



Film Pads: no.1

46th THESSALONIKI INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

cinema

MEXICAN



Μεξικανικός Κινηματογράφος

II-000000005043

Αφιέρωμα στον Μεξικανικό Κινηματογράφο
Homage to Mexican Cinema

Το βιβλίο αυτό εκδόθηκε με την ευκαιρία του αφιερώματος στον μεξικανικό κινηματογράφο, που οργανώθηκε από το 46ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (18-27 Νοεμβρίου 2005).

This publication was compiled on the occasion of the homage to Mexican cinema that was organized by the 46th Thessaloniki International Film Festival (18-27 November 2005).

Πρόεδρος Φεστιβάλ / Festival President: Γιώργος Χωραφάς / Georges Corraface

Διευθύντρια Φεστιβάλ / Festival Director: Δέσποινα Μουζάκη / Despina Mouzaki

Επιμέλεια - Συντονισμός αφιερώματος / Homage selection - Co-ordination:

Αλέξης Γρίβας, Αγγελική Βέργου / Alexis Grivas, Angeliki Vergou

Επιμέλεια έκδοσης / Editor: Γιάννα Σαρρή / Yianna Sarri

Συντονισμός εκδόσεων φεστιβάλ / Festival publications co-ordinator: Αθηνά Καρτάλου / Athena Kartalou

Επιμέλεια κειμένων - Διόρθωση τυπογραφικών δοκιμών / Texts editing - Proof reading:

Μανώλης Βασιλάκης / Manolis Vassilakis

Μεταφράσεις / Translations: Έλια Αποστολοπούλου / Elia Apostolopoulou, Έλλη Πετριδίη / Ely Petrides,

Στέλλα Σταυρινοδάκη / Stella Stavrinodaki, Κατερίνα Τζωρίδου / Katerina Tzoridou

Συνοψεις ταινιών / Films synopses: Μαίρη Κιτρορέφ / Mary Kitroref

Ευχαριστούμε θερμά τους / Special Thanks to:

Μεξικό / Mexico

Alfredo Joscowicz, Susana Lopez Aranda, Miguel Angel Ortega, Jorge Magana, Cristina Arroyo (Imcine)
Sari Bermudez

Alejandro Estivill, Martha Gonzalez, Jaime Jaimes (S.R.E.)

Marcela Green (Televisa), Alberto Fierro (Conaculta)

Ivan Trujillo (Filmoteca de la UNAM), Alfredo Ripstein, Daniel Birman (Alameda Films)

Bertha Navarro (Tequila Gang), Alejandra Guevara (Altavista Films)

Jaime Romandia, Fiorella Moretti, Paola Herrera (Mantarraya Producciones)

Raul Padilla (Muestra del Cine Mexicano en Guadalajara-UDG), Rosalba Nogueada (Zfilm)

Leonardo Garcia Tsao, Jorge Mondragon, Patricia Bernal, Cristina Martin, Pedro Ochoa,

Gabriela Rodriguez, Frida Torresblanco

Γαλλία / France

Philippe Bober, Pierre-Emmanuel Finzi (The Coproduction Office)

Peter Danner, Jose Dubey, Pape Boye (Funny Balloons)

Veronique Godard, Paul Grivas

Ελλάδα / Greece

Ειρήνη Σουγανίδου / Irini Souganidou, Σόλη Μπεράχα / Soli Beracha, Γιόλα Χριστούλα / Yola Christoula (Prooptiki)

Alejandro Diaz Perez Duarte, Κατερίνα Αγορογιάννη / Katerina Agoroyanni (Πρεσβεία του Μεξικού / Embassy of Mexico in Greece)

Λίλυ Παπαδοπούλου / Lily Papadopoulos, Μαρίνα Κοκολοδημητράκη / Marina Kokolodemetraki,

Κατερίνα Ραφτοπούλου / Katerina Raftopoulou (Village Films)

Γιώργο Στεργιάκη / Yorgos Stergiakis (AMA Films)

Μάνο Κρεζία / Manos Krezias, Δημήτρης Βαρουξή / Dimitris Varouxis, Jacques Krueger, Ελένη Καλού / Eleni Kalou (Odeon)

Νίκο Σαββάπη / Nikos Savvatis, Δημήτρης Κερκινό / Dimitris Kerkinos

ΗΠΑ / USA

Joey Monteiro (Lions Gate Films International), Alyson Dewar (PR Works)

Μεγάλη Βρετανία / United Kingdom

Tania Reed, Cathy Escandel (Sony Pictures)

Πηγές / Sources:

Screen International, Variety, Film Freak Central,

Dicine, Siempre, Sight & Sound, Cahiers du Cinéma,

Revista Cinefagia, Cincinnati Enquirer

και τον / and Dr. Carl J. Mora για το άρθρο του / for his article

Σχεδίαση εξωφύλλου / Cover design: Ανδρέας Ρεμούντης / Andreas Remountis

Καλλιτεχνική επιμέλεια-Παραγωγή εντύπου / Design-Production: Z-AXIS

Copyright © 2005, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης / Thessaloniki International Film Festival



46th THESSALONIKI INTERNATIONAL FILM FESTIVAL



CONACULTA • IMCINE



Televisa

ΠΡΕΣΒΕΙΑ ΜΕΞΙΚΟΥ

Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης
Thessaloniki International Film Festival Publications

Λεωφόρος Αλεξάνδρας 9, 11473 Αθήνα / 9 Alexandras Ave, 11473 Athens, Greece
T. +30 210-8706000, F. +30 210-6448163

Πλατεία Αριστοτέλους 10, 54623 Θεσσαλονίκη / 10 Aristotelous Square, 54623 Thessaloniki, Greece
T. +30 2310-378400, F. +30 2310-285759

www.filmfestival.gr
info@filmfestival.gr

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ / HELLENIC MINISTRY OF CULTURE

π ε ρ ι ε χ ό μ ε ν α

c o n t e n t s

Εισαγωγικό σημείωμα της Διευθύντριας του Φεστιβάλ	6	Introduction by the Director of the Festival	7
Αφιέρωμα στον μεξικανικό κινηματογράφο	8	Homage to Mexican Cinema	9
Η αγνοημένη πολύχρωμη κινηματογραφία	10	The Ignored, Colorful Cinema	12
Μεξικό: Η νεότερη κρίση	14	Mexico: The Latest Crisis	15
Φτωχό μεξικανικό σινεμά: Τόσο μακριά από τα Cahiers du Cinéma και τόσο κοντά στις ισπανόφωνες Ηνωμένες Πολιτείες	16	Poor Mexican Cinema: So far from Cahiers du Cinéma and so close to Latino U.S.A.	26
Βραβεία	36	Awards	37
Σαλόν Μέχικο	38	Salón México	38
Λος Ολβιδάδος: Ξεχασμένοι από την κοινωνία	40	Los Olvidados	40
Η μουσική συνταγή	42	La fórmula secreta	42
Ακατάβλητο Μεξικό	44	Reed, México Insurgente	44
Κανόα	46	Canoa	46
Φρίντα	48	Frida, naturaleza viva	48
Μόνο με το ταίρι σου	50	Solo con tu Pareja	50
Κρόνος	52	Cronos	52
Χαμένες αγάπες	54	Amores perros	54
Θέλω και τη μαμά σου	56	Y tu mamá también	56
Στη ράχη του Διαβόλου	58	El espinazo del Diablo	58
Το πάθος του πατέρα Αμάρο	60	El crimen del Padre Amaro	60
Αθώες φωνές	62	Voces inocentes	62
Battle in Heaven	64	Batalla en el cielo	64
Οι τρεις ταφές του Μελκιγιάδες Εστράδα	66	The Three Burials of Melquiades Estrada	66
Αίμα	68	Sangre	68
Οι κάκτοι	70	Los Magueyes	70
Ροχέλιο	71	Rogelio	71

Η εθνική κινηματογραφία μιας χώρας μάς φέρνει σε επαφή με τον πλούτο της παράδοσής της αλλά και με τη σύγχρονη, ζωντανή εικόνα της κοινωνίας της. Ο τρόπος με το οποίο η παράδοση και η σύγχρονη εκδοχή μιας χώρας γίνονται κινηματογράφος, συνθέτει τη μυθολογία της. Μέσα λοιπόν από το αφιέρωμα του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης στη μεξικανική κινηματογραφία, θα έχουμε την ευκαιρία να γνωρίσουμε το Μεξικό, αυτή τη μεγάλη και γεμάτη αντιφάσεις χώρα.

Η μεξικανική κινηματογραφική βιομηχανία έπαιξε ιστορικά σημαντικό ρόλο στο σχηματισμό μιας εθνικής συνείδησης μετά την επανάσταση, με ταινίες που στήριζαν και καλλιεργούσαν το εθνικό συναίσθημα και, συχνά, ήταν επηρεασμένες από την παραμονή του μεγάλου Σεργκίε Αϊζενστάιν στη χώρα. Η δεκαετία του '40 υπήρξε ο χρυσός αιώνας της μεξικανικής κινηματογραφικής βιομηχανίας, που κυριάρχησε σε όλες τις χώρες της Λατινικής Αμερικής χωρίς ανταγωνιστή. Εκτός από τις πατριωτικές ταινίες, παρήγαγε κωμωδίες και μελοδράματα, εικόνες εξωτικών και εξιδανικευμένων τοπίων και χαρακτήρων, αλλά και στερεότυπα κοινωνικών τάξεων και φύλων. Έπλασε μια εικόνα τού τι είναι μεξικανικό, ακόμα και για τους θεατές της πιο μακρινής χώρας. Σ' αυτή την περίοδο ανήκουν οι πρώτες ταινίες του Λουίς Μπουιουέλ και του Εμίλιο Φερνάντες, αλλά και ο σημαντικότερος διευθυντής φωτογραφίας Γκαμπριέλ Φιγκουερόα.

Στη δεκαετία του '60, το Μεξικό παρήγαγε ταινίες τρόμου και δράσης που σήμερα θεωρούνται cult, με ήρωες που είχαν αναγορευθεί σε εθνικά είδωλα, όπως ο μασκοφόρος παλαιστής El Santo που έβαζε τέλος σε κάθε κακό, σε περιπέτειες που δεν τελειώναν και ξετυλιγόταν από τη μια ταινία στην άλλη. Όλοι αυτοί οι ιδιαίτεροι χαρακτήρες εξέφραζαν για τους Μεξικανούς τις ελπίδες, τις ανησυχίες και συχνά την ανάγκη της φυγής από τη σκληρή πραγματικότητα. Η έλευση της τηλεόρασης ωστόσο δημιούργησε βαθιά κρίση στη μεξικανική κινηματογραφία, γεγονός που οδήγησε στην καθιέρωση του ρόλου του κράτους ως χρηματοδότη και δημιούργησε δυσκίνητες γραφειοκρατικές δομές.

Στη διάρκεια της δεκαετίας του '90, όταν κάποιες από τις δυσκολίες αρχίζουν να ξεπερνιούνται, εμφανίζεται ο «νέος μεξικανικός κινηματογράφος» με πρωτότυπες και γεμάτες καλλιτεχνικές αρετές ταινίες, που υπογράφονται από μια πλειάδα σκηνοθετών όπως ο Αρτούρο Ριποστάν, ο Αλφόνσο Αρδού, ο Αλφόνσο Κουαρόν, η Μαρία Νοβάρο κ.ά., και κερδίζουν την αποδοχή της κριτικής και την αγάπη του κοινού σε παγκόσμιο επίπεδο.

Το αφιέρωμα του 46ου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης στον μεξικανικό κινηματογράφο εστιάζει κυρίως σε ταινίες της γενιάς του '90. Ξεκινώντας από τον μεγάλο Εμίλιο Φερνάντες, περνά στο αριστούργημα της μεξικανικής περιόδου του Μπουιουέλ *Λος Ολβιδάδος* (με την καταπληκτική ασπρόμαυρη φωτογραφία του Γκαμπριέλ Φιγκουερόα) και παρουσιάζει στη συνέχεια τρεις από τους δημιουργούς που ξεκίνησαν στη δεκαετία του '60, τον Ρουμπέν Γκάμες, τον Πολ Λεντούκ και τον Φελίπε Καζάλς. Το αφιέρωμα καταλήγει σε μια σειρά από ταινίες που αντιπροσωπεύουν, με τον καλύτερο τρόπο, τη σημερινή εικόνα της μεξικανικής κινηματογραφίας. Το κοινό της Θεσσαλονίκης, το κοινό του Φεστιβάλ, θα έχει την ευκαιρία να γνωρίσει από κοντά το σινεμά μιας μακρινής γεωγραφικά και ελάχιστα γνωστής, κινηματογραφικά, χώρας.

Δέσποινα Μουζάκη
Διευθύντρια Φεστιβάλ

A country's national cinema brings us in touch with the wealth of its tradition but also with the modern, vibrant image of its society.

The way in which tradition and the modern version of a country becomes cinema is what creates its mythology. Through the Thessaloniki Festival's tribute to Mexican cinema we will have the opportunity to get to know Mexico – this great land that is so full of contrasts.

The Mexican film industry played a historically important role in the formation of a national consciousness after the revolution, with films that supported and cultivated the national sentiment and were often influenced by the great Sergei Eisenstein's stay in that country.

The decade of the '40s was the golden age of the Mexican film industry's unrivaled dominance in all the countries of Latin America. Apart from the patriotic films, it produced comedies and melodramas, exotic images and idealized landscapes and characters but also stereotypes of social classes and races.

It created an image of what is Mexican, even for audiences in the most distant land. The early films of Luis Buñuel and Emilio Fernández, as well as those of the most important cinematographer Gabriel Figueroa, belong to this period.

In the decade of the '60s Mexico produced horror and action movies that are today considered cult films, with heroes who were acclaimed as national idols, such as the masked wrestler El Santo who put an end to evil of every sort in adventures that never ended but unfolded from one film to the other. For Mexicans, all these special characters expressed their hopes, their concerns and often their need to flee from harsh reality.

The advent of television, however, produced a profound crisis in Mexican cinema, a factor that led to the establishment of the role of the state as financial backer and created unwieldy bureaucratic structures.

In the course of the '90s, when some of the difficulties are starting to be overcome, the "new Mexican cinema" emerges with original films that are full of artistic merit, signed by a constellation of directors such as Arturo Ripstein, Alfonso Arau, Alfonso Cuarín, María Novaro, et al. and win the acceptance of the critics and the love of audiences on a global level.

The 46th Thessaloniki Festival's tribute to Mexican cinema focuses chiefly on the films of the generation of the '90s. Beginning with the great Emilio Fernández, it passes to the masterpiece of Buñuel's Mexican period *Los Olvidados* (with Gabriel Figueroa's extraordinary black and white cinematography) and goes on to present three films by creators who began their careers in the decade of the '60s, Rubén Gámez, Paul Leduc and Felipe Cazals.

The retrospective concludes with a series of films that represent, in the best possible way, the image of Mexican cinema today. The Thessaloniki public, the festival public will have the opportunity to become closely acquainted with the cinema of a country that is geographically distant and whose films are relatively unknown.

Despina Mouzaki
Festival Director

Αφιέρωμα στον μεξικανικό Κινηματογράφο

Το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης συνεχίζει και φέτος την εξερεύνηση εθνικών κινηματογραφιών, λιγότερο γνωστών στο ευρύτερο κοινό, εστιάζοντας αυτή τη φορά το ενδιαφέρον του στον μεξικανικό κινηματογράφο.

Ο μεξικανικός κινηματογράφος έχει να επιδείξει ένα μεγάλο αριθμό σημαντικών ταινιών, με μεγάλες επιτυχίες – εισπρακτικές αλλά και με πολλά βραβεία στα μεγαλύτερα Φεστιβάλ του κόσμου.

Το αφιέρωμα θα παρουσιάσει 18 ταινίες, καλύπτοντας όλο το φάσμα της κινηματογραφίας αυτής, πολλές από τις οποίες είναι ανέκδοτες στην Ελλάδα.

Ο μεξικανικός κινηματογράφος είναι ξεχωριστός, από πολλές διαφορετικές οπτικές γωνίες. Καταρχήν, θεωρείται μια από τις πιο δημιουργικές σχολές της Λατινικής Αμερικής, κατορθώνοντας να αναδείξει την πολιτιστική ταυτότητα της χώρας αλλά και επιβιώνοντας από την κυριαρχία του Χόλιγουντ στην αμερικανική ήπειρο.

Παράλληλα, οι μεξικανικές ταινίες έχουν ενισχύσει την εθνική ταυτότητα των ισπανόφωνων μεταναστών στις ΗΠΑ, ενώ έχουν διεισδύσει και σε ένα ευρύτερο κοινό που αναζητά τις «καλλιτεχνικές ταινίες».

Οι 18 ταινίες που θα παρουσιαστούν στο φετινό αφιέρωμα, καλύπτουν μεγάλη χρονική περίοδο – από την άνηση μέχρι και την κάμψη του μεξικανικού κινηματογράφου.

Η περίοδος από το 1940 έως το 1955 θεωρείται ως η σημαντικότερη. Σκηνοθέτες όπως ο Luis Buñuel και ο Emilio Fernández είναι μερικά από τα ονόματα που κυριάρχησαν παγκοσμίως με τις ταινίες τους,

ταινίες που καταπιάνονταν με καθημερινά θέματα, παρουσιάζοντάς τα με χιούμορ, αλλά και καυτηριάζοντας ταυτόχρονα κοινωνικές και θεσμικές δομές.

Μια δεύτερη δημιουργική περίοδος έλαβε χώρα από το 1970 μέχρι το 1978.

Η επανάσταση, σε όλες της τις μορφές, αποτέλεσε το κυρίαρχο θέμα των ταινιών της περιόδου αυτής, συνεχίζοντας την παράδοση του μεξικανικού κινηματογράφου που ξεκίνησε από τα πρώτα κίβλας χρόνια της ύπαρξής του, όπως αποτυπώνεται στις πρώτες ταινίες, στις αρχές του εικοστού αιώνα.

Τα τελευταία χρόνια έχει αναδυθεί μια νέα γενιά μεξικανών σκηνοθετών, με πιο γνωστούς εκπροσώπους της τους Alejandro González Iñárritu και Alfonso Cuarón, γνωρίζοντας την αποδοχή από τους κριτικούς και τη διεθνή εμπορική επιτυχία.

Μέσα από τις σελίδες τούτης της έκδοσης επιχειρούμε να προσεγγίσουμε την κινηματογραφία αυτή καταγράφοντας της συνθήκες μέσα στις οποίες γεννήθηκε, ευδοκίμησε αλλά και σε αυτές στις οποίες εκκολάπτεται ο νέος μεξικανικός κινηματογράφος, με την καταλυτική συμβολή του IMCINE.

Γιάννα Σαρρή

Homage to Mexican Cinema

The Thessaloniki International Film Festival continues to explore national cinemas that are less well known to the wider public.

This year, the focus is on Mexican cinema. Mexican cinema has a great number of important films to its credit; huge successes that were box office hits as well as winners of numerous awards at the world's major film festivals. The homage will present 18 films, spanning a time period of 50 years. It is the first time many of these films will be screened in Greece. Mexican cinema is unique in many different ways. First of all, it is considered one of the most creative schools in Latin America, managing to highlight the country's cultural identity while at the same time surviving the domination of Hollywood throughout the Americas. What's more, Mexican films have reinforced the national identity of Hispanic immigrants living in the US, while they have also won over a wider audience in search of arthouse films. The 18 films presented in this year's tribute span an extended period of time – from the heyday to the decline of Mexican cinema. The years from 1940 to 1955 are considered the most important. Directors such as Luis Buñuel and Emilio Fernández are some of the names that dominated the world scene with their films; films that dealt with everyday matters, presenting them humorously, while at the same time undermining social and institutional structures. A second creative period took place from 1970 to 1978. The revolution –in all its forms– was the main theme of the films made during this time, following the tradition of Mexican cinema that was established in the early 20th century, with the making of the first films. In recent years, a new generation of Mexican filmmakers has come to the fore –its best known representatives being Alejandro González Iñárritu and Alfonso Cuarón– garnering wide critical acclaim and commercial success on an international scale. Through the pages of this publication, we will attempt to approach Mexican cinema by documenting the conditions in which it was born and flourished, as well as the way in which new Mexican cinema is evolving, with the invaluable contribution of IMCINE.

Yianna Sarri

Η αγνοημένη πολύχρωμη κινηματογραφία

της Ελένης Ράμμου

Μολονότι η ιστορία του μεξικανικού κινηματογράφου τυπικά ξεκινά από τις αρχές του 20ού αιώνα, με την κινηματογράφιση ιστορικών κυρίως γεγονότων –με προεξάρχουσα τη μεξικανική επανάσταση–, είναι η επίσκεψη του πρωτοπόρου του «σοβιετικού πειράματος» **Σεργκέι Αϊζενστάιν** στο Μεξικό (το 1931 για την κινηματογράφιση της ταινίας του *Να ζήσει το Μεξικό*) που θα επηρεάσει και θα ενθαρρύνει τη γέννηση του μεξικανικού κινηματογράφου. Η ιστορία του μπορεί να χωριστεί σε δύο περιόδους – πριν και μετά την έλευση της τηλεόρασης, το 1950.

Η «κλασική σε άλλες εθνικές κινηματογραφίες» βωβή περίοδος, ουσιαστικά απουσιάζει από τη μεξικανική και λειτουργεί ως περίοδος πειραματισμού για την ανάπτυξη της επόμενης φάσης. Τα όρια της πλήρους ανάπτυξης της μεξικανικής κινηματογραφικής βιομηχανίας –με το μοντέλο των σταν ηθοποιών και σκηνοθετών να επηρεάζουν ακόμη και την πολιτική σφαίρα της χώρας– αγγίζονται στη δεκαετία του '40. Το Μεξικό επικρατεί κινηματογραφικά σε όλες τις χώρες της Λατινικής Αμερικής –μάλιστα χωρίς ανταγωνισμό από το Χόλιγουντ– και γίνεται μία από τις σημαντικότερες στον κόσμο. Η εποχή από τα τέλη της δεκαετίας του '30 μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '50 (1936-1956) μένει στην ιστορία ως η «χρυσή εποχή» του μεξικανικού κινηματογράφου. Κυριαρχούν οι σταν ηθοποιοί (**Pedro Infante, Jorge Negrete, Cantinflas, Joaquín Pardave, María Félix, Dolores del Río**) και οι σταν σκηνοθέτες. Στο Μεξικό παράγονται μερικές από τις σημαντικότερες ταινίες του παγκόσμιου κινηματογράφου, με σκηνοθέτες τον **Luis Buñuel** και τον **Emilio Fernández** (γνωστό και ως «El Indio»). Τα θέματα των ταινιών αντλούνται από την καθημερινή ζωή και εκφράζονται μέσα από συμβατικές κωμωδίες, από ακραία κοινωνικά δράματα και από έντονα ερωτικά μελοδράματα. Ο δικός τους κινηματογράφος γίνεται για τους Μεξικανούς η πρωταρχική μορφή διασκέδασης. Και όχι μόνο για τους Μεξικανούς – ο μεξικανικός κινηματογράφος στη δεκαετία του '40 εξάγεται και γοητεύει το διεθνές κοινό. Οι πιο δημοφιλείς ταινίες του '30 και του '40 είναι ένα μείγμα δράματος, μουσικής κωμωδίας, μελό, πολλής μουσικής και πολλών χρωμάτων. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι στις δεκαετίες του '40 και του '50 λειτουργούσαν 462 κινηματογραφικές αίθουσες στο Τέξας που έπαιζαν ταινίες μόνο στα ισπανικά. Οι ισπανόφωνες ταινίες ήταν τόσο δημοφιλείς στην Αμερική,

που οι αμερικανικοί διανομείς έκαναν συχνά ταξίδια στο Μεξικό για να τις αγοράζουν από πρώτο χέρι.

Η έλευση της τηλεόρασης σηματοδοτεί τη λήξη της παραγωγής και διανομής μεξικανικών ταινιών στην Αμερική και μαζί το τέλος αυτής της χρυσής περιόδου. Η δεύτερη φάση του μεξικανικού κινηματογράφου είναι επηρεασμένη σε μεγάλο βαθμό από τα διεθνή ρεύματα, σφραγισμένη ωστόσο με τον ιδιαίτερο εθνικό της χαρακτήρα. Δημιουργείται το Μεξικανικό Ινστιτούτο Κινηματογράφου (IMCINE), το οποίο εφεξής συντονίζει την παραγωγή και τη διανομή.

Οι δεκαετίες του '60 και του '70 που ακολουθούν είναι η εποχή των καλτ ταινιών τρόμου και των περιπετειών, με πρωταγωνιστές τον επαγγελματία παλαιστή **El Santo** και τον σταν ηθοποιό **Hugo Stiglitz**. Το κράτος χρηματοδοτεί σχεδόν εξ ολοκλήρου τις ταινίες αυτής της περιόδου, έχει στην ιδιοκτησία του τις περισσότερες κινηματογραφικές αίθουσες και τα κανάλια διανομής και με τον τρόπο αυτό, μέχρι το 1989, ασκεί ουσιαστικό έλεγχο στην εγχώρια κινηματογραφική βιομηχανία. Οι σκηνοθέτες βρίσκονται στο έλεος της γραφειοκρατίας – γεγονός που, ως φυσικό επόμενο, οδηγεί και σε λογοκρισία και αυτολογοκρισία του περιεχομένου των παραγόμενων ταινιών.

Η δεκαετία του '90 σηματοδοτεί τη δημιουργία του «νέου μεξικανικού κινηματογράφου» με σκηνοθέτες όπως οι **Arturo Ripstein, Alfonso Arau, Alfonso Cuarón, María Novaro**. Ο μεξικανικός κινηματογράφος γίνεται το κυρίαρχο ρεύμα σε ολόκληρο τον ισπανόφωνο κόσμο. Η εποχή από τα τέλη της δεκαετίας του '80 έως σήμερα χαρακτηρίζεται ως η «αναγέννηση του μεξικανικού κινηματογράφου». Στην εξέλιξη αυτή έχει αναμφισβήτητα συντελέσει η πολιτική του Μεξικανικού Ινστιτούτου Κινηματογράφου, που από το 1989 και μετά άλλαξε, θέτοντας στο επίκεντρο τη στήριξη νέων ταλαντούχων κινηματογραφιστών, δίνοντας κίνητρα για την ανάμειξη πολλών συμπαραγωγών και για τη διανομή των μεξικανικών ταινιών σε εθνικό και διεθνές επίπεδο, και αποκτώντας σαφή προσανατολισμό προς την έρευνα και τις εκδόσεις. Ο δεύτερος παράγοντας για την αναγέννηση του μεξικανικού κινηματογράφου είναι οι δύο εθνικές κινηματογραφικές σχολές (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos - University Center of Film Studies, CUEC, Centro de Capacitación Cinematográfica - Center for Film Rea-

lization, CCC), οι οποίες πλέον διαθέτουν άριστο δυναμικό και άρτιο εξοπλισμό και από αυτές έχουν αποφοιτήσει οι περισσότεροι σύγχρονοι μεξικανοί κινηματογραφιστές. Ο σημαντικότερος ωστόσο παράγοντας για τη σύγχρονη αυτή αναγέννηση είναι ο συνδυασμός του ταλέντου τριών γενεών σκηνοθετών: της γενιάς του '68, της γενιάς της «κρίσης» και της γενιάς της δεκαετίας του '90.

Η γενιά των μεξικανών σκηνοθετών του '68 φαίνεται πως δεν αξιοποίησε όλες τις κινηματογραφικές της δυνατότητες και, από το 1976 και μετά, τελικά περιθωριοποιήθηκε. Οι ταινίες της γενιάς αυτής χαρακτηρίζονται από έλλειψη συνέχειας και συνοχής. Σήμερα, ωστόσο, πολλοί από τους εκπροσώπους αυτής της γενιάς έχουν επιστρέψει, όπως οι **Alberto Bojórquez, Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo, Sergio Olhovich, Julián Pastor.**

Η γενιά της «κρίσης» κάνει την εμφάνισή της στα μέσα της δεκαετίας του '80 και τα μέλη της –μεταξύ των οποίων και οι **Alberto Cortés, Juan de la Riva, José Luis García Agraz, και Alejandro Pelayo**– δίνουν μερικές από τις εντυπωσιακότερες ταινίες του μεξικανικού σινεμά. Σημαντικότερος εμφανίζεται ο ρόλος του παραγωγού και, επιπλέον, αλλάζουν τα πρόσωπα των παραγωγών από τις αρχικές στις πιο πρόσφατες ταινίες των σκηνοθετών αυτής της περιόδου.

Η γενιά των σκηνοθετών του '90 είναι εκείνη στην οποία οφείλει, κατά κύριο λόγο, την αναγέννησή του ο μεξικανικός κινηματογράφος. Η γενιά αυτή ανέπτυξε μια σχέση μαθητή-δασκάλου με τους σκηνοθέτες της προηγούμενης γενιάς, διδάχθηκε από αυτούς και κατάφερε, σε μικρό χρονικό διάστημα, να πετύχει εθνική και διεθνή αποδοχή από κοινό και κριτική. Η σφραγίδα του σκηνοθέτη αρχίζει να διευρύνεται και να γίνεται έντονη και εκτός πεδίου σκηνοθεσίας. Οι νέοι σκηνοθέτες είναι περισσότερο δραστήριοι και αποκτούν έλεγχο και ενεργό ρόλο στην παραγωγή και τη διανομή των ταινιών τους. Μάλιστα, με δεδομένο ότι ο ρόλος του κράτους έχει μεταβληθεί στο πλαίσιο της νέας πολιτικής του IMCINE και ότι αυτό δεν είναι πλέον ο μοναδικός παραγωγός των ταινιών, η γενιά του '90 αναγκάζεται να αναζητήσει νέες μορφές χρηματοδότησης, γεγονός που τελικά λειτούργει ως κίνητρο και οδηγεί σε διεθνείς συμπαραγωγές.

Ένα σημαντικό χαρακτηριστικό της γενιάς αυτής είναι η έντονη δραστηριοποίηση των γυναικών στη σκηνοθεσία. Γυναίκες σκηνοθέτιδες όπως οι **Busi Cortes, Guita Schyfer, Dana Rotberg, Marisa Sistach** και **María Novaro** έχουν ισχυρή και σταθερή παρουσία στον σύγχρονο μεξικανικό κινηματογράφο. Από τους άντρες συναδέλφους τους ξεχωρίζουν οι **Luis Carlos Carrera, Alfonso Cuarón, Juan Carlos de Llaca, Erwin Neumaier, Ignacio Ortíz, Federico Sariñana, Roberto Sneider, Juan Carlos Valdivia** κ.ά. Εκτός όμως από σκηνοθέτες, η κινηματογραφική παραγωγή του Μεξικού πλουτίζει με νέους ταλαντούχους ανθρώπους, γυναίκες και άντρες, σε όλες τις ειδικότητες της κινηματογραφικής δημιουργίας, από τη φωτογραφία και την καλλιτεχνική διεύθυνση μέχρι τη συγγραφή σεναρίων και τη σύνθεση μουσικής. Ως προς τη θεματολογία, ο σύγχρονος μεξικανικός κινηματογράφος έχει να επιδείξει ευρεία ποικιλία στη θεματολογία και τα είδη, καθώς και βαθιά επιρροή από το ντοκιμαντέρ.

Η μεξικανική κινηματογραφία είναι εν πολλοίς αγνοημένη από την παγκόσμια κριτική σκέψη και το διάλογο, καθώς και από την παγκόσμια βιβλιογραφία. Κριτικοί, ιστορικοί και θεωρητικοί που δεν μιλούσαν ισπανικά, δεν μπορούσαν να έχουν πρόσβαση στις περισσότερες από 4.000 ομιλούσες μεξικανικές ταινίες (με ελάχιστες από αυτές μεταγλωττισμένες ή υποτιτλισμένες σε άλλη γλώσσα). Για χρόνια υπήρχαν μόνο δύο βιβλία στα αγγλικά για τον μεξικανικό κινηματογράφο: η ιστορία του **Carl J. Mora Mexican Cinema: Reflections of a Society** (εκδ. 1982, 1989) και η αγγλική μετάφραση του ισπανικού πρωτοτύπου της **Beatriz Reyes Nevares The Mexican Cinema: Interviews with Thirteen Directors** (1976). Τα τελευταία χρόνια, ωστόσο, αυτό έχει αρχίσει να αλλάζει και η παγκόσμια κριτική σκέψη έχει αρχίσει να ασχολείται με το μεξικανικό σινεμά. Παράλληλη κινητικότητα υπάρχει και στις εκδόσεις.

Το σίγουρο είναι πως το σύγχρονο Μεξικό είναι πλούσιο σε κινηματογραφικό ταλέντο και πως ο μεξικανικός κινηματογράφος, με τον ίδιο τρόπο που μας χάρισε ένα «ένδοξο» παρελθόν, μπορεί να μας υποσχεθεί ένα συναρπαστικό μέλλον.

The Ignored, Colorful Cinema

by Eleni Rammou

Despite the fact that the history of Mexican cinema formally began in the early 20th century, with the filming of chiefly historical events –with the Mexican revolution first and foremost– it is the visit of the pioneer of the “Soviet experiment” **Sergei Eisenstein** to Mexico (in 1931 to make his film *Que Viva Mexico!*) that was to influence and encourage the birth of Mexican cinema. Its history may be divided into two periods – before and after the advent of television, in 1950.

The –classic for other national cinemas– period of silent films is essentially absent from the Mexican where it serves as a period of experimentation for the development that marks the next phase. By the decade of the '40s the Mexican film industry is fully grown –with the model of star actors and directors whose influence even extends to the country's political sphere. Mexican cinema is dominant in all the countries of Latin America –and what's more faces no competition from Hollywood– and becomes one of the most important in the world. The period from the end of the decade of the '30s to the end of the decade of the '50s (1936-1956) has gone down in history as the “golden age” of Mexican cinema. Star actors (**Pedo Infante**, **Jorge Negrete**, **Cantinflas**, **Joaquín Pardave**, **María Félix**, **Dolores del Río**) and star directors reign supreme. Some of the most important films in world cinema are produced in Mexico with directors like **Luis Buñuel** and **Emilio Fernández** (also known as “El Indio”) at the helm. The themes of the film are drawn from everyday life and find expression in conventional comedies, extreme social dramas and intense erotic melodramas. For Mexicans their cinema becomes the primary form of entertainment. And not only for Mexicans – in the decade of the '40s it is exported and attracts international audiences. The most popular films of the '30s and '40s are a mixture of drama, musical comedy, melodrama, much music and many colors. The fact that the decade of the '40s and '50s there were 462 movie theaters in Texas that showed films only in Spanish is characteristic. Spanish-language films were so popular in the United States that American distributors made frequent trips to Mexico to buy them first hand.

The advent of television marks the end of the production and distribution of Mexican films in America as well as the end of this golden period. The second phase of Mexican cinema is influenced to a great extent by international trends, but bears the stamp of its special national character. The Mexican Institute of Cinematography (IMCINE) is created which from now on co-ordinates production and distribution.

The decades of the '60s and '70s that follow are the era of cult horror and adventure films in which the professional wrestler **El Santo** and star actor **Hugo Stiglitz** play the lead roles. The state funds the films made during this period almost entirely. It owns most of the movie theaters and distribution channels and, in this way and until 1989 it virtual control of the domestic film industry. The directors find themselves at the mercy of the bureaucracy – a fact that as a natural consequence leads both to censorship and self-imposed censorship of the content of the films produced.

The decade of the '90s is marked by the creation of the “new Mexican cinema” with directors like **Arturo Ripstein**, **Alfonso Arau**, **Alfonso Cuarón**, **María Novaro**. Mexican cinema becomes the prevailing trend throughout the Spanish-speaking world. The period from the end of the decade of the '80s to the present day is characterized as the “rebirth of Mexican cinema”. Unquestionably contributing to this development has been the policy of the Mexican Film Institute, which from 1989 and on shifted its focus to supporting talented new filmmakers, providing incentives for the development of many co-productions and for the distribution of Mexican films on a national and international level and acquiring a clear orientation towards research and publications. The second factor for the rebirth of Mexican cinema are the two national film schools (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos - University Center of Film Studies, CUEC, Centro de Capacitación Cinematográfica - Center for Film Realization, CCC), which now dispose of excellent potential and are fully equipped. Most of today's Mexican filmmakers are graduates of these institutions. Yet the most important factor for this contemporary rebirth is the combination of the talent of three generations of film directors: the generation of '69, the “crisis” generation and the generation of the decade of the '90s.

The generation of Mexican directors of '68 seems not to have made the most of all its filmmaking capabilities and, from 1976 on, finally found itself relegated to the sidelines. This generation's films are characterized by a lack of continuity and cohesion. Yet today most of the representatives of this generation have made a comeback, such as **Alberto Bojórquez, Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo, Sergio Olhovich, Julián Pastor.**

The "crisis" generation arrives on the scene in the mid '80s and its members—which include **Alberto Cortés, Juan de la Riva, José Luis García Agraz** and **Alejandro Pelayo**—make some of Mexican cinema's most outstanding films. The role of the producer appears to be more important and, furthermore, the faces of the producers change from the early to the most recent films of the directors of this period.

The generation of directors of the '90s is the one to which the Mexican cinema owes—in large part—its rebirth. This generation developed a student-teacher relationship with the filmmakers of the previous generation, was taught by them and managed—in a short period of time—to gain national and international acceptance by both audiences and critics. The director's cachet begins to expand and makes its presence felt beyond the sphere of film directing. The new directors are more active and acquire control—and an active role—in the production and distribution of their films. Moreover, given that the role of the state has changed within the framework of the IMCINE's new policy and that it is no longer the only producer of the films, the generation of the '90s is forced to seek new forms of financing—a fact that ends up by serving as an incentive and leads to international co-productions.

An important characteristic of this generation is the dynamic involvement of women in film directing. Women directors such as **Busi Cortes, Guita Schyfter, Dana Rotberg, Marisa Sistach** and **María Novaro** have a strong and steady presence in contemporary Mexican cinema. Of their male counterparts **Luis Carlos Carrera Alfonso Cuarón, Juan Carlos de Llaca, Erwin Neumaier, Ignacio Ortíz, Federico Sariñana, Roberto Sneider, Juan Carlos Valdivia** et al stand out. But apart from the directors, Mexico's film production is enriched by talented young people—women and men in all areas of film creation—from cinematography and production design to scriptwriting and composing. As regards the thematology, contemporary Mexican cinema has presented a broad range of subjects and genres and has also been deeply influenced by the documentary.

Mexican cinema has been largely ignored by universal critical thought and dialogue as well as by worldwide bibliography. Critics, historians and theoreticians who did not speak Spanish had no access to the more than 4,000 Mexican talking pictures (very few of which were dubbed or subtitled in another language). For years there were only two books in English on Mexican cinema: **Carl J. Mora's** history "Mexican Cinema: Reflections of a Society" (pub. 1982, 1989) and the English translation of the Spanish original by **Beatriz Reyes Nevares** "The Mexican Cinema: Interviews with Thirteen Directors" (1976). In recent years, however, this has begun to change and universal critical thought has begun to take an interest in Mexican cinema. At the same time there has been some activity in the area of publications.

What is certain is that modern Mexico is rich in film talent and that in the same way that it gave us a "glorious" past, Mexican cinema can promise us an exciting future.

Μετάφραση από τα Ελληνικά: Έλλη Πετριδίη
Translation from Greek: Elly Petrides

Μεξικό

Η Νεότερη Κρίση

Leonardo Garcia Tsao

Περιοδικό *Cahiers du Cinéma*, Απρίλιος 2005

Παρ' όλο που οι επίσημες ανακοινώσεις εκτιμούν πως οι μεξικανικές κινηματογραφικές παραγωγές για το 2004 πλησιάζουν τις 40, τα πραγματικά στοιχεία δείχνουν πως ο αριθμός τους βρίσκεται πιο κοντά στις 20. Αυτό δεν αποτελεί έκπληξη, καθώς ο ετήσιος μέσος όρος της τελευταίας πενταετίας είναι περίπου 20 ταινίες. Πρόσφατες διεθνείς επιτυχίες, όπως οι *Χαμένες Αγάπες*, το *Θέλω και τη μαμά σου* και το *Πάθος του πατέρα Αμάρο*, οδήγησαν στη λανθασμένη αντίληψη πως ο μεξικανικός κινηματογράφος διανύει μια περίοδο αναγέννησης.

Το χειρότερο σημείο της πρόσφατης κρίσης είναι η μετριότητα των ταινιών. Από τους 18 τίτλους που κυκλοφόρησαν μέσα στο 2004 μόνο το *Duck Season* (*Το κυνήγι της πάπιας*), το ντεμπούτο του Fernando Eimbcke, απέσπασε ομόφωνες θετικές κριτικές. Αυτή η μελαγχολική κωμωδία που ασχολείται με τις χαμένες ευκαιρίες είχε μέτριες εισπράξεις στα ταμεία, παρότι προηγουμένως απέσπασε τα περισσότερα βραβεία στο κινηματογραφικό φεστιβάλ της Γουαδαλαχάρα και έκανε πρεμιέρα στην Εβδομάδα Κριτικών των Κανών. Η μεγαλύτερη εισπρακτική επιτυχία της περσινής χρονιάς ήταν το *Mia Méra Χωρίς Μεξικάνους*, το μονοδιάστατο ψευδο-ντοκιμαντέρ του Sergio Arau, που παρουσιάζει τι θα συνέβαινε στην Καλιφόρνια αν όλοι οι μεξικανοί μετανάστες, νόμιμοι ή παράνομοι, ξαφνικά εξαφανίζονταν.

Ούτε ο ίδιος ο πατέρας του Arau, Alfonso, κατάφερε να έχει μια αντίστοιχη προσέλευση κοινού με το πολυδιαφημισμένο βιογραφικό (*Zapáta - το όνειρο του ήρωα*). Πομπώδης, με λάθος επιλογές στη διανομή ρόλων και αεθρήνητα σκηνοθετημένα, αυτή η ελεύθερη προσέγγιση στο πιο αγαπημένο επαναστατικό σύμβολο του Μεξικού ήταν το μεγαλύτερο φιάσκο της χρονιάς (σύμφωνα με φήμες, προετοιμάζεται μια νέα έκδοση με καινούργιο μοντάζ για την ξένη αγορά).

Ο μόνος πραγματικός δημιουργός της γενιάς του Alfonso Arau με καινούργια ταινία ήταν ο Felipe Cazals με το δραματικό ντοκιμαντέρ του *Ντίνα, Θάρος μέχρι το τέλος*, που πραγματεύεται με οξύ και αποκαλυπτικό τρόπο την δολοφονία της ακτιβίστριας Ανθρωπίνων Δικαιωμάτων Digna Ochoa, της οποίας ο θάνατος διαγνώστηκε επισήμως ως αυτοκτονία. Εν τω μεταξύ, ο Jaime Humberto Hermosillo στράφηκε σε ταινίες ψηφιακού βίντεο με όλο και περισσότερο ομοφυλοφιλική θεματολογία και ο

Arturo Ripstein παρέμεινε ανενεργός για δεύτερη συνεχή χρονιά.

Με εξαίρεση τον Eimbcke, καμία από τις κυκλοφορίες του 2004 δεν έδειξε να κρύβει από πίσω της κάποιο μεγάλο ταλέντο. Οι ταινίες *Avisos de ocasión*, *Fantasías*, *Huaranga*, *Las Lloronas*, *Mónica y el professor*, *Santos peregrinos* και *Siete mujeres, un homosexual y Carlos* ήταν όλες σκηνοθετημένες από πρωτοεμφανιζόμενους και είχαν σύντομες κυκλοφορίες στις αίθουσες. Οι περισσότερες προσπάθησαν να εκμεταλλευτούν το πρόσφατο κύμα επιτυχημένων κωμωδιών, αλλά αυτοαναείρεθησαν από ημιτελείς ιδέες, φτωχά σενάρια και φτηνές παραγωγές. Μόνο η μαύρη κωμωδία *Σκοτώνοντας τον Κάμπο* του Alejandro Lozano είχε κάποια εμπορική επιτυχία παρά την προφανή κοινοτοπία της.

Ούτε η εμπειρία φαίνεται να έχει επιτυχία. Το *Κανένας κάτω, Τέσσερις ακόμα*, η τελευταία μεξικανική κυκλοφορία του 2004 γνώρισε την αδιαφορία του κοινού και αποσύρθηκε από τις αίθουσες μόλις δύο εβδομάδες μετά την πρεμιέρα της. Η αποτυχία αυτής της ανθολογίας, σκηνοθετημένης από τους Carlos Carrera, Alejandro Gamboa, Fernando Sariñana και Antonio Serano, όλοι τους με εισπρακτικές επιτυχίες στο ενεργητικό τους, μπορεί να εξηγηθεί από τον ανελέητο κυνισμό της στην απεικόνιση του εθνικού προβλήματος της διαφθοράς.

Σαν αποκορύφωμα σε μια χρονιά αποτυχιών, το Μεξικανικό Κινηματογραφικό Ινστιτούτο (Imcine) απόλεσε το δικαίωμά του να αποκομίζει πόρους για παραγωγές από ένα πολύ μικρό ποσοστό των εισπράξεων στις αίθουσες (ένα πέσο για κάθε πωληθέν εισιτήριο). Οι διανομείς και οι αιθουσάρχες πολέμησαν και στο τέλος κέρδισαν τη νομική μάχη η οποία αναίρεσε αυτό το δικαίωμα. Χωρίς κάποιο ευδιάκριτο πλάνο ή στρατηγική, το Imcine φαίνεται να βασίζεται στην αμυδρή πιθανότητα δύο ή τρεις ταινίες να κάνουν τη διαφορά.

