

PIETRO FRANCESCO
GUINEA MONTALVO
relatore Luigi Bellavita

EL CINÉMA CÓSMICO

*Personaggi, tematiche
ed ideali raccontano
la società messicana*



POLITECNICO DI MILANO



SCUOLA DEL DESIGN

Politecnico di Milano
Scuola del Design

PIETRO FRANCESCO
GUINEA MONTALVO
matricola /786155
relatore Luigi Bellavita

EL CINÉMA CÓSMICO

*Personaggi, tematiche
ed ideali raccontano
la società messicana*

POLITECNICO DI MILANO



SCUOLA DEL DESIGN

Politecnico di Milano
Scuola del Design

Corso di laurea magistrale
in Design della comunicazione

a.a. 2013 - 2014
Milano

*“Cinema is a matter of what’s in the frame
and what’s out”*

(MARTIN SCORSESE)

Mike: My mom said Mexico is dangerous.

Santiago: Si, está lleno de mexicanos

(BABEL, 2006)

INDICE

Indice delle immagini	<i>i</i>
01. Abstract istituzionale	<i>1</i>
02. Introduzione e metodo	<i>3</i>
03. Breve storia dello stato e del cinema messicano	13
04. La vergine della notte	41
05. Il borghese innamorato	115
06. Lotta sociale e crisi di classe	173
07. La cultura della buona morte	221
08. Cinema nazionale e nazionalista	247
09. Cinema globale e transnazionale	293
10. Conclusioni	331
11. Bibliografia e filmografia	349

INDICE DELLE IMMAGINI

02. INTRODUZIONE E METODO

A/ Grafico: suddivisione dei film analizzati per presidenti 11

03. BREVE STORIA DELLA SOCIETÀ E DEL CINEMA MESSICANO

B/ Grafico: suddivisione dei film analizzati per presidenti 27

04. LA VERGINE DELLA NOTTE

- 1/ Fotogrammi da: Santa (1918), Ediciones Camus 53
- 2/ Fotogrammi da: Santa (1918), Ediciones Camus 54
- 3/ Fotogrammi da: Santa (1931), Compañía Nacional Productora de Películas 54
- 4/ Fotogrammi da: Santa (1931), Compañía Nacional Productora de Películas 57
- 5/ Fotogrammi da: Santa (1931), Compañía Nacional Productora de Películas 58
- 6/ Fotogrammi da: Janitzio (1935), Crisóforo Peralta, Jr. 61
- 7/ Fotogrammi da: La mujer del puerto (1934), Eurindia Films 62
- 8/ Fotogrammi da: La mujer del puerto (1934), Eurindia Films 63
- 9/ Fotogrammi da: Rio Escondido (1948), Producciones Raúl de Anda 66
- 10/ Fotogrammi da: Nosotros los pobres (1948), Producciones Rodríguez Hermanos 68
- 11/ Fotogrammi da: María Candelaria (1944), Films Mundiales 71
- 12/ Fotogrammi da: Salón Mexico (1949), Clasa Films Mundiales 76
- 13/ Fotogrammi da: Aventurera (1949), Cinematográfica Calderón S.A. 79
- 14/ Fotogrammi da: La pasión segun Berenice (1975), Corporación Nacional Cinematográfica, Dasa Films S.A 80
- 15/ Fotogrammi da: La pasión segun Berenice (1975), Corporación Nacional Cinematográfica, Dasa Films S.A 81
- 16/ Fotogrammi da: Danzón (1990), Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Gob. del Estado de Veracruz, Instituto Mexicano de Cinematografía 83
- 17/ Fotogrammi da: Danzón (1990), Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Gob. del Estado de Veracruz, Instituto Mexicano de Cinematografía 86
- 18/ Fotogrammi da: Danzón (1990), Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Gob. del Estado de Veracruz, Instituto Mexicano de Cinematografía 87
- 19/ Fotogrammi da: La mujer del puerto (1990), Dos Producciones 88
- 20/ Fotogrammi da: La mujer del puerto (1990), Dos Producciones 91
- 21/ Fotogrammi da: El callejon de los milagros, Alameda Films, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía 94
- 22.1/ Fotogrammi da: El callejon de los milagros, Alameda Films, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía 95
- 22.2/ Fotogrammi da: El callejon de los milagros, Alameda Films, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía 98
- 23/ Fotogrammi da: Ladies' night (2003), Walt Disney Music Company 99

24/ Fotogrammi da: Santitos (1999), C.O.R.E. Digital Pictures, Cinematografica Tabasco S.A., Dr. José Pinto Mazal	102
25/ Fotogrammi da: Y tu mamá también (2001), Anheló Producciones, Besame Mucho Pictures, Producciones Anheló	105
<i>C.1/ Grafico: funzioni narrative affrontate dal topos della vergine della notte</i>	107
<i>C.2/ Grafico: funzioni narrative affrontate dal topos della vergine della notte</i>	108
<i>D/ Grafico: esempi fotografici delle funzioni del topos della vergine della notte</i>	109
<i>E/ Grafico: evoluzione delle caratteristiche del topos negli anni</i>	111
 05. IL BORGHESE INNAMORATO	
26/ Fotogrammi da: La tarea (1991), Clasa Films Mundiales	121
27/ Fotogrammi da: Sólo con tu pareja (1991), Esperanto Filmoj, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Instituto Mexicano de Cinematografía	125
28.1/ Fotogrammi da: Sólo con tu pareja (1991), Esperanto Filmoj, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Instituto Mexicano de Cinematografía	126
28.2/ Fotogrammi da: How i met your mother (2005), Castle (2009), The Big Bang theory (2007)	126
29/ Fotogrammi da: Sólo con tu pareja (1991), Esperanto Filmoj, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Instituto Mexicano de Cinematografía	128
30.1/ Fotogrammi da: Como agua para chocolate (1992), Arau Films Internacional, Aviaca, Cinevista	131
30.2/ Fotogrammi da: El callejon de los milagros (1995), Alameda Films, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía	131
31/ Fotogrammi da: Entre Pancho Villa y una mujer desnuda (1996), Televisine S.A. de C.V.	133
32/ Fotogrammi da: Entre Pancho Villa y una mujer desnuda (1996), Televisine S.A. de C.V.	135
33/ Fotogrammi da: Entre Pancho Villa y una mujer desnuda (1996), Televisine S.A. de C.V.	136
34/ Fotogrammi da: Cilantro y perejil (1996), Constelacion Films, SA de CV, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Instituto Mexicano de Cinematografía	138
35/ Fotogrammi da: Cilantro y perejil (1996), Constelacion Films, SA de CV, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Instituto Mexicano de Cinematografía	139
36/ Fotogrammi da: Sexo, pudor y lagrimas (1999), Argos Comunicación, Instituto Mexicano de Cinematografía, Producciones Titán	143
37.1/ Fotogrammi da: Todo el poder (1999), Altavista Films	146
37.2/ Fotogrammi da: Todo el poder (1999), Altavista Films	147
38.1/ Fotogrammi da: Todo el poder (1999), Altavista Films	148
38.2/ Fotogrammi da: Todo el poder (1999), Altavista Films	149
39/ Fotogrammi da: Amores perros (2000), Altavista Films, Zeta Film	151
40/ Fotogrammi da: Amores perros (2000), Altavista Films, Zeta Film	154
41/ Fotogrammi da: Amores perros (2000), Altavista Films, Zeta Film	157
42/ Fotogrammi da: Ladies' night (2003), Walt Disney Music Company	159
43/ Fotogrammi da: Cansada de besar sapos (2006), Bazooka Films, Salamandra Films, Bazooka Films	160
44/ Fotogrammi da: Vivir mata (2002), Instituto Mexicano de Cinematografía	164
<i>F/ Grafico: momenti storico-narrativi nella costruzione del borghese innamorato</i>	167
<i>G/ Grafico: esempi fotografici delle caratteristiche del topos del borghese innamorato</i>	169

06. LOTTA SOCIALE E LA CRISI DI CLASSE

45.1/ Fotogrammi da: Redes (1934), Azteca Films, Secretaría de Educación Pública	178
45.2/ Fotogrammi da: Redes (1934), Azteca Films, Secretaría de Educación Pública	179
46/ Fotogrammi da: Janitzio (1934), Compañía Cinematográfica Mexicana	182
47/ Fotogrammi da: Mará Candelaria (1943), Films Mundiales	185
48.1/ Fotogrammi da: Rio Escondido (1948), Producciones Raúl de Anda	186
48.2/ Fotogrammi da: Rio Escondido (1948), Producciones Raúl de Anda	187
49/ Fotogrammi da: Alla en el rancho grande (1949), Producciones Grovas	189
50/ Fotogrammi da: El compadre Mendoza (1933), Clasa Films	191
51/ Fotogrammi da: Una familia de tantas (1949), Producciones Azteca	195
52/ Fotogrammi da: Los Olvidados (1950), Ultramar Films	199
53.1/ Fotogrammi da: Los Olvidados (1950), Ultramar Films	200
53.2/ Fotogrammi da: Los Olvidados (1950), Ultramar Films	201
54/ Fotogrammi da: Viridiana (1961), Unión Industrial Cinematográfica , Gustavo Alatríste, Films 59	203
55/ Fotogrammi da: Ahi está el detalle (1940), Grovas-Oro Films	205
56/ Fotogrammi da: Cilantro y perejil (1998), Constelacion Films, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Instituto Mexicano de Cinematografía	208
57.1/ Fotogrammi da: Todo el poder (1999), Altavista Films	211
57.2/ Fotogrammi da: El bulto (1990), Cooperativa Conexión, S.C.L., Cooperativa Río Mixcoac	211
58.1/ Fotogrammi da: El compadre Mendoza (1933), Alla en el rancho grande (1949)	212
58.2/ Fotogrammi da: Y tu mamá también (2001), Besame Mucho Pictures, Producciones Anheló	212
<i>Hi Grafico: schema storico dell'evoluzione delle tematiche conflittuali</i>	217

07. LA CULTURA DELLA BUONA MORTE

59.1/ Particolari di murales e sculture messicane legate al culto della morte	224
59.2/ Fotogrammi da: El dorado (2000), The book of life (2014)	224
60.1/ Fotogrammi da: Santa (1931), Juan de la Cruz Alarcón	227
60.2/ Fotogrammi da: La mujer del puerto (1934), Eurindia Films	227
61/ Fotogrammi da: María Candelaria (1943), Films Mundiales	229
62.1/ Fotogrammi da: Aventurera (1949), Cinematográfica Calderón S.A.	230
62.2/ Fotogrammi da: Salón Mexico (1948), Clasa Films Mundiales	230
63.1/ Fotogrammi da: Vamonos con Pancho Villa (1936), Antonio Díaz Lombardo, Bustamente y Fuentes	233
63.2/ Fotogrammi da: Rio Escondido (1948), Producciones Raúl de Anda	233
64/ Fotogrammi da: Biutiful (2010), Menageatroz, Mod Producciones, Focus Features	235
65/ Fotogrammi da: Los olvidados (1950), Ultramar Films	237
66/ Fotogrammi da: Y tu mamá también (2001), Anheló Producciones, Besame Mucho Pictures, Producciones Anheló	238
67.1/ Fotogrammi da: El labirinto del fauno (2006), Estudios Picasso, Tequila Gang, Esperanto Filmoj	241
67.2/ Fotogrammi da: El espinazo del diablo (2001), El Deseo, Tequila Gang, Sogepaq	241
68.1/ Fotogrammi da: Gravity (2013), Warner Bros., Esperanto Filmoj, Heyday Films	243
68.2/ Fotogrammi da: Birdman (2014), New Regency Pictures, M Prods, Le Grisbi Productions	243

08. CINEMA NAZIONALE E NAZIONALISTA

69/ Fotogrammi da: El compadre Mendoza (1933), Clasa Films	251
70/ Fotogrammi da: Alla en el rancho grande (1936), Lombardo Films	253
71/ Fotogrammi da: Redes (1936), Secretaría de Educación Pública	254
72/ Fotogrammi da: Vamonos con Pancho Villa (1936), Antonio Díaz Lombardo, Bustamente y Fuentes	257
73/ Fotogrammi da: Vamonos con Pancho Villa (1936), Antonio Díaz Lombardo, Bustamente y Fuentes	258
74.1/ Fotogrammi da: Sucedió en Jalisco (1947)	261
74.2/ Fotogrammi da: La guerra santa (1977), Conacite Uno	261
75.1/ Fotogrammi da: Museo Nacional Cristero, La guerra santa (1977), For greater glory - The true story of Cristiada (2012)	263
75.2/ Fotogrammi da: For greater glory - The true story of Cristiada (2012), Dos Corazones Films, NewLand Films	263
76/ Fotogrammi da: For greater glory - The true story of Cristiada (2012), Dos Corazones Films, NewLand Films	264
77.1/ Fotogrammi da: María Candelaria (1943), Films Mundiales	266
77.2/ Fotogrammi da: María Candelaria (1943), Films Mundiales	267
78/ Fotogrammi da: Rio Escondido (1948), Producciones Raúl de Anda	269
79.1/ Fotogrammi da: Ahi esta el Detalle (1940), Grovas-Oro Films	270
79.2/ Fotogrammi da: Ahi esta el Detalle (1940), Grovas-Oro Films	271
80/ Fotogrammi da: Nosotros los pobres (1948), Producciones Rodríguez Hermanos	273
81/ Fotogrammi da: Nosotros los pobres (1948), Producciones Rodríguez Hermanos	274
82/ Fotogrammi da: ¡Que viva Mexico! (1932), Kate Crane Gartz, S. Hillkowitz, Otto Kahn, Mary Craig Sinclair, Upton Sinclair	277
83/ Fotogrammi da: ¡Que viva Mexico! (1932), Kate Crane Gartz, S. Hillkowitz, Otto Kahn, Mary Craig Sinclair, Upton Sinclair	278
84/ Fotogrammi da: Raices (1953), Teleproducciones	280
85/ Fotogrammi da: La mujer del puerto (1934), Eurindia Films	283
86/ Fotogrammi da: Danzón (1992), Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Gobierno del Estado de Veracruz, Instituto Mexicano de Cinematografía	286
<i>Il Grafico: suddivisione di generi ed influenze nel cinema nazionale e nazionalista</i>	288

09. CINEMA GLOBALE E TRANSAZIONALE

87/ Fotogrammi da: El vampiro (1957), Cinematográfica ABSA	297
88/ Fotogrammi da: La mansión de la locura (1972), Producciones Prisma	299
89/ Fotogrammi da: Profundo carmesi (1996), Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Instituto Mexicano de Cinematografía, Ivania Films	300
90/ Fotogrammi da: Cronos (1993), CNCAIMC, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Grupo Del Toro	302
91/ Fotogrammi da: Santo contra las mujeres vampiros (1962), Filmadora Panamericana, Fonexsa, Tele-cine-radio S.A.	305
92/ Fotogrammi da: Mecánica nacional (1972), Producciones Escorpión	307
93/ Fotogrammi da: La tarea (1991), Clasa Films Mundiales	308
94.1/ Fotogrammi da: Solo con tu pareja (1991), Esperanto Filmoj, Fondo de Fomento a la	310

Calidad Cinematográfica, Instituto Mexicano de Cinematografía	
94.2/ Fotogrammi da: A little princess (1995), Warner Bros., Mark Johnson Productions, Baltimore Pictures	310
95/ Fotogrammi da: Como agau para chocolate (1992), Arau Films Internacional, Aviacsa, Cinevista	312
96.1/ Fotogrammi da: Rojo amanecer (1990), Cinematográfica Sol S.A.	316
96.2/ Fotogrammi da: La ley de Herodes (1999), Alta Vista Films, Bandidos Films, Instituto Mexicano de Cinematografía	316
97/ Fotogrammi da: Amores perros (2000), Altavista Films, Zeta Film	318
98/ Fotogrammi da: Babel (2006), Paramount Pictures, Paramount Vantage, Anonymous Content	319
99/ Fotogrammi da: Y tu mamá también (2001), Anheló Producciones, Besame Mucho Pictures, Producciones Anheló	322
100/ Fotogrammi da: No se aceptan devoluciones (2013), Alebrije Cine y Video, Fulano, Mengano y Asociados	325
101/ Fotogrammi da: The book of life (2014), Reel FX Creative Studios, Twentieth Century Fox, Chatrone	328
 10. CONCLUSIONI	
 <i>J/ Grafico: timeline e catalogazione dei film analizzati</i>	 341

ABSTRACT ISTITUZIONALE

La tesi affronta le modalità attraverso cui il cinema messicano è stato, ed è tuttora, in grado di comunicare ai propri cittadini e al pubblico internazionale l'identità culturale e sociale nazionale. Lo studio ha dunque affrontato e analizzato i personaggi, le tematiche e i modi visivi usati dall'industria cinematografica dalla sua nascita, nel 1896, ad oggi. Si è quindi analizzato l'intreccio tra cinema, società, cultura e politica, ricercando la messicanità trasmessa dagli autori messicani.

02.

INTRODUZIONE E METODO

preparazione alla relazione

INTRODUZIONE

L'obiettivo di questa tesi è mostrare, attraverso lo studio dei soli film messicani, come il mezzo cinematografico sia un potente mezzo comunicativo che permette di comprendere in maniera approfondita la cultura e la società messicana sotto vari aspetti. Vedremo infatti come la produzione di film messicani sia stata, e sia tuttora, in grado di produrre pellicole che presentino personaggi, tematiche ed ideali fortemente legati alla società.

Lo scarso interesse per un'analisi critica dell'industria cinematografica messicana (a livello accademico sia europeo sia italiano), ci ha spinti a studiare la storia del cinema meso americana sotto il profilo comunicativo, focalizzandoci sul cinema come medium e attore dell'evoluzione storica e sociale del paese.

L'analisi ed il confronto con i principali studiosi del cinema messicano, tra cui Joanne Hershfield, Carlos Monsiváis, Sergio de la Mora e Ignacio Sanchez Prado, ci ha guidato nei primi momenti del lavoro, dandoci le basi culturali e tecniche per meglio approfondire l'analisi filmica. Tuttavia, a differenza dei saggi e dei libri di questi autori, il nostro lavoro andrà ad intrecciare la storia politica del paese e la trasformazione della società con le immagini e le storie del grande schermo, facendo risaltare questa relazione molto spesso messa in secondo piano dagli studi più umanistici.

Il percorso della tesi sarà suddiviso in tre grandi sezioni: la prima affronterà i personaggi, la seconda le tematiche narrative del cinema e la terza gli ideali alla base della produzione filmica. Ognuna di queste sezioni ci permetterà di affrontare due soggetti che ci permettano di capire come cinema e società abbiano dialogato fin dalla nascita dell'industria nel 1896. Benchè attori in realtà storiche e cinematografiche diverse, i soggetti dei sei capitoli inerenti ai topos nel cinema sono in realtà fortemente legati tra loro come a formare una sarape (un tradizionale abito messicano).

Dopo un'introduzione storica e politica al paese messicano, in cui si affrontano gli eventi di rilevanza sociale a partire dal governo di Porfirio Diàz per arrivare all'attuale presidente Peña Nieto, affronteremo due personaggi più importanti per la costruzione del cinema e della comunità messicana contemporanea.

Nel quarto capitolo della tesi analizzeremo il personaggio della Vergine della notte, uno dei personaggi più importanti per la costruzione dell'immagine femminile nel cinema messicano e strumento vitale per la trasmissione dei valori morali nei primi anni dell'industria. Vedremo

anche come la presenza di questo archetipo sarà riscontrabile in tutta la storia del cinema analizzata, dimostrando così la sua importanza la sua importanza nell'evoluzione narrativa. Successivamente affronteremo un personaggio ben più recente e, a differenza di quello della vergine, solitamente identificato con attori uomini. Pertanto il quinto capitolo analizzerà il periodo dei tardi anni ottanta, quindi finita la crisi del cinema messicano e la parentesi del cinema of solitude; vedremo come in questi anni si farà strada sul grande schermo il borghese e la classe media. Esamineremo quindi come il cinema, attraverso questo personaggio, abbia cambiato nel corso degli anni la sua originaria natura di maestro e testimone sociale. Vedremo come questo abbia portato il cinema ad abbracciare le influenze stilistiche e sociali americane creando una nuova chiave visiva per dialogare con lo spettatore.

Una volta affrontati i singoli personaggi protagonisti delle nostre 112 storie, allargheremo il nostro focus per meglio comprendere gli obiettivi narrativi e culturali del cinema. In particolare analizzeremo due tematiche presenti nell'intera produzione cinematografica messicana: quella dello scontro e quella della morte. Nel sesto capitolo vedremo come la tematica della lotta sia stata sfruttata dall'industria per mostrare al proprio pubblico la realtà storica e gli ostacoli sociali contemporanei. Vedremo come grazie alle numerose storie basate sul conflitto il cinema abbia aiutato (e possa continuare ad aiutare) a superare le crisi sociali, razziali ed ideali vissute in Messico.

Fortemente legata allo scontro, nel settimo capitolo affronteremo come la morte sul grande schermo ricopra un filone narrativo che richiama alla tradizione ed al passato pre-colombiano, caratterizzando in modo unico il cinema messicano. Tratteremo il tema della morte come elemento passivo ma anche personaggio attivo nel proporre una morte diversa da quella europea ed americana. La morte per il messicano è infatti un elemento che trasmette l'identità culturale, il sincretismo religioso messicano ed il senso di fatalismo sviluppato dalla nazione negli anni.

A conclusione della tesi affronteremo l'immagine che l'industria ed i registi messicani hanno cercato di comunicare al proprio pubblico, allontanando quindi il focus dell'analisi dalle tematiche agli ideali e desideri progettuali. Vedremo come i modelli di nazionalismo ed internazionalità si alternino e si trasformino nel seguire le volontà politiche dei governi ed i gusti degli spettatori. Questo ci dà la possibilità di analizzare come anche l'aspetto visivo, l'ambientazione ed il linguaggio dei film possa variare anche in base alle teorie umanistiche o le mode commerciali.

Presenteremo dunque un panorama cinematografico complesso e vario nel quale le varie parti analizzate si intrecciano e si trasformano in una continua influenza reciproca con la società messicana e la sua percezione in patria e all'estero.

METODO

Come detto nell'introduzione, alla base del nostro lavoro c'è stata una profonda ed attenta analisi della situazione storica ed accademica del cinema messicano.

Come sempre più spesso accade, la forza e la prorompentezza delle produzioni americane possono far sparire, o in ogni modo sfumare, i confini del cinema nazionale; fin dai tempi della seconda guerra mondiale quest'influenza culturale americana fu particolarmente sentita in Messico e rappresentata nel suo cinema.

Probabilmente anche per questa ragione buona parte del materiale bibliografico presentato e citato in questa tesi appartiene proprio a docenti e studiosi di origine statunitense; la quasi totale assenza di scritti italiani che affrontino questo tema ci ha quindi spinto ad affrontare quest'analisi per suscitare interesse tra il pubblico e gli studiosi di cinematografia in Italia (visto soprattutto il successo dei registi contemporanei come Cuarón ed Iñárritu).

Sulla base delle opere di autori quali Joanne Hershfield (2005) e David R. Maciel (2005) abbiamo incominciato a comporre il ventaglio di film sul quale basare il nostro studio.

Grazie ai vari papers sul cinema messicano abbiamo potuto costruire ed analizzare ben 112 pellicole, arricchendo la lista con i film con più successo economico e commerciale, coprendo un arco di tempo che va dal 1896 ad oggi, analizzando più o meno un film per anno.

Tra tutta la produzione abbiamo identificato questi come i film maggiormente rilevanti per la strutturazione di un cinema messicano e popolare, concentrandoci maggiormente sulle sue fasi più importanti: quella della prima Golden age e quella del cinema neolibérale (che alcuni critici stanno già chiamando seconda Golden age).

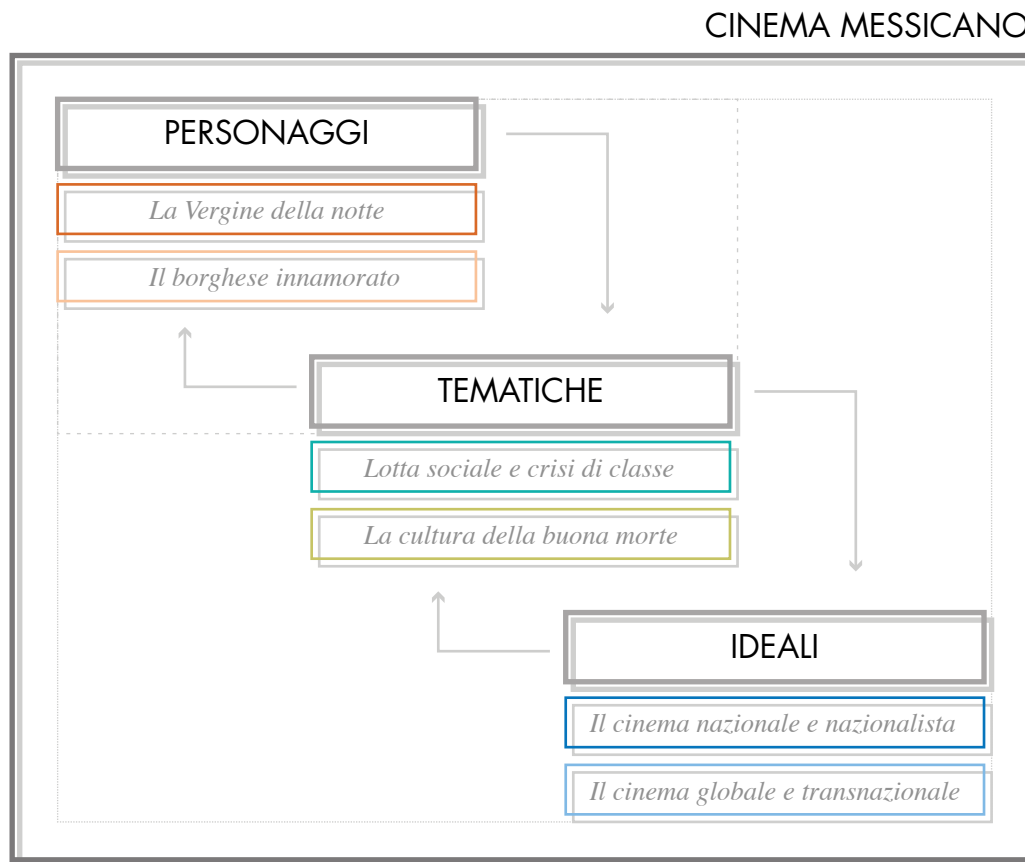
Una volta definito il numero ed i titoli dei film interessanti per la nostra analisi (lista consultabile nella filmografia in fondo al libro) abbiamo cominciato lo studio dei vari topoi suddivisi per sezione.

In base alla sezione che staremo studiando, verrà utilizzata una diversa lente per analizzare i film: inizialmente, analizzando i personaggi saremo più attenti alla modalità visiva e compositiva dell'inquadratura. Al cambio di sezione, ed introducendo l'analisi tematica, ci allontaneremo dalla specificità dell'immagine per affrontare in maniera più completa come questi temi comunichino la società.

Nell'ultima sezione, quella legata al cinema nazionale e transnazionale, ci allontaneremo dai singoli film per meglio capire come l'intreccio di personaggi, temi ed ambienti possano

comunicare l'identità culturale e sociale del paese.

Per meglio garantire che questo processo venga legato alla situazione sociale, politica e cinematografica messicana è necessario effettuare uno studio storico preliminare che possa fungere da base e contesto per le varie evoluzioni del medium cinematografico. Vedremo quindi, nel prossimo capitolo, un breve riassunto della storia della politica e del cinema messicano dal 1896 ad oggi.



03.

BREVE STORIA DELLA SOCIETÀ E DEL CINEMA MESSICANO

preparazione alla relazione

BREVE STORIA DELLO STATO E DEL CINEMA MESSICANO

In questo capitolo cerchiamo di raccogliere i momenti salienti della storia messicana in modo che sia più facile, per il lettore, capire quale sia la situazione politica e sociale che precede l'uscita di un dato film; non trattandosi di un testo storico eviteremo di approfondire quegli avvenimenti che non sono direttamente utili alla comprensione del contesto cinematografico, e alterneremo eventi politici a quelli culturali.

IL PORFIRIATO

LA STORIA

Nel Novembre del 1876 José de la Cruz Porfirio Díaz Mory salì al governo dopo aver vinto la guerra di rivoluzione contro l'allora capo di stato Lerdo de Tejada. Questo suo primo mandato però riuscì a durare solo poco più di una settimana; difatti al termine della guerra un nuovo polo politico, appoggiato dalla suprema corte di giustizia, intimò a Díaz di lasciare l'incarico al partito decembrista ed alla persona di Felipe Berriozábal.

Il 21 Novembre dello stesso anno il presidente auto eletto dovette lasciare il governo a Juan Nepomuceno Méndez per andare a combattere una nuova guerra per il potere.

La carriera militare di Porfirio Díaz lo riportò alla presidenza per altre due volte. Una volta sconfitta la forza decembrista nel febbraio del 1877, tornò al governo e vi rimase fino alle elezioni del 1880.

Nel 1880 vinse le elezioni Manuel del Refugio González

Flores, già generale di Díaz durante la messa in atto del Plan de Tuxtepec e poi Ministro de guerra y marina dal 1877 al 1880. Il suo governo continuò il progresso tecnologico con la costruzione di ferrovie ma iniziando una crisi economica. Nel 1884 durante le elezioni Díaz tornò presidente per l'ultima volta.

Una volta salito al potere Díaz modificò la Costituzione e vi aggiunse la possibilità di essere rieletto, rimanendo in carica fino al 1911.

Iniziò così il periodo definito del Porfiriato che proponeva la filosofia positivista attraverso un'autorità dittatoriale, cercando l'apertura economica e il progresso a qualsiasi costo.

Il governo Díaz si concentrò più sull'amministrazione che sulla politica; in questo modo riuscì ad aumentare l'occupazione e il progresso economico così come il progresso culturale, artistico e scientifico.

Nel 1910 Porfirio Díaz aprì alla possibilità di creare partiti politici per correre alle elezioni popolari di quell'anno; successivamente però si auto-lesse in maniera antidemocratica e fece infuriare il popolo.

Sfruttando il malcontento del popolo e il sostegno del suo partito PNA (Partido Nacional Antirreleccionista), Francisco I. Madero, concorrente sconfitto alle elezioni del 1908, iniziò una rivoluzione armata contro il tiranno. Il 25 maggio 1911, dopo l'eventuale sconfitta dell'esercito nazionale, la Cámara de Diputados ordinò la rinuncia di Porfirio Díaz e nominò presidente León de la Barra.

IL CINEMA

Fu proprio in questi anni che il cinematografo arrivò in Messico, quasi otto mesi dopo la sua apparizione a Parigi. La notte del 6 agosto del 1896 il presidente Porfirio Díaz, la sua famiglia e i membri del gabinetto furono spettatori della prima proiezione che gli inviati dei fratelli Lumiere fecero in Messico, presso il castello di Chapultepec.

Porfirio aveva accettato l'incontro con Gabriel Veyre e Claude Ferdinand Bon Bernard, gli inviati di Louis e Auguste Lumiere, spinto dall'interesse per il progresso scientifico dell'epoca. Il successo del nuovo mezzo d'intrattenimento fu immediato.

Dopo il fortunato debutto in via privata, il cinematografo fu presentato al pubblico il 14 agosto alla drogheria "Plateros" presso la strada dallo stesso nome in città del Messico. Come alla proiezione al Gran Cagé di Parigi, il pubblico riempì completamente la sala adibita a questa nuova forma di spettacolo.

Bernard e Veyre facevano parte di un piccolo "esercito", composto da cameraman e tecnici, reclutato dai Lumière per promuovere la loro invenzione in tutto il mondo. Parte del successo del cinematografo fu dovuto alla strategia che i Lumiere misero in atto: i proiezionisti chiedevano un'audizione dinanzi ai capi di governo dei paesi visitati, sostenuti dagli ambasciatori francesi del posto. In questo modo il cinematografo faceva il suo ingresso dalla porta principale, sfruttando il desiderio ed il capitale dei capi di stato che volevano mostrarsi moderni.

Oltre ad essere mecenate di quest'arte, si può considerare Porfirio Díaz anche come il primo attore del cinema messicano. Infatti il primo corto realizzato da registi centro-americani, ritraeva l'allora presidente della

repubblica a cavallo mentre passeggiava per il bosco di Chapultepec.

Questo suggerisce una delle ragioni per la quale il cinema si è evoluto così rapidamente: la possibilità di mostrare personaggi influenti e famosi, durante le loro attività quotidiane o ufficiali, venne sfruttato prontamente da personalità politiche, soprattutto dopo i precedenti di Nicola II di Russia, che immortalò come primo film russo alcuni momenti della sua incoronazione.

In quell'anno Bernard e Veyre filmarono 35 corti in varie città del Messico tra cui la capitale, Guadalajara e Veracruz; raccontarono diversi eventi politici ritraenti Díaz, scene di folklore e tradizione ritraendo immagini esotiche che tutt'ora sono vive nell'immagine collettiva della nazione.

Tra questi risalta "Un duello a pistola en el bosque de Chapultepec", il primo corto di cinema di finzione e primo caso di proteste pubbliche contro un film. Questo racconta la storia vera di un duello avvenuto pochi giorni prima della proiezione, e visto il realismo del medium, venne interpretato dal pubblico come se le riprese ritraessero un evento reale e non una ricostruzione.

Vista la decisione di smettere produrre corti da parte dei Lumiere, Salvador Toscano e molti altri intraprendenti decisero di comprare l'attrezzatura ai francesi ed incominciare a produrre originali.

I primi contenuti messicani riguardavano la nazione: inizialmente però l'unico obiettivo era l'esercizio. Infatti i primi cineasti ritrassero paesaggi e culture indigene, quello che avevano a disposizione. Successivamente, anche grazie all'influenza di figure amministrative e militari, l'interesse politico si fece strada.

LA RIVOLUZIONE

LA STORIA

Il movimento armato iniziato nel 1910, nato per porre fine alla dittatura del Generale Porfirio Díaz terminò ufficialmente con la promulgazione di una nuova costituzione nel 1917, ben sei anni dopo l'auto-esilio della famiglia Díaz in Svizzera. Gli scontri armati tuttavia proseguirono fino agli anni '20.

Infatti la presidenza di Madero non cambiò la situazione di tensione presente in Messico. Madero non fu un presidente migliore di Díaz, e non riuscì a compiere buona parte delle sue promesse (ridistribuzione terreni, aiuto agli emarginati, etc). In quegli anni comparve l'eroe Emiliano Zapata, che a sua volta disconosceva il governo di Madero. Anche il generale Huerta, fedele al Porfiriato, era anti-Madero.

Dopo il governo Madero, s'instaurò la dittatura militare del generale Huerta, che dovette combattere con il seguito di Emiliano Zapata e quello del futuro presidente Venustiano Carranza.