Mexico

The Latest Crisis

Leonardo Garcia Tsao

Magazine Cahiers du Cinéma, April 2005

Although official announcements place the number of 2004 Mexican film productions near the 40 film mark, the real figures cut that number in half. No surprise, since twenty films or so have been the yearly average for the past five years. Recent international successes like *Amores Perros*, *Y tu mamá también* and *El Crimen del Padre Amaro* conveyed the misleading idea that Mexican cinema was experiencing a timely resurgence. The follow through just didn't happen.

The worst part of this recent crisis is the average mediocrity of the few films. Among the eighteen titles released in 2004, only one, Fernando Eimbcke's debut *Duck Season*, met unanimous critical acclaim. After winning most prizes at the Guadalajara film festival and premiering at Cannes' Critics Week, this melancholic, deadpan comedy about missed opportunities only gained modest earnings at the box-office. The biggest winner of last year turned out to be *Un Día sin mexicanos*, Sergio Arau's one-joke mockumentary about what would happen in California if all Mexican immigrants, legal or illegal, would suddenly vanish.

Arau's own father, Alfonso, couldn't attract the same audience's attention with his widely publicized biopic *Zapata - el sueño del héroe*. Stilted, miscast and wretchedly directed, this free take on Mexico's most beloved revolutionary icon was the year's major fiasco. (A new, recut edition is rumored to be prepared for the foreign market.)

The only real auteur of Alfonso Arau's generation with new cinematographic work was Felipe Cazals with his docudrama *Digna: hasta el último aliento*, an incisive political expose about the murder of Human Rights activist Digna Ochoa, whose death was officially diagnosed as suicide. Meanwhile, Jaime Humberto Hermosillo turned to digital videos of increasingly gay themes, and Arturo Ripstein remained inactive for the second year in a row.

With the exception of Eimbcke, none of the 2004 releases announced the promise of a major talent. *Avisos de ocasión*, *Fantasías*, *Huapango*, *Las Lloronas*, *Mónica y el profesor*, *Santos peregrinos* and *Siete mujeres*, un homosexual y Carlos were all directed by newcomers and had a short-lived theatrical release. Most of them tried to ride the recent wave of successful comedies but were undone by half-baked concepts, poor screenplays and shoddy production values. Only Alejandro Lozano's black comedy *Matando Cabos* did make some business despite its derivative and trite nature.

Experience doesn't seem to cut it either. *Cero y van cuatro*, 2004's last Mexican release, was also received with public indifference, and it disappeared from screens a couple of weeks after its premiere. The failure of this omnibus film directed by Carlos Carrera, Alejandro Gamboa, Fernando Sariñana and Antonio Serrano, all of them with previous box-office hits under their belts, may be explained in its relentless cynicism while dealing with the national problem of corruption.

To cap off a year of defeats, the Mexican film institute (Imcine) lost on its initiative of obtaining production funds out of a very small percentage of box-office receipts (a peso for every ticket sold). The distributors and exhibitors fought and in the end won a legal battle to override such an initiative. With no discernible plan or strategy, the Imcine seems to rely on the off chance that two or three new films will make a difference.

Φτωχό μεξικανικό σινεμά

Τόσο μακριά από τα Cahiers du Cinéma και τόσο κοντά στις ισπανόφωνες Ηνωμένες Πολιτείες

Ένα εριστικό δοκίμιο του Carl J. Mora*

Τον τίτλο αυτού του δοκιμίου εμπνεύστηκα από ένα σχόλιο που αποδίδεται στον Porfirio Diaz, δικτάτορα του Μεξικού από το 1876 μέχρι το 1910 και που αντικατοπτρίζει την πάντοτε προβληματική σχέση των δύο γειτονικών χωρών: «Φτωχό Μεξικό, τόσο μακριά από το Θεό κι όμως τόσο κοντά στις Ηνωμένες Πολιτείες». Φυσικά δεν υπονοώ ότι τα Cahiers du Cinéma έχουν κάποιο είδος θεικής υπόστασης. Απλώς το παραθέτω ως σύμβολο μιας σημαντικής διεθνούς κινηματογραφίας, όπου οι ταινίες αναφέρονται για τη μοναδικότητα και την καλλιτεχνική τους ποιότητα. Ο τίτλος υποδηλώνει επίσης ότι το παρόν είναι κείμενο γνώμης (ίσως και ένας προκλητικός ψόγος – ιδιαίτερα στις παραπομπές) εναντίον συγκεκριμένων, ευρέως στηριζόμενων πολιτιστικών αντιλήψεων στις Ηνωμένες Πολιτείες και του τρόπου που αυτές μπορούν να επηρεάζουν τη διανομή ξένων και εγχώριων ταινιών.

Επί γενεές ολόκληρες οι Ηνωμένες Πολιτείες προσέλασαν εκατομμύρια μετανάστες και οι Λατινοαμερικανοί εξακολουθούν να αποτελούν ένα σημαντικό κομμάτι αυτών των δημογραφικών μετακινήσεων. Στη δεκαετία του 1930 οι μετανάστες προέρχονταν κυρίως από το Μεξικό και ήταν συγκεντρωμένοι στις νοτιοδυτικές πολιτείες. Κάποιοι Κουβανοί κατοικούσαν στη Φλόριδα – οι περισσότεροι σε μια γειτονιά της πόλης Ybor στην Τάμπα. Στη Νέα Υόρκη υπήρχε μια πολυεθνής, μεσαίας τάξης μειονότητα Λατινοαμερικανών, που στήριζε τη συντηρητική εφημερίδα *La Prensa*. Υπήρχαν και μια-δύο αίθουσες που έπαιζαν μεξικανικές ταινίες. Στη δεκαετία του 1940 ξεκίνησε η μαζική μετανάστευση των Πορτορικανών προς τη Νέα Υόρκη. Όλες αυτές οι ανομοιογενείς μειονότητες σχεδόν αγνοούσαν η μία την ύπαρξη της άλλης.

Την ίδια δεκαετία, οι Ηνωμένες Πολιτείες, μαζί με τη Λατινική Αμερική και την Ευρώπη, εξελίχθηκαν σε μια σημαντική ξένη αγορά για τις μεξικανικές ταινίες, οι οποίες διανέμονταν χωρίς υπότιτλους στους Μεξικανο-αμερικανούς της Καλιφόρνιας, του Τέξας και των υπόλοιπων νοτιοδυτικών πολιτειών της Αμερικής, καθώς και στους Πορτορικανούς της Νέας Υόρκης. Ο διανομέας τους ήταν η εταιρεία Azteca Films, μια κρατική υπηρεσία του Μεξικού που είχε ιδρυθεί με σκοπό τη διανομή μεξικανικών ταινιών σε περισσότερες από 400 τοπικής ιδιοκτησίας αίθουσες στις Ηνωμένες Πολιτείες που πρόσβαλλαν αποκλειστικά αυτές τις ταινίες. Από το 1931 μέχρι το 1938 το Χόλιγουντ παρήγαγε και ισπα-

νόφωνες ταινίες, οι οποίες όμως απευθύνονταν κατά κύριο λόγο στη λατινοαμερικανική αγορά και όχι στις ισπανόφωνες μειονότητες εντός των Ηνωμένων Πολιτειών¹.

Μέχρι τη δεκαετία του 1960 η αμερικανική κοινωνία γνώρισε ραγδαίες κοινωνικές, δημογραφικές, πολιτιστικές και πολιτικές αλλαγές. Το κίνημα των μαύρων για τα πολιτικά τους δικαιώματα οδήγησε στη διακήρυξη των πολιτικών δικαιωμάτων του 1964, που με τη σειρά της οδήγησε ευρέως σε μια γραφειοκρατική κατηγοριοποίηση «προστατευόμενων» μειονοτήτων που θα συμπεριλαμβάνονταν στην επίσημη πολιτική. Το γεγονός αυτό θα αποκρυστάλλωνε περαιτέρω την παραδοσιακή κοινωνική και φυλετική στάση των Αμερικανών που, μεταξύ άλλων παραδόξων, αντιλαμβάνονταν τους ισπανόφωνους ή την ισπανική καταγωγή ως φυλή. Οι Ηνωμένες Πολιτείες είναι η μοναδική χώρα στον κόσμο όπου υπάρχει αυτή η κατηγορία. Οι επικρατούσες αμερικανικές αντιλήψεις, ενισχυμένες από την επίσημη πολιτική και με τα μέσα μαζικής ενημέρωσης να προπαγανδίζουν την άποψη αυτή, καθιστούν αδύνατη την ανατροπή της.

Μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1980 και στις αρχές της δεκαετίας του 1990 η ταμπέλα «ισπανόφωνος» είχε αντικατασταθεί με μία νέα, προφανώς πιο μοντέρνα χρήση: «Latino» – μια ισπανοποιημένη συντόμηση του «Λατινοαμερικανός»². Ο όρος «Latino» έχει χρησιμοποιηθεί ευρέως στις Ηνωμένες Πολιτείες – από τον «Λατίνο εραστή» για τον Ιταλό Ροδόλφο Βαλεντίνο μέχρι το τραγούδι *Latino από το Μανχάταν* της δεκαετίας του 1940. Εξάλλου, είχε χρησιμοποιηθεί περιστασιακά και από τον γραπτό Τύπο ως συντόμηση του όρου «Λατινοαμερικανός». Η αρχική χρήση του όρου «Latino» παραμένει ασαφής, ωστόσο είναι πιθανό να επισημοποιήθηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1980 από κάποιους ισπανόφωνους ακτιβιστές της πολιτικής και των μέσων μαζικής ενημέρωσης που προσπαθούσαν προφανώς να υπογραμμίσουν τη γεωγραφική καταγωγή της μεγάλης πλειονότητας των ισπανόφωνων στις Ηνωμένες Πολιτείες. Τα κυρίαρχα μέσα γρήγορα άρπαξαν τον όρο «Latino» διότι είχε το πλεονέκτημα να συγκεντρώνει πολύπλοκα ζητήματα κάτω από μια ταμπέλα.

Ο όρος «Chicano» σημαίνει Μεξικανο-αμερικανός και υιοθετήθηκε στα 1960 από πανεπιστημιακούς μεξικανο-αμερικανούς ακτιβιστές, προφανώς επει-

δὴ θεωρούσαν τον ὄρο «Μεξικανο-αμερικανός» πολύ βαρὺ καὶ χαρακτηριστικὸ τῆς μεσαίας τάξης³. Ἦθελαν, λοιπόν, νὰ τονίσουν ὅτι ο μεξικανικός πολιτισμός που ἀνθίξε στις νοτιοδυτικές Ηνωμένες Πολιτείες ἦταν κάτι εντελῶς καινούργιο, που ξεκίνησε μὲν ἀπὸ τὸ καθαυτὸ Μεξικὸ, ἀλλὰ εἶχε ἐξελιχθεῖ πλέον σε κάτι ἐξ ολοκλήρου ανεξάρτητο. Οἱ ακτιβιστές αυτοὶ ἤθελαν ἀκόμη νὰ τονίσουν ὅτι ο πολιτισμὸς «Chicano» εἶχε τις ρίζες του στις μεξικανικές κοινότητες τῶν περιοχῶν που περιήλθαν στὴς Ηνωμένες Πολιτείες κατὰ τὸν πόλεμο του 1846-48 – Καλιφόρνια, Αριζόνα, Νέο Μεξικὸ καὶ Τέξας⁴. Τελικὰ, οἱ ακτιβιστές αυτοὶ ταυτίζονται με τὴν ἰδιάνικη καὶ ἰσπανο-ἰδιάνικη βάση τῶν Μεξικανῶν καὶ Μεξικανο-αμερικανῶν.

Ἡ ἐτυμολογία τοῦ ὀρου «Chicano» εἶναι συγκεχυμένη ὡς μῦθος. Οἱ περισσότεροὶ «Chicano» συγγραφεῖς, ακριβιστές καὶ ακαδημαϊκοὶ ἰσχυρίζονται ὅτι αντικατοπτρίζει τὸν τρόπο με τὸν ὁποῖο οἱ Μεξικανοὶ Ἰδιάνοι πρόφεραν τὴν λέξη «mexicano» (δὲν διευκρινίζουν, βέβαια, ποτὲ ποιοι ακριβῶς Μεξικανοὶ Ἰδιάνοι, γιατί υπάρχουν πολλές κατηγορίες, που μιλῶν διαφορετικές γλώσσες καὶ ὡς ἐκ τούτου ἔχουν καὶ διαφορετικές προφορές). Αὐτὸς, λοιπόν, εἶναι ἕνας ρομαντικός, ἐθνικιστικο-πολιτιστικὸς ὀρισμὸς χωρὶς καμιά ἀληθινὴ βάση. Ο πιο πιθανὸς ὀρισμὸς εἶναι βέβαια καὶ ο λιγότερο ἐντυπωσιακός.

Οἱ ἀρχικοὶ πολιτιστικοὶ ακτιβιστές φαίνεται ὅτι ἐπέλεξαν σκόπιμα τὸν ὄρο «Chicano» ἐπειδὴ περιέγραφε κοινωνικὰ περιθωριοποιημένους ἀνθρώπους. Χρησιμοποιούνταν ἤδη γιὰ αρκετὸ διάστημα στὴν ἀργκὸ τῶν ἐγκληματιῶν τὸν περιθωρίο καὶ ἐιδικὰ στὴν περιοχή El Paso-Ciudad Juárez. Προερχόταν προφανῶς ἀπὸ μὴ παλιὰ μεξικανικὴ κοινολογία, τὸ «chicanear», που ἀποτελοῦσε μὴ παραφθορὰ τοῦ γαλλικοῦ «chicane» ἢ «chicanery» (στρεψοδικία). Ὁ ὀρος εἶχε καὶ μὴ μακρὰ ἱστορία στὸν μεξικανικὸ υπόκοσμο, ὅπου χρησιμοποιούνταν γιὰ νὰ περιγράψει ἀνέντιμους δικηγόρους που χρησιμοποιοῦσαν κάθε εἶδους τέχνασμα στὴν προσπάθειά τους νὰ ἀθωώσουν ἐγκληματίες. Ἐνας ἠλικιωμένος στὸ βόρειο Νέο Μεξικὸ θυμόταν ὅτι ὡς παιδί τῆ δεκαετίας τοῦ 1940 ὁ ὀρος χρησιμοποιήθηκε κάποτε γιὰ νὰ περιγράψει κάποιον που εἶχε διαπράξει μὴ ἐπιτυχημένη ληστεία, ὅπως στὸ *es muy chicanero*. Τώρα λοιπόν, που ἔχω διευκρινίσει τὸν ὀρισμὸ τοῦ «Chicano», ὁ ὁποῖος ἀναμφίβολα θὰ ἐνοχλήσει τοὺς ἀνθρώπους που ταυτίζονται με τὸν εαυτὸ τους με τοὺς «Chicanos», θὰ προχωρήσω στὴ συζήτηση τῆς σχέσης που μποροῦν νὰ ἔχουν τὰ ζητήματα ἐθνικῆς ταύτισης καὶ ονομασίας με τὴ διανομή τῶν λατινοαμερικανικῶν καὶ ἐιδικότερα τῶν μεξικανικῶν ταινιῶν.

Τὸ «κίνημα» τῶν Chicano, ὅπως τὸ περιγράφουν ἀρκεῖ που συμμετεῖχαν σε αὐτὸ, βασίζεται στὴν ἐκείνη ὅτι ἡ περιοχή τῶν νοτιοδυτικῶν Ηνωμένων Πολιτειῶν εἶναι «κλεμμένη», καὶ ὡς θιγμένοι κληρονόμοι τοῦ «Aztlán», ὅπως τὸ ονομάζουν⁵, οἱ Chicanos ἔχουν νόμιμη ἀξίωση σε αὐτὰ τὰ ἐδάφη.

Ἐφόσον ἕνα μεγάλο μέρος τῶν νὰ εἶναι κανεῖς «Chicano» βασίζεται στὴν ἱστορικὴ δυσἀρέσκεια πρὸς τὴν ἀμερικανικὴ «ἀρπαγὴ» τῆς μεξικανικῆς γῆς τὸ 1848, οἱ υποστηρικτὲς τοὺς υποκινούνται σε μεγάλο βαθμὸ ἀπὸ τὴ δυσἀρέσκειά τους πρὸς τὴν ἴδια τὴν Ἀμερικὴ. Αὐτὰ τὰ συναισθήματα, δυστυχῶς, ἀποκαλύπτονται στις περισσότερες ἀπὸ τις ταινίες τῶν «Chicano», που εἶναι πλέον γνωστὲς ὡς «Latino»⁷.

Εἶναι, ὁμως, σημαντικό καὶ διευκρινιστέο ὅτι ὅλοι οἱ ἀνθρώποι που συγκαταλέγονται ἐν αὐτῷ τους στους Chicano δὲν μοιράζονται τὸν ἑαυτὰ καὶ τις ἐπαναστατικές ἀντιλήψεις που παρουσιάστηκαν παραπάνω. Ὁ ὀρος, λοιπόν, ἔχει γενικευθεῖ καὶ χρησιμοποιεῖται ἐυρέως ὡς ἕνα ἀκόμη ὄνομα γιὰ τοὺς Μεξικανο-αμερικανούς, ἡ πλειοψηφία τῶν ὁποίων θὰ ἔμενε ἐμβρόντητη μπροστὰ σε τέτοιες γελοῖες ἐθνικοαπελευθερωτικὲς ἰδέες.

Κατὰρχὰς, ὅλες αὐτὲς οἱ ἐτικέτες –Ἰσπανοφῶνοι, Latino, Chicano– προκαλοῦν σύγχυση στα μέσα μαζικῆς ἐνημέρωσης καὶ στο κοινὸ, που δὲν γνωρίζουν πῶς καὶ πότε νὰ τις χρησιμοποιήσουν ἢ πιστεύουν ὅτι ὑπάρχει ἕνας ἀκριβῆς τρόπος χρήσης τους, τὸν ὁποῖο ἀγνοοῦν⁸. Διάφορα φεστιβάλ ταινιῶν στὴς Ηνωμένες Πολιτείες, ὅπως τὸ ἀναγνωρισμένο Φεστιβάλ Ταινιῶν Latino τοῦ Σικάγου καὶ τὸ Διεθνὲς Φεστιβάλ Ταινιῶν Latino τοῦ Λος Ἀντζελες, χρησιμοποιοῦν τὸν ὀρο Latino. Στὸ πρόγραμμα τοῦ φεστιβάλ τοῦ Σικάγου συμπεριλαμβάνονται τακτικὰ ἰσπανικές, βραζιλιάνικες, πορτογαλικές, ἀκόμη καὶ ἀμερικανικῆς παραγωγῆς, ταινίες «Latino»⁹.

Συχνὰ, ὁμως, οἱ ὀροι αὐτοὶ ἀποδίδονται τόσο σε ἀμερικανικές ὅσο καὶ σε ξένες ταινίες, σαν νὰ ἐπρόκειτο γιὰ τὸ ἴδιο πράγμα. Εἶναι φανερό ὅτι κατὰ βάση ὁ ὀρος «Latino» λειτουργεῖ ὡς «ομπρέλα» που περιλαμβάνει ὅλες τις λατινοαμερικανικές κοινότητες¹⁰ τῶν Ηνωμένων Πολιτειῶν. Ὁ ὀρος προκρίνεται μάλιστα καὶ ἀπὸ τοὺς πολιτικούς καὶ κοινωνικούς ακτιβιστές, ἐπειδὴ δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι ὑπάρχει ἕνας μονολιθικός «Latino» πληθυσμὸς στὴ χώρα, γεγονός που θὰ πείσει τὴν κυβέρνηση καθὼς καὶ τοὺς Δημοκρατικούς καὶ τοὺς Ρεπουμπλικανούς ὅτι πρόκειται γιὰ μὴ ἰσχυρὴ πολιτικὴ δύναμη. Χρησιμοποιεῖται ἀκόμη, πιο συγκεχυμένα, γιὰ νὰ χαρακτηρίσει τὴ Λατινικὴ Ἀμερικὴ, ἀκόμη καὶ τὴν Ἰσπανία. Ὁ Jim Hoagland, ἐξέχων ἀρθρογράφος τῆς *Washington Post* που ἀσχολεῖται με τὴν ἐξωτερικὴ πολιτικὴ, ἀναφέρθηκε μάλιστα κάποτε στους «Ἀσιάτες, Ἀφρικανούς καὶ Latinos».

Κατὰ συνέπεια, οἱ διανομὲς καὶ παραγωγὸι ταινιῶν ἀντιμετωπίζουν δυσκολίες στὸν προσδιορισμὸ αὐτῆς τῆς «ἀγοράς». Ακτιβιστές ἠθοποιοί, σκηνοθέτες καὶ παραγωγὸι, ὅπως οἱ Edward James Olmos, Gregory Nava καὶ Mactesuma Esparza ἐπιμένουν ὅτι ὑπάρχει ἕνα ἐνιαῖο πολιτιστικὸ «Latino» κοινὸ που καταδικάζει τις «Latino» ταινίες (δηλαδή, τις δικές του ταινίες). Οἱ Olmos, Nava καὶ Esparza εἶναι Μεξικανο-αμερικανοὶ που ἐπικεντρώνονται κατὰ βάση στὴν Καλιφόρνια καὶ στις νοτιοδυτικές

πολιτείες και εκφράζουν το ήθος της θυματοποίησης των Chicano, που συζητήθηκε παραπάνω. Ο τρόπος που χρησιμοποιούν τον όρο Latino υποδηλώνει ότι προκρίνεται πλέον έναντι του «Chicano», το οποίο χρησιμοποιούσαν πριν μερικά χρόνια. Ο Olmos, που είναι ένας καλός ηθοποιός –όταν το θέλει (όπως στο *Ο Κινηγμένος* το 1996, το εξυμνημένο ριμέικ του Robert M. Young του *Ο ταχυδρόμος χτυπάει πάντα δυο φορές*)-, συμμετέχει ενεργά σε πολλούς αγώνες για την υποστήριξη των άπορων παιδιών και της εκπαίδευσης. Αλλά έχει επίσης μετατρέψει τον εαυτό του και σε εκπρόσωπο και υπερασπιστή όλων των «Latinos», συμπεριλαμβανομένων και εκείνων εκτός Ηνωμένων Πολιτειών. Έκανε, λοιπόν, μια εκπομπή στη δημόσια τηλεόραση, στην οποία συγκέντρωσε πολλούς «Latino» καλλιτέχνες για να ερμηνεύσουν διάφορα λατινοαμερικανικά μουσικά είδη. Επιπλέον υποστηρίζει και προωθεί το Φεστιβάλ Ταινιών «Latino» του Λος Άντζελες – προφανώς επειδή νιώθει ότι, αν δεν το έκανε, το αμερικανικό κοινό θα αγνοούσε τις λατινοαμερικανικές, ισπανικές και βέβαια τις αμερικανικές ταινίες Latino, που αποτελούν το επίκεντρο του ενδιαφέροντός του.

Σε μια συνέντευξή του το 1992 σε ένα μεξικανικό κινηματογραφικό περιοδικό, ο Olmos ισχυρίστηκε ότι το *American Me* (1992), ένα βίαιο δράμα αιχμαλωσίας το οποίο σκηνοθέτησε και στο οποίο πρωταγωνίστησε, «το είδαν πρώτα οι Μεξικανοί του Λος Άντζελες, μετά οι Αμερικανοί του Λος Άντζελες, ύστερα οι Πορτορικανοί και Δομινικανοί της Νέας Υόρκης και αργότερα οι Κουβανοί της Φλόριδας. Τώρα πια οι ταινίες Chicano παρακολουθούνται από όλους τους «Latinos». Τις δηλώσεις αυτές, ωστόσο, τις απηύθυνε σε ένα κοινό που είχε ελάχιστες γνώσεις για να ελέγξει την ακρίβειά τους και γενικά θεωρώ τους ισχυρισμούς του υπερβολικούς για μια ταινία που έκανε λίγα εισπτήρια».

Οι ταινίες Latino ή αυτές με τέτοια θεματολογία είναι παραγωγές του Χόλιγουντ στα αγγλικά, με ιστορίες τοποθετημένες στην Αμερική, ηθοποιούμενες από Latinos και οι σημαντικοί τους ρόλοι ερμηνεύονται από Latino ηθοποιούς. Η μεγάλη πλειονότητα των ταινιών αυτών γίνεται από Μεξικανο-αμερικανούς και αυτούς αφορούν: *Η μπαλάντα του Γκρεγκόριο Κορτέζ* του Robert M. Young (1982, μια συναισθηματική έκκληση για διγλωσση εκπαίδευση), *Σελίνα* (1997, η βιογραφία του δολοφονημένου τραγουδιστή *Texano*), *Zoot-Suit* (1981, μια ταινία για τις αντιμεξικανικές αναταραχές της δεκαετίας του 1940 στη νότια Καλιφόρνια), *Tortilla Soup*, *El Norte* (πραγματεύεται το θέμα των παράνομων μεταναστών της Γουατεμάλας, αλλά βριθεί μεξικανικών χαρακτηρισμών), *Η οικογένειά μου* (1995, ένα μεξικανο-αμερικανικό οικογενειακό έπος), *Μιλάγκρο, η γη της σύγκρουσης* (μια ταινία του 1998 βασισμένη στη νουβέλα του John Nichols και σκηνοθετημένη από τον Robert Redford – ταινία «Latino»), *American Me*, *Οι λυσταί του Ολύμπου* (1987, για έναν βολιβιανό καθηγητή μαθηματικών και τους μεξικανο-αμερικανούς μαθητές του), καθώς και μερικές ακόμη.

Μοναδική εξαίρεση αποτελεί ο Leon Ichaso, παραγωγός και σκηνοθέτης γεννημένος στην Κούβα, του οποίου οι ταινίες αντανακλούν τις ανησυχίες των Κουβανών της ανατολικής ακτής και των Πορτορικανών. Η πρώτη του ταινία, το *El Super* (1979), ήταν μια ανάλαφρη κωμωδία για τους κουβανούς εξόριστους στην παγωμένη και χιονισμένη Νέα Υόρκη που ονειρεύονται να μετακομίσουν στο ζεστό Μαϊάμι. Το *Crossover Dreams* (1985) ήταν ένα τυπικό παρασκηναϊκό δράμα για έναν τραγουδιστή σάλσα (Ruben Blades) που προσπαθούσε να δοκιμάσει την τύχη του στη μουσική σκηνή της Νέας Υόρκης. Το 1996 έκανε την ισπανόφωνη ταινία *Azucar amarga*, που στρεφόταν κατά του Κάστρο. Η ταινία ήταν τόσο επιδέξια στη χρήση των ηθοποιών και στην επιλογή των τόπων των γυρισμάτων (Φλόριδα και Δομινικανή Δημοκρατία), ώστε πολλοί έφτασαν να πιστέψουν ότι ήταν πραγματικά μια κουβανέζικη ταινία (παρ' όλη την εμφανώς κριτική της στάση έναντι του κουβανέζικου καθεστώτος). Το 2002, ο Ichaso κυκλοφόρησε το *Πινιέρο*, μια ταινία για έναν Νεοϋορκέζο-πορτορικανό ποιητή του γκέτο, θεατρικό συγγραφέα και κατάδιδο. Συνολικά, οι ταινίες του είναι οι μοναδικές «Latino» ταινίες που δεν αντανακλούν την μεξικανο-αμερικανική ή την «Chicano» οπτική.

Οι περισσότερες από τις μεξικανο-αμερικανικές ως προς τον προσανατολισμό τους ταινίες δεν έχουν επιτύχει εισπρακτικά και πολλοί Latinos υπαινίσσονται αρκετά ξεκάθαρα ότι γι' αυτό ευθύνεται το γεγονός ότι το αμερικανικό κοινό είναι προκατελιγμμένο. Ωστόσο, η θυματοποίηση και η συνακόλουθη υποκρυπτόμενη στήλιτευση της πολιτιστικής καταπίεσης από την πλειονότητα της αμερικανικής κοινωνίας αποτελούν μία διάχυτη αίσθηση σε αρκετές από αυτές τις ταινίες. Ο Olmos, ο οποίος έχει εμφανιστεί σε πολλές από αυτές, μοιάζει συνήθως οργισμένος και σκυθρωπός στους χαρακτήρες που παίζει, με αποτέλεσμα αυτοί να μη διαφέρουν ουσιαστικά ο ένας από τον άλλο. Οι υποστηρικτές των ταινιών με λατινική θεματολογία δεν δέχονται αυτούς τους παράγοντες για την απόρριψη αυτών των ταινιών. Ωστόσο το ευρύ κοινό δυσανασχετεί όταν το κάνουν να νιώθει ένοχο.

Για παράδειγμα, το *El Norte*, μια ταινία του 1983 του Gregory Nava, πραγματεύεται το ζήτημα δύο αδελφών από τη Γουατεμάλα που προσφεύγουν σε πολιτική βία στη χώρα τους και καταφεύγουν στη συνέχεια στις Ηνωμένες Πολιτείες. Στη διαδρομή πρέπει να διασχίσουν το Μεξικό εκεί συναντούν έναν φορτηγατζή για να τους μεταφέρει, ο οποίος βρίζει συνεχώς (η βλασφημία εξάλλου αποτελεί τυπικό χαρακτηριστικό των Μεξικανών και όχι των Γουατεμαλάνων, όπως αναφέρεται από έναν αξιωματικό της INS αργότερα στην ταινία) και καταφέρνουν έτσι να αποφύγουν κάθε μεγάλη μεξικανική πόλη, μέχρι που τυφλώνονται από τα αστραφτερά φώτα του Σαν Ντιέγκο. Πρόκειται για μια κλοφταγμένη ταινία, που όμως καταλήγει σε ένα μήνυμα ουσιαστικά αρνητικό. Το κορίτσι πεθαίνει από δαγκώματα ποντικών ενώ σέρνεται μέσα σε έναν

αποχετευτικό σωλήνα και ο αδελφός της προσπαθεί να επιβιώσει ως μεροκαματιάρης στο Λος Άντζελες.

Ο Nava, Αμερικανός μεξικανικής καταγωγής, ο οποίος τα έχει καταφέρει αρκετά καλά στις Ηνωμένες Πολιτείες¹², φαίνεται να δηλώνει περισσότερο ότι η χώρα του αποτελεί ακατάλληλο τόπο για τους λατινοαμερικανούς μετανάστες, νόμιμους ή μη. Ο αριθμός, βέβαια, των Μεξικανών, Γουατεμαλανών και άλλων που προσπαθούν συνεχώς να εισβάλουν στις Ηνωμένες Πολιτείες μάλλον διαψεύδει τον παραπάνω ισχυρισμό. Αν ο Nava και οι σύντροφοί του «Chicano/Latino» κινηματογραφιστές σταματούσαν να παρουσιάζουν τους χαρακτήρες τους ως αένα περιθωριοποιημένους, καταπιεσμένους και απεγνωσμένους, τότε ίσως το κοινό εμφανιζόταν πιο δεκτικό στις ταινίες τους.

Το *Tortilla Soup* (2001), μια αισιόδοξη και εύθυμη ταινία για μια μεξικανο-αμερικανική οικογένεια, έτυχε θετικής υποδοχής από τους κριτικούς. Ωστόσο η σκηνοθέτις είναι, όπως περιέργως, μια ελάχιστα γνωστή Ισπανίδα, η María Ripoll, και η ταινία είναι ριμέικ του *Φαί, ποτό, αρσενικό, θηλυκό* (1994) του Ang Lee. Το γεγονός αυτό καταδεικνύει άλλη μια δυσαρμονία μεταξύ των Latinos των Ηνωμένων Πολιτειών και των «ξένων». Οι τελευταίοι, όταν κάνουν ταινίες στις Ηνωμένες Πολιτείες (και είναι πολύ λίγοι) προσφέρουν αναμφίβολα μια διαφορετική οπτική στην περιγραφή των Λατίνων που ζουν στην αμερικανική κοινωνία.

Στην πραγματικότητα υπάρχουν σήμερα μόνο δύο γνωστοί Μεξικανοί στο Χόλιγουντ – ο ηθοποιός / παραγωγός / σκηνοθέτης Alfonso Arau και η ηθοποιός / παραγωγός Salma Hayek. Υπάρχουν επίσης άλλοι τρεις μεξικανοί σκηνοθέτες στο Χόλιγουντ, των οποίων οι ταινίες είναι αρκετά γνωστές στους αμερικανούς κινηματογραφόφιλους, παρ' όλο που τα ονόματά τους δεν είναι. Αυτοί θα συζητηθούν παρακάτω.

Ο Alfonso Arau, έπειτα από μια αξιοσέβαστη καριέρα ως ηθοποιός και σκηνοθέτης στο Μεξικό και ως ηθοποιός στο Χόλιγουντ (*Άγρια συμμορία, Κυνηγώντας το πράσινο διαμάντι*), σημείωσε τη μεγαλύτερή του επιτυχία το 1992 με τη μεξικανική ταινία *Σοκολάτα σε καυτό νερό*, μια διασκευή της νουβέλας με τη μεγαλύτερη εισπρακτική επιτυχία που έγραψε η σύζυγός του εκείνη την εποχή, Laura Esquivel¹³. Με βάση αυτή την εισπρακτική επιτυχία, έκανε το *Περπατώντας στα σύννεφα* (1995) για ένα μεγάλο χολιγουντιανό στούντιο, βασισμένο σε μια ιταλική ταινία του 1942, το *Τέσσερα βήματα στα σύννεφα*. Ο πρωταγωνιστής, Keanu Reeves, υποδύεται έναν νεαρό στρατιώτη που συναντά μια έγκυο κοπέλα (Aitana Sánchez-Gijón) σε ένα λεωφορείο και αυτή τον προσκαλεί σπίτι της. Η «αριστοκρατική» μεξικανοαμερικανική οικογένειά της έχει έναν τεράστιο αμπελώνα «Napa Valley» 400 ετών. Ο πατέρας της (Giancarlo Giannini) είναι ένας παραδοσιακός πατριарχικός τύραννος. Η ταινία προδίδει το ιταλι-

κό πρότυπο, αφού τίποτε στην Καλιφόρνια δεν είναι 400 ετών, ενώ οι Καλιφορνέζοι μεξικανικής καταγωγής δεν συμπεριφέρονται όπως οι πιτλούχοι Ιταλοί. Παρ' όλα αυτά, η ταινία του Arau είναι ευχάριστη και πρωτότυπη ως προς το ότι τοποθετεί τους Μεξικανούς στην κορυφή της ιεραρχίας σε αντίθεση με τους Αμερικανούς-Chicano κινηματογραφιστές που εστιάζουν στη φτώχεια, τις συμμορίες και τον κοινωνικό αποκλεισμό.

Εξάλλου, η κοσμοπολίτικη επιλογή ηθοποιών –Αμερικανοί, Ισπανοί, Μεξικανοί και Ιταλοί, μαζί με τον εκλιπόντα Anthony Quinn– έρχεται σε αντίθεση με τη συνήθη λίστα των χολιγουντιανών Latino ηθοποιών. Φαίνεται ότι οι πιο αισιόδοξες ταινίες (που είναι πολύ λίγες) γίνονται από ξένους που είναι απαλλαγμένοι από τη νοστροπία της «θυματοποιημένης μειονότητας» της πλειοψηφίας των Latinos των Ηνωμένων Πολιτειών – ιδιαίτερα εκείνων μεξικανικής καταγωγής.

Η Salma Hayek είναι πιο γνωστή από τον Arau στο κοινό των Ηνωμένων Πολιτειών, απλώς επειδή εμφανίστηκε στο Χόλιγουντ πιο πρόσφατα και συμμετείχε σε αρκετές γνωστές ταινίες (*Ντεσπεράντο, Γουάιλντ Γουάιλντ Γουέστ, Δόγμα, Η εισβολή, Traffic*). Εκτός αυτού, είναι νέα και όμορφη, γεγονός που της δίνει σαφές προβάδισμα έναντι του Arau. Έκανε επίσης ένα εγχείρημα στο χώρο της παραγωγής με τη εταιρεία παραγωγής της Ventanarosa. Το πιο φιλόδοξο έργο της έως σήμερα είναι η ταινία της *Φρίντα*, στην οποία υποδύεται τη βασανισμένη μεξικανή ζωγράφο του σουρεαλισμού. Την ταινία σκηνοθέτησε ο Julie Taymor (γνωστός από το *Τίτος* και την παραγωγή του Broadway *Ο βασιλιάς των λιονταριών*) και σε αυτήν συμμετέχουν οι Alfred Molina, Ashley Judd, Antonio Banderas, Geoffrey Rush και Edward Norton.

Ύστερα από επανειλημμένες καθυστερήσεις, η *Φρίντα* βγήκε τελικά στους κινηματογράφους τον Νοέμβριο του 2002 και έτυχε γενικά θετικής κριτικής, παρά τις αρχικά μέτριες εισπράξεις. Ωστόσο, οι επίμονες προσπάθειες προώθησης της Hayek βοήθησαν την ταινία να βρει τελικά το κοινό της. Η *Φρίντα* είναι ένα ασυνήθιστο υβρίδιο που συνδυάζει μια ταινία «τέχνης» με «μεγάλα ονόματα» σε μια προσπάθεια να απευθυνθεί σε ένα ευρύτερο κοινό. Ο Alfred Molina ως Diego Rivera και η Salma Hayek ως Frida Kahlo προσφέρουν δυνατές ερμηνείες. Η ταινία ξεκινάει ως μια τυπική χολιγουντιανή ιστορία ενός ζευγαριού, στην οποία ο Rivera και η Kahlo γνωρίζονται «χαριτωμένα» και τα σημαντικά γεγονότα στη ζωή τους παρουσιάζονται με συνήθεια. Παρ' όλα αυτά, ο τόπος της ταινίας αλλάζει μετά το ατύχημα της Φρίντας με το λεωφορείο, κυρίως όταν ο Julie Taymor χρησιμοποιεί τη δημιουργικότητά της που τρέφεται από τη σκηνηγία της παρουσία, συνδυάζοντας την τεχνική των κινουμένων σχεδίων με τη ζωντανή δράση για να εκφράσει τη συναισθηματική οργή της Frida και πώς αυτή συνέβαλε στη ζωγραφική της. Όπως παρατήρησε ένας κριτικός, «...όταν η ταινία καταφέρει να αποδε-

σμευθεί – με ένα ξέσπασμα χρωμάτων, μουσικής, φαντασίας, σεξ και υπέρμετρη θεατρικότητα- τιμά το γενναίο και αναρχικό πνεύμα του καλλιτέχνη¹⁴. Η υποηφιότητα καλύτερης ηθοποιού της Hayek ήταν ιδιαίτερα σημαντική, διότι ήταν η πρώτη φορά που τιμήθηκε Μεξικανός με αυτόν τον τρόπο.

H Hayek έχει διαμαρτυρηθεί δημοσίως που τοποθετείται στην ίδια κατηγορία με την Jennifer Lopez (η οποία ήθελε επίσης να παίξει τη Φρίντα, όπως και η Madonna) ως «Latina» ηθοποιός¹⁵. Ένας αμερικανός τραγουδιστής/ηθοποιός πρόβαλε επίσης ένσταση σε αυτό το στερεότυπο των μέσων μαζικής ενημέρωσης. Ο Marc Anthony, τραγουδιστής πορτορικανής καταγωγής γεννημένος στο Μπρονξ, είπε ότι «οι άνθρωποι στοιβάζουν τους λατινοαμερικανούς ερμηνευτές, αποτυγχάνοντας να τους διαφοροποιήσουν ανάλογα με το είδος ή το ύφος. Και... οι κραυγές τους υπογραμμίζουν πόσο ανίδεοι είναι οι περισσότεροι για τους Latinos γενικά¹⁶».

Μία καταστροφική προσπάθεια των Latinos του Χόλιγουντ να στραφούν σε ένα θέμα εκτός Ηνωμένων Πολιτειών ήταν το *The Disappearance of Garcia Lorca* (1997). Την ταινία σκηνοθέτησε ο Marcos Zurinaga, ένας πορτορικανός κινηματογραφιστής με μικρή, αλλά αξιολύβαστη φιλμογραφία – *La Gran Fiesta* (1985), *Τάνγκο Μπαρ* (1988) και *Con la música por dentro* (1999) – και πρωταγωνίστησαν σημαντικοί ισπανόφωνοι ηθοποιοί του Χόλιγουντ – ο Κουβανο-αμερικανός Andy Garcia, ο Edward James Olmos, ο Πορτορικανός Esai Morales, ο Miguel Ferrer¹⁷ και η Carmen Zapata, υποδουμένοι πειστικά τους Ισπανούς.

Βασισμένη υποθετικά στα βιβλία του γεννημένου στην Ιρλανδία Ian Gibson, η ταινία καταλήγει σε ένα συγκεχυμένο συνονθύλευμα θρίλερ και γαλιφικού φόρου τιμής στον Lorca. Ο Garcia υποδύθηκε τον –κατά τα λεγόμενα– «ερμητικό» Lorca ως φανακλάς και δυναμικός τύπος. Πρεμιέρα της ταινίας έγινε στη Γρανάδα της Ισπανίας, όπου έτυχε γενικά ψυχρής υποδοχής και η διανομή της στις Ηνωμένες Πολιτείες ήταν περιορισμένη.

Οι μη Λατινοαμερικανοί δεν τα καταφέρνουν καλύτερα, αν θυμηθούμε το *The Perez Family* (1995) ως κακό παράδειγμα. Τη σκηνοθεσία υπογράφει η ινδή κινηματογραφίστρια Mira Nair (*Σαλάμι Μπομπάι*, 1988, *Mississippi Masala*, 1991 και *Ο γάμος των Μουσώνων*, 2001) και πρωταγωνιστεί η γνωστή ηθοποιός Marisa Tomei ως καρικατούρα της κουβανής ιερόδουλης που βρέθηκε στο ναυάγιο του Mariel στα τέλη του 1970. Η κακή διανομή των ρόλων συνεχίζεται με την Anjelica Huston και τον Alfred Molina σε μια αρρωστημένη προσπάθεια σε μετατρέψουν σε κωμωδία το ναυάγιο του Mariel, ένα τραγικό γεγονός για πολλούς Κουβανούς και Κουβανο-αμερικανούς.

Αξιοθαύμαστη εξαίρεση στις σαρωτικές γενικότερες προσπάθειες των Αμερικανών να κάνουν ταινίες

με λατινοαμερικανική θεματολογία είναι το *Πριν πέσει η νύχτα* (2000), γραμμένο και σκηνοθετημένο από τον Julian Schnabel (*Ανατολικά του παραδείσου*, 1996) και με πρωταγωνιστή τον ισπανό ηθοποιό Javier Bardem. Παρ' όλο που ταλαιπωρεί περιστασιακά τον θεατή λόγω γλωσσικής σύγχυσης (εναλλάσσοντας τα αγγλικά με τα ισπανικά χωρίς καμία προφανή αιτία), η αναγνωρισμένη αυτή ταινία αποτελεί ένα εαίσθητο και δυνατό πορτρέτο του ομοφυλόφιλου κουβανού ποιητή Reynaldo Arenas. Ωστόσο, αυτή η ανεξάρτητη ταινία δεν θα μπορούσε να σταθεί ούτε ως χολιγουντιανή ούτε ως Latino παραγωγή.

Τυπικό της σύγχυσης που έχει προκαλέσει το θέμα, είναι ένα πρόσφατο άρθρο στους *New York Times* σχετικά με τις λατινοαμερικανικές ταινίες¹⁸. Εξετάζει τις αργεντινικές, κουβανέζικες και μεξικανικές ταινίες και τη δυσκολία που αντιμετωπίζουν στη διανομή τους στις Ηνωμένες Πολιτείες. Η διανομή αυτή περιορίζεται σε αίθουσες τέχνης όπου καλούνται να ανταγωνιστούν γαλλικές, ιταλικές, ισπανικές, ιαπωνικές, κινέζικες, ταϊβανέζικες, ιρανικές και ανεξάρτητες αμερικανικές ταινίες. Το άρθρο καταλήγει στην αναγκαστική δήλωση ότι «η τέρραστια αύξηση του Latino πληθυσμού αποτελεί σημάδι ελλείδας». Ωστόσο, μεταφέρει και ένα σχόλιο του Daniel Talbot, προέδρου της εταιρείας διανομής New Yorker Films, ο οποίος σημείωσε ρεαλιστικά ότι «οι Latinos των Ηνωμένων Πολιτειών αποτελούν μετά βίας ένα εγγυημένο κοινό για τις λατινοαμερικανικές ταινίες. Το κοινό γι' αυτές τις ταινίες είναι το ίδιο περιορισμένο κοινό που θα παρακολουθήσει οποιαδήποτε ξένη ταινία: μια πολυεθνική κατηγορία ελαφρώς μεγαλύτερων ανθρώπων, πολιταξιδεμένων και μορφωμένων». Αν και το ενδιαφέρον διαφέρει από ταινία σε ταινία, είπε, «πρόκειται για υποτιτλισμένες ταινίες που αγγίζουν μια μειοψηφία του κοινού».