Nel dicembre del 1916 Carranza convocò il congresso per riformare la costituzione. Nelle elezioni dell'anno dopo si candidò e vinse; una volta eletto organizzò l'esercito in tre parti: l'esercito di Nord Est diretto dal generale Álvaro Obregón. Quello del Nord con a capo Pablo González Garza, e la divisione diretta dal generale Francisco Villa.

Fu proprio Álvaro Obregón, dopo esser stato accusato di tradimento perché in ricerca di appoggio politico, che iniziò la rivolta contro Carranza, per il quale aveva sconfitto in battaglia Pancho Villa ed Emiliano Zapata. Fu alla fine di questi scontri che si può stabilire la vera fine della guerra di rivoluzione.

IL CINEMA

La rivoluzione influenzò direttamente il cinema, e ne divenne un emblematico strumento per i movimenti armati. Rapidamente il cinema di finzione portato avanti dal Porfiriato venne dimenticato; non si pensava più alle commedie o alle storie epiche bensì si lasciò spazio ai documentari.

Si registrarono battaglie e trattati di pace, conquiste e ribellioni; la rivoluzione messicana è stato il primo grande evento storico completamente documentata al cinema.

Per dare una visione oggettiva dei fatti e per evitare rappresaglie politiche, i film raccontavano i preparativi alla battaglia di entrambi gli eserciti, la battaglia stessa evitando di comunicare in maniera definitiva il suo esito, anche perché non sempre era chiaro. Nacquero così anche dei registi legati alle fazioni in battaglia e che seguivano i generali più famosi, diventando dei veri e propri cameraman.

I documentari ebbero grande successo grazie a questa loro imparzialità e fungevano da notiziario tanto che il loro grande successo affollava i cinema, anticipando il trend che vedremo in Europa e Stati Uniti durante le due guerre mondiali. Fu in quegli anni che si istituirono degli ispettori che controllassero la sicurezza e le condizioni di igiene delle sale di proiezione. Questi in poco tempo diventarono anche ispettori della morale, potendo interrompere le proiezioni se credevano che il contenuto delle pellicole fosse immorale.

Così con la salita al potere del generale Victoriano Huerta l'ufficio della censura obbligava i registi e produttori a proiettare il film privatamente prima della distribuzione nelle sale in modo che gli ispettori potessero censurarli;

questo ovviamente venne usato per eliminare i prodotti non favorevoli al nuovo regime.

Finita la guerra di rivoluzione, ritornò in auge il cinema d'intrattenimento e film che riaffermassero l'identità nazionale, anche attraverso la trasposizione di alcuni romanzi nazionali. Il biennio 1917-1918 fu il momento migliore del film muto messicano; negli anni seguenti la produzione perse il suo interesse e si cominciò a plagiare le storie di successo del cinema nord americano, che attraverso l'esportazione internazionale dei propri film, incominciava a strozzare la produzione messicana.

Si incominciò a narrare di un eroe, di messicano nuovo figlio della rivoluzione, che riuscisse a superare tutti gli ostacoli grazie all'onore intrinseco alla sua razza e favorito dalla sua posizione sociale.

Alcuni dei temi che tuttora accompagnano il cinema messicano nacquero negli anni tra il 1917 ed il 1920. "Tepeyac" di Fernando Sayago (1917) raccontò per la prima volta di una strana relazione tra le apparizioni della Vergine di Guadalupe e il naufragio di una nave nel ventesimo secolo, portando sul grande schermo la forte relazione del popolo messicano con la Nuestra Señora de Guadalupe. "Tabaré" di Luis Lezama (1917) invece introdusse uno dei topoi narrativi che approfondiremo nei prossimi capitoli; il film portò all'attenzione degli spettatori le differenze e teorie razziali raccontando la storia di un indio che si innamora di una ricca ereditiera bianca.

Infine Santa (1918), intitolato come la protagonista prostituta creata dallo scrittore Federico Gamboa, fece la sua prima apparizione sul grande schermo nel film diretto da Luis G. Peredo; fu questo il lungometraggio che iniziò l'era sonora del cinema messicano e che creò uno degli archetipi femminili del cinema nordamericano:

la prostituta o la ballerina di cabaret.

Bisogna menzionare anche "El automovil gris" (1919), senza dubbio il più famoso film muto messicano. Girato da Enrique Rosas il film non era originariamente un film ma una serie di dodici puntate che raccontano le avventure di una famosa banda di ladri di gioielli, divenuta famosa nella capitale solo quattro anni prima.

L'ERA CALLES

LA STORIA

Plutarco Elias Calles fu ufficialmente presidente della Repubblica dal 1924 al 1928, ma negli anni successivi al suo governo continuò ad influenzare -e talvolta effettivamente fare- le scelte politiche, militari e socio-culturali dei presidenti in carica (Portes Gil, Ortiz Rubio e Abelardo L. Rodriguez); questo periodo di governo indiretto venne definito dagli storici messicani l'epoca del Maximato, e Elías Calles nominato jefe máximo de la Revolución.

Il suo governo si appoggiava su quattro pilastri: Alvaro Obregón, l'esercito nazionale, l'organizzazione politica che diventerà il PRI (Partido Revolucionario Institucional) e il rapporto con gli Stati Uniti.

Cercò di stabilire un'ideologia populista, nella quale spinse molto per il progresso delle infrastrutture tra cui quelle legate al turismo e per l'aumento della produzione e riequilibrio della campagna.

Basandosi su una legge della Costituzione del 1917, iniziò a rafforzare le leggi anticlericali con la forza, deportando sacerdoti o incarcerandoli. Nel 1926 il discontento e la paura del popolo messicano portò allo sciopio della rivoluzione dei Cristeros che si unì ai

moti rivoluzionari capitanati da José Gonzalo Escobar. Pur risultando un fatto storico sconosciuto ai più, infatti il governo per molto tempo nascose gli eventi visto le atrocità commesse, la guerra santa messicana riportò alla luce il fallimento della rivoluzione contro Díaz e la corruzione che comunque rimaneva nel governo centrale.

Negli ultimi anni, durante il governo Rodríguez, venne emanata una modifica alla Constitución che vietasse l'immediata rielezione agli incarichi ad elezione popolare, e attraverso il Plan Sexenal stabilito da Calles ed il futuro presidente Cardenas si stabiliva la nuova lunghezza di un governo, un sexenio.

IL CINEMA

Durante gli anni '20, c'era una forte differenza quantitativa e qualitativa con il cinema Hollywoodiano; l'industria del cinema messicano non produceva nel complesso pellicole di particolare importanza.

La cosa più importante del decennio, come dice lo studioso Maximiliano Maza, è il ritorno di alcuni prestigiosi "messicani di Hollywood", attori, registi e tecnici che avevano ricevuto la loro preparazione a Hollywood. Tra questi possiamo trovare: Fernando de Fuentes, Emilio Fernández, Roberto e Joselito Rodríguez. Infatti all'inizio degli anni '30, con il ritorno di professionisti nel paese, si possono vedere i prodromi di quello che sarebbe diventata l'età d'oro.

Uno degli eventi che ha portato il cinema messicano a fare un passo verso la maturità espressiva e il metodo di produzione fu l'arrivo della corrente cinematografica russa. Il primo movimento artistico cinematografico arrivò in Messico nel 1930 con Sergej Ejzenstejn, in

Messico per produrre "¡Que viva México!".

Sfortunatamente non è possibile vedere l'originale ma solo il documentario dello stesso nome montato da Grigori Aleksandrov nel 1979.

Ejzenstejn è il primo a sfruttare quelle immagini di bellissimi paesaggi, riprese di nuvole e l'esaltazione degli indigeni, poi tanto usate nei film che affrontano il tema razziale dell'indigenismo e del mestizaje. Il suo stile non venne abbracciato da nessun regista in particolare, ma rimase come memorandum delle possibilità estetiche ed espressive del medium in Messico.

Nel 1927 il film parla per la prima volta.

The Jazz Singer (1927) di Alan Crossland è il simbolo di un nuovo modo di fare film. Da quel momento in poi il film ha puntato sempre più sui dialoghi e sulla musica, inaugurando una nuova era della sua storia.

Prima di avere il primo lungometraggio sonoro prodotto in Messico, si dovette aspettare il 1931 e l'uscita nelle sale di Santa, remake dell'omonimo film del 1918. Questa attesa fu dovuta all'adattamento alla nuova tecnologia ed alla scelta degli attori; difatti, come si vede comicamente nella pellicola americana "Singing in the rain", la colonna sonora poteva significare la "morte" di molti attori o attrici.

Un altro cambiamento era quello di natura commerciale che colpì le case di produzione. Prima dell'avvento del cinema sonoro i film potevano essere venduti ed esportati in tutto il mondo senza problemi. Le didascalie (cartelli che interrompevano l'azione per presentare una finestra di dialogo o una spiegazione) dei film potevano facilmente essere sostituiti con i corrispondenti in lingua locale. Il cinema sonoro complicò le cose, eliminando velocemente questa pratica.

Il cinema sonoro rese il cinema meno globale e più nazionale. Infatti la lingua usata rende la narrazione più

o meno ostile al pubblico. Questo portò però la crescita del cinema messicano che si vide aprire le porte del mercato latino-americano e spagnolo.

Da punto di vista narrativo, gli anni '30 introdussero l'ideale nazionalista attraverso ricostruzioni della rivoluzioni o film etnografici, proponendo un nazionalismo superficiale, tipico del genere comico-musical ranchero e dei drammi folcloristici.

Fernando de Fuentes negli stessi anni invece affrontò il tema della rivoluzione; in *The Prisoner 13* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) e *Vamonos con Pancho Villa* (1935) propone storie di rivoluzione in maniera un po' distaccata ed imparziale, chiedendo allo spettatore di dare il proprio giudizio morale sulla Storia.

Sono soprattutto i film di de Fuentes che mostrano come l'industria cinematografica possa proporre temi importanti, come quello della rivoluzione, con gran sobrietà e soprattutto con grande capacità tecnica.

I SEXENIOS E L'EPOCA D'ORO

LA STORIA

Con l'avvento al potere di Lazaro Cardenas nel 1934, l'instabilità politica nel paese cominciò a scomparire; in campo economico cerca lo sviluppo industriale nella capitale attraverso una maggioranza messicana ed il favoreggiamento del consumo di prodotti nazionali. Questo portò ricchezza al paese soprattutto grazie alla creazione di una società parastatale dedicata all'estrazione del petrolio nel Golfo.

Da Cardenas il mandato presidenziale durò per sei anni come stipulato dalla Costituzione stilata nel 1917.

Dopo aver creato la CTM (Confederación de

Trabajadores de México) e aver implementato un piano per la crescita dell'educazione rurale, Cardenas divise le haciende ed i terreni facendo calare la produzione agricola ma rendendola più popolare. Instaura poi una dittatura politica ed inizia la statalizzazione dell'economia.

Nel 1939 nasce il Partido Acción Nacional (PAN) e l'Unión Nacional Sinarquista per contrastare la maggioranza socialista del governo Cardenas.

Il presidente successivo Manuel Ávila Camacho era a favore dell'unità nazionale e tralasciò il modello socialista stabilito da Cardenas. Camacho si allontanò da quell'ideale di educazione e indirizzò i suoi sforzi verso la creazione del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE), che raggruppando la totalità del personale educativo nazionale, appoggiò l'economia grazie alla preparazione al lavoro produttivo.

È da sottolineare che il presidente Camacho, dopo una prima posizione neutrale nel secondo conflitto mondiale, nel 1942 decise di appoggiare gli alleati dopo che alcuni sottomarini dell'Asse affondarono due navi petrolifere messicane.

Presidente dal 1946 al 1952, Miguel Alemán Valdés continuò la riforma agraria iniziata da Cardenas, diminuendo le terre in dotazione ai "latifondisti" per consegnare terreno, quello di bassa produttività, ai campesinos. Instaura però un protezionismo industriale per difendere le industrie e i proprietari terrieri.

Fu durante questo periodo che uscì il primo film che accusava le scelte e le omissioni del governo. Infatti nel 1947 uscì "Sucedió en Jalisco", il primo film che raccontò i fatti della guerra Cristera. Visto l'attualità dei fatti, produrre un film del genere fu un atto di coraggio da parte del regista de Anda, che aprì alla possibilità di un cinema sociale e politico. Questo genere verrà

storicamente riproposto per ricordare la storia messicana o affrontare le crisi della società moderna come fecero anche “La sombra del caudillo”, “La guerra santa”, “Rojo Amanecer”, “El bulto”, “Canoa” o i più recenti “La ley de Herodes” e “Cristiada”.

Fece nascere molti enti culturali tra cui la Comisión Nacional de Bellas Artes, la Comisión de la Juventud Mexicana e la Comisión Nacional Cinematográfica. Socialmente iniziò l'iter d'indipendenza femminile, arrivando a garantire la possibilità di voto per le elezioni municipali alle donne.

Áleman venne seguito da Adolfo Ruiz Cortines, governante nel sexenio dal 1952 al 1958. La situazione politica ed economica lasciata da Áleman era disastrosa. Il Peso perse valore velocemente, nel nord calò la produzione agricola e scoppiarono rivoluzioni del settore educativo; per quanto la situazione fosse difficile il presidente Ruiz Cortines riuscì a portare progresso grazie a delle manovre che proiettavano un'idea di austerità e moralità.

Oltre alle manovre economiche, cercò il progresso nell'ambito culturale e sociale: fece formare associazioni educative per sradicare l'analfabetismo dal paese, non riuscì ad eliminare il ritardo educativo. Nel 1954 venne istituito il “aguinaldo”, una mensilità extra per ogni mese di anzianità del lavoratore, e finalmente le donne ottennero la parità dei diritti.

IL CINEMA

Quasi a replicare il cambiamento avvenuto nell'impostazione economica e politica del 1934, Arcady Boytler e Raphael J. Sevilla ci diedero “La mujer del puerto”; oltre a consolidare il personaggio della

prostituta nel cinema messicano introdotto da “Santa”, “La mujer del puerto” sorprese critica e pubblico al momento della distribuzione a causa del tema tabù che affrontava, la storia allude ad una relazione incestuosa, e per la sua ottima realizzazione tecnica.

Visto il progresso sociale, economico e culturale, anche l'industria messicana spingeva per il progresso e l'espansione; affinché si presenti un periodo d'oro, in un qualsiasi medium, si necessitano una produzione abbondante ed un mercato consolidato.

Nei cinque anni dal 1932 al 1936 l'industria filmica messicana produsse più di cento film, alcuni dei quali ancora oggi sono considerati dei classici (“El compadre Mendoza”, “Janitzio”, “La mujer del puerto”, “Alla en el rancho grande”, “Redes” e “Vamonos con Pancho Villa”).

In pochi anni l'industria messicana riuscì a costruire un gusto nazionale condiviso e ad iniziare lentamente l'esportazione delle sue pellicole verso i paesi di lingua spagnola. La completa internazionalizzazione del cinema messicano arriva nel 1936 con “Allà en el rancho grande” di Fernando de Fuentes.

La produzione filmica messicana raggiunse, nel 1939, un livello quantitativo e qualitativo elevato, tanto che verrà riconosciuto da studiosi e critici come l'anno d'inizio dell'Época de oro o Golden age.

I fattori politici hanno fortemente influenzato lo sviluppo del cinema messicano; bisogna infatti notare che il periodo d'oro iniziò in concomitanza dello scoppio della seconda guerra mondiale, che limitava la possibilità di produzione di film in Europa e, dal 1941, spingeva gli Stati Uniti a concentrarsi sulla propaganda, sul cinema di guerra e non su altri generi di finzione.

Nel 1942 il presidente Avila Camacho dichiarando guerra alle potenze dell'Asse salvò collateralmente il cinema messicano. Unirsi agli alleati favorì lo stato messicano; infatti grazie a questa nuova alleanza l'industria cinematografica messicana non ebbe mai problemi a trovare finanziamenti e strumenti per la produzione, che era vistosamente diminuita a causa delle difficoltà nel recupero di materiali come la cellulosa, che per priorità temporanee era adibita alla produzione di equipaggiamento militare.

Oltretutto la guerra portò la diminuzione della competenza straniera. Anche se gli Stati Uniti avevano ancora l'industria più produttiva, erano distratti dalla propaganda; Spagna e Argentina non avendo l'appoggio degli Alleati producevano poco, lasciando il mercato del cinema ispanofono al Messico.

Uno degli esempi più grandi di questa egemonia del Messico sul mercato ispanico, si ha negli anni '40 con la comparsa di Mario Moreno Cantiflas. Dopo il suo esordio con "¿Así es mi tierra!" nel 1937, raggiunge maturità artistica e un gran seguito con "Ahí esta el detalle" (1940) e continuò per moltissimi anni. Il suo apporto alla commedia e al cinema di lingua spagnola fu così importante che alla sua morte nel 1993 molte personalità dell'industria e della politica di tutto il Sud America commentarono la sua scomparsa; lo stato messicano annunciò che le celebrazioni funerarie nazionali e sarebbero durate tre giorni.

Dopo la guerra, il cinema messicano poteva apprezzare il prestigio locale ed internazionale che aveva raggiunto in quegli anni. Tuttavia, la ricomparsa del cinema americano ed europeo e delle prime stazioni televisive rappresentavano una seria minaccia per l'industria che dava i primi segnali di indebolimento.

Una volta salito al governo, Alemán emanò la legge

dell'industria cinematografica, consegnando al Ministero degl'Interni, attraverso la Direzione Generale della Cinematografia, il compito di studiare e risolvere i problemi legati al cinema. Questa decisione, che finirà per danneggiare lo sviluppo del cinema messicano, fu presa per prendere il controllo del monopolio che si era creato in quegli anni.

Indipendentemente dalle mosse del governo Alemán, anche la qualità narrativa subì un calo: il genere più prolifico era quello delle rumberas e arrabal. Solo nel sexenio del suo governo vennero prodotte più di cento pellicole appartenenti a questi generi (si pensi che l'anno precedente a quello di stesura di questo testo, il 2013, con un sistema molto più oliato e ricco, sono state prodotte o co-prodotte un totale di 126 pellicole).

Il genere della rumbera narra la vita dei bassifondi delle città (specialmente della capitale), raccontando il fenomeno della recente urbanizzazione del paese. Il diffondersi della rumbera fu una conseguenza del desiderio dell'industria cinematografica di girare di più per meno soldi e più velocemente. Quasi tutti i film appartenenti a questo genere, infatti, raccontano indicativamente la stessa storia: le vicende di una ragazza di origini umili che si reca speranzosa in città, viene inghiottita dal male urbano che la condanna a finire in un cabaret per lavorare come ballerina, fino alla possibilità di redimersi. *Aventurera* (1949) di Pedro e Guillermo Calderón è un chiaro esempio del grande successo che potesse avere la riproposizione di questa meta-storia.

Il cinema arrabal, la cui figura di spicco è Pepe el Toro del film "Nosotros los pobres" (1947) di Ismael Rodríguez; il personaggio di Pedro Infante infatti voleva rappresentare le più varie e possibili storie di gente di provincia che arrivava in città con la speranza di

trovare un futuro più roseo, e l'attore era l'incarnazione dell'aspirazione di milioni di messicani che sognavano di poter essere uno dei suoi personaggi.

Le prime immagini televisive in bianco e nero, apparivano in uno schermo piccolo, ovale ed erano poco definite, non erano paragonabili alla chiarezza e nitidezza dell'immagine cinematografica. Tuttavia, non solo in Messico ma in tutto il mondo, le industrie cinematografiche sentirono immediatamente la presenza della competenza. La concorrenza spinse l'industria a cercare nuove vie, sia nell'approccio tecnico che nel trattamento di soggetti e generi.

Le prime trasmissioni televisive messicane iniziarono nel 1950. Da subito i produttori cinematografici si sentirono sotto attacco, tanto che per attrarre il pubblico al cinema decisero di virare su temi "forti": la natura familiare della televisione infatti le impediva di trattare direttamente molte questioni che il cinema invece poteva mostrare e sfruttare.

Il cinema messicano si avvicinava alla fine del decennio grazie all'inerzia acquistata dagli anni precedenti. Le formule tradizionali infatti avevano esaurito le loro capacità di intrattenere il pubblico. L'unica novità fu introdotta dai film dei luchadores, la nascita del cinema indipendente e Luis Buñuel. Il genere della *lucha libre* portò lo spettacolo nazionale fortemente amato dal pubblico al cinema, posizionandolo come genere concorrente a quelli di *rumbera* e *arrabal*. Luis Buñuel da tempo in Messico riuscì finalmente a produrre un film che portasse fede alla sua fama europea con "Los olvidados".

Quando l'avanzamento tecnologico di Hollywood portava il formato *Cinemascope* e lo stereo nelle sale, il mercato commerciale vide l'arrivo di strumenti semi-professionali come le cariche 8mm e 16mm.

Questa tecnologia era destinata principalmente per l'appassionato e l'amatore, però fu presto utilizzata da registi professionisti che trovarono in essa uno strumento per fare film a buon mercato.

Raíces (1953) di Benito Alazraki fu la prima pellicola indipendente girata in questo modo, aprendo a nuove possibilità di cinema. *Raíces* indicò anche la via da seguire per produrre cinema di qualità negli anni sessanta. Di fronte ad un cinema burocratizzato, stagnante e tecnologicamente in ritardo, i registi indipendenti rappresentavano la possibilità di qualità nel panorama sempre più magro del cinema nazionale.

La crisi del cinema si fece sempre più pesante con l'arrivo degli anni '60. La produzione filmica diventò sempre più complessa; l'infrastruttura tecnica era vecchia, i budget di produzione erano sempre più bassi ed il pubblico diventava sempre più esigente, anche a causa della saturazione del mercato portato dalle produzioni, di qualità, americane.

La crisi divenne definitiva e simbolica con le morti degli eroi della *golden age*: Jorge Negrete morì nel 1953, seguito da Joaquín Pardave (1955) ed, il 15 Aprile del 1957, Pedro Infante. Dopo la loro scomparsa, poco o nulla rimase del periodo d'oro.

IL TRAMONTO DEL CINEMA

LA STORIA

Nel 1958 Adolfo López Mateos, esponente del PRI, vince le elezioni e diventa presidente. Le difficoltà economiche portate dalla svalutazione del Peso causata dal governo Camacho ed Aleman continuano, vedendo le spese statali superare le entrate. Durante la presidenza di López Mateos però l'economia riesce a migliorare

molto anche grazie al lavoro di Antonio Ortiz Mena.

In questo sexenio, il Messico cerca di sfruttare il settore energetico nazionalizzando l'industria elettrica e rafforzando l'impegno statale nel petrolchimico.

Culturalmente vennero creati molti enti educativi, tra cui l'Unidad Profesional de Zacatenco dell'Istituto Politécnico Nacional e si istituì la Comisión Nacional de los Libros de Texto Gratuitos dedicata alla pubblicazione e distribuzione gratuita dei libri per la scuola primaria.

Mateos venne seguito da Gustavo Díaz Ordaz, che diede continuità alle opere infrastrutturali iniziate nel paese anche grazie al programma speciale del desarrollo estabilizador per il progresso economico e sociale (questo implicava una crescita economica con un'inflazione statica, ed era già stata usata dal governo di Ruiz Cortines).

Continuò le scelte dei governi precedenti facendo crescere il livello educativo e migliorando la telefonia nazionale ed internazionale; potenziò i trasporti, con la costruzione di molti aeroporti, della prima linea metropolitana di Città del Messico ed incrementò il salario medio dei lavoratori. Pur avendo dei piani nettamente dedicati al popolo, il governo di Díaz Ordaz venne percepito come autoritario.

Come in buona parte dei paesi occidentali, il Messico fu colpito dai moti studenteschi degli anni 60; questo scontro ideologico fra generazioni ed ideali, quello socialista e quello capitalista, influenzò sia gli studenti che il governo.

In Messico, e principalmente nella capitale, gli studenti dell'Istituto Politécnico, dell'UNAM e altre scuole dimenticarono le loro differenze e agirono come uno per raggiungere i loro obiettivi.

Visti i molti scioperi e l'importanza delle manifestazioni il governo incominciò a preoccuparsi, e si mossero per

fermarle in vista delle Olimpiadi estive che si sarebbero tenute nel mese di Ottobre del 1968.

Le prime repressioni violente del governo iniziarono il 27 Agosto, quando più di 200.000 studenti vennero dispersi dall'esercito perché occupanti del Zócalo, la piazza centro dell'identità nazionale messicana.

Pochi giorni dopo, il 2 Ottobre, dopo una giornata di manifestazioni varie migliaia studenti e protestanti, tra cui molte donne e bambini, si raccolsero nella Plaza de las tres Culturas di Tlatelolco.

Il presidente Díaz Ordaz inviò poliziotti e soldati al comando di Luis Echeverria con l'ordine di sciogliere la riunione con la forza. Quando un elicottero lanciò tre razzi sulla piazza, soldati e poliziotti aprirono il fuoco sui manifestanti e continuarono per circa 30 minuti, alché iniziò una caccia ai contestatori per tutta la notte.

I fatti vennero insabbiati dal governo, che diedero la colpa agli studenti ed ad un corpo di poliziotti corrotti; questo fece finire temporaneamente i movimenti studenteschi, vennero svolte le olimpiadi dieci giorni dopo e nessuno parlò dei fatti per paura del governo, che in ogni caso applicava una forte censura.

IL CINEMA

Abituamente gli studiosi del cinema messicano parlando della crisi si riferiscono esclusivamente agli anni settanta e ottanta, tuttavia ritengo che la nascita della crisi si possa far risalire già agli anni sessanta, che vide la crescita di generi tecnicamente e narrativamente poveri.

Durante i primi anni della televisione messicana, la trasmissione della lucha libre fece diventare questo sport-spettacolo uno dei passatempi più popolari in Messico. Tanto che nel 1952 il regista Chano Urueta realizzò il primo film sui luchadores, *La magnifica bestia*.

Furono però gli anni '60, grazie ai nomi di El Santo, Blue Demon e Mil Mascaras a confermare il successo di questo nuovo genere, che non ha equivalenti nella storia del cinema mondiale.

Il genere della *lucha libre* non fu l'unico nuovo genere, altri generi che aveva un basso costo di produzione trovarono dello spazio nelle sale; il cinema messicano scoprì il genere *fantasy* e l'*horror*, che divennero popolari nel periodo della crisi. Un esempio solo "El Vampiro", "Macario" e lo stesso "Santo contra las mujeres vampiros".

Come si può vedere alla fine degli anni '50, la crisi non era solo economica ma anche sociale; la frustrazione dell'industria si traduceva in un cinema di routine, volgare, stanco e privo di inventiva.

La delusione degli addetti al lavoro era causata da problemi di sindacato. La produzione era concentrata in poche mani, e la possibilità di vedere nuovi registi era quasi assente a causa delle difficoltà imposte burocrati. All'arrivo degli anni sessanta, tre tra gli studi più importanti (Tepeyac, Clasa Films e Azteca) chiusero.

Il mondo del cinema stava cambiando e così il modo di fare cinema. Gli Stati Uniti permettevano un trattamento più audace e realistico, in Francia iniziò il movimento *New Wave*. In Italia c'era il *neorealismo*, in Svezia Bergman ed in Giappone Kurosawa. Il Messico era bloccato.

La situazione peggiorò tanto che nel 1958 l'Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematograficas decise di interrompere la consegna del premio Ariel, l'equivalente all'Oscar dell'Accademia; questa decisione durò per 14 anni, fino alla sua riedizione nel '72.

Seguendo l'idea di un'industria cinematografica nazionale, già iniziata da Aleman, il presidente Adolfo Lopez Mateos acquistò le sale dell'Operadora de

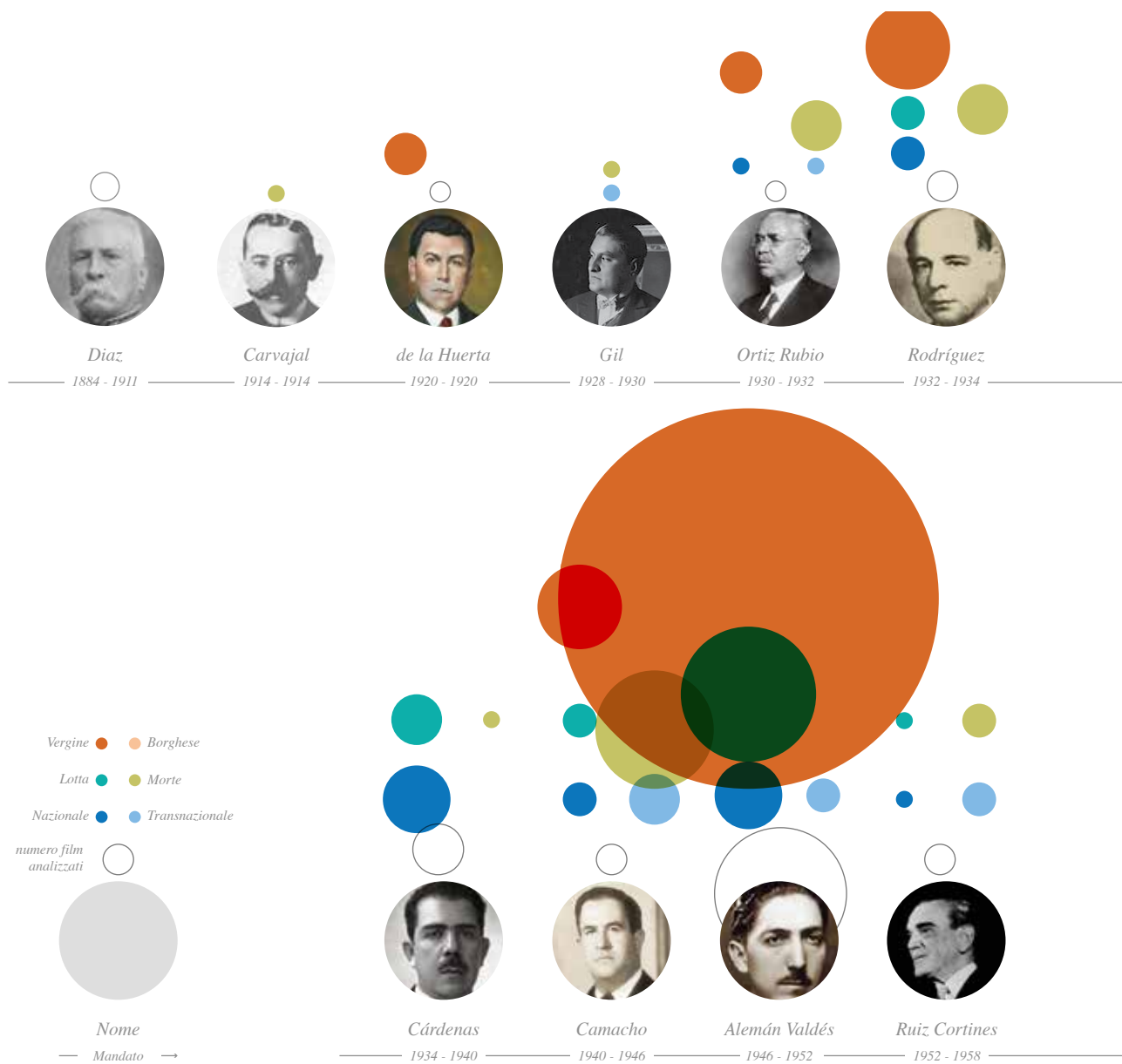
Teatros e della Cadena de Oro, relegando la possibilità di distribuzione cinematografica sotto il completo controllo statale. Ovviamente queste scelte politiche non aiutavano la creatività e la produzione, ed una nuova generazione di critici cinematografici messicani cominciò a rendere pubblica la necessità di rinnovare le pratiche di un settore ormai moribondo.

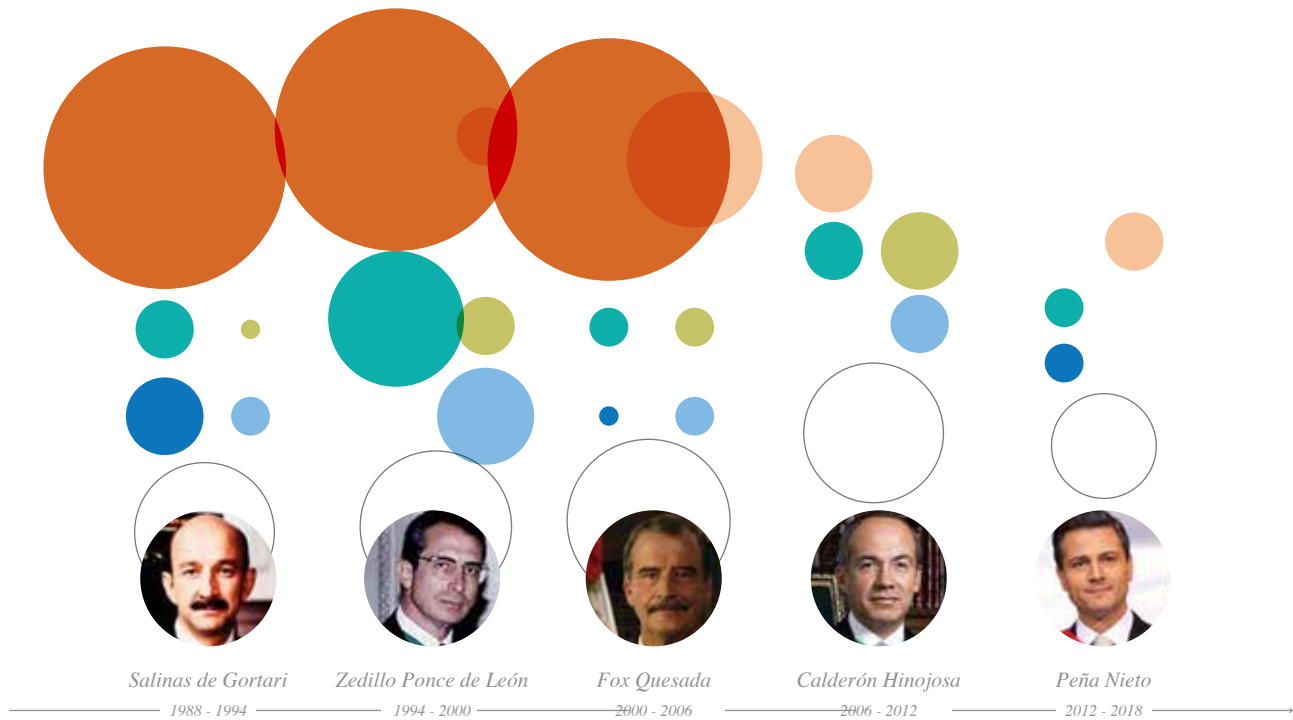
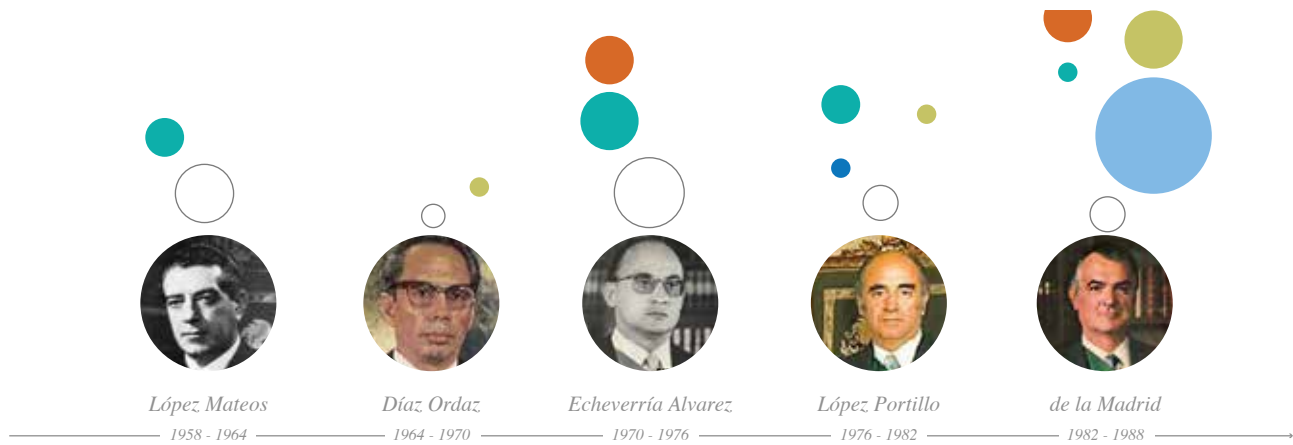
Anche il pubblico era cambiato. Con l'accesso ad altri prodotti cinematografici e televisivi, la classe media aveva abbandonato il cinema messicano film in favore di quello *Hollywoodiano*; i più sofisticati invece preferivano le avanguardie europee.