Ο Gerardo Tort, του οποίου η ταινία το *De la calle* (2002) έχει κερδίσει βραβεία στο Μεξικό και στην Ισπανία, εξέφρασε και αυτός τις επιφυλάξεις του για το κοινό Latino στις Ηνωμένες Πολιτείες: «Είναι μια περίπλοκη αγορά και οι ισπανόφωνοι ή οι απόγονοί τους που ζουν εδώ ίσως να μη θέλουν να ακούσουν αυτήν ακριβώς την ιστορία, προφανώς επειδή οι ίδιοι έχουν ξεφύγει από αυτού του είδους τις καταστάσεις¹⁹». Ο Tort αναφερόταν στη δική του ταινία που προβλήθηκε στο Διεθνές Φεστιβάλ Ταινιών «Latino» του Λος Άντζελες και περιγράφει τη δοκιμασία των παιδιών των δρόμων στην Πόλη του Μεξικού, παρόμοια με την κλασική ταινία του Luis Buñuel, *Λος Ολβιδάδος* (1950).

Ωστόσο, το άρθρο συνεχίζει μεταφέροντας το σχόλιο του Moctesuma Esparza, παραγωγού των *Σελίνα*, *Πάλη για δόξα*, *Μιλάγκρο*, *η γη της σύγκρουσης*²⁰ και άλλων ταινιών με «Latin» θεματολογία, το οποίο αναφέρει ότι οι λατινοαμερικανικές ταινίες «πρέπει να προωθούνται στους «Λατινούς» και να είναι προσιτές στις γειτονίες τους». Αγνωστοί, βέβαια, το γεγονός ότι ελάχιστες τέτοιες γειτονίες έχουν

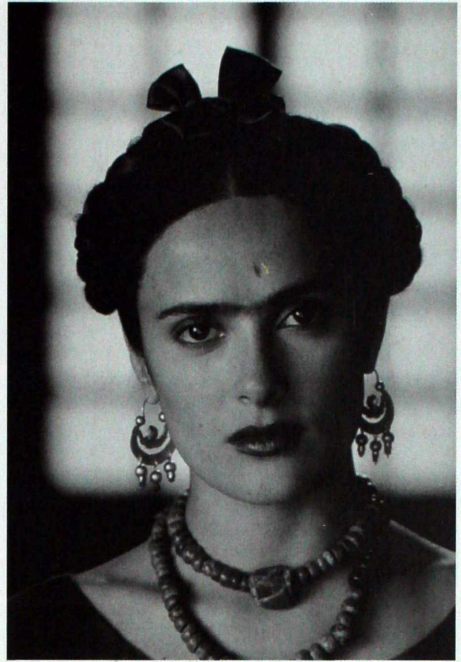
σινεμά και ότι η διανομή στις Ηνωμένες Πολιτείες βασίζεται σε κεντρικούς πολυκινηματογράφους. Ο Leon Ichaso κάνει μια ακόμη πιο εκπληκτική δήλωση: «...οi Latínos και οι Λατινοαμερικανοί πρέπει να συνασπιστούν για να χρηματοδοτήσουν και να διανείμουν τις ταινίες τους και να δημιουργήσουν τελικά την αγορά τους οι ίδιοι²¹».

Αυτό, βέβαια, είναι σαν να λέει κανείς ότι στα τέλη του 1940 και στα 1950 οι ταινίες των Roberto Rossellini, Vittorio de Sica και Federico Fellini, θα έπρεπε να προωθούνται κατά βάση στις ιταλοαμερικανικές γειτονίες σε συνδυασμό με χολιγουντιανές ταινίες σκηνοθετών με ιταλικό επώνυμο. Αυτή είναι προφανώς μια γελοία ιδέα, αλλά εντούτοις εφαρμόζεται κατά κόρον σε λατινοαμερικανικές, και μερικές φορές ακόμη και σε ισπανικές ταινίες, εν αντιθέσει με τις αμερικανικές ταινίες με λατινοαμερικανικό θέμα.

Αν τελικά ο Moctesuma Esparsa και ο Leon Ichaso σκέφτονται ακόμη με τον τρόπο που διανέμονταν οι μεξικανικές ταινίες από τα 1940 έως τα 1960, τότε αγνοούν τις σημαντικές δημογραφικές, τεχνολογικές και πολιτιστικές αλλαγές που έχουν συντελεστεί. Τότε οι Μεξικανο-αμερικανοί και Πορτορικανοί ήταν πιο δεκτικοί σε ταινίες στα ισπανικά. Αυτό συνέβαινε πολύ πριν την έλευση της ισπανόφωνης τηλεόρασης στις Ηνωμένες Πολιτείες (Univision και Telemundo) και τα καταστήματα ενοικίασης βιντεοταινιών, που έχουν αποδυναμώσει σε μεγάλο βαθμό τα σινεμά που προβάλλουν ισπανόφωνες ταινίες²². Εξάλλου, ο ισπανόφωνος πληθυσμός των Ηνωμένων Πολιτειών είναι πλέον πολύ πιο διαφοροποιημένος ως προς την εθνική προέλευση και το πολιτιστικό και γλωσσικό επίπεδο. Πολλοί μιλούν ελάχιστα ή και καθόλου ισπανικά, ενώ, στο άλλο άκρο, κάποιοι μόλις που μιλούν αγγλικά.

Μεξικανικές ταινίες όπως το *Σοκολάτα σε καυτό νερό* (1992) του Arau, το *Danzón* (1991) της María Novaro, το *Χαμένες αγάπες* (2000) του Alejandro González Iñárritu και το *Θέλω και τη μαμά σου* (2001) του Alfonso Cuarón έχουν σημειώσει επιτυχία τόσο στη διεθνή αγορά όσο και σε αυτή των Ηνωμένων Πολιτειών, όχι επειδή απευθύνονταν σε ένα καθορισμένο ή ακαθόριστο μέρος του πληθυσμού, αλλά επειδή ήταν διασκεδαστικές, ειλκυαν και διεγείραν τα συναισθήματα των θεατών τόσο στις Ηνωμένες Πολιτείες όσο και σε όλο τον κόσμο.

Σε έντονη αντίθεση με το άρθρο των *New York Times*, που εκτός από επιφανειακό είναι και αποτέλεσμα φτωχής έρευνας, έρχεται ένα άρθρο του Xan Brooks στην εφημερίδα *The Guardian*. Συλλαμβάνοντας τις περίπλοκες πολιτιστικές, ιδεολογικές και επιχειρηματικές τάσεις στον διεθνή κινηματογράφο, ο Brooks ευφυώς περιγράφει τον μεξικανικό, αργεντινικό και βραζιλιάνικο τρόπο παραγωγής ταινιών: «...ενώ οι παλιές λατινοαμερικανικές ταινίες καταχωρίζονταν ως ακατέργαστο τοπικό φολκλόρ, το νέο κύμα ταινιών στηρίζεται σε λαμπερές παραγωγές υψηλού προϋπολογισμού και δαιμόνιες καμπάνιες



Πάνω: Η Salma Hayek στη *Φρίντα*
Κάτω: Ο Javier Bardem στο *Πριν πέσει η νύχτα*

προώθησης. Φτάνουν, λοιπόν, με πλήρη και σύγχρονο εξοπλισμό στο διεθνές σκηνικό της διανομής, όπως ποτέ πριν στο παρελθόν²³.

Παραεμπιπτόντως, μεξικανικοί κινηματογραφιστές, όπως ο Alfonso Cuarón²⁴ και ο Guillermo del Toro, έχουν εδραιωθεί στο Χόλιγουντ όχι με ταινίες «Latino», αλλά με τυπικές χολιγουντιανές ταινίες, ενθαρρυντικό σημάδι που δείχνει ότι πολλοί αμερικανοί παραγωγοί δεν διακρίνουν το στερεότυπο των μεξικανών κινηματογραφιστών²⁵.

Η πρώτη ταινία του Alfonso Cuarón ήταν το *Μόνο με το ταίρι σου*, μια έξυπνη ερωτική κωμωδία γυρισμένη στο Μεξικό το 1991, με την οποία κίνησε την προσοχή του Χόλιγουντ (μολονότι η ταινία δεν δια-

νεμήθηκε στις Ηνωμένες Πολιτείες εξαιτίας της χιουμοριστικής αντιμετώπισής της προς το AIDS). Έκανε ακόμη το επιτυχημένο *Μικρή πριγκίπισσα* (1995) και το λιγότερο επιτυχημένο *Μεγάλες προσδοκίες* (1998). Η ραγδαία διεθνής επιτυχία του με το *Θέλω και τη μαμά σου*²⁶ τον οδήγησε στη σκηνοθεσία του *The Children of Men* (2003), ενός θρίλερ επιστημονικής φαντασίας και ίσως στην κορυφαία του σκηνοθετική αποστολή: *Χάρι Πότερ και ο αιχμάλωτος του Αζκαμπάν*²⁷ (2004).

O Guillermo del Toro γύρισε την ταινία *Κρόνος* (1993) στο Μεξικό, μια κομψή ιστορία βαμπίρ, που έτυχε θετικής αποδοχής. Ακόμη, έγραψε και σκηνοθέτησε μια ιστορία φαντασμάτων τοποθετημένη την περίοδο του ισπανικού εμφυλίου πολέμου, το *Στη ράχη του Διαβόλου* (2001). Γυρισμένη στην Ισπανία και σε παραγωγή Pedro Almodóvar, διανεμήθηκε ευρέως σε αίθουσες τέχνης στις Ηνωμένες Πολιτείες. Το 2002 σκηνοθέτησε την ταινία υψηλού προϋπολογισμού *Blade 2: Bloodlust*, που εντυπωσίασε τους οπαδούς της φανταστικής δράσης (το μεγαλύτερο μέρος της νεανικής αγοράς), ενώ την ίδια χρονιά γύρισε και το *Ο ήρωας της κόλασης*, άλλη μια ταινία δράσης / τρόμου βασισμένη σε μια δημοφιλή περιγραφική νουβέλα.

Άλλη μια μεξικανική ταινία που σημείωσε διεθνή επιτυχία ήταν το *Πάθος του Πατέρα Αμάρο* (2003) του Carlos Carrera. Η ταινία αυτή αποτέλεσε τη μεξικανική συμμετοχή στα βραβεία Όσκαρ και μέχρι τον Απρίλιο του 2003 είχε κάνει εισπράξεις ύψους 5,7 εκατομμυρίων δολαρίων στις Ηνωμένες Πολιτείες, αφού πρώτα είχε σπάσει τα ρεκόρ εισπράξεων στο Μεξικό.

O Luis Mandoki, άλλος ένας μεξικανός κινηματογραφιστής, είναι σταθερά εδραιωμένος στο Χόλιγουντ. Αφού έκανε πρώτα τέσσερις ταινίες στο Μεξικό τη δεκαετία του 1980, μεταξύ των οποίων το *Gaby: A True Story* (1987), σκηνοθέτησε τις ακόλουθες ταινίες στο Χόλιγουντ: *Εραστής χωρίς όρια* (1990), *Θηλυκό μυαλό* (1993), *Όταν ένας άντρας αγαπά μια γυναίκα* (1994), *Χαμένες αγάπες* (1999), *Amazing Grace* (2000), *Αγγελικά μάτια* (2001), *Παγιδευμένη* (2002) και *The Untold Love Story: Marie-Antoinette and Count Fersen* (2003).

O «Latino» πληθυσμός των Ηνωμένων Πολιτειών δεν είναι ούτε πολιτιστικά ούτε εθνικά μονολιθικός, αλλά αντικατοπτρίζει την περίπλοκη ποικιλομορφία των χωρών από τις οποίες προέρχονται αυτοί οι

άνθρωποι. Οι οικογένειες πολλών ισπανόφωνων αμερικανών ζουν στις Ηνωμένες Πολιτείες επί γενεές και μιλούν ελάχιστα ισπανικά – αν όχι καθόλου. Στον πληθυσμό αυτό προστίθενται τα εκατομμύρια μεταναστών που συρρέουν στη χώρα, νόμιμα ή παράνομα, όχι μόνο από το Μεξικό, αλλά και από την Κεντρική Αμερική, την Καραϊβική και τη Νότιο Αμερική. Αντικατοπτρίζουν όλες τις κοινωνικές και οικονομικές τάξεις και όλα τα μορφωτικά επίπεδα και αντιπροσωπεύουν όλες τις φυλές του κόσμου. Το γούστο τους στις ταινίες και στη διασκέδαση δεν μπορεί να στριμωχτεί στο στενό «Latino» ύφος που καθορίζεται από μια χούφτα πολιτικοποιημένους κινηματογραφιστές που κύριο μέλημά τους είναι η «μάχη» τους πάρα το να κάνουν καλές ταινίες ή το να κατανοούν την περιπλοκότητα του κοινού τους. Κάθε προσπάθεια να συσχετίσουν το περιορισμένο ενδιαφέροντος, προπαγανδιστικό προϊόν τους (στα αγγλικά και κυρίως με τρόπο αρνητικό) με ποιοτικές μεξικανικές και λατινοαμερικανικές ταινίες που άπτονται θεμάτων και καταστάσεων καθολικού ενδιαφέροντος είναι καταδικασμένη σε αποτυχία. Τέτοιου είδους συσχετισμοί είναι άστοχοι και ανακόλουθοι.

Πολλά από τα θέματα που συζητήθηκαν σε αυτό το άρθρο αναφέρονται μόλις μετά βίας ή προσπερνώνται επιφυλακτικά στις Ηνωμένες Πολιτείες, ίσως επειδή οι άνθρωποι που ασχολούνται με την παραγωγή και διανομή των ταινιών και τα μέσα μαζικής ενημέρωσης διστάζουν (ή απλώς δεν γνωρίζουν ή δεν νοιάζονται) να καταδείξουν την πλάνη που ενυπάρχει στους ισχυρισμούς για τους «Latino» και φοβούνται ότι θα κατηγορηθούν για μισαλλοδοξία.

Ίσως, λοιπόν, το μεξικανικό σινεμά δεν είναι τόσο απομονωμένο από τις μεγάλες τάσεις του παγκόσμιου σινεμά²⁸. Μόνο κάποιες ομάδες στις Ηνωμένες Πολιτείες απομονώνουν τον εαυτό τους εμφανιζόμενες υπερβολικά εσωστρεφείς και ουσιαστικά αγνοώντας τον κόσμο πέρα από τα σύνορα του δικού τους κόσμου. Αλλά οι ποιοτικές ταινίες, από όπου και αν έρχονται, θα βρίσκουν πάντοτε το κοινό τους ανεξαρτήτως πολιτισμού, γλώσσας, εθνικότητας ή χώρας.

Πρώτη δημοσίευση στο περιοδικό
FILM-HISTORIA Online, vol. XIII, no. 3 (2003)

Μετάφραση από τα αγγλικά/Translation from English:
Έλια Αποστολοπούλου / Elia Apostolopoulou

* O Carl J. Mora είναι δίδακτωρ Ιστορίας. Διδάσκει Ιστορία του Κινηματογράφου στο Πανεπιστήμιο του Νέου Μεξικού και είναι σύμβουλος του Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Σάντα Φε. Είναι συγγραφέας του βιβλίου *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-1988* (Berkeley: University of California Press, 1989). Το Νοέμβριο του 2005 κυκλοφορεί η τρίτη έκδοση του βιβλίου του *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-2004* (Jefferson, NC: McFarland Publishers, 2005).



Στη ράχη του Διαβόλου (2001)
του Guillermo del Toro

Παραπομπές

1 Mora, Carl J., *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-1988* (Berkeley: University of California Press, 1989), pp. 32-34.

2 Βέβαia, οι αρχικοί «Latino» ήταν οι λατινόφωνες φυλές του Λατίου – οι ιδρυτές του Ρωμαϊκού βασιλείου. Υπάρχουν, λοιπόν, οι ευρωπαϊκές λατινικές χώρες, στις οποίες μιλούν ρομανικές γλώσσες – Γαλλία, Ισπανία, Πορτογαλία, Ιταλία, Ρουμανία και μικρά κρατίδια, όπως η Ανδόρρα και ο Άγιος Μαρίνος (San Marino). Υπάρχουν ακόμη λατινικά «κράτη εν κράτει», όπως η Καταλονία, η Κορσική και η Σαρδηνία. Ο Ναπολέων ο Γ' φαναζόταν τον εαυτό του ηγέτη της Λατινικής Ευρώπης εναντίον των Αγγλοσαξόνων και των Τευτόνων. Για να νομιμοποιήσει την κατοχή του Μεξικού έπλασε τον όρο «Λατινική» Αμερική για να το ευθυγραμμίσει με την πολιτική του να φέρει «υπό την προστασία» του όλους τους «Latinos».

3 Κάποιες από τις ιδέες του επονομαζόμενου κινήματος των «Chicano» αγγίζουν τα όρια του παραλόγου και πολλές φορές τα ξεπερνούν. Αναφέρονται στις νοτιοδυτικές Ηνωμένες Πολιτείες ως «έθνος του Aztlan», ενώ κάποιοι από τους υποστηρικτές τους πιστεύουν ότι ήταν η πατρίδα των Αζτέκων (σοβαροί μελετητές στο Μεξικό και αλλού έχουν τεκμηριώσει ότι η μυθική πατρίδα των Αζτέκων βρισκόταν στο σημερινό Μεξικό). Επίσης, κάποιοι από αυτούς τους «Chicanos» ονειρεύονται να διαχωρίσουν τον Aztlan τους από τις Ηνωμένες Πολιτείες και να ιδρύσουν ένα ανεξάρτητο κράτος. Κάποιοι έχουν απαιτήσει από τη μεξικανική κυβέρνηση ακόμη και να καταγγείλει τις Ηνωμένες Πολιτείες στα Ηνωμένα Έθνη για την

καταπίεση των Μεξικανο-αμερικανών και την απώλεια της γης τους μετά το 1848. Τέτοιου είδους ιδέες αποδεικνύουν επαρκώς την απόσπαση των «Chicanos» από τον πραγματικό κόσμο και για ποιο λόγο έχουν φτάσει να θεωρούνται γελοίοι από άλλους Αμερικανούς που έχουν ακούσει τις απόψεις τους. Εξαίρεση αποτελούν κάποιοι δεξιοί σχολιαστές που πιστεύουν αυτές τις ανοησίες και τις χρησιμοποιούν στη διαρκή στηλίτευση της πολυπολιτισμικότητας.

4 Το Τέξας διακήρυξε την ανεξαρτησία του από το Μεξικό το 1837 και ιδρύθηκε τότε η Δημοκρατία του Τέξας –στην οποία οι Αμερικανοί κυβερνούσαν– έως ότου έκανε αίτηση εισόδου στις Ηνωμένες Πολιτείες πυροδοτώντας τον πόλεμο με το Μεξικό.

5 Διάβασα ότι αυτή είναι μια έκδοση του Albuquerque, ίσως της *Daily Lobo*, η φοιτητική εφημερίδα του πανεπιστημίου του Νέου Μεξικού στα μέσα της δεκαετίας του 1970.

6 Βλέπε σημείωση 1.

7 Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να εγκαταλείψω τον ακαδημαϊκό και αντικειμενικό τόνο που μέχρι τώρα πήρσα σχολαστικά, γιατί με αυτά που πρόκειται να περιγράψω πραγματικά σαστίζει ο νους του ανθρώπου. Το 1998 ένα γκρουπ «Chicano» συγγραφέων έπεισε κάποιο αφελές ίδρυμα ή κάποια κυβερνητική οργάνωση να χρηματοδοτήσει το «Πρώτο Διεθνές Συνέδριο για τη γλώσσα και τη λογοτεχνία των Chicano» στη Γρανάδα της Ισπανίας – μια

εντελώς άχρηστη δράση από κάθε άποψη. Ανάμεσα σε άλλα μαργαριτάρια που επιώθηκαν στον συγχυσμένο δημοσιογράφο της El País, ισχυρίστηκαν ότι «ο Chicano είναι μια καταραμένη μειονότητα» και ότι «η διδασκαλία των Ισπανικών έχει εξαφανιστεί στα σχολεία του Νέου Μεξικού, της Καλιφόρνιας, του Τέξας και της Αριζόνας». Μοναδική εξαίρεση αποτελούν «το Σαν Αντόνιο, το Νέο Μεξικό» (sic). Ισχυρίστηκαν, ακόμη, ότι υπάρχει μια «Chicano γλώσσα» με «χαρακτηριστικά τόσο ξεχωριστά όσο τα καταλανικά, γαλικιανά, βαλενθιανά και η εουσκέρα, που πρέπει να τιμάται». Το άρθρο δήλωνε πως συγγραφείς όπως οι Miguel Mendez, Rudolfo Anaya, Rolando Hinojosa και Helena Viramontes πωλούν «εκατομμύρια» αντίτυπα των βιβλίων τους, που είναι γραμμένα «και στα Chicano και στα αγγλικά». ARIAS, Jesús, "Escritores chicanos piden desde Granada que se respeten los rasgos propios del 'Spanglish,'" *El País Digital*, April 3, 1998.

8 Το 1996 αντάλλαξα email με τους εκλιπόντες Gene Siskel και Roger Ebert σχετικά με αυτές τις ετικέτες. Ο Siskel είχε αναφερθεί στις αμερικανικές ταινίες με λατινική θεματολογία –*Περπατώντας στα σύννεφα, Mi Familia* και *Ο κυνηγιένος*– ως «λατινοαμερικανικές ταινίες». Ο Gene ευγενικά απάντησε: «Ευχαριστώ για την υπερβολική απάντησή σε αυτό που ορθά μάντεψες ότι ήταν μια παραδρομή της γλώσσας. Ναι, γνωρίζω τη διαφορά μεταξύ Latino και Λατινοαμερικανικού. Και είχες δίκιο να κατηγορείς ευγενικά τον Roger που επέτρεψε αυτή την παραδρομή εν τη παρουσία του». Email, 23 οκτωβρίου, 1996. Η οξύνια και το χιούμορ του Gene Siskel παραμένουν αναπνικατάστατα, αν και βρίσκει άξιο διάδοχο στο πρόσωπο του Richard Roeper.

9 Η συμπερίληψη ξένων ταινιών σε τέτοιες εκδηλώσεις είναι ουσιαστικά καθοριστική καθώς τους δίνει τη ευκαιρία να συμπεριληφθούν στη διανομή των Ηνωμένων Πολιτειών. Κάποιοι διανομείς μπορεί βέβαια να υποθέσουν ότι εφόντων συμμετέχουν σε ένα «Latino» Φεστιβάλ δεν απευθύνονται στο ευρύ κοινό.

10 Εξαίρεση αποτελεί το Νέο Μεξικό, όπου υπάρχουν πολλοί κάτοικοι με ισπανικό επίθετο που φαντασιώνονται ότι είναι απευθείας απόγονοι των *conquistadores* και επιμένουν να θεωρούν τους εαυτούς τους «Ισπανούς», για να διαφοροποιηθούν από τους Μεξικανούς τους οποίους θεωρούν Ινδιάνους. Το 1998, κατά τη διάρκεια μιας προβολής της ταινίας *Cabeza de Vaca* στο πανεπιστήμιο του Νέου Μεξικού με την παρουσία του σκηνοθέτη Nicolás Echevarría, ένας ηλικιωμένος κύριος μονοπώλησε τη συζήτηση μετά την προβολή, ισχυριζόμενος ότι ήταν απευθείας απόγονος του Alvar Núñez Cabeza de Vaca που πέθανε το 1557 στη Σεβίλλη άτεκνος.

Η κυβέρνηση του Νέου Μεξικού, με έναν πληθυσμό περίπου ενός εκατομμυρίου, από τους οποίους 40-50% είναι ισπανόφωνοι, μεγαλοποιεί επίμονα, χρησιμοποιώντας τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, την εθνική, ακόμη και διεθνή, πολιτική, ιστορική και πολιτιστική σπουδαιότητα των ζητημάτων των ισπανόφωνων και μερικές φορές καταφέρνει με αυτό τον τρόπο να διαφημιστεί. Στα τέλη της δεκαετίας του 1990, για παράδειγμα, μια ομάδα ισπανόφωνων πολιτικών και κοινοτικών ηγέτων αποφάσισε ότι το κράτος χρειαζόταν «Κέντρο Πολιτισμού». Το βράβιον, λοιπόν, Εθνικό (για να διευκολυνθεί η χρηματοδότηση) Ισπανόφωνο Πολιτιστικό Κέντρο του Νέου Μεξικού (δίνοντας την εντύπωση ότι υπάρχει και στα άλλα κράτη μια σειρά τέτοιων

κέντρων), κόστισε 34 εκατομμύρια δολάρια και εγκαινιάστηκε τον Οκτώβριο του 2000 στην Albuquerque. Η Δημοκρατία Sen. Pete Domenici του Νέου Μεξικού με ενθουσιασμό ανακοίνωσε ότι άνθρωποι «από όλα τα μέρη του κόσμου» θα έρχονταν στο κέντρο για να μάθουν για τον «ισπανόφωνο πολιτισμό». Χρήματα συγκεντρώθηκαν από πολλούς φορείς, όπως οι Intel, Disney και Wells Fargo και οι οργανωτές του έπεισαν την ισπανική κυβέρνηση να ανοίξει ένα μικρό παράρτημα του Ινστιτούτου Cervantes (που έφερε και τον πρίγκιπα Felipe de Borbón στα εγκαίνια).

Η οποία προσοχή προσέκλυσε το κέντρο από την ισπανική κυβέρνηση ήταν προφανώς αποτέλεσμα των προσπαθειών του πρεσβευτή των Ηνωμένων Πολιτειών στην Ισπανία, Edward Romero, διορισμένου από την κυβέρνηση Clinton. Ως εχέων επιχειρηματίας στο Νέο Μεξικό και συντελεστής στο κρατικό Δημοκρατικό Κόμμα, ο Romero έφτασε στη Μαδρίτη για να αναλάβει το πόστο του ως πρόγονος που άφησε την Ισπανία στα 1580 και συγκαταλεγόταν μεταξύ των πρώτων αποίκων του Νέου Μεξικού το 1598. Αν βέβαια υπήρχαν και άλλοι Romeros στο Νέο Μεξικό (συμπεριλαμβανομένων μερικών πολιτικών και ενός μοξέρ) και αν οι Ηνωμένες Πολιτείες μοιράζονταν αυτή την εντυπωσιακή γενεαλογία, ο πρέσβης δεν μας είπε. Από το 2002, το πλουσιοπάροχο κέντρο, που χτίστηκε κυρίως με τα χρήματα των φορολογούμενων και αποτελεί μέρος των κρατικών μουσείων του Νέου Μεξικού, άρχισε να αντιμετωπίζει προβλήματα στην προσέλκυση επισκεπτών. Επίσης, βρίσκεται σε μια οικονομικά υποβαθμισμένη περιοχή της Albuquerque, γεγονός που αποθαρρύνει τους επισκέπτες. Το Εθνικό Ισπανόφωνο Πολιτιστικό Κέντρο του Νέου Μεξικού γενικά διοργανώνει εκθέσεις τέχνης τοπικών και εθνικών καλλιτεχνών και προβάλλει μεξικανικές και ισπανικές ταινίες συχνά χωρίς υπόπλο, γεγονός που αποθαρρύνει την παρακαλούησή τους.

Την άνοιξη του 2002, ο Tom Chavez, συνταξιούχος διευθυντής του Μουσείου του Νέου Μεξικού στη Santa Fe, διορίστηκε διευθυντής του κέντρου. Υποσχέθηκε να αποσαφηνίσει την αποστολή του και να συγκεντρώσει δύο εκατομμύρια δολάρια για να ολοκληρώσει το Κέντρο Αναπαραστατικών Τεχνών. Δήλωσε ότι πρώτη του δουλειά είναι να ορίσει τον «ισπανόφωνο Πολιτισμό» και να διευκρινίσει με ποιες πλευρές του ασχολείται το Κέντρο. Συναφώς, ο όρος «Latino» δεν προτιμάται στο Νέο Μεξικό, όπου προκρίνεται το «Hispanic».

11 CARRO, Nelson, "Edward James Olmos: Un Mexicano en Hollywood," *Dicine*, November 1992, p. 21. Ο τίτλος του άρθρου είναι παραπλανητικός, γιατί ο Olmos είναι Αμερικανός και όχι Μεξικανός.

12 *To American Family* του Nava –μια τηλεοπτική σειρά για μια μεξικανο-αμερικανική οικογένεια στο Λος Άντζελες απορρίφθηκε από το ABC (αμερικανικός ιδιωτικός τηλεοπτικός σταθμός) και έγινε τελικά αποδεκτή από το PBS (αμερικανική δημόσια τηλεόραση) το 2002. Ο Edward James Olmos υποδύεται τον συντηρητικό πατριάρχη. Ο ρόλος είναι διαμετρικά αντίθετος με τον χαρακτήρα του Olmos, αλλά ο χαρακτήρας παραμένει οργισμένος σχετικά με κάτι τον περισσότερο χρόνο. Παίζει ακόμα και η Raquel Welch που πρόσφατα ανακάλυψε ξανά τις «Latino» ρίζες της (ο πατέρας της ήταν Βολιβιανός) και διαλαλεί έκτοτε πόσο «πολιτιστικά καταπιεσμένη» μεγάλωσε και έζησε την υποκριτική της καριέρα. Mireya

Navarro, "Raquel Welch is Reinvented as a Latina: A Familiar Actress Now Boasts her Heritage", *New York Times*, June 11, 2002, Internet edition.

13 "Arau Incháustegui, Alfonso (1932-)", in DENT, David W., *Encyclopedia of Modern Mexico* (Lanham, Maryland and London: The Scarecrow Press, 2002), pp. 6-7.

14 Scott, A.O., "A Celebrated Artist's Biography, on the Verge of Being a Musical," *New York Times*, October 30, 2002, Internet edition.

15 Την τελευταία «λατινική τρέλα» των Ηνωμένων Πολιτειών λάνσασαν επίσημα τα μέσα μαζικής ενημέρωσης το 1999 με δύο Πορτορικανούς, τον Ricky Martin και την Jennifer Lopez. Αυτό συνεπάγεται ότι τα περιοδικά μαζικής κυκλοφορίας, όπως τα *Time* και *Newsweek*, και οι εφημερίδες, όπως η *USA Today* και άλλες, καθώς και τα τηλεοπτικά ειδησεογραφικά προγράμματα στα κανάλια ABC, NBC, CBS και CNN, έκαναν εναγωνίως αναφορές για τον τεράστιο αντίκτυπο του λατινικού πολιτισμού στον αμερικανικό πολιτισμό. Ο Martin, ένας ευπαρουσίαστος νεαρός άνδρας από το Πόρτο Ρίκο και αρχικά μέλος του προσηφηβικού γκρουπ Menudo, πέτυχε μια ξαφνική φήμη με το χιτ του «Livin' la Vida Loca» και τον διαλαλούσαν ως ένα σημαντικό πολιτιστικό φαινόμενο, όπως οι Beatles ή ο Elvis Presley. Αναμφίβολα δεν ήταν και μετά το αρχικό ξέσπασμα δημοσιότητας οι εμφανίσεις και οι ηχογραφήσεις του Martin είναι ελάχιστες. Η Lopez δημιούργησε θετικές εντυπώσεις σε κάποιες ταινίες και μετά ξεκίνησε τη δική της τραγουδιστική καριέρα: ούτε τα χαρακτηριστικά των ταινιών της (με εξαίρεση τη *Σελίνα*) ούτε της μουσικής της έχουν κάτι «λατινικό». Τα μέσα μαζικής ενημέρωσης των Ηνωμένων Πολιτειών, αναζητώντας πάντοτε έναν άμεσο και απλό τρόπο χαρακτηρισμού των περιπλοκών θεμάτων, βρήκαν στα πρόσωπα αυτών των δύο διακεκοστών τα σύμβολα για την αυξανόμενη πολιτιστική επίδραση των λατινοαμερικανών μεταναστών και των απογόνων τους. Κατά ειρωνεία της τύχης, όμως, ούτε ο Martin ούτε η Lopez ανήκαν πραγματικά σε αυτή την κατηγορία, αφού είναι αυτόματα αμερικανοί πολίτες ως Πορτορικανοί είτε γεννημένοι στην ηπειρωτική χώρα (Lopez, και ειδικότερα στο Μπρονξ της Νέας Υόρκης) είτε στο νησί (Martin).

16 "Marc Anthony looking past Latin music boom," *CNN.com*, July 5, 2002. Υπάρχουν και άλλες γελοιές καταστάσεις. Οι χολιγουντιανές ομάδες Latino προσπαθούν να προσεγγίσουν τον Martin Sheen και τους γιους του, Emilio Estevez και Charlie Sheen στην αδελφότητα, παρ' όλο που αυτοί δεν ενδιαφέρονται καθόλου να ταυτιστούν με αυτή την ομάδα. Ο πατέρας του Martin Sheen ήταν από την Ισπανία και η μητέρα του ήταν Ιρλανδή μετανάστρια. Αυτός γεννήθηκε και μεγάλωσε στο Ντάντον του Οχάιο. Έχει εκφράσει ότι διασκεδάζει που τα μέσα μαζικής ενημέρωσης τον ονομάζουν «ισπανόφωνο» ηθοποιό περιγράφοντας το εαυτό του ως «ισπανόφωνο, αλλά εργαζόμενο Ιρλανδό». Μία άλλη μεγάλη φιγούρα του Χόλιγουντ, η Cameron Diaz (της οποίας ο πατέρας είναι Κουβανός) επίσης αγνοεί τη Latino ετικέτα που της αποδίδεται, αν και οι οργανισμοί των Latino μέσων μαζικής ενημέρωσης της απονέμουν βραβεία, τα οποία δεν δείχνει να αποδέχεται.

17 Αν και ο Miguel Ferrer είναι γιος του φημισμένου πορτορικανού ηθοποιού José Ferrer και της τραγουδίστριας Rosemary Clooney, σπανίως υποδύεται «Latino» χαρακτήρες.

18 Navarro, Mireya, "Latin Cinema is Finding Its Voice," *New York Times*, May 9, 2001, Internet edition.

19 "Este es un mercado muy complicado, y los hispanos o descendientes de hispanos que viven aquí a lo mejor no quieren oír precisamente este tipo de historias, tal vez vienen huyendo de este tipo de cosas." "Cineastas latinos pierden su identidad en Hollywood: Tort," *La Jornada*, July 27, 2002, Internet edition.

20 Η ταινία *Μιλάγκρο, η γη της σύγκρουσης* ήταν ουσιαστικά παραγωγή του Robert Redford, ο οποίος παρέλαχε και όλη τη χρηματοδότηση.

21 Nanarro, "Latin Cinema is Finding Its Voice." Στα τέλη της δεκαετίας του 1990, μια εταιρεία με το όνομα Latin Universe ιδρύθηκε για να διανείμει ταινίες με λατινική θεματολογία, καθώς και ξένες ισπανόφωνες που θα απευθύνονταν στο «Latino» κοινό. Ο μεξικανός κινηματογραφιστής Alejandro Springall συμφώνησε για τη διανομή της ταινίας του *Santitos* (1997). Ο Springall μου είπε ότι ήταν πολύ δυσαρεστημένος με τη διανομή της ταινίας που πρακτικά δεν προωθήθηκε καθόλου. Η Latin Universe έκλεισε μετά από λίγο.

22 Η υπηρεσία μετανάστευσης και πολιτογράφησης άρχισε να ληληλατεί τα ισπανόφωνα σινεμά ψάχνοντας για παράνομους αλλοδαπούς. Αυτό, φυσικά, αποθάρρυνε το κοινό και οι οικογένειες προτιμούσαν να νοικιάζουν βιντεοκασέτες και να απολαμβάνουν την ασφάλεια των πιτών τους, επισπεύδοντας έτσι το κλείσιμο των αιθουσών.

23 Brooks, Xan, "First Steps in Latin," *The Guardian*, July 19, 2002, Internet edition.

24 Waxman, Sharon, "Filmmaker's Road Picture Steers Him Back to His Roots," *The Washington Post*, March 4, 2002, pp. C1-C4.

25 Puig, Claudia, "Mexico still beckons to these expatriate directors," *USA Today*, April 11, 2002, p. 4D.

26 «Στις Ηνωμένες Πολιτείες απέδωσε 13 εκατομμύρια δολάρια (ανήκουστο για μια υποτιλισμένη ταινία που δεν απευθύνεται καν σε όλες τις ηλικίες). Οι εισπράξεις ύψους £1,3 εκατομμυρίων την προηγούμενη εβδομάδα επιβεβαιώνουν ότι είναι η πιο επιτυχημένη ισπανόφωνη ταινία στη Μεγ. Βρετανία.» Brooks, "First Steps in Latin."

27 Κατά τη διάρκεια συγγραφής αυτού του δοκιμίου (Απρίλιος 2003), ο Cuarón ήταν ακόμη σκηνοθέτης της ταινίας του Harry Potter, ακόμη και αν πολιτικοίσησε την ταινία ταυτίζοντας τον κακό Lord Voldemort με τον πρόεδρο των Η.Π.Α. Τζορτζ Μπους και με τον Σαντάμ Χουσεΐν.

28 Για μια αποτίμηση του σύγχρονου μεξικανικού σινεμά, βλ. Garcia Tsao, Leonardo, "The Very Latest in Mexican Cinema", *Voices of Mexico*, No. 59 (April-June, 2002), pp. 42-49.

Poor Mexican Cinema

So far from Cahiers du Cinéma and so close to Latino U.S.A.

A Cantankerous Essay by **Carl J. Mora***

The title of this essay is inspired by a remark attributed to Porfirio Díaz, dictatorial president of Mexico from 1876 to 1910. The actual quote is "Poor Mexico, so far from God and so close to the United States" – a reflection on the always problematic relationship between the two neighboring countries. Of course, I am not implying that Cahiers du Cinéma enjoys any kind of divine status. I simply use it as a symbol of serious international cinema, where films are appreciated for their individuality and artistry. The title should also broadcast that this is an opinion piece (well, an unabashed rant, really – especially in the reference notes) against certain broad-based cultural perceptions in the United States and how they may affect the distribution of foreign and domestic movies.

For generations the United States has been attracting millions of immigrants and Latin Americans continue to be an important component of these demographic movements. In the 1930s, the immigrants were mostly from Mexico and they were largely concentrated in the Southwestern states. There were some Cubans in Florida, especially in the neighborhood of Ybor City in Tampa. New York had a small multinational, generally middle-class, Latin American population that supported a staid newspaper, *La Prensa*, and one or two movie theaters that screened Mexican movies. The 1940s saw the beginning of a massive Puerto Rican migration to New York. These disparate communities had little awareness of each other.

In the 1940s, the U.S. became an important foreign market for Mexican movies in addition to Latin America and Europe. Unsubtitled Mexican films were distributed to Mexican-Americans in California, Texas, and rest of the Southwest; and to the mainly Puerto Rican population in New York. The distributor was Azteca Films, a Mexican government agency set up for the specific purpose of supplying Mexican films to the more than 400 locally owned theaters in the United States that screened these films exclusively. Between 1931 and 1938, Hollywood made Spanish-language films, but these were principally for the Latin American markets, and not directed to Spanish-speaking groups in the United States.¹

By the 1960s, there were fast-moving social, demographic, cultural, and political changes in American society. The black civil rights movement led to the Civil Rights Act of 1964 that eventually resulted in a bureaucratic categorization of "protected" minorities

that would be included under affirmative action policies. This would further crystallize traditional American social and racial attitudes which among other oddities established "Hispanics" or "Spanish-origin" as a "race." The United States is the only country in the world where such a category exists. Mainstream American perceptions, reinforced by official policies and disseminated by the mass media, locked in on this concept, making it difficult to alter.

By the early late 1980s and early 1990s, the older label of "Hispanic" was being displaced by a new, presumably trendier usage: "Latino" – a hispanicized abbreviation of Latin American.² The term "Latin" has long been used in the United States – from "Latin lover" for the Italian Rudolph Valentino to the 1940s song, "Latin from Manhattan." Besides, it had occasionally been used as an abbreviation for Latin American in the print media. The first usage of "Latino" is unclear, but it was probably concocted in the early 1980s by some Hispanic political and media activists who apparently wanted to emphasize the hemispheric origin of the great majority of Hispanics in the United States. The mainstream media quickly picked up on "Latino" which appealed to its tendency of gathering up complex issues under one simple label.

The term "Chicano" means Mexican-American and was adopted in the 1960s by militant, university-based Mexican-Americans because they apparently considered "Mexican-American" too stodgy and "middle-class."³ And they wanted to emphasize that the Mexican-derived culture of the U.S. Southwest was something entirely new, evolved from but now independent of its Mexican origins. These activists also wanted to emphasize that "Chicano culture" is rooted in the Mexican communities of the areas taken over by the United States in the war of 1846-48 – California, Arizona, New Mexico and Texas.⁴ And finally, they identify with the Indian/mestizo basis of Mexicans and Mexican-Americans.

The origin of the term "Chicano" is mired in myth. Most Chicano writers, activists, and academics claim it is the way Mexican Indians pronounced *mexicano* (they never specify which Mexican Indians, of which there are many groups, speaking different languages and thus having different pronunciations). This is a romantic nationalistic-cultural definition without any basis in fact. The more proba-

ble definition is less glamorous.

The original cultural activists seem to have deliberately selected "Chicano" because it described socially marginalized people. It was long used in the criminal argot of the border, and specifically the El Paso-Ciudad Juárez area. And it apparently derived from an old Mexican colloquialism, *chicanear*, which was a corruption of the French *chicane*, or *chicanery*. It had long usage in the Mexican underworld to describe dishonest lawyers who used all kinds of tricks to try to free criminals. An elderly informant in northern New Mexico said he remembered as a child in the 1940s that the term was applied to someone who had pulled off a successful heist, as in *es muy chicano*.⁵ Now that I have advanced this definition of Chicano, which will no doubt be upsetting to those persons who identify themselves as such, I proceed to discuss what relevancy these issues of ethnic identification and labeling can have to the distribution of Latin American, and more specifically Mexican, films.

The Chicano "movement," as its participants describe it, is based on the notion that the Southwest United States is "stolen" territory and as the aggrieved inheritors of this "Aztlán," as they call it,⁶ Chicanos have a special claim on the land. Since a good part of the concept of being a Chicano is based on historical resentment against the American "land grab" of Mexican territory in 1848, its adherents are motivated in no small measure by resentment against mainstream America. And these feelings, unfortunately, carry over into a good many of the "Chicano" films, which are now generally referred to as "Latino."⁷

It is important to point out that not all persons who call themselves Chicano automatically share the radical views described above. The term has become quite generalized and is widely used as just another name for Mexican-Americans, the majority of whom would be aghast at such ludicrous irredentist ideas.

First of all, all these labels—Hispanic, Latino, Chicano—are confusing to many in the mass media and the general public who don't seem to know when and how to use them, or who seem to think there is a precise way to employ them that they are not aware of.⁸ Various film festivals around the United States use Latino, such as the prestigious Chicago Latino Film Festival and the Los Angeles International Latino Film Festival. Spanish, Brazilian, and Portuguese films are routinely included in the Chicago event, as well as U.S.-made "Latino" movies.⁹

But often the terms are ascribed to both American and foreign films, as if they were all essentially the same. In fact, it is obvious that "Latino" is an umbrella term encompassing all the diverse communities within the United States of Latin American origin.¹⁰ It is also favored by politicians and social activists because it gives the impression that there is a monolithic "Latino" population in the country, which will convince the national government and both the Demo-

cratic and Republican parties that it is a potent political force. And, more confusingly, it is occasionally used to encompass Latin America and even Spain. Jim Hoagland, a prominent Washington Post columnist who writes about foreign policy once actually referred to "Asians, Africans, and Latinos."

Consequently, film distributors and producers have difficulty defining this "market." Activist actors, directors, and producers such as Edward James Olmos, Gregory Nava, and Moctesuma Esparza insist there is a culturally unified Latino public that clamors for Latino films (that is, their films). Olmos, Nava, and Esparza are Mexican-Americans and pretty much focused on California and the Southwest. They also express the Chicano ethos of victimization, discussed above. Their use of the term Latino also indicates that it is now favored over "Chicano," which they were using a few years ago. Olmos, who is a good actor when he wants to be (such as in *Caught*, Robert M. Young's acclaimed 1996 remake of *The Postman Always Rings Twice*), is involved in many good causes to benefit poor children and education. But he has also converted himself into a spokesman and advocate for all "Latinos," including those "outside" the United States. He produced a public television program bringing together many Latin artists interpreting a variety of Latin American music styles. He also promotes the Los Angeles Latino Film Festival because he apparently feels that if he doesn't do it, the American public will ignore Latin American, Spanish, and, of course, U.S. Latino films, which are his major concern.

In a 1992 interview with a Mexican film magazine, Olmos claimed that *American Me* (1992), a violent prison drama which he directed and starred in, was "first seen by Mexicans (in Los Angeles), then the Central Americans of Los Angeles, the Puerto Ricans and Dominicans of New York, later the Cubans of Florida. And now Chicano movies are watched by all Latinos." He made these statements to an audience that had little idea of their accuracy. Indeed these are exaggerated claims for a film that did poorly at the box office.¹¹

Latino or "Latin-themed" films are Hollywood productions in English, set in the United States, and made by Latino directors and with the leading roles played by Latino actors. The great majority have been by and about Mexican-Americans: Robert M. Young's *The Ballad of Gregorio Cortez* (1982, an overwrought plea for bilingual education), *Selena* (1997, a biography of the murdered Texano singer), *Zoot-Suit* (1981 film about the 1940s anti-Mexican riots in Southern California), *Tortilla Soup*, *El Norte* (about Guatemalan illegal immigrants, but full of Mexican characters), *Mi Familia* (1995, a Mexican-American family saga), *The Milagro Beanfield War* (a 1988 film based on John Nichols's novel and directed by Robert Redford—a "Latino" film?), *American Me*, *Stand and Deliver* (1987, about a Bolivian math teacher in Los Angeles and his Mexican-American students), and a few others.