Ci provarono gli istituti universitari a ritornare ad un cinema di qualità; prima tra tutte l'Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) che iniziò un'importante movimento per l'eccellenza filmica e fu pioniera nella creazione dei *cineclub* che appoggiassero questo movimento proiettando solo film di qualità. Nel 1963 il Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) aprì la prima scuola di cinema.

Ci provò Cantinflas, che nel 1964 fece uscire "El Padrecito", che raccontava la tradizione socio-politica dei paesi della provincia, riproponendo l'importante figura del sacerdote come membro vitale e necessario della società. Questo film però soffrì della mancanza della tipica comicità di Mario Moreno, in favore di una morale molto più marcata.

La popolarità della televisione cominciava a creare nel pubblico diverse abitudini di svago, soprattutto attraverso la *telenovela*, che diventò la scelta naturale di intrattenimento in Messico. La *soap opera* venne a sostituire il melodramma cinematografico; questo genere, sovrano dell'industria, venne via via lasciato da parte, soprattutto dopo il '68, in favore di un cinema che fosse più politico e teso a raccontare il confronto, spesso tragico, con la società.





LA SOLITUDINE DELLA CRISI

LA STORIA

Il sexenio di Gustavo Díaz Ordaz fu politicamente e socialmente disastroso; i conflitti interni e soprattutto la repressione del movimento studentesco misero paura al popolo facendo perdere fiducia nel governo.

Cambiato presidente, gli studenti universitari si fecero avanti come principale gruppo d'opposizione, che divenne così composto da intellettuali, artisti, membri della middle class e da lavoratori. Questo nuovo polo della politica sociale si formò parzialmente grazie alla recente crescita del settore di studi politico-burocratico nelle università.

Echeverría cercò una conciliazione con la sinistra incorporando nel suo governo intellettuali, economisti e leader socialisti che parteciparono ai movimenti del 1968. Nei primi anni ci fu un lento miglioramento sia economico che sociale. Questo fu raggiunto grazie alla politica del governo socialista che spinse, contrariamente alla sua natura, l'ideale dello spendere per crescere. Aumentò il debito pubblico e l'emissione monetaria, attuando il piano sociale del desarrollo compartido, che portò una buona crescita del potere economico e dell'inflazione che superò il 10%.

La crisi petrolifera internazionale, gli "attacchi" economici stranieri, la crescita della corruzione e l'alta inflazione svalutarono la moneta in pochissimo tempo. Echeverría, che aveva stretti contatti con investitori americani, fece perdere valore al Peso (qualche studioso afferma intenzionalmente) che cadde da 12.5 Pesos al dollaro a 20 Pesos al dollaro.

I miglioramenti però non durarono. Il 10 giugno del 1971 si ripeté l'incubo di Tlatelolco; viene soppressa

da un gruppo paramilitare, Los Halcones, un'altra manifestazione studentesca, ricordata come la matanza del Corpus Christi. Il presidente si allontanò dall'accaduto e chiese le dimissioni dei responsabili, ma il clima rimase teso, visto che lo stesso Echeverría comandò l'operazione del 2 Ottobre di tre anni prima. Scoppiò la Guerra sucia, una guerra civile tra stato e membri studenteschi con tanto di torture e sparizioni.

Nel 1976, appena salito al governo, il presidente Lopez Portillo chiese tempo. Lo stato attraversava un periodo di incertezza e scontento a causa dell'economia debole, tuttavia il primo punto su cui si concentrò il governo fu quello della corruzione. Vennero arrestati svariati collaboratori di Echeverría come parte della campagna Renovación moral.

Pian piano l'inflazione scende, grazie anche all'aumentare dei prezzi del petrolio e la maggior produzione da parte di Pemex. Aumenta però la spesa pubblica e il temporaneo arricchimento porta ad altra corruzione nel governo. La situazione crolla quando, con la diminuzione del prezzo del greggio si triplica il debito pubblico.

All'ennesimo cambio di governo la crisi economica colpì il Messico; per questa ragione venne scelto come candidato del PRI Miguel de la Madrid Hurtado, che vinse le elezioni ed il primo Dicembre 1982 iniziò il suo mandato.

La situazione economica continuava ad aggravarsi a causa del debito estero. Si tentò di ridurre il deficit pubblico con tagli alle spese pubbliche, affrontando la svalutazione del petrolio, elaborando un Plan Global de desarrollo, che eliminava la soffocante regolamentazione e decentrasse l'amministrazione delle imprese statali attuando varie privatizzazioni.

Internazionalmente si aiutò a raggiungere la pace in centro America. Questo fece aumentare il traffico

commerciale e culturale in tutti i paesi delle Americhe, aiutando anche il Messico. Nel 1986 il Messico viene ammesso al GATT (General Agreement on Tariffs and Trade) che si concretizzerà nel NAFTA.

Come per Lopez Portillo, ed Echeverria Alvarez prima di lui, al terminare del sexenio, ci fu una forte salvezza monetaria che ruppe nuovamente l'economia messicana. Questa venne aggravata dallo scandalo delle elezioni del 1988: durante le elezioni presidenziali il candidato di sinistra del Frente Democrático Nacional, Cárdenas Solórzano, era in gran vantaggio rispetto ai concorrenti Clouthier (PAN) e Salinas de Gortari (PRI). Per motivi misteriosi il sistema elettorale fallì e non funzionò. Salinas de Gortari venne dichiarato vincitore.

IL CINEMA

Come annunciato nel capitolo precedente, la rivoluzione studentesca causò indirettamente con una crisi qualitativa e narrativa del cinema. Visto la tensione sociale, il presidente Echeverria non poteva sfruttare il potere di censura su film che riteneva scomodi anche a causa della natura ideale-intellettuale della sua opposizione: vista la difficoltà nel controllare questo medium, decise di porre il cinema in una posizione centrale nei propri piani. Per la prima volta nella storia politica del Messico, vediamo il governo utilizzare sistematicamente cinema, radio e televisione come canali formali di comunicazione nazionale e internazionale.

Echeverria sfruttò lo stallo dell'industria cinematografica come punto iniziale di una risoluzione economica: visto che la crisi dell'industria filmica era dannosa sia per i privati che per lo stato, quest'ultimo decise di creare tre compagnie di produzione pubbliche (CONACINE,

CONACITE I e CONACITE II) in modo che fosse più semplice promuovere una cultura nazionale. Queste tre compagnie portarono con sé un'enorme risorsa economica, rinnovando gli studi di registrazione, comprando attrezzature e aprendo laboratori per la post-produzione video e per la produzione di pubblicità.

Per appoggiare questo movimento socio-culturale, si ripristinò il premio Ariel e si fondò la Cineteca Nacional ed il Centro de Capacitación Cinematográfica.

Lo stato non si limitò a questo: visto che durante gli anni 60 il pubblico si concentrò su film di produzione americana (l'80% dello screen time era delegato ai film hollywoodiani), nel 1974 venne stilata una regolamentazione che assegnava il 50% dello screening time unicamente alla proiezione di prodotti messicani dando così grandi possibilità a giovani creativi tra i quali Jorge Fons e Arturo Ripstein.

La libertà d'espressione pubblicizzata dal governo Echeverria portò a rappresentazioni di storie passate e presenti nelle quali oltre alle tradizionali promesse messicane, si mostrava una società molto più complessa e con problemi gravi; ne sono un esempio "Canoa" (1975), "Cadena perpetua" (1978) ed "El imperio della fortuna" (1986). Questa libertà espressiva era, in realtà, ancora limitata dall'auto-censura che si ponevano gli stessi membri della comunità filmica per evitare conflitti con l'establishment.

A differenza dell'opinione condivisa da molti critici cinematografici, riscontrabile nei loro libri e saggi, ritengo che gli anni '70 non furono affetti da una così profonda crisi artistico-filmica. Fu un periodo in cui il cinema d'autore ci diede lungometraggi di qualità che presentano sfumature interessanti su elementi narrativi tradizionali. In questi anni uscirono "Pasión según Berenice", "Mecánica nacional", "Canoa" ed svariati

altri. Bisogna ammettere che il desiderio dello stato di produrre film nazionalisti non portò buoni risultati, ad esempio “Longitud de guerra” fu un flop economico e qualitativo; altre produzioni però riuscirono a introdurre interessanti elementi narrativi, come ad esempio lo stereotipo hippie della gioventù di “Mecanica nacional” o il netto cambiamento di tono che segue il variare del futuro del protagonista in “Los indolentes”.

Nel complesso, il cinema prodotto durante il sexenio di Echeverria può essere considerato come critico, incisivo anche se talvolta troppo preoccupati per le questioni sociali e politiche. Per la prima volta nella storia del cinema messicano, la realtà sociale della classe media è stata raffigurata sullo schermo. Il cinema degli anni Settanta smise con i vecchi cliché e combinò qualità e successo commerciale.

Il sexenio seguente ricordato da molti come il più drammatico e tragico della storia contemporanea del Messico, vide l'industria cinematografica fare da eco alla situazione economica. A carico del mercato cinematografico venne nominata la sorella del presidente, Margarita. Il nepotismo portò ad un'ulteriore crisi del cinema che risultò in anni di pellicole incerte e storicamente non rilevanti.

Dopo il 1977 e 1978, anni che videro uno dei punti più alti del cinema commerciale contemporaneo per varietà e novità tematica (nel quale i registi affrontarono il femminismo, gli stili di vita alternativi, il revisionismo storico e la corruzione politica), Margarita Lopez Portillo fece chiudere CONACITE I e CONACITE II facendo svanire la possibilità di produzione per molti giovani registi e causando anche un mare di debiti all'industria nazionale.

Anche la tematica preferita dallo stato cambiò: dalla

libertà espressiva e il patriottismo si passò a pellicole family oriented; questo portò le case di produzione private, non soggette al controllo politico statale, a spingere per pellicole di estrema violenza, nudo e personaggi degradanti.

“Bellas de noche” (1974) e “Las ficheras” (1976), entrambi diretti da Miguel M. Delgado, iniziarono il trend del genere delle ficheras, del cabaret e dei doppi sensi. A differenza dei suoi predecessori, il genere delle rumberas, queste nuove pellicole sulle “signore della notte” approfittavano le agevolazioni della nudità e volgarità.

Un altro genere interessante nacque al confine tra Messico e Stati Uniti, il cabrito western; è una interessante dimostrazione delle direzioni che assunse la produzione privata durante gli anni Ottanta. Questo genere diventò popolare rapidamente nella provincia messicana e trovò il pubblico più fedele tra gli immigrati messicani negli Stati Uniti.

Indipendentemente dal loro valore artistica, il cinema di frontiera riflette la dura realtà che vive una grossa parte della popolazione messicana.

A causa delle tragedie nazionali di San Juan Ixhuatepec del 1984 ed il terremoto di Città del Messico dell'anno seguente, il governo perse completamente di vista l'industria cinematografica. Fu grazie all'aumento delle produzioni private che l'industria cinematografica messicana non si estinse in quegli anni.

La legislazione che equilibrava ed esigeva la proiezione di pellicole prodotte in Messico aggravava il problema: da un lato la legge richiedeva agli espositori di spendere il cinquanta per cento delle proiezioni per film nazionali (anche se non fu mai fatta seguire completamente), dall'altro lato la generale scarsa qualità dei film messicani, unita al disinteresse del pubblico, fece sì che anche quei

rari esempi di cinema di qualità, quali “Frida, naturaleza viva” o “Los motivos de Luz”, venissero proiettati in sale di terza categoria.

Nel 1983 venne fondato l’Istituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), un ente pubblico incaricato di dirigere cinema messicano verso il successo e la qualità. IMCINE cadde sotto la direzione di Radio, Televisión y Cinematografía (RTC) del Ministero degli Interni fino al 1989, quando passò ad essere coordinato dal Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).

RITORNO ALL’ETA DELL’ORO

LA STORIA

Presidente Carlos Salinas de Gortari come De la Madrid iniziò il suo mandato in un periodo estremamente complicato. La crisi economica continuava ma grazie al Terrorismo fiscal, chiamato così dagli economisti messicani, Salinas riuscì ad aumentare le entrate. Parte di questo piano di arricchimento consisteva nella vendita di molte società di proprietà dello stato (incluse la Banca Nazionale e Telmex), riducendo così la spesa pubblica e creando liquidità. Rinegoziò il debito straniero e nel 1991, dopo una lunga negoziazione con il Fondo monetario internazionale, accordò una riduzione di 7 miliardi di dollari, abbassando il debito straniero dal 63% del PIL al 22%.

Quest’ultimo accordo confermava una riforma della relazione Americano-Messicana. Infatti questa portò alla firma del Tratado de Libre Comercio o North American Free Trade Agreement (NAFTA) di cui facevano parte Stati Uniti e Canada.

Presidente Ernesto Zedillo Ponce de León, salì al governo

in un momento buono per l’economia ed il cinema. Dopo pochi giorni però si ritrovò con una crisi lampo; una mancanza degli investimenti stranieri portarono alla perdita di fiducia nel Peso e una rivalutazione del suo valore che scese di 40% del suo valore. Gli Stati Uniti vennero nuovamente in aiuto del governo Messicano alleviando il debito del governo Zedillo. Da quel momento ci fu una forte crescita dell’inflazione e una recessione prolungata.

Ad aggiungersi alla crisi economica, il sexenio di Zedillo presentò due grandi eventi fortemente legati al discontento del popolo e della classe media: l’ascesa dell’Ejército Zapatista de Liberación Nacional, il mistero sull’assassinio di Colosio (candidato del PRI che doveva correre alle presidenziali al posto di Zedillo Ponce de León).

Le elezioni del 2000 vennero vinte per la prima volta, dopo 71 anni, da un candidato del Partido Acción Nacional (PAN) Vicente Fox Quesada. Nel 2000 l’economia crebbe del 7%, il doppio rispetto all’anno precedente e senza rincaro dei prezzi facendo scendere anche l’inflazione. Pian piano l’economia nazionale migliorava senza però riuscire a far crescere il PIL pro capite.

Per continuare la ripresa, preparò un nuovo quadro di bilancio, che però necessitava dell’approvazione di due terzi del congresso perché venisse emendato. L’opposizione rallentò le azioni del governo, e fece passare questo piano fiscale solo nell’ultimo anno ed in una versione molto più modesta.

Cercò di piegare la politica messicana verso una linea più democratica e trasparente. Ritirò l’esercito dal Chiapas per finire le rivolte e lasciò governare il politico indipendente, Pablo Salazar Mendiguchia; inviò al congresso il disegno di legge su Derechos y Cultura Indígenas elaborato dalla Comisión Parlamentaria de

Concordia y Pacificación (COCOPA) firmando un accordo sulla protezione della libertà e dei diritti umani.

In generale Fox fu un buon presidente, ma affrontò l'incarico politico come se lo stato fosse grande azienda senza dare troppo peso alla realtà sociale. Crebbe molto la corruzione ed il fenomeno del narcotraffico.

IL CINEMA

Il periodo del cinema neoliberale tra il 1988 e i primi anni 2000, è vario e complesso. Le numerose modifiche al sistema amministrativo dell'industria, il cambiamento dell'ideologia di registi e spettatori, l'abbandono di generi tradizionali in favore dell'influenza americana e personale, hanno concorso per formare uno dei periodi più ricchi ed interessanti del cinema messicano e mondiale.

Il trasferimento di IMCINE dall'entità governativa RTC a CONACULTA, pur dimostrandosi burocraticamente molto più complessa di quanto ci si aspettasse, ruppe la relazione cinema-governo che esisteva da cinquant'anni. Per quanto inizialmente opposta, la scelta del governo Salinas di limitare CONACULTA alla semplice produzione o co-produzione, si dimostrò però molto più coerente con la natura del medium cinematografico. Questo cambiamento da un ministero governativo ad uno culturale, creò un futuro più promettente per il cinema messicano.

La creazione di circuiti espositivi alternativi per i film di qualità, il sostegno dato alle scuole di cinema e l'impegno di produrre e co-produrre una dozzina di film all'anno, portò ad una nuova fioritura dell'industria. Questi anni portarono all'uscita nelle sale di "La sombra del caudillo" (1960) di Julio Bracho, film rimasto

censurato per 30 anni, venne permessa inoltre l'uscita di "Rojo Amanecer" (1989) di Jorge Fons, un film che tratta direttamente gli eventi di Tlatelolco '68 e si arrivò allo scioglimento della Compañía Operadora de Teatros (COTSA), che costituiva monopolio delle sale.

Salinas rimase comunque turbato dalla potenza dei mass media, tanto da tenere sempre aperta la possibilità di censurare film scomodi; l'amministrazione decise di chiudere CONACINE ultima agenzia di produzione statale attiva e tenere aperta solo IMCINE-CONACULTA.

Nel 1990 uscì Rojo Amanecer, film basato sugli eventi dell'Ottobre del '68. La censura, prima di proiettarlo nelle sale, fece tagliare tre scene, sostituire alcuni membri dell'esercito con poliziotti e la distribuzione venne limitata. È importante notare come all'inizio degli anni '90 incominciarono a essere presenti i film di critica sociale e politica, sintomo del dissenso verso gli ultimi governi del PRI.

"Rojo Amanecer" viene girato all'interno di un appartamento a Tlatelolco e segue da vicino la storia di una famiglia della middle class, ponendosi come film di transizione tra il Cinema of solitude e il cinema della middle class.

La libertà espressiva data dal governo e IMCINE fece degli anni '90 la generazione più ricca di registi, facendo debuttare 32 giovani registi nel solo sexenio di Salinas. Questi diressero film tra cui "Danzón", "En el aire", "Dos Crimenes", oltre a molti altri. Questi film poi diedero una spinta creativa a quei registi che furono grandi nel passato e che tornarono in auge con "Como agua por chocolate", "Rojo amanecer", "Miroslava" e "El callejon de los milagros". Sinonimo di alta qualità, i nuovi film riuscirono a far tornare il cinema nazionale parte integrante della cultura del paese.

Il presidente Ernesto Zedillo volle continuare con il modello stabilito da Salinas e Duran ma nominando Jorge Alberto Lozoya come direttore dell'IMCINE fece cadere ai massimi storici la produzione e distribuzione con aiuti statali. Infatti la cattiva amministrazione dell'IMCINE si traduceva in tentativi di produzione di pellicole destinate ad una cattiva ricezione del pubblico, sprecando così capitale e togliendo la possibilità ad altre pellicole di essere prodotte.

Durante l'estate che precedeva le elezioni, Maria Rojo vinse una posizione al congresso; durante il periodo a disposizione combatte aspramente e convinse i membri dei partiti ad un voto bipartisan in favore dell'industria cinematografica messicana.

La Ley cinematografica definì che il 10% delle proiezioni dovevano essere dedicate a film messicani, stabilì la creazione di un fondo, finanziato dallo stato e dai privati, per la produzione di film interamente messicani. A questi si aggiunse la legge che richiedeva il mantenimento dell'integrità culturale ed artistica dei film, il che significa l'eliminazione del doppiaggio cinematografico.

In generale, il cinema messicano visse un felice incontro con il suo pubblico. La partecipazione al cinema per vedere i film messicani tra il 1990 e il 1992 aumentò notevolmente; anche il noleggiare di questi film superò le migliori aspettative dei distributori video, che fecero da apripista al nuovo cinema messicano

Un'ascesa qualitativa e quantitativa del cinema messicano dovrebbe essere un buon sintomo dello stato generale della nazione. E fu così fino al termine del governo di Salinas de Gortari e la crisi del '94.

La confusione e la delusione sono stati sentimenti ricorrenti nella popolazione messicana nella prima

metà del governo Zedillo (1994-1996). Dall'euforia durante Salinas si è passati, in pochi giorni, alla povertà, disoccupazione, inflazione, regresso, emarginazione e insicurezza.

L'impatto di questi fenomeni sociali nel cinema messicano non fu visibile immediatamente. Dal 1993 al 1996, il cinema nazionale non solo riconquistò la fiducia del pubblico, ma anche quella dei produttori, distributori ed esercenti, che avevano osato scommettere su un settore fragile. Il successo internazionale di registi come Arturo Ripstein, Alfonso Arau, Alfonso Cuarón e María Novaro ha nutrito la speranza che, per la prima volta, il cinema messicano potesse sopravvivere con dignità nonostante la crisi economica.

Il successo internazionale di film messicani paradossalmente mise in stallo il futuro della cinematografia messicana. Dopo il grande successo internazionale di "Como agua para chocolate" (1992), il regista Alfonso Arau iniziò la sua carriera come regista ad Hollywood con "Un paseo por las nubes" ("A Walk in the Clouds", 1995). La stessa situazione si ripeté con Alfonso Cuarón, regista di "Sólo con tu pareja" (1991), il direttore della fotografia Emmanuel Lubezki e Guillermo del Toro.

Un'altra preoccupazione è la mancanza di volti nuovi nel panorama cinematografico messicano. Nonostante l'emergere di nuovi registi ed attori, erano gli stessi film-maker a essere chiamati per le poche produzioni di qualità. È difficile trovare un film in cui non sia presente uno tra Maria Novaro, Busi Cortés, José Luis García Agraz, Carlos Carrera, Luis Estrada, Gabriel Retes, o tra gli attori, Maria Rojo, Blanca Guerra, Demian Bichir, Bruno Bichir, Gabriela Roel, José Carlos Ruiz, Delia Casanova, Luis Felipe Tovar, Alberto Estrella, Gina Morett, Patricia Reyes Spindola, Echanove Alonso, Luisa Huertas o Margarita Isabel.

Nel periodo dal 1988 al 2006, che nel suo libro Prado

definisce periodo neo-liberale, solo le pellicole prodotte dallo stato o da etichette di cinema indipendente hanno prodotto film d'avant-garde o artistici. In questi anni non si cercò di forzare la produzione di un film nazionalista, tanto meno un contenuto sociopolitico.

Ne è un ottimo esempio “Como agua por chocolate” di Alfonso Arau: infatti proponendoci la storia di una famiglia degli anni '20, non ci racconta l'evento storico nazionale, ma una situazione di vita amorosa attraverso gli occhi di una famiglia della classe media.

Questo cambio di protagonisti rispecchia la nuova audience messicana; in media maggiormente educata e facente parte di un nuovo gruppo sociale legato alla classe medio alta. A differenza di Jorge Fons in “Rojo Amanecer” però non fa un film di critica sociale.

Non tutti però desideravano seguire il cinema portato dal miglioramento economico e dalla crescente importanza della classe media nella società. Maria Novaro in “Danzón” espone un desiderio nostalgico di ritorno al cinema passato, dell'età dell'oro ma anche del Cinema of solitude. Appartiene a questo trend anche Arturo Ripstein che nel 1991 propone una nuova versione de “La mujer del puerto”.

In ogni caso, i registi sentivano la necessità di un cinema nazionale che si trasformasse dopo i cambi portati dall'urbanizzazione e dall'internazionalizzazione di economia e società.

Alcuni film cercarono di attaccarsi alla tradizione messicana, i più significativi furono: “Salón México” che riprese il genere cabaretero romanzandolo in termini più recenti, per attualizzare i giorni di gloria di uno spazio culturale iconico. Lo stesso desiderio di un ritorno ad un modo passato di fare cinema è visibile in “Retorno a Aztlan” e “Desiertos mares”.

Gli anni '90 trovarono il bisogno di utilizzare un ambiente diverso e nuovo per poter riscoprire i personaggi che si erano persi nella modernità. L'utilizzo di spazi interni e personali staccavano così dagli ideali di provincia e città utilizzati nella Golden Age e nel Cinema of solitude.

Questo fu un periodo di grande cambiamento nell'ambito cinematografico. Oltre alle modifiche amministrative, agli ideali posti alla base delle produzioni e l'impatto con la transnazionalità, il cinema subì una forte influenza americana che sfociò in un cambio nel genere e del mercato messicano.

Il melodramma, il genere più frequente nella storia del cinema messicano era il veicolo privilegiato per la secolarizzazione e modernizzazione della cultura, ma aveva perso da tempo il suo legame con gli spettatori.

Inoltre, il melodramma grazie anche alla telenovela, divenne protagonista dell'educazione sentimentale degli spettatori. La rappresentazione dell'amore è però risultato di diverse dinamiche sociali, delle relazioni di genere e di classe, dell'economia sociale. Shumway in una sua analisi della società afferma l'arrivo della “crisi del matrimonio”, la perdita del senso del matrimonio e delle sue funzioni sociali, che venne gradualmente eroso dal femminismo.

Così la romantic comedy, già al centro del cinema hollywoodiano, arrivò in Messico grazie a personaggi come Woody Allen, Rob Reiner e John Hughes ed attraverso prodotti mainstream. Furono le serie tv americane a far cambiare così velocemente il gusto della classe media.

I fratelli Carlos e Alfonso Cuarón furono i primi a seguire questo trend estero offrendo al pubblico il film “moderno” che stavano aspettando: “Solo con tu pareja”. Il film racconta un nuovo tipo di romanticismo ed affronta l'intimità in maniera diretta e vicina alla vita di tutti i giorni senza perdersi in messaggi nazionalisti,

e anzi ignorandoli completamente. I personaggi fanno parte della classe media e “fanno parte” del pubblico; sono soprattutto le professioni dei personaggi che sottolineano questo nuovo cambio di casta, come affronteremo nel capitolo “03b Il Pubblicitario” e “05b Commedia e horror transnazionale”.

Negli anni 2000 c'è una netta prevalenza della commedia romantica rispetto a tutti gli altri generi. Questo trend ha liberato tanti film-maker dagli imperativi stilistici e contenutistici di fare un film messicano.

La commedia romantica infatti si presenta come linguaggio che permette l'emergere di una prospettiva critica sulla cultura neoliberale e, in generale, sulla situazione del paese.

La commedia romantica riesce a raccontare anche di politica e società: la corsa al consumismo raccontata attraverso la classe sociale media mostra lo scontento verso il regime del PRI sia dalla parte dei progressisti sia che da quelli di destra.

Già nel 1996 “Entre Pancho Villa y una mujer desnuda” di Sabina Berman e Isabel Tardan proponeva uno spaccato di società dove la classe imprenditoriale media rimaneva indecisa se abbracciare la modernità o ritornare ai tempi passati; rappresentò ciò attraverso l'utilizzo del triangolo amoroso come visto nelle altre commedie di questi anni.

Quattro anni dopo “Todo el poder” raccontava chiaramente la delusione della popolazione verso le trasformazioni sociali e politiche che hanno portato al disordine pubblico ed urbano, alla corruzione ed alla criminalità organizzata. Come aveva fatto “Sucedìo en Jalisco” prima di lui, questo film ha aperto la possibilità ad altri registi di affrontare, negli anni a venire, tematiche importanti e delicate come la corruzione e la droga con la spensieratezza della commedia.

Nello stesso anno usciva “La ley de Herodes” che,

affrontando gli stessi temi, sfruttava invece la rudezza e crudeltà della provincia, finendo con l'ironica realtà del fatalismo ciclico della politica messicana: ad ogni cambio promette bene, soccombe ad un'eventuale crisi, per poi ripetersi dall'inizio. La pellicola ha avuto un successo così grande perché riuscì a sopravvivere ad un tentativo di censura, che incuriosì il pubblico ad andare a vederlo.

Se c'è un film che spacco in due il cinema messicano fu “Amores Perros” (2000) di Alejandro Iñárritu.

Il regista sfruttando l'estetica ed il linguaggio urbano ha fotografato e riproposto lo stato della società e del cinema, e conseguentemente ha influenzato la nuova demografica di personaggi e spettatori. “Amores Perros”, uscì poco dopo film “impegnati” come “Todo el poder” o “La ley de Herodes”, ma preferì smarcare completamente il tema e parlare delle ideologie della gente normale appartenente alla classe. Lo fa con un ritmo serrato, con un montaggio creativo e ripetuto che sostituisce all'amore fittizio della commedia romantica la violenza ed il realismo.

Tornando indietro di qualche anno, vediamo come la rinascita del cinema messicano fece riscoprire altri generi. “Cronos” (1993) di Guillermo del Toro, è un esempio della libertà creativa del cinema negli anni 90. A differenza di “La Tarea” o “Solo con tu pareja”, “Cronos” è al di fuori di qualsiasi trend nel cinema messicano, non appartiene al Cinema of solitude, non fa parte dei film politici o delle commedie romantiche.

L'innovazione di del Toro si basa sull'identificazione di uno dei periodi peggiori e kitsch del cinema messicano; riprende il genere fantastico e dell'horror low budget di film come “El Vampiro” di Fernando Mendez e Abel Salazar (1957).

Attraverso un processo che riconfigura il materiale attraverso la chiave personale dell'autore e ripropone le tradizioni del cinema nazionale, come se quest'ultimo facesse parte dell'eredità personale del regista; si noti come il nome del marchingegno fantastico, Cronos, che dà il titolo al film, tanto come l'impiego di proprietario di un negozio di antiquariato, richiamano quest'idea di riappropriazione del passato. Anche in questa storia viene proposto lo scontro tra vecchio e nuovo, e più precisamente tra l'americano e il messicano.

MESSICO E CINEMA GLOBALE

LA STORIA

Le elezioni del 2006 portarono nuovamente al governo un candidato del PAN, Felipe Calderón Hinojosa. Fu però una vittoria contestata dal PRD (Partido Renovador Democrático) e dal suo candidato Lopez Obrador che fece iniziare scioperi e proteste.

Gli aspetti più importanti su cui si focalizzò il governo di Calderón erano: l'occupazione, l'educazione e le forze armate. Cercò di livellare il mercato nazionale per aumentare la concorrenza e creando migliaia di posti di lavoro, circa 850 mila.

In questi anni il Messico sia per propria cultura, sia per difendersi da un'eventuale carenza di petrolio, rafforzò la propria industria energetica. Oltre a rafforzare iniziarono anche ad investire creando posti di lavoro e maggiori possibilità di mercato, Pemex e lo stato incominciarono a spingere per l'utilizzo di energia fotovoltaica ed eolica. Nel 2009 le nazioni unite riconobbero il grande impegno del Messico nella protezione dell'ecosistema.

Durante il governo Fox Quesada la corruzione e la criminalità organizzata non erano stati considerati problemi di grave importanza; all'iniziare del mandato di Calderón la situazione di sicurezza sociale era precipitata. Il presidente iniziò una campagna contro il narcotraffico che comprendesse la creazione di un corpo speciale dell'esercito dislocato in diverse parti del paese. Per meglio rafforzare la lotta contro la criminalità e il narcotraffico, creò un codice penale unico per tutta la nazione e diede alla Procuraduría General de la República pieni poteri per portare a termine intercettazioni telefoniche e retate senza un ordine giudiziario.

Calderón cercò di far crescere l'economia che, nonostante stesse migliorando negli ultimi anni, continuava ad essere in pericolo di crisi. Dovette superare situazioni complicate anche a livello personale, ma gli ultimi anni del governo Calderón risultarono tra i migliori dell'era moderna. Riuscì ad accumulare come guadagno quasi 160 miliardi di dollari.

Avvicinandosi alle elezioni del 2012, si il clima politico iniziò a deteriorarsi. Le campagne di PRD e PRI facevano pian piano ritornare la paura di una politica basata sulla retorica vuota e sull'annullamento dei cambiamenti appena iniziati.

Le elezioni sono state vinte da Enrique Peña Nieto, facendo tornare al governo il PRI dopo una pausa di 12 anni. Le elezioni però ricordano quelle del 2006 e del 1988; infatti in entrambi i casi i candidati concorrenti hanno fatto ricorso per sospetti brogli elettorali. Lopez Obrador, concorrente alla presidenza di Peña Nieto, affermò anche che il PRI avesse ottenuto il favore ed il voto di alcuni in cambio di regali o denaro.

Durante i primi giorni di governo, venne chiesto

al presidente quale fosse il suo piano per l'industria cinematografica. Per sua volontà i cinema fecero tornare gli sconti del mercoledì offrendo due ingressi per uno. Più significativo invece l'obbligo di esibire in qualsiasi momento almeno due film messicani; nel caso che non ne avessero in programmazione neanche uno in quel momento, si può -o deve- ricorrere a pellicole classiche quali "Los Olvidados" di Buñuel o "Amores Perros" di Iñárritu.

Il ritorno del Partido Revolucionario Institucional al governo segnala il disappunto della popolazione verso il governo di destra. È stata soprattutto la causa economica a far cambiare idea ai votanti; con la crisi che colpì gli Stati Uniti nel 2001, il Messico incominciò ad impoverirsi e il PAN anche a causa della mancata maggioranza al congresso, non riuscì a strutturare una riforma efficace. La battaglia di Calderón contro la droga portò alla morte di più di 60 mila cittadini e venne considerata, da una parte della popolazione, una battaglia inutile.