The only exception is Leon Ichaso, a Cuban-born producer and director, whose films reflect the concerns of East Coast Cubans and Puerto Ricans. His first film, *El Super* (1979), was a gentle comedy about Cuban exiles in cold and snowy New York dreaming of moving to the warm weather of Miami. *Crossover Dreams* (1985) was a standard backstage drama about a salsa singer (Ruben Blades) trying to make it in the New York music scene. In 1996, he made the Spanish-language *Azucar amarga*, an anti-Castro film that was so skillful in its use of actors and shooting locations (Florida and the Dominican Republic) that many people were fooled into thinking it was a Cuban film (in spite of its obvious critical posture toward the Cuban regime). In 2002, Ichaso released *Piñero*, about a New York Puerto Rican ghetto poet, playwright, and convict. His are the only "Latino" films that do not reflect a Mexican-American or "Chicano" perspective.

Most of the Mexican-American-oriented films have not done well at the box office, and many prominent Latinos insinuate non-too-subtly that the reason for this is that the American public is somehow biased. But victimization and the consequent implied denunciation of cultural repression by the majority American society are the undertones that run through a number of these films. Olmos, who has appeared in many of them, habitually projects a scowling, angry demeanor in the characters he plays, so that they do not differ much from each other. The proponents of Latin-themed films do not accept such factors in the overall non-acceptance of these films. But mainstream audiences do not generally like being made to feel guilty.

For instance, *El Norte*, a 1983 film by Gregory Nava, is about a Guatemalan brother and sister who flee political violence in their country and make their way to the United States. "El Norte." Enroute they have to traverse Mexico where they get a lift from a truckdriver who curses a lot (since profanity is apparently typical of Mexicans and not Guatemalans, as is stated by an INS officer later in the film) and manage to avoid any major Mexican city until they are dazzled by the bright lights of San Diego. Although a well-made film, its message is essentially a negative one. The girl dies from rat bites while crawling through a drainage pipe and her brother tries to survive as a day laborer in Los Angeles.

Nava, an American of Mexican ancestry who has done quite well in the United States,¹² seems to be saying that his country is not a good place for Latin American immigrants, legal or otherwise. The numbers of Mexicans, Guatemalans, and others who are constantly trying to enter the United States would seem to belie this. Perhaps if Nava and his fellow "Chicano/Latino" filmmakers tried to stop presenting their characters as eternally marginalized, oppressed, and hopeless, the public might be a little more receptive to their films.

Tortilla Soup (2001), an upbeat, cheerful film about a Mexican-American family, was well received by critics. However, the director is, curiously, a little-known Spanish woman, María Ripoll, and the film is derivative, a remake of Ang Lee's *Eat Drink Man Woman* (1994). This points to another incongruity between U.S. Latinos and foreigners. The latter, when they make films in the U.S. (and there are precious few) certainly bring a quite different *weltanschauung* to their depictions of Latinos in American society.

In fact, at present there are only two well-known Mexicans in Hollywood – actor / producer / director Alfonso Arau and actress / producer Salma Hayek. There are also three other Mexican directors in Hollywood whose films are quite familiar to American moviegoers, although their names are not. They will be discussed below.

Alfonso Arau, after a respectable career as an actor and director in Mexico and actor in Hollywood (*The Wild Bunch*, *Romancing the Stone*), had his greatest success in 1992 with the Mexican film, *Como agua para chocolate*, adapted from the best-selling novel authored by his wife at the time, Laura Esquivel.¹³ On the basis of this box-office success, he made *A Walk in the Clouds* (1995) for a major Hollywood studio. Based on a 1942 Italian film, *Quattro passi fra le nuvole*, it starred Keanu Reeves as a young soldier who meets a pregnant girl (Aitana Sánchez-Gijón) on a bus and she invites him to her home. Her "aristocratic" Mexican-American family owns a large 400-year-old Napa Valley vineyard. And her father (Giancarlo Giannini) is a tradition-bound patriarchal tyrant. The film betrays its Italian origin because nothing Mexican in California is 400 years old and Californians of Mexican ancestry don't behave like titled Italians. Yet what was different and refreshing about Arau's film is that he placed Mexicans at the top of the social ladder, unlike the American (i.e., Chicano) filmmakers who focus on poverty, gangs, and social exclusion.

Also, his cosmopolitan choice of actors – American, Spanish, Mexican, and Italian together with the late Anthony Quinn – passed over the usual Hollywood Latino roster of actors. It seems the more optimistic films (of which there are very few) are made by foreigners who are unencumbered by the "victimized minority" mentality of so many U.S. Latinos, especially those of Mexican descent.

Salma Hayek is better known than Arau to the U.S. public simply because she arrived on the Hollywood scene more recently and has appeared in a number of high-profile films (*Desperado*, *Wild Wild West*, *Dogma*, *The Faculty*, *Traffic*). She is also young and beautiful, giving her a distinct advantage over Arau. She has also ventured into producing with her Ventanarosa production company. Her most ambitious project to date is her film *Frida*, in which she plays the tortured Mexican surrealist painter. Directed by Julie Taymor (Titus and the Broadway production of *The Lion King*), the film also stars Alfred Molina,

Ashley Judd, Antonio Banderas, Geoffrey Rush, and Edward Norton.

After repeated delays, *Frida* was finally released in November 2002 to generally favorable reviews but initially unimpressive attendance figures. But through Hayek's steady promotion, the film has been finding an audience. *Frida* is an unusual hybrid, combining an art film topic with big-name stars in an attempt to appeal to a broader audience. It has strong performances by Alfred Molina as Diego Rivera and Salma Hayek as Frida Kahlo. The film begins as a standard Hollywood biopic in which Rivera and Kahlo "meet cute" and significant events in their lives are dutifully depicted. However, its tone changes after Frida's bus accident, especially when Julie Taymor employs her stage-nurtured creativity in combining animation with live action to express Frida's emotional anguish and how it contributed to her painting. As one critic observed, "...when the movie manages to break free—in bursts of color, imagination, music, sex and over-the-top theatricality—it honors the artist's brave, anarchic spirit."¹⁴ Hayek's best actress nomination in March 2003 was also significant in that it was the first time a Mexican was so honored.

Hayek has publicly complained about the lumping together of her with Jennifer Lopez (who also wanted to play Frida, as did Madonna) as "Latina" actresses¹⁵. An American singer/actor also objected to this media stereotyping. Marc Anthony, Bronx-born singer of Puerto Rican ancestry, said that "people lumped Latin performers in one bag, failing to differentiate them by genre or style. And...the hoopla underscored how ignorant many were about Latinos in general."¹⁶

A disastrous attempt by Hollywood Latinos to range into a broader non-U.S. theme was *The Disappearance of Garcia Lorca* (1997). It was directed by Marcos Zurinaga, a Puerto Rican filmmaker with a brief but respectable filmography—*La Gran Fiesta* (1985), *Tango Bar* (1988), and *Con la música por dentro* (1999). But it featured the leading Hollywood Hispanic actors—the Cuban-American Andy Garcia, Edward James Olmos, Puerto Rican Esai Morales, Miguel Ferrer¹⁷, and Carmen Zapata, all unconvincingly playing Spaniards.

Supposedly based on Irish-born Ian Gibson's books, the movie resulted in a confusing melange of thriller and soapy tribute to Lorca. Garcia, especially, played the reportedly reclusive Lorca as a loud-mouthed assertive type. The movie was premiered in Granada, Spain where it received a generally cold reception and its distribution in the United States was minimal.

Non-Latinos do no better if we use *The Perez Family* (1995) as a sorry example. Directed by the Indian filmmaker Mira Nair (*Salaam Bombay*, 1988, *Mississippi Masala*, 1991, and *Monsoon Wedding*, 2001), it starred the generally respected actress Marisa Tomei as a caricaturish Cuban whore caught up in the Mariel boatlift of the late 1970s. Other mis-



Above: **Salma Hayek** in *Frida*
Below: **Julian Schnabel's** *Before Night Falls*

cast actors in the film were Anjelica Huston and Alfred Molina in an ill-conceived effort to make a comedy out of the Mariel boatlift, a serious and tragic event to many Cubans and Cuban-Americans.

An honorable exception to the generally underwhelming attempts of Americans to make films about Latin themes is *Before Night Falls* (2000), written and directed by the artist Julian Schnabel (Basquiat, 1996) and starring the Spanish actor Javier Bardem. Although occasionally beset by linguistic confusion (switching between English and Spanish for no apparent reason), this highly regarded film is a sensitive and powerful portrayal of the homosexual Cuban poet Reynaldo Arenas. But then this independent film would not qualify as either a Hollywood or Latino production.

Typical of the confusion this topic generates is a recent *New York Times* article on Latin American films.¹⁸ It discussed Argentine, Cuban, and Mexican films and the difficulty they have in being distributed in the United States, a distribution that is limited to art houses where they have to compete with French, Italian, Spanish, Japanese, Chinese, Taiwanese, Iranian, and American independent films. The article eventually made the obligatory statement that "the huge growth of the Latino population is a beacon of hope." But it did quote Daniel Talbot, president of *New Yorker Films*, who noted realistically that "Latinos in the United States are hardly a guaranteed audience for Latin American films. The public for these films, he said, is drawn from the same limited pool that goes to any foreign movie; an ethnically

mixed group of slightly older, reasonably well-traveled, college-educated people. Although interest varies film by film, he said, 'these are subtitled films that reach a minority audience.'

Gerardo Tort, whose film *De la calle* (2002) has won awards in Mexico and Spain, expressed his own reservations about the Latino audience in the United States: "This is a very complicated market, and the Hispanics or descendants of Hispanics who live here perhaps do not want to hear precisely about this type of story, perhaps because they have fled from this type of situation."¹⁹ Tort was referring to his own film, screened at the Los Angeles International Latino Film Festival, which depicts the plight of street children in Mexico City, much like Luis Buñuel's classic *Los olvidados* did in 1950.

However, the article goes on to quote Motesuma Esparza, producer of *Selena*, *Price of Glory*, *The Milagro Beanfield War*²⁰ and other Latin-theme movies, to the effect that Latin American movies "must be marketed to Latinos and made accessible in Latino neighborhoods." He ignores the fact that few such neighborhoods have movie theaters and that film distribution in the U.S. relies on centrally located multi-screen theater complexes. Leon Ichaso makes an even more astounding statement: "...it is up to Latinos and Latin Americans to coalesce so they can finance and distribute their films and develop the market themselves."²¹

This is something like saying that in the late 1940s and 1950s, the films of Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, and Federico Fellini should have been marketed primarily to Italian-American neighborhoods and "coalesced" with Hollywood films made by Italian-surnamed directors. This is a palpably ridiculous idea, but it is still too readily applied to Latin American and sometimes even Spanish films vis-à-vis American Latin-theme movies.

If Motesuma Esparza and Leon Ichaso happen to be thinking of the way Mexican films were distributed in the 1940s through the 1960s, they ignore the significant demographic, technological, and cultural changes since that time. The Mexican-Americans and Puerto Ricans of that time were more receptive to movies in Spanish. This was long before the advent of U.S. Spanish-language television (Univision and Telemundo) and video rental stores, which have largely eliminated movie theaters that show Spanish-language films.²² Besides the U.S. Hispanic population is now much more diversified in its national origins and cultural and linguistic levels. Many speak little or no Spanish while, at the other extreme, others barely have a grasp of English.

Mexican films such as Arau's *Como agua para chocolate* (1992), María Novaro's *Danzón* (1991), Alejandro González Iñárritu's *Amores perros* (2000), and Alfonso Cuarón's *Y tu mamá también* (2001) have been successful in the international and U.S.

markets, not because they were directed to a particular and nebulous segment of the population but because they entertained, appealed to, and stirred the emotions of audiences throughout the United States and the world.

In stark contrast to the poorly researched and superficial New York Times article is one written by Xan Brooks in *The Guardian*. Grasping the intricate cultural, ideological, and business trends in international cinema, Brooks eruditely describes Mexican, Argentine, and Brazilian filmmaking. "...where the Latin-American films of old were often filled as crude local folklore, the new wave of films is buttressed by gleaming production values and shrewd marketing campaigns. They also come hotwired into an international framework of distribution as never before," he points out.²³

Incidentally, Mexican filmmakers like Alfonso Cuarón²⁴ and Guillermo del Toro have established themselves in Hollywood not with "Latino" films but by making mainstream movies, an encouraging sign that many American producers do not stereotype Mexican filmmakers.²⁵

Alfonso Cuarón's first film was *Solo con tu pareja*, a smart sex comedy made in Mexico in 1991 which got him noticed in Hollywood (even though the film was not distributed in the U.S. because of its humorous treatment of AIDS). He made the successful *A Little Princess* (1995) and less successful *Great Expectations* (1998). His runaway international success with *Y tu mamá también*²⁶ has catapulted him to direct *The Children of Men* (2003), described as a science-fiction thriller and perhaps the pinnacle directing assignment: Harry Potter and the Prisoner of Azkaban (2004)²⁷.

Guillermo del Toro made the well-received *Cronos* (1993) in Mexico, an elegant vampire tale. Then he went to Hollywood to film *Mimic* (1997). He wrote and directed a ghost tale set during the Spanish Civil War, *El espinazo del diablo* (2001). Shot in Spain, it was produced by Pedro Almodóvar, and had wide art house distribution in the U.S. In 2002, his big budget *Blade 2: Bloodlust* was well received by fantasy action fans (most of the youth market) and he was shooting *Hellboy* in 2002, another action/horror film based on a popular graphic novel.

Another Mexican film that had a good reception internationally was Carlos Carrera's *El crimen del padre Amaro* (2003). It was Mexico's entry for the Academy Awards and by April 2003 had taken in \$5.7 million in the U.S. after breaking box-office records in Mexico.

Luis Mandoki is another Mexican filmmaker who is well established in Hollywood. After making four films in Mexico in the 1980s, including *Gaby: A True Story* (1987), he's directed the following films in Hollywood: *White Palace* (1990), *Born Yesterday* (1993), *When a Man Loves a Woman* (1994), *Message in a Bottle*



Guillermo del Toro's *El espinazo del diablo* (2001).

(1999), *Amazing Grace* (2000), *Angel Eyes* (2001), *Trapped* (2002), and *The Untold Love Story: Marie-Antoinette and Count Fersen* (2003)

The "Latino" population of the United States is not culturally and ethnically monolithic. It reflects the complex diversity of the countries whence they originated. The families of many American Hispanics have been in the United States for generations, and have lost the Spanish language or speak it haltingly. Added to this population are the millions of immigrants who stream into the country, legally and illegally, not only from Mexico but also from Central America, the Caribbean, and South America. They reflect all social and economic classes and educational levels and represent all races of the world. And their tastes in movies and entertainment cannot be pigeon-holed into a narrow "Latino" genre determined by a handful of politically minded filmmakers more concerned with their "struggle" than with making good films or understanding the complexity of their audience.

Trying to associate their limited-interest, propagandistic product (in English and mostly negative) with quality Mexican and Latin American films that deal

with universal concerns and situations is certain to fail. Such an association is incongruous and illogical.

Many things I have discussed in this essay are barely mentioned or gingerly skipped over in the United States, perhaps because people in film production and distribution and the media are reluctant (or simply do not know or care) to point out the fallacies inherent in the "Latino" claims and are afraid to be accused of bigotry.

So perhaps Mexican cinema is not that isolated from the major currents of world cinema.²⁹ It is some groups in the United States that isolate themselves by being too inward-looking and essentially ignoring the world beyond its borders or their own regions. But quality films, wherever they originate, will always find their audience irrespective of culture, language, ethnicity, or country.

First published in *FILM-HISTORIA Online*, vol. XIII, no. 3 (2003).

* **CARL J. MORA**, in his calmer moods, teaches cinema history at the University of New Mexico and is a consultant for the Santa Fe International Film Festival. He is the author of *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-1988* (Berkeley: University of California Press, 1989). His new book is being published in November 2005 (*Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-2004*, 3d edition, Jefferson, NC: McFarland Publishers, 2005).

REFERENCES

- 1 Mora, Carl J., *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-1988* (Berkeley: University of California Press, 1989), pp. 32-34.
- 2 Of course, the original "Latinos/Latinos" were the Latin-speaking tribes of Latium – the founders of the Roman Republic. There are the Latin European countries in which Romance languages are spoken – France, Spain, Portugal, Italy, Rumania, and ministates such as Andorra and San Marino. There are Latin "states within states" such as Catalonia, Corsica, and Sardinia. Napoleon III fancied himself the leader of Latin Europe against the Anglo-Saxons and Teutons. To justify his occupation of Mexico, he created the term "Latin" America to align it with his policy of bringing all the Latin peoples under his "protection."
- 3 Some of the ideas of the so-called Chicano movement border on and often overlap into the irrational. They refer to the Southwestern United States as the "nation of Aztlan," and some of its adherents believe that it was the homeland of the Aztecs. (Serious scholars in Mexico and elsewhere have established that the mythical homeland of the Aztecs was well within present-day Mexico.) Furthermore, some of these Chicanos dream of separating their Aztlan from the United States and establishing an independent state. Some have even demanded that the Mexican government denounce the United States in the United Nations for the oppression visited upon the Mexican-American people and the loss of their lands after 1848. Such notions amply demonstrate some Chicanos' detachment from the real world and why they are considered ridiculous by other Americans who happen to hear some of these ideas. Except for right-wing commentators who believe this nonsense and use it in their constant denunciations of multiculturalism.
- 4 Texas declared its independence from Mexico in 1837 and became the Republic of Texas – in which Americans were the ruling element – until it applied for admittance to the United States, sparking the war with Mexico.
- 5 I read this in an Albuquerque publication, perhaps the *Daily Lobo*, the University of New Mexico student newspaper, sometime in the mid 1970s.
- 6 See note 1.
- 7 At this point I must abandon the tone of reasoned academic detachment I have so far scrupulously maintained because what I am about to describe is truly mind boggling. In 1998 a group of "Chicano writers" convinced some gullible foundation or government agencies to fund a "First International Congress of Chicano Language and Literature" in Granada, Spain – a boondoggle by any description. Among other howlers told to the confused *El País* reporter, they claimed that "Chicanos are an accused minority" and that the "teaching of Spanish has disappeared in the schools of New Mexico, California, Texas, and Arizona." The only exception to this is in "San Antonio, New Mexico" [sic]. They also claimed that there is a "Chicano language" with "characteristics as special as those of Catalan, Galician, Valencian, and Euskera, which should be respected." The article declared that writers such as Miguel Mendez, Rudolfo Anaya, Rolando Hinojosa, and Helena Viramontes sell "millions" of copies of their books, written both in "Chicano and English." ARIAS, Jesús, "Escritores chicanos piden desde Granada que se respeten los rasgos propios del 'Spanglish,'" *El País Digital*, April 3, 1998.
- 8 In 1996, I exchanged emails with the late Gene Siskel and Roger Ebert about this labeling. Siskel had referred to American Latin-theme films – *A Walk in the Clouds*, *Mi Familia*, and *Caught* – as "Latin American films." Gene graciously replied: "Thanks for your hyperbolic response to what you accurately guessed was a slip of the lip. Yes, I do know the difference between Latino and Latin American. And you were right to gently chastise Roger for allowing the slip to occur in his presence." Email, October 23, 1996. Gene Siskel's intelligence and humor is still missed, although he has a worthy successor in Richard Roeper.
- 9 Inclusion of foreign films in these events might actually be detrimental to their chances of getting U.S. distribution. Some distributors might assume since they are in a "Latino" film festival that they wouldn't appeal to general audiences.
- 10 Except in New Mexico where many Spanish-surnamed residents fantasize that they are direct descendants of the 16th century conquistadores and insist on thinking of themselves as "Spanish" to differentiate themselves from Mexicans whom they think are all Indians. In 1998, at the University of New Mexico during a screening of the Mexican film *Cabeza de Vaca* with the director, Nicolás Echevarría present, an elderly gentleman monopolized the post-screening discussion claiming he was a direct descendant of Alvar Núñez Cabeza de Vaca who in 1557 died childless in Seville.

The state of New Mexico, with a population of about a million and a half with approximately 40% being Hispanic, through its media persistently exaggerates its national and even international political, historical, and cultural significance in Hispanic matters, occasionally successfully promoting itself. For instance in the late 1990s, a group of New Mexico Hispanic politicians and community leaders decided the state needed a "Cultural Center." Named the National (to facilitate fundraising) Hispanic Cultural Center of New Mexico (giving the impression that there's a whole series of such facilities in the other states), the \$34 million facility was inaugurated in October 2000 in Albuquerque. Republican Sen. Pete Domenici of New Mexico enthusiastically declared that people from "all over the world" would come to the facility to learn about "Hispanic culture." Funds were raised from large corporations such as Intel, Disney, and Wells Fargo. Its organizers convinced the Spanish government to open a small branch of the Cervantes Institute (which brought Crown Prince Felipe de Borbón for the inauguration).

Whatever attention the Center received from the Spanish government was likely due to the promotional activities of U.S. Ambassador to Spain Edward Romero, appointed by the Clinton administration. A prominent New Mexico businessman and contributor to the state Democratic Party, Romero arrived to take over his post in Madrid touting an "ancestor" who left Spain in the 1580s and was among the first settlers of New Mexico in 1598. Whether any of the numerous other Romeros in New Mexico (including several politicians and a boxer) and the United States shared this impressive ancestry, the Ambassador did not say. As of 2002, the lavish facility, built mostly with taxpayers' money and which is part of the New Mexico state museum system, was having trouble attracting visitors. It is also located in an economically depressed area of Albuquerque, which is discouraging to visitors. The NHCCofNM generally mounts art exhibits of local and national artists and screens Mexican and Spanish films, often without subtitles which also discourages attendance.

In the spring of 2002, Tom Chavez, retired director of the Museum of New Mexico in Santa Fe, was appointed director of the Center. He promised to clarify its mission and raise \$2 million to complete a Performing Arts Center. He stated his first task is to define what "Hispanic culture" is and what aspect of it the Center is showcasing. Incidentally, the term "Latino" is generally not favored in New Mexico where "Hispanic" is the label of preference.

11 Carro, Nelson, "Edward James Olmos: un mexicano en Hollywood, *Dicine*, November 1992, p. 21. The title of the article is misleading, because Olmos is American and not Mexican.

12 Nava's "American Family" – a TV series about a Mexican-American family in Los Angeles was turned down by ABC and picked up by PBS in 2002. It stars Edward James Olmos as the conservative patriarch. The character is diametrically the opposite of Olmos's personal ideology, but the character is still angry about something most of the time. The cast includes Raquel Welch who recently rediscovered her "Latino" roots (her father was Bolivian) and has been proclaiming how "culturally repressed" she was growing up and in her acting career. Mireya Navarro, "Raquel Welch is Reinvented as a Latina: A Familiar Actress Now Boasts her Heritage," *New York Times*, June 11, 2002, Internet edition.

13 "Araú Incháustegui, Alfonso (1932-)," in *DENT*, David W., *Encyclopedia of Modern Mexico* (Lanham, Maryland and London: The Scarecrow Press, 2002), pp. 6-7.

14 Scott, A.O., "A Celebrated Artist's Biography, on the Verge of Being a Musical," *New York Times*, October 30, 2002, Internet edition.

15 The latest United States "Latin craze" was officially launched by the U.S. media in 1999 by two Puerto Ricans, Ricky Martin and Jennifer Lopez. This means that mass circulation magazines, like *Time* and *Newsweek*, newspapers like *USA Today* and others, and television news programs on ABC, NBC, CBS, and CNN ran breathless reports on the huge impact of Latin culture on American culture, mainly in music and food but overlapping into politics. They also do occasional similar pieces on Asian-American culture. Martin, a personable young man from Puerto Rico and originally a member of the pre-teen Menudo group, achieved instant celebrity status with his hit single, "Livin' la Vida Loca," and was touted as a significant cultural phenomenon, like the Beatles or Elvis Presley. Of course he wasn't and after the initial blast of publicity, Martin's performances and recordings have been few. Lopez made a favorable impression in a number of films and then launched her own singing career; neither her film characterizations (with the exception of Selena) or music have any particularly "Latin" characteristics to them. The U.S. mass media, always looking for a direct, uncomplicated way of characterizing complex topics, locked in on these two entertainers as symbols for the growing cultural impact of the population of Latin American immigrants and their descendants. Ironically neither Martin or Lopez really belong in this category since as Puerto Ricans, whether born on the mainland (Lopez, specifically in the Bronx, New York) or on the island (Martin), they are automatically American citizens.

16 "Marc Anthony looking past Latin music boom," *CNN.com*, July 5, 2002. There are other ridiculous situations. Hollywood Latino groups keep trying to draw in Martin Sheen and his sons, Emilio Estevez and Charlie Sheen into their fraternity, in spite of the Sheens' total lack of interest in

being identified with the group. Martin Sheen's father was from Spain, his mother was an Irish immigrant, and he was born and raised in Dayton, Ohio. He has expressed amusement at the occasional media labeling of him as a "Hispanic" actor, describing himself as "Hispanic but working Irish." Another major Hollywood figure, Cameron Diaz (whose father is Cuban), also ignores the Latino label, even though Latino media organizations give her awards which she doesn't show up to accept.

17 Although Miguel Ferrer, son of famed Puerto Rican actor José Ferrer and singer Rosemary Clooney, rarely plays "Latino" characters.

18 Navarro, Mireya, "Latin Cinema is Finding Its Voice," *New York Times*, May 9, 2001, Internet edition

19 "Este es un mercado muy complicado, y los hispanos o descendientes de hispanos que viven aquí a lo mejor no quieren oír precisamente este tipo de historias, tal vez vienen huyendo de este tipo de cosas." "Cineastas latinos pierden su identidad en Hollywood: Tort," *La Jornada*, July 27, 2002, Internet edition.

20 The *Milagro Beanfield War* was actually produced by Robert Redford, who provided all the financing.

21 Navarro, "Latin Cinema is Finding Its Voice." In the late 1990s, a company called Latin Universe was set up to distribute Latin-theme and foreign "Spanish-language" films specifically to "Latino" audiences. Mexican filmmaker Alejandro Springall agreed to let them distribute his film, *Santitos* (1997). Springall told me he was very unhappy with the distribution of his film which received practically no promotion. Latin Universe went out of business shortly thereafter.

22 The Immigration and Naturalization Service began raiding Spanish-language movie theaters searching for illegal aliens. Naturally, this discouraged theater attendance and families preferred renting videos to enjoy in the safety of their homes thus expediting the closing of movie theaters.

23 Brooks, Xan, "First Steps in Latin," *The Guardian*, July 19, 2002, Internet edition.

24 Waxman, Sharon, "Filmmaker's Road Picture Steers Him Back to His Roots," *The Washington Post*, March 4, 2002, pp. C1-C4.

25 Puig, Claudia, "Mexico still beckons to these expatriate directors," *USA Today*, April 11, 2002, p. 4D.

26 "In the US, it has earned a whopping Dollars 13m (unheard of for an unrated, subtitled movie). Last week its box office takings of pounds 1.3m confirmed it as the UK's most successful Spanish-language film ever." BROOKS, "First Steps in Latin."

27 As of this writing (April 2003), Cuarón still was director of the *Harry Potter* film, even though he politicized the movie by equating the evil Lord Voldemort with both President George W. Bush and Saddam Hussein.

28 For an assessment of current Mexican cinema, see García Tsao, Leonardo, "The Very Latest in Mexican Cinema," *Voices of Mexico*, No. 59 (April-June, 2002), pp. 42-49.

Salón México

Σαλόν Μέχικο

Los Olvidados

Λος Ολβιδάδος: Ξεχασμένοι από την κοινωνία

La fórmula secreta

Η μυστική συνταγή

Reed, México insurgente

Ακατάβλητο Μεξικό

Canoa

Κανόα

Frida, naturaleza viva

Φρίντα

Solo con tu pareja

Μόνο με το ταίρι σου

Cronos

Κρόνος

Amores perros

Χαμένες αγάπες

Y tu mamá también

Θέλω και τη μαμά σου

El Espinazo del Diablo

Στη ράχη του Διαβόλου

El crimen del Padre Amaro

Το πάθος του πατέρα Αμάρο

Voces inocentes

Αθώες φωνές

Batalla en el cielo

Battle in Heaven

The Three Burials of Melquiades Estrada

Οι τρεις ταφές του Μελκιγιάδες Εστράδα

Sangre

Αίμα

Los Magueyes

Οι κάκτοι

Rogelio

Ροχέλιο





Βραβεία

Σαλόν Μέχικο: Βραβεία Ariel 1950, Ασημένιο Ariel καλύτερης ηθοποιού (Marga López)

Λος Ολβιδάδος: Ξεχασμένοι από την κοινωνία: Φεστιβάλ Καννών 1951 (βραβείο καλύτερης σκηνοθεσίας), βραβεία Ariel 1951, Χρυσό Ariel, (καλύτερης σκηνοθεσίας – Luis Buñuel, καλύτερου πρώτου ρόλου – Alfonso Mejía, καλύτερης φωτογραφίας – Gabriel Figueroa, καλύτερου μοντάζ – Carlos Savage, καλύτερου σεναρίου – Luis Alcoriza, Luis Buñuel)

Ακατάβλητο Μεξικό: Βραβεία Ariel 1973 (Χρυσό Ariel), Βραβείο G. Sadoul 1973 καλύτερης ξενόγλωσσας ταινίας

Κανόνα: Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Βερολίνου 1976 (Αργυρή Άρκτος), Βραβεία Κριτικών Κινηματογράφου του Μεξικού 2003 (Βραβείο Silver Goddess καλύτερης ταινίας)

Φρίντα : Βραβεία Ariel 1985 (Χρυσό Ariel για καλύτερη σκηνοθεσία, καλύτερη ηθοποιό – Ofelia Medina), καλύτερη φωτογραφία – Angel Goded), Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Μπογκοτά 1986 (Βραβείο Golden Precolumbian Circle), Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Αβάνας 1985 (Βραβείο καλύτερης ηθοποιού – Ofelia Medina, Πρώτο βραβείο Grand Coral), Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Κωνσταντινούπολης 1987 (Ειδικό βραβείο Κριτικής Επιτροπής)

Μόνο με το ταίρι σου: Βραβεία Ariel 1992 (Ασημένιο Ariel για καλύτερο πρωτότυπο σενάριο – Alfonso Cuarón, Carlos Cuarón)

Κρόνος: Ακαδημία επιστημονικής φαντασίας και ταινιών τρόμου 1995, Βραβείο Saturn, βραβεία Ariel 1993, Χρυσό Ariel, Διεθνές φεστιβάλ φανταστικών ταινιών των Βρυξελλών 1994, Ασημένιο Κοράκι, Φεστιβάλ Καννών 1993 (Βραβείο Mercedes-Benz), Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Καταλονίας 1993 (Βραβείο καλύτερου ηθοποιού – Federico Luppi, Βραβείο σεναρίου – Guillermo del Toro, Fantafestival 1995, (Βραβείο σκηνοθεσίας – Guillermo del Toro, Fantasporto 1994 (Βραβείο Κοινού), Διεθνές Βραβείο Φανταστικών Ταινιών, Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Γκουανταλαχάρα 1993 (Βραβείο Dicine), Διεθνές Φεστιβάλ Μόσχας 1993 (Χρυσό Βραβείο St. George)

Χαμένες Αγάπες: Φεστιβάλ AFI 2000 (Βραβείο Κοινού), Βραβεία Alma 2002 (Βραβείο Alma καλύτερης πρώτης ταινίας), Ένωση Κριτικών Αργεντινής 2001 (Ασημένιο Condor), Βραβεία Ariel 2001 (Χρυσό Ariel), Βραβεία BAFTA 2002 (Βραβείο Καλύτερης Ξενόγλωσσας Ταινίας), Βραβεία Bodil 2002 (Βραβείο Bodil), Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Μπογκοτά 2000 (Βραβείο Κοινού, Χρυσό Precolumbian), Φεστιβάλ Καννών 2000 (Μεγάλο Βραβείο της Εβδομάδας Κριτικών, Βραβείο Νέων Κριτικών), Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Σικάγου 2002 (Χρυσό Hugo, Βραβείο Κοινού), Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Εδιμβούργου 2000 (Βραβείο πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη), Φεστιβάλ Μόντρεαλ Νέου Σινεμά 2000 (Βραβείο καλύτερου σεναρίου), Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Τόκιο (Βραβείο καλύτερης σκηνοθεσίας, Μεγάλο Βραβείο Τόκιο)

Θέλω και τη μαμά σου: Βραβεία Κριτικών Κινηματογράφου της Βοστώνης 2002, Βραβείο BSFC, Βραβεία Κριτικών Κινηματογράφου του Σικάγου 2003 (Βραβείο καλύτερης ξενόγλωσσας ταινίας), Βραβεία Κριτικών Αυστραλίας 2002, Βραβείο FCCA καλύτερης ξενόγλωσσας ταινίας, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Αβάνας 2001 (Βραβείο Fipresci), Βραβεία Κριτικών Νέας Υόρκης 2002 (Βραβείο NYFCC καλύτερης ξενόγλωσσας ταινίας), Φεστιβάλ Σάντα Φε 2001 (Βραβείο Luminaria), Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Βενετίας 2001 (Βραβείο καλύτερου σεναρίου και Βραβείο Marcello Mastroianni)

Στη ράχη του Διαβόλου: Φεστιβάλ Φανταστικού Κινηματογράφου του Άμστερνταμ 2002 (Μεγάλο Βραβείο Ευρωπαϊκής Φανταστικής Ταινίας), Φεστιβάλ Κινηματογράφου Γκεραρντμέρ 2002 (Βραβείο διεθνών κριτικών, Ειδικό βραβείο κριτικής επιτροπής, Μεγάλο βραβείο νεανικής επιτροπής)

Το πάθος του πατέρα Αμάρο: Βραβεία Ariel 2003 (Χρυσό Ariel καλύτερης σκηνοθεσίας, καλύτερου μοντάζ – Oscar Figueroa), Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Γκουανταλαχάρα 2003 (Βραβείο Mayahuel), Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Αβάνας 2002 (Βραβείο καλύτερου σεναρίου – Vicente Leñero), Βραβεία Κριτικών Κινηματογράφου του Μεξικού 2003 (Βραβείο Silver Goddess για καλύτερο ηθοποιό – Gael García Bernal, καλύτερης φωτογραφίας – Guillermo Granillo, καλύτερης σκηνοθεσίας – Carlos Carrera, καλύτερης ταινίας)

Αθώες Φωνές: Βραβεία Ariel 2005 (Ασημένιο Ariel καλύτερου μακιγιάζ – David Ruiz Gameros, καλύτερων ειδικών εφέ – Jesus "Chuco" Duran, καλύτερης ηθοποιού δευτέρου ρόλου – Ofelia Medina), Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Βερολίνου 2005 (Βραβείο Glass Bear), Βραβεία PGA Χρυσού Laurel 2005 (Βραβείο Stanley Kramer), Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Σιάτλ 2005 (Βραβείο Golden Space Needle καλύτερης ταινίας)

Battle in Heaven: Φεστιβάλ Καννών 2005 (υποψήφιο για Χρυσό Φοίνικα)

Οι τρεις ταφές του Μελκιγιάδες Εστράδα: Φεστιβάλ Καννών 2005 (Βραβείο καλύτερου ηθοποιού – Tommy Lee Jones, βραβείο καλύτερου σεναρίου – Guillermo Arriaga)

Αίμα: Φεστιβάλ Καννών 2005 (Βραβείο Fipresci)

Salón México: Ariel Awards 1950 (Silver Ariel, best actress – Marga López)

Los Olvidados: Cannes FF 1951 (best director), Ariel awards 1951 (Golden ariel, best direction – Luis Buñuel, best roles – Alfonso Mejía), Best Cinematography – Gabriel Figueroa, editing – Carlos Savage, script – Luis Alcoriza, Luis Buñuel)

Reed, México insurgente: Ariel Awards 1973 (Golden Ariel), Georges Sadoul Award 1973, best foreign film

Canoa: Berlin Film Festival 1976 (Silver bear), Mexican Cinema Journalists 1976 (Silver Goddess for best film)

Frida, naturaleza viva: Ariel awards 1985 (Golden Ariel, best direction, best actress – Ofelia Medina), Bogota Film Festival 1986 (Golden Precolumbian Circle), Havana Film Festival 1985 (Best Actress – Ofelia Medina, Grand Coral – First Prize), Istanbul International Film Festival 1987 (Special Prize of the Jury)

Solo con tu pareja: Ariel award 1992 (Silver Ariel best script – Alfonso Cuarón, Carlos Cuarón)

Cronos: Academy of science fiction, fantasy and horror film, USA 1995 (Saturn award), Ariel awards 1993 (Golden ariel), Brussels International Festival of Fantasy Film 1994 (Silver Raven), Cannes FF 1993 (Mercedes-Benz award), Catalanian Internationa FF 1993 (Best actor, best screenplay), Fantafestival 1995 (Best direction), Fantasporto 1994 (Audience award, International Film Award), Guadalajara Mexican Film Festival 1993 (Dicine award), Moscow International Film Festival 1993 (Golden St. George)

Amores perros: AFI festival 2000 (Audience Award), Alma awards, 2002(Alma award), Argentinian film critics 2001 (Silver condor), Ariel awards 2001 (Golden ariel), BAFTA 2002 (Bafta film award), Bodil awards 2002 (Bodil), Bogota FF 2000 (Audience award, Golden Precolumbian award), Cannes FF 2000 (Critics week grand prize, young critics award), Chicago International Film Festival 2002 (Audience choice award, Gold Hugo), Edinburgh International Film Festival 2000 (New director's award), Montreal Festival of New Cinema 2000 (Screenplay), Tokyo International Film Festival (Best director, Tokyo Grand Prix)

Y tu mamá también: Boston Society of Film Critics Awards 2002 (BSFC award), British Independent Film Awards (British Independent Film Award), Chicago Film Critics Association Awards 2003 (CFCA award), Film Critics Circle of Australia awards 2002 (FCCA award), Havana Film Festival 2001 (Fipresci prize), New York Film Critics Circle Awards 2002 (NYFCC award), Santa Fe Film Festival 2001 (Luminaria), Venice Film Festival 2001 (Best screenplay, Marcello Mastroianni award)

El espinazo del Diablo: Amsterdam Fantastic Film Festival 2002 (Grand Prize of European Fantasy Film in Silver), Gerardmer Film Festival 2002 (Special Jury Prize, International Critics Award, Youth Jury Grand Prize), Young Artist Awards (Young Artist Award)

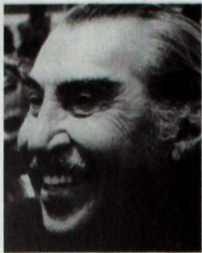
Voces inocentes: Ariel Awards 2005 (Silver Ariel, best make-up – David Ruiz Gameros, best special effects – “Chuco” Duran, best supporting actress – Ofelia Medina), Berlin International Film Festival 2005 (Glass Bear), PGA Golden Laurel Awards 2005 (Stanley Kramer Award), Seattle International Film Festival 2005 (Golden Space Needle Award)

El crimen del Padre Amaro: Ariel awards 2003 (Golden Ariel, best direction, editing – Oscar Figueroa), Guadalajara Mexican Film Festival 2003 (Mayahuel Award), Havana Film Festival 2002 (Best screenplay – Vicente Leñero), Mexican Cinema Journalists 2003 (Silver Goddess, best actor – Gael García Bernal, best cinematography – Guillermo Granillo, best director – Carlos Carrera, best film)

Batalla en el cielo: Cannes FF 2005 (nominated for Golden Palm)

The Three Burials of Melquiades Estrada: Cannes FF 2005 (Best Actor – Tommy Lee Jones, Best screenplay – Guillermo Arriaga)

Sangre: Cannes FF 2005 (Fipresci Prize)



Εμίλιο «Ελ Ίντιο» Φερνάντες

Ηθοποιός, σκηνοθέτης, σεναριογράφος και παραγωγός, γεννήθηκε το 1903 και πέθανε το 1986 στο Μεξικό. Υπήρξε ένας από τους πιο παραγωγικούς και χαρισματικούς μεξικανούς σκηνοθέτες της δεκαετίας του '40. Οι ταινίες του πραγματεύονταν τα προβλήματα και τις αντιφάσεις της μεξικανικής κοινωνίας και την εγκατάλειψη και τη μοιρολατρία των φτωχών και των αυτοθόβων. Γύρισε 42 μεγάλου μήκους ταινίες και έλαβε πολλές διεθνείς διακρίσεις.

Emilio "El Indio" Fernández

An actor, director, screenwriter and producer, he was born in 1903 and died in 1986 in Mexico. He was one of the most prolific and charismatic Mexican filmmakers of the forties. His films addressed the problems and contradictions of Mexican society, especially the helplessness and fatalism of the poor and the indigenous classes. He made 42 feature films and won various international awards.

Παρά τα προφανέστατα στοιχεία επαφής του με το *Abandonadas*, το *Salón México* είναι το πρώτο μελόδραμα καμπαρέ του "Indio" Fernández, δηλαδή η πρώτη εισβολή του σκηνοθέτη της εποχής εκείνης στο είδος της εποχής εκείνης. Έχοντας συνείδηση των ικανοτήτων του, ο σκηνοθέτης προσπάθησε να θέσει συνάψεις και αντιθέσεις ανάμεσα σε τρεις κλίμακες αξιών: τη δική του, αυτήν του κινηματογραφικού είδους και εκείνη ενός αστικού πνεύματος που υπαγορεύει η αισιοδοξία της δεκαετίας του '50. Το *Salón México*, «άντρο διαστροφών» που λεητούργησε στην πραγματικότητα ως τόπος συνάντησης για εγκληματίες, εργάτες, πόρνες και κόσμο της καλής κοινωνίας διψασμένο για έντονες συγκινήσεις, αντιμετωπίστηκε καταρχήν από το σκηνοθέτη ως *μη καθωσπρέπει Μεξικό*. Για το λόγο αυτό, έπρεπε ν' αντιπαρατεθεί με ένα *καθωσπρέπει Μεξικό*, υποχρεωτικό όσο και ιδανικό. Το Μεξικό αυτό, που ο σκηνοθέτης περιγράφει με τη σοβαρότητα και την εμπειρία κάποιου που έχει πάρει δέκα στην πολιτική συνείδηση, γεμάτο από ένα ενθουσιώδες πλήθος που επευφημούσε τον πρόεδρο τη νύχτα της 15ης Σεπτεμβρίου, πενταμένο για πολιτισμό, ικανό ν' αναγνωρίσει τις ρίζες και την καταγωγή του σε μια επίσκεψη στην κεντρική πλατεία ή στο Εθνικό Μουσείο, συνοψίζονταν σ' ένα ήρωα τελείως αντίθετο από το *Salón México*: το πανάκριβο και καθ' όλα αξιοπρεπές παρθεναγωγείο. Προστατευμένες από τους όπλιους και αυστηρούς τοίχους του παρθεναγωγείου, οι μελλοντικές μητέρες και σύζυγοι των Μεξικανών επιβεβαίωναν ανεπιφύλακτα την άγνοια τους σχετικά με τον αμαρτωλό χορό ντανσόν, ενώ εξημούσαν την Μπερναρδίτα, τον Άγιο Φραγκίσκο, τη Μαντάμ Κιουρί, τον Λούι Παστερ και άλλες προσωπικότητες ανάξιας του Paul Muni. Η ίδια κάμερα του κινηματογραφιστή, που στο παρθεναγωγείο διαπρόσφερε μια απόσταση γεμάτη σεβασμό, στο *Salón* ένωσε ότι δικαιούται να συμμετέχει χωρίς ιδιαίτερη σοβαρότητα στη γενική χαλαρότητα, απολαμβάνοντας την. Ανήσυχη και γεμάτη περιέργεια, ακολουθούσε τις λαχταριστές κινήσεις των χορευτών του ντανσόν ή κατέγραφε –σε μια έξοχη σκηνή– πώς έμπαιναν οι πόρνες στο καμπαρέ και την επιθεώρηση της οποίας ήταν αντικείμενο. Αναμφίβολα, *το μη καθωσπρέπει Μεξικό* αποδεικνυόταν απείρως πιο υπαρκτό από το άλλο, για τον απλούστατο λόγο ότι ήταν πολύ πιο απολαυστικό για την κάμερα να το απαθανατίζει. Έτσι περιγράφονταν οι δυο κόσμοι που αντιστοιχούσαν στις δύο αντίθετες και συμπληρωματικές κλίμακες αξιών σε ό, τι αφορά τους όρους του μελοδράματος. Στον έναν, ο *Indio* ένωσε σφιγμένος και σοβαρός: στον δεύτερο, απολάμβανε και διασκεδάζε. Παρ' όλα αυτά, ούτε ο ένας ούτε ο άλλος ήταν ο *δικός του κόσμος*: ο Fernández ταυτίστηκε πλήρως με έναν ήρωα που δεν είχε την παραμικρή σχέση ούτε με το παρθεναγωγείο ούτε με το καμπαρέ, μόλο που στο τελευταίο έπρεπε να ασκεί το καθήκον του: ήταν ο καλός αστυνομικός, που πήρε σάρκα και οστά στα ιδιάνκτα χαρακτηριστικά του Miguel Inclán, επίτελους απαλλαγμένου από την ιδιότητα του κακού. Ο ήρωας αυτός εκλήρωσε το ταπεινό του καθήκον χωρίς δόξα ή όφελος (μεταξύ άλλων, γιατί το κοινό –τόσο της ταινίας όσο κι εκείνο που έβλεπε την ταινία– δεν ήταν ιδιαίτερα διατεθειμένο ν' αναγνωρίσει αρετές σ' έναν αστυνομικό). Ωστόσο, παρ' όλο που ήταν ένας άσχημος και όχι ιδιαίτερα νέος άνδρας, ο Inclán αποδεικνυόταν ικανός να ερωτευτεί, και αυτή ήταν η μεγαλύτερη αρετή που, απόλυτα δικαιολογημένα, εκτιμούσε ο *Indio* Fernández στους ήρωές του.

Emilio García Riera

Από το βιβλίο *Emilio Fernandez 1904-1986*

Μετάφραση από τα ισπανικά / Translation from Spanish:
Κατερίνα Τζωρίδου / Katerina Tzouridou

Despite the very obvious points of contact with *Abandonadas*, *Salón México* is the first cabaret melodrama by "Indio" Fernández, in other words the first invasion by the director of that era into the genre of that era. Aware of his abilities the director attempted to present similarities and dissimilarities between three scales of values: his, that of the film genre and that of a bourgeois mentality that dictated the optimism of the decade of the '50s. *Salón México*, a "den of perversion" that in reality functioned as a meeting place for criminals, workers, whores and members of polite society thirsty for thrills, was at first treated by the director as improper Mexico. For this reason it must be matched with a proper Mexico, obligatory as much as ideal. This Mexico that the director describes with the seriousness and the experience of someone who got a ten in political awareness, full of an enthusiastic crowd that cheered the president on the night of 15th September, hungry for culture, capable of recognizing its roots and origin in a visit to the main square or the National Museum, was encapsulated in a space that was the complete opposite of the *Salón México*: the expensive and to all appearances respectable boarding school. Protected by the spotless and stern walls of the boarding school, the future mothers and wives of the Mexicans unreservedly affirmed their ignorance regarding the sinful *dansón* dance, while they sang the praises of Bernadette, Saint Francis, Madame Curie, Louis Pasteur and other personalities worthy of Paul Muni. The same filmmaker's camera that kept a respectful distance in the boarding school, in the *Salón* felt that it was entitled to participate without particular solemnity in the generally relaxed atmosphere, and enjoy it. Restless and full of curiosity, it followed the tantalizing movements of the dancers of the *dansón* or recorded –in an exquisite scene– how the whores entered the cabaret and the inspection of which they were the object. Undoubtedly, improper Mexico was proving infinitely more existent than the other for the very simple reason that it was far more enjoyable for the camera to immortalize it. That is how it was describing the two worlds that corresponded to the two opposite and supplementary scales of values as far as the terms of the melodrama are concerned. In the one, *Indio* felt constrained and serious, in the second he enjoyed himself and had fun. Despite all this, neither the one nor the other was his world. Fernández identified fully with a hero who had absolutely nothing to do either with the boarding school or the cabaret, although in the latter he had to perform his duty: he was the good policeman who acquired flesh and bones in the Indian features of Miguel Inclán, finally rid of the role of the bad guy. This hero performs his humble duty without glory or benefit (among other things, because the audiences – both the one in the film and the one watching the film were ill disposed to recognize virtues in a policeman). Yet, despite the fact that he was an ugly and not particularly young man, Inclán was turning out to be capable of falling in love and that was the greatest virtue that *Indio* Fernández completely justifiably admired in his heroes.

Emilio García Riera

From the book *Emilio Fernández 1904-1986*

Μετάφραση από τα ελληνικά / Translation from Greek:
Έλλη Πετριδίη / Ely Petrides



Salón México

Salon Mexico

Σαλόν Μέχικο

Μεξικό / Mexico 1948

Η Mercedes εργάζεται ως χορεύτρια στο καμπαρέ Σαλόν Μέχικο για να πληρώσει τις σπουδές της μικρής της αδελφής, Μπεατρίς, σ' ένα ακριβό οικότροφείο θηλέων. Η Μπεατρίς δεν υποψιάζεται καν τι δουλειά κάνει η αδελφή της, και ονειρεύεται να παντρευτεί τον Ρομπέρτο, έναν νεαρό πιλότο και γιο της διευθύντριας του σχολείου. Τα προβλήματα ξεκινούν όταν η Mercedes και ο Πάκο, ο εραστής της, κερδίζουν το βραβείο σ' ένα διαγωνισμό χορού και ο Πάκο αρνείται να της δώσει το μερίδιό της. Μέσα στην απελπισία της, η Mercedes κλέβει τα λεφτά την ώρα που ο Πάκο κοιμάται...

Mercedes works as a dancer in Salon Mexico to finance the studies of her younger sister, Beatriz, in an exclusive girls' school. Beatriz has no inkling of what Mercedes does for a living, and she dreams of marrying Roberto, a young pilot who is the son of the school's headmistress. Problems arise when Mercedes and Paco, her lover, win a dance contest. Paco refuses to give Mercedes her share of the money. In desperation, she steals the money off Paco as he sleeps...

Σκηνοθεσία / Direction: Emilio Fernández
Σενάριο / Screenplay: Mauricio Magdaleno, Emilio Fernández, **Φωτογραφία / Cinematography:** Gabriel Figueroa **Μοντάζ / Editing:** Gloria Schoemann **Ήχος / Sound:** Rodolfo Solís, José de Pérez **Μουσική / Music:** Antonio Díaz Conde **Σκηνικά / Sets:** Jesús Bracho **Παραγωγός / Producer:** Salvador Elizondo **Παραγωγή / Production:** Clasa Films Mundiales **Πληροφορίες - Κόπια Ταινίας / Information - Print Source:** Πρεσβεία Μεξικού στην Αθήνα / Mexican Embassy in Athens, T. + 30 210 729 4780 embagrecia@sre.gob.mx

35mm Ασπρόμαυρο / B&W 97'

Ηθοποιοί / Cast: Marga López (Mercedes) Miguel Inclán (Lupe), Rodolfo Acosta (Paco), Roberto Cañedo (Roberto), Mimi Derba (διευθύντρια / headmistress), Carlos Múzquiz (αφεντικό / boss)

Επιλεκτική Φιλμογραφία / Selected Filmography

1942 La Isla de la pasión
 1943 Flor silvestre
 1944 Maria Candelaria
 1945 Las Abandonadas Bugambilia
 1946 Enamorada
 1947 La Perla Río escondido
 1948 Maclovia
 1949 Salón México
 1951 Víctimas del pecado
 1953 Reportaje
 1954 El Rapto



Λουίς Μπουιουέλ

Υπήρξε ένας από τους μεγαλύτερους σκηνοθέτες όλων των εποχών. Στα 50 χρόνια της καριέρας του σκηνοθέτησε 32 μεγάλου μήκους ταινίες και εργάστηκε στην Ισπανία, στη Γαλλία, στο Μεξικό, στην Ιταλία και στις ΗΠΑ. Μέσα από το σαρδόνιο χιούμορ και τη σουρεαλιστική εικόνα, ο Μπουιουέλ υπονόμει τις αξίες και τους θεσμούς που οι άνθρωποι θεωρούν δεδομένους. Η κοινωνική του σάτιρα είχε τρεις σταθερούς στόχους: την Καθολική Εκκλησία, την αστική τάξη και τον φασισμό.

Luis Buñuel

He was one of the greatest filmmakers of all time. During his 50-year career he made 32 feature films and worked in Spain, France, Mexico, Italy and the US. Through the use of a sardonic sense of humour and surrealist images, he undermined the values and institutions people take for granted. His social satire had three constant targets: the Catholic Church, the bourgeoisie, and Fascism.

Το *Λος Ολβιδάδος* δεν είναι ντοκιμαντέρ. Δεν είναι ούτε μια ταινία που προβάλλει επιχειρήματα, ούτε ένα έργο προπαγάνδα ή ηθικής. Αν η καταπληκτική αντικειμενικότητά της δεν μας δίδασκει κάτι, θα 'ταν υποκρισία να την παρουσιάζουμε σαν μια αισθησιακή ταινία, όπου μετρούν μόνο οι καλλιτεχνικές αξίες. Απομακρυσμένη τόσο απ' το ρεαλισμό (κοινωνικό, ψυχολογικό ή ηθολογικό) όσο κι απ' τον αισθητισμό, η ταινία του Buñuel εγγράφεται στην παράδοση μιας τέχνης του πάθους και της αγριότητας, η οποία είναι ταυτόχρονα συγκρατημένη και εξέταλη, και προέρχεται από τους προδρόμους της, τον Ισπανό Goya και τον Μεξικανό Posada, που είναι ίσως οι δυο ζωγράφοι οι οποίοι οδήγησαν πολύ μακριά το μαύρο χιούμορ. Παγωμένη λάβα, ηφαιστειακός πάγος. Παρά την οικουμενικότητα του θέματος, την απουσία του φολλικού και τη λιτότητα της δομής του, το *Λος Ολβιδάδος* έχει και μίαν αναφορά που θα τη λέγαμε φυλετική (όπως λέμε κι ότι οι ταύροι ανήκουν σε μια κάστα). Η μίξερια και η εγκατάλειψη μπορεί να υπάρχουν παντού στον κόσμο, αλλά το έντονο πάθος με το οποίο παρουσιάζονται, ανήκει στη μεγάλη ισπανική παράδοση. Αυτόν τον τυφλό ζητιάνο τον έχουμε συναντήσει ξανά σ' ένα περιπετειώδες μυθιστόρημα. Αυτές τις γυναίκες, αυτούς τους μεθύστακες, τους ηλίθιους, τους εγκληματίες, τους αθώους, τους έχουμε ξαναδεί στον Quevedo όπως και στον Galdós, τους έχουμε συναντήσει ξανά και μας έχουν δείξει τα πρόσωπά τους στον Cervantes, στον Velásquez και στον Murillo. Αυτά τα μαπατούνια—τα δεκανίκια των τυφλών—τ' ακούμε να βροντούν σ' όλο το ισπανικό θέατρο. Και τα παιδιά, τα ξεχασμένα, με τη μυθολογία τους, την παθητική ανυπακοή τους, την αυτοκτονική πίστη τους, την κεραυνόβολα ηρεμία τους, τη γεμάτη αγριότητα στοργή τους, τη σπαρακτική επιβεβαίωση του εαυτού τους μέσω (ή διά) του θανάτου, την ακατάπιστη αναζήτηση της ταυτότητάς τους (ακόμα και μέσω του εγκλήματος), δεν θα μπορούσε παρά να είναι από το Μεξικό. Έτσι, στη σκηνή-κλειδί της ταινίας—την ονειρική σκηνή—, το θέμα της μητέρας κορυφώνεται στο δείπνο, που είναι ένα ιερό συμπόσιο. Χωρίς να το ψάξει ο Buñuel ανακάλυψε μέσα στο όνειρο των ηρώων του τις αρχετυπικές εικόνες του μεξικανικού λαού: τη θεά Coatlicue και τη θυσία. Το θέμα της μητέρας, μια από τις έμμενες ιδέες των Μεξικανών, συνδέεται άρρηκτα με το θέμα της αδελφότητας και της φιλίας μέχρι θανάτου. Αυτοί είναι οι δύο μυθικοί πόλοι της ταινίας. Ο κόσμος του *Λος Ολβιδάδος* κατοικείται από ορφανά κι από μοναχικούς που ψάχνουν την ταυτότητά τους και για να τη βρουν, δεν διατάζουν μπροστά στην ωμότητα. Η αναζήτηση του άλλου, του ομοίου μας, είναι η άλλη όψη της αναζήτησης της μητέρας—ή η παραδοχή της οριστικής απουσίας της: η παραδοχή ότι μείναμε μόνοι μας. Ο Πέδρο, ο Χάμπο και οι σύντροφοί τους μας αποκαλύπτουν την τελική φύση του ανθρώπου: ορφανός για πάντα. Η ηθική αξία του *Λος Ολβιδάδος* δεν έχει τίποτα κοινό με την προπαγάνδα. Η τέχνη, όταν είναι ελεύθερη, γίνεται μαρτυρία και συνείδηση. Το έργο του Buñuel μας δείχνει τι μπορούν να δημιουργήσουν το ταλέντο και η καλλιτεχνική συνείδηση όταν τίποτα, εκτός απ' την προσωπική τους ελευθερία, δεν τους δεσμεύει ή τους υπαγορεύει τι να κάνουν.

Octavio Paz
Κάννες, 4 Απριλίου 1951

Los olvidados is not a documentary. It is not even a film that advances arguments or a work of propaganda or morality. If its extraordinary objectivity does not teach us anything, it would be hypocritical to present it as an aesthetic film where only artistic values count. As distant from realism (social, psychological or moral) as from aestheticism, Buñuel's film belongs to the tradition of an art of passion and savagery, which is at the same time restrained and frantic, and comes from its forerunners, the Spaniard Goya and the Mexican Posada, who are perhaps the two painters who led black humor very far. Frozen lava, volcanic ice. Despite the universality of the subject, the absence of folklore and the austerity of its structure, *Los olvidados* also contains a reference that we might call racial (the way we say that bulls belong to a caste). Poverty and dereliction may exist everywhere in the world, but the intense passion with which they are presented, belongs to the great Spanish tradition. We have met this blind beggar again in a picaresque novel. These women, these drunks, these fools, these criminals, these innocents, we have seen them before in Quevedo as well as in Galdós, we have met them again and they have shown us their faces in Cervantes, in Velásquez and in Murillo. These canes—the crutches of the blind—we hear them thundering in all of Spanish theater. And the forgotten children, with their mythology, their passive disobedience, their suicidal faith, their lightning calm, their full of savagery tenderness, their heartbreaking affirmation of self through (or by) death, the incessant quest for their identity (even through crime), could not but be from Mexico. So the key scene in the film—the dream scene—the subject of the mother, reaches a climax at dinner which is a sacred symposium. Without looking for it, Buñuel discovered in the dreams of his heroes the archetypal images of the Mexican people: the goddess Coatlicue and sacrifice. The subject of the mother, an obsession of the Mexicans, is indissolubly linked with the subject of brotherhood and friendship unto death. These are the film's two secret poles. The world of *Los olvidados* is inhabited by orphans and by loners who are searching for their identity and, in order to find it, do not hesitate when faced with the atrocious. The search for the other, our equal, is the other side of the search for the mother or the acknowledgement of her permanent absence: the acknowledgement that we have been left alone. Pedro, El Jaibo and their comrades reveal man's final nature to us: an orphan forever. The moral value of *Los olvidados* has nothing in common with propaganda. Art, when it is free, becomes testimony and conscience. Buñuel's film shows us what talent and artistic awareness can create when nothing, except for their personal freedom, binds them or dictates to them what to do.

Octavio Paz
Cannes, 4 April 1951

Μετάφραση από τα ελληνικά / Translation from Greek:
Έλλη Πετριδίη / Ely Petrides



Los Olvidados

Λος Ολβιδάδος: Ξεχασμένοι από την κοινωνία

Ο Χάιμπο δραπετεύει από το αναμορφωτήριο και ξαναγίνεται αρχηγός μιας συμμορίας παιδιών σε μια φτωχογειτονιά της Πόλης του Μεξικού. Η συμμορία επιδίδεται σε μικροεγκλήματα, όπως π.χ. να ληστέψουν έναν τυφλό πλανόδιο μουσικό και έναν άντρα που δεν έχει πόδια. Ο Χάιμπο, μαζί με τον «κολλητό» του, Πέδρο, βρίσκει τον Χουλιάν, τον οποίο κατηγορεί ότι τον κατέδωσε στην αστυνομία και τον χτυπά μέχρι θανάτου. Ο Πέδρο βασανίζεται από την ιδέα της δολοφονίας, αλλά δεν προδίδει το φίλο του. Το μόνο που θέλει είναι να ζήσει μια φυσιολογική ζωή. Ωστόσο, το να ξεφύγει από την εξουσία του Χάιμπο και τις κακές επιρροές της φτωχογειτονιάς δεν θα είναι τόσο εύκολο...

Μεξικό / Mexico 1950

Jaibo escapes from reform school and resumes his position as leader of a gang of boys in the Mexico City slums. The gang commits petty crimes, such as robbing a blind street musician and a legless man. Jaibo vows revenge against and later kills Julián, who he believes turned him in to the police. Pedro, who associates with Jaibo and becomes a witness to the murder, wants nothing more than to return home and live a normal life. However, evading the grasp of Jaibo and the corrupting environment of the slums is not so easy...

Σκηνοθεσία / Direction: Luis Buñuel
Σενάριο / Screenplay: Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Max Aub, Pedro de Udrimalas
Φωτογραφία / Cinematography: Gabriel Figueroa
Μοντάζ / Editing: Luis Buñuel, Carlos Savage
Ήχος / Sound: José B. Carles, Jesús González Gancy
Μουσική / Music: Rodolfo Halffter, Gustavo Pittaluga
Σκηνικά / Sets: Edward Fitzgerald
Παραγωγοί / Producers: Oscar Dancigers Jaime Menasco, Sergio Kogan
Παραγωγή / Production: Ultramar Films
Κόπια Ταινίας / Print Source: IMCINE
T. + 52 55 54 485338 F. + 52 55 54 485339
www.imcine.gob.mx,
suslopez@hotmail.com & Televisa S.A.

35mm Ασπρόμαυρο / B&W 82'

Ηθοποιοί / Cast: Stella Inda (Μάρτα Πέδρο / Pedro's mother), Miguel Inclán (Don Carmelo, ο τυφλός / the blind man), Roberto Cobo (Jaibo), Alfonso Mejía (Pedro), Alma Delia Fuentes (Meche), Ramón Martínez (Nacho)

Επιλεκτική Φιλμογραφία / Selected Filmography

- 1929 Un perro andaluz
- 1930 La edad de oro
- 1950 Los olvidados
- 1958 Nazarín
- 1961 Viridiana
- 1962 El angel exterminador
Le Journal d'une
femme de chambre
- 1966 Belle de jour
- 1970 Tristana
- 1972 Le Charme discret
de la bourgeoisie
- 1974 Le Fantôme
de la liberté
- 1977 Cet obscur
objet du désir



Ρουμπέν Γκάμες

Διακεκριμένος διευθυντής φωτογραφίας και σκηνοθέτης κινηματογραφικών ταινιών και διαφημιστικών σποτ, γεννήθηκε το 1928 στο Μεξικό και πέθανε το 2002. Αν και σκηνοθέτησε λίγες ταινίες, η αφηγηματική δύναμη της εικόνας του κατέστησε το έργο του μοναδικό στην κινηματογραφία της πατρίδας του, ενώ *Η μυστική συνταγή* θεωρείται από τις ταινίες-σταθμούς του μεξικανικού κινηματογράφου. Ως σκηνοθέτης διαφημιστικών σποτ έφερε επανάσταση στην ποιότητα της φωτογραφίας του είδους αυτού. Τον Απρίλιο του 2001 βραβεύτηκε με το Χρυσό Άριελ για την πορεία του στον κινηματογράφο.

Rubén Gámez

Distinguished cinematographer and director of films and commercials, he was born in Mexico in 1928 and died in 2002. Although he made few films, the narrative force of his images established his oeuvre as unique, while *The Secret Formula* is considered a turning point in Mexican cinema. As a director of commercials he revolutionised the genre with his quality cinematography. In April 2001 he was presented with a Golden Ariel for his lifetime achievement in film.

Οι δέκα δώδεκα σεκάνς που απαρτίζουν την ταινία δεν αποτελούν την κλασική αφήγηση μιας ιστορίας, μια και η εξέλιξή τους δεν υπακούει σε μία αυστηρή λογική. Ο Gámez, οπαδός του ασυνήθιστου, δημιουργεί εικόνες-σοκ που καταπλήσσουν και σε κάποιες περιπτώσεις θυμίζουν μερικά από τα καλύτερα ντοκιμαντέρ.

Οι οπτικές μεταφορές της *Συνταγής* επιβάλλονται με έναν σχεδόν σωματικό τρόπο. Ο Gámez δημιουργεί ένα παρορμητικό έργο, εμπνευσμένο από έναν θορυβώδη ζήλο για καταγγελία, όπου πολλαπλασιάζει τις λογοτεχνικές αναφορές στον T.S. Eliot και το *La Estación violenta* του Octavio Paz.

Jorge Ayala Blanco,
La aventura del cine mexicano
Ediciones Era. S.A., México 1968

Μέσα από ένα παιχνίδι συμβόλων, ένα σφιχτό και ρυθμικό μοντάζ, ένα πανέμορφο κείμενο του Juan Rulfo, ο Gámez εκφράζει τη βίαιη και παθιασμένη οπτική του για τις διαταραχές της μεξικανικής κοινωνίας: σεξουαλικά συμπλέγματα, απογοητεύσεις που έχουν προκαλέσει οι απόλυτοι κυρίαρχοι της εθνικής ζωής. Τοποθετείται με τη θέλησή του σε ένα πεδίο γεμάτο συγκρούσεις αλλά και προκλήσεις, αν και κάποιες φορές υπεραπλουστευτικό.

Η *Μυστική συνταγή* υπήρξε το πρώτο σκάνδαλο του Φεστιβάλ του Pesaro. Ένα μέρος των κριτικών, και πάνω απ' όλα το κοινό, την υποδέχτηκε καλά και τελικά τη χειροκρότησε ξέφρενα (...).

Ο διχασμός αυτός και οι αντιδράσεις δείχνουν ότι μία από τις ιδιότητες της ταινίας είναι να ταρακουνάει.

Ασφαλώς η *Μυστική συνταγή* θυμίζει κάποιες στιγμές στη μορφή της τον αβάν-γκαρντ κινηματογράφο του 1930. Όμως αυτό είναι κάτι δευτερεύον, που τελικά κανείς το ξεχνάει: αυτό που μετράει είναι ότι, έστω και χυδαία, δημιουργική ή σπιδήποτε άλλο, η ταινία είναι μια κραυγή, μια γροθιά, ένα ξύπνημα. Είναι μια ταινία φτιαγμένη με οργή, με τα σπλάχνα φτιαγμένη από κάποιον με μια επιτακτική επιθυμία να πει κάτι που έχει μέσα του και να πει όχι στους ιθύνοντες της εστέτ (...).

Αποσπάσματα από το άρθρο
Ο νέος μεξικανικός κινηματογράφος
στο Φεστιβάλ του Pesaro,
Περιοδικό *Siempre*, Τεύχος 656, Μεξικό.
17 Αυγούστου 1965

Μετάφραση από τα ισπανικά / Translation from Spanish:
Κατερίνα Τζωρίδου / Katerina Tzoridou

The ten-twelve sequences that make up the film do not constitute the classical narration of a story since their development does not obey a strict logic. Gámez, an advocate of the unusual, creates shock-images that astound and in some cases are reminiscent of some of the best documentaries.

The visual metaphors in *La Fórmula* are compelling in an almost physical way. Gámez creates an spontaneous film, inspired by a vociferous zeal for denunciation, where he multiplies the literary references to T. S. Eliot and *La Estación violenta* by Octavio Paz.

Jorge Ayala Blanco,
La aventura del cine mexicano
Ediciones Era. S.A., México 1968

Through a game of symbols, a tight and rhythmic editing, an incredibly beautiful text by Juan Rulfo, Gámez expresses his brutal and passionate view of the aberrations of Mexican society: sexual complexes, the disappointments caused by the absolute rulers of national life. He willingly places himself on a field full of conflicts but also of challenges although at times he oversimplifies. *La Fórmula Secreta* was the first scandal at the Pesaro Film Festival. It was well received and wildly applauded by a segment of the critics and most of all the audience (...)

The divided opinions and reactions show that one of the qualities of the film is to shake people up.

Of course there are moments when *La Fórmula Secreta* is reminiscent in its form of the avant-garde cinema of 1930. But this is something minor which in the end one forgets. What counts is that even though vulgar, demagogic or whatever, the film is a cry, a clenched fist, a wakeup call. It is a film made with rage, coming from the gut, made by someone with the urgent desire to say something he has inside him and to say no to the kingpins of esthete (...)

Excerpts from the article entitled
The new Mexican cinema at the Pesaro Film Festival,
Siempre Magazine, Issue 656, Mexico
17 August 1965

Μετάφραση από τα ελληνικά / Translation from Greek:
Έλλη Πετρίδη / Elly Petrides



La fórmula secreta

The Secret Formula

Η μυστική συνταγή

Ένα είδος ποιητικού δοκιμίου, με γερή δόση φαντασίας και μαύρου χιούμορ· δεν πρόκειται ούτε για ταινία με υπόθεση ούτε για ντοκιμαντέρ. Η μυστική συνταγή βασίζεται σε κείμενα που έγραψε ειδικά για την ταινία ο Χουάν Ρούλφο και δικαίως έλαβε το 1ο βραβείο στον Α' Διαγωνισμό Πειραματικού Κινηματογράφου. Η ταινία εξετάζει τις πολιτιστικές και οικονομικές επιδράσεις που έχουν πάνω στον μεξικανικό τρόπο ζωής οι ξένες επιρροές και θέτει ερωτήματα σχετικά με την εθνική ταυτότητα, τους μηχανισμούς εξουσίας και τις θρησκευτικές δοξασίες. Η μυστική συνταγή, που αρχικά ο Γκάμεζ ήθελε να την ονομάσει *Κόκα Κόλα στο αίμα*, ήταν μια από τις ταινίες που χάραξαν έναν καινούργιο δρόμο για τον ανεξάρτητο κινηματογράφο τη δεκαετία του '60.

Μεξικό / Mexico 1964

A kind of poetic essay, rich in imagination and a macabre sense of humour, this is neither a narrative film nor a documentary. *The Secret Formula* is based on texts written especially for the film by Juan Rulfo and it deservedly won the 1st prize in the First Experimental Cinema Competition. The film examines the cultural and economic effects of foreign influences in Mexico, questioning national identity, power structures and religious beliefs. *The Secret Formula*, which at first Gámez wanted to call *Coca Cola in the Blood*, was one of the films that set a new course for experimental cinema in the 1960s.

Σκηνοθεσία / Direction: Rubén Gámez
Σενάριο / Screenplay: Rubén Gámez, βασισμένο σε κείμενα του Χουάν Ρούλφο / based on texts by Juan Rulfo
Αφηγητής / Narrator: Jaime Sabines
Φωτογραφία / Cinematography: Rubén Gámez
Μοντάζ / Editing: Rubén Gámez, Daniel Rubio
Ήχος / Sound: Galdino Sampeiro
Μουσική / Music: Antonio Vivaldi, Igor Stravinsky, Leobardo Velázquez
Σκηνικά / Sets: Salvador López
Παραγωγή / Producer: Salvador López

35mm Ασπρόμαυρο / B&W 45'

Ηθοποιοί / Cast: Pilar Islas, José Castillo, José Tirado, Pablo Balderas, José González, Fernando Rosales, Leonor Islas, Francisco Corona, Guadalupe Arriaga, José M. Delgado

Φιλμογραφία / Filmography

1957 La China popular
1962 Los Magueyes
1964 La Fórmula Secreta
1974 Los Murmullos
1974 Grijalva: Río de oro
1974 Fiesta mexicana en Washington
1976 Valle de México Hermitage en México
1992 Tequila
2000 Apuntes



Πολ Λεντούκ

Γεννήθηκε στην Πόλη του Μεξικού το 1942. Σπούδασε αρχιτεκτονική και σκηνοθεσία θεάτρου στο Μεξικό, και ύστερα ντοκιμαντέρ και σκηνοθεσία στο Παρίσι. Θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους μεξικανούς σκηνοθέτες ντοκιμαντέρ της δεκαετίας του '70. Η πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία, *Ακατάβλητο Μεξικό*, βασίστηκε σε ένα ρεπορτάζ του 1914 από τον αμερικανό δημοσιογράφο Τζον Ριντ για τον Πάντσο Βίλα και την επανάστασή του.

Paul Leduc

He was born in Mexico City in 1942. He studied Architecture and Stage Directing in Mexico and then as documentary filmmaking, TV and film directing in Paris. He is considered one of the most representative Mexican documentary filmmakers of the seventies. His first feature film, *Reed, Insurgent Mexico*, was based on a 1914 report by journalist John Reed about Pancho Villa and his revolution.

Γυρισμένο με τρόπο εξ ολοκλήρου ανεξάρτητο, χωρίς πολυτέλειες οικονομικών επενδύσεων που θα εξήγησαν τον μεγάλο οπτικό πλούτο και τη θεαματική παρουσίασή του, το *Ακατάβλητο Μεξικό* έμοιαζε να κάνει καταρχήν λόγο για ένα πολύ σημαντικό κομμάτι του παρελθόντος: την επανάσταση, αγαπημένο θέμα του μεξικανικού κινηματογράφου, που ξαναποκτούσε στις εικόνες του τη δύναμη της πραγματικής μαρτυρίας, μία δύναμη που υπαινίσσεται τα φωτογραφικά (το αρχείο Casasola) και κινηματογραφικά ντοκουμέντα (Toscano, Abitia) της εποχής εκείνης και οι ταινίες υπόθεσης του Fernando de Fuentes στο πρώτο μισό της δεκαετίας του '30, η οποία ωστόσο χόρηκε στη συνέχεια χάρην ενός κινηματογράφου που έβρισκε σχεδόν πάντα στην επανάσταση το καθαρό πρόσημο για φολκλορικά, φαλλοκρατικά και γραφικά ξεσπάσματα. Η ντοκιμενταριστική αυτή δύναμη του *Ακατάβλητο Μεξικό*, περισσότερο προφανής στην πραγματικότητα απ' ό,τι αληθινή, δεν γεννήθηκε από μία ουδέτερη ματιά: την τροφοδότησε το ιδιαίτερα πρωτότυπο στυλ ενός πολυτάλαντου πρωτοεμφανιζόμενου κινηματογραφιστή, του πρωτεύουσάνου Paul Leduc (αμφιού του εξέχοντα δημοσιογράφου και ποιητή Renato Leduc). Γεννημένος το 1942, ο Leduc σπούδασε θέατρο (με τον Seki Sano) και αρχιτεκτονική, παρακολούθησε το 1960 τα 50 μαθήματα κινηματογράφου του UNAM (Εθνικό Αυτόνομο Πανεπιστήμιο Μεξικού), συμμετείχε στην ομάδα Nuevo Cine το 1962, έγραψε μερικές κινηματογραφικές κριτικές, ενθάρρυνε την ίδρυση κινηματογραφικών λεσχών και με υποτροφία της γαλλικής κυβέρνησης μπήκε στο IDHEC (Ινστιτούτο Ανώτατων Κινηματογραφικών Σπουδών) του Παρισιού: εργάστηκε για ένα χρόνο στο τμήμα κινηματογράφου της γαλλικής τηλεόρασης και, επιστρέφοντας στο Μεξικό, ίδρυσε το 1967 την ομάδα Cine 70, μαζί με τους Rafael Castanedo, Αλέξη Γρίβα και Berta Navarro. Χρόνια πριν γυρίσει το *Ακατάβλητο Μεξικό*, είχε διαβάσει το βιβλίο «México Insurgente» και σκεφτείται να το μεταφέρει στον κινηματογράφο, δεν φαντάστηκε όμως τότε ότι έμελλε να αποτελέσει το σεναριογραφικό και σκηνοθετικό του ντεμπούτο, όπως δήλωσε στη συνέντευξη του στον Luis Terán (Excelsior, 26iii 72). Η παραγωγή του *Ακατάβλητο Μεξικό* χροστράτευσε επί δώδεκα εβδομάδες σκληρής δουλειάς, μέσα σε πάρα πολλούς εξωτερικούς χώρους, μερικούς επαγγελματίες ηθοποιούς (καταρχήν τους Claudio Obregón, Ernesto Gómez Cruz, Eduardo López Rojas και Juan Angel Martínez, όλοι του πανεπιστημιακού θεάτρου), πολλούς φίλους του σκηνοθέτη (κάποιοι, όπως ο κεραμίστας Hugo Velásquez και ο ποιητής Eraclio Zepeda, σε σημαντικούς ρόλους και άλλους σε δευτερεύοντες, που μάλιστα κάποιες φορές περνούσαν απαρατήρητοι, όπως συνέβη στη δική μου περίπτωση), πάνω από τρεις χιλιάδες κομπάρσους (απλοί άνθρωποι που συνεργάστηκαν όπως οι υπάλληλοι χωρίς την παραμικρή αμοιβή) και μία ολιγάριθμη και αξιόλογη τεχνική ομάδα, επίσης εθελοντών, με επικεφαλής τον ελληνικής καταγωγής έξοχο διευθυντή φωτογραφίας Αλέξη Γρίβα. Αυτοί που πρόσφεραν τη στήριξη τους ως παραγωγός στην προσπάθεια δεν είχαν παρά ελάχιστη εμπειρία στον ανεξάρτητο κινηματογράφο: ο Salvador López είχε δουλέψει στην παραγωγή της ταινίας *Η μουσική συνταγή*, ο Luis Barranco στο *El idolo de los orígenes* και η ικανοτή Berta Navarro ξεκίνησε την καριέρα της στο πλευρό του Leduc που ήταν τότε σύζυγός της. Στην συνέντευξη του Terán που ήδη αναφέραμε, ο Leduc είπε ότι έκανε την ταινία σε 16mm (χρησιμοποιήθηκαν 185.000 πόδια φιλμ), όχι εξαιτίας οικονομικών περιορισμών, αλλά επειδή έτσι επιθυμούσε.

Filmed in an entirely independent way, without the luxuries of financial investments that would explain its great visual wealth and spectacular presentation, Reed at first seemed to refer to a very significant slice of the past: the revolution, a popular subject of Mexican cinema, that was reacquiring in its images the power of real testimony, a power implicit in the photographic (the Casasola archive) and filmed documentaries (Toscano, Abitia) of that era and the feature films of Fernando de Fuentes in the first half of the decade of the '30s, but which was subsequently lost owing to a cinema that almost always found in the revolution a clear pretext for folklore, male chauvinism and picturesque outbursts. This documentaristic power of Reed, more obvious in reality than real, was not born of a neutral perspective: it was nurtured by the particularly original style of a multitiered, new filmmaker from the capital, Paul Leduc (nephew of the distinguished journalist and poet Renato Leduc). Born in 1942 Leduc studied theater (with Seki Sano) and architecture, attended in 1960 the 50 film classes of the UNAM (National Autonomous University of Mexico), was a member of the Nueve Cine group in 1962, wrote a number of film reviews, encouraged the creation of film clubs and, was admitted to IDHEC (Institute of Higher Film Studies) in Paris on a French government scholarship. He worked for a year in the film department of French television and on his return to Mexico founded the Cine 70 group along with Rafael Castanedo, Alexis Grivas and Berta Navarro. Years before he made Reed, he had read the book «México Insurgente» and thought of adapting it for the screen. At that time, however, he never imagined that it was to be his debut as a scriptwriter and director, as he stated in an interview with Luis Terán (Excelsior, 26iii 72). The Reed production recruited for twelve weeks of hard work in numerous exterior locations, a number of professional actors (starting with Claudio Obregón, Ernesto Gómez Cruz, Eduardo López Rojas and Juan Angel Martínez, all from the university theater), many friends of the director (some of whom, like the ceramics artist Hugo Velásquez and the poet Eraclio Zepeda in major roles and others in supporting roles which in fact sometimes went unnoticed as was the case with me), over three thousand extras (ordinary people who like the rest worked without the slightest remuneration) and a few in number but outstanding film crew also made up of volunteers and headed by the brilliant director of photography of Greek descent, Alexis Grivas. Those who offered their support as producers in the undertaking had only minimal experience of independent cinema: Salvador López had worked in the production of the film *La formula secreta*, Luis Barranco in *El idolo de los orígenes* and the very accomplished Berta Navarro began her career at the side of Leduc who was her husband at the time. In the Terán interview we mentioned previously Leduc said he shot the film in 16mm (185,000 feet of film were used), not due to financial restrictions, but because that's what he wanted.

Emilio Garcia Riera

From the book

Historia documental del cine mexicano, 1994

Μετάφραση από τα ελληνικά / Translation from Greek:
Έλλη Πετριδίη / Ely Petrides

Emilio Garcia Riera

Από το βιβλίο *Historia documental del cine mexicano, 1994*

Μετάφραση από τα ισπανικά / Translation from Spanish:
Κατερίνα Τζωρίδου / Katerina Tzoridou



Reed, México insurgente

Reed, Insurgent Mexico

Ακατάβλητο Μεξικό

Το 1913, ο αμερικανός δημοσιογράφος Τζον Ριντ διέσχισε τα σύνορα με το Μεξικό καθ' οδόν προς τον στρατώνη του στρατηγού Ουρμπουίνα, υποστηρικτή του Πάντσο Βίλα, στο Ντουράνγκο. Έμεινε εκεί 18 μήνες, κερδίζοντας την εμπιστοσύνη των επαναστατών και καταλήγοντας να συμμετάσχει ενεργά στις μάχες, αφού ζούσε κι αυτός μαζί με τους στρατιώτες.

Μεξικό / Mexico 1970

In 1913, North American journalist John Reed crosses the Mexican border on his way to the Durango barracks of Pancho Villa supporter, General Urbana, where he stays for 18 months, gaining the confidence of the revolutionaries and eventually becoming actively involved in the fighting while sharing day-to-day life with the troops.

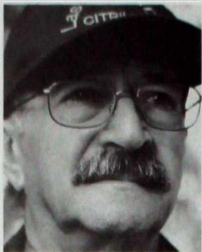
Σκηνοθεσία / Direction: Paul Leduc **Σενάριο / Screenplay:** Juan Tovar, Paul Leduc, βασ. στο βιβλίο *Ακατάβλητο Μεξικό* του Τζον Ριντ / based on the book *Insurgent Mexico* by John Reed **Φωτογραφία / Cinematography:** Alexis Grivas **Μοντάζ / Editing:** Giovanni Korporaal, Rafael Castanedo **Ήχος / Sound:** Ernesto Higuera, Max López, Miguel Ramírez, Antonio Bermúdez, Salvador Topete **Σκηνικά / Sets:** Luis Jasso, Yolanda Melo **Παραγωγή / Producer:** Salvador López **Παραγωγή / Production:** Ollin y Asociados

Κόπια Ταινίας / Print Source: IMCINE, T. +52 55 5448 5338 F. + 52 55 5448 5339, www.imcine.gob.mx suslopez@hotmail.com **35mm Ασπρόμαυρο Σέπια / B&W Sepia 111'**

Ηθοποιοί/Cast: Claudio Obregón (John Reed), Eduardo López Rojas (Στρατηγός / General Tomás Urbana) Ernesto Gómez Cruz (Pablo Sánchez), Juan Angel Martínez (Julián Reyes), Carlos Castañón (Fidencio Soto), Eraclio Zepeda (Pancho Villa)

Επιλεκτική Φιλμογραφία / Selected Filmography

- 1967 17 documentales para el Comité Olímpico Mexicano (ντοκ. / doc.)
- 1973 *Reed, México insurgente*
- 1977 *ABC del Etnocidio, notas sobre el Mezquital* (ντοκ. / doc.)
- 1981 *Complot Petróleo: La cabeza de la hidra* (ντοκ. / doc.)
- 1984 *Frida, naturaleza viva*
- 1985 *Cómo ves?*
- 1989 *Barroco*
- 1990 *Latino Bar*
- 1991 *Dollar Mambo*
- 2005 *El Cobrador*



Φελίπε Κασάλς

Πρωτοπόρος του Νέου Κύματος του μεξικανικού κινηματογράφου που άνηψε στα τέλη της δεκαετίας του '60 μέσα σ' ένα κλίμα κοινωνικών αναταραχών, ο Κασάλς γεννήθηκε στην Πόλη του Μεξικού το 1937. Σπούδασε στο IDHEC του Παρισιού και ύστερα επέστρεψε στο Μεξικό. Μαζί με τον Αρτούρο Ρίπσταϊν, τον Ραφαέλ Καστανέδ και τον Πέδρο Φ. Μινέτ, ίδρυσε την ένωση Cine Independente de Mexico. Με τις ταινίες του *Familiaridades* και *Emiliano Zapata* καθιερώθηκε ως ένας από τους κορυφαίους μεξικανούς δημιουργούς. Έκτοτε έχει γυρίσει ορισμένες ταινίες-κλειδιά του σύγχρονου μεξικανικού κινηματογράφου.

Felipe Cazals

A pioneer of the New Wave of Mexican cinema that evolved in the bitterness and angst of the late 1960s, he was born in Mexico City in 1937. He studied at the IDHEC in Paris and then returned to Mexico. Together with Arturo Ripstein, Rafael Castanedo and Pedro F. Minet, he founded the Cine Independente de Mexico association. With *Familiaridades* and *Emiliano Zapata* he quickly established himself as one of Mexico's leading film artists. He has since directed several key films of modern Mexican cinema.

Σκηνοθετημένη από τον Felipe Cazals το 1975, η ταινία αναπαριστά ένα πραγματικό γεγονός προκειμένου να περιγράψει το πολυτάραχο κοινωνικοπολιτικό τοπίο του Μεξικού το συμβολικό έτος 1968. Το λιτσαρίσιμα κάποιων εργατών του Πανεπιστημίου της Πουέμπλα, που είχαν πάει εκδρομή στο ηφαιστείο La Malinche, από μια ξεσηκωμένη μάζα κατοίκων του χωριού San Miguel Canoa, έμεινε σχεδόν στο περιθώριο των ειδήσεων της πρωτεύουσας που την εποχή εκείνη ήταν επικεντρωμένες στις αναταραχές των φοιτητών. Η ταινία ανέσυρε το μάλλον άγνωστο αυτό γεγονός ως έναν αντικατοπτρισμό της ιδεολογικής σύγκρουσης που διαδραματιζόταν σε όλη τη χώρα.

Βασισμένη σε ένα οξυδερκές και εμπειριστατωμένο σενάριο του κριτικού Tomás Pérez Turrent, η ταινία παίζει αρχικά με το ψευδοτοκμαντέρ –πολύ πριν το είδος γίνει της μόδας– δίνοντας το κλίμα της Πουέμπλα την εποχή εκείνη: η ματιά επικεντρώνεται στο χωριό Κανόα, εξαιτίας της φεουδαρχικής εξουσίας που ασκεί εκεί ο τοπικός ιερέας. Στη συνέχεια στρέφεται στα μελλοντικά θύματα, παρουσιάζοντάς τα στον επαγγελματικό και οικογενειακό τους περίγυρο. Τέλος, διηγείται σε σκληρό τόνο τα αναπάντεχα αιματηρά γεγονότα σύμφωνα με τον τρόπο που συνέβησαν.

Παρά τη στρατηγική αποδραματοποίησης της ιστορίας ευθύς εξαρχής, η αλληλουχία των καταστάσεων είναι από τις πιο ανατριχιαστικές που έχουν γυριστεί ποτέ. Με την ικανότητά του να αναπλάθει τη βία και με την εύστοχη οπτική του σχετικά με τη νοοτροπία της χώρας, ο Cazals έχει εκφράσει στις σκηνές αυτές πόσο επικίνδυνο μπορεί να είναι το μείγμα άγνοιας, θρησκευτικού φανατισμού και πολιτικής χειραγώγησης. Η ταινία είναι μία από τις σημαντικότερες του μεξικανικού κινηματογράφου.

Leonardo García Tsao

Μετάφραση από τα ισπανικά / Translation from Spanish:
Κατερίνα Τζωριδού / Katerina Tzoridou

Directed by Felipe Cazals in 1975, the film reconstructs a true incident in order to describe the turbulent sociopolitical landscape of Mexico in the symbolic year of 1968. The lynching of some employees of Puebla University who had gone on a hiking trip to the volcano of La Malinche by an incensed mob of villagers from San Miguel Canoa, was scarcely mentioned in the newscasts of the capital, which in that period were focused on the student riots. The film resurrected this more-or-less unknown event as a reflection of the ideological conflict that was taking place throughout the country.

Based on a insightful and well documented script by the critic Tomás Pérez Turrent, the film initially plays with the pseudo-documentary –long before the genre became fashionable– conveying the climate of Puebla at that time. The focal point is the village of Canoa and the feudal authority wielded by the local priest. It then turns to those who are about to become his victims, showing them in their professional and family environment. Finally, it relates in a harsh tone the inescapable bloody events as they occurred.

Despite the strategy of de-dramatizing the story right from the outset, the chain of events is one of the most hair-raising that has ever been filmed. With his ability to recreate the violence and with his accurate perspective regarding the country's mentality, Cazals has expressed in these scenes how dangerous a mixture of ignorance, religious fanaticism and political mishandling can be. The film is one of the most important in Mexican cinema.

Leonardo García Tsao

Μετάφραση από τα ελληνικά / Translation from Greek:
Έλλη Πετριδί / Elly Petrides



Canoa Κανóa

Ένας χωρικός αφηγείται τι συνέβη στο χωριό Κανóa τη νύχτα της 14ης Σεπτεμβρίου 1968. Πέντε νεαροί υπάλληλοι του Πανεπιστημίου της Πουέμπλα ξεκινούν να πάνε στο ηφαιστείο Λα Μαλίντσε. Η κακοκαιρία τους αναγκάζει να διανυκτερεύσουν στην Κανóa, όπου φιλοξενοούνται στο σπίτι του χωρικού Λούκας Γκαρσία. Στο μεταξύ ο παπάς του χωριού, ένας άνθρωπος φανατισμένος και παρανοϊκός, πείθει τους χωρικούς ότι οι ξένοι είναι κομμουνιστές, άθεοι, και κλέφτες παιδιών. Τα μεσάνυχτα οι χωρικοί θα επιτεθούν στο σπίτι με τσεκούρια και λεπίδες από άροτρα, σκοτώνοντας τον Λούκας και δύο από τους φιλοξενούμενούς του. Η αστυνομία της Πουέμπλα θα βρει τους επιζήσαντες τραυματισμένους και ακρωτηριασμένους. Βασισμένη σε πραγματικό γεγονός, η ταινία σχολιάζει με δριμύτητα την κοινωνικοπολιτική κατάσταση του Μεξικού εκείνη την περίοδο.