Ad oggi il governo di Peña Nieto non ha ancora raggiunto la metà del suo mandato ed è quindi troppo presto per poter riassumere quali siano le scelte o giudicarle; tuttavia si possono trovare svariate testate giornalistiche che danno la propria opinione seguendo una pre-impostata linea editoriale. Chi lo favorisce definendolo il "giovane, telegenico e di un'impeccabile raffinatezza" - The Guardian - oppure chi lo accusa di "voler tornare al vecchio PRI" e alle sue tattiche di corruzione e di tolleranza verso i cartelli della droga -Global Post-

IL CINEMA

Il 2006 è un anno importantissimo per l'industria filmica messicana. Nello stesso anno uscirono tre film che posizionarono il cinema messicano sulla cartina del cinema internazionale grazie a "Children of Men" di Cuarón, "El labirinto del Fauno" diretto da del Toro e "Babel" di Iñárritu.

Queste pellicole sono il risultato dell'internazionalizzazione del cinema e dell'americanizzazione di cineasti e pubblico. Tutti e tre avevano già avuto esperienze con Hollywood. Del Toro dopo "El espinazo del Diablo" del 2001 decise di non tornare a lavorare in Messico (scelta effettuata anche per ragioni personali, visto il rapimento del padre) e continuò il suo cinema di fantasia all'estero con "Hellboy" (2004 e 2008), "Pacific Rim" del 2013, la coproduzione dell' "Hobbit" di Peter Jackson e la serie tv ancora in onda "The Strain".

Cuarón si trasferì in Inghilterra dove fece il produttore per svariati film e completò il più recente "Gravity" e la serie tv "Believe".

Iñárritu fu l'unico a rimanere in Messico, a Guadalajara. Anche lui però incominciò a preferire la maggior libertà ed economia del cinema internazionale; diresse in Spagna "Biutiful" con Javier Bardem ed il film prossimo all'uscita "Birdman".

Pur essendo di natura transnazionale tutti i loro film comunicano, più o meno coscientemente, qualche realtà tipica messicana. "Children of Men", per esempio, riporta in primo piano l'eterna questione politica e sociale. Questo tema si pone alla base del film anche se il regista sceglie un linguaggio completamente diversa da quella più recente scelta da "Todo el Poder" o "El bulto", dipingendo un modo realistico e crudo nel quale la divisione in caste richiamano i temi razziali e migratori

già visti nell'età dell'oro e dal border cinema.

Questi però non furono gli unici film e registi influenti negli ultimi anni.

Dopo l'influenza neoliberale dei primi anni 90, il cinema messicano accettò la possibilità di produrre film nazionalisti senza essere politici o banali; soprattutto in questo decennio si può notare come l'interesse sociale si concretizza in film come "Pastorela" che utilizza una tradizione del clima natalizio messicano per mostrare la corruzione della società in modo ironico e leggero, "El infierno" che attraverso la commedia e l'ironia affronta il tema della guerra di Calderón ai cartelli della droga, "For Greater Glory - Cristiada" che racconta nuovamente l'episodio della guerra dei Cristeros come metafora della società attuale e della combattuta libertà di culto.

Il cinema di confine, spesso definito come border cinema, è forse il fenomeno più interessante di questi ultimi anni. Nato perché conveniva produrre film sulla frontiera tra Stati Uniti e Messico, vista la forte emigrazione (legale e non) dei messicani, diventò un genere sempre più importante. Già in passato gli Stati Uniti erano sinonimo di speranza, fortuna e di una nuova vita (come possiamo vedere in "El callejon de los milagros" di Fons), ma in questi anni l'ideale divenne una realtà afferrabile.

Registi come Inárritu, Carlos Cuarón, Eugénio Derbez e Patricia Riggen raccontano la vita al di là del confine, ognuno seguendo il proprio stile e genere. La lingua messicana, torna così ad essere ancora importante anche in un cinema anglofono. Già una volta, con l'avvento del cinema sonoro, la lingua aveva diviso il cinema messicano da quello europeo o americano ed ora, dopo meno di un secolo, contribuisce a renderlo nuovamente unico in un panorama di cinema sempre più globalizzato ed unificato.

Come vedremo nel capitolo "05b Commedia e horror

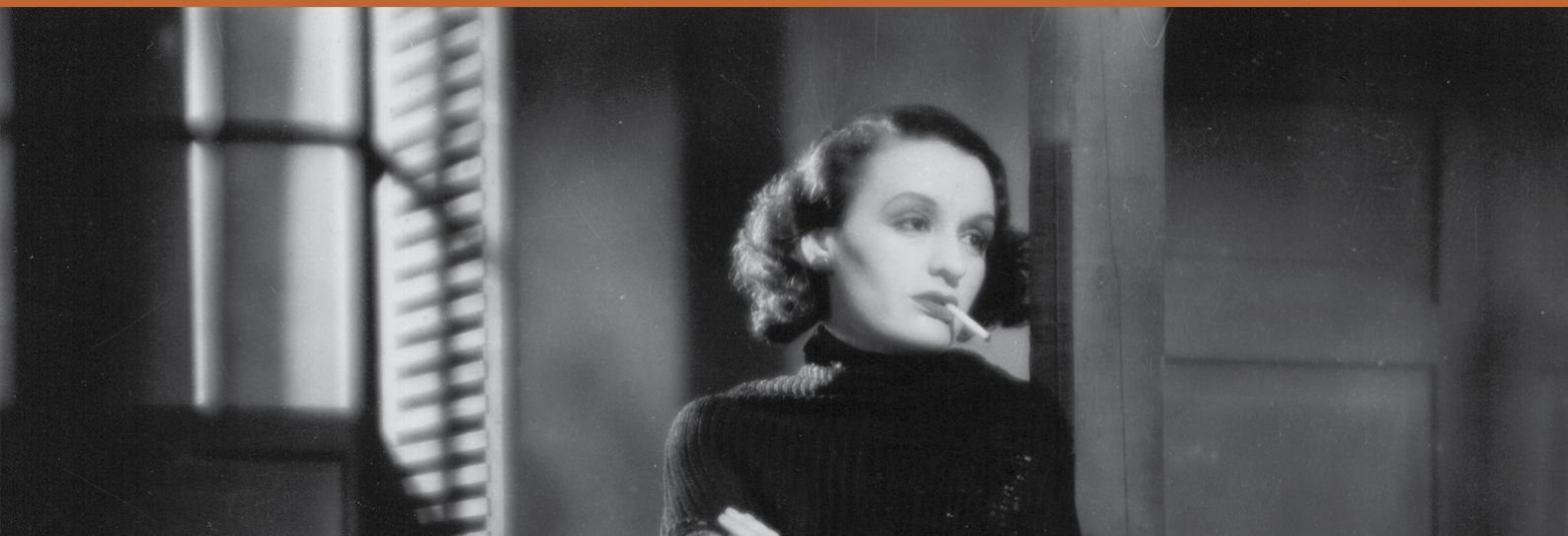
transnazionale", la messicanità di un film è difficile da notare quando i messicani sono famosi per film quali "Gravity" o "Pacific Rim", ma la lingua ed la volontà di tornare alle proprie tradizioni, tipico della ciclicità politica ed artistica del Messico, può permettere un cinema globale e allo stesso tempo messicano.



04.

LA VERGINE DELLA NOTTE

personaggi del cinema



LA VERGINE DELLA NOTTE

PREMESSA

Prima di introdurre il topos della “vergine della notte”, vorrei soffermarmi su uno degli stereotipi più comuni nella cultura messicana (cinematografica e non) per chiarirlo almeno parzialmente; molto spesso infatti si ricorre al termine *macho*, ed al suo derivato *machismo*, per definire e denunciare uno squilibrio sociale, ipoteticamente tipico della comunità messicana, legato alla discriminazione sessuale della donna o degli omosessuali.

Per quanto sia corretto affermare che la figura patriarcale e tradizionalmente maschile abbia ricoperto, e tuttora ricopra, una posizione di potere nel nucleo familiare e nella società, è tuttavia limitato e sbagliato ingigantire questa realtà storica fino a definire il Messico una nazione maschilista o anti-femminista.

Bisogna ricordare come il XX secolo abbia portato cambiamenti sociali radicali, primi tra tutti l’evoluzione modernista e la rivoluzione sessuale, che hanno influenzato il modo di organizzare le priorità personali ed il *modus vivendi* del nucleo familiare. Il metro utilizzato nell’analisi di un determinato film da parte di accademici e critici è spesso legato al momento in cui essi hanno scritto i loro lavori; è facile immaginare come l’evoluzione del costume sessuale durante il secolo scorso possa cambiare la lettura di certi elementi e modi narrativi con solo parziale riguardo alla norma del periodo storico della pellicola analizzata.

Per fare un esempio futile ma lampante, nel film diretto da Alejandro Galindo “Una familia de tantas” la protagonista, Maru, dopo aver festeggiato la

sua *quinceañera* (festa di compleanno che marca il passaggio da ragazza a donna, paragonabile alla festa di diciott’anni in Italia) si toglie le scarpe davanti a svariate persone, anche di sesso maschile. Alcuni membri del pubblico che lo videro al cinema nel 1948, tanto come i personaggi nel film, si sarà sicuramente scandalizzato per questa mancanza di pudore della ragazza. Se il film venisse riproposto oggi nessuno criticherebbe o si scandalizzerebbe per la scelta della ragazza e tanto meno di quella di riprendere la scena perché il cinema ci ha abituati a mostrare molto di più.

Per gran parte della prima metà del 1900 infatti la donna era normalmente legata alla sua posizione di madre e donna di casa tanto quanto il marito era *pater familia* e lavoratore.

Questo modello di società ci fu mostrato dal cinema nazionale all’inizio del secolo scorso innumerevoli volte ed in maniera fortemente stilizzata, attribuendo a uomini e donne ruoli rigidi, fortemente connotati dal punto di vista del genere di appartenenza.

Certamente la figura del *charro*, che come i cowboys del cinema americano impersona la virilità, l’onore, la giustizia e spesso ruotare attorno ad ideali di rivoluzione ed eroismo, alimenta l’idea di una nazione *macha*. Infatti la sua presenza in gran parte dei film della *golden age* messicana, e il grande successo popolare che hanno avuto i film in quegli anni, ha aiutato il diffondersi di questo stereotipo. Come ricorda Sergio De la Mora nel suo saggio “Cinemachismo”:

“[...] *the national masculinity and patriarchal ideology articulated via the cinema and also vigorously promoted by the post-revolutionary State as official ideology. [...] in Mexican cinema and Mexican society, cinemachismo explains the institutional deployment of a masculinized mexicanidad through the camera lens.*”

“[...] la virilità nazionale e l'ideologia patriarcale vengono articolate attraverso il cinema e, vigorosamente, anche promossi come ideologia ufficiale dallo Stato post-rivoluzionario. [...] nel cinema e nella società messicana, il *cinemachismo* illustra la distribuzione istituzionale di una *mexicanidad* maschilista attraverso la camera da presa.”

È comprensibile capire come lo stereotipo *macho* sia stato diffuso da media e stato, ma nella realtà storica la donna non fu vittima di una repressione specifica o mirata della società tantomeno del *macho*, ma ricopriva i ruoli che le erano assegnati dalla cultura del momento; personalmente credo che sia stato il bisogno di raccontare storie che fossero interessanti per il pubblico, e che si trovano difficilmente nella vita di tutti i giorni di un cittadino qualunque, a fossilizzare l'ideale *macho* nella cultura messicana.

Con questo non voglio negare le difficoltà che le donne affrontarono nei primi anni del secolo scorso, ma voglio ricordare che anche se in questo capitolo affronteremo in continuazione situazioni ostili al sesso femminile, queste non specchiano completamente la realtà o un'ideologia sessista. Anzi l'obiettivo è quello di ricordare l'importanza della donna come personaggio, attrice o regista nella creazione di un'immagine storica e di un modello di femminilità (e complementare virilità) che si è evoluta nella società come nel cinema.

IL TOPOS

La *Midnight Virgin* è probabilmente il personaggio tipo più importante ed influente della storia del cinema messicano. Il nome del *topos* è stato dato dal teorico e critico del cinema De la Mora (già citato nei precedenti paragrafi) che riferendosi ad una ballata messicana (*bolero*) di Pedro Galindo Garza ha riconosciuto il personaggio tanto riproposto al cinema.

*“Virgen de media noche, virgen, eso eres tú,
para adorarte toda rasga tu manto azul.
Señora del pecado, luna de mi canción,
mírame arrodillado, junto a tu corazón.”*

“Vergine della mezza notte, vergine, ciò che sei,
per adorarti completamente strappa il tuo manto
azzurro.

Signora del peccato, luna della mia canzone,
guardarmi in ginocchio, vicino al tuo cuore. “

La *Midnight Virgin* non è tuttavia un personaggio unicamente messicano; autori e registi centroamericani si appropriarono di questo personaggio ma la tematica della donna abbandonata ha avuto origine nella mitologia antica greca e latina. Apollonio Rodio con le Argonautiche, Catullo con il carme 64 e Virgilio con l'episodio di Enea e Didone nell'Eneide sono tre antenati celebri della “Vergine della notte”.

Già nelle loro storie le tre donne, rispettivamente Medea, Arianna e Didone, venivano abbandonate dai loro rispettivi amanti (Giasone, Teseo ed Enea) nella disperazione e talvolta nella morte.

Queste storie classiche ripropongono l'abbandonata come personaggio secondario. Nell'evolversi della narrazione e nell'appropriarsi del *topos* da parte di altre culture (come quella messicana), il personaggio è

variato tanto da diventare anche protagonista delle sue storie definendo meglio gli elementi narrativi che lo accompagnano.

Nella cultura messicana i fatti legati alla vergine si presentano pressoché analoghi in tutte le sue storie: una donna s'innamora di un uomo che incontra o già conosceva; poco dopo l'uomo viene scoperto infedele alle promesse fatte e di conseguenza abbandona la donna. Dopo vani tentativi di trattenere l'innamorato, e l'essere cacciata dalla sua casa originaria, la donna inizia una nuova vita all'insegna della sopravvivenza trovando sostentamento come può.

Pur essendo fortemente legato al ruolo della donna nella storia (prendendo da Propp: protagonista, aiutante, donatrice o premio), il finale è spesso legato al tema della morte, che sia la morte della donna o di altri, rafforzando il rapporto del *topos* con la cultura messicana, legata in modo particolare al culto dei morti, come vedremo nel capitolo "La morte tradizionale".

Questo legame con il culto dei morti permette alla *Midnight Virgin* di proporsi come una nuova figura di *pathos* del panorama filmico post-rivoluzionario, e va ad aggiungersi a quelle tanto amate dal pubblico della *Golden Age* della vecchia madre straziata dal dolore, del povero felice o del buon reietto (come possiamo vedere in "Nosotros los pobres" del 1948, "Ahi esta el Detalle" uscito nel 1940 e "Pueblerina" del 1948).

Nella cultura sociale messicana si instaurò così una sorta di "culto" tripartito indirizzato ai personaggi femminili: quello della donna, quello della madre e quello della prostituta. La "verGINE della notte" coincide con quest'ultima.

Come abbiamo visto nella stilizzazione del percorso narrativo del personaggio, la donna abbandonata non è

la semplice evoluzione storica del *topos* della letteratura mitica classica; nella cultura messicana infatti ci sono state due figure che hanno fortemente influenzato la formazione della "verGINE della notte": la Malinche e la Vergine di Guadalupe.

STORIA E MITO

Nel "culto della donna" la prostituta è l'elemento che nasce dall'incontro tra l'immagine di Maria Vergine, che ricopre il ruolo della madre per eccellenza, e Doña Marina "la Malinche", la traditrice della patria. Nel libro "*La jaula de la melancolía*" l'antropologo Bartra sintetizza per primo l'immagine della vergine-puttana (l'autore utilizza il termine messicano "*puta*" dando maggior importanza alla colpa del personaggio) raccogliendo elementi di queste due icone femminili ed identificando la *Virgen* e Malinche come due facce della stessa medaglia.

Molti dei personaggi femminili proposti nella storia del cinema messicano, soprattutto nei primi cinquant'anni, condensano entrambe le versioni del *topos* e portano con sé ideali o comportamenti che richiamano questa dicotomia.

Lo stato messicano è fortemente cristiano ed il pensiero Cattolico in particolare è una parte vitale della *mexicanidad*. Sin dalle apparizioni della *Virgencita* sul monte Tepeyac nel 1531 la popolazione e la cultura messicana ha utilizzato come modello da imitare la madre di Cristo. Vista la Sua grande influenza nella vita del popolo messicano (ricordiamo che l'immagine sacra fu utilizzata come stendardo durante la guerra da Emiliano Zapata), molti accademici hanno approfondito lo studio sull'influenza cristiana e mariana nel paese, ne sono un esempio Roger Bartra (1987) e Charles Ramirez Berg

(1992). Le ricerche sociologiche e storiche confermarono l'influenza tradizionale e reale che la *Nuestra Señora* ha sul popolo messicano: la Vergine è infatti il primo archetipo di femminilità, purezza e maternità ed è sempre presente nell'immaginario collettivo.

L'altra icona storica, sebbene sconosciuta agli stranieri, che emerge nell'analisi sulla donna in Messico è l'azteca Malinalli Tenépatl, conosciuta semplicemente come "La Malinche" o "La Chingada" (quest'ultimo si può tradurre "la fottuta"). La Malinche era una donna *Nahuatl* (una razza indigena legata alla cultura azteca) che giocò un ruolo importante nella conquista spagnola dell'impero azteco, in qualità di interprete, consulente ed amante per Hernán Cortés. Prima schiava e poi amante del *conquistador*, diede alla luce il suo primo figlio, Martín, che è considerato il primo *mestizo* (persone di discendenza mista europea ed indigena).

La figura storica di Doña Marina è stata mescolata con altre leggende e la sua reputazione è variata nel corso degli anni in base al mutare delle prospettive sociali e politiche. Dopo la rivoluzione, quando crebbe velocemente l'ideale di nazionalismo e d'identità india, Malinche fu ritratta come tentatrice o traditrice; recentemente viene invece rivalutata come vittima degli spagnoli ed innalzata per la sua conoscenza della lingua e status di madre del attuale popolo messicano. Che si interpreti il personaggio positivamente o negativamente, oggi La Malinche rimane iconicamente importante; infatti si possono riscontrare i suoi molteplici e contrastanti aspetti (l'essere vittima e traditrice, indipendente e bisognosa, etc.) in altre donne.

L'essere madre e vittima sofferente sono le caratteristiche più forti che collegano i personaggi di Malinche e della Vergine; infatti come Santa protettrice del Messico e Madre del popolo cristiano la Madonna è genitrice della

morale e dell'ideale sociale messicano. Doña Marina invece è madre dell'etnia messicana, l'Eva dell'ideale del *mestizaje* che vede i cittadini messicani essere eredi della cultura ispanica ed europea ed allo stesso tempo della tradizione india.

In Messico il *topos* della donna abbandonata assume lineamenti nuovi; non è più semplicemente vittima dell'abbandono dell'eroe o amato, ma concorre attivamente alla perdita della castità e dell'onore che tanto erano cari alla tradizione familiare spagnola e cristiana. L'essenza passiva e debole che portava con se nei testi latini, viene sostituita da una carica erotica e passionale, che le dà la possibilità di combattere il proprio stato e che talvolta, dopo l'abbandono o esilio, può trasformarsi in volontà di sacrificarsi per altri.

Le qualità contrastanti della vergine e della prostituta si accompagnano come su binari paralleli dando forma a quella che è divenuta l'immagine della donna nel cinema messicano; la difesa della struttura familiare e sociale può scontrarsi con l'impiego scelto come in "Salón Mexico" oppure "Victimas del Pecado", allo stesso tempo alcuni personaggi come Julia in "Y tu mamá también", trovano nell'idea tradizionale e morale di sessualità un freno alla loro libera auto-realizzazione.

Il personaggio complesso della *Midnight Virgin* nell'affrontare la sua tragedia in modo spesso coraggioso e provocatorio è diventato anche allegoria della colonizzazione del Messico. La stilizzazione della prostituzione e della donna sfruttata in pellicole quali "Aventurera", "Una familia de tantas" o "Danzón" rivela come le relazioni sociali e familiari abbiano trasformato il ruolo della donna negli anni. Nel cinema la vergine-prostituta è diventata un specchio delle ansie, dei desideri, delle contraddizioni, della ricerca di auto-scoperta e il desiderio di sopravvivenza nella società moderna. Tutto

ciò cercando di conciliare la ricerca della carriera, e il desiderio tradizionale della maternità e dell'amore vero.

La tematica della donna abbandonata cambiò con l'avvento della società moderna e della perdita dei valori classici derivati dal Porfirato, trasformando il personaggio e facendogli perdere il senso di colpa dato dall'infrazione della tradizione morale messicana e cristiana.

Lo scrittore Salvador Novo in "Las Locas, el sexo, los burdeles" ci narra come nella seconda metà del 1800 grazie al fenomeno dell'urbanizzazione incrementarono velocemente i luoghi dedicati alla *Consumer Culture*, per primi i bordelli e le case d'appuntamento (*casa de citas*) che diventarono così centro della vita sociale degli uomini che potevano permettersi il lusso portato dal commercio sessuale.

Il diffondersi di questi luoghi con il conseguente aumento di malati di sifilide da un lato e la natura morale della società messicana dall'altro, fecero sì che il governo promulgasse delle leggi per controllare il problema iniziando dal censimento del 1851 di tutte le lavoratrici sessuali. Lo status sociale della prostituta venne così ufficializzato e, sebbene vigessero delle leggi sul buon costume, la cultura messicana assimilò sempre più immagini e parole che ritraevano le "signore della notte".

Quando il cinematografo arrivò in Messico, la classe creativa messicana era pronta per introdurre il personaggio della prostituta nelle proprie storie, introducendo gli elementi di tensione sociale, stigma familiare, vergogna ma anche l'onore e la dura esperienza dell'essere "lavoratrici" e madri.

Come approfondisce Carlos Monsiváis nel suo testo "Augustin Lara: The illusory Harem" del 1990, la prostituta venne utilizzata come personaggio che

permettesse il prevaricamento dei confini spaziali e sociali, morali e sessuali, facendola diventare una delle icone della *mexicanidad* e dell'esperienza della modernità urbana. La prostituzione diventa così metafora per capire i cambiamenti della società e del cinema in Messico.

Seppur sbloccando la complicata relazione sociale che racchiude il personaggio della prostituta, lo studio dei tratti tipici, l'etimologia e l'eziologia del *topos* non bastano per determinare quale sia stato il momento culturale nel quale la vergine della notte sia diventata rilevante. Nei propri testi Kirsten Strayer ed il già nominato De la Mora indicano l'uscita della novella "Santa" di Federico Gamboa (1903) come momento storico in cui il tabù della prostituzione diventò elemento narrativo e allegoria della società.

LA PROSTITUTA NELLA LETTERATURA MESSICANA

SANTA

"Santa" racconta la storia dell'omonima protagonista, personaggio che introdusse il *topos* della "verGINE della notte" in Messico, una ragazza di diciannove anni che dopo essere stata adescata con l'arguzia dal generale Marcelino Beltrán, viene sfruttata ed abbandonata incinta. Dopo aver perso il bambino ed essere stata cacciata dalla casa materna, Santa si unisce al bordello di Doña Elvira dove velocemente diventa la cortigiana preferita dalla magnaccia e dai clienti.

Nella stessa casa chiusa Santa conosce Hipólito, il pianista cieco che anima le serate di lavoratrici e clienti, con il quale costruisce lentamente una salda amicizia. Hipólito da parte sua si innamora di Santa, ma il suo essere disabile lo rende invisibile agli occhi della prostituta.

Tempo dopo Santa viene ritrovata dai suoi due fratelli maggiori che le portano notizia della morte della madre e il perdono che questa le ha concesso prima di morire. Questo gesto d'amore non è però non riproposto dai fratelli della ragazza che la diseredano e le intimano di non cercarli. Santa pur non avendo un legame familiare forte perde così le uniche relazioni vere della sua vita.

Tornati alla normalità, il matador El Jaraméño, cliente della casa di Doña Elvira, infatuato di Santa le chiede di lasciare il bordello e per accoglierla nella sua casa come compagna; la redenzione di Santa dura poco, annoiata e in smania di attenzioni tradisce El Jaraméño, che una volta scoperta l'infedeltà la caccia da casa sua.

La protagonista torna così alla casa di Doña Elvira ma velocemente si accorge di non essere più ben voluta. A causa di male voci sul suo conto ed il peggiorare della sua salute, Santa fatica a trovare lavoro in altre case chiuse. Diventata una donna di strada cerca conforto in un'avventura amorosa con un sedicenne da tempo innamorato di lei, ma visto il continuo peggiorare della sua salute diventa incapace di svolgere il suo "lavoro" e rimane sola. Disperata Santa chiede aiuto ad Hipólito e questo, ancora innamorato, fa tutto per aiutarla, fino a pagare di tasca sua l'operazione che potrebbe riportare alla salute la sua amata. L'intervento chirurgico per eliminare il cancro allo stomaco uccide Santa; il libro termina con Hipólito che compie le ultime volontà della protagonista, che viene sepolta di fianco alla madre nel cimitero del suo paese natale Chimalistac.

Il libro, e qualche anno dopo il film, affronta e stabilisce tutti i momenti tipici che un personaggio femminile deve affrontare perché possa essere riconosciuto come appartenente al tema della "vergine della notte" (per esempio l'amore proibito, l'abbandono, la scelta di sfruttare il proprio corpo, etc.). Gamboa intelligentemente sceglie un nome che risulta paradossale

per la protagonista; infatti questo si accompagna di molteplici significati e contraddizioni legati al storia della protagonista tanto quanto alla religione, al mito e alla cultura nazionale.

Lo scrittore messicano sfrutta la stesura del libro per descrivere la vita nei bassifondi del *Porfiriato* caricando di moralità e realismo il melodramma. Gamboa trova così il genere che meglio si accompagna al personaggio della "vergine della notte" e che verrà sfruttato per lungo tempo anche in chiave cinematografica. Il melodramma permette a Gamboa di inaugurare la letteratura erotica e promiscua (sebbene non siano i termini appropriati perché legati ad un diverso genere contemporaneo, sono i termini utilizzati dagli studiosi per riferirsi a questa tipologia di libri nei primi anni del 1900) per denunciare le ingiustizie sociali, giuridiche e economiche che il corpo politico nazionale commetteva contro le prostitute, e allegoricamente contro il popolo.

Affinché i lettori potessero ricollegare la propria esperienza al personaggio di Santa, Gamboa sfrutta la forte Cristianità del messicano medio. Come esposto nei paragrafi precedenti l'etica cristiana della *Midnight Virgin* si può ritrovare nel desiderio della donna di redenzione e nella sua natura di martire della società e del vizio. Per quanto Santa non sia un personaggio positivo, il nostro empatizzare con lei e quindi con il *topos* che incarna, le permette di sopravvivere alla morte letteraria e presentarsi in varie versioni nel cinema.

Con il passare degli anni "Santa" è diventata una pietra miliare della letteratura messicana. La sua influenza narrativa e l'attenzione che ha contribuito a dare al ruolo della donna sono rimaste invariate per i più di 100 anni passati dalla sua uscita. Con il passare degli anni però le comunità sono cresciute culturalmente e socialmente e

ciò che un tempo erano argomenti tabù e rivoluzionari sono diventati la normalità. La *Midnight Virgin* cambiò i suoi tratti conformandoli in base alla società del momento; così nel 1990 esce il libro di Sara Sefchovich “Demasiado Amor”, una nuova novella erotica che cerca di ripetere il successo pubblico e culturale di Gamboa, quasi un secolo dopo, raccontando di una nuova ed aggiornata “vergine della notte”.

DEMASIADO AMOR

“Demasiado Amor” racconta di Beatriz una segretaria di Città del Messico e del suo viaggio nel commercio sessuale. Beatriz si rivolge alla prostituzione per integrare il suo stipendio e realizzare con la sorella il sogno comune di aprire una pensione in Italia. Beatriz non inizia coscientemente la sua “carriera” da prostituta: gli uomini con i quali va a letto incominciano spontaneamente a pagarla senza alcuna richiesta da parte sua; anche per questo la protagonista non si etichetta mai come prostituta (come sottolinea De la Mora in “Cinemachismo”, questa strategia retorica viene utilizzata da Sefchovich per criticare i concetti tradizionali di famiglia e comunità per lei ormai obsoleti e ancora presenti nella cultura messicana).

Grazie ai suoi vari incontri notturni Beatriz ottiene una conoscenza intima di sé che le fa realizzare l'impossibilità di raggiungere l'obbiettivo di trasferirsi in Italia. La sorella, che rimane per tutto il libro senza nome, si sposa stabilendo una famiglia tradizionale e vivendo la realtà tradizionale; Beatriz invece, cercando di mantenere vivo l'ideale del vero amore, relega la propria relazione sentimentale al solo week-end proteggendosi così da una possibile disillusione futura.

Beatriz esercita la sua seconda professione, ora scelta, di lavoratrice del sesso nella sua “pensione” messicana dove

regna come regina in un luogo sospeso dal tempo e dalle logiche della società.

Questo mondo utopico che si crea Beatriz le permette di andare al di là dei concetti romantici patriarcali e lasciare la città per un viaggio, introspettivo e letterale, in giro per il Messico con il suo nuovo anonimo compagno.

La seconda parte del romanzo, scritta in forma epistolare, racconta in maniera dettagliata ed esplicita la scoperta del paese e della propria intimità sessuale.

Il libro fu un successo sia critico che commerciale.

A differenza del capolavoro di Gamboa, il libro di Sefchovich non fu un'opera iniziatrice (nel caso di “Santa” abbiamo la nascita del *topos* della *Midnight Virgin*) bensì potrebbe essere percepito come una fotografia di un *trend* narrativo che già era iniziato molti anni dietro.

“Demasiado amor” rompe con il tema morale proposto da Federico Gamboa in “Santa”, che castigava le donne per le loro pratiche amorose esterne all'istituzione del matrimonio. Grazie all'evoluzione moderna della società, ricordiamo che sono passati 87 anni tra le uscite dei libri sotto analisi, la scrittrice ha potuto introdurre una narrativa slegata dallo sfruttamento della donna quando si parla di sessualità.

Sefchovich cerca di cancellare l'immagine che Gamboa aveva descritto alla fine del proprio libro, quando Hipólito accoglie Santa quando nessun altro la desidera e cerca di salvarla:

[...] *Y he aquí que cuando, después del perseverar y del sufrir, creía alcanzar a su ídolo, ahora escarnecido y pisoteado, ahora, que ya sus semejantes y sus hermanos, ¡maldita fraternidad despiadada!, luego de enfermarlo, envilecerlo y prostituirlo se lo tiraban a la mitad de la calle por inservible, agotado, exhausto y sin picor; ahora que él se agazapaba a levantarlo, así que la jauría humana, abita*

y babeante, había vuelto grupas y ululando se precipitaba sobre la carne sana de las rameritas de refresco que, igual a manadas de reses, vienen de todas partes a abastecer los prostibulos, los mataderos insaciables de los grandes centros [...]

Gamboa, oltre a glorificare Hipólito per la sua pazienza e carità, critica più volte la prostituzione come scelta; questa diventa importante come elemento transitorio che ostacola il raggiungimento di uno status migliore per il personaggio (e lo stato messicano). La prostituzione è una sorta di Calvario dove sacro e profano, famiglia e passione, ricchezza e morte sono simultanei.

Beatriz al contrario di Santa sceglie di lavorare in una casa chiusa. Il sogno che si vuole raggiungere perde importanza in favore di un obiettivo vago e basato su un ideale perso o nel quale non si crede veramente.

Sefchovich riscrive così parte del mito della “vergine della notte” e si afferma come voce di una crisi sociale causata dalla società moderna (che affronteremo meglio nel capitolo “06. Lotta”).

“Demasiado amor” abbandonando i valori tradizionali e post-rivoluzionari valorizza la prostituzione come fenomeno di una nuova libertà sociale legata al femminismo; anche per questo Beatriz interpreta diversi personaggi in uno: è dipendente la mattina, prostituta la sera, amante nei week-end e sorella quando scrive le sue lettere.

Sara Sefchovich ha composto un'opera assai complessa. Una novella con un genere misto formato dal melodramma, l'opera epistolare ed il romanzo rosa; un'opera fortemente ginocentrica e postmoderna. La *Midnight Virgin* perde così quella sfumatura di “puttana maledetta”, come la definisce lo scrittore Gerardo Carrera, diventando padrona di quel luogo nuovo che è la società abietta agli ideali tradizionali.

Pur trasformandosi la “vergine della notte” rimane un personaggio fortemente legato all'identità nazionale. La riscoperta della propria identità psicologica e sessuale avviene parallelamente alla scoperta dello stato messicano; come in “Demasiado Amor” anche nelle pellicole come “Mecánica nacional”, “Cadena perpetua” o “Y tu mamá también” l'attenzione posta nella narrazione dei personaggi femminili (anche se non sempre protagoniste) è riflessa nell'ambiente scelto.

Questi libri che si pongono come pietre miliari sul cammino della donna nella letteratura messicana. Ma come la letteratura anche il cinema, fin dal suo arrivo sul suolo centroamericano nel 1896, ha cercato di raccontare le proprie tradizioni attraverso storie e personaggi. I primi film originali girati in Messico si ispirarono ai miti e alle storie conosciute da tutti oltre che alle opere letterarie più famose. Fu così che Santa diventò “madre” dell'industria cinematografica messicana.

LA VERGINE, LA PROSTITUTA E LA CELLULOIDE

In questo capitolo, e nelle prossime analisi a venire, per meglio caratterizzare il topos della “vergine della notte” e instaurare una sorta di significato collettivo cercherò di sfruttare alcune idee e convenzioni, molto semplificate, descritte da Propp in “Morfologia della fiaba”.

Riprendendo la descrizione fatta ad inizio capitolo definiamo quali siano i momenti salienti della narrativa della *Midnight virgin* che sfrutteremo come base per analizzare l'evolversi del personaggio e del metodo filmico utilizzato per narrarlo.

Delle 31 funzioni teorizzate da Propp per catalogare gli avvenimenti di un racconto notiamo come nei film vengono sempre utilizzati gli stessi dieci episodi/status. La prima funzione è in realtà spesso intrinseca nella

situazione iniziale ed è condivisa da tutti i film; infatti che la storia affronti la tematica della prostituta/vergine o meno è sempre presente il divieto.

Questo momento è spesso sottinteso perché si basa su concetti sociali e morali derivati dalla tradizione e dal Cristianesimo. Al divieto posto seguono le funzioni di ricognizione, infrazione e connivenza. Il personaggio infatti dopo aver conosciuto l'antagonista (o comunque il personaggio che temporaneamente si oppone al bene della protagonista) infrange il divieto facendo quello che l'antagonista desidera, nel caso della vergine-prostituta stringendo una relazione amorosa o in ogni caso pericolosa (infrazione-connivenza).

Segue l'eventuale allontanamento o partenza del protagonista verso un luogo quasi diametralmente opposto a quello iniziale (nel cinema questo si traduce spesso con il passaggio dalla tranquilla provincia al caos della città).

La fase di lotta dell'eroe/eroina contro la sua nuova situazione si traduce spesso in un ottenimento di un tratto caratterizzante (marchiatura) legato alla sfera sessuale/erotica.