Μεξικό / Mexico 1975

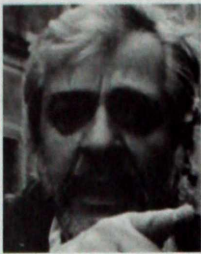
A peasant tells the story of what happened in the village of Canoa on the night of September 14, 1968. Five employees of the University of Puebla set out on an excursion to the volcano of La Malinche. The bad weather forces them to spend the night at the village, where they are put up in the home of Lucas Garcia. Meanwhile, the village priest, a fanatical and paranoid man, convinces the villagers that the strangers are communists, atheists and child snatchers. At midnight, the villagers attack the house with machetes and plow blades, killing Lucas and two of his guests. The Puebla police found the survivors injured and mutilated. Based on a true event, the film was a harsh commentary on the sociopolitical situation in Mexico of that period.

Σκηνοθεσία / Direction: Felipe Cazals
Σενάριο / Screenplay: Tomás Pérez Turrent
Φωτογραφία / Cinematography: Alex Phillips Jr.
Μοντάζ / Editing: Rafael Ceballos
Ήχος / Sound: Manuel Topete
Σκηνικά / Sets: Salvador Lozano
Παραγωγή / Production: Conacine & STPC
35mm Έγχρωμο / Colour 115'

Ηθοποιοί / Cast: Enrique Lucero (παπάς / priest), Salvador Sánchez (μάρτυρας / witness), Rodrigo Puebla (Pedro), Ernesto Gómez Cruz (Lucas), Roberto Sosa (Julián), Arturo Alegre (Ramón), Jaime Garza (Roberto)

Επιλεκτική Φιλμογραφία / Selected Filmography
1969 Familiaridades
1970 Emiliano Zapata
1975 Canoa
1978 El año de la peste
1982 Bajo la metralla
1985 Los motivos de luz
1992 Kino
2000 Su Alteza Serenísima
2002 Digna... hasta el último aliento
2006 Las vueltas del citrillo (in production)

Κόπια Ταινίας / Print Source: IMCINE,
T. +52 55 5448 5338 F. + 52 55 5448 5339,
www.imcine.gob.mx
suslopez@hotmail.com



Πολ Λεντούκ

Γεννήθηκε στην Πόλη του Μεξικού το 1942. Σπούδασε αρχιτεκτονική και σκηνοθεσία θεάτρου στο Μεξικό, και ύστερα ντοκιμαντέρ και σκηνοθεσία στο Παρίσι. Θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους μεξικανούς σκηνοθέτες ντοκιμαντέρ της δεκαετίας του '70. Η πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία, *Ακατάβλητο Μεξικό*, βασίστηκε σε ένα ρεπορτάζ του 1914 από τον αμερικανό δημοσιογράφο Τζον Ριντ για τον Πάντσο Βίλα και την επανάστασή του.

Paul Leduc

He was born in Mexico City in 1942. He studied Architecture and Stage Directing in Mexico and then and documentary filmmaking, TV and film directing in Paris. He is considered one of the most representative Mexican documentary filmmakers of the seventies. His first feature film, *Reed, Insurgent Mexico*, was based on a 1914 report by journalist John Reed about Pancho Villa and his revolution.

Στο Μεξικό, σε μια εποχή όπου δεν είχαν εμφανιστεί ακόμα ρωγμές στην οχύρωση του κυβερνωτικού κόμματος PRI, το οποίο και φαινόταν προορισμένο να παραμείνει στην εξουσία για πάντα, ο Paul Leduc θρυσάστηκε τις κινηματογραφικές παραδόσεις με τη Φρίντα (1985). Η ταινία αναδύθηκε μέσα από την παραδοσιακή εθνική κινηματογραφία για να αμφισβητήσει τις βολικές θεμελιώδεις αξίες της, τόσο κινηματογραφικές όσο και ιδεολογικές. Η ταινία του Leduc εμπνεύστηκε από την ζωή της Frida Kahlo, μιας καλλιτέχνιδας που με τη σημερινή καλή της φήμη αποτελεί σημείο αναφοράς για την ειδοποιό διαφορά που κατέστησε η σύγχρονη φεμινιστική εκπαίδευση και η επανεξέταση της ιεραρχίας τέχνης-ιστορίας. Αυτή ακριβώς η διαφορά, που είναι ακριβώς και η διαφορά ανάμεσα στην ιδιωτική και τη δημόσια σφαίρα, παραλληλίζεται απόλυτα με τη στροφή που περιγράφεται εδώ από τις πρώιμες ημέρες του κινήματος του Νέου Λατινοαμερικανικού Κινηματογράφου και μάλιστα αντικατοπτρίζεται στην ίδια την εξέλιξη του Leduc από τη δημόσια τοποθέτηση του *Ακατάβλητο Μεξικό* (1971) στην ιδιωτική τοποθέτηση της *Φρίντα*. Η Frida Kahlo στις μέρες μας είναι γνωστή για πολλούς λόγους. Υπήρξε αναγνωρισμένη ζωγράφος, σύζυγος του Diego Rivera, θύμα ατυχήματος που της άφησε ομαρτικές ανικανότητες, ερωμένη του Leon Trotsky, οπαδός του Κομμουνιστικού Κόμματος, συλλέκτρια ειδών λαϊκής τέχνης, μια γυναίκα που φορούσε ινδιάνικα ρούχα και είχε, συχνά, ομοφυλοφιλικές σχέσεις. Ο Leduc σκοπεύει να δεν παρέλθει τίποτα από όλα αυτά, αλλά ούτε αδίκησε κάποιο χαρακτηριστικό εις όφελος κάποιου άλλου. Ακολουθώντας το παράδειγμα πολλών άλλων που εξιστόρησαν βιομηνύματα «άλλου» εαυτούς, βασίστηκε όχι σε μερδοβενια γραπτά αλλά σε αυτό που ονόμασε «ιστορία του κουτσουπολιού» για να συνθέσει τις λεπτομέρειες της ζωής της. Ακόμα πιο ριζοσπαστικά, επέλεξε να αποδώσει φόρο τιμής στην αφοσίωση της Kahlo στην οπτική πλευρά, βασιζόντας την ταινία του στην εικόνα, τα χρώματα, τις χειρονομίες και τις αισθήσεις παρά στον αδιάκοπο διάλογο που είναι πιο συνηθισμένος στον μεξικανικό κινηματογράφο. Πιθανότατα η πιο τολμηρή αισθητική από τις πρόσφατες ταινίες που αναφέρονται εδώ, η *Φρίντα* σαν έργο τέχνης, φέρει επίσης και μια συγκεκριμένη ιδεολογική θέση. Οι πίνακες της Kahlo γνώριζαν την αδιαφορία ή την υπατίμηση για χρόνια ακριβώς επειδή απεικονίζαν τη γυναίκα, το σώμα, τον φιλεττικό πόνο, το ψυχικό σχίσμα. Σε μια εποχή όπου η πολιτική ορθή τέχνη απεικόνιζε εργάτες (όχι ζευγάρια ή μωρά) και τα έργα ήταν δημόσια και με πολύ μεγάλες αποδεκτές διαστάσεις (δηλαδή τοιχογραφίες) και όχι εσώκλειστα και μικρά σε μέγεθος, οι πίνακες της Frida Kahlo ήταν καταδικασμένοι να αποσιμενούν σαν εκκεντρικότητες, σαν κάτι άσχετο που φτάνει στον ελεύθερο χρόνο του ένα κατά τα αλλά πολιτικά ενεργό άτομο το οποίο, δυστυχώς, γεννήθηκε γυναίκα. Με δεδομένη την εξέλιξη από την εξωτερική-εσωτερική του εσωτερική του επιδίωξη να περιγράψει αυτό το άβυσσο, δύσκολα θα μπορούσε να είχε επιλέξει ο Paul Leduc ένα πιο κατάλληλο θέμα. Έχει πλήρη επίγνωση των επιπτώσεων της επιλογής του: «Η Φρίντα ήταν εσώκλειστη στο σώμα της, στο σπίτι της, στο εργαστήριό της. Ανάμεσα σε όλους, τις αναταραχές της εποχής της (οι πολιτικές εξελίξεις και οι διαδηλώσεις στις οποίες μάλιστα συμμετείχε) υπήρχε μια εκφραστική σιωπή. Από εικόνες». Τοποθετώντας το εσωτερικό ταξίδι της Frida Kahlo σε μια θέση στην ιστορία ανάξια αυτής του εξωτερικού ταξιδιού του John Reed, ο Leduc ενσωματώνεται σε ένα τολμηρό κίνημα αναθεωρητισμού αφοσιωμένου στο να αντικαταστήσει το επικό με το χρονικό και να συνθέσει μια νέα αίσθηση της απάλαυσης μαζί με τον πόνο που πάντα βρισκόταν εκεί.

In Mexico at a time when there was as yet no sign on the horizon of any fracture in the endless fortification of PRI, the party seemingly sworn to rule the country forever. Paul Leduc fractured cinematic traditions with Frida (1985). The film emerged from this very traditional national filmmaking tradition to call into question its comfortable assumptions, both cinematic and ideological. Leduc's film was inspired by the life of Frida Kahlo, an artist whose reputation today is an accurate index of the difference made by recent feminist scholarship and the reevaluation of art-history hierarchies. This difference, precisely that between the public and private, parallels exactly the shift being described herein from the early days of the New Latin American Cinema movement to the present and is echoed interestingly by Leduc's own evolution from the public canvas of Reed: Mexico insurgente (1971) to the private one of Frida. Frida Kahlo is now known for a variety of reasons: revered painter, wife of Diego Rivera, victim of physical disabilities caused by accident, intimate of Leon Trotsky, supporter of the Communist Party, wearer of Indian costume, collector of folk art, lover of her own sex. Leduc chose to eschew none of this and to subordinate no one part to the demands of the other. He followed the lead taken by so many historians of submerged "others" and relied, not on the obfuscating texts but, rather, on what he termed "the history of gossip" to compose the details of her life. Even more radically, he chose to reprise Kahlo's commitment to the visual, basing his film in image, color, gesture, and sensuality instead of the relentless dialogue more common to Mexican cinema. Probably the most formally daring of the recent films here enumerated, Frida as a project carries a particular ideological importance as well. Kahlo's paintings were long ignored or undervalued precisely because they represented woman, the body, a gendered pain, a psychic split. At a time when politically-correct art pictured workers (not braces or babies) and when the acceptable scale was massive and public (that is, murals) not small and enclosed, the paintings of Frida Kahlo were doomed to be dismissed as an eccentric avocation, the irrelevant pastime of an otherwise politically-committed person who, alas, was born female. Given the evolution from exteriority to interiority that this article seeks to describe, Paul Leduc could hardly have chosen a more relevant subject. He is aware of the implications of his choice: "Frida was closed up in her body, in her house, in her studio. In the midst of all these noises of her time (the politics, the demonstrations, in which she also took part), there was her expressive silence. Of images." By according Frida Kahlo's journey inward a place in history equal to that of John Reed's journey outward, Leduc cast his hat into the ring of a bold revisionism committed to replacing the epic with the chronicle and to synthesizing a new sense of pleasure with the pain that has been present all along.

B. Ruby Rich

From the book *New Latin American Cinema*

Μετάφραση από τα αγγικά/ Translation from English:
Στέλλα Σταυρινούδακη / Stella Stavrinoudaki

B. Ruby Rich

Από το βιβλίο *Νέος Λατινοαμερικανικός Κινηματογράφος*



Frida, naturaleza viva

Frida
Φρίντα

Μεξικό / Mexico 1984

Η κινηματογραφική αυτή βιογραφία της μεξικανής ζωγράφου Φρίντα Κάλο δίνει μεγαλύτερο βάρος στην εικόνα παρά στον ήχο. Δεν πρόκειται για μια γραμμική αφήγηση της εξέλιξης της καλλιτέχνης, αλλά για έναν συσχετισμό εικόνων και αναμνήσεων σύμφωνα με την θεματολογία και τον προβληματισμό που κυριαρχούσαν στη ζωή και το έργο της. Η ταινία διερευνά την τρικυμιώδη σχέση της με τον Ντιέγο Ριβέρα, την αφοσίωσή της στο Κομμουνιστικό Κόμμα, το δεσμό της με τον Τρότσκι, και τον αγώνα της να ξεπεράσει σοβαρά σωματικά και ψυχολογικά προβλήματα. Πάνω απ' όλα, η ταινία αντανακλά την ένταση αυτής της καλλιτέχνης που διατηρούσε πάντα στενούς δεσμούς με τη μεξικανική αριστερά και που αφιέρωσε το ξεχωριστό της όραμα στο λαό και στις παραδόσεις του Μεξικού.

This cinematic biography of the painter Frida Kahlo places a greater emphasis on images than on sound. This is not a linear narrative of the artist's development, but rather an association of images and memories according to the prevailing themes and concerns of her life and work. The film explores her tempestuous relationship with Diego Rivera, her commitment to the Communist Party, her affair with Leon Trotsky, and her struggles with physical and emotional illness. Above all, the film reflects the intensity of this artist who maintained close ties with the Mexican Left and devoted her unique vision to the people and traditions of Mexico.

Σκηνοθεσία / Direction: Paul Leduc **Σενάριο / Screenplay:** José Joaquín, Blanco, Paul Leduc **Φωτογραφία / Cinematography:** Angel Goded **Μοντάζ / Editing:** Rafael Castanedo **Ήχος / Sound:** Ernesto Estrada, Penelope Simpson **Σκηνικά / Sets:** Alejandro Luna **Παραγωγός/ Producer:** Manuel Barbachano Ponce **Παραγωγή/ Production:** CLASA Films Mundiales

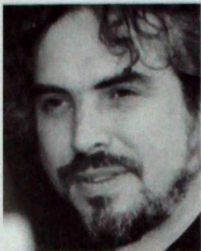
35mm Έγχρωμο / Colour 108'

Ηθοποιοί/Cast: Ofelia Medina (Frida Kahlo), Juan José Gurrula (Diego Rivera), Max Kerlow (Leon Trotsky), Claudio Brook (Guillermo Kahlo), Salvador Sánchez (David Alfaro Siqueiros), Cecilia Toussaint (αδελφή Φρίντας / Frida's sister), Valentina Leduc (νεαρή Φρίντα / young Frida).

Επιλεκτική Φιλμογραφία / Selected Filmography

- 1967 17 documentales para el Comité Olímpico Mexicano (ντοκ. / doc.)
- 1973 *Reed, México insurgente*
- 1977 *ABC del Etnocidio, notas sobre el Mezquital* (ντοκ. / doc.)
- 1981 *Complot Petróleo: La cabeza de la hidra* (ντοκ. / doc.)
- 1984 *Frida, naturaleza viva*
- 1985 *Cómo ves?*
- 1989 *Barroco*
- 1990 *Latino Bar*
- 1991 *Dollar Mambo*
- 2005 *El Cobrador*

Κόπια Ταινίας / Print Source: IMCINE,
T. +52 55 5448 5338 F. + 52 55 5448 5339,
www.imcine.gob.mx
suslopez@hotmail.com



Αλφόνσο Κουαρόν

Γεννήθηκε στην Πόλη του Μεξικού το 1961. Σπούδασε κινηματογράφο και φιλοσοφία στο Εθνικό Αυτόνομο Πανεπιστήμιο του Μεξικού. Εκτός από σκηνοθέτης, έχει διατελέσει μοντέρ, παραγωγός και σεναριογράφος μεγάλου μήκους ταινιών. Η ταινία του *Θέλω και τη μαμά σου* έλαβε πολλά διεθνή βραβεία, μεταξύ των οποίων το βραβείο καλύτερου σεναρίου στο Φεστιβάλ Βενετίας 2001.

Alfonso Cuarón

He was born in Mexico City in 1961. He studied Film and Philosophy at the National Autonomous University of Mexico. In addition to directing, he has served as an editor, producer and screenwriter on feature films. *And Your Mother Too* won several international awards, including the award for Best Screenplay at the 2001 Venice Film Festival.

Ένας νέος μεξικανικός κινηματογράφος κάνει την εμφάνισή του στο οπτικό πεδίο του θεατή με το *Μόνο με το ταίρι σου* του Alfonso Cuarón. Ένας νέος ανεξάρτητος κινηματογράφος, που εγκαταλείπει τον κοινωνικό-συνολικό φράκτο των περιθωριακών τάξεων, για να πιάσει έναν άλλον, που επιτρέπει για πρώτη φορά στην κάμερα να *ανεβεί στην κοινωνία*. Ο Cuarón σπάει την παράδοση και τοποθετεί τη ματιά του σε ήρωες που κάνουν δική τους την Πόλη του Μεξικού, αντί να ζουν από τα περισσεύματά της και στους «Κάτω Κόσμους» της. Στο *Μόνο με το ταίρι σου* οι ήρωες δεν χάνονται, συναντιούνται. Ρέουν στη φωτογραφία του Emmanuel Luberzki μέσα από το σενάριο, αντί να εξαρβρώνονται σε εικόνες δίχως αφηγηματική ενότητα, που ταιριάζουν στην όμορφη εικονογραφική γλώσσα του στερημένου *Pueblo de madera* (Juan Antonio de la Riva). Οι Daniel Jiménez Cacho, Claudia Ramirez, Luis de Icaza και Astrid Hadad οικειοποιούνται την Paseo de la Reforma, ένα μπαρ της Γκαρμπάλντι και τον Λατινοαμερικανικό Πύργο, σ' ένα μοντάζ που αναλλάσσει τα γενικά πλάνα κι εκείνα που επικεντρώνονται στη λεπτομέρεια ακριβώς την κατάλληλη στιγμή, αντί να περιπλανιέται με λήψεις ελάχιστης σκοπιμότητας, όπως είναι η κυρίαρχη συνήθεια στον μεξικανικό κινηματογράφο. Όλοι οι ήρωες, όντας μέρος της ζωής της πόλης, απολαμβάνουν. Συνδέονται μέσω της χαράς και όχι της θλίψης, μέσω μιας επιτυχημένης εξωτερικής σύνθεσης των κάρδων και σε μια κίνηση των ηρωισμών που δεν έχει ποτέ ελλείψεις όπως στην ταινία *La Tarea* (Jaime Humberto Hermosillo), με τη μοναδική και απαιτητική οπτική της. Σε αντίθεση με τον παραδοσιακό ανεξάρτητο κινηματογράφο, εδώ οι άνθρωποι δεν είναι παγιδευμένοι μέσα σ' έναν άθλιο κόσμο χωρίς αλλαγές, ούτε είναι δεμένοι σε μια συμπεριφορά που τους εμποδίζει να κινηθούν. Βρίσκονται σε επαφή με τις νέες τεχνολογίες, με τον κοσμοπολίτικο κόσμο που κατευθύνεται στο ελεύθερο εμπόριο. Είναι οι πρώτοι *συχρόνοι* Μεξικανοί της οθόνης· δεν σωριάζονται σε μια καντίνα, αλλά πίνουν *muppet* με τους ιάπωνες γιατρούς, που πάσχουν από την ίδια φωτογραφική εμμονή του στερεοτυπικού χαρακτήρα που έχει εισαγάγει το *Κρέμλινς 2: η νέα γενιά* του Joe Dante. Ο Τομάς δεν αφαιρεί τη ζωή του και βρίσκει τον έρωτα αφότου έχει γνωρίσει μονάχα το σεξ, καθώς ένας εγκαταλελειμμένος θεατής ολοκληρώνει την αναζήτηση του χαμένου καθρέφτη. Προχωρεί στη νίκη της φαντασίας και την ήττα της λογοκρισίας. Η Πόλη του Μεξικού γίνεται και πάλι πρωταγωνίστρια και έχει το *Μανχάταν* της στη λίστα της κωμωδίας. Για όλους αυτούς τους λόγους η ταινία αντιπροσωπεύει ένα ποιοτικό άλμα του μεξικανικού κινηματογράφου τόσο στη μορφή όσο και στο περιεχόμενο, μιας και ο σκηνοθέτης δεν στέκεται ποτέ στο πλευρό του κινηματογραφικού κοινωνιολογισμού, ξεστοιμίζοντας ένα λογύριδο περί της κυρίαρχης τάξης. Απλά, ο Cuarón τοποθετείται πιο πέρα απ' αυτά τα πλαίσια αναφοράς και παρουσιάζει μια ταινία σχετικά με τις διαπροσωπικές σχέσεις που απαιτεί επίσης μια κριτική που δεν πασχίζει να φανεί αλληλέγγυα με τους εκμεταλλευόμενους και αποκλείει την *έβδομη τέχνη* που αντανάκλα τους *εχθρούς της τάξης* της. Το *Μόνο με το ταίρι σου*, έχει ανάγκη, αντίθετα, από κριτήρια που να αποδέχονται, για παράδειγμα, την έλλειψη καθαρότητας του τελικού μηνύματος και να ξεχνούν ιδεολογικούς άξονες ανάλυσης όπως του αντιδραστικού/επαναστάτη, κι εκείνους τους άλλους, που εμπλέκουν ένα χρονικό κριτήριο ως κοινό/καινοτόμο τόπο, εκείνους που έχουν οδηγήσει στον αφανισμό μεγάλες ταινίες εξαιτίας εξικινηματογραφικών αξιών.

Jose Jorge Martinez

Περίοδικό *Dicine*, No 45, Μάιος 1992

Μετάφραση από τα ισπανικά / Translation from Spanish:
Κατερίνα Τζωρίδου / Katerina Tzouridou

A new Mexican cinema makes its appearance on the spectator's field of vision with *Love in the Time of Hysteria* by Alfonso Cuarón. A new independent cinema that abandons the socio-collective lens that focuses on the marginal classes, in order to take up another, one that for the first time allows the camera to climb socially. Cuarón breaks with tradition and focuses on heroes who make Mexico City their own, instead of living on its leftovers and in its "Underworlds". In *Love in the Time of Hysteria* the heroes do not get lost, they meet. In Emmanuel Luberzki's cinematography they flow through the script, instead of being disjointed in images that lack narrative sequence, that suit the beautifully illustrative language of the rundown *Pueblo de Madera* (Juan Antonio de la Riva). Daniel Jiménez Cacho, Claudio Ramirez, Luis de Icaza and Astrid Hadad appropriate the Paseo de la Reforma, a bar in Garibaldi Square and the Latin American Tower, in editing where the general shots alternate with those which focus on detail at precisely the right moment, instead of wandering between shots of minimal purpose as is the prevailing custom in Mexican cinema. All the heroes being part of the life of the city enjoy themselves. They are linked together by joy and not sorrow, through the successful internal composition of the frames and in the movement of the actors where there is never anything missing as in the film *La Tarea* (Jaime Humberto Hermosillo), with its unique and demanding perspective. In contrast to the traditional independent cinema, here the actors are not trapped inside a miserable world without change, nor are they tied to behavior that prevents them from moving. They are in touch with the new technologies, with the cosmopolitan world that is heading towards free trade. They are the first modern Mexicans on the screen. They do not sprawl in a cantina but drink muppet with the Japanese doctors who suffer from the same photographic obsession as the stereotyped character introduced in *Gremlin 2: the new batch* by Joe Dante. Tomás does not take his life and finds love after he has known only sex, as an abandoned spectator completes his search for the lost mirror. He proceeds to the victory of imagination and the defeat of censorship. Mexico City becomes the protagonist once again and has its Manhattan on the comedy list. For all these reasons the film represents a quality leap by Mexican cinema both as regards form and content, since the director does not side with sociological cinema, sounding off on the ruling class. Cuarón simply places himself beyond these frames of reference and presents a film about interpersonal relationships that also demands criticism which does not strive to express its solidarity with the exploited and bars the seventh art that reflects the enemies of its class. On the contrary *Love in the Time of Hysteria* needs criteria that accept, for example, the lack of clarity in the film's final message and that forget ideological linchpins of analysis like those of the reactionary/revolutionary and those others who interject a time criterion as a common/novel ground, those who have led great films to annihilation because of values that lie outside cinema.

Jose Jorge Martinez

Dicine Magazine, No. 45, May 1992

Μετάφραση από τα ελληνικά / Translation from Greek:
Έλλη Πετρίδη / Ely Petrides



Solo con tu pareja

Love in the Time of Hysteria

Μόνο με το ταίρι σου

Ο νεαρός γιάπης και γυναικός Τομάς πέφτει σε παγίδα όταν η Σίλβια, μια νοσοκόμα την οποία ο Τομάς απατά, του λέει ψέματα ότι πάσχει από AIDS. Κι ενώ ψάχνει έναν γρήγορο τρόπο να δώσει τέλος στη ζωή του (βάζοντας το κεφάλι του σ' ένα φούρνο μικροκυμάτων), ο Τομάς ερωτεύεται την Κλαρίσα, μια πανέμορφη αεροσυνοδό η οποία επίσης θέλει ν' αυτοκτονήσει επειδή ο εραστής της την απατά με μια ξανθιά αεροσυνοδό της Continental Airlines.

Μεξικό / Mexico 1990

Young yuppie and womanizer Tomás is caught in a trap when falsely diagnosed with AIDS by Silvia, a nurse who finds herself cheated by the young Casanova. Looking for a quick death (putting his head into a microwave oven), Tomás falls in love with Clarisa, a beautiful flight attendant who also wants to commit suicide because her lover is having an affair with a blonde flight attendant from Continental Airlines.

Σκηνοθεσία / Direction: Alfonso Cuarón
Σενάριο / Screenplay: Carlos Cuarón
Φωτογραφία / Cinematography: Emmanuel Lubezki
Μοντάζ / Editing: Alfonso Cuarón, Luis Patián
Ήχος / Sound: René Ruiz Cerón
Μουσική / Music: Carlos Warman
Σκηνικά / Sets: Brigitte Broch
Κοστούμια / Costumes: María Estela Fernández
Παραγωγός / Producer: Alfonso Cuarón
Παραγωγή / Production: Sólo Películas, IMCINE, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica
Κόπια Ταινίας / Print Source: IMCINE, T. +52 55 5448 5338 F. + 52 55 5448 5339, www.imcine.gob.mx suslopez@hotmail.com

35mm Έγχρωμο / Colour 94'

Ηθοποιοί / Cast: Daniel Giménez Cacho (Tomás), Claudia Ramírez (Clarisa), Luis de Icaza (Mateo), Astrid Hadad (Teresa), Dobrina Liuomirova (Silvia)

Φιλμογραφία / Filmography

1991 Solo con tu pareja
1995 A Little Princess
1998 Great Expectations
2001 Y tu mamá también
2004 Harry Potter and the Prisoner of Azkaban
2006 The Children of Men (in production)
Paris je t'aime (επεσόδιο / segment "17th arrondissement")



Γκιγιέρμο ντελ Τόρο

Γεννήθηκε στη Γκουανταλαχάρα Χαλίσκο του Μεξικού το 1964. Διδάχθηκε την τέχνη του μακιγιάζ και των ειδικών εφέ από τον Ντικ Σμιθ (Ο εξορκιστής) ενώ παράλληλα γύριζε μικρού μήκους ταινίες. Εργάστηκε σχεδόν δέκα χρόνια ως υπεύθυνος μακιγιάζ σε διάφορες κινηματογραφικές και τηλεοπτικές παραγωγές. Η πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία, Κρόνος, διακρίθηκε διεθνώς. Οι ταινίες του *Mimic*, *Blade II* και *Hellboy* γυρίστηκαν στο Χόλιγουντ. Ζει και εργάζεται στο Λος Άντζελες.

Guillermo del Toro

He was born in Guadalajara Jalisco, Mexico, in 1964. He learnt about make-up and special effects from Dick Smith (*The Exorcist*) and worked on making his own short films. He spent almost ten years as a make-up supervisor. His first feature film, *Cronos*, received several international awards. *Mimic*, *Blade II* and *Hellboy* were filmed in Hollywood. He is currently living and working in Los Angeles.

Επιταγή του καιρού μας, το Κρόνος, πέρα από μία ευτυχής επιστροφή της θεματικής του τρόμου στον μεξικάνικο κινηματογράφο, είναι η επανάληψη του αίματος ως υπαρξιακού μοτίβου. Ο ρόλος του αίματος ως κυρίαρχου άξονα της ανθρώπινης ζωής είναι για αδιαμφισβήτητος. Αίμα στο ξεκίνημα: στο τέλος, αίμα. Η γέννηση είναι η απολογία του αίματος κατεξοχήν. Ο θάνατος, τις περισσότερες φορές, επίσης. Διαρκής εμμονή της δημιουργίας, το αίμα είναι εξίσου παρόν τόσο στο μίσος όσο και στον έρωτα. Στον τελευταίο, συμβολίζει την πιο ιδανική, καθαρή, σαρκική ένωση: τη σεξουαλική διακόρευση. Πέρα απ' αυτό, η καρδιά, συνεκδοχή του έρωτα, δεν είναι παρά η γενική κατοικία του, κυριότερη βάλβιδα και χώρος μετάβασης και καθαρισμού, ζωτική και αναπνευστική μονή. Πόλεμοι, γέννες, σεξ, έρωτας, υγεία, αρρώστια και θάνατος ενώνονται έχοντας για κοινό παράγοντα το αίμα. Αίμα είμαστε. Και ακριβώς αυτή τη *θεμελιακότητα του αίματος*, θέτει ο σεναριογράφος και σκηνοθέτης Guillermo del Toro στο Κρόνος, ξαναπαίνοντας το μύθο του βρικολάκα με κάποιες παραλλαγές. Παραλλαγές σε βάθος και σε μορφή, που προσδίδουν στην ταινία μοναδική πληρότητα. Από τη μια, ο βρικολάκας του Κρόνος δεν είναι ένα κανονικό ον, αλλά ένα είδος μηχανοποιημένης οντότητας, υλοποιημένης σε ένα είδος χρυσού, πανάρχαιου σκαβαβαίου. Σ' ό,τι αφορά τη σχέση του τελευταίου με τα θύματά του, σπείει το παραδοσιακό μοτίβο του παρασιτισμού, για να δώσει τη θέση της σε μία αρμονική κοινότητα συμβίωσης, όπου τα προερχόμενα από το αίμα χαρίσματα ανταποδίδονται με την υπέροχη πανάκεια της αιώνιας ζωής και του ξανα-νιώματος. Αλληγορία του φωτός, η μηχανή ονείρων μάς εγκλωβίζει ευθύς εξαρχής και μέσω της ευρυθμίας των υλικών του Κρόνος (σε μια αρχική σεκάνς που χαρακτηρίζεται από την έξοχη δημιουργία ατμόσφαιρας, τις απαλές και ευρείες μετακινήσεις της κάμερας, καθώς και έναν σχεδόν πυκνό, από φωτισμό), στην πάντα σκοτεινή και ταυτοχρόνα γοητευτική μεσαιωνική ατμόσφαιρα. Εκεί, στο εργαστήριό του, ένας αλχημιστής εκποιεί μυστικές μελέτες και σχέδια γύρω από την *εφεύρεση*. Ο χειρισμός μιας *αισθητικής του γκροτέσκου*, του μαύρου χιούμορ και της βιαστικής ως σταθερών χαρακτηριστικών, των μεγάλων δόσεων βίας σε διάφορες κλίμακες, του αίματος ως *leitmotiv*, η εισβολή στο πυκνό σύμπαν του στερεοποιημένου αίματος, η οπτική ποιότητα που επιπυγχάνει σε κάποιες σκηνές (κυρίως του μικρού κοριτσιού που φροντίζει τον παππού της που έχει ξαναζωντανέψει), καθώς και η ευχάριστη προφανής εκμετάλλευση του *εγκραστικού διάκοσμου*, ανάμεσα σε άλλες εκφάνσεις και λεπτομέρειες, κάνουν το Κρόνος –ταινία φτιαγμένη στο Μεξικό, *opera prima* του Guillermo del Toro–, μια πραγματική απόλαυση και διαβεβαίωση ότι ο ίδιος ο Κρόνος έχει εξαφανιστεί: η δραματική πρωτόγνη αποκάλυψη του ότι αίμα είμαστε, είτε με τη μεσολάβηση του παράδεισου είτε της κόλασης.

Jose Luis Valle

Περιοδικό *Dicine*, Νο51, Μάιος 1993

Μετάφραση από τα ισπανικά / Translation from Spanish:

Κατερίνα Τζωρίδου / Katerina Tzoridou

An exigency of our days, *Cronos*, beyond a felicitous return to the thematic of terror in Mexican cinema, is the repetition of blood as an existential motif. The role of blood as the governing axis of human life is now unquestionable. Blood at the start, blood at the end. Birth is the par excellence apologetic of blood. Most times this is also true of death. A constant obsession of creation blood is also present both in hate and in love. In the latter it symbolizes the most ideal, clean, union of the flesh: sexual deflowering. Beyond that, the heart, the implication of love, is nothing but its general residence, the main valve and place of transition and cleansing, a vital and irreplaceable monastery. Wars, births, sex, love, health, sickness and death unite with blood as their common factor. We are blood. And it is precisely this basicness of blood that the scriptwriter and director Guillermo del Toro poses in *Cronos*, recreating the myth of the vampire with some variations. In depth variations and variations in form that give the film a unique completeness. On the one hand the vampire in *Cronos* is not a regular being but a sort of mechanized entity, built into a golden ancient scarab device. As far as the relationship of the latter with its victims is concerned, it breaks with the traditional motif of parasitism in order to give its place to a harmonious community of cohabitation, where the gifts derived from blood are repaid with the magnificent panacea of eternal life and rejuvenation. An allegory of light, the dream machine familiarizes us right from the start and through the smoothness of the materials of *Cronos* (in an opening sequence that is characterized by the superb creation of atmosphere, the gentle and wide camera movements as well as an almost dense, tangible lighting) with the always dark and at the same time fascinating medieval atmosphere. There, in his laboratory, the alchemist, draws up secret studies and designs around his invention. The handling of an aesthetic of the grotesque, of black humor and of ferociousness as fixed characteristics, the large doses of violence on different scales, of blood as a leitmotiv, the invasion of solidified blood into the dense universe, the visual poetry achieved in some scenes (chiefly those with the little girl taking care of her grandfather who has come to life again), as well as the pleasantly obvious exploitation of "expressive ornamentation", amid other expressions and details, make *Cronos* –a film made in Mexico, Guillermo del Toro's *opera prima*–, a true delight and affirmation that *Cronos* himself has disappeared: the dramatic, primeval revelation that either with the mediation of heaven or hell, we are blood.

Jose Luis Valle

Dicine Magazine, No51, May 1993

Μετάφραση από τα ελληνικά / Translation from Greek:

Έλλη Πετρίδη / Ely Petrides



Cronos

Κρόνος

Μεξικό / Mexico 1992

Ηταινία αφηγείται την ιστορία του ηλικιωμένου παλαιοπώλη Χεσούς Γκρις, ο οποίος μαζι με την θχρονη κόρη του Αουρόρα ανακαλύπτει ένα αρχαίο αντικείμενο, κρυμμένο μέσα σ' ένα άγαλμα που ανήκε σ' έναν αλχημιστή του 16ου αιώνα. Το αντικείμενο –που μοιάζει με περίτεχνο, επιχρυσωμένο σκαραβαίο– κλείνει μέσα του ένα αθάνατο παράσιτο που χαρίζει την αθανασία στο σώμα που θα γίνει ξενιστής του. Φυσικά, το δώρο αυτό έχει βαρύ τίμημα, γεγονός που ο Γκρις θ' ανακαλύψει όταν ο σκαραβαίος αγκιστρωθεί στο σώμα του. Θ' αρχίσει να μην υποφέρει το φως της μέρας και να νιώθει μια βασανιστική δίψα για ανθρώπινο αίμα. Στο μεταξύ, ο ετοιμοθάνατος εκατομμυριούχος Ντίτερ ντε λα Γκουάρντια πληροφορείται την ύπαρξη του σκαραβαίου και αποφασίζει πάση θυσία να τον αποκτήσει...

The film tells the story of an elderly antique dealer, Jesús Gris, who, with his eight-year-old daughter Aurora, discovers an ancient artifact hidden in a statue obtained from the estate of a 16th century alchemist. Unbeknownst to Gris, the device –which looks like an ornate, gilded scarab– houses an immortal parasite which will grant eternal life to its host. Of course, there is a terrible price for this gift, which Gris will discover once the object anchors itself to his body. He begins to develop an extreme aversion to daylight, as well as an agonising thirst for human blood. Meanwhile, dying millionaire Dieter de la Guardia, has learnt of the existence of the device, and wishes to obtain it for his own use...

Σκηνοθεσία / Direction: Guillermo del Toro
Σενάριο / Screenplay: Guillermo del Toro
Φωτογραφία/Cinematography: Guillermo Navarro
Μοντάζ / Editing: Raul Davalos
Ήχος / Sound: Fernando Camara
Μουσική / Music: Javier Alvarez
Σκηνικά / Sets: Brigitte Broch
Κοστούμια / Costumes: Genevieve Petitpierre
Ειδικά Εφέ / Special Effects: Laurencio Cordero
Παραγωγοί / Producers: Bertha Navarro, Arthur H. Gorson
Παραγωγή / Production: IMCINE, Producciones Iguana S.A., Universidad de Guadalajara, Ventana Films, FFCC, Guillermo Springall, Grupo del Toro, Antonio Hernández, Arturo Walley, Larson Sound Center, STPC.

Κόπια Ταινίας / Print Source: IMCINE,
 T. +52 55 5448 5338 F. + 52 55 5448 5339,
 www.imcine.gob.mx
 suslopez@hotmail.com

35mm Έγχρωμο / Colour 95'

Ηθοποιοί/Cast: Federico Luppi (Jesús Gris), Ron Perlman (Angel de la Guardia), Claudio Brook (Dieter de la Guardia), Margarita Isabel (Mercedes), Tamara Shanath (Aurora)

Φιλμογραφία / Filmography
 1985 Doña Lupe
 (μυ / short film)
 1987 *Geometria*
 (μυ / short film)
 1993 *Cronos*
 1997 *Mimic*
 2001 *El espinazo del Diablo*
 2002 *Blade II*
 2004 *Hellboy*
 2005 Pan's Labyrinth
 (post-production)



Αλεξάνδρο Γκονσάλες Ινιάριτου

Γεννήθηκε στην Πόλη του Μεξικού το 1963. Ξεκίνησε την καριέρα του ως d.j. στο ραδιόφωνο και στη συνέχεια σπούδασε κινηματογράφο στις ΗΠΑ. Εργάστηκε ως σκηνοθέτης και παραγωγός τηλεοπτικών εκπομπών, επίσης έγραψε και σκηνοθέτησε πολλά διαφημιστικά σποτ. Το 2000 γύρισε την πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία, *Χαμένες αγάπες*, η οποία ήταν υποψήφια για Όσκαρ καλύτερης ξένης ταινίας, ενώ βραβεύτηκε σε διεθνή φεστιβάλ παγκοσμίως. Η δεύτερη μεγάλου μήκους ταινία του, το *21 γραμμάρια*, επίσης διακρίθηκε διεθνώς.

Alejandro González Iñárritu

He was born in Mexico City in 1963. He started his career as a radio d.j. and went on to study filmmaking in the US. He directed and produced numerous works for television and wrote and directed TV commercials before making his feature debut in 2000. *Love's a Bitch* received an Oscar nomination for Best Foreign Film and won numerous awards in international film festivals worldwide. His second feature film, *21 Grams*, also won international acclaim.

Το εντυπωσιακό ντεμπούτο του σκηνοθέτη παρακολουθεί τρεις εντελώς διαφορετικές μεταξύ τους ζωές στην Πόλη του Μεξικού. Μερικές φορές χρειάζεται η άποψη κάποιου τρίτου για να μας υπενθυμίσει την αξία της πολιτιστικής μας κληρονομιάς. Αυτή ακριβώς είναι η αίσθηση που αφήνουν στον θεατή οι *Χαμένες αγάπες*, το εντυπωσιακό ντεμπούτο του μεξικανού σκηνοθέτη Alejandro González Iñárritu. Δουλεύοντας με μία ομάδα τόσο αποφασισμένη και αφοσιωμένη όσο και ο ίδιος, ιδιαίτερα με τον σεναριογράφο Guillermo Ariaga, ο σκηνοθέτης δημιούργησε μία τολμηρή και διεισδυτική αφήγηση σχεδιασμένη να φωλιάσει και να παραμείνει στη μνήμη. Όπως είναι φυσικό, αντλεί από την παράδοση του αμερικανικού κινηματογράφου χωρίς όμως να υστερεί σε αυθεντικότητα.

Το υπόβαθρο της ταινίας είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με την καθημερινή πραγματικότητα της Πόλης του Μεξικού και τροφοδοτείται από μία πυρετώδη επιθυμία. Η αφήγηση έχει τη μορφή μιας τριλογίας, παρακολουθώντας τις εντελώς διαφορετικές μεταξύ τους ζωές τριών ανθρώπων μέσα από μια αλυσίδα γεγονότων που τελικά συνδέονται με ένα αιματηρό τροχαίο δυστύχημα. Η πρώτη ιστορία επικεντρώνεται στη Σουσάνα (Βανέσα Μπάουτσε), μια νεαρή μητέρα παντρεμένη με έναν βίαιο περιθωριακό και τη σχέση της με τον κουνιάδο της Οκτάβιο (Γκαέλ Γκασσία Μπενάλ).

Η δεύτερη ιστορία παρακολουθεί τον επιχειρηματία Ντάβιελ (Αλβάρο Γκουερέρο) που εγκαταλείπει σύζυγο και δύο κόρες για τη Βαλέρια (Γκόγια Τολέδο), ένα πανέμορφο μοντέλο. Στην τρίτη ιστορία, ο Ελ Τσίβο (Εμίλιο Ετσεβάρια), ένας απογοητευμένος πρώην επαναστάτης, ζει με την έμμονη ιδέα της χαμένης κόρης του Μαρού (Λούρδες Ετσεβάρια), ενώ παράλληλα διάγει μελαγχολικά τον εγκληματικό του βίο. Ακόμα και ο πιο προνομιούχος χαρακτήρες στις *Χαμένες αγάπες* βρίσκονται αντιμέτωποι με τον κίνδυνο, βυθισμένοι μέσα σε κατεστραμμένα όνειρα, τη διαφθορά του νόμου, τις βασανιστικές οργανωμένες κυνομαχίες. (Για τις σοκαριστικές σπινές κυνομαχίας χρησιμοποιήθηκαν πολλά εκπαιδευμένα σκυλιά. Σύμφωνα με τους δημιουργούς της ταινίας, κανένα από τα ζώα δεν κινδύνευσε, ακόμα και αυτά που νάρκωθηκαν προσωρινά για να φαίνονται νεκρά).

Ο Alejandro González Iñárritu και οι συνεργάτες, του διαποτίζουν την ιστορία με πάθος χωρίς αναστολές για το συναίσθημα, το μελόδραμα και τη ρομαντική αίσθηση που μεταδίδουν στο θεατή. Η ταινία δίνει έντονα την εντύπωση ότι προέρχεται από ανθρώπους ερωτευμένους με το κινηματογραφικό μέσο και απόλυτα πεπεισμένους για την αξία του. Φρέσκιες, σοκαριστικές, βίαιες, ρομαντικές, βλάσφημες και διεισδυτικές, οι *Χαμένες αγάπες* είναι μια αποκάλυψη, μία ώθηση κινηματογραφικής δύναμης και μια συγκλονιστική πράξη πίστης.

Director's sensational debut follows three dissimilar lives in Mexico City. Sometimes, it takes an outsider's view to remind us of what our familiar cultural artifacts are worth.

That is pretty much the effect of watching Amores Perros, the sensational debut of Mexican director Alejandro González Iñárritu.

Working with a company as eager and committed as himself, particularly screenwriter Guillermo Ariaga, the director has fashioned a bold, sprawling narrative crafted to lodge in memory and stay there.

He draws, of course, on the traditions of American filmmaking, but this is no derivative model. This is a movie firmly grounded in the material facts of life in Mexico City and fueled with fevered yearning.

The narrative takes the form of a trilogy, following people with wildly dissimilar lives through a chain of events that converge in a bloody car crash.

One focuses on Susana (Vanessa Bauche), a young mother married to an abusive thug, and her relationship to her brother-in-law Octavio (Gael García Bernal).

The second tracks businessman Daniel (Alvaro Guerrero), who leaves his wife and daughters for a gorgeous model named Valeria (Goya Toledo).

In the third, a disillusioned ex-revolutionary, El Chivo (Emilio Echevarría), obsesses about his lost daughter Maru (Lourdes Echevarría) while glumly plying his criminal trade. Even the most privileged people in Amores Perros are immersed in danger, from ruined dreams to corrupt police to harrowing organized dog fights. (Many stunt dogs were used to stage the shocking fights; the filmmakers report none was harmed, even those briefly drugged to appear dead.)

Mr. González Iñárritu and his collaborators plunge through the story with passion, unashamed at the emotion, melodrama and romantic sentiment they conjure.

This movie packs a powerful impression that it comes from people who are in love with their medium and absolutely certain of its value.