Con l'evolversi della storia viene spesso introdotta una possibilità di redenzione, solitamente dovuta all'identificazione del marchio e la conseguente possibilità di trasfigurazione del personaggio dove la protagonista assume le sue vere sembianze. Come vedremo nel capitolo "La morte tradizionale" questa viene spesso utilizzata per chiudere la storia.

INTRODUZIONE NEL CINEMA

Con il passare degli anni la midnight virgin è divenuta sempre più l'archetipo femminile dei personaggi cinematografici messicani; dalla letteratura antica a quella più moderna questo personaggio è sempre stato

particolarmente soggetto ad un ridimensionamento (riduttivo) dato dal racconto in favore delle figure virili degli eroi.

Quando Gabriel Veyre e Claude Ferdinand Bon Bernard lasciarono i loro strumenti di ripresa ai registi d'avanguardia messicani, quest'ultimi videro materializzarsi la possibilità di portare sul grande schermo i propri sogni, concentrando le produzioni su quello che conoscevano meglio: la storia del proprio paese.

Dopo i primi anni di apprendistato tecnico, la distribuzione filmica incominciò a pensare al genere di finzione ed a produzioni per il grande pubblico decidendo di prendere in prestito storie ed immagini della tradizione culturale a cui si riferiva. Fu così che la donna divenne protagonista di alcune delle più grandi storie del cinema messicano; così come la Malinche è la regina della storia messicana e la Virgencita è la Regina dei Cieli, Santa divenne la regina del cinema.

Le caratteristiche della donna abbandonata letteraria diventarono i tratti distintivi del personaggio di Gamboa (autore della novella "Santa") e che il cinema accolse e negli anni plasmò basandosi sull'evoluzione dei costumi sociali e sulla nascita dell'industria cinematografica nazionale.

Come abbiamo visto in questo capitolo, partendo dalla prima versione muta di "Santa" del 1918 fino al più recente "Y tu mamá también" del 2001, i tratti distintivi della midnight virgin che furono definiti quasi un secolo fa sono oramai sfumati andando a formare una base comune per quasi tutti i personaggi femminili moderni. Seppur l'analisi sia stata svolta in maniera più analitica possibile, bisogna ricordare come le conclusioni che descriviamo siano frutto di un punto di vista incompleto e parzialmente soggettivo dovuto all'impossibilità materiale di analizzare tutti i film messicani prodotti in

passato o futuro.

Per meglio affrontare il personaggio della vergine-prostituta ci siamo basati sulle funzioni narrative che Vladimir Propp definisce in “Morfologia di una fiaba”; per quanto l’autore si focalizzi sulle fiabe, al termine delle quali a differenza dei nostri film viene ritrovato l’equilibrio perso in partenza, molti degli elementi presenti nello schema dell’antropologo russo possono essere utilizzati per definire gli eventi tipici del dramma di prostituzione.

Composta la sequenza tipo abbiamo individuato i tasselli più importanti sui quali focalizzare l’analisi del topos nei film messicani: l’infrazione, l’allontanamento o partenza, il salvataggio e la punizione. La ricerca di queste tematiche ricorrenti nei film visti ci ha spinti ad affrontare diciassette film e le loro scene di maggior importanza per capire come il personaggio, l’ambiente sociale ed il cinema siano cambiati nel passare degli anni.

SANTA (1918)

Uscito solo quindici anni dopo il libro, “Santa” diretto da Luis G. Peredo è la prima apparizione del personaggio della vergine-prostituta sul grande schermo. Come “El automovil gris” e altre pellicole di quegli anni, anche la versione di “Santa” del 1918 venne proiettata a puntate. Sfortunatamente non abbiamo una versione completa ma solo i primi 10 minuti circa di pellicola. Questi bastano per analizzare alcuni dei momenti tipici del *topos* e determinare come alcuni di questi siano stati ripresi dal romanzo di Gamboa e quali originali del nuovo *medium* cinematografico.

Dopo le didascalie introduttive del film, la scena ci presenta in soli cinque minuti molti momenti vitali della tematica della vergine-prostituta; il regista riassume nei

minuti iniziali gli eventi precedenti alla cacciata della protagonista da casa.

La scena inizia con una didascalia che fa il resoconto della relazione tra il generale Marcelino e Santa; l’inquadratura seguente è divisa a metà da un palo telegrafico ed una fila d’alberi come a scindere fortemente il sentimento dei personaggi. Anche la composizione dell’ambiente e dei movimenti dei personaggi fa eco a questa divisione: infatti al lato sinistro dell’inquadratura (da dove farà il suo ingresso Santa) fa da sfondo una grossa siepe che lega Santa ai valori tradizionali della *provincia*; a destra invece vediamo un grande muro e vari pali telegrafici che richiamano gli ideali di progresso e modernità della città (i militari arrivano dal fondo).

La distanza data dalla composizione dello spazio è incrementata dal rapporto tra Santa e la colonna militare: il regista infatti sceglie di tenere lontana la ragazza dalla colonna accentuando così la distanza tra l’abbandonata e il militare. Al cambio dell’inquadratura, che simula una panoramica con stacco sul movimento dei personaggi, notiamo come Santa cerchi di raggiungere l’amato in vano. Questa scena finisce con un campo medio nel quale Santa è isolata e posta sul lato destro ad aumentare la sensazione di abbandono; Peredo, rischiando una ripetizione inutile, introduce una didascalia con scritto “*ABANDONADA!*” in maiuscolo.

Questa scena, e l’uso magari esagerato del lettering, dimostra come anche nel cinema come nella letteratura sia stato scelto il melodramma come primo genere per raccontare della *Midnight virgin*. La mancanza del suono e il genere drammatico della storia si intravede anche nell’interpretazione dei personaggi, come nella scena nel quale Santa viene diseredata e cacciata (la scena seguente all’abbandono).

La scena in cui Santa viene cacciata dalla madre si



1/ Fotogrammi tratti da: Santa (1918), Ediciones Camus

sviluppa in maniera molto semplice: ripresa a camera fissa, e drammatizzata dal montaggio sull'asse, mostra la madre posta sempre al centro della scena. È lei che spiega e sottolinea la grave colpa di Santa e la caccia dalla sua casa.

“- Oh! si tu padre resucitara lo habrias apuñaleado. No te maldigo, porque impura y todo, sigo y seguire idolatrandote y encomendandote a la infinita misericordia de Dios; pero si te repudio, porque cuando una virgen se aparta de lo honesto y consiente que le desgarren su vestidura de inocencia; cuando una mala hija mancilla las canas de su madre, de mala hija y la doncella olvidadiza, apesta cuanto la rodea y hay que rechazarla, que suponerla muerta y que rezar por ella.

- ¡Vete, Santa!

¡Vete! ... que no puedo más....”

“- Oh! se tuo padre resucitasse tu lo pugnaleresti [di nuovo]. Non ti maledico, perché impura e tutto,

continuo e continuerò a idolatrare e raccomandandoti all'infinita misericordia di Dio; però ti ripudio, perché quando una vergine si allontana dall'onesto e si accetta che strappino la sua veste di innocenza, quando una cattiva figlia contamina [e disonora] i capelli grigi della madre, [quella] cattiva figlia e donzella smemorata che macchia il suo ambiente va cacciata, [bisogna] supporre che sia morta e [bisogna] pregare per lei.

- Vattene Santa!

Vattene! ... non posso [farcela] più”

La madre dispone chiaramente i fatti e le scelte possibili comandate dalla tradizione: in questa scena si presta come narratrice diegetica nel ricordare chiaramente quali divieti ha infranto Santa (tutto ciò accade prima dell'inizio del film). La preghiera, sia verbale che recitata, serve chiaramente a rafforzare il concetto di colpa, e richiesta di perdono da parte della ragazza, legato alla morale cristiana.

L'ultima scena che racconta dell'arrivo di Santa in

città riprende la metafora ambientale della scena dell'abbandono. Infatti la perdita della purezza e dell'innocenza da parte della ragazza si traduce in uno spostamento, forzato, dalla campagna alla metropoli.

Santa trova "rifugio" nella casa di Doña Elvira ma, cosciente del suo presente, non si mostra sollevata bensì disperata, come ben lo dimostrano la sua postura e la sua espressione. È qui che il regista Peredo introduce un altro elemento ricorrente nel *topos* della vergine-prostituta: il carcere. Inquadrando la protagonista di fronte ad una finestra sbarrata, il regista esplicita la situazione di completa impotenza della ragazza.

L'indifesa Santa cambia completamente il suo aspetto al diventar parte delle ragazze di Doña Elvira: la camicia bianca e la treccia, a simboleggiare uno stato di innocenza e giovinezza (anche la madre, esempio e maestra di tradizione e morale era vestita di bianco), vengono sostituite da un abito scuro (che richiama il peccato della protagonista) e un taglio di capelli molto più corto.

Anche nei film successivi l'escamotage della prigione è spesso utilizzato come metafora visiva di uno stato sociale e morale dei personaggi, come si può vedere anche in "Janitzio", "Cadena Perpetua", "Salvando el soldado Perez" e molti altri.

SANTA (1931)

Solo tredici anni dopo la prima versione, nel 1931 venne riproposta la storia di Santa nei cinema. In uno dei suoi scritti Sergio De la Mora afferma che la madre dell'industria moderna del cinema messicano era una prostituta. Questa affermazione, pur quanto esagerata, è veritiera. Infatti il remake di Santa, ad opera del regista Antonio Moreno fu ufficialmente il primo lungometraggio sonoro prodotto dall'industria filmica messicana.

Negli anni che separano le due versioni il dramma di prostituzione, assieme al genere della *ranchera* e del dramma rivoluzionario, diventò uno dei generi più





3/ Fotogrammi tratti da: Santa (1931), Compañía Nacional Productora de Películas

amati e adoperati nel cinema.

Questo film ci dà la possibilità di vedere come sono cambiate nei primi anni dell'industria filmica messicana le tecniche e l'attenzione posta al progetto visivo cinematografico. La storia raccontata nel film di Antonio Moreno calca quella scritta da Gamboa e già affrontata da Peredo ma grazie ad un miglioramento tecnologico e narrativo è più ricco di elementi comunicativi più complessi.

In questo caso il regista sceglie di raccontare la storia dall'inizio, introducendo i personaggi in uno stato di purezza morale e sessuale. Come nella versione di Peredo vediamo che come il *topos* della vergine-prostituta sfrutti i costumi dei personaggi per introdurci al loro carattere ben prima che possano parlare. Santa e la madre sono vestite di chiaro e nuovamente vengono introdotte nella *provincia*.

La scena dell'abbandono risulta emotivamente più carica e ricca di quella presente nel primo film di Santa grazie ad un'introduzione più lunga, che ha dato più tempo allo spettatore di conoscere i personaggi, e un montaggio più rapido.

La scena si suddivide in 21 inquadrature per un totale di 114 secondi.

Tra le due versioni di Santa analizzate vediamo come

nella seconda pellicola, grazie anche ad una miglior conoscenza del *medium*, sia stato introdotto anche il montaggio per aiutare la narrazione dei fatti riguardanti la *Midnight virgin*.

Il montaggio veloce è stato sfruttato per aumentare la carica drammatica e morale dell'abbandono mettendo in scena la disperazione di Santa e la delusione o rabbia dei suoi famigliari. La scena che vede il tentativo della protagonista di raggiungere il suo amato e convincerlo a non andarsene, è composta da un alternarsi di inquadrature di Santa e quelle di sua madre (che ricordiamo è la figura che detiene la conoscenza morale e tradizionale) o dei suoi fratelli, che seguono la sorella per essere testimoni dell'accaduto diventando così proiezione del pubblico nel film.

Utilizzando una metafora poetica si potrebbe affermare che la scena dell'abbandono è formata da due stanze e un raccordo che le divide. La prima stanza, che ha la funzione di creare un crescendo emotivo, presenta una struttura ritmica/metrica con delle "rime" incrociate, la seconda invece utilizza una "rima" baciata alternando i due punti di vista dei personaggi in scena.

Come già accennato la prima parte vede uno schema S-(F-M)-(F-M)-S dove "S" sono le inquadrature riguardanti Santa, "M" la madre e "F" i due fratelli della protagonista. Come nella versione del 1918 possiamo

vedere la delusione della madre che empatizza con la figlia piuttosto che accusarla del suo peccato.

La messa in scena dell'esercito e dell'amato della ragazza (le inquadrature sono Amato-Santa-Santa) fanno da raccordo con la seconda parte degli eventi ed allo stesso tempo creano uno scontro di piani tra il campo medio che raffigura Marcelino di spalle ed il primo piano di Santa. All'indifferenza del generale alle suppliche della ragazza, inizia la parte conclusiva della scena: l'arrivo dei fratelli dal fondo dell'ambiente nella prima inquadratura, che si presenta piena di vegetazione, viene seguito dall'inseguimento da parte di Santa (questo avviene in una spianata). La mezza figura dei fratelli di Santa, ora fermi a guardare impotenti, viene per due volte ripresa durante il disperato tentativo della sorella. Santa, in maniera simile all'inquadratura nel film di Peredo, rimane abbandonata da sola in un campo lungo a cui velocemente segue una figura intera che evidenzia la postura colpevole e sconfitta della ragazza.

Come già fece Peredo nella versione originale, Moreno utilizza il colore degli abiti di Santa per raccontare l'evolversi del personaggio legato ai temi della colpa e del peccato. Infatti nella scena che racconta la prima esperienza da prostituta della protagonista, Santa indossa un vestito chiaro con piccole fantasie nere. In questa circostanza Santa, che inizialmente è isolata e si trova in imbarazzo, viene avvicinata da un signore ubriaco che richiede la sua compagnia. La sua reazione è nervosa e spaventata (si alza in piedi, si stringe in se stessa e il regista passa ad un piano medio) tanto che Doña Elvira e le sue compagne se ne accorgono andando in suo soccorso; poco dopo la matrona la convince ad avvicinarsi all'uomo per guadagnarsi il suo posto all'interno della casa.

Successivamente il film attraverso un fade-out al nero compie un ellissi temporale e ci presenta un'altra serata;

Santa questa volta indossa un vestito scuro con fantasie bianche capovolgendo il rapporto purezza-peccato comunicato dall'abbigliamento.

Questa metafora raggiunge il climax nel momento in cui la protagonista diventa la ragazza più desiderata del bordello: accolto lo status di prostituta e assecondata la necessità di essere sensuale, Santa incomincia ad indossare abiti completamente neri e più scollati.

Tuttavia rimangono alcuni comportamenti della protagonista continuano a ricordarci della dicotomia vergine-prostituta.

Quando conosce El Jaramaño e decide di lasciare la casa di Doña Elvira, Santa prega perché la *Virgen de Guadalupe* le dia la possibilità di riniziare, quasi a mostrare come l'immagine della Madonna sia inseparabile e strettamente legata al suo opposto. La preghiera di Santa non le verrà esaudita come desidera; la protagonista tradirà il *torero* con lo stesso generale Marcelino che le aveva già fatto perdere l'onore e la famiglia. Solo la caduta di una statuetta raffigurante la *Virgencita* salva la protagonista dalla rabbia dell'amato e del suo coltello.

La metafora cromatica si chiude con un ritorno al bianco ed alla ideale purezza della protagonista.

Infatti una volta raggiunto il punto più basso della sua vita Santa decide di chiedere aiuto ad Hipólito, l'unica persona che l'ha sempre trattata come una donna buona. Questo farà di tutto per accudirla ma a causa di un tumore al cervello Santa viene portata in ospedale dall'amico cieco; una volta lì viene cambiata d'abito e viene vestita con una tunica da paziente d'ospedale completamente bianca e portata in sala operatoria dove morirà. Per la prima volta nel cinema messicano viene introdotta la funzione purificatrice della morte, tipica della tradizione mortuaria del *dia de los muertos*, sottolineata dalle vesti chiare e dalla rappacificazione tra Santa e la società personificate dal cieco e il bambino che lo accompagna.



4/ Fotogrammi tratti da: Santa (1931), Compañía Nacional Productora de Películas



5/ Fotogrammi tratti da: Santa (1931), Compañía Nacional Productora de Películas

JANITZIO (1935)

Janitzio di Carlos Navarro è il primo film che affronta la tematica della “vergine della notte” in maniera atipica. Infatti il tema narrativo che solitamente ruota attorno alla relazione che rende la protagonista impura non è l'elemento centrale del film. Janitzio racconta la lotta del pescatore Zirahuén (interpretato da Emilio Fernandez) contro altri indios e imprenditori che cercano di invadere il suo territorio per arricchirsi con la pesca. La situazione si complica quando Zirahuén viene imprigionato per ordine di Manuel, un imprenditore che viene dalla città, che desidera la promessa sposa del pescatore.

Il film fa parte di un trend di pellicole dal tema nazionalista che idealizza la tradizione azteca e l'ideale dell'*indigenismo*. La prima metà degli eventi narrati infatti non affrontano in alcun modo la tematica della donna abbandonata o sfruttata; anzi la protagonista Eréndira (interpretata da Maria Teresa Orozco) viene dipinta con i già citati valori di purezza, giustizia e tradizione tipici degli indios.

Il regista decise di sfruttare alcuni tratti distintivi del *topos* della “vergine della notte” per comunicare ed esaltare maggiormente questa natura intrinsecamente buona dei nativi messicani (tema che prese a cuore Emilio Fernandez quando diventò regista pochi anni dopo) facendo risaltare più l'aspetto positivo della vergine rispetto a quello negativo della prostituta.

Il tema dello sfruttamento della protagonista si rende presente dopo che Zirahuén attacca e cerca di uccidere l'imprenditore Manuel Moreno, che con i nuovi prezzi d'acquisto del pesce stava strozzando l'economia degli indios; il tentativo di Zirahuén fallisce, viene fermato ed incarcerato per tentato omicidio.

Disperata per il promesso sposo Eréndira va dall'imprenditore chiedendo la grazia per l'amato.

Quando non le viene concessa, la ragazza prova a sua volta ad assassinare Manuel Moreno fallendo. Lui in cambio le offre un accordo sfidando l'amore della ragazza per il pescatore: una settimana in compagnia di Moreno in cambio della libertà del promesso sposo.

Il carcere si presta come elemento pro-filmico utile a far correre il racconto, tuttavia Navarro riesce a sfruttarlo come chiave di volta del comportamento della ragazza. Infatti Eréndira che finora era stata definita solamente da comportamenti buoni dopo questa scena si apre alla possibilità del peccato. Tra le inquadrature che compongono questa scena, riporto qui solo quelle che fanno notare un cambio di punto di vista del personaggio sui fatti accaduti e forse sulla sua vita (dall'inizio della scena sono le inquadrature numero 2, 3, 4, 5 e 10). Grazie a queste il regista ci mostra per un momento come non sia il pescatore ad essere in carcere ma lo sia la protagonista, rafforzando la funzione metaforica del carcere per comunicare gli ostacoli che la vergine-prostituta affronta nella società; infatti al suo giungere alla cella ed al cambio di piano Carlos Navarro decide di non mostrarci subito l'amante. La metafora del carcere riprende così, anche se solo brevemente, quella adoperata da Peredo nella versione di Santa del 1918 dove l'impotenza della protagonista viene tradotta visivamente dal suo essere iscritta tra delle barre. Anche l'atteggiamento di Zirahuén ed Eréndira ci mostra come sia più la seconda a vivere come in gabbia e sia vittima dei fatti accaduti. La sequenza termina con Eréndira che lascia la prigione con un atteggiamento diverso, più deciso, simile a quello di Santa un volta indossato il vestito nero.

Come detto in precedenza “Janitzio” sfrutta in maniera atipica il *topos* e le funzioni della “vergine della notte”; in questo caso non è presente la *naïveté* e l'infatuazione

della ragazza per l'uomo seduttore ma il rapporto impuro è reso strettamente commerciale, in maniera più fedele al personaggio della prostituta.

Eréndira, cambiata dopo la scena della prigione, si presenta a chiedere la grazia per l'amato in maniera decisa ma rispettosa fintanto che l'antagonista non minaccia nuovamente il suo amato; quando questo accade la purezza della nativa si trasforma in violenza. Al climax nel cambiamento del comportamento della protagonista, segue un forte senso di colpa che la zittisce immediatamente subendo le avances dell'imprenditore e successivamente la porterà ad accettare (anche per amore) le stesse e l'idea di prostituirsi.

Per concludere l'analisi su "Janitzio" e su come i primi film del cinema messicano hanno tradotto e arricchito il *topos* della vergine-prostituta, affrontiamo il momento della morte della protagonista. Senza andare troppo in dettaglio, rimando infatti al capitolo "La morte tradizionale" dove vediamo come il tema della morte sia (ironicamente) vitale nella cultura messicana, è importante vedere come Eréndira si presta all'essere lapidata.

Raggiunto il paese in cerca dell'amante ferito, la protagonista viene avvistata da una compaesana che suona la campana della chiesa per avvisare tutti del suo arrivo; infatti l'adulterio era condannato nella traduzione tipica messicana e cristiana (come si può vedere anche nella commedia "Ahí está el detalle" di Cantinflas), senza contare l'aggravante razziale dell'accostarsi con un uomo di origine ispanica.

La protagonista morirà lapidata quando fuggendo con l'amato raggiungono un vicolo cieco. La lapidazione richiama direttamente la tradizione antica ed il alcuni passi presenti nella Bibbia; così come in "Santa" la famiglia ripudia la protagonista riprendendo la

legge ebraica, "Janitzio" ricorda l'episodio biblico dell'adultera, ma qui lo inverte: nel film infatti la protagonista non viene perdonata. La sacralità di questo gesto orribile, che viene trasformato in un rito espiatorio (la morte ha portato via la donna ma anche le sue colpe), è immediatamente ripresa dalla composizione scenica e dalla richiesta di Zirahuén di rispettare il corpo della promessa sposa appena deceduta. A conclusione dell'utilizzo dell'immaginario cristiano, la preghiera del pescatore viene rafforzata dalla presenza della croce dietro di lui.

Un ulteriore elemento visivo che spesso accompagna la morte nei film che affrontano la vergine-prostituta è il fuoco: in "Janitzio" possiamo trovarlo nel continuo alternarsi di inquadrature di Eréndira-Zirahuén e dei persecutori, che gli stanno dando la caccia brandendo delle torce. Il fuoco nella sua forte natura simbolica comunica quella forza distruttiva e purificatrice, come si può vedere anche in "Maria Candelaria", "La pasión sigui Berenice" o "Como agua para chocolate".

La violenza causata dalla difesa dell'oggetto del proprio amore e la morte come conseguenza di una colpa da espiare (che quindi ristabilisce una sorta di giustizia ed innocenza) si aggiungono ai tratti narrativi tipici del *topos* della *Midnight Virgin* e si possono ritrovare in molti film posteriori al 1934.



6/ Fotogrammi tratti da: Janitzio (1935), Crisóforo Peralta, Jr.

IL TOPOS COME VEICOLO DEL GRANDE CINEMA MESSICANO

LA MUJER DEL PUERTO (1934)

Tra le immagini indimenticabili del cinema messicano, la figura di Andrea Palma appoggiata languidamente allo stipite della porta del Salon Nicanor mentre Lina Boytler canta “*vendo placer a los hombres que vienen del mar...*” (“vendo piacere agli uomini che vengono dal mare...”) ha raggiunto proporzioni mitiche.

Pur non essendo un film perfetto, si alternano scene riuscite ottimamente a sequenze insipide, fin dalla sua uscita la critica affermò l’eccezionalità de “La mujer del puerto” e delle case di produzione cinematografiche messicane.

Come “Santa”, anche “La mujer del puerto” del regista Arcady Boytler fa parte del genere del melodramma affrontando temi morali quali la colpa, il peccato, il sacrificio e la contrapposizione tra maternità/matrimonio e libertinismo.

Basato su un racconto breve di Guy de Maupassant, “Le port” del 1897, “La mujer del puerto” racconta della vita di una giovane donna che si volge alla prostituzione dopo la morte del padre. Rosario, interpretata dalla già citata Andrea Palma, è la figlia di un artigiano di bare, fidanzata con il suo vicino.

Bella ma naif si vede costretta a lasciare il suo paese natale dopo aver scoperto il tradimento del ragazzo ed aver causato accidentalmente la morte del padre.

Ritroviamo la protagonista molto tempo dopo, quando oramai è una prostituta rinomata che lavora nel porto di Veracruz. La sua routine cambia una sera nel quale un marinaio, Alberto Venegas interpretato da Domingo Soler, la salva da un possibile abuso ad opera di un altro marinaio. Come per ringraziarlo Rosario lo invita a passare la notte con lei. Il loro incontro si trasforma in tragedia quando i due si rendono conto di essere in realtà sorella e fratello. Inorridita Rosario scappa recandosi al porto dove si getta nelle acque tra gli scogli. Il film termina con Alberto che trova il cadavere tra le onde.

Come possiamo vedere “La mujer del puerto” riprende molti dei momenti presenti in “Santa” aggiungendo però eventi che aumentano la drammaticità del racconto (fu per esempio il primo film ad introdurre il tema dell’incesto nel cinema messicano).

Come già gli altri film che affrontarono il *topos* della *Midnight Virgin*, anche la “Mujer del puerto” introduce la sua protagonista in un clima bucolico e di provincia. Per aumentare il messaggio di pace, calma e purezza il regista (influenzato probabilmente dal cinema tedesco) sfrutta il significato espressionista dato dal colore e dalla luce: la sequenza di inquadrature ci offre varie viste di campi fioriti, sottoboschi e perfino di una limpida





8/ Fotogrammi tratti da: La mujer del puerto (1934), Eurindia Films

cascata, mostrando un ambiente paradisiaco e luminoso; l'abito della protagonista è bianco e l'interpretazione di Andrea Palma ci mostra Rosario felice come mai più nel film. Boytler, prima di tornare alla realtà, conclude questo momento con un'inquadratura quasi onirica.

Il film prosegue sviluppando altri personaggi facendo particolare attenzione alla situazione del padre di Rosario, Don Antonio; questo lavora come carpentiere per offrire alla protagonista una vita degna finché il suo stato di salute glielo permette. Quando obbligato a letto sente del tradimento dell'amante di Rosario (in quel momento fuori di casa a cercare medicine per il padre),

con le sue ultime forze va alla ricerca di una violenta giustizia/vendetta che gli sarà letale.

Arcady Boytler decide di ambientare questa la scena (quella dell'abbandono e della morte di Don Antonio) e le prossime scene che ritraggono Rosario, tranne il funerale o la scena del suicidio della protagonista, di notte; in questo modo instaura per il resto del film un *mood* drammatico e cupo. A differenza della morte della madre di Santa, che serve alla protagonista da catalizzatore per affrontare la propria situazione e cercare una via d'uscita, la morte del padre di Rosario è la causa che porterà la stessa a fuggire e diventare una cortigiana.

La fuga di Rosario è diretta alla città. La prima volta Boytler ci mostra Veracruz lo fa attraverso gli occhi di un marinaio: il cielo è limpido, la città sembra un caldo nido sebbene temporaneo. Questa lettura viene appoggiata dai dialoghi dei membri dell'equipaggio che comunicano il desiderio di passare qualche giorno sulla terra ferma in compagnia di qualche donna. Tuttavia appena la nave attracca l'occhio della macchina da presa ci mostra il porto di notte; abbiamo infatti raggiunto la città dove risiede Rosario e come tale il regista ce la mostra scura, sporca e piena d'alcol.

La funzione semantica del bianco e nero continua, e si ripete quando per la prima volta vediamo un'immagine adulta della protagonista che fumando sta poggiata ad un palo della luce. Per tutta la sequenza, raccontata attraverso una panoramica ed un seguente stacco sull'asse, Rosario non parla ma i suoi modi chiariscono come sia stato radicale il cambiamento tra la ragazza della prima scena e questa.

In forte contrasto rispetto alla semplicità dell'inizio Andrea Palma interpreta una femme fatale dall'aspetto triste, sola e misteriosa (durante una sua intervista esplicitò come suo modello Marlene Dietrich).

Il suo vestito nero, molto più coprente di quello di Santa, si riflette nella sua esclusività; infatti non accetta tutti i clienti che le chiedono di passare con lei la serata, ma piuttosto impone la sua scelta diventando così cortigiana e non prostituta. Arcady Boytler introduce così una nuova possibilità nell'evolversi del personaggio della vergine-prostituta: la scelta. Rosario è la prima che sceglie la sua vita, o più specificamente i suoi clienti; in passato la professione più antica del mondo era una risposta ad un esilio ed una necessità e non un percorso intrapreso, seppur difficilmente, in maniera consapevole.

Il finale si risolve nella mattina del giorno seguente. Dopo aver scoperto di essere fratelli perduti per molto

tempo, Rosario disperata scappa dal Salon Nicador; nel suo vagare si ritrova al porto nei pressi di una scogliera. Lì deciderà di togliersi la vita gettandosi tra le onde. A differenza di Santa ed Eréndira, la morte di Rosario non è positiva in alcuna maniera; non c'è pace nel personaggio e nella sua scelta di suicidarsi. La morte data dall'annegamento è antitetica a quella accompagnata dal fuoco in "Janitzio": la protagonista non viene purificata dalle sue colpe e viene ma viene allegoricamente annegata dalle stesse.

L'unico prova della presenza della protagonista sulla scena è uno scialle, indicativamente nero.

Grazie alla sua produzione di ottima qualità, un regista competente che riesce ad alternare sequenze quasi documentaristiche a scene fortemente espressive (ne sono un esempio l'arrivo al porto e l'introduzione della Rosario "maledetta") ed una grandissima prestazione dei protagonisti, "La mujer del puerto" entrò nell'Olimpo del cinema messicano. La sua importanza culturale e cinematografica si rispecchia anche nell'utilizzo e nell'evoluzione del *topos* della vergine-prostituta che inizia a passare da vittima a donna intraprendente cosciente delle sue scelte.

RIO ESCONDIDO (1948)

"Rio Escondido" è un altro dei titoli spesso citato tra i capolavori del cinema messicano; diretto da Emilio Fernandez uscì nel 1948, quasi al termine della prima *golden age* del cinema messicano. Può risultare strano che abbia deciso di citarlo nella nostra analisi sulla tematica della donna-prostituta visto che fu un film chiaramente nazionalista in cui la protagonista, Maria Felix che interpreta la maestra Rosaura Salazar, è una donna forte ed indipendente.

Difatti il film racconta di come, su richiesta del presidente della repubblica, insegnante rurale Rosaura (seppur gravemente malata) si sposta nella città di Rio Escondido per prendere in consegna la scuola elementare, chiusa da mesi. All'arrivo, la protagonista è costretta ad affrontare il sindaco/capo Regino Sandoval che sfruttava e maltrattava i cittadini, addirittura negando loro l'acqua.

La donna sfruttata nel film non è la protagonista, Rosaura, bensì Merceditas, interpretata da Columba Domínguez. Il suo personaggio non è un forte esempio del *topos* della *Midnight virgin* come Santa o Rosario ma riprende il più tradizionale tema della donna abbandonata come Didone nell'Eneide. Sebbene "Rio Escondido" non riprenda la sequenza di funzioni narrative tipiche della "vergine della notte", è importante vedere come anche in un dramma nazionalista come questo di Emilio Fernandez rimangano presenti personaggi con le caratteristiche tipiche della vergine-prostituta come il tema dell'abbandono, il senso di colpa e la metafora narrativa dell'abito o

Merceditas, compagna del *presidente municipal* Regino, non è colpevole di un crimine morale o sociale ma è semplicemente vittima dello sfruttamento emotivo, e probabilmente sessuale dell'antagonista del film (la relazione con Regino viene inferita ma mai esplicitata). Quest'ultimo accortosi della bellezza, intelligenza e forza di carattere di Rosaura ordina ai suoi uomini di accompagnare lontano dalla città Merceditas affinché lui possa stare con la maestra elementare. Spinto dalla paura che la futura ex-amante (Merceditas) possa testimoniare del comportamento illegale e despótico del sindaco a Rio Escondido, Regino intima ai suoi uomini di uccidere Merceditas.

La scena della cacciata e morte di Merceditas viene

anticipata da due scene che vedono Regino conoscere meglio Rosaura, soppesare il da farsi e infine scegliere quale futuro dare (o non dare) alla ragazza. Questa scena è interessante perché ritrae per la prima volta nel cinema messicano colui che abbandona; Fernandez non ci mostra una cattiveria o malizia nel personaggio (a differenza del fidanzato di Rosario in "La mujer del puerto") tanto che non nota la protagonista finché un suo secondo non ne esplicita le caratteristiche. Nel momento in cui Regino comunica l'ordine di esiliare e poi uccidere Merceditas è ubriaco; questo non vuole essere una scusante per l'uomo, ma è sintomo di come stiano cambiando negli anni i ruoli dei personaggi rilevanti per il *topos* che stiamo affrontando.

La sequenza di inquadrature che porta alla morte di Merceditas incomincia nella casa in cui vive e che le fu donata dal sindaco Regino; la luce, che nel prolifico proviene dalle finestre, è posizionata in maniera che si possano a mala pena intravedere le espressioni sui volti dei personaggi senza però diminuire la drammaticità della scena. Questa è mantenuta anche dal vestito nero che decide di indossare Merceditas; a mio avviso più che simbolo del peccato (che dal punto di vista del personaggio è avvenuto), l'abito nero ci vuole ricordare l'abbigliamento tipico delle donne ai funerali, come se Merceditas fosse già consapevole di andare incontro alla propria morte.

Il vero momento dell'abbandono avviene nel deserto, fuori dal territorio di Rio Escondido; sfruttando il rapporto tra ambiente e personaggi il regista allontana sempre più lo spettatore dalla donna abbandonata. Pur venendo graziata dagli sgherri di Regino, Merceditas sentendosi abbandonata e probabilmente dubitando della propria impurezza portata dalla relazione extra-matrimoniale si suicida.



“Rio Escondido” non fa parte del genere drammatico della prostituta, ma Emilio Fernandez con il suo cinema patriottico e fortemente didattico non può non mostrare, anche se brevemente, uno dei meta-personaggi più importanti della filmografia messicana (tanto più lui che interpretò Zirahuén in “Janitzio”); facendolo ci ricorda che la *Midnight Virgin* affronta una tematica complessa nel quale non sempre la donna abbandonata è protagonista e, tanto meno, che il *topos* si limiti alla sola parte delle donne indicandola infatti come una realtà sociale più grande.

Una versione simile che vede la vergine-prostituta in un ruolo secondario si può ritrovare anche in “Nosotros los pobres” di Ismael Rodríguez.

NOSOTROS LOS POBRES (1948)

Come “Rio Escondido” anche “Nosotros los pobres” è uno dei film che occupa una posizione speciale nell’albo del cinema messicano. Il film di Ismael Rodríguez viene spesso ricordato come monumento filmico alla cultura popolare messicana anche grazie alle grandi recensioni dei critici e la fantastica ricezione da parte del pubblico.