Fresh, shocking, violent, romantic, profane and profound, Amores Perros is a revelation, a jolt of cinematic power and a bracing act of faith.

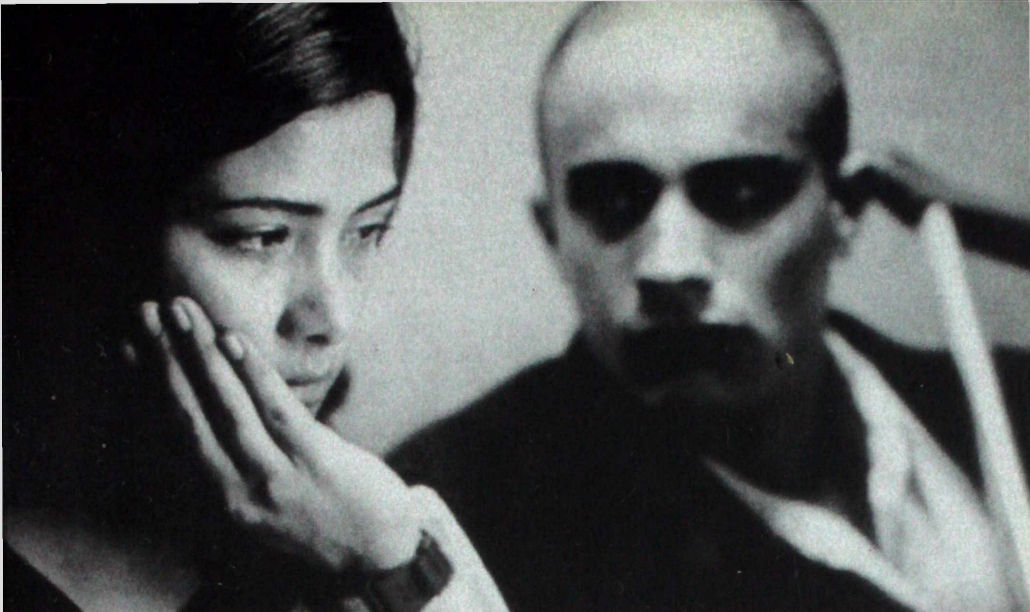
Margaret McGurk

The Cincinnati Enquirer, 27 April 2001

Μετάφραση από τα αγγλικά/ Translation from English:
Στέλλα Σταυρινόδακη / Stella Stavrinodaki

Margaret McGurk

Από το Cincinnati Enquirer, 27 Απριλίου 2001



Amores perros

Love's a Bitch

Χαμένες αγάπες

Ηταινία αφηγείται τρεις ιστορίες που εκτυλίσσονται στην Πόλη του Μεξικού και που η καθεμία τους αναφέρεται σε διαφορετικές διαφορετικής κοινωνικής τάξης, και το πώς επηρεάζονται από ένα τροχαίο δυστύχημα. Στην προσπάθειά του να βρει χρήματα για να το σκάσει με τη γυναίκα του αδελφού του, ο Οκτάβιο βάζει τον σκύλο του, Κόφι, να πάρει μέρος σε παράνομες κυνομαχίες. Όταν μια κυνομαχία θα έχει κακή εξέλιξη, ο Οκτάβιο θ' αναγκαστεί να φύγει κυνηγημένος από τους αντιπάλους του. Περνώντας ένα σταυροδρόμι με κόκκινο θα προκαλέσει τροχαίο. Η ευτυχία του Ντανιέλ και της Βαλέρια θα έχει πρόωρο τέλος όταν εκείνη θα χάσει το πόδι της στο ίδιο τροχαίο. Ο El Chivo (Το Κατσίκι), ένας άστεγος που φροντίζει αδέσποτα σκυλιά, θα είναι μάρτυρας της σύγκρουσης.

Μεξικό / Mexico 2000

Three stories about the different strata of life in Mexico City are all connected through a fatal car accident. Octavio is trying to raise enough money to run away with his sister-in-law, and decides to enter his dog Cofi into the world of dogfighting. After a dogfight goes bad, Octavio flees in his car, running a red light and causing the accident. Daniel and Valeria's new-found bliss is prematurely ended when she loses her leg in the accident. El Chivo (The Goat) is a homeless man who cares for stray dogs and is there to witness the collision.

Σκηνοθεσία / Direction: Alejandro González Iñárritu **Σενάριο / Screenplay:** Guillermo Arriaga **Φωτογραφία / Cinematography:** Rodrigo Prieto **Μοντάζ / Editing:** Alejandro González Iñárritu, Luis Carballar, Fernando Perez Unda **Ήχος / Sound:** Martín Hernández **Μουσική / Music:** Gustavo Santaolalla **Σκηνικά-Κοστούμια / Sets- Costumes:** Brigitte Broch **Παραγωγός / Producer:** Alejandro González Iñárritu **Παραγωγή / Production:** Altavista Films, Zeta Film 35mm Έγχρωμο / Colour 154'

Ηθοποιοί/Cast: Emilio Echevarría (El Chivo), Gael García Bernal (Octavio), Goya Toledo (Valeria), Alvaro Guerrero (Daniel), Vanessa Bauche (Susana)

Παγκόσμια Εκμετάλλευση / World Sales: Lions Gate International, T. +1 310 314 3036, 452 2670 www.lgecorp.com, jmonteiro@lgecorp.com

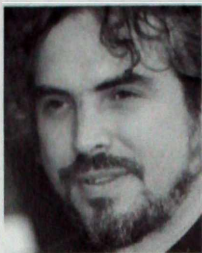
Ελληνική Διανομή - Κόπια Ταινίας / Distribution in Greece - Print Sales: AMA Films T. +210 30 383 3118 amafilms@amafilms.gr www.amafilms.gr

Φιλμογραφία / Filmography

1995 *Detrás del dinero* (τηλεταινία / TV film)
1996 *El Timbre*

(μεσαίου μήκους / medium-length)
2000 *Amores perros*
2001 *The Hire: Powder Keg* (μμ / short)
2002 *11'09"*

01-September 11 (επεισόδιο / segment)
2003 *21 Grams*
2005 *Babel* (in production)



Αλφόνσο Κουαρόν

Γεννήθηκε στην Πόλη του Μεξικού το 1961. Σπούδασε κινηματογράφο και φιλοσοφία στο Εθνικό Αυτόνομο Πανεπιστήμιο του Μεξικού. Εκτός από σκηνοθέτης, έχει διατελέσει μοντέρ, παραγωγός και σεναριογράφος μεγάλου μήκους ταινιών. Η ταινία του *Θέλω και τη μαμά σου* έλαβε πολλά διεθνή βραβεία, μεταξύ των οποίων το βραβείο καλύτερου σεναρίου στο Φεστιβάλ Βενετίας 2001.

Alfonso Cuarón

He was born in Mexico City in 1961. He studied Film and Philosophy at the National Autonomous University of Mexico. In addition to directing, he has served as an editor, producer and screenwriter on feature films. *And Your Mother Too* won several international awards, including the award for Best Screenplay at the 2001 Venice Film Festival.

Απορρίπτοντας τον λαμπερό επαγγελματισμό των χολιγουντιανών παραγωγών του, *Η Μικρή Πριγκίπισσα* (1995) και *Μεγάλες Προσδοκίες* (1997), ο Cuarón υιοθετεί μια χαλαρή και ευέλικτη τεχνική. Η πλοκή αναπτύσσεται, κατά την παράδοση των ταινιών δρόμου, με φαινομενικό αυθορμητισμό, βοηθούμενη από το γεγονός ότι κάθε σκηνή γυρίστηκε με τη σειρά που προβλέπεται, έτσι ώστε να φαίνεται πως οι ηθοποιοί αλλάζουν και ωριμάζουν μέσα στα 105 λεπτά διάρκειας της ταινίας. Η φωτογραφία εμφανίζεται άτεχνη. Η περιγραφή του Cuarón για την συνεργασία του με το διευθυντή φωτογραφίας Emmanuel Lubezki θυμίζει τη σχέση του Buñuel με τον Gabriel Figueroa επειδή και οι δύο επιζητούν να αποψίλουν την ομορφιά, αρνούμενοι να κινηματογραφήσουν αν ο φωτισμός ή το τοπίο είναι πολύ όμορφα. Επίσης, ο Cuarón και ο Lubezki προτιμούν μεγάλες σε διάρκεια σκηνές: όταν η Λουΐσα φεύγει μαζί με τα αγόρια, η κάμερα την παρακολουθεί να κινείται αργά μέσα στο διαμερίσμα της και να βγαίνει έξω από την πόρτα πριν απλά πάει στο παράθυρο για να τη δειξει τη στιγμή που βγαίνει έξω στο δρόμο. Οι ερμηνείες φαίνεται ότι είναι αυτοσχέδιες. Ο García Bernal και ο Luna είναι φίλοι και στην πραγματική ζωή καθώς συνεργάστηκαν για πρώτη φορά στην ηλικία των 12 ετών. Η οικειότητα τους και η αδεξιότητα τους στις ερωτικές σκηνές μοιάζουν αρκετά αβίαστες, ενώ η επίδειξη χρήση της *chilango* (διάλεκτος της Πόλης του Μεξικού) θα αποδειχθεί τόσο δυσπρόσιτη στους ξένους όσο και στην Ισπανίδα Λουΐσα. Όπως όμως αυτή η φαινομενική έλλειψη ιδεολογίας αποτελεί από μόνη της ιδεολογία, έτσι και η φαινομενική ατεχνία βασίζεται στην τέχνη. Παρ' όλο που οι ηθοποιοί συνεισέφεραν στο σενάριο κατά την διάρκεια των γυρισμάτων, το σενάριο (από τον Cuarón και τον αδερφό του Carlos) είναι απροσδόκητα καλογραμμένο. Πριν ξεκινήσουν το ταξίδι τους τα δύο αγόρια απαγγέλλουν ένα μανιφέστο του Rabelai στην Λουΐσα – συνοψίζεται στο «κάνε ό,τι θέλεις» (αλλά μην πηδάς την γκόμενα άλλου). Προς το τέλος πλέον ενός εξαντλητικού ταξιδιού, η Λουΐσα ορίζει η ίδια το νόμο, αυτοσχεδιάζοντας ένα εναλλακτικό, γυναικοκεντρικό μανιφέστο. Η δραματική ειρωνεία διασφαλίζει πως οι θεατές γνωρίζουν περισσότερα από τους χαρακτήρες. Έχουμε δει τη Λουΐσα να χωρίζει από τον ερωτοτροπούμενο σύζυγό της, αλλά τα αγόρια όχι. Η περιβόητη Οιδιπόδεια Μεξικανική βλασφήμια στην οποία ο τίτλος αναφέρεται, επίσης ενσωματώνεται και γίνεται αντικείμενο ειρωνείας. Η Λουΐσα μπορεί να είναι είτε μητέρα-πόρνη είτε φαντασάουζ του *Penthouse*, αλλά πίσω από τον σεξουαλικό της αυθορμητισμό κρύβονται άλλα κίνητρα. Επιπλέον, έσσεκαπέζες με έντονο τρόπο τον ομοφυλοφιλικό ερωτισμό που εμπεριέχεται στην μεξικανική αρρενωπότητα, υποστηρίζοντας πως τα αγόρια πολεμούν σαν τα σκυλιά μόνο και μόνο γιατί θέλουν να πηδηχτούν μεταξύ τους. Τα φιλετικά στερεότυπα αναθεωρούνται, με αποκορύφωμα την τελική ανατροπή που σύγχυσε αρκετούς θεατές, ακριβώς όπως αναθεωρείται και η εθνική ταυτότητα. Το μόνο σημάδι φετχιστικού φολκλόρ είναι σε έναν φαναχτερό γάμο όπου *charros* (καουμπόις) και *marachiis* δίνουν παράσταση μέσα σε μια λασιωμένη αρένα. Όμως η κάμερα του Cuarón εσκεμμένα εγκαταλείπει τους πλούσιους άρχοντες για να ακολουθήσει μια καμαριέρα που πηγαίνει φαγητό στους οδηγούς που βρίσκονται έξω, ενώ στη συνέχεια η κάμερα ακολουθεί την νταντά του Τεντός καθώς κινείται μέσα στο τεράστιο οικογενειακό σπίτι για να παραδώσει ένα σάντουιτς καθώς ένα τηλεφωνο χτυπάει δίπλα της χωρίς κανείς να του δίνει σημασία. Ο «κινηματογράφος της αποκήρυξης» στον οποίον ο Cuarón ασκεί κριτική στο *Θέλω και τη μαμά σου* δεν εγκαταλείπεται τόσο, όσο εννοσιματώνεται πλήρως και χωρίς αιτιολόγηση μέσα στη δομή και την αφήγηση της ταινίας.

Paul Julian Smith

Περιοδικό *Sight & Sound*, Vol. 12, #4, Απρίλιος 2002

Rejecting the glossy professionalism of his Hollywood features, *A Little Princess* (1995) and *Great Expectations* (1997), Cuarón employs a loose and supple technique. The plot develops, in true road-movie fashion, with apparent spontaneity, helped by the fact that the film was shot in sequence with the actors seeming to change and mature over the 105 minutes of its running time. The camerawork is seemingly artless: Cuarón's account of his collaboration with director of photography Emmanuel Lubezki recalls Buñuel's relationship with Gabriel Figueroa in that both seek to avoid prettiness, refusing to film if the light or landscape is too beautiful. Cuarón and Lubezki also favour sequence shots – when Luisa goes off with the boys, the camera watches her linger in her apartment and go out of the door before simply wandering to the window to see her exit in to the street below. Performances appear improvised. García Bernal and Luna are real-life long-time friends, first having worked together at the age of 12. Their intimacy and awkwardness in the sex scenes seem quite unforced, while their expert *chilango* (Mexico City dialect) will prove as opaque to outsiders as it is to the Spanish Luisa. But just as the seeming absence of ideology is itself ideological, so the apparently artless form relies on artistry. Though the actors contributed to the script during the rehearsal process, the screenplay (by Cuarón and his brother Carlos) is deceptively well made. When they set out on their journey the two boys recite a Rabelaisian manifesto to Luisa – it comes down to “do what you want” (but don't screw another guy's girlfriend). Towards the end of what is now an exhausting trek, Luisa lays down the law herself, improvising an alternative, woman-centred manifesto. Dramatic irony ensures the audience knows more than the characters: we have seen Luisa split up with her philandering husband, but the boys have not. The notorious Oedipal Mexican profanity to which the title refers is also incorporated and ironised. Luisa may be a mother-whore or *Penthouse* fantasy, but she has hidden motives for her sexual abandon. Moreover she loudly exposes the homoeroticism underlying Mexican machismo, claiming the boys only fight like dogs because they want to fuck each other. Gender stereotypes are revised, culminating in a final twist that has disconcerted some fans, just as national identity is re-evaluated. The only sign of fetishistic folklore is at a glamorous wedding where *charros* (cowboys) and *marachiis* perform in a muddy arena. But Cuarón's camera pointedly abandons the wealthy masters to follow a maid taking food to the chauffeurs outside. Or again the camera tracks after Tenoch's nanny as she treks through the huge family house to deliver a sandwich and answer the phone ringing unheeded at his side. The “cinema of denunciation” Cuarón critiques is not so much abandoned in *And Your Mother Too* as fully and unselfconsciously integrated into the film's narrative and form.

Paul Julian Smith

Sight & Sound magazine, Vol. 12, #4, April 2002

Μετάφραση από τα αγγλικά / Translation from English:
Στέλλα Σταυρινοδάκη / Stella Stavrinosaki



Y tu mamá también And Your Mother Too Θέλω και τη μαμά σου

Η ζωή των 17χρονων Χούλιο και Τενός ορίζεται από τις ορμόνες τους, τη φιλία τους και την ορμητική τους πορεία προς την ενηλικίωση. Σε μια οικογενειακή γιορτή γνωρίζουν τη Λουΐσα, 28χρονη σύζυγο του ξαδέλφου του Τενός. Προσπαθώντας να την ξελογιάσουν, της λένε για ένα φανταστικό μέρος κοντά στη θάλασσα, έναν αληθινό παράδεισο, το Στόμα τ' Ουρανού. Λίγες μέρες αργότερα, η Λουΐσα τους τηλεφωνεί και τους προτείνει να πάνε εκεί. Στο δρόμο τα δύο αγόρια αρχίζουν να συναγωνίζονται ποιος από τους δύο θα την κερδίσει. Ανομολόγητες ζήλιες γεννιούνται σε μια διαμάχη που αποκαλύπτει πόσο εύθραυστη είναι η φιλία τους...

Μεξικό - ΗΠΑ /
Mexico - USA 2001

The lives of Julio and Tenoch are ruled by their hormones, their friendship, and their headlong rush into adulthood. At a family celebration, they meet Luisa, the 28-year-old wife of Tenoch's cousin. In an attempt to seduce her, they fabricate a plan about a road trip to an imaginary beach paradise called Heaven's Mouth. To their surprise, Luisa calls them soon after and asks them to come along for the ride. On the road, a subtle competition for her affections is ignited between the boys and unspoken jealousies turn into a battle that exposes the fragility of their friendship...

Σκηνοθεσία / Direction: Alfonso Cuarón
Σενάριο / Screenplay: Carlos Cuarón
Φωτογραφία / Cinematography: Emmanuel Lubezki **Μοντάζ / Editing:** Alfonso Cuarón, Alex Rodríguez **Ήχος / Sound:** José Antonio García **Μουσική / Music:** José Enrique Fernandez, Camilo Lara **Σκηνικά / Sets:** Miguel Angel Alvarez **Παραγωγοί / Producers:** Jorge Vergara, Alfonso Cuarón **Παραγωγή / Production:** Besame Mucho Pictures. **35mm Έγχρωμο / Colour 105'**

Ελληνική Διανομή - Κόπια Ταινίας / Distribution in Greece - Print Source: Odeon A.E. / S.A.
T. +30 210 672 1805 F. +30 210 671 2089
odeon@hvh.com

Φιλμογραφία / Filmography
1991 Solo con tu pareja
1995 A Little Princess
1998 Great Expectations
2001 Y tu mamá también
2004 Harry Potter and the Prisoner of Azkaban
2006 The Children of Men (in production)
Paris je t'aime (επεισόδιο / segment "17th arrondissement")

Ηθοποιοί / Cast: Maribel Verdú (Luisa), Gael García Bernal (Julio), Diego Luna (Tenoch), Diana Bracho (Silvia), Emilio Echeverría (Miguel), Ana López (Ana).



Γκιγιέρμο ντελ Τόρο

Γεννήθηκε στη Γκουανταλαχάρα Χαλίσκο του Μεξικού το 1964. Διδάχθηκε την τέχνη του μακιγιάζ και των ειδικών εφέ από τον Ντικ Σμιθ (*Ο εξορκιστής*) ενώ παράλληλα γύριζε μικρού μήκους ταινίες. Εργάστηκε σχεδόν δέκα χρόνια ως υπεύθυνος μακιγιάζ σε διάφορες κινηματογραφικές και τηλεοπτικές παραγωγές. Η πρώτη του μεγάλο μήκους ταινία, *Κρόνος*, διακρίθηκε διεθνώς. Οι ταινίες του *Mimic*, *Blade II* και *Hellboy* γυρίστηκαν στο Χόλιγουντ. Ζει και εργάζεται στο Λος Άντζελες.

Guillermo del Toro

He was born in Guadalajara Jalisco, Mexico, in 1964. He learnt about make-up and special effects from Dick Smith (*The Exorcist*) and worked on making his own short films. He spent almost ten years as a make-up supervisor. His first feature film, *Cronos*, received several international awards. *Mimic*, *Blade II* and *Hellboy* were filmed in Hollywood. He is currently living and working in Los Angeles.

Το φάντασμα ενός αγοριού, του Σάντι (Junio Valverde), συμβολίζει τη θλίψη και την κρυμμένη δύναμη του ισπανικού λαού. Ξεχασμένο και χωρίς να έχει εκδικηθεί κανείς για το θάνατό του, αποτελεί μια προσωποποίηση ιδανικών, τα οποία όπως και τα παιδιά που έχουν γεννηθεί με τη δυσμορφία του τίτλου της ταινίας, «δεν ήταν γραφτό να ζήσουν - δεν υπάρχει πουθενά θέση για αυτά». Παρ' όλα αυτά, η μοναξιά του Σάντι, άρρηκτα συνδεδεμένη με το όραμα της δημοκρατίας, θα ανακουφιστεί τελικά μέσα από την λύση της ενεργής αντίστασης. Η *Ράχη του Διαβόλου* λειτουργεί ως μεταφορά για την ρομαντική απομόνωση των καταδικασμένων από τη μοίρα ανταρτών που μάχονται ενάντια σε ένα αναπόφευκτο και αμελικτό τέλος, βυθισμένοι σε μια μελαγχολία που πηγάζει μέσα από μικρές νίκες για δίκαιες αλλά μάταιες υπερασπίσεις. Παρ' όλο που κάποιος μπορεί να πάρει εκδίκηση για έναν θάνατο, ο νεκρός παραμένει νεκρός. Όλες οι νίκες μοιραία στιγμιαιώνονται από τη γνώση πως ενώ η ζωή μέσα στην απομόνωση και την ανείχα είναι δυσάρεστη, είναι πολύ πιθανόν να έρθουν χειρότερα στο μέλλον (προσέξτε τη μακάβρια προειδοποίηση του Σάντι: «Πολλοί από εσάς θα πεθάνουν»). Εντούτοις, θα ήταν λάθος να εστιάσει κανείς μόνο στο κοινωνικοϊστορικό σχόλιο της *Ράχης του Διαβόλου*, καθώς και την πατριωτική μυθοπλασία που αυτό συνεπάγεται για να κατανοήσει τους λόγους που κάνουν την ταινία τόσο προσωπική για το σκηνοθέτη. Η ταινία του Del Toro είναι πραγματικά χάρμα οφθαλμών, χάρη στον χαμηλό φωτισμό και την ιδιοφυή χρήση του κιαροσκοπού από τον δεξιοτέχνη διευθυντή φωτογραφίας Guillermo Navarro (*Τζάκι Μπράουν*, *Κρόνος*), που συνδυάζονται έξοχα με τη διακριτική και επιδέξια χρήση των εικόνων από τον Del Toro. Η συνεργασία τους επιβεβαιώνει το αυτονόητο, ότι δηλαδή μια σειρά από κρεμασμένα ψαλίδια και μια ακαθόριστη σκιά είναι πολύ πιο απειλητικά από ορδές δολοφόνων με μάσκες του χόκεϊ. Ωστόσο, είναι σημαντικό να μην παρακολουθήσει κανείς την ταινία προσμένοντας πως θα τρομάξει: ο Del Toro ενδιαφέρεται πολύ περισσότερο για τις, σχεδόν εντομοειδείς, μηχανικές ανθρώπινες αντιδράσεις και το ρόλο της θρησκείας στον καθορισμό των παραμέτρων του φόβου και της καταπάτησης απ' ό,τι για τις παραδοσιακές τακτικές εκφοβισμού (και η μεγαλοπρεπής Τενυσσιακή φύση της ταινίας είναι τέτοια ώστε να δικαιολογήσει, αν όχι και να συγχωρήσει, την περιστασιακή έλλειψη αμεσότητας). Η *Ράχη του Διαβόλου* είναι μια ταινία εσωτερική, αλλά ταυτοχρόνως απευθύνεται σε ένα ευρύτερο φάσμα θεατών, όμως ο Del Toro, με τη νεοαποκτηθείσα πολιτική συνείδηση, δεν έχει βρει ακόμα το ιδανικό όχημα για τις εμμονές του. Το θέμα της ταινίας είναι οι διαχωρισμοί: ανάμεσα στο παλιό και το νέο, το γρασιδί στα αριστερά του δρόμου και τη σκόνη στα δεξιά, τους φόβους της παιδικής ηλικίας και τα πάθη της ηλικίας της παρακμής... Η *Ράχη του Διαβόλου* αναπνέει και πάλλεται με το βάρος της μαρτυρίας και της λύτρωσης.

Walter Chaw

Από το *Film Freak Central*

The ghost of a child, Santi (Junio Valverde), functions as the sadness and submerged strength of the Spanish people: he is also forgotten and un-avenged, the manifestation of ideals that, like the children born with the titular malformation, "were never meant to live — there is no place for them." Tied to the dream of democracy, however, Santi's loneliness will eventually be assuaged in the joined resolve of an active resistance. The Devil's Backbone is a metaphor for the romantic isolation of ill-fated rebels struggling for a time against an inexorable consummation steeped in the sort of damned melancholy that springs from small victories in hopeless but just defences. Although a death may be avenged, the wrong remains expired; any victory is necessarily one tainted with the knowledge that for as bad as it has been, with the seclusion and privation, there is most probably worse to come. (Note Santi's sepulchral warning: "Many of you will die.") Yet it would be a mistake to focus on the socio-historical commentary of *The Devil's Backbone* and the patriotic myth-making endemic to the same that points to the "whys" behind this project being such a personal one for the director. Del Toro's film is beautiful to behold, with ace cinematographer Guillermo Navarro's (*Jackie Brown*, *Cronos*) muted lighting schemes and brilliant use of chiaroscuro holding court with del Toro's sleek, distinctive flair for images. The pair makes the most of the truism that a row of hanging scissors and a sourceless shadow are far more menacing than a horde of hockey-masked maniacs. Still, it's important not to go into the film with the expectation of fright: del Toro is far more interested in man's insectile machinations and the role of religion in defining the parameters of fear and violation than he is in traditional scare tactics. (And the gorgeous Tennysonian acedia of the film is such as to explain if not entirely forgive its occasional failures of immediacy.) *The Devil's Backbone* is sweeping yet intimate, though a newly political del Toro has yet to find the perfect vehicle for his obsessions. This is a film about divisions: the old from the new, the grass to the left of the road from the dust to the right, the fears of childhood versus the passions of twilight... *The Devil's Backbone* breathes and throbs with the weight of martyrdom and redemption.

Walter Chaw

From *Film Freak Central*

Μετάφραση από τα αγγλικά / Translation from English:
Στέλλα Σταυρινοδάκη / Stella Stavrinodaki



El espinazo del Diablo

The Devil's Backbone

Στη ράχη του Διαβόλου

Ισπανία, τέλη της δεκαετίας του '30. Ο Κάρλος, ένα δωδεκάχρονο αγόρι, εγκαταλείπεται σ' ένα ορφανοτροφείο στη μέση του πουθενά. Το ορφανοτροφείο κρύβει μέσα στους λαβυρινθώδεις διαδρόμους του μια αλυσίδα από προβληματικές σχέσεις μεταξύ των ανηλίκων που ζουν εκεί, και κυρίως μεταξύ της πρωταγωνιστικής τετράδας που αποτελείται από την Κάρμεν (τη διευθύντρια), τον Κασάρες (έναν καλοσυνάτο καθηγητή), τον Γιακίντο (τον μοχθηρό επιστάτη) και την Κονσίτα (μια νεαρή καθηγήτρια). Σύντομα ξεσπάει αντιζήλια ανάμεσα στον Κάρλος και τον Χάιμε, έναν επιθετικό και σαδιστή έφηβο που έχει ανεπίσημα χριστεί αρχηγός των υπόλοιπων παιδιών. Μέσα σ' αυτήν την κλειστή κοινωνία, της οποίας τους κανόνες αγνοεί και περιβαλλόμενος από παιδιά εγκαταλελειμμένα ή ορφανά, ο Κάρλος θ' ανακαλύψει σιγά-σιγά το τραγικό μυστικό του ορφανοτροφείου.

Spain, the late 1930s. Twelve-year-old Carlos is abandoned by his tutor in an orphanage in the middle of nowhere. Along its labyrinthine hallways, the orphanage is hiding a series of tainted relationships among the adults that live there, and primarily among the four protagonists, i.e. Carmen (the headmistress), Casares (a kindly professor), Jacinto (the nasty caretaker), and Concita (a young teacher). Soon, a violent rivalry will break out between Carlos and Jaime, a sadistic and hostile adolescent who is also the natural leader of all the other boys. In this closed universe, the rules of which he is unfamiliar with, and surrounded by abandoned or orphaned children, Carlos will begin, little by little, to uncover the tragic secret hidden within the orphanage walls.

Ισπανία-Μεξικό /
Spain-Mexico 2001

Σκηνοθεσία / Direction: Guillermo del Toro
Σενάριο / Screenplay: Guillermo del Toro, Antonio Trashorras, David Muñoz
Φωτογραφία / Cinematography: Guillermo Navarro
Μοντάζ / Editing: Luis De La Madrid
Ήχος / Sound: Gilles Laurent
Μουσική / Music: Javier Navarrete
Σκηνικά / Sets: César Macarrón
Κοστούμια / Costumes: José Vico
Παραγωγοί / Producers: Pedro Almodávar, Guillermo del Toro
Παραγωγή/ Production: El Deseo S.A., Tequila Gang, Anhelu Producciones
35mm Έγχρωμο / Colour 106'

Ηθοποιοί/Cast: Eduardo Noriega (Jacinto), Marisa Paredes (Carmen), Federico Luppi (Casares), Fernando Tielve (Carlos), Iñigo Garcés (Jaime), Irene Visedo (Conchita), José Manuel Lorenzo (Marcelo).

Ελληνική Διανομή - Κόπια Ταινίας / Distribution in Greece - Print Source:
AMA Films
T. +210 30 383 3118
amafilms@amafilms.gr
www.amafilms.gr

Φιλμογραφία / Filmography
1985 Doña Lupe (μυ / short film)
1987 *Geometria* (μυ / short film)
1993 *Cronos*
1997 *Mimic*
2001 *El espinazo del Diablo*
2002 *Blade II*
2004 *Hellboy*
2005 *Pan's Labyrinth* (post-production)



Κάρλος Καρέρα

Γεννήθηκε στην Πόλη του Μεξικού του 1962. Σπούδασε ΜΜΕ στο Universidad Iberoamericana και σκηνοθεσία στο Centro de Capacitación Cinematográfica. Εργάστηκε ως βοηθός σκηνοθέτης στο θέατρο και ως εικονογράφος και animator στον Τύπο και στον κινηματογράφο. Έχει γυρίσει διαφημιστικά σποτ, ταινίες κινουμένων σχεδίων, μικρού μήκους, ντοκιμαντέρ και μεγάλου μήκους, πολλές από τις οποίες έχουν λάβει διακρίσεις στο Μεξικό αλλά και διεθνώς.

Carlos Carrera

He was born in Mexico City in 1962. He studied Communication at the Universidad Iberoamericana and Film Directing at the Centro de Capacitación Cinematográfica. He worked as an assistant director in the theatre, and as an illustrator and animator in the press and in the cinema. He has directed commercials, animation, short, documentary and feature films, many of which have received awards both in Mexico and abroad.

Διαδηλώσεις από διάφορες καθολικές ομάδες και ορισμένες θρησκευτικές αρχές, συμπεριλαμβανόμενου και του αιτήματος προς τον μεξικανό Πρόεδρο Vicente Fox για την απαγόρευση της προβολής της ταινίας, είχαν ως μοναδικό αποτέλεσμα να τροφοδοτήσουν το ενδιαφέρον γύρω από την ταινία και να προκαλέσουν ευρεία κάλυψη από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης.

Βασισμένη στη νουβέλα του 1875 του πορτογάλου συγγραφέα José Maria Eça de Queiroz, η ιστορία επικεντρώνεται σε ένα σκάνδαλο γύρω από ένα νεαρό ιερέα (Gael Garcia Bernal), ο οποίος ταξιδεύει σε μια απομακρυσμένη επαρχιακή πόλη όπου συνάπτει ερωτική σχέση με μια νεαρή γυναίκα που καταλήγει να κάνει έκτρωση.

Η σκηνή όπου ο πατέρας Αμάρο καλύπτει με το πέπλο της Παρθένου Μαρίας τη γυναίκα πριν την ερωτική πράξη, καθώς και η σκηνή όπου μια γάτα τρώει την όστια, είναι δύο από τις πλέον αμφιλεγόμενες σκηνές της ταινίας.

Ο Carlos Carrera αφηγείται μια πολύπλοκη ιστορία με διακριτικό τρόπο, αφήνοντας τους ηθοποιούς να παρουσιάσουν το θεατή παρά να τον καθοδηγήσει με πλάνα κάμερας χειρός ή με μια τερατώδη ηχητική υπόκρουση. Ο σεναριογράφος Vicente Lenero επιτυγχάνει με αξιοθαύμαστο τρόπο να συμπυκνώσει την αφήγηση σε σφιχτοδεμένες σκηνές, αλλά ακόμα πιο σημαντικό είναι το συναισθηματικό εύρος της ταινίας. Αυτό που εύκολα θα μπορούσε να ολισθήσει σε ηθοπλαστικό μελόδραμα διαποτιζεται με στοιχεία πολιτικής σάτιρας και διπλά υπονοούμενα. Ερωτώμενος για την πρόοδο της εκπαίδευσης της νεαρής Αμέλια για την είσοδό της στη μονή, ο πατέρας Άλβαρο αποκρίνεται: «Φαίνεται να έχει την κλήση». Η μυστική τους σχέση, που παρουσιάζεται με έναν πολύ τρυφερό και πειστικό τρόπο, οδηγεί την ταινία σε μια γλυκόπικρη κορύφωση πριν την πονηρά εκτελεσμένη κατάληξη της.

Η ταινία θυμίζει τον ηθικό σχετικισμό της *Βροχής από πέτρες* του Κεν Λούτς, όπου η υποκρισία της Καθολικής Εκκλησίας καταλήγει να είναι ένα απ' αυτά που την κρατούν ζωντανή. Όμως το *Πάθος του πατέρα Αμάρο* παρουσιάζει μια πολύ πιο κινική εικόνα, με την ενσωμάτωση στο σύστημα του πατέρα Αμάρο να είναι απόλυτη και μη αναστρέψιμη.

Agnes Poirier

Περιοδικό *Screen Daily*, 16 και 19 Σεπτεμβρίου 2002

Protests from various catholic groups and some religious authorities including a petition to Mexican president Vicente Fox to ban the film, only served to fuel interest in the film and generate widespread media coverage.

Adapted from the 1875 novel by Portuguese author José Maria Eça de Queiroz, the story centres on a scandal about a young priest, played by Bernal, who journeys to a remote provincial town, where he has an affair with a young woman who then has an abortion. Scenes considered objectionable include one where Padre Amaro places the Virgin Mary's veil over the woman before making love to her and another when a cat eats a communion host.

Carreras tells a complex story in an unobtrusive style, letting the actors carry the audience rather than drive it with hand-held camerawork and a monster sound track. Screenwriter Vicente Lenero does an admirable job of compressing this exposition into tight pivotal sequences, but more impressive is the film's emotional breadth. What could have easily slipped into moralising melodrama is tweaked with flashes of political satire and comic double entendres. When Father Amaro is asked how goes his efforts in training young Amelia for the convent, he replies, "She seems to have a calling." Their secret courtship, so tenderly and convincingly portrayed, takes the film to a bitter-sweet peak before a cunningly-executed conclusion.

The film recalls the moral relativism of Ken Loach's *Raining Stones*, where the hypocrisy of the Catholic church proves to be one of its saving graces. But this paints a much more cynical picture, with Father Amaro's inculcation into the system absolute and irreversible.

Agnes Poirier

Screen Daily magazine, 16 & 19 September 2002

Μετάφραση από τα αγγικά / Translation from English:
Στέλλα Σταυρινοδάκη / Stella Stavrinodaki



El crimen del Padre Amaro

The Crime of Father Amaro

Το πάθος του πατέρα Αμάρο

Ο νεαρός Αμάρο, πρόσφατα χειροτονημένος παπάς, πηγαίνει στο Λος Ρέγιες για να βοηθήσει τον πατέρα Μπενίτο στα καθήκοντά του. Με το που φτάνει στην πόλη, ο φιλόδοξος πατήρ Αμάρο γνωρίζει την Αμέλια, μια γοητευτική 16χρονη, της οποίας η ευλάβεια σύντομα θα αναμειχθεί με τον πόθο της για τον νεαρό ιερωμένο. Η Αμέλια βαδίζει στα βήματα της μητέρας της, Σανχουανέρα, η οποία διατηρεί μακροχρόνιο δεσμό με τον πατέρα Μπενίτο. Αλλά ο πατήρ Αμάρο μαθαίνει κι άλλα μυστικά της εκκλησίας, όπως ότι ο πατήρ Μπενίτο λαμβάνει οικονομική βοήθεια από το μεγαλέμπορο ναρκωτικών της περιοχής, κι ότι ο πατήρ Νατάλιο λέγεται ότι βοηθά τους αντάρτες στα βουνά. Στο μεταξύ η Αμέλια κι ο πατήρ Αμάρο ζουν έναν παθιασμένο έρωτα. Κι ενώ τα μυστικά αποκαλύπτονται και τα πράγματα στην πόλη περιπλέκονται, ο πατήρ Αμάρο θα πρέπει να επιλέξει ανάμεσα στο θεϊκό και το σαρκικό· το δίκαιο και το άδικο.

Μεξικό /
Mexico 2002

Young Amaro, a recently ordained priest, goes to Los Reyes to help Father Benito with the duties of the temple. Upon arriving in town, the ambitious Father Amaro meets Amelia, a beautiful 16-year-old girl, whose religious devotion soon becomes entangled with a growing attraction for the new priest. Amelia is following in the footsteps of her mother, Sanjuanera, who has been having a long-time affair with Father Benito. Besides Father Benito's love life, Father Amaro soon discovers other secrets of the church in Los Reyes. Apparently, Father Benito has been receiving financial help from the region's drug lord, while another priest, Father Natalio is suspected of assisting guerrilla troops in the highlands. Meanwhile, Amelia and Father Amaro have begun a passionate relationship. As secrets are revealed and things become increasingly more complicated in the small community, Father Amaro will be called upon to choose between the divine and the carnal; the righteous and the unjust.

Σκηνοθεσία / Direction: Carlos Carrera
Σενάριο / Screenplay: Vicente Leñero (βασ. στο ομότιτλο μυθ. / based on the novel by José María Eça de Queiroz)
Φωτογραφία / Cinematography: Guillermo Granillo
Μοντάζ / Editing: Oscar Figueroa
Ήχος / Sound: Santiago Núñez
Μουσική / Music: Rosino Serrano
Σκηνικά / Sets: Carmen Giménez Cacho
Κοστούμια / Costumes: Marietela Fernández
Παραγωγή / Producers: Alfredo Ripstein, Daniel Birman Ristein
Παραγωγή / Production: Alameda Films, Wanda Visión, Blu Films, Fondo Para la Producción Cinematográfica de Calidad, IMCINE, Cinecolor México, Cinecolor Argentina, Videocolor Argentina,

Artcam (France), Gobierno del Estado de Vera Cruz

35mm Έγχρωμο / Colour 120'

Ηθοποιοί/Cast: Gael García Bernal, Ana Claudia Talancón, Sancho Gracia, Angélica Aragón, Luisa Huertas, Pedro Armendáriz, Ernesto Gómez Cruz, Gastón Melo

Παγκόσμια Εκμετάλλευση - Κόπια Ταινίας / World Sales - Print Source: Sony, tania_reed@spe.sony.com

Επιλεκτική Φιλμογραφία / Selected Filmography

- 1988 *Malayerba nunca muerde* (μυ κιν. σχέδια / animation short)
- 1989 *Un vestido blanco como la leche Nido* (ντοκ. / doc.)
- 1990 *La mujer de Benjamin*
- 1992 *La vida conyugal*
- 1993 *El héroe* (μυ κιν. σχέδια / animation short)
- 1994 *Sin remitente*
- 1998 *Un embrujo*
- 1999 *Brisa de Navidad* (μυ ντοκ. / short doc.)
- 2002 *El crimen del Padre Amaro*
- 2004 *Cero y van cuatro De raíz* (μυ κιν. σχέδια / animation short)



Λουίς Μαντόκι

Γεννήθηκε στην Πόλη του Μεξικού το 1954. Σπούδασε κινηματογράφο στο Art Institute του Σαν Φρανσίσκο και στο National Film School του Λονδίνου. Το 1984 σκηνοθέτησε την πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του. Τη δεκαετία του '90 πήγε στις ΗΠΑ όπου σκηνοθέτησε επιτυχημένες ταινίες για διάφορα στούντιο του Χόλυγουντ. Οι *Αθώες φωνές* είναι η πρώτη του ταινία στα ισπανικά ύστερα από πολλά χρόνια. Έλαβε διακρίσεις στο Μεξικό αλλά και διεθνώς, μεταξύ των οποίων τη Γυάλινη Άρκτο στο Φεστιβάλ Βερολίνου 2005.

Luis Mandoki

He was born in Mexico City in 1954. He studied Film at the San Francisco Art Institute and the National Film School in London. In 1984 he directed his first feature. In the 1990s he went to the US where he succeeded in directing high-quality popular films for different Hollywood studios. *Innocent Voices* is his first production in Spanish in years. It has won several awards in Mexico and abroad, including the Glass Bear at the 2005 Berlin Film Festival.

Η ταινία παρουσιάζει με έξοχο τρόπο το χάσμα των γενεών και ιδιαίτερα αυτών που έχουν γεράσει πρόωρα από τον συνεχή κίνδυνο, την απελπισία και την παντελή έλλειψη βοήθειας. Οι ενήλικες στον κόσμο του Τσάβα είναι βασανισμένες ψυχές, ιδιαίτερα ο ιερέας του χωριού (Cacho), του οποίου η γενναία αλλά μάταιη αντίσταση στις δυνάμεις του στρατού έχει τσακίσει το σώμα και την πίστη του, και της απελπισμένης μητέρας του Τσάβα (Leonor Varela), εγκαταλελειμμένης από το σύζυγό της, η οποία μεγαλώνει και προστατεύει τρία παιδιά με φόντο ένα εφιαλτικό τοπίο όπου οι απαγωγές και οι νυχτερινές μάχες αποτελούν καθημερινή πραγματικότητα.

Μοναδική λάμψη ελπίδας ο αντάρτης θείος τού Τσάβα, του οποίου όμως οι σποραδικές επισκέψεις αυξάνουν διαρκώς τον κίνδυνο για την οικογένεια.

Είναι μια ευρηματική κίνηση ισορροπίας καθώς η ταινία θα μπορούσε εύκολα να βυθιστεί στην ίδια της τη μίζερια. Η ερμηνεία των παιδιών και ιδιαίτερα του εθιστικά γοητευτικού Τσάβα του Padilla ωθούν την ταινία σε στιγμές ευθυμίας ή ακόμα και χαράς.

Ο Mandoki και ο διευθυντής φωτογραφίας Juan Ruiz Anchia δημιουργούν αποπληστικές οπτικές ακολουθίες για να απεικονίσουν το χάσμα ανάμεσα στον ενήλικο και τον παιδικό κόσμο, όπως όταν τα παιδιά αφού έχουν ειδοποιηθεί για μία επικείμενη σειρά απαγωγών σκαρώνουν ένα ιδιότυπο παιχνίδι κρυφτού. Καθώς ομάδες στρατιωτών αναζητούν μάταια «υποψήφιους για στρατολόγηση» μέσα στην παραγωγήπολη, η κάμερα ανυψώνεται για να αποκαλύψει πρώτα ένα, μετά δύο και τελικά ένα ολόκληρο χωριό από ταράτσες, με δύο αγόρια στην καθεμία να κρύβονται μέρα μεσημέρι.

Τελικά ο Τσάβα δεν θα αποφύγει τον πόλεμο. Η ταινία τελειώνει όπως ξεκίνησε, με σκηνές από τη σύλληψή του και τις στιγμές που οδηγούν στην εκτέλεσή, του που απ' ό,τι φαίνεται είναι και αναπόφευκτη. Το γεγονός ότι ο Torres επέζησε για να διηγηθεί την ιστορία είναι ένα θαύμα και η ταινία αποδίδει φόρο τιμής στο θάρρος του και την αξιοθαύμαστη δίψα του για ζωή.

The film excels in illustrating the divide between young and old, or rather, those made prematurely old by the constant state of danger, despair and helplessness. The adults in Chava's world are wretched souls, particularly the village priest (Cacho) whose brave but futile resistance to the army has broken his body and his faith, and Chava's distraught mother (Varela), abandoned by her husband to raise and protect three children in a terrifying landscape of abduction and nightly firefights.

Only his uncle, a rebel soldier, offers a glimmer of hope but his infrequent visits only increase the danger for the family. It's a deft balancing act, for the film could easily slip into its own depressing chasm; but the children, particularly Padilla's infectiously charming Chava, push the film into moments of levity and even joy.

Mandoki and DoP Juan Ruiz Anchia create arresting visual corollaries to the gulf between the worlds of adults and children; as when the children, alerted to an impending round of abductions, create a daylight game of hide-and-go-seek. As the press gang soldiers search futilely through the shanty-town for "conscripts" the camera cranes overhead to reveal one, then two, then an entire village of rooftops each with a pair boys hiding in plain sight.

Ultimately the war catches up with Chava. The film is book-ended by scenes of his capture and the moments leading up to what seems an inevitable execution. That Torres survived to tell the tale is a miracle, and the film is a tribute to his courage and remarkable zest for life.

Denis Seguin

Screen Daily magazine, 4 October 2004

Μετάφραση από τα αγγλικά/ Translation from English:
Στέλλα Σταυρινούδακη / Stella Stavrinodaki

Denis Seguin

Περιοδικό Screen Daily, 4 Οκτωβρίου 2004



Voces inocentes

Innocent Voices

Αθώες φωνές

Δεκατία του '80. Το Ελ Σαλβαδόρ σπαράσσεται από έναν φοβερό εμφύλιο πόλεμο. Ο εντεκάχρονος Τσάβα ζει στο Κουσκασαζίνγκο, μια πόλη την οποία διεκδικούν και ο κυβερνητικός στρατός και οι αντάρτες. Όταν μια μέρα ο πατέρας του σηκώνεται και φεύγει κι ο θείος του γίνεται αντάρτης με το Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο Φαραμπούνο Μαρτί, ο Τσάβα βρίσκεται ξαφνικά να είναι ο αρχηγός της οικογένειάς του. Και δεδομένου ότι η κυβέρνηση επιστρατεύει όλα τα αγόρια άνω των 12 ετών, το τέλος της παιδικής του ηλικίας μοιάζει πολύ κοντά. Ήδη, η ζωή του είναι ένας αγώνας επιβίωσης, και η πόλη που ζει έχει γίνει κάτι ανάμεσα σε παιδική χαρά και πεδίο μάχης. Ο Τσάβα ερωτεύεται τη συμμαθήτριά του, Κριστίνα Μαρία. Στο μεταξύ, ο πόλεμος πλησιάζει, όπως και η μέρα που ο Τσάβα θα πρέπει να πάει στρατιώτης...

Μεξικό - ΗΠΑ
Πόρτο Ρίκο /
Mexico - USA
Puerto Rico
2004

It is the 1980s, and a violent civil war is raging in El Salvador. Eleven-year-old Chava lives in Cuscatzingo, a town which is the object of fierce fighting. After his father takes off one day and his uncle joins the Farabundo Martí National Liberation Front, Chava suddenly finds himself the head of the family. And since the government has no qualms about enlisting 12-year-olds as soldiers, the end of his childhood seems imminent. Already his life is marked by the daily struggle for survival and his hometown is something between a playground and a battlefield. Chava falls in love with his classmate Cristina Maria. Meanwhile, the war moves even nearer; as does the day when Chava will have to join the army...

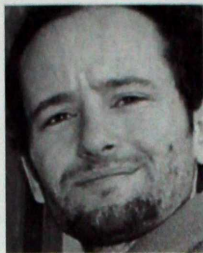
Σκηνοθεσία / Direction: Luis Mandoki **Σενάριο / Screenplay:** Luis Mandoki, Oscar Torres **Φωτογραφία / Cinematography:** Juan Ruiz Anchia **Μοντάζ / Editing:** Aleshka Ferrero **Ήχος / Sound:** Fernando Cámara **Μουσική / Music:** Andre Abujama **Σκηνικά / Sets:** Antonio Muñohierro **Κοστούμια / Costumes:** Gilda Navarro **Μακιγιάζ / Make-up:** David Ruiz Gameros **Ειδικά εφέ / Special effects:** Jesús "Chuco" Duran **Παραγωγοί / Producers:** Luis Mandoki, Lawrence Bender, Alejandro Soberón **Παραγωγή / Production:** Altavista Films **T. +52 55 5201 9444 F. +52 55 5201 9058 mlozano@altavistafilms.com.mx**

35mm Έγχρωμο / Colour 120'

Ηθοποιοί/Cast: Carlos Padilla (Chava), Leonor Varela (Kella), Xuna Primus (Cristina Maria), Gustavo Muñoz (Ancha), José María Yazpik (Uncle Beto), Ofelia Medina (Mama Toya), Daniel Giménez Cacho (παπάς / priest).

Παγκόσμια Εκμετάλλευση - Κόπια Ταινίας / World Sales - Print Source: Lions Gate International **T. +1 310 314 3036, 452 2670 www.lgecorp.com jmonteiro@lgecorp.com**

Επιλεκτική Φιλμογραφία / Selected Filmography
1984 *Motel*
1987 *Gaby*
1990 *White Palace*
1993 *Born Yesterday*
1994 *When a Man Loves a Woman*
1999 *Message in a Bottle*
2000 *Amazing Grace*
2001 *Angel Eyes*
2002 *Trapped*
2004 *Voces Inocentes*



Κάρλος Ρεϊγάδας

Γεννήθηκε στο Μεξικό το 1971. Σπούδασε νομικά στο Πανεπιστήμιο του Μεξικού και έκανε μεταπτυχιακές σπουδές νομικών στο Λονδίνο. Το 1998 αποφάσισε ν' ασχοληθεί με τον κινηματογράφο και γράφτηκε στο INSAAS των Βρυξελλών. Η πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία, *Χαπόν*, έλαβε πολλά βραβεία σε διεθνή φεστιβάλ, μεταξύ των οποίων και το βραβείο καλύτερης σκηνοθεσίας στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 2002.

Carlos Reygadas

He was born in Mexico in 1971. He studied Law at the University of Mexico and pursued postgraduate Law studies in London. In 1998 he decided to change careers and enrolled in the INSAAS in Brussels. His first feature film, *Japón*, received numerous awards at international festivals, including the Award for Best Director at the 2002 Thessaloniki Film Festival.

Στην πλειονότητά τους οι ηθοποιοί φαίνεται να είναι ερασιτέχνες, με εξαίρεση την Anapola Mushkadiz, και να έχουν επιλεγεί με βάση την εκφραστική τους φυσιογνωμία και τα παχύσαρκα κορμιά τους και όχι για την υποκριτική τους ικανότητα. Όπως οι νεορεαλιστές έτσι και ο Reygadas επιδιώκει να παρουσιάσει την ίδια την ύπαρξη και φαίνεται να αντιλέγει ιδιαίτερη ικανοποίηση από την αλήθεια του ανθρώπινου σώματος. Για να το πετύχει αυτό εμπλουτίζει την ταινία με μια σταθερή ροή κοντινών πλάνων, όπου κάποια πλάνα άσχετων σημείων του σώματος – όπως για παράδειγμα μία μέση, ένας αγκώνας – εμφανίζονται το ίδιο συχνά με τα πιο παραδοσιακά πλάνα προσώπων.

Οι θρησκευτικές αναζητήσεις της ταινίας φέρνουν στο μυαλό τη διασαύρωση ρεαλισμού και πνευματικότητας του Rossellini στις ταινίες *Το Θάμνο* και *Στρόμπολι*, οι οποίες είχαν στο επίκεντρό τους τις ομολογούμενες πιο εμφανίσιμες Anna Magnani και Ingrid Bergman.

Την ίδια στιγμή όμως αυτός ο άκρατος ρεαλισμός οδηγεί σε ένα υπερβολικά τεχνητό αποτέλεσμα το οποίο έχει εμφανώς σκόπιμη στιλιστική επίδραση. Εδώ το πρωτότυπο φαίνεται να είναι ο Antonioni αντί για τον Rossellini και αυτό καθίσταται απόλυτα σαφές σε ένα υπέροχο πλάνο προς το τέλος της ταινίας, όταν ο Κάρλος εξαρνιέται μέσα σε ένα πέπλο ομίχλης όπως η Monica Vitti στην *Κόκκινη έρημο*. Επίσης, όπως ο Antonioni, ο Reygadas βασίζεται στην εκφραστική δύναμη των εικόνων και το γραφικό νόημα των σχημάτων και των μορφών, ακόμα και όταν δεν σχετίζονται Εξάκθαρα με την αφήγηση ή τον ψυχολογικό ρεαλισμό. Ομοίως, δεν φοβάται να εισαγάγει έντονα (κάποια θα μπορούσαν να πούνε υπερβολικά βαρύ) συμβολισμό, όπως κάποιες καμπάνες που δεν χτυπούν όταν χρειάζετα.

Η ταινία δομείται γύρω από ένα σύνολο διαφόρων αντιθέσεων, ξεκινώντας με πολυπληθή πλάνα της κατά τα φαινόμενα μη βιωστής Πόλης του Μεξικού, ενώ στο δεύτερο μέρος της μας μεταφέρει σε κάποια εκθαμβωτικά τοπία της υπαίθρου. Ένα πλάνο 360 μοιρών της πόλης εναρμονίζεται με ένα αντίστοιχο πλάνο του βουδισμού στη συνέχεια της ταινίας. Υπάρχει επίσης η αντίθεση ανάμεσα στη νύχτη και την ομορφιά από τη μια πλευρά, που εκπροσωπείται από την Άννα, και από την άλλη στα γηρατειά και την ασχημία που εκπροσωπούνται από τον Κάρλος και τη γυναίκα του. Οι έντονες ερωτικές σκηνές υπογραμμίζουν αυτές τις αντιθέσεις με τέτοια βιαιότητα που θα κάνουν πολλούς ναιώσουν αποστροφή, αλλά ενδεχομένως ακόμα περισσότεροι θα καλωσορίσουν την απόρριψη από την ακόμα πιο καταθλιπτική μη πραγματικότητα του χολιγουντιανού γκλάμουρ.

Η διακριτική κοινωνικοπολιτική κριτική που ασκεί η ταινία παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Πλάνα των ενόπλων δυνάμεων παρεμβάλλονται καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας και όλες οι θρησκευτικές εικόνες συνοδεύονται από σύμβολα του κράτους, ιδιαίτερα τη μεξικανική σημαία, με έναν τρόπο που θυμίζει την αντίστοιχη σύνδεση των δύο οντοτήτων που επιχειρήσε ο Eisenstein σε κάποια κοντινά πλάνα του *Θωρηκτού Ποτέμκιν*. Παρ' όλα αυτά, το πλοτικό μήνυμα του Reygadas παραμένει ασαφές, εκτός από τον υπαινιγμό πως ό,τι είδαμε στο πρώτο μισό της ταινίας (απαγωγές, πορνεία, αστική ενόμια) συνδέονται με κάποιον τρόπο με όσα είδαμε στο δεύτερο μισό, όπου πομπώδεις κρατικές και θρησκευτικές εκδηλώσεις (όπως και το εθνικό πρωτάθλημα ποδοσφαίρου) πλέκονται για να αποτρέψουν τις μάζες από να λάβουν πιο δραστήρια μέτρα ώστε να ξεφύγουν από τη μιζέρια τους. Το θρησκευτικό τραγούδι που ακούγεται προς το τέλος επιζητεί για τους φτωχούς «ειρήνη» αντί για δικαιοσύνη.

Peter Brunette

Περιοδικό *Screen International*, Κάννες 16 Μαΐου 2005

For the most part, the actors seem to be non-professionals, with the exception of Mushkadiz, chosen for their expressive physiognomy and richly corpulent bodies rather than for any presumed acting ability. Like the neo-realists, Reygadas seeks to put being itself on display and reveals especially in the truth of the human body. To achieve this, he peppers his film with a steady stream of close-ups, as often on extraneous parts of the body – say, a waist or a shoulder – as on the more traditional face shots.

The religious longings expressed in the film recall Rossellini's similar mix of realism and spirituality in *The Miracle* and in *Stromboli*, which had the admittedly easier to look at Anna Magnani and Ingrid Bergman at their centres.

At the same time, though, this ultra-realism results in a kind of hyper-artificiality that produces an obviously purposeful stylised effect. Here, the prototype seems to be Antonioni more than Rossellini and this is nowhere clearer than in a gorgeous shot late in the film when Carlos disappears into a bank of fog, like Monica Vitti in *Red Desert*. Also like Antonioni, Reygadas relies on the expressive power of images, on the graphic meaning of shapes and forms, even if they are not clearly motivated by the narrative or psychological realism. Similarly, he is unafraid to insert overt (some might say heavy-handed) symbolism, like some bells that don't ring, when needed.

The film is structured around a set of various oppositions. Starting with crowded cityscapes of an apparently unlivable Mexico City, the film moves in the second half into some breathtaking landscapes of the countryside. A 360-degree shot of the city is rhymed by a similar shot later in the mountains. There is also an opposition between youth and beauty, on the one hand, represented by Ana, and old age and ugliness, on the other, represented by Carlos and his wife. The explicit sex scenes throw these oppositions so violently in viewers' faces that many will be revolted, but perhaps even more will welcome the turn away from the even more depressing unreality of Hollywood glamour.

Particularly intriguing is the socio-political critique that the film subtly sketches. Shots of the military are seen throughout the film and all the religious images are accompanied by symbols of the state, principally the Mexican flag, in a way that recalls Eisenstein's linking of these two entities in some close-ups in *Battleship Potemkin*. It's unclear, however, exactly what Reygadas' political point is, other than to imply that what we have seen in the first half of the film (kidnapping, prostitution, urban anomie) is somehow related to what we see in the second half, the pomp of state and religion (along with national football) intertwined to keep the masses from taking more forceful steps to end their misery – the religious song we hear near the end expressly asks for "peace" for the poor rather than justice.

Peter Brunette

Screen International, Magazine, Cannes 16 May 2005

Μετάφραση από τα αγγλικά / Translation from English:
Στέλλα Σταυρινοδάκη / Stella Stavrinodaki



Batalla en el cielo

Battle in Heaven

Ο Μάρκος και η γυναίκα του απάγουν ένα μωρό για να πάρουν τα λύτρα, αλλά τα πράγματα έχουν τραγική εξέλιξη όταν το μωρό πεθαίνει. Σ' έναν άλλο κόσμο, η Άνα, κόρη του στρατηγού για τον οποίο ο Μάρκος εργάζεται ως οδηγός, εκδίδεται όχι για τα χρήματα αλλά για την ευχαρίστηση που της προσφέρει. Βασανιζόμενος από τις τύψεις του, ο Μάρκος ομολογεί στην Άνα την ενοχή του. Και τότε βρίσκει τον εαυτό του στα γόνατα, ανάμεσα στο πλήθος των πιστών που προχωρούν σιγά-σιγά προς τον ναό της Κυρίας της Γουαδελούπης.

Marcos and his wife kidnap a baby for ransom money, but it goes tragically wrong when the infant dies. In another world, Ana, the daughter of the general Marcos drives for, prostitutes herself for pleasure. In his troubled search for relief, Marcos confesses his guilt to her. And then he finds himself on his knees, amidst the multitude of believers moving slowly towards the Basilica in honour of the Lady of Guadalupe.

Μεξικό-Γαλλία
Γερμανία-Βέλγιο /
Mexico-France
Germany-Belgium
2005

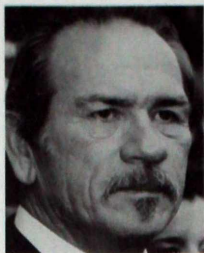
Σκηνοθεσία-Σενάριο / Direction-Screenplay: Carlos Reygadas **Φωτογραφία / Cinematography:** Diego Martinez Vignatti **Μοντάζ / Editing:** Benjamin Mirguet, Adoración G. Elípe, Nicolas Schmerkin **Ήχος / Sound:** Gilles Laurent **Μουσική / Music:** John Tavener, J.S. Bach **Παραγωγοί / Producers:** Philippe Bober, Carlos Reygadas, Jaime Romandía, Susanne Marian **Παραγωγή / Production:** Société Parisienne de Production, No Dream Cinema, Mantarraya, Essential Filmproduktion, MakeyCo, Tarantula BE **35mm Έγχρωμο / Colour 120'**

Ηθοποιοί/Cast: Marcos Hernandez (Marcos), Anapola Mushkadiz (Ana), Berta Ruiz (Marco's wife), David Bronstein (Jaime), Rosalinda Ramirez (Vicky)

Παγκόσμια Εκμετάλλευση - Κόπια Ταινίας / World Sales - Print Source:
The Coproduction Office **T.** +49 30 3277 7879, +33 1 5602 6000 **F.** + 4930 3232 091, +33 1 5602 6001 **info@thecopro.de**
www.thecopro.de

Ελληνική Διανομή / Distribution in Greece:
AMA Films
T. +210 30 383 3118
amafilms@amafilms.gr
www.amafilms.gr

Φιλμογραφία / Filmography
2002 Japón
2005 Batalla en el cielo



Τόμι Λι Τζούνος

Ένας από τους κορυφαίους ηθοποιούς του Χόλιγουντ, γεννήθηκε στο Σαν Σάμπα του Τέξας το 1946. Σπούδασε αγγλική φιλολογία στο Χάρβαρντ και στη συνέχεια πήγε στη Νέα Υόρκη για να γίνει ηθοποιός. Πρωτοεμφανίστηκε στην ταινία *Ιστορία αγάπης* (1970). Για το ρόλο του στον *Φυγά* (1993) κέρδισε το Όσκαρ καλύτερου Β' ανδρικού ρόλου. *Οι τρεις ταφές του Μελκιάδους Εστράδα* είναι η πρώτη του σκηνοθετική δουλειά. Προβλήθηκε στο φετινό Φεστιβάλ Καννών, όπου απέσπασε τα βραβεία καλύτερου Α' ανδρικού ρόλου (Τζούνος) και καλύτερου σεναρίου.

Tommy Lee Jones

One of Hollywood's top actors, he was born in San Saba, Texas, in 1946. After graduating from Harvard with a degree in English, he moved to New York to become an actor. He made his acting debut in *Love Story* (1970). His role in *The Fugitive* (1993) won him an Academy Award for Best Supporting Actor. *The Three Burials of Melquiades Estrada* is his first feature film as a director. It won Jones the Best Actor Award at the 2005 Cannes Film Festival, as well as the Award for Best Screenplay.

Το σενάριο και η διαπεραστική όσο και έξυπνη δουλειά του Tommy Lee Jones ως σκηνοθέτη και ηθοποιού, προσδίδουν στο ταξίδι μια συμπαγή διάσταση διανοημένη με ποικίλες γεύσεις. Υπάρχει ο κωμικός παραλογισμός, με την προσοχή που δείχνει ο Πιτ για το ταχύτατα αποσυντιθέμενο πτώμα του Μελκιάδους, στο πλαίσιο της οποίας το κάιει μερικώς για να σκοτώσει τα μυρμήγκια που το καταβροχθίζουν, και του βουρτσίζει τα μαλλιά μόνο και μόνο για να καταρρεύσουν σε άμορφες μάζες αμέσως μετά. Υπάρχει η ωμότητα, με ένα δηλητηριώδες δάγκωμα φιδιού και τον ξυλοδαρμό μιας νεαρής γυναίκας. Τέλος, υπάρχει και η αναπάντεχη ποιητικότητα, με ένα κορίτσι που παίζει Chopin σε ένα ξεκουρόδιστο παλιό πιάνο σε μια απομονωμένη καντίνα στην έρημο.

Η πορεία προς την κορύφωση περιλαμβάνει αρκετές εκπλήξεις, τόσο για τους χαρακτήρες όσο και για τους θεατές, και η τελική κατάληξη πραγματικά αξίζει τον κόπο. Το σενάριο του Arriaga έχει τέτοιο βάθος στη σύλληψη του ώστε, ακόμα και όταν οι χαρακτήρες προβαίνουν στις πλέον λανθασμένες κινήσεις, οι θεατές τούς κατανοούν τόσο καλά που τους αποδέχονται. Εδώ δεν υπάρχει ο μελοδραματικός διαχωρισμός ανάμεσα στο καλό και το κακό, αλλά ένα εύρος από ανθρωπιά προτερήματα και ελαττώματα που είναι αναπόφευκτα δεμένα μεταξύ τους. Η θαρραλέα και κατασταλαγμένη σκηνοθεσία του Jones τονίζει ακόμα περισσότερο αυτές τις αρετές. Είναι απόλυτα εναρμονισμένη με το υλικό, με τον ίδιο τρόπο που αυτό το δράμα ζωής και θανάτου βρίσκεται στην έρημο το φυσικό πεδίο δράσης του. Η πανοραμική φωτογραφία του Chris Menges, που είναι ιδιαίτερος εκφραστικός όταν απεικονίζει την τραχιά υφή των τοπίων (μερικές σκηνές γυρίστηκαν στο ράντσο του Jones στο δυτικό Τέξας), ενισχύει αυτήν την αίσθηση. Ερμηνεύοντας έναν εικονικό καουμπό της παλιάς σχολής, ο Jones προσθέτει βάθος στον χαρακτήρα, επενδύοντάς τον με αξίες που είναι απλές χωρίς να είναι απλοϊκές, παρουσιάζοντάς τον σαν έναν άνθρωπο που χαράζει μια διαδρομή που δικαιώνει όποιους το αξίζουν.

Ο Pepper καταφέρνει να πείσει στον πιο προβληματικό ρόλο της ταινίας – αυτόν του νέου και επιπόλαιου άντρα που δεν έχει μάθει ακόμα να αντιμετωπίζει σωστά ούτε τη γενναιοδωρία (η υπέροχη γυναίκα του) ούτε τις δυσκολίες της ζωής (η απαιτητική δουλειά του).

Η Melissa Leo επενδύει τον περίφημο στη σύλληψη ρόλο της με έναν ενθουσιασμό για τη ζωή, ενώ η January Jones είναι ένα σαγηνευτικό, συμπαθητικό δοχείο που περιμένει να γεμίσει. Ο Dwight Yoakam και ο Julio Cesar Cedillo είναι εξαιρετικοί στους υπόλοιπους κύριους ρόλους.

The script and Jones' acutely intelligent work as director and actor give the journey a full-bodied dimensionality shot through with abundant flavors. There's the comic absurdity of Pete's attentions to Melquiades' rapidly deteriorating corpse, which include partially burning it to kill devouring ants and brushing its hair, which promptly falls out in clumps. There's brutality in a poisonous snake bite and the beating of a young woman, and unexpected poetic grace at an isolated desert cantina where a girl plays Chopin on an out-of-tune old piano.

Road to the climax contains surprises of its own, both for the characters and audience, and payoff is richly earned. Arriaga's script is so deeply conceived that, even though the characters do many profoundly misguided things, the viewer understands these people well enough to accept them; there's no melodramatic good-and-evil here, but a range of human pros and cons hopelessly intertwined.

Jones' gritty, clearheaded direction amplifies these qualities; it's at one with the material in much the same way the life-and-death drama finds its natural stage in the desert. Reinforcing this feeling is Chris Menges' widescreen cinematography, which is exceptionally expressive of the rough textures of the landscapes (some of the action was filmed on Jones' own West Texas ranch). Playing an iconic, grizzled, old-style cowpoke, Jones takes him deeper, investing Pete with values simple but not simplistic and navigating a path that does right by everyone in his life who deserves it.

Pepper potently puts over the most problematic role - that of a young, shallow man who hasn't yet learned to properly deal with either life's bounty (his lovely wife) or its hardships (a challenging job).

Melissa Leo invests her wonderfully conceived role with a zest for life, while January Jones is an alluring, sympathetic vessel waiting to be filled. Yoakam and Cedillo are fine in the other significant parts.

Todd McCarthy

Variety Magazine, 30 May - 5 June 2005

Μετάφραση από τα αγγλικά/ Translation from English:

Στέλλα Σταυρινοδάκη / Stella Stavrinodaki

Todd McCarthy

Περιοδικό Variety, 30 Μαΐου - 5 Ιουνίου 2005



The Three Burials of Melquiades Estrada

Οι τρεις ταφές του Μελκιγιάδες Εστράδα

Ο Μελκιγιάδες Εστράδα δολοφονείται και το πτώμα του θάβεται βιαστικά σ' ένα ρηχό τάφο στην έρημο του Τέξας. Παρότι το πτώμα ανακαλύπτεται, οι τοπικές Αρχές δεν μπαίνουν στον κόπο να εξιχνιάσουν το έγκλημα (για που ο νεκρός ήταν απλώς ένας λαθρομετανάστης), κι έτσι ο Μελκιγιάδες ξαναθάβεται στο νεκροταφείο ως άπορος. Ο Πιτ Πέρκινς, αρχιεργάτης σ' ένα ράντσο κι ο καλύτερος φίλος τού Μελκιγιάδες, αναλαμβάνει να αποκαταστήσει τη δικαιοσύνη. Ο Πιτ υποχρεώνει το δολοφόνο να μεταφέρει τον Μελκιγιάδες στο χωριό του στο Μεξικό, προσφέροντας έτσι στο φίλο του ένα αξέχαστο ταξίδι προς την τρίτη ταφή του.

ΗΠΑ - Γαλλία /
USA - France 2005

The body of Melquiades Estrada is found in a shallow grave in the Texas desert where it was hastily buried after his murder. Making no attempt to solve the crime (since it was only an "illegal" who died), the local authorities rapidly transfer the corpse to a pauper's grave in the cemetery. Pete Perkins, a ranch foreman and Melquiades' best friend, takes it upon himself to track down the murderer. A beacon of humanity in this remote part of Texas, Pete forces the killer to transport Melquiades to his native village in Mexico, and so offers his friend a memorable journey to his third burial.

Σκηνοθεσία / Direction: Tommy Lee Jones
Σενάριο / Screenplay: Guillermo Arriaga
Φωτογραφία / Cinematography: Chris Menges
Μοντάζ / Editing: Roberto Silvi
Ήχος / Sound: Mark Weingarten
Μουσική / Music: Marco Beltrami
Σκηνικά / Production Design: Meredith Boswell
Παραγωγοί / Producers: Michael Fitzgerald, Luc Besson, Pierre-Ange Le Pogam, Tommy Lee Jones
Παραγωγή / Production: Europacorp (France), Javelina Film Company (USA) 35mm Έγχρωμο / Colour 120'

Ηθοποιοί / Cast: Tommy Lee Jones (Pete), Barry Pepper (Mike), Julio César Cedillo

(Melquiades), Dwight Yoakam (Belmont), January Jones (Lou Ann)

Παγκόσμια Εκμετάλλευση / World Sales
Europa Corp
T.+ 33 1 5383 0303 F. +33 1 53830304,
contact@europacorp.com
www.europacorp.com

Ελληνική Διανομή - Κόπια Ταινίας / Distribution in Greece - Print Source:
Προοπτική Α.Ε. / Prooptiki S.A
T. +30 210 330 7700 F. +30 210 330 7792
prooptiki@prooptiki.gr www.prooptiki.gr

Φιλμογραφία / Filmography
2005 *The Three Burials of Melquiades Estrada*

Επιλεκτική Φιλμογραφία ως ηθοποιός / Selected Filmography as an actor
1970 *Love Story*
1978 *The Eyes of Laura Mars*
1988 *Stormy Monday*
1993 *The Fugitive*
1995 *Batman Forever*
2000 *Space Cowboys*
2005 *The Three Burials of Melquiades Estrada*



Άματ Εσκαλάντε

Γεννήθηκε στη Βαρκελώνη το 1979, αλλά ζει από μικρή ηλικία στο Μεξικό. Γύρισε την πρώτη του μικρού μήκους ταινία σε ηλικία 14 ετών. Λίγα χρόνια αργότερα γύρισε τη δεύτερη μικρού μήκους ταινία του, *Amarrados*, η οποία διακρίθηκε διεθνώς. Το 2003 άρχισε να γράφει την πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του, *Sangre*, την οποία σκηνοθέτησε ένα χρόνο αργότερα. Στο μεταξύ εργάστηκε ως βοηθός σκηνοθέτης στην ταινία του Κάρλος Ρεϊγάδας *Battle in Heaven*.

Amat Escalante

He was born in Barcelona in 1979, he moved to Mexico at an early age. He directed his first short at the age of 14. A few years later, he shot his second short, *Amarrados*, which received critical acclaim and went on to win several awards in international festivals. In 2003, he began writing his first feature, *Sangre*, which he directed a year later. In between, he worked as assistant director to Carlos Reygadas on the feature film *Battle in Heaven*.

Η υπαρξιακή ζοφερότητα της ζωής σε μεξικάνικη εκδοχή είναι το θέμα της ταινίας *Αίμα*, του σκοτεινού, άκαμπτου, ελλειπτικού αλλά τελικά προκλητικού ντεμπούτου του Amat Escalante.

Η ήσυχη αλλά προβληματική ζωή ενός άνδρα καταρρέει με έναν τρόπο δραματικό –χωρίς όμως να είναι και στην πραγματικότητα– σε μια ιστορία με λεπτομερή σκιαγράφηση χαρακτήρων οικογενειακών καταστάσεων, που ενώ κάποιους θα τους συνεπάρει, άλλους θα τους αποξενώσει εντελώς.

Λιτό και περιπαικτικό, αφήνοντας απ' έξω περισσότερα απ' όσα δείχνει, το *Αίμα* υπαινίσσεται, πίσω από ένα προσωπείο έντονης κοινοτοπίας, ανησυχητικά μεταφυσικά βάθη με έναν τρόπο που μάλλον θυμίζει το *L'Humanité* του Γάλλου Bruno Dumont, χωρίς όμως την αβάσταχτη αυστηρότητα.

Το *Αίμα* φαίνεται να υπόσχεται συνεχώς κάτι πιο καθαρτικό ή πιο δραματικό από αυτό που τελικά επιτυγχάνει. Παρά τον τίτλο του που υπαινίσσεται τόσο τους οικογενειακούς δεσμούς όσο και τη βία, οι αναμενόμενες αιματηρές εξελίξεις τελικά δεν συμβαίνουν ποτέ. Σε κάποιο σημείο μάλιστα ο Escalante περιπαίζει το θεατή με την προοπτική του απόλυτου τρόμου καθώς ο Ντιέγκο εξοπλίζεται με πριόνια και άλλα φονικά εργαλεία, αλλά ακόμα και αυτό αποδεικνύεται παραληλητικό. Τα τελευταία πλάνα σχηματίζουν μια αινιγματική εικόνα που ακολουθείται από ένα παράξενο και φαινομενικά συμβολικό «θαύμα» (ή μήπως είναι μια οπτική φάρσα; Απλά κάποιο αστέιο;) αφήνοντας τον θεατή σε απόλυτη σύγχυση.

Σε γενικές γραμμές το *Αίμα* προσεγγίζει με ιδιαίτερο και διακριτικό τρόπο το φαινομενικά κοινότοπο και ρεαλιστικό του θέμα. Όσον αφορά την αισθητική, ο Escalante επιβάλλει το στίγμα του με μεγάλα εσωστρεφή πλάνα και τη σίγουρη πανοραμική φωτογραφία του Alex Fenton.

Θα ήταν αδικία να προσάψει κανείς έλλειψη θάρρους στο εντυπωσιακά χαμηλών τόνων ντουέτο των Saldana και Recio με δεδομένες τις αυθόρμητα δοσμένες σκηνές γυμνού.

Τέλος, ο Recio είναι ένας εξαιρετικά ασυνήθιστος πρωταγωνιστής – φαλακρός, αλλήθωρος, συνεσταλαμένος, που αφήνει να εννοηθεί είτε το κρυμμένο βάθος του χαρακτήρα του είτε η ανατριχιαστική απουσία του.

Jonathan Rommey

Περιοδικό *Screen International*, 13 Μαΐου 2005

Life's existential grimness, Mexican style, is the subject of *Sangre*, a moody, elliptical but ultimately rather frustrating debut by Amat Escalante.

One man's quiet but troubled life caves in on him dramatically –yet somehow undramatically– in a story of finely-observed domestic and character detail that will fascinate some viewers and utterly alienate others.

Spare and teasing, leaving out more than it includes, *Sangre* hints at distressing metaphysical depths behind a facade of studious mundanity, in a way that rather recalls *L'Humanité* by France's Bruno Dumont, but without the arch solemnity.

Sangre always seems to promise something more cathartic or dramatic than it delivers: despite the title, which hints at family ties as well as violence, we never gets the bloody developments we expect. At one point, Escalante even teases us with the prospect of outright horror, as Diego stocks up on saws and other ominous DIY equipment, but proves a false lead. The last few shots give us an enigmatic staged tableau, followed by a bizarre and seemingly symbolic "miracle" (or is it a sight gag?), before leaving us to scratch our heads.

Overall, *Sangre* takes a distinctive and subtle approach to seemingly mundane realist material. Stylistically Escalante imposes his stamp with long contemplative takes and confident 'Scope photography by Alex Fenton.

Strikingly downbeat duo Saldana and Recio can't be faulted on their courage, given their more than matter-of-fact nude scenes.

And Recio makes a strikingly unusual protagonist – bald, cross-eyed, diffident but hinting at hidden depths in Diego, or perhaps a chilling lack of them.

Jonathan Rommey

Screen International Magazine, 13 May 2005

Μετάφραση από τα αγγλικά / Translation from English:
Στέλλα Σταυρινοδάκη / Stella Stavrinodaki



Sangre Αίμα

Μετά τη δουλειά, ο Ντιέγο και η Μπλάνκα ξαπλώνουν στον καναπέ και παρακολουθούν σαπουνόπερες ή κάνουν έρωτα στο τραπέζι της κουζίνας. Γι' αυτούς το σεξ και η τηλεόραση είναι δύο εξίσου ευχάριστες δραστηριότητες. Όταν η Καρίνα, κόρη του Ντιέγο από προηγούμενο γάμο, μπει στη ζωή του ζητώντας τρυφερότητα, ο Ντιέγο βρίσκεται ξαφνικά ανάμεσα σε μια ζηλότυπη σύζυγο και μια κόρη που χρειάζεται απεγνωσμένα την καθοδήγησή του.

Μια αναπάντεχη εξέλιξη θα κάνει τον Ντιέγο να συμπεριφερθεί με τρόπο πρωτόγνωρο.

After work, Diego and Blanca lie down on the couch and watch soap operas or make love on the kitchen table. For them, sex and watching TV are two interchangeable activities. When Karina, Diego's daughter from a previous marriage, comes into his life in search of acceptance, Diego finds himself caught between a jealous wife and a daughter in desperate need of guidance.

An astonishing turn of events will lead Diego to behave in a way he never had before.

Μεξικό - Γαλλία /
Mexico - France
2005

Σκηνοθεσία / Direction: Amat Escalante
Σενάριο / Screenplay: Amat Escalante
Φωτογραφία / Cinematography: Alex Fenton
Μοντάζ / Editing: Amat Escalante
Ήχος / Sound: Raul Locatelli
Σκηνικά / Sets: Daniela Schneider
Παραγωγοί / Producers: Jaime Romandía, Amat Escalante, Carlos Reygadas
Παραγωγή / Production: Mantarraya Producciones
T. +52 55 5211 7988 **F.** + 5255 5211 6369
jaime@mantarraya.com
www.mantarraya.com
& Tres Tunas, No Dream Cinema, Ad Vitam

Ηθοποιοί/Cast: Cirilo Recio (Diego), Laura Saldaña (Blanca), Claudia Orozco (Karina)

Παγκόσμια Εκμετάλλευση / World Sales:
Funny Balloons
T. +33 1 4013 0586 **F.** +33 1 4233 3499
info@funny-balloons.com

Φιλμογραφία / Filmography
2002 *Amarrados*
(μυμ/ short film)
2005 *Sangre*

35 mm Έγχρωμο / Colour 90'



Ρουμπέν Γάμεζ

Διακεκριμένος διευθυντής φωτογραφίας και σκηνοθέτης κινηματογραφικών ταινιών και διαφημιστικών σποτ, γεννήθηκε το 1928 στο Μεξικό και πέθανε το 2002. Αν και σκηνοθέτησε λίγες ταινίες, η αφηγηματική δύναμη της εικόνας του κατέστησε το έργο του μοναδικό στην κινηματογραφία της πατρίδας του, ενώ *Η μυστική συνταγή* θεωρείται από τις ταινίες-σταθμούς του μεξικανικού κινηματογράφου. Ως σκηνοθέτης διαφημιστικών σποτ έφερε επανάσταση στην ποιότητα της φωτογραφίας του είδους αυτού. Τον Απρίλιο του 2001 βραβεύτηκε με το Χρυσό Άριελ για την πορεία του στον κινηματογράφο.

Rubén Gámez

Distinguished cinematographer and director of films and commercials, he was born in Mexico in 1928 and died in 2002. Although he made few films, the narrative force of his images established his oeuvre as unique, while *The Secret Formula* is considered a turning point in Mexican cinema. As a director of commercials he revolutionised the genre with his quality cinematography. In April 2001 he was presented with a Golden Ariel for his lifetime achievement in film.

Μεξικό / Mexico 1962

Los Magueyes

Οι κάκτοι

Μια μικρού μήκους ταινία όπου φωτογραφίες των κάκτων του τίτλου αποκτούν δραματική δύναμη μέσα από μια περίπλοκη άσκηση μοντάζ, η οποία τις συντονίζει με τη μουσική του Σοστακόβιτς.

A short film in which still photographs of the magueys of the title acquire dramatic force through a complex editing exercise, which coordinates them with Shostakovich's music.

Σκηνοθεσία / Direction: Rubén Gámez
35mm Έγχρωμο / Colour 10'

Φιλμογραφία / Filmography

1957 La China popular
1962 Los Magueyes
1694 La Fórmula Secreta
1974 Los Murmullos
1974 Grijalva: Río de oro
1974 Fiesta mexicana en Washington
1976 Valle de México
Hermitage en México
1992 Tequila
2000 Apuntes

In 1962 Rubén Gámez made the short film *The cacti* where the motionless images of the landscapes with the "immortal" cacti of the title acquire devastating power when they are adapted, through a complex exercise in editing, to Shostakovich's music. The film *The cacti* is distributed in Europe as a prelude to *Viridiana* (Luis Buñuel) and is screened in France, at the Sestri Levante festival in Italy, at the Mannheim Film Week in Germany and at the International Film Panorama of Montreal in Canada. Two years later Gámez participates in the 1st Experimental Film Contest organized by the Technicians Department of the STPC (Union of Workers in Film Production) to stimulate new generations of filmmakers. In this contest he presented a venturesome project that broke every film stereotype that had appeared in Mexico until then... and since then. Rubén Gámez' *The cacti* passed into history. Gámez' Mexico is a country that finds itself in the process of losing its identity, with barren, dry expanses, full of living dead farmers who, despite all this, refuse to disappear, to exit—literally—the frame. A country that is being given intravenous injections of Coca Cola, while Vivaldi's chords accompany the apparently ominous flight of a bird, as it flies menacingly over the central square of the capital.

Jose Antonio Valdis Pepa from "Revista Cinefagia",
7 August 2003 and from the Cannes Film Festival catalogue 2005

Μετάφραση από τα ελληνικά / Translation from Greek:
Έλλη Πετριδί / Elly Petrides



Ο Rubén Gámez το 1962 γυρίζει την ταινία μικρού μήκους *Οι κάκτοι*, όπου οι ακίνητες εικόνες των τοπίων με τους κάκτους «αθάνατους» του τίτλου αποκτούν συγκλονιστική δύναμη όταν προσαρμόζονται, μέσω μιας πολύπλοκης άσκησης μοντάζ, στη μουσική του Σοστακόβιτς. Η ταινία *Οι κάκτοι* διανέμεται στην Ευρώπη ως προοίμιο της *Βιριδιάνα* (Luis Buñuel, 1961) και προβάλλεται στη Γαλλία: στο φεστιβάλ του Sestri Levante στην Ιταλία: στην Εβδομάδα Κινηματογράφου του Mannheim στη Γερμανία και στο Διεθνές Κινηματογραφικό Πανόραμα του Μόντρεαλ στον Καναδά. Δύο χρόνια αργότερα ο Gámez συμμετέσχε στον 1ο Διαγωνισμό Πειραματικού Κινηματογράφου, που οργάνωσε το Τμήμα Τεχνικών του STPC (Συνδικάτο Εργαζόμενων στην Κινηματογραφική Παραγωγή) ως έναυσμα για τις νέες γενιές κινηματογραφιστών. Στον παραπάνω διαγωνισμό παρουσίασε ένα ριθοκίνδυνο πρότζεκτ που έσπαζε ό,τι κινηματογραφικό στερεότυπο είχε εμφανιστεί στο Μεξικό μέχρι την εποχή εκείνη... και έκτοτε *Οι κάκτοι* του Rubén Gámez πέρασαν στην ιστορία. Το Μεξικό του Gámez είναι μια χώρα που βρίσκεται μέσα στη διαδικασία απώλειας της ταυτότητας της, με άγονες, άνυδρες εκτάσεις, γεμάτη από ζωντανούς νεκρούς αγρότες που, παρ' όλα αυτά, αρνούνται να εξαφανιστούν, να βγουν—στην κυριολεξία—από το κάδρο. Μια πατρίδα που της γίνονται ενδοφλέβιες ενέσεις Coca Cola, ενώ οι συγχροδίες του Βιβάλντι συνοδεύουν το κατά τα φαινόμενα δυσώλιο πέταγμα ενός πουλιού, καθώς υπερίπταται απειλητικό πάνω από την κεντρική πλατεία της πρωτεύουσας.

Jose Antonio Valdis Pepa από το «Revista Cinefagia»,
7 Αυγούστου 2003 και από τον κατάλογο των Καννών 2005

Μετάφραση από τα ισπανικά / Translation from Spanish:
Κατερίνα Τζωρίδου / Katerina Tzoridou

Γκιγιέρμο Αριαγά

Γεννήθηκε στην Πόλη του Μεξικού το 1958. Σπούδασε MME και στη συνέχεια ιστορία στην Universidad Iberoamericana. Εδώ και 20 χρόνια εργάζεται ως παραγωγός και σεναριογράφος στον κινηματογράφο και την τηλεόραση. Έχουν εκδοθεί 3 μυθιστορήματα και μια συλλογή διηγημάτων του. Το μυθιστόρημά του *Η γλυκειά μρωδιά του θανάτου* έχει εκδοθεί από τις Εκδόσεις Κέδρος. Έγραψε το σενάριο για τις *Χαμένες αγάπες* και τα *21 γραμμάρια* του Αλεχάνδρο Γκονζάλες Ινιάρτου. Το σενάριό του για την ταινία *Οι τρεις ταφές του Μελκιγάδες Εστράδα* του Τόμι Λι Τζόουνς απέσπασε το βραβείο καλύτερου σεναρίου στο Φεστιβάλ Καννών 2005.

Guillermo Arriaga

He was born in Mexico City in 1958. He has an MA in History and a BA in Communication from the Universidad Iberoamericana. He has worked as a film and TV producer and screenwriter for more than two decades. His publications include three novels and a book of short stories. He wrote the screenplay for *Amores Perros* and *21 Grams*. His screenplay for Tommy Lee Jones's *The Three Burials of Melquiades Estrada* won him the Award for Best Screenplay at the 2005 Cannes Film Festival.



Rogelio Ροχέλιο

Μεξικό / Mexico 2000

Ο Ροχέλιο δεν μπορεί να δεχτεί ότι έχει πεθάνει, κι έτσι εξακολουθεί να επισκέπτεται τους φίλους του.

Rogelio can't quite accept that he's dead, so he keeps visiting his friends



**Σκηνοθεσία-Σενάριο /
Direction- Screenplay:** Guillermo Arriaga

Φωτογραφία / Cinematography:
Eduardo Martínez Solares

Μοντάζ / Editing: Santiago Torre

Ήχος / Sound: Miguel Sandoval

Μουσική / Music: Arturo Vilella

Σκηνικά / Sets: Julio Gómez

Παραγωγοί / Producers:
Pelayo Gutiérrez, José Luis Aguilar,
Carolina Fox

Παραγωγή/ Production:
Conaculta, IMCINE, Lotenal

35mm Έγχρωμο / Colour 5'

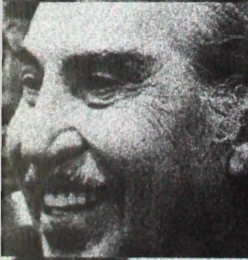
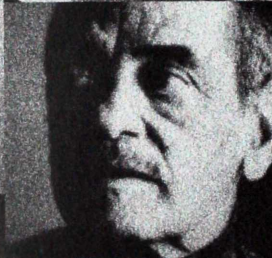
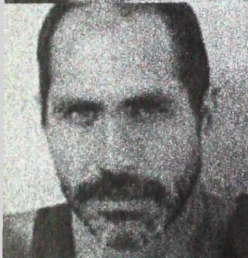
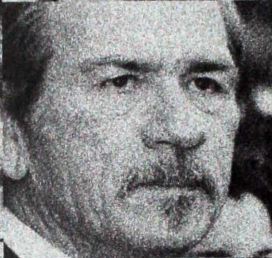
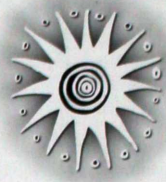
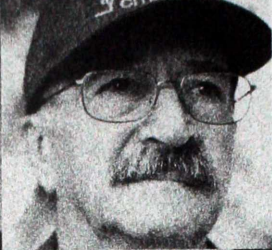
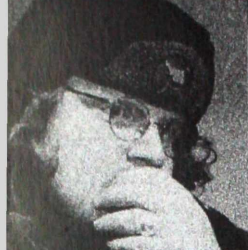
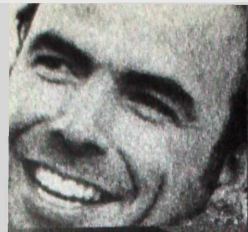
Ηθοποιοί / Cast: Igancio Guadalupe, Juan Carlos Remolina, Odiseo Bichir, Hugo Albores, Edith González.

Κόπια Ταινίας / Print Source:
IMCINE

**T. +52 55 5448 5338 F. + 52 55 5448 5339,
www.imcine.gob.mx
suslopez@hotmail.com**

Φιλμογραφία / Filmography

1997 *Campeones sin límite* (μυ / short film)
2000 *Rogelio* (μυ / short film)



The background is a solid red color. Overlaid on this are several abstract, organic shapes in white and a pale yellow. These shapes resemble stylized, elongated teardrops or leaves, some pointing upwards and some downwards, arranged in a vertical, slightly staggered pattern. There are also several small, irregular white and yellow spots scattered across the red field.

46ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης
46th Thessaloniki International Film Festival
18-27/11/ 2005

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ / HELLENIC MINISTRY OF CULTURE