“Nosotros los pobres”, similmente all’ appena affrontato “Rio Escondido”, utilizza il personaggio della vergine-prostituta come elemento narrativo e culturale senza però farvi ruotare attorno tutta l’azione. Difatti il film racconta la vita dell’umile falegname José “Pepe El Toro” (interpretato da Pedro Infante), di sua figlia adottiva Chachita e della madre paralizzata di Pepe. Ambientata in una pittoresca Città del Messico, la storia si concentra sulla storia d’amore tra Pepe e Celia “La Chorreada”. Tuttavia Pepe e la sua famiglia devono combattere una dura battaglia contro l’ingiustizia quando il protagonista viene accusato di un omicidio che non ha commesso.

Il personaggio che veste i panni della vergine-prostituta è Yolanda, sorella di Pepe e madre di Chachita; durante il film si scopre infatti come abbandonata la famiglia, probabilmente a causa della tisi, abbia affidato la figlia appena nata al fratello Pepe che ne diventò quindi il padre. La storia di Yolanda non è mai chiarita completamente: nel primo incontro con il fratello ci viene fatto intendere che Pepe abbia tenuto segreta la reputazione di peccatrice/abbandonata della sorella (la tubercolosi è spesso legata ad un libertinismo sessuale) ma in cambio ne ha respinto l’affetto.

Anche durante l’incontro che possiamo vedere rappresentato di sotto, Pepe attacca sua sorella in preda al rancore delle scelte fatte; come conseguenza del suo passato anche Yolanda (come le altre vergini-prostitute che abbiamo già avuto modo di analizzare) indossa abiti scuri ed un maglione nero, in forte contrasto con i vestiti molto più chiari di Celia.

Rodríguez, il regista, gira queste scene raffiguranti colpa e segretezza in toni molto scuri e grigi, e per aumentare la drammaticità dei fatti aggiunge un tratto che sottolinea la disperazione di Yolanda dopo l’abbandono del marito: la fa tossire nel primo incontro, richiamando la tisi, e la presenta ubriaca la seconda volta.

Costruendo il personaggio di Yolanda, basato sul nascente *topos* della *Midnight Virgin*, sembra che il regista abbia deciso di renderla più “vittima del mondo” che semplice donna di facili costumi. Questo si rispecchia anche nelle due scene che chiudono l’arco del personaggio: quella del perdono della madre e quella del perdono della figlia.

Il rapporto con la madre ricorda quello in “Santa” del 1918; tuttavia Rodríguez decide di mostrare solo le parti positive del personaggio della madre alleggerendo anche la colpa della giovane agli occhi del pubblico. La madre, che a differenza di Pepe non prova rancore per la figlia, alla richiesta di perdono di Yolanda si commuove

e piange, come il padre della parabola cristiana del figliol prodigo (anche in questo caso è la giovane a scegliere di abbandonare la casa e non il genitore a cacciarla). Questo si traduce visivamente nel continuo alternarsi delle inquadrature che passano dalla prospettiva della madre, ad un obbiettivo esterno oppure al di sopra della spalla della madre per meglio catturare i tre modi di vedere la situazione delle tre generazioni presenti in scena.

Questa sequenza verrà ripresa similmente poco dopo quando, in ospedale, Yolanda (la madre biologica di Chachita) e la madre di Pepe stanno morendo. Il regista riprende la scena con inquadrature che passano tra

l'occhio del narratore e lo sguardo di Yolanda morente, ancora una volta terminando con la richiesta di perdono della giovane figlia (questa volta Chacita). Come già visto in precedenza anche in questo caso Yolanda e sua madre, dopo aver ottenuto il perdono della madre e/o del sacerdote, si trovano ad indossare abiti bianchi perché finalmente in pace.

“Nosotros los pobres” riprende così il *topos* analizzato in maniera molto simile a “Rio Escondido”, cioè mostrandoci come il personaggio non sia esclusivamente basato su valori assoluti di peccaminosità o vittimismo rispetto allo sfruttamento di un uomo (che nel caso di



Yolanda aveva perfino sposato). La vergine-prostituta può così essere così di natura mista, contemporaneamente naïve e discinta, come Santa, Merceditas e Yolanda; soddisfatta della possibilità d'indipendenza e portata alla scelta di prostituirsi, come Rosario, oppure vittima buona costretta al peccato per un bene maggiore, come Eréndira.

PURA MA DANNATA

Come appena descritto, con il passare degli anni e con l'aumento del numero di film che affrontano il personaggio della prostituta, tra la fine degli anni trenta e gli anni quaranta si è creato un sotto genere basato su quei personaggi che erano caratterizzati dall'onestà e dalle buone intenzioni, ma che quasi obbligate dalla necessità si davano al peccato. In questi film la figura della prostituta non è chiaramente presente o tantomeno centrale ma viene utilizzata per costruire le personalità e gli eventi narrativi che danno spessore alle protagoniste.

MARIA CANDELARIA (1943)

“Maria Candelaria” o “Xochimilco” fu diretto da Emilio “El indio” Fernandez e, come solito nei film del regista, presenta una forte carica razziale in cui l'indio viene presentato di natura intrinsecamente buona e pura ma il creolo invece gli rimane comunque superiore (approfondiremo il discorso nel capitolo “XX Lotta di Classe”).

La storia del film riprende in molte occasioni quella di “Janitzio”: Maria e Lorenzo sono una coppia povera di indios che vogliono sposarsi anche se le circostanze sono totalmente avverse alla loro relazione. Maria è odiata e pressoché esiliata dai suoi compaesani perché figlia di

una prostituta e la coppia deve subire la stretta dell'avarò Don Damian (che desidera in segreto la protagonista). Quando Maria si ammala di malaria, Lorenzo è costretto a rubare il vaccino ma viene scoperto innescando la tragedia per la coppia.

La presentazione del personaggio di Maria Candelaria è accompagnata da ambienti bucolici in modo da rafforzare l'idea di un personaggio buono e puro (come detto in precedenza, Fernandez legava spesso questi tratti alla razza indigena, ma la scelta di Dolores del Rio non permise questo ulteriore passaggio). Tecnica ormai usata frequentemente, legare la vergine-prostituta ad un ambiente naturale e di provincia, viene maggiormente ricalcata dalla professione della protagonista: il suo essere una fioraia permette al regista di proiettare più volte le caratteristiche delicate dei fiori sulla protagonista durante lo svolgimento del film.

Questa delicatezza viene messa in mostra per la prima volta nella scena in cui veniamo a conoscenza del disprezzo del popolo nei confronti di Maria. Una volta raggiunto il paese con la sua canoa piena di fiori da vendere, Maria viene fermata da quasi tutti i suoi concittadini; il regista, mostrandoci prima il volto della protagonista poi quello della gente, con il solo montaggio ci racconta il tipo di repressione silenziosa di cui è vittima Maria. Viene ripreso l'utilizzo del campo lungo, nel quale la protagonista è sola sulla sua canoa accerchiata da una moltitudine di persone, per riproporre la funzione narrativa dell'abbandono/cacciata.

L'esilio della protagonista in questo caso non è dovuto ad una colpa o l'infrangimento di un divieto bensì è genetico”.

Come nel melodramma “Janitzio” anche in “Maria Candelaria” il protagonista maschile finisce in carcere per un crimine commesso perché obbligato. Lorenzo infatti quando Maria si ammala gravemente decide di rubare il farmaco che curerà la sua amata. Nel momento

del reato decide di appropriarsi anche di un vestito da sposa che potrà donare alla sua promessa per il giorno delle loro nozze. Come a ricordare la scelta di Eréndira nel film diretto da Carlos Navarro nel 1934, Maria si trova ad accettare un accordo che possa liberare il suo innamorato.

In questa versione della *Midnight Virgin* però non è presente sessualità o peccato. Maria per poter ridare la libertà al suo promesso sposo, dopo aver ottenuto il benessere morale del parroco e quello affettivo dal fidanzato, decide di recarsi a casa di un pittore per farsi ritrarre come modello della bellezza messicana. Alla richiesta di spogliarsi completamente, anche solo per fini artistici, Maria scappa scandalizzata e volendo salvaguardare la sua nobiltà indigena.

A causa di quel quadro, che il pittore terminerà con un'altra modella, che Maria viene ritenuta una donna indegna e peccatrice. E così come per "Janitzio" anche nel finale di "Maria Candelaria" il regista sfrutta l'oscurità della sera per rappresentare la cacciata, anticipando il dramma finale con le tonalità scure degli edifici in ombra contrastanti con il grigio del cielo e i fuochi bianchi delle torce.

Ancora una volta il fuoco viene ripreso come elemento purificatore e allo stesso tempo di castigo, ma la morte di Maria avviene per lapidazione; accompagnato anche dal prete del paese, viene offerto a Maria un funerale glorioso nel quale il suo corpo viene disposto in una canoa, riprendendo la tradizione funeraria azteca.

FICHERAS E CABARETERAS

Fin qui abbiamo affrontato alcuni tra i film più importanti o interessanti nell'utilizzo del *topos* della "vergine della notte"; oltre a questa caratteristica tutte queste pellicole condividono anche il genere filmico di appartenenza: il melodramma.

Probabilmente il genere più importante del cinema messicano, il melodramma è stato fortemente influenzato dal colonialismo europeo e dalla successiva violenta rivoluzione, così come dalla morale Cattolica e dall'importanza della musica e delle danze popolari. Furono soprattutto queste ultime, assieme al rapido incremento nel numero di bordelli e cabaret, a far nascere il sotto genere musicale del *prostitution melodrama*.

Le *ficheras* e *cabaretera* (traducibili con "battona" e "cabarettista") affrontano in maniera inusuale il lavoro più vecchio del mondo. Non creano un *mood noir* e strettamente drammatico come "La mujer del puerto" di Boytler o "Distinto amanecer" di Julio Bracho, ma mostrano delle donne che scelgono, spesso come semplice lavoro, di essere legate alla vita notturna di bordelli e cabaret. A differenziare ulteriormente questo sotto genere, ad altri melodrammi presenti in varie parti del mondo, è l'uso estensivo di musiche e danze tipicamente messicane o latino-americane (bolero, danzón, son, rumba, samba). Le scene musicali e di ballo diventano quindi frequenti e vengono usate dai registi per rallentare o interrompere il ritmo narrativo o far ricadere l'attenzione su una tematica particolare.

L'introduzione di questo genere porta con sé un parziale ammorbidimento delle sorti delle protagoniste introduce la possibilità di riguadagnare il proprio status sociale. Le protagoniste delle *ficheras*, *cabareteras* e *rumberas* infatti non cadevano sempre nel circolo della prostituzione; la possibilità di mantenersi da sola era introdotta dallo



11/ Fotogrammi tratti da: María Candelaria (1944), Films Mundiales

sfruttamento delle doti di danzatrice delle protagoniste. Seppur non sempre necessario viene introdotto anche un personaggio maschile moralmente o socialmente superiore che dà loro la possibilità di vivere onestamente (che per alcune di loro significa, in ogni caso, continuare a ballare).

Le ballerine protagoniste di questi film assomigliano più a Maria Candelaria che a Rosario di “La mujer del puerto”: infatti il desiderio di una vita degna e la buona indole del personaggio non può legarsi coerentemente alla prostituzione, tipica del *topos*, e viene infatti sostituita dalla possibilità di fare la danzatrice. Tutto ciò fa sì che si inizi a riformulare il personaggio della *Midnight Virgin* spostando più l’attenzione al carattere e le intenzioni dei personaggi rispetto al loro azioni. È così che il lavoro va a sostenere il proprio benessere ma anche quello dei propri cari, sacrificando la propria “onestà” o normalità come Eréndira e Maria Candelaria nel melodramma classico.

È così che Mercedes López in “Salón México”, interpretata da Marga Lopez e diretta da Emilio Fernandez, decide di intraprendere la dura vita della danzatrice di cabaret per pagare l’alto costo della tassa d’insegnamento per il collegio della sorella minore.

SALÓN MEXICO (1948)

Come anticipato sopra, “Salón México” racconta di Mercedes che frequenta cabaret come ballerina per poter pagare un esclusivo collegio femminile per la sorella minore; Beatriz, la sorella, che non sospetta nulla s’innamora e desidera sposarsi con il pilota Roberto. I problemi nascono quando Mercedes e Paco, il suo pappone ed antagonista della storia, vincono un concorso di *danzón*: Mercedes si vede obbligata a rubare

a Paco il premio quando questo si rifiuta di dividere la vincita.

La natura notturna (riferendoci al nome del *topos* “vergine della notte”) delle protagoniste delle *ficheras*, ed in questo specifico caso del personaggio di Mercedes, è ovviamente legata alla professione che praticano ed ai possibili crimini e tradimenti che compiono durante il percorso narrativo del film. Infatti anche se sempre spinta da una buona causa la protagonista si troverà colpevole di furto e perfino omicidio (che sia prostituta, ballerina o criminale pur essendo moralmente e drammaticamente differenti fanno leva sulla la stessa parte della *topos* vergine-prostituta).

Il primo elemento che si può notare dalla visione del film è il diverso ambiente rispetto a pellicole precedenti quali “Santa” o “Janitzio”. L’azione infatti si concentra in un *setting* urbano abbandonando i valori bucolici della provincia. Causato anche dalla centralità del cabaret per la narrazione questo cambiamento richiama anche il periodo di forte urbanizzazione che stava avendo il paese.

Uno dei primi film del genere *cabaretero* “Salon Mexico” ci offre un taglio realistico della città; Fernandez con l’aiuto di Figueroa, il suo direttore della fotografia, mostra i cabaret, le strade ed il centro del Distretto Federale così come lui stesso le aveva conosciute nel suo periodo da ballerino.

Gli ambienti che ci raccontano la storia di Mercedes sono solitamente più scuri o notturni; diversamente accade quando Beatriz è presente o quando Mercedes è in visita alla scuola: queste scene sono girate alla luce del giorno. Similmente il regista cerca di utilizzare spazi chiusi per descrivere l’ambiente intorno alla protagonista e spazi più aperti, vetrati o comunque sempre molto luminosi per descrivere l’innocenza e beata ignoranza di Beatriz.

Fin dall'inizio del tempo diegetico Mercedes si trova in difficoltà. Infatti pur vincendo il concorso di ballo insieme a Paco necessita tutto il denaro vinto. La scena in cui il compagno di ballo le nega il premio si sostituisce così quella dell'abbandono nell'originale iterazione della *Midnight Virgin*. Lo sfruttamento sessuale originale diventa meno invadente anche se fa spazio alla violenza dell'uomo verso la donna.

Una volta che i personaggi ritirano il premio, il regista Emilio Fernandez segue con l'occhio della cinepresa i protagonisti mentre si dirigono fuori dal locale; la messa in scena vede i personaggi dare quasi sempre le spalle al pubblico come a sottolineare la "fuga" di Paco e l'allontanamento dell'oggetto desiderato da Mercedes (i soldi). Questa scelta si traduce nel movimento reiterato dei personaggi verso il fondo della scena: fin dalla prima inquadratura l'antagonista anticipa Mercedes che cerca di fermarlo. La seconda inquadratura, un primo piano della coppia, introduce le fattezze dei protagonisti come la storia; dopo aver introdotto il pubblico alla situazione grazie al dialogo tra i personaggi, il regista continua per altri tre momenti a proporci un'inquadratura dove la donna abbandonata cerca di raggiungere il desiderato (anche se in questo caso non è l'uomo ma è il premio del concorso). Prima del cambio di scena, Fernandez mostra il lato violento di Paco che se ne va entrando in un hotel, si noti l'insegna lampeggiante che verrà ripresa in seguito.

Dopo una scena che mostra uno spettacolo di ballo per far passare il tempo diegetico, la protagonista si reca in camera di Paco per derubarlo del premio appena ricevuto. La colpa che rende ancora più dura la vita della protagonista non è quindi legata alla perdita della propria verginità ma piuttosto ad un crimine che sembra insignificante, visto che teoricamente ruba qualcosa di parzialmente suo. La scena sfrutta

intelligentemente il segnale luminoso mostrato prima, creando suspense, aumentata dalla musica, dall'assenza di rumori di scena e la scelta di comporre la scena in sole due sequenze, una di 90 secondi e l'altra di 60, nel quale la ripresa rimane quasi fissa. Questa scena riesce così ad aumentare l'importanza della scena precedente (quella dell'abbandono) creando un senso di necessità, per la protagonista, e pericolosità, dell'antagonista, che poi si concretizzeranno in seguito nel film.

"Salón México" apre così la possibilità ad una versione della *Midnight Virgin* fortemente legata ad un nuovo genere filmico influenzato dal gusto del pubblico (le *ficheras* e *cabareteras* fecero molto bene al botteghino) e dai costumi della società. L'introduzione della musica e dell'ambiente urbano, come avviene in "Nosotros los pobres" uscito lo stesso anno, aiutò a vendere più biglietti creando delle *star* conosciute in tutta la nazione; l'importanza crescente dei locali notturni nell'ideale sociale e la graduale indipendenza della donna nella società incominciò a svelare un lato nascosto del personaggio cinematografico della donna abbandonata. "Salón México" non fu l'unico film a sfruttare la graduale conquista del grande schermo da parte di un nuovo personaggio femminile; il cambiamento dettato da tutti questi cambiamenti portò alla produzioni di varie pellicole tra cui "Victimas del pecado" o "Aventurera".

VICTIMAS DEL PECADO (1950)

Come appena affermato "Victimas del pecado" offre un'interpretazione nuova del topos della *Midnight Virgin*, descrivendo la protagonista, Violeta, in maniera molto simile a Mercedes di "Salón Mexico" senza però perdere molti tratti caratteristici della vergine-prostituta. Il film racconta di Violeta, interpretata dalla cubana

Ninón Sevilla, una ballerina di rumba che lavora al cabaret “Club Changoo”. L’equilibrio iniziale viene rotto dalla scelta della protagonista di adottare il figlio appena nato di una collega ballerina, che era stata forzata ad abbandonare il neonato dal padre del bambino, nonché magnaccia per cui lavora Rosa (la madre biologica). La storia segue Violeta che lotta per essere una buona madre che, bisognosa di denaro, si presta a fare sia la ballerina sia la prostituta mentre l’antagonista Rodolfo (il padre biologico del bambino) li perseguita.

“Victimas del pecado” restituisce due personaggi che possono essere ricondotti al tema della donna abbandonata o della *Midnight Virgin* e che sono utili per renderci conto come, nei 30 anni abbondanti che ci separano dalla prima versione di “Santa”, stesse cambiando l’immagine della donna (solo due anni dopo il film, nel 1952, la donna acquisì il diritto al voto politico). Rosa, madre biologica di Juanito, riprende l’immagine originale e letteraria della vergine-prostituta. Una delle scene cruciali del film è quella dell’abbandono del bambino neonato. Precedentemente a questa, il film ci racconta di come Rodolfo abbia cacciato Rosa perché incinta; oltre a non voler prendersi cura del bambino, il magnaccia abbandona la donna perché oramai inutile da punto di vista economico (difficilmente può stare con i clienti se ha un neonato). Disperata in seguito all’abbandono Rosa si reca al Club Changoo per convincere l’amato di ritornare sui suoi passi. La sequenza ci offre così due abbandoni: quello subito da Rosa e quello perpetrato dalla stessa.

La scena inizia all’interno del cabaret, dove Rosa si butta ai piedi di Rodolfo chiedendo che lui abbia un po’ di pietà ed amore per lei, viene spostata dal regista all’esterno in modo da poter utilizzare i classici ambienti aperti nel momento climatico dell’abbandono. Il continuo disperarsi della ragazza abbandonata viene fortemente esplicitato dal susseguirsi di primi piani dei due attori

in scena e dal continuo piangere della donna. Questo richiama l’abbandono tradizionale come visto in “Santa” molto diverso da quello che in “Salón Mexico”, dove era la protagonista supplicava il compagno spinta da una necessità economica e non per amore. Per la prima volta, colui che abbandona non si limita ad andarsene, ma dà una possibilità alla donna: Rodolfo infatti chiede a Rosa di fare una scelta impietosa tra l’essere abbandonata o abbandonare il figlio in un cassonetto dell’immondizia. È qui che Emilio “El Indio” Fernandez riprende il suo messaggio morale e sociale e lo unisce all’inquadratura principe dell’abbandono. La camera fissa vede Rodolfo allontanarsi verso un’automobile in secondo piano mentre Rosa indecisa si appresta ad abbandonare suo figlio; la messa in scena dei personaggi e dell’ambiente ci mostra come questo avvenga di fronte al *Monumento a la Revolución* che presenta l’immagine luminosa dell’aquila che stringe la serpe tra i suoi artigli. Questo crea un paragone tra Rosa e La Malinche, che sfruttata da Cortéz divenne madre del popolo messicano moderno, che riafferma come la prostituta-abbandonata-sfruttata sia ancora la madre della nazione.

A contrastare il personaggio di Rosa viene presentata la protagonista, Violeta, ballerina avvenente e di successo nel Club Changoo. Violeta riprende la versione più moderna della vergine-prostituta: non è sfruttata da nessuno e non è afflitta da obblighi verso altri (a differenza della protagonista di “Salón México”), frequenta il locale dove lavora perché si diverte a ballare ed è perfino grata alla sua amica e protettrice per questa possibilità. “Victimas del pecado” offre agli spettatori una figura con il quale identificarsi con un personaggio attivo (e non solo che subisce le conseguenze di alcune sue azioni), trasgressivo e festoso.

Con l’adozione di Juanito tutta l’indipendenza mostrata

nei balli iniziali viene persa e Violeta, cacciata dal Club Changoo, è costretta a prostituirsi. A differenza dei locali luminosi e vivi del cabaret, la scena si sposta all'esterno mostrando un *mood* ben diverso da quello delle feste del locale notturno. La composizione della scena in cui Santiago, interpretato da Tito Junco, incontra Violeta si scontra con il continuo movimento delle prime scene; l'unico a muoversi è Santiago ed il suo seguito, Violeta non è più contenta e sorridente ma impacciata e volge lo sguardo al pavimento quando Santiago le parla. In tutta la scena però Violeta rimane sempre ben illuminata come a sottolineare il candore ed il sacrificio della ragazza.

Dopo l'incontro con Santiago viene ripresa l'immagine della maternità che diventa così simbolo della volontà di sacrificarsi per il bene della famiglia e della comunità. Infatti come Rosa ed il monumento alla rivoluzione potevano ricordare la natura *mestiza* di La Malinche, la ricerca di una nuova casa da parte della protagonista (che nel contesto filmico è vergine e madre) ricorda la *Virgencita*. La morale e tradizione cristiana viene ripetuta ed utilizzata come simbolo della pace che Violeta e Juanito trovano una volta che Rodolfo finisce in carcere. Come a ripetere la scena dell'incontro tra Santiago e Violeta (scena appena mostrata sopra) nel quale lui, anticipando un gruppo di persone e mariachi, costeggia un muro in direzione di alcune case, Emilio Fernandez indirizza i personaggi in Chiesa ribaltando l'essenza della prostituzione (obbligata sulla protagonista) nella sacralità del battesimo simbolo di una nuova vita per Juanito e Violeta. La scena si conclude con un'ellissi sui successivi compleanni del figlio.

Fernandez continua a ricordare le origini narrative come La Malinche, la Vergine e le varie sfumature della *Midnight Virgin*, mostrandoci come i personaggi

femminili consistano, almeno in parte, in madri e prostitute e talvolta prostitute madri, sempre più desiderose di conciliare la ricerca della carriera, della maternità e l'amore.

“Victimas del pecado” seppur non sia ricordato come uno dei migliori film del “Indio” propone gran parte di ciò che fino a quel momento era sinonimo della tematica della vergine-prostituta. Anche la possibilità di una vita normale, come fu offerta a Santa nell'incontro con el Jarameño o a Mercedes nell'amore del poliziotto, non dura molto; dopo essere uscito di prigione Rodolfo cerca vendetta ammazzando Santiago e rapendo Juanito. Così Violeta agisce come Eréndira e Mercedes prima di lei e tenta, con successo, di uccidere l'antagonista del film.

Il sacrificio materno diventa quindi la causa del peccato compiuto dalla protagonista; l'omicidio reintroduce l'elemento della prigionia, ma in questo caso è più realistica che simbolica. Fernandez ci mostra quindi Juanito lavorare come lustra scarpe e venditore di giornali proprio davanti al *Monumento a la madre*. Il film termina con l'emissione della grazia verso Violeta per il suo buon comportamento e l'istinto materno esemplare.

L'EVOLVERSI DELLA RAFFIGURAZIONE FEMMINILE NELLA SOCIETÀ

Nel saggio “Mexican Cinema/Mexican Woman” Joanne Hershfield afferma che il genere cinematografico della *cabaretera* degli anni '40 facesse da eco ai conflitti sociali introdotti dai nuovi ruoli disponibili per le donne; durante la seconda guerra mondiale il Messico necessitò di manodopera per sopperire ai bisogni imposti dall'industria bellica e decise così di integrare la popolazione femminile nella forza lavoro.

Fu così che pian piano durante il governo di Miguel



Alemán (1946-1952) l'influenza culturale e sociale si concretizzò nel suffragio femminile del 1952.

I film che negli anni hanno affrontato la tematica della donna anche attraverso l'utilizzo del *topos* della "vergine della notte" sono stati catalizzatori di questi cambiamenti, già visibili in "Victimas del pecado" e "Salón México". In quegli stessi anni la coscienza della donna come membro della società indipendente e forte trovò sempre più spazio preparando già il cinema ad un eventuale modifica del *topos* che avvenne nel passaggio dagli anni '60 agli anni '70.

AVENTURERA (1949)

"Aventurera" dipinge una versione ancora più moderna di quelle appena viste pur sfruttando l'archetipo della donna che sofferente si sacrifica per raggiungere una vita migliore. La morale tradizionale si scontra contro gli ideali di modernità che portano avanti la tragedia del film. Ma come Violeta in "Victimas del pecado" la protagonista, Elena Tejero (interpretata nuovamente da Ninón Sevilla), non è una semplice vittima ma reagisce violentemente agli eventi, esponendo un'ipocrisia morale presente negli ambienti borghesi.

Il film ci racconta della giovane Elena e di come la sua vita cambi radicalmente quando la madre scappata con il suo amante provochi il suicidio di suo padre. Sola emigra a Ciudad Juarez, dove in cerca di lavoro senza successo. Elena accetta di lavorare con Lucio (Tito Junco), sospettando che la sua offerta sia una trappola per farla prostituire; le sue paure si concretizzano e si trova obbligata a ballare nel cabaret Rosaura (Andrea Palma).

La protagonista riesce a fuggire dal cabaret con l'aiuto

dello stesso Lucio, che successivamente la forza a partecipare ad una rapina che fallirà. L'arresto di Lucio permetterà ad Elena di iniziare una nuova vita a lavorare come showgirl a Guadalajara. Qui incontra Mario (Ruben Rojo), un bel giovane che si innamora di lei. Elena accetta la sua proposta di matrimonio, solo per scoprire che Rosaura è la madre di Mario. Elena decide così di sfruttare la sua relazione con Mario per vendicarsi di Rosaura mentre Lucio fugge dal carcere e inizia a cercare Elena.

Come "Victimas del pecado" anche "Aventurera" affronta svariati momenti tradizionali del *topos* della vergine-prostituta senza necessariamente legare la colpa alla sfera sessuale (che diventò negli anni via via meno tabù e meno legata al peccato) della protagonista.

Come in tutti i film per ora affrontati la prima scena serve per introdurre i personaggi e l'ambiente dove si svolge l'azione; Alberto Gout, il regista, ci mostra prima la città di Chihuahua e successivamente l'interno di una tipica casa della medio-alta borghesia. L'evento storico dell'urbanizzazione raggiunse definitivamente il cinema nel secondo dopoguerra e, dopo i locali e le strade di "Nosotros los pobres", "Salón México", "Distinto amanecer" e "Victimas del pecado", vediamo il definitivo abbandono delle province. I valori tradizionali non sono comunque dimenticati. La scena infatti ci propone l'importanza della famiglia tradizionale con una semplice panoramica che prima ci mostra la protagonista arrivare in sala, per poi salutare affettuosamente madre e padre.

Il regista propone i valori tradizionali per poi farli infrangere dalla donna. Questa volta non si tratta della protagonista, che come da tradizione all'inizio della pellicola si trova in uno stato di innocenza quasi irreale, bensì della madre che attraverso le sue colpe, il legame extra-coniugale e l'abbandono della famiglia, causa il suicidio del marito e fa diventare Elena orfana. Sola e

indifesa la protagonista cerca di continuare a vivere una vita onesta cercando lavoro come segretaria, dattilografa ed infine come cameriera ma inutilmente, infatti la sua bellezza e giovinezza risultano tentatrici ai suoi datori di lavoro (come se l'episodio della madre avesse introdotto colpa e peccato nella figura di Elena).

Disperata la protagonista, che pure conosce la natura losca di Lucio, accetta una sua offerta di lavoro; drogata verrà sfruttata e "venduta" alla proprietaria di un locale notturno. La sua buona indole (della protagonista) e la fiducia che ancora ripone nei valori morali e tradizionali dell'ideale messicano causano un violento confronto con Rosaura che si conclude con le minacce di morte della proprietaria del club verso la protagonista.

Una volta che la protagonista accetta il suo futuro da cabarettista, il regista ci mostra vari numeri di ballo nella quale Elena risulta a suo agio. Queste scene artistiche servono a dare respiro ai fatti del film, e vengono spesso ambientate sul palco del locale che varia di dimensioni e fattezze come a simboleggiare un luogo non del tutto reale. È sul palco che la protagonista ritrova la pace e successivamente l'amore.

La conquista del ballo e della propria carica erotica fa diventare la protagonista completamente indipendente; a differenza di Santa che viene salvata dal Jarameno, la protagonista di "Aventurera" non necessita di uomo che la porti via dalla sua vita. Così come in "Victimas del pecado" la libertà della danza diventa sinonimo dell'indipendenza che raggiunge la vergine-prostituta.

Alberto Gout inserisce nel film altri due elementi che richiamano l'immagine tradizionale della "vergine della notte": quello del rapporto con la madre e la già citata possibilità di una vita migliore grazie ad un uomo. Questo secondo elemento narrativo viene introdotto con il personaggio di Mario, che innamorato

della protagonista (in maniera sincera) decide di farla conoscere alla madre e sposarla. Questo creerà conflitto quando si scoprirà che Mario è figlio di Rosaura, ex-sfruttatrice di Elena. Ed è durante un confronto tra le due che scopriamo che anche Rosaura è un vergine-prostituta; come Violeta in "Victimas del pecado", tutte le azioni peccaminose che Rosaura ha compiuto erano a servizio del bene dei suoi figli. Il dialogo sottolinea la difficoltà di essere madre, lavoratrice e peccatrice ma disposta a fare tutto per raggiungere i suoi obiettivi.

La drammaticità della morte della madre acquista in "Aventurera" una sfaccettatura differente rispetto a quella di "Nosotros los pobres": come tipico, e dettato dal realismo dei costumi di scena, i personaggi morenti sono vestiti di bianco anticipando la richiesta o l'offerta di perdono che fanno ai protagonisti. In questo caso la madre chiede a Elena di perdonarla per tutto ciò che ha causato con il suo abbandono ma la protagonista non glielo concede. A differenza di altre donne-prostitute (Santa, Eréndira, Mercedes, etc.) la madre muore così senza possibilità di redenzione.

"Aventurera" critica fortemente lo status quo sociale, attaccando la tradizione familiare (per la prima volta è la donna a tradire o sfruttare l'uomo), dando dignità e indipendenza alla figura della cabaretera e spingendo il *topos* della *Midnight Virgin* verso un'immagine più moderna e meno stereotipata. Basandoci solamente su "Aventurera", "Salón México" e "Victimas del pecado" questa lettura moderna e nuova del personaggio può sembrare triviale; continuando l'analisi però vedremo come, in film lontani 20 anni e più dalla nascita del genere delle *ficheras*, questa lettura (di alcuni critici cinematografici e da me condivisa) abbia portato questa nuova forma del personaggio della vergine-prostituta a consolidarsi.



13/ Fotogrammi tratti da: Aventurera (1949), Cinematográfica Calderón S.A.

PASIÓN SEGUN BERENICE (1975)

“La Pasión según Berenice” non è tipicamente preso in considerazione quando si parla del *topos* della donna abbandonata nel cinema messicano; a causa delle sue caratteristiche legate alla crisi della società tradizionale e visto che si concentra sul dramma familiare rispetto a quello personale, potrebbe sembrare che non presenti elementi in comune con la prostituta e tantomeno con la ballerina. Effettivamente è così. La protagonista Berenice, interpretata da Martha Navarro, è una vedova “a modo” che vive in una città di provincia prendendosi cura della madrina oramai vecchia. Completamente indipendente Berenice lavora come dattilografa e insegna a molti ragazzi la sua professione; vive una vita normale fin quando non appare il personaggio di Rodrigo, interpretato da Pedro Armendáriz Jr.

Credo che sia utile analizzare il film perché benché non racconti di una tradizionale *Midnight Virgin* (dopo tutto non lo faceva neanche “Rio Escondido”), il film riprende alcune caratteristiche tipiche del *topos* e le sfrutta

declinandole in base ai cambiamenti socio culturali.

Il film evolve come un dramma accompagnato dalle forti tematiche sociali degli anni '70 mostrando una nuova condotta sociale e lo scontro con gli ideali di gerarchia familiare precedenti la rivoluzione sessuale. Jaime Humberto Hermosillo, il regista, non sembra voler raccontare di prostitute, di colpa o sacrificio ma preferisce di affrontare tematiche nuove sfruttando alcuni archetipi già consolidati dalla letteratura o dal cinema.

Il film apre su un incendio che distrugge delle case ed un cavallo bianco, unica vita che si salva dalle fiamme. Cambia la scena e vediamo la protagonista distesa sul letto che si sveglia turbata dal sogno ricorrente. Dal principio Hermosillo introduce il fuoco come elemento importante, come si vedrà nel finale del film. Chiarendone la natura distruttiva e repressa che si nasconde all'interno di Berenice. Il fuoco distruttore del sogno, secondo la madrina della protagonista sta ad indicare la colpa che pesa sulla coscienza della





15/ Fotogrammi tratti da: *La pasión según Berenice* (1975), Corporación Nacional Cinematográfica, Dasa Films S.A

protagonista. Non viene mai esplicitata quale sia la sua colpa, ma possiamo pensare che riguardi la morte del marito magari causata da Berenice e dal fuoco.

In questo primo minuto di film il regista riesce a mostrarci il dramma interiore della protagonista, ben diverso da quella calma turbata e freddezza che mostra agli altri e al pubblico; l'incubo del fuoco e lo status psicologico di Berenice sembrano voler essere ricondotti ad una grave colpa morale (si crede che Berenice centri con la morte del marito in un incendio), giudizio che nasce dal passaggio tra il primo piano della donna e quello della raffigurazione di un Cristo deluso ed addolorato.

Il racconto continua mostrandoci il completo abbandono del ruolo femminile tradizionale della vergine, giovane, pura e indifesa alle avance dell'uomo di turno, in favore di quello conquistato durante l'evoluzione della *Midnight Virgin* e il cambiamento sociale. Questo è sottolineato nella scena del funerale del dottore e amico della madrina: mentre tutta la società continua a seguire

le regole di costume e comportamento tradizionali Berenice e Rodrigo risaltano per il loro look più casual e non in lutto.

Gli affetti famigliari ovviamente rimangono importanti, Berenice durante la scena non abbandona mai la madrina e Rodrigo non distoglie peso al funerale, ma i due protagonisti scambiano una serie di sguardi (tradotti in un susseguirsi di primi piani e dettagli degli occhi) che fanno intendere già un interesse amoroso.

Raggiunta la metà degli anni settanta, la percezione dell'intimità era radicalmente cambiata anche in uno stato fortemente cristiano come il Messico. I produttori e registi, smisero infatti di ritrarre le donne che lavoravano come ballerine o prostitute perché queste non creavano più scalpore e non veicolavano il desiderato dramma personale. Per questa ragione credo che si possa coniare una nuova personalità della *Midnight Virgin*, la *suffragette Virgin* che mostri questa nuova personalità moderna del *topos* classico.

Pur non essendo esplicitata la colpa perseguita Berenice. Verso il finale del film il peccato compiuto le si ripresenta in sogno in una maniera molto meno simbolica di quella iniziale; la scena inizia con Berenice e Rodrigo che dormono insieme, quando la protagonista si sveglia per un rumore proveniente dalla stanza (fuoricampo) della madrina. Al posto di svegliare il dottore al suo fianco la protagonista decide di far finta di nulla e continuare a dormire. La seguente inquadratura ci porta all'interno di un'auto, Rodrigo al volante ed al suo fianco Berenice. La cinepresa compie una carrellata all'indietro mostrandoci la salma della madrina; una volta che inizia il dialogo fuori campo della madrina, che chiede a Berenice di pregare per lei perché le ha prestato dei soldi, l'immagine si blocca restando invariata per quasi dieci secondi.

La protagonista si sveglia di colpo identificando la morte della madrina come paura o desiderio del suo subconscio. Alzata si reca al capezzale della donna malata. Il movimento della giovane verso la madrina viene raccontato da Hermosillo attraverso un montaggio alternando il movimento della cinepresa che ogni tanto anticipa ed ogni tanto segue la protagonista. L'utilizzo di particolari come la mascherina, la bombola d'ossigeno e il volto stesso della madrina aiutano a creare drammaticità per quando Berenice scopre che la madrina è ancora in vita.

Questa scena scopre la natura combattuta della protagonista e ne dimostra il desiderio distruttivo. La volontà di essere libera dalla madrina nasce dal desiderio di abbandonarla scappando con Rodrigo (precedentemente nel film cercano di scappare in treno ma non ce la fanno).

Solo nel finale, quando Berenice è vittima dell'abbandono di Rodrigo, decide di prendere definitivamente in mano la propria vita anche a costo di aumentare la sua colpa. Determinata a seguire Rodrigo, raccoglie tutti gli assegni compilati dalla madrina usuraia ed utilizzarli per

appiccare un incendio in casa sua, ammazzando così la madrina. Ancora una volta, come in "Janitzio", "Maria Candelaria" e nella prima scena del film, il fuoco viene utilizzato per la sua forza distruttrice e purificatrice. Il funerale celtico fatto alla madrina non purifica Berenice ma la condanna alla dannazione.

La *Midnight Virgin (o Midnight suffragette)* si identifica più per il suo desiderio di identificazione femminista rispetto alla tradizionale "vergine della notte". L'abbandono diventa un elemento narrativo sfruttato dalle protagoniste per ottenere o scoprire una vita differente, spesso idealizzata e senza conseguenze morali. L'intervento delle donne come personaggi e lentamente facenti parte anche dello staff tecnico continua a cambiare il cinema durante gli anni '70 fino al *cinema of solitude* della middle class negli anni '90.

DANZÓN (1991)

Durante gli anni '90 per la prima volta nella storia del cinema messicano, si possono trovare donne dietro la cinepresa; oltre al ruolo di regista, ricoprono il ruolo di produttori, *screenwriters* e sono presenti a tutti i livelli di produzione. Questo distingue il Messico da molte altre industrie filmiche nazionali, infatti la generazione di registi che debutto negli anni novanta fu un terzo formata da donne, tra cui Maria Novaro direttrice di "Danzón".

Come visto in "La pasión sigui Berenice" l'immagine e il ruolo della donna stava fortemente cambiando; ciò che abbiamo visto ed estrapolato dal film di Hermosillo si concretizzò diventando norma solo quindici anni dopo, tanto che Joanne Hershfield in uno dei saggi presenti nel testo "Mexico's Cinema" acclama il lavoro fatto da Maria



16/ Fotogrammi tratti da: *Danzón* (1990), Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Gob. del Estado de Veracruz, Instituto Mexicano de Cinematografía

Novaro: “Molte storie cercavano di raccontare la propria difficoltà, come donna, nell’affrontare il cambiamento della società e della morale in Messico. Anche in un film come “*Danzón*” abbiamo la ricerca di sé che si scontra il desiderio di sopravvivenza nella società moderna. Tutto ciò (come nelle prime pellicole *cabareteras* aggiungerei) cercando di conciliare la ricerca della carriera, della maternità e della relazione affettuosa intima.”

“*Danzón*”, come altri film usciti nello stesso periodo (“*La tarea*”, “*Como agua para chocolate*”, “*La mujer de Benjamin*”), include una prospettiva fortemente femminile focalizzandosi sul ruolo della madre e cercando come target principale del proprio messaggio il pubblico femminile. Il film infatti racconta e si interessa alla problematica del codice femminile e affronta la ricerca dell’amore e del piacere nelle sue varie forme (la danza, la bellezza, il desiderio sessuale e la gratificazione emotiva).

La cultura messicana degli anni novanta incomincia

ad effettuare un altro cambio della figura della vergine-prostituta concentrandosi in maniera egoistica su se stessa. Ricordiamo che proprio nel 1990 uscì il libro “*Demasiado Amor*” che riassumendo l’evoluzione della figura femminile degli ultimi anni accusa i concetti tradizionali di famiglia e la comunità per Sefchovich (la scrittrice) ormai obsoleti. Dopo il periodo di ammorbidimento della *Midnight Virgin* offerto dal genere della *cabaretera* e *fichera*, nel quale i personaggi smisero di essere prostitute ed erano guidate da un obiettivo onorevole, la rivoluzione delle *suffragette* incominciò a indirizzare le fatiche delle protagoniste su se stesse.

Come già introdotto all’inizio del capitolo, questo cambiamento si può intravedere nello stesso romanzo di Sara Sefchovich: dalla normalità dell’essere segretaria che fatica per raggiungere il suo sogno condiviso con la sorella, Beatriz (la protagonista del libro) cambia diventando padrona di sé stessa, abbandonando la sua meta e dedicandosi solo al raggiungimento del suo

piacere. “Danzón” debutta pochi mesi dopo “Demasiado Amor” e sembra ripetere in chiave filmica lo stesso ideale e, parzialmente, la stessa storia raccontata dalla scrittrice.

Il film racconta di Julia, interpretata da Maria Rojo, una centralinista di Città del Messico che si divide tra il lavoro, sua figlia e il danzón (ballo di origine cubana). Ogni settimana si reca al *salón* per ballare in compagnia di Carmelo; un giorno questo scompare senza preavviso cambiando la vita di Julia. Decisa a ritrovarlo la protagonista si reca a Veracruz.

All'alba degli anni novanta i film che affrontano la figura femminile non hanno più necessità o desiderio di introdurre i personaggi attraverso una metafora visiva come poteva essere la presentazione della natura provinciale. La prima inquadratura di “Danzón” ci mostra i piedi di una ballerina che si prepara a danzare introducendoci immediatamente all'elemento portante del film, il ballo e la femminilità (la scarpa non è una semplice scarpa nera, bensì è argentata e decorata).

Maria Novaro dopo aver introdotto il *danzón*, ci mostra in un'unica scena le altre due nature della protagonista, quella di madre e di lavoratrice. Per la prima volta nel film, la messa in scena non presenta neanche un personaggio di sesso maschile; per rafforzare il punto di vista e messaggio femminista del lungometraggio, la regista ha deciso di utilizzare gli spazi tradizionalmente legati alla donna (i bagni, la cucina, il luogo di lavoro, la camera dei bambini e le loro zone di gioco). Questa scelta si scosta fortemente dall'utilizzo degli ambienti nei film che hanno affrontato la vergine-prostituta ed più in generale l'immagine della donna nei primi cinquant'anni del cinema messicano.

I dialoghi rafforzano l'ideale indipendente restituito dai personaggi e dal loro impiego. Il film infatti ci racconta il primo giorno di lavoro della giovane Perla, figlia della

protagonista, e di come raggiunga la maturità di donna (in una sorta di *quinceañera* professionale): durante la scena infatti passa dal farsi pettinare e spiegare il lavoro da sua madre al rifiutare la mano della madre e nel tornare a casa con le amiche e non la madre.

Una volta scoperto che Carmelo ha lasciato la capitale per recarsi a Veracruz, Julia intraprende il viaggio per andare a riconquistarlo. L'abbandono di Carmelo (o il suo ipotetico abbandono visto che il film non chiarisce mai i fatti) viene utilizzato dalla regista come *MacGuffin* creando una necessità che sfrutta l'ocularizzazione interna per rafforzare il punto di vista femminile della storia. Anche la scelta di Veracruz non è casuale; Novaro la sceglie per far scoprire una nuova femminilità all'interno della mitologia passata messicana come era successo nel 1934 con “La mujer del puerto”. Sfruttando alcuni elementi della narrazione della vergine-prostituta la regista cerca di demistificare gli archetipi comunemente attribuiti alla cultura tradizionale messicana.

Danzon infatti non vuole ristorare il passato ma anzi instaura un sentimento nostalgico che si focalizza sull'immagine culturale della città portuale di Veracruz come luogo di passaggio di marinai e in generale uomini. La “fuga” di Julia è anche sintomo di un bisogno di decentralizzare lo stato dopo un'esplosione delle città.

Per Maria Novaro non è ritornare ai valori etici o alle tradizioni sessuali della *golden age* e del primo periodo delle *cabareteras*. La trasgressione dei film degli anni '30 e '40 nel mostrare balli e luoghi così legati ad una sessualità tabù diventano negli anni '90 superficiali, che per cambiare nuovamente l'immagine della donna in Messico decidono di utilizzare la cultura omosessuale maschile (come d'altronde si iniziò a fare nelle sit-com statunitensi negli stessi anni).

A questo punto del film vediamo come il film racconti la storia riprendendo spesso degli elementi della *Midnight*

Virgin e ribaltandoli per formare una sorta di donna dell'era moderna.

Infatti a differenza di “Distinto Amanecer” o “Victimas del pecado”, ma in linea con “Demasiado Amor”, la protagonista non si sacrifica più perché buona o per il bene della società patriarcale; Julia utilizza il ballo come elemento per promuovere il proprio desiderio ed indipendenza.

Questo viene esplicitato e messo in luce nel suo rapporto con Susy, interpretata da Tito Vasconcelos, un travestito che lavora come artista di cabaret. Nello scambio culturale tra Julia e Susy, Maria Novaro cerca di comunicare la necessità per la classe media messicana di cambiare la propria immagine della femminilità. Riprendendo la scena iniziale Novaro concentra la prima inquadratura sui piedi dei ballerini, che questa volta sono nudi; come mostratoci da Galindo in “Una familia de tantas” una donna che mostrava i propri piedi scalzi ad un altro uomo incorreva in uno scandalo. Maria Novaro riprendendo questa immagine, e scambiando i ruoli del ballo (conduce Julia e Susy segue), non ripone la donna nella posizione tradizionale di sottomessa al *pater familia*.

Le figure maschili, quasi assenti in questo film, vengono personificate da Carmelo e dai marinai. Il primo scompare, spingendo la donna ad emanciparsi, i secondi, anch'essi passeggeri, vengono sfruttati dalla nuova versione di Julia.

La *Midnight Virgin* evoluta in *suffragette*, instaura nel cinema messicano una nuova immagine definitiva ed indipendente dalla società patriarcale.

Come in “La mujer del puerto” una nave porta a Veracruz un uomo di cui la protagonista si invaghisce; diversamente però in “Danzón” l'uomo è solo un ragazzo.

L'incontro tra Julia e Ruben viene anticipato dal una

sequenza che mostra la protagonista a spasso per il porto industriale della città; qui si susseguono delle inquadrature sui nomi delle navi presenti che come se fossero delle didascalie del cinema muto danno voce allo stato emotivo di Julia

Vestita di rosso e truccata, Maria Rojo comunica uno stato emotivo e identitario agli antipodi rispetto a quello di Andrea Palma di “La mujer del puerto”; la differenza tra l'essenza sociale e personale delle due donne viene esplicitata dal nome della prima nave inquadrata: “Nacional Vitoria”. Questa viene seguita dalla nave “L'amour fou” (in francese l'amore folle) che fa riferimento al libro del poeta francese Breton, nel quale si racconta come «la sorpresa deve essere ricercata per se stessa, incondizionatamente, esiste in un solo oggetto, nel groviglio del naturale e del soprannaturale». Novaro non lega il soprannaturale al Creatore bensì al destino, che a breve farà incontrare Julia e Ruben e concretizzerà nel loro rapporto il nuovo spirito della protagonista. Per questo che le seguenti navi irridono le “puras ilusiones” de “l'amor perdido” di Julia. Carmelo, identificato con la seguente nave “golden empire” a ricordare l'età dell'oro del cinema messicano, viene trainato in porto dal piccolo battello “mi ves y sufres” su cui sta lavorando Ruben.

Nel finale del film Julia torna a Città del Messico. Pur avendo avuto una relazione extra coniugale con un giovane marinaio la protagonista è in grado di lasciare questo viaggio/avventura dietro di sé e continuare la sua vita nella capitale senza che venga stigmatizzata e additata come una donna facile. Anzi in forte contrasto con quello che succedeva nel passato, ed abbiamo visto succedere a Santa, Eréndira, Maria Candelaria e le altre *Midnight Virgins* del passato, Julia viene accolta a braccia aperte; lo sguardo ed movimenti ansiosi, e allo stesso tempo eccitati, di Carmelo nel riconoscere Julia comunicano lo stupore e sottomissione dell'uomo a

questa nuova versione della protagonista che con un sorriso, forte della sua nuova sicurezza, accetta il ballo dell'amato.

Anche se la vita delle donne di "Danzón" ruota attorno uomini, il film racconta i legami che le unisce, soprattutto mostrandoci le loro relazioni con l'altro sesso. La figura patriarcale diventa solo un oggetto della loro vita, un punto di riferimento per determinare le loro storie; il viaggio di Julia non è alla ricerca del suo uomo ma è realmente un viaggio in sé stessa. Alla fine del film infatti la protagonista torna alla sua realtà quotidiana, abitata principalmente da donne, ricca della

sua nuova femminilità (che tuttavia, come segnala il critico Patricia Vega, è stata raggiunta grazie all'aiuto di transessuali uomini non liberandosi di una dose di *machismo* messicano).

"Danzón" ci mostra come il *topos* della *Midnight Virgin* venne così fortemente sfruttato e plasmato dagli ideali femministi post-sessantottini. Decidendo di non sfruttare alcuni tratti tipici del *topos*, ed a scapito del dramma di prostituzione e del genere della *cabaretera*, "Danzón" racconta di una nuova "prostituta" appartenente all'era moderna, che non è vittima degli eventi e della morale ma fotografa, e primo esempio, di un movimento sociale e cinematografico.





18/ Fotogrammi tratti da: Danzón (1990), Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Gob. del Estado de Veracruz, Instituto Mexicano de Cinematografía

IL TOPOS TRA REMIX E NOSTALGIA

Come descritto prima, il genere della *cabaretera* aiutò l'immagine femminile a conquistarsi un grado di indipendenza narrativa durante gli anni '40 e '50. Quest'evoluzione sociale e culturale continuò a svilupparsi nei due decenni successivi portando a film come "La pasión sigui Berenice", "Mecánica nacional" o "Los indolentes". Il rafforzarsi dell'autodeterminazione femminile fece però dimenticare alcune tematiche che erano centrali nelle prime iterazioni della "vergine della notte"; elementi scenici, comunicativi e narrativi quali il carcere, il colore o la colpa persero così molta importanza e vennero sostituiti da elementi ed immagini di nudo e violenza che raccontassero la natura non discreta della società moderna.

Tuttavia il cambiamento dei valori socio-culturali condivisi riscontrabile durante il *cinema of solitude* degli anni ottanta ha richiesto agli autori cinematografici di riguardare al passato. Difatti il superamento di certi

modi e temi narrativi implica un grado di conoscenza storica che permetta di salvaguardare gli elementi utili e tradizionali e abbandonare gli ideali o le metafore comunicative superate. Come "Danzón" anche "La mujer del puerto" di Arturo Ripstein e "El callejon de los milagros" di Jorge Fons hanno proposto una diversa versione della *Midnight Virgin* riprendendo elementi classici e nostalgici.

LA MUJER DEL PUERTO (1991)

Sessantasette anni dopo l'uscita del film "La mujer del puerto" di Arcady Boytler, il regista messicano Arturo Ripstein fece debuttare la sua versione della storia tratta dal racconto di Guy de Maupassant. La scelta di riproporre questo classico al cinema è probabilmente legata al desiderio di elogiare l'originale (mantenendolo vivo nella mente del pubblico) ed allo stesso tempo, smantellando gli elementi utilizzati da Boytler, creare un film fortemente moderno e appartenente alla



19/ Fotogrammi tratti da: La mujer del puerto (1990), Dos Producciones

cinematografia di Ripstein.

Il film racconta approssimativamente la stessa storia: una giovane prostituta e star in un cabaret del porto di Veracruz s'innamora di un marinaio senza sapere che questi è in realtà il fratello. Ripstein arricchisce la storia approfondendo ed aumentando il numero di personaggi: Perla (la giovane e bella protagonista), Marro (il marinaio infatuato della sorella), Tomasa (madre di Perla e Marro) e Simón (il pianista del cabaret).

Il numero di personaggi introduce anche nuovi elementi narrativi che rendono l'ambiente scenico ancora più sordido e tragico: Tomasa infatti cercherà di dividere gli innamorati senza riuscirci; Simón desideroso di una vita migliore per sé e per Perla cerca di aprire un cabaret a sue spese.

La versione di Ripstein rispetto a quella di Boytler è molto più violenta; lo stile cinematografico di Ripstein nel corso della sua carriera ha mostrato un comune denominatore: il realismo e la crudezza visiva. I continui piani sequenza, tipici del regista, ci mostrano spazi sporchi, umidi, illuminati male e con luci al neon, spesso con forti tonalità cromatiche.

La struttura a tre capitoli del film permette al regista di ampliare la nostra conoscenza sulla storia pian piano che lo spettatore si identifica con i personaggi protagonisti o ne giudica le azioni. Oltre all'*escamotage* narrativo del cambiare l'ocularizzazione del racconto (cioè il punto di vista da cui guardiamo e scopriamo le cose) per mostrarci momenti della storia senza ricorrere ad un narratore onnisciente, Ripstein sfrutta questa tripartizione per rendere più realistici i luoghi, la sporcizia e la miseria che si trova ovunque nel film.

La prima scena del film introduce in quattro inquadrature le navi dei marinai che arrivano al porto e conseguentemente la città di Veracruz (la più importante

città portuale del Messico). La scelta di usare immagini di repertorio ed in bianco e nero rafforza il legame nostalgico con la versione originale (che nei titoli d'inizio mostrava delle navi) anche se lo fa in maniera puramente superficiale. Infatti mentre la versione originale iniziava il racconto ambientandolo nella provincia, mostrandoci campi fioriti e cascate, Ripstein sceglie di introdurre Marro, interpretato da Damián Alcázar, all'interno della stiva della nave su cui lavora. Il locale è in ombra e sporco, solo la luce delle lampade illumina parzialmente il protagonista e la parete arancione dietro di lui. Pur avendo visto il protagonista svegliarsi, allo spostarsi all'esterno scopriamo che è notte e piove fortemente; l'arrivo del marinaio di notte, che rende possibile il recarsi ad un cabaret, ricorda l'arrivo di Alberto nella versione originale anche se non è presente l'allegria dei compagni o tantomeno la coltre di mistero della città, in questa versione sporca ed ostile.

Come Julia in "Danzón", anche i personaggi femminili di Ripstein non condividono i valori tradizionali, che sia per scelta o necessità, e vivono la propria sessualità senza colpa o rimorso (la protagonista non è obbligata a fare la prostituta e sceglie liberamente quale cliente approcciare).

La scena che introduce i personaggi di Perla, Tomasa e Simón si svolge all'interno del cabaret storico "Eneas" (nome che ci ricollega alla versione classica del *topos* della donna abbandonata); la scena di sei minuti e sei secondi è composta solamente da due piani sequenza (uno di 2'42" e l'altro di 3'24") che ci mostrano il degrado dei personaggi e del locale, molto diverso dalla pulizia e animosità del "Salon Nicanor" nella versione del 1934. Durante questa scena Ripstein richiama il genere della *cabaretera* sfruttando il ballo di Perla e riprendendo la canzone originaria di Zabaleta (la stessa presente nella scena in cui vediamo per la prima volta Rosario/Andrea

Palma come prostituta) legandosi indelebilmente ai film degli anni '40; lo spettacolo dell' "Eneas" non si limita però al ballo della protagonista, ma è accompagnato da una "sfida" che Simón lancia ad uno spettatore, in questo caso Marro.

Attraverso gli spostamenti della cinepresa il regista ci mostra così il degrado del locale illuminato principalmente di rosso grazie a vari faretto e lampadine.

Dopo l'incontro dei protagonisti la storia continua seguendo Marro e mostrandoci l'evolversi della relazione amorosa tra lui e Perla. Durante questo capitolo non viene approfondita la storia personale del marinaio, ma viene unicamente mostrata la relazione amorosa tra lui e Perla.

A differenza del film del 1934, la tematica dell'incesto non viene accusata così duramente: l'inserimento del tabù nel film girato da Boytler aumentò la drammaticità della pellicola, senza mostrare il rapporto esplicito, implicando l'idea di una colpa difficilmente espiable, se non che con la morte. Perla e Marro invece fanno crescere una relazione amorosa (inizialmente loro non sanno della parentela) che continua anche dopo aver scoperto di essere fratelli e da frutto ad un figlio.

Seguendo il montaggio del film, una volta che Marro scopre la vera identità di Perla, si confronta con la madre per poi decidere di abbandonare Veracruz e la sorella.

Viene reintrodotta così la funzione propria dell'abbandono nella sua matrice originale. Sfruttata dal protagonista, Perla si reca al porto per cercare di fermare il fratello/amato che dalla nave le intima di allontanarsi e di non insistere. La ragazza disperata trova per terra una vecchia scatola d'alluminio che utilizza per tagliarsi le vene per poi gettarsi in mare chiudendo così il capitolo dedicato al Marro.

In questa scena la prostituta è vestita di bianco, il che rende il suo aspetto il più adolescente e puro di tutto

il film; così come l'utilizzo violento delle immagini e la decisione di mostrare i corpi nudi e le scene di sesso tra Marro e Perla, anche in questo caso le scelte di Ripstein ribaltano completamente i metodi narrativi utilizzati dai registi classici come Boytler o Fernandez senza però dimenticarli completamente. Nel momento in cui la ragazza si butta in acqua, il regista ci mostra attraverso uno stacco netto, la figura intera di Marro posta di profilo; il marinaio, nonostante le urla dei suoi compagni (voci che provengono da fuori campo) gli facciano intuire cosa stia succedendo, non si volge a guardare indietro. Nella versione originale il personaggio interpretato da Andrea Palma muore suicida e vestita di nero cristallizzando sulla pellicola la sua colpa; cinquantasette anni dopo, Evangelina Sosa non muore ed è vestita di bianco come a mostrare come il pensiero tradizionale e morale classico non sia più valido nella Veracruz del 1990.

Dopo l'ipotetica morte di Perla, il film riprende la narrazione dall'inizio affrontando tutta la vicenda dal punto di vista della ragazza e approfondendo il suo rapporto con la madre e Simón. Questo espediente narrativo permette al regista di ripetere alcune scene della narrazione cambiandone i particolari o il senso: la scena appena vista, quella dell'abbandono, è una di queste.

La seconda versione della scena racconta gli stessi fatti ma diminuendone la drammaticità. La scena dell'abbandono è una delle poche scene che i personaggi all'esterno e durante le ore del giorno. Nella versione di Marro questo fatto viene mascherato dalla forte pioggia presente probabilmente legata alla drammaticità della scelta del marinaio e dal trauma psicologico dato dalla conoscenza di aver commesso più volte l'incesto. Nella versione "raccontata" da Perla invece il cielo è limpido e il tentativo di suicidio non è violento, ma la ragazza si



20/ Fotogrammi tratti da: La mujer del puerto (1990), Dos Producciones

limita al gettarsi in acqua.

La figura della “vergine della notte” è così parzialmente ristabilita seguendo gli elementi narrativi originali, ma spogliandola della forte tematica della colpa e di conseguenza del suo valore didattico sociale. La ragazza infatti non finisce a lavorare all’ “Eneas” perché cacciata dalla madre o dal paese per via di una mancanza di castità ed onore; Perla viene cresciuta dalla madre nell’ambiente sessuale e questa è l’unica realtà che conosce. Come Rosario nella versione originale può scegliere i suoi clienti e di invaghirsi, ma l’immoralità di Perla continua ignorando il legame di parentela o la maternità.

Anche la maternità, vista in “Victimas del pecado” o in “Salón México”, viene completamente stravolta da Ripstein. In passato il *topos* raccontava la vita di donne che cercavano di creare un equilibrio il dramma della colpa e i tasselli che componevano la propria vita, tra cui il desiderio personale e sociale di diventare madre; mentre Mercedes e Violeta diventarono madre surrogata della propria sorella o di un neonato non desiderato, Perla decide di non avere suo figlio/a ripagando il coraggio tradizionale della vergine-prostituta con l’egoismo. Sopravvissuta al tentato suicidio, Perla scopre di essere rimasta incinta ed esegue l’aborto del suo bambino/a. Che ci si riferisca alla versione di Perla o Tomasa, in un

caso l'aborto viene eseguito dalla madre che prevarica il diritto della figlia a tenere il bambino e nell'altro caso è la ragazza a obbligarla la madre ad eseguire l'operazione, Ripstein sfrutta la tematica dell'aborto come Boytler utilizzò quello dell'incesto: per creare una forte carica drammatica e per colpire il pubblico. Ancora una volta, forse più coerentemente con la società a cui parla rispetto che al *topos* a cui si rifa, il regista elimina la colpa dalle azioni delle donne.

Personalmente credo che quest'eliminazione di conseguenze e colpe che permettono alla prostituta di vivere la vita come vuole, danneggi fortemente il ruolo che la vergine-prostituta aveva negli anni conquistato; questa infinita possibilità continuerà ad essere presente anche nei film di oggi sia in maniera drammatica che comica come vedremo in seguito in "Y tu mama también" e "Instructions not included".

Nella terza parte del film, quella che segue Tomasa (la madre), ci viene raccontata la storia drammatica di come la sua famiglia si sia disgregata e lei sia finita a fare la prostituta e poi la bidella dell' "Eneas". Anche in questo caso Ripstein decide di sfruttare un momento narrativo, quello della lotta, presente in alcuni film già analizzati. La scena di cui vediamo qualche fotogramma sopra mostra il momento in cui Tomasa torna a casa dal lavoro per trovare i due figli soli con il loro padre ubriaco; Tomasa disperata e desiderosa di difendere i suoi due figli impugna un coltello e minaccia l'ex-amante. Visto che lo scontro si fa violento e la madre perde l'arma, Marro afferrato un martello interviene colpendo più volte il padre ed ammazzandolo (si completano così le tematiche edipiche dell'incesto e patricidio).

Questa scena richiama quella di "Salón México", dove il personaggio di Marga Lopez uccide Paco per liberarsi di lui e proteggere sua sorella Beatriz, e quella di "Janitzio" dove il tentato omicidio avviene per amore; allo stesso

modo la protagonista sfrutta un coltello (arma spesso legata a omicidi passionali) ma non riesce a colpire l'antagonista; a differenza dei film citati dove la volontà di sacrificio viene rafforzata dalla morte di Mercedes o dall'offrirsi carnalmente all'antagonista come fa Eréndira, Tomasa rimane un in una sorta di limbo morale. Infatti il suo sacrificarsi viene subito contrastato dall'abbandono/cacciata del figlio (Marro) che l'ha appena salvata; la madre infatti una volta obbligato il figlio a scappare fa sapere alla polizia che il responsabile dell'omicidio è il futuro marinaio e non lei.

Con le uscite di "Danzón" e "La mujer del puerto", l'anno 1991 mostra un desiderio ed una possibilità di sfruttare i tratti caratteristici del *topos* della vergine-prostituta ma rendendo più contemporanee le storie, le tecniche narrative e soprattutto aggiornando i valori a quelli della società di fine millennio.

EL CALLEJON DE LOS MILAGROS (1995)

Il film "El callejon de los milagros" fu uno di quei film che seguì l'esempio di "Danzón" e "La mujer del puerto" di Ripstein, raccontando la vita di alcuni personaggi attraverso la riproposizione di valori e personaggi tradizionali adattati al mondo moderno.

Il film, conosciuto anche con il nome "Midaq Alley" dal romanzo da cui è liberamente tratto, è ambientato nel centro storico di Città del Messico nei primi anni novanta. Il regista Jorge Fons racconta i fatti utilizzando tre diversi punti di vista e ripetendo quelle scene nel quale i nostri personaggi si incontrano, probabilmente influenzato dalla versione del 1991 di "La mujer del puerto". I protagonisti sono Don Rutilio, il proprietario della *cantina* dove si riuniscono a bere e a giocare a

domino la maggioranza degli uomini del quartiere; Alma, interpretata da Salma Hayek, un'attraente ragazza in cerca di amore e passione, e Doña Susana, che fece vincere a Margarita Sanz il premio Ariel (paragonabili agl'*Academy Awards* messicani), la proprietaria del condominio dove Alma e sua madre vivono.

La prima cosa interessante da analizzare nel film di Jorge Fons è la sua struttura: la divisione del film in episodi o punti di vista è netta ed esplicita, basata sul personaggio protagonista degli eventi come in "La mujer del puerto". Le storie si incrociano in più punti tanto che alcune scene si ripetono più volte e sono talvolta mostrate da posizioni differenti (per esempio il regista sfrutta da diversi punti di vista la scena in cui Abel e Alma si "incontrano" alla finestra).

La scelta di questo montaggio, che può risultare allo spettatore circolare e monotono, rafforza la narrazione e l'idea soffocante del vicolo che dà nome al film; infatti come i personaggi del film, lo spettatore preferirebbe andare avanti e scappare dall'ideale routine di ripetere parti della storia, ma per quanto i protagonisti cerchino di abbandonare la loro vita in un modo o in un altro sono costretti a ritornarci. Questo fatalismo viene più volte richiamato anche grazie ai tarocchi che legge Doña Catalina, madre di Alma, e al domino che il regista utilizza per far ricominciare ogni volta il dramma.

"El callejón de los milagros" è ricco di elementi narrativi e filmici che richiamano il *topos* della *Midnight Virgin* classica e più moderna. Visto la natura complessa del film analizziamo le scene nelle quali gli elementi legati alla vergine-prostituta raggruppandole per tipologia e senza far caso al tempo filmico o il modo in cui le varie scene sono state montate.

Probabilmente la funzione narrativa che ha più

importanza durante il film è quella dell'abbandono o della cacciata. Durante il film il tema dell'abbandono compare più volte e viene mostrato sia il punto di vista di chi abbandona che dell'abbandonato, talvolta vengono mostrati i momenti dell'abbandono talvolta solo le conseguenze.

Il primo caso vede il personaggio di Doña Eusebia, moglie di Don Rutilio, incontrare un suo amico Ubaldo, il poeta, e chiedergli cosa ne pensa delle voci che affermano che suo marito (della donna) stia avendo una relazione extra- coniugale ed omosessuale. La scena è fatta da poche inquadrature, quella in cui si incontrano, un campo medio che ci mostra la composizione dei piani e poi alternati dei primi piani che riprendono i personaggi parlare. Questo primo caso di abbandono ricorda quello Santa o Rosario; infatti l'amato abbandona la donna perché non desidera più la loro relazione amorosa e anzi preferisce essere altrove o con qualcun altro.

Quando la voce della nuova relazione giunge a Chava, figlio di Eusebia e Rutilio, questo si reca dall'amante per punire il padre della sua relazione; dopo aver ferito brutalmente l'amante, Chava scappa negli Stati Uniti con il suo migliore amico Abel senza farsi più vedere. È qui che incontriamo il tema dell'abbandono per la seconda volta, quando Doña Eusebia fa sapere al marito che Chava è scappato di casa. Questa notizia fa scattare in piedi Don Rutilio che si appresta a picchiare la moglie, che rimane impassibile (questa scena riprende una mostrata in precedenza dove Eusebia viene picchiata quando affronta il marito sulla sua condotta omosessuale), per poi tornare a sedere e piangere la decisione drammatica del figlio. Sicuramente l'abbandono di Chava nei confronti della famiglia è il meno tradizionale; infatti non è la donna ha subire il doloroso distacco bensì la figura del *macho* simbolo della gerarchia patriarcale, già ridimensionata dall'omosessualità del personaggio.





22.1 / Fotogrammi tratti da: El callejon de los milagros, Alameda Films, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía

Nel capitolo di Abel vediamo la scena in cui il protagonista innamorato di Alma, deciso a lasciare il Messico per gli Stati Uniti con l'amico, le va a dire addio chiedendole però di aspettarlo. Nel corso del film abbiamo visto come Alma e Abel si siano innamorati mostrando un diverso approccio alla relazione sentimentale, lui più tradizionale, lei più passionale; nel momento in cui Abel l'abbandona le chiede indirettamente di sposarlo, promettendole di tornare a Città del Messico con i soldi per mantenerla. Alma, senza effettivamente parlare, sembra accettare la promessa che però, già nella scena seguente, deciderà di rompere scegliendo di dimenticare il ragazzo.

Anche questa scena riprende fedelmente le meccaniche classiche dell'abbandono: in "El callejón de los milagros" l'abbandono perpetrato da Abel è come sempre legato alla possibilità di avere un maggior successo altrove (nel caso del generale di "Santa" il successo era militare, in quello di "La mujer del puerto" originale era edonistico); tuttavia l'abbandono del ragazzo si scopre essere in realtà un sacrificio fatto per onorare la sua amicizia con Chava e tornare più ricco da Alma.

L'ultimo esempio che possiamo vedere nel film di Jorge Fons riprende l'abbandono della famiglia. Infatti come Chava abbandona la sua famiglia anche Alma dopo le sue "malefatte" scappa di casa. La scena dell'abbandono

consiste ancora una volta nel mostrare le conseguenze della scelta dei personaggi piuttosto che il momento del fatto. Le inquadrature che compongono la scena creano un climax personale per il personaggio di Catalina iniziando dalla sua figura che, sola, entra in scena spostandosi dalla luce blu, che con la sua tonalità fredda rafforza l'idea di separazione, verso l'ombra sulla destra dell'inquadratura. L'unico personaggio che darà conforto alla madre di Alma è Doña Susana, la vicina e pensionante. Uno stacco ci mostra Catalina mentre legge i tarocchi e scoppiare in lacrime, come se avesse letto nelle carte l'effettivo futuro della figlia.

Il quarto ed ultimo capitolo, "El regreso" cioè il ritorno, chiude l'arco narrativo dei numerosi personaggi; il titolo è chiaramente riferito al rimpatrio dei due protagonisti dagli Stati Uniti ma inferisce anche l'idea di fatalità già mostrata precedentemente. Il primo ad arrivare a Città del Messico è Chava: accolto dalla vita del *callejon*, il suo è quasi un ritorno glorioso. L'ambiente allegro e di festa è rafforzato dalla giornata di sole e dalla presenza di persone in maschera. L'ospitalità mostrata dai vicini nell'accoglierlo è subito ripetuta nel momento che la madre lo incontra e lo bacia. Per quanto il primo incontro con il padre risulti negativo, c'è ancora astio tra i due, la presenza di Rutilito (figlio neonato di Chava) fanno cambiare idea a Don Rutilio.

Il ritorno di Abel non è altrettanto fortunato. Da quando raggiunge la capitale il ragazzo viene rappresentato di notte e viene caratterizzato dei campi stretti per meglio veicolare le emozioni che lo accompagnano. L'accoglienza nei suoi confronti non è calorosa, visto che alla sua serenata Doña Catalina e Susana riescono a rispondere solo con le lacrime per la scomparsa di Alma.

Dopo esser stata abbandonata da Abel ed essere diventata "vedova" del promesso sposo Don Fidel, Alma conosce José Luis, un giovane ricco ed indipendente

che la corteggia. Ancora una volta nel film Alma viene identificata come l'oggetto dell'amore di un uomo e mostra le sue caratteristiche di vergine-prostituta. Sebbene la relazione con Abel non abbia portato ad un rapporto fisico tra i due, Alma mostra la sua natura passionale e "facile" quando cerca di sedurre il ragazzo che però si tira indietro visto che entrambi sono sotto l'effetto di sostanze stupefacenti. I ruoli tra uomo e donna si cambiano quando è José Luis che invita Alma a cena.

Fino a questo momento infatti Alma si è spesso vestita con colori chiari e bianchi, ma ogni volta che è in presenza del nuovo spasimante è mostrata con abiti scuri, come a preannunciare la scelta del peccato. L'aspetto combattuto della *Midnight Virgin* è comunque presente nel film: infatti quando Alma scopre che José Luis abita in una stanza di un bordello, e che ne condivide il pensiero libero e immorale, la protagonista si allontana. Poco però torna sconfitta e decisa a realizzare il suo empio futuro donandosi al pappone. La scena ricorda quella di "Aventurera" nella quale Lucio invita la protagonista ad un appuntamento per poterla drogare e "vendere" alla magnaccia come prostituta e ballerina. Nel film del 1949, Elena (la protagonista) trovando nel ballare la propria arma di indipendenza, non perdona mai coloro che le fanno del male tantomeno sceglie quella vita grottesca. La *Midnight Virgin* resa più indipendente dalla storia e dall'evolversi della società, come abbiamo già detto nel capitolo "03. Breve storia dello stato e del cinema messicano" e visto nei film "La pasión seguí Berenice" o nel recente "La mujer del puerto", accetta così questo nuova identità sgraziata: in favore di un piacere temporaneo e di un'identità comoda, la donna può scegliere di rifiutare l'ideale tradizionale dell'amore (che era causa del peccato delle prime "vergini-prostitute") evitando conseguenze su se stessa (la morte di Abel è metafora della morte dell'amore tradizionale).

GLI ANNI 2000 E IL FUTURO

Nel corso della storia del cinema messicano il personaggio della vergine-prostituta subì molte variazioni che ne modificarono il suo carattere, il suo ruolo all'interno della vicenda ed il modo di raccontare la sua storia.

Gli anni '80 e gli anni '90 furono un periodo di fermento internazionalmente nel campo della tv e del cinema: in Messico come in molti paesi dell'Europa occidentale la televisione cominciò ad offrire una vastità di serie televisive di genere romantico e comico. Il pubblico incominciò lentamente a cambiare i propri gusti, anche a causa di un'altalenante produzione nazionale (vd. capitolo XX storia), legandoli sempre di più allo standard delle *rom-com* americane: "Mad about you", "Friends", "Family ties" facevano sì che il pubblico potesse godere delle *sitcom* a casa propria mentre registi/scrittori come John Hughes e Cameron Crowe rendevano disponibili le commedie al cinema producendo i grandi capolavori adolescenziali degli anni '80 come "Ferris Bueller's day off", "Say anything...", "The breakfast club" e tanti altri.

L'influenza del genere comico-romantico diventa tale che anche i film che raccontano di vicende drammatiche, incominciano a sfruttare alcuni modi grafici per raccontare alcuni momenti, ne è un esempio "El callejon de los milagros". Abbiamo appena visto come "El callejon de los milagros", distribuito nel 1995, racconti una storia che affronta tradimenti, peccato, sesso e morte: difficilmente si potrebbe definire una commedia sentimentale (da *romantic comedy*). Tuttavia le due scene che presentano l'inizio della relazione tra Alma e Abel sfruttano alcuni tratti tipici delle commedie degli anni '80. L'incontro tra "sconosciuti" nel quale attraverso gli sguardi i protagonisti si conoscono instaurando già la prima relazione ideale; l'effettivo incontro dove il ragazzo avvicinando la ragazza gli

chiede un appuntamento, ma lei disgustata dal suo modo di fare un po' approssimativo e non "maturo" lo rifiuta; infine il momento in cui finalmente diventano una coppia. Esclusa la prima di queste tre scene vediamo come Fons abbia utilizzato anche lo standard fotografico delle commedie sentimentali e delle *situation comedy*: l'utilizzo inquadrature panoramiche della città per introdurre la scena, la scelta di palette cromatiche molto accese e quasi irreali (tra cui risaltano gli indumenti bianchi di Alma, ancora casta) e la possibilità di utilizzare una camera singola durante i dialoghi (viene tuttavia alternata dagli stacchi sull'asse che mostrano i primi piani dei protagonisti).

All'alba del nuovo millennio il remix di cui era stato oggetto il personaggio della vergine viene esteso alla narrazione dei drammi di prostituzione che così diventano commedie o satire di prostituzione.

LADIES' NIGHT (2003)

"Ladies' night" è una delle tante commedie sentimentali di produzione messicana dei primi anni 2000; dopo il successo del primo lungometraggio di Alfonso Cuarón "Solo con tu pareja" e "Sexo, pudor y lagrimas" di Antonio Serrano, l'industria messicana incominciò a credere nella possibilità di fare concorrenza alle commedie americane.

Uscito nelle sale nel 2003, "Ladies Night" propone la narrativa del triangolo amoroso, proiettando le protagoniste in una sorte di caccia al tesoro che ha come premio il vero amore. Alicia, disegnatrice e promessa sposa di Fabián, durante il suo addio al nubilato conosce e si innamora dello spogliarellista Roco; il fidanzato intanto non sopportando la scelta della castità prematrimoniale la tradisce con la sua collega Ana. La ricerca dello spogliarellista di Alicia e Ana, ed il continuo

confronto tra l'ideale conservatore e quello liberale delle ragazze, le rende pian piano ottime amiche.

L'incrocio tra il genere della commedia romantica e il *topos* della *Midnight Virgin* diluisce nuovamente il messaggio didattico e morale che già negli ultimi anni era passato in secondo piano.

La dicotomia morale e sociale della vergine-prostituta si semplifica facendo diventare i personaggi delle semplici donne indecise o che indossano una maschera per coprire i propri desideri; Alicia diventa così la ragazza "perfetta" che però non viene capita o desiderata come lei vorrebbe. Viene introdotta raffigurando una versione aggiornata della donna abbandonata presente in "Santa" o "Janitzio". L'ambiente della sua infanzia mostrato nei flashback è spesso floreale e la protagonista indossa vestiti chiari o color pastello (nel corso del film Ana prenderà in giro Alicia facendole notare questa cosa); vengono utilizzati interni ordinati e ben illuminati come metafora dello status quo tradizionale di cui Alicia fa parte. Anche quando viene introdotto il personaggio di Fabián, il fidanzato di Alicia, il loro incontro e abbraccio

viene inquadrato al centro dello schermo di fronte ad un muro di fiori colorati.

L'altra donna, Ana, invece è la parte trasgressiva e liberale della coppia protagonista; la narratrice, la stessa Ana, dice di sé che fin da piccola voleva essere uomo, cancellando così l'immagine femminile tipica del prostituta (si pensi ad Andrea Palma o Ninón Sevilla). In modo complementare ad Alicia, Ana crede nel rapporto libero ed aperto anche se fin dall'inizio mostra un debole per Fabián, suo migliore amico, tanto da andare a letto con lui.

La natura di *Midnight Virgin* viene così drasticamente appiattita facendo diventare la ballerina/prostituta una semplice "cattiva ragazza". Tuttavia rimangono dei tratti del *topos*, Alicia durante il film è infatti vittima di tre diversi abbandoni da parte dei Roco: le scene vedono Alicia desiderosa di avere un rapporto con lo spogliarellista che, non volendola sfruttare, aspetta che lei perda coscienza (le dà da mangiare del cioccolato con sonnifero) per lasciarla sola. Questo avviene in maniera pressoché identica per tre volte.





23/ Fotogrammi tratti da: Ladies' night (2003), Walt Disney Music Company

“Ladies Night” modifica la meccanica dell’abbandono; come già in “El callejon de los milagros” è il ragazzo a rifiutare la ragazza e lasciarla. In questo caso Roco assume sia il ruolo dell’abbandonante che dell’abbandonata. L’abbandono subito da Alicia infatti sembra far nascere dei sentimenti di dubbio e stupore più che dolore e pianto; è il ragazzo che commosso corre via dalla situazione in maniera specularmente opposta alla tentativo di Santa di fermare Marcelino.

I tratti che legano il personaggio di Roco alla *Midnight Virgin* non si limitano alla sua sensibilità emotiva ma anche al suo impiego. La prima volta che vediamo il personaggio è vestito con la divisa della polizia, che oltre

ad essere tipico costume da spogliarellista potrebbe voler richiamare la divisa del già citato Generale Marcelino; subito però scopre la sua vera identità di ballerino erotico. Come le “vergini-prostitute” del genere delle *ficheras* e *cabareteras*, Roco balla per pagarsi da vivere e si diverte nel farlo; al contrario dell’indipendenza acquistata dai personaggi di Ninón Sevilla in “Aventurera” o “Victimas del pecado”, il ballo di Roco rende il protagonista più accessibile al pubblico negando limitando nuovamente una chiusura sociale imposta dalla cultura pre-rivoluzionaria (che sia la rivoluzione sessuale o quella anti-porfirista). Sfruttando un’altra usanza vista nei film degli anni ’40, la regista Gabriela Tagliavini utilizza le

scene nelle quali il protagonista balla per rallentare il ritmo della narrazione e poter cambiare completamente tempo e luogo filmici. La presentazione dello strip club, che in questo caso sostituisce il cabaret come “casa” del protagonista, ricorda l’“Eneas” di “La mujer del puerto” di Ripstein ed il locale del transessuale di “Danzón”: infatti pur identificandosi come un luogo di libertà ed indipendenza, i locali notturni non sono più illuminati da una luce diffusa ma spesso i registi hanno scelto delle luci fluorescenti in modo da plasmare il significato della scena sfruttando la dominante cromatica, talvolta con luci molto sature rosse o blu (come possiamo vedere nelle inquadrature poco sopra).

Per quanto sia ancora influente e presente nel panorama narrativo nazionale, il personaggio della vergine-prostituta sta perdendo alcune delle sue più importanti caratteristiche legate al sacrificio, alla femminilità e alla maternità (che dopo tutto rendono così esplicito il legame tra i personaggi della *Virgencita* e della *Malinche*). Questo abbandono dei valori tradizionali, non solo morali ma anche culturali, è ben esplicitato in un altro film dello scorso decennio: “Santitos” di Alejandro Springall.

SANTITOS (1999)

“Santitos” racconta di Esperanza, una madre che dopo la morte della figlia adolescente cade in una profonda depressione. Fortemente devota a Dio e ai suoi Santi, viene guidata nella sua doglianza dalla propria fede cristiana guidata dall’intervento di San Giuda Taddeo. Infatti una sera il Santo le appare sul vetro sporco del forno informandola del fatto che la figlia non morta ma che si trova in pericolo. Armata dei propri valori e completamente sicura della sincerità del Santo,

Esperanza s’imbarca in un viaggio che la porterà a Tijuana e Los Angeles.

“Santitos” è tratto da una novella di Maria Amparo Escandon e segue il trend di magico e drammatico realismo iniziato da “Como agua para chocolate” di Alfonso Arau. In entrambi i casi la protagonista fa parte della “nuova immagine femminile” del cinema messicano: forte, indipendente e fortemente intenzionata a non rinunciare alla propria vita nonostante i grandi ostacoli incontrati. Come “Como agua para chocolate”, “Santitos” è stato supportato da una campagna di marketing eccellente che ha dato la possibilità alla pellicola di avere visibilità internazionale pur essendo saldamente legato alla cultura messicana. A differenza di “Ladies Night” che strizza metaforicamente l’occhio ai valori e modi cinematografici del passato, il film di Alejandro Springall utilizza elementi visivi tradizionali fortemente messicani.

Durante i titoli d’inizio del film il personaggio di Esperanza viene legato alle strade buie e piovose della sua città proiettando sul personaggio un alone di mistero; in poche inquadrature il regista capovolge l’immagine di Esperanza che lo spettatore stava costruendo mostrandoci come la protagonista si diriga in realtà in chiesa per poter confessare i suoi peccati. La scena che ci mostra l’ipotetica apparizione di San Giuda nel forno di casa sua, propone attraverso l’ambiente casalingo un personaggio fortemente legato alla “vergine della notte” appartenente alla classe media messicana (come lo era Maria Rojo in “Danzón”): Esperanza infatti è una madre, lavoratrice, con una casa dove non le manca niente di necessario ma soprattutto crede ancora nei valori tradizionali culturali e religiosi del paese.

Come tipico del *topos* che stiamo analizzando, uno dei motori dell’azione del film è l’abbandono. In questo caso l’abbandono viene trasformato in un dramma

famigliare oltre che personale: la protagonista è infatti vittima della morte della figlia ancora giovane che le scombussola tutta la vita. Il momento dell'abbandono non è esagerato o pantomimico, come fu in "Santa" o anche in "Salón México", ma realistico e cosciente. Il regista, come a mostrare l'assurda teatralità delle reazioni dei personaggi del passato, fa fraintendere il messaggio di San Giuda alla protagonista che, per assicurarsi della morte della figlia, decide di andare a dissacrare la tomba trasformando il lutto in un sentimento morboso e grottesco.

Attraverso una sapiente realizzazione tecnica Springall riesce a raccontare una storia che parli di valori tradizionali, prostituzione e di abuso su minori, morte e fede, senza mai cadere nel dramma esistenziale; infatti il film accoglie tutte queste tematiche affrontandole seriamente e satiricamente, ne è un esempio la prima volta di Esperanza al bordello.

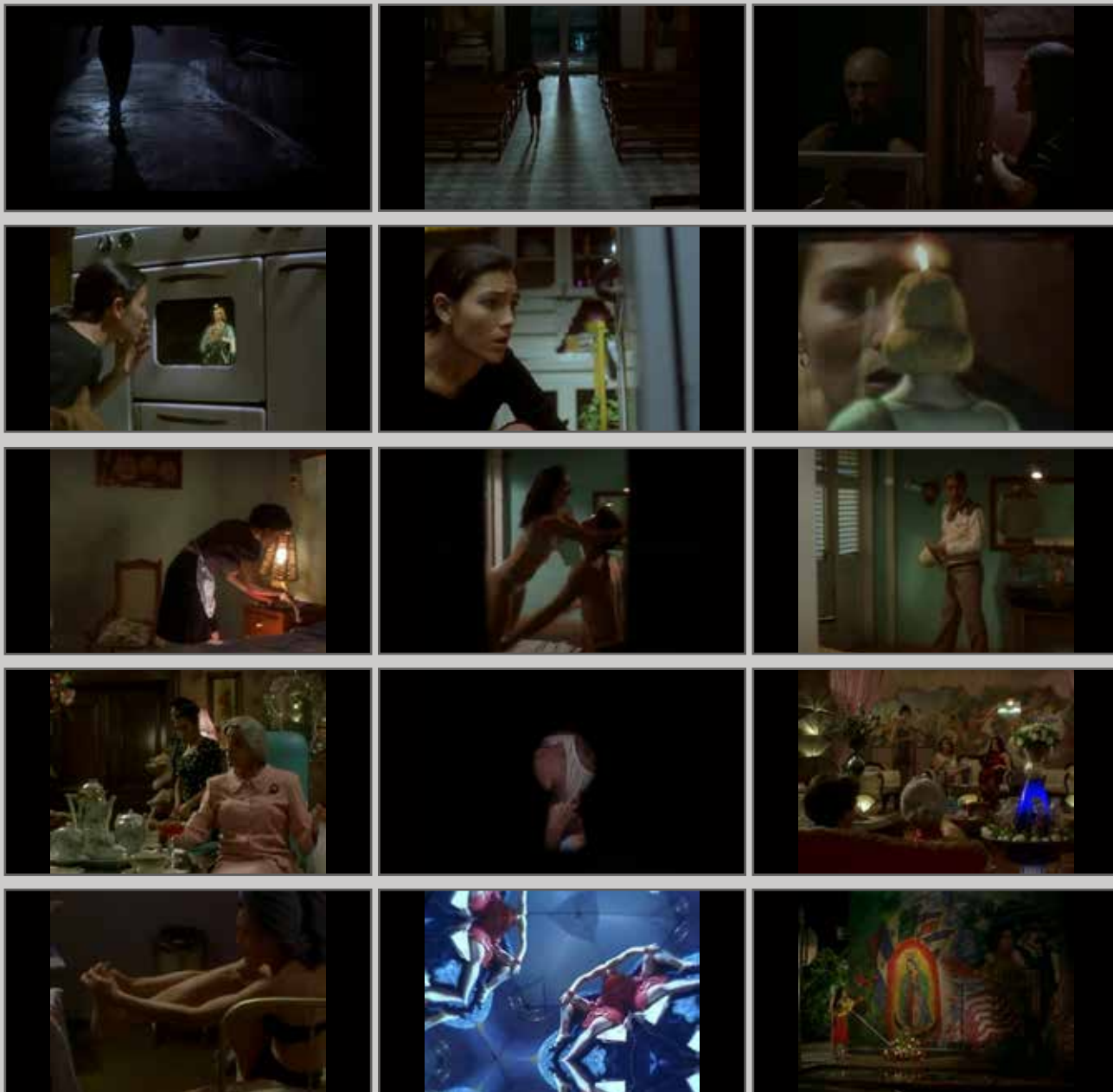
Questa scena ci ricorda molto l'esperienza di Violeta di "Victimas del pecado" come prostituta; Esperanza decisa a trovare sua figlia va a lavorare in un cabaret/bordello come addetta alle pulizie.

Durante i suoi turni va incontro alla realtà della prostituzione giovanile e, sperando di trovare la figlia mentre spia da porte ed armadi, entra a far parte del mondo del lavoro erotico. Poco dopo infatti un uomo che la equivoca con una delle prostituzione le chiede di stare con lui: lei inizialmente s'indigna, ma poco dopo replica gesti e frasi che ha visto fare ad un'altra ragazza una volta che la spiava. Come in "Victimas del pecado" la protagonista non si offrirà all'uomo perché questi scopre qualcosa di personale sulla donna; la maternità di Ninón Sevilla (che interpretò Violeta) viene sostituita con la speranza e fede di Esperanza, nome che più la storia si complica più diventa significativo. L'uomo trovando un santino nascosto nel reggiseno della protagonista decide

di lasciarle dei soldi ed abbandonare la camera senza aver sfruttato del servizio, restituendo a Esperanza la purezza ed castità che stava abbandonando.

Lasciato il cabaret dove lavorava Esperanza si sposta a Tijuana cercando la figlia in altre case chiuse; qui incontra prima il personaggio di Cacomixtle, pappone che la sfrutta e poi la manda a lavorare altrove, e Doña Trini, un transessuale e pappone che la accoglie nella sua "casa" come donna delle pulizie e successivamente prostituta. A differenza della prostituzione peccaminosa e indesiderata mostrata nei primi anni del cinema, Springall ci mostra la prostituzione ed altre professioni erotiche come elemento sacrificale e necessario alla conquista del bene proprio e soprattutto della propria famiglia, come inizialmente era il ballo negli anni '40 o il sesso ne "La mujer del puerto" di Ripstein. A differenza di questi altri il regista reintroduce la realtà della colpa (seppur quella ipotetica della figlia morta e non di Esperanza) attraverso l'utilizzo della cultura religiosa messicana: il personaggio di Don Arlindo è perseguitato da Esperanza nel tentativo di eliminare o perdonare la colpa propria e della figlia data dall'addentrarsi nell'industria sessuale.

Questa vena comico-satirica viene al termine quando Esperanza disperata dalla propria odissea inutile (la figlia è fin dall'inizio del film effettivamente morta) incontra l'uomo dei suoi sogni, un *luchador* mascherato da nome di Angel (che richiama la tradizione cristiana e allo stesso tempo il personaggio del Santo). Questo cambio nella sua vita la convince a lasciare il lavoro da intrattenitrice (una sorta di *cam-girl* prima dell'esplosione di internet) sfidando fisicamente il suo pappone che violava (consenzientemente) la sua privacy. La scena di violenza, che ricorda il momento in cui Mercedes si ribella a Paco in "Salón México", termina con l'accettazione della realtà e del peccato di Esperanza che capisce la propria temporanea depressione. L'inutilità del viaggio per



ritrovare sua figlia diventa per Esperanza una possibilità di ritrovare se stessa, come era successo in “Danzón”, e per il pubblico di ritrovare i valori tradizionali e il tema della colpa della *Midnight Virgin*; è significativo come la fuga e il ritorno alla normalità siano restituite dall'importante ruolo della tradizione religiosa messicana illustrati dalla *Virgencita* e dall'Angel invece l'abbandono e la prostituzione siano personificate dal pappone Cacomixtle che ha un nome di provenienza náhuatl come la Malinche.

Y TU MAMA TAMBIEN (2001)

Come già scritto numerose volte, la *Midnight Virgin* ha cambiato alcune delle sue caratteristiche ideologiche e narrative accompagnando la storia e la cultura del paese messicano; il cambiamento che questa figura ha subito non sono definitivi e anzi sono soggetti a molte variazioni date dal pensiero comune e cinematografico. Come visto nei film degli anni '90 e dei primi 2000, la vergine-prostituta è diventata l'immagine della donna indipendente ma allo stesso tempo combattuta. Ne sono un esempio Esperanza (“Santitos”) e Julia (“Danzón”) che decidono liberamente che cosa fare della propria vita seguendo i valori tradizionali o talvolta infrangendoli. La forza del *topos* è così diventato un comun denominatore per molti personaggi femminili presenti sul grande schermo messicano.

Nel 2001 i fratelli Carlos ed Alfonso Cuarón tornano al cinema con una produzione messicana (dopo la parentesi americana di Alfonso che diresse “Great Expectations” e “A Little Princess”) che riportò all'attenzione del grande pubblico nazionale ed internazionale l'industria filmica messicana. Il film racconta di Tenoch e Julio, interpretati da Luna e Garcia Bernal, due adolescenti le cui vite sono

principalmente governate dai propri ormoni e dalla loro particolare amicizia, che viene riassunta nel film dalla *charolastra*, un personale decalogo dei due. Durante un ricevimento matrimoniale conoscono Luisa, ragazza spagnola sposata con il cugino di Tenoch. L'incontro sarà l'innesco per un'avventura in cui l'innocenza, l'amicizia e la sessualità dei personaggi entrano in conflitto cambiando la vita di tutti e tre.

Luisa è l'unico personaggio femminile vero all'interno del film. Le fidanzate dei protagonisti e la madre di Tenoch sono presenti nel film come caricature di personalità presenti all'interno della società messicana ed internazionale: le ragazze altro non fanno che mostrare la gerarchia delle necessità dei due giovani (che si dividono tra sesso, droga e divertimenti vari), mentre la madre di Tenoch mostra il disinteresse dell'aristocrazia presente in Messico. Solo la sorella di Tenoch, Silvia, ha un carattere completo e complesso tanto che il regista ce la mostra unicamente durante una manifestazione politica per passare oltre.

Luisa, interpretata da Maribel Verdú, decide di intraprendere il viaggio perché disperata dopo che il marito le confessa di averla nuovamente tradita. La scena mostra Luisa a letto che mezza addormentata aspetta il ritorno del marito; come in “Danzón” o “Ladies Night” ci viene mostrato il risultato dell'abbandono più che l'azione stessa concentrando l'attenzione del pubblico sulla donna (il marito di Luisa ci viene mostrato in un'unica scena del film; anche lui è sfruttato per descrivere il panorama sociale messicano).

Disperata perché abbandonata e malata di cancro, Luisa decide di accettare l'invito di Julio e Tenoch e lasciare la capitale per andare in provincia. Le due scene ci mostrano due lati di Luisa completamente differenti: quello triste e disperato e quello quasi indifferente. La descrizione del carattere della protagonista viene riproposto nella

composizione delle inquadrature fatte dal regista, in un caso sostenuta e vicina alla protagonista, nell'altra lontana e disinteressata (tanto che lascia Luisa fuori campo per parecchi secondi).

Una volta lasciata la città, i tre intraprendono l'avventura alla scoperta delle bellezze del Messico per arrivare alla *Boca del cielo*, una spiaggia inventata dal Julio e Tenoch per far colpo su Luisa (spiaggia che casualmente si scopre reale). Come per Julia in "Danzón" e Esperanza in "Santitos" il viaggio diventa un percorso destinato alla scoperta di se stessi in cui Luisa scopre la sua natura di "prostituta" e i due ragazzi la natura omoerotica della loro relazione.

A poco meno di un secolo di distanza dalle prime "vergini-prostitute" vediamo un'inversione di destinazione che vede la provincia come luogo dove cambiare la propria vita. Fin dai tempi di Santa era la città il luogo che trasformava la gente obbligando le nostre protagoniste a vendere il proprio corpo, come prostitute o ballerine, per poter vivere una vita economicamente dignitosa. "Y tu mama tambien" invece vuole abbandonare il caos e le falsità della capitale, raccontateci dal narratore, permettendo ai propri personaggi di abbracciare la propria natura sessuale.

L'abbandono del marito e della città permette alla protagonista un grado di libertà tale da poter finalmente uniformarsi alla sua natura di *Midnight Virgin*. Essendo l'unica donna presente ed essendo più vecchia dei ragazzi, Luisa si ritrova ad essere sia l'oggetto di desiderio dei ragazzi sia la loro figura materna. La natura edipica delle relazioni di Julio e Tenoch con la protagonista vengono mostrate dal regista in maniera esplicita e ravvicinata: questa scelta permette ad Alfonso Cuarón di mostrarci senza filtri lo sfogo sessuale di Luisa, vittima della malattia e dell'abbandono del marito. La scelta di mostrare i rapporti sessuali tra Luisa e Julio o Tenoch

permette al regista di mostrare la doppia natura di prostituta e madre in pochi secondi: al termine di ogni rapporto sessuale tra i ragazzi e la protagonista, Luisa conforta i ragazzi, che imbarazzati le chiedono scusa, prendendosi idealmente la responsabilità anche delle loro azioni. Il *bildungsroman* dei ragazzi e la *paideia* di Luisa reintroduce nel personaggio della *Midnight Virgin*, anche se in chiave femminista ed modernista, il ruolo di madre. Pur essendo presente in film quali "Danzón" e "Santitos", negli ultimi anni il tema della maternità era semplicemente rilegato alla presenza dei figli delle protagoniste e non ad un obbligo didattico e morale intrinseco alla figura femminile. Luisa fa crescere i ragazzi nella loro identità sessuale che Cuarón rende metafora della libertà personale ed identità sociale (approfondiremo lo scontro identitario nel capitolo "06. Lotta sociale e crisi di classe").

Pur raggiungendo la completa indifferenza dal giudizio della morale cristiana, Luisa non riesce attraverso la chiave sessuale a superare la disperazione data dall'abbandono e dalla malattia. Saranno il viaggio, che parte dal caos e dal peccato della città per mostrarci la sacralità dei panorami messicani terminando a *Boca del cielo*, e le lacrime versate in molti momenti del film a permettere alla protagonista di espiare le proprie colpe e dolori per raggiungere la pace prima di morire.

Il film termina quindi con una vittoria, seppur perversa e distorta, della vergine-prostituta: la protagonista, pur morente, raggiunge la propria auto-realizzazione perché padrona di se stessa dopo aver rotto i rapporti con colui che la sfruttava (il marito), dopo aver insegnato le verità nelle quali lei crede ai due ragazzi (come affermano Julio e Tenoch nel loro decalogo della charolastra: "*La neta es chida pero inalcanzable*", nella traduzione italiana: "la verità è fichissima ma non raggiungibile") e nel finale abbandona Julio, Tenoch e lo spettatore senza dire una



25/ Fotogrammi tratti da: Y tu mamá también (2001), Anheló Producciones, Besame Mucho Pictures, Producciones Anheló

parola ma girandosi mentre si allontana e guardando in camera (quasi a confermare questa sua nuova forza), per poi dirigersi in mare per essere purificata (senza però commettere suicidio come Rosario o Perla).

CONCLUSIONE

Come abbiamo visto durante il secolo di storia cinematografica messicana, la *Midnight Virgin* è diventata uno dei personaggi archetipici più importanti tanto che è ancora presente nei giorni nostri.

Le sue origini religiose e storiche, definite dai personaggi quasi antitetici della Madonna e de La Malinche, sono state riprese prima dalla letteratura (per esempio da Federico Gamboa, Sara Sefchovich e molti altri) e poi dal cinema iniziando dal film “Santa” di Luis Peredo. I diciassette film che abbiamo analizzato riprendono, rafforzandole o sfumandole, le caratteristiche importanti per la costruzione ed evoluzione dell’immagine femminile nel cinema messicano.

Come spiegato all’inizio del capitolo, ci siamo serviti dello studio delle funzioni narrative di Propp per meglio identificare gli elementi tipici del *topos* della “vergine della notte”. La possibilità di ricreare un albero che mostrasse le azioni tipiche della storia ci ha permesso di concentrarci solo su alcuni momenti fondamentali per il personaggio: l’infrazione di un divieto imposto, l’allontanamento dal proprio ambiente oppure l’abbandono dello stesso, il possibile salvataggio della protagonista e la punizione finale.

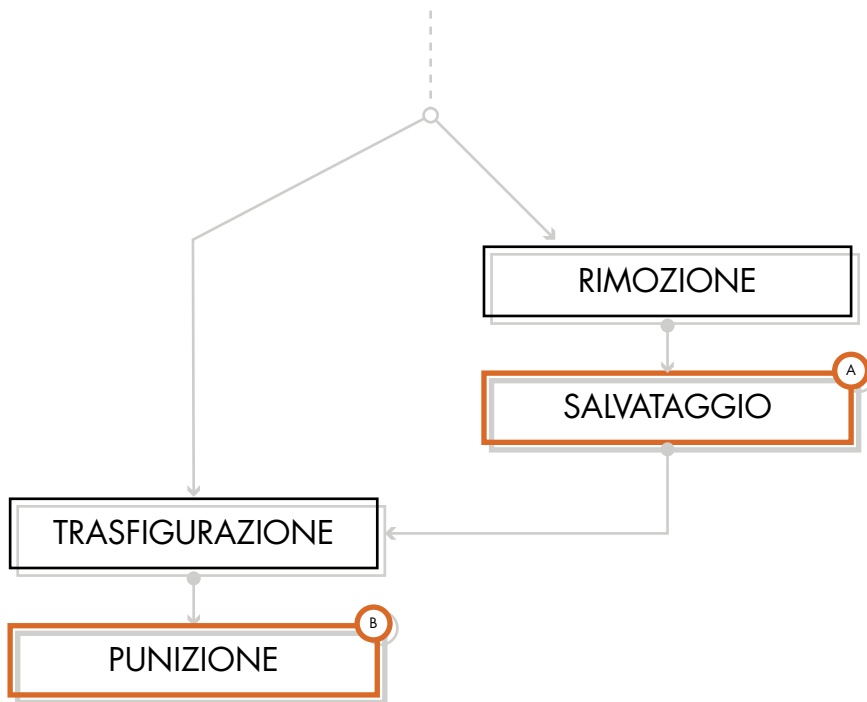
La prima funzione, quella dell’infrazione del divieto, fu per molto tempo vitale per la definizione del *topos* della “vergine prostituta”: la caratteristica narrativa implicava dei valori tradizionali e morali che portavano con sé il sentimento di colpa e peccato che tanto attanagliava i

personaggi dei primi 50 anni del cinema messicano. Il tema della colpa sviluppò *escamotage* visivi originali per comunicare il sentimento di disperazione dato dal peccato durante il cinema muto e in bianco e nero. Abbiamo visto come l’adulterio delle protagoniste veniva tradotto scenicamente dal cambio cromatico degli abiti che diventavano da bianchi a neri specchiando simbolicamente la coscienza sporca dei personaggi; similmente l’immagine del carcere veniva utilizzata come metafora della solitudine e dell’isolamento a cui la società le spingeva.

La *Midnight Virgin* era quindi obbligata a vendersi come prostituta per poter sopravvivere, rafforzando così la propria situazione di vittima. Vediamo così le protagoniste di “Santa”, “Janitzio”, “La mujer del puerto” sperare che la soluzione del vendere se stesse le porti ad una vita degna. Tutte e tre però vanno incontro alla morte dettata da un’ideale punizione morale, che tuttavia porta con sé la possibilità della redenzione.

Con il passare degli anni ci fu una rivalutazione dell’immagine femminile che incominciò a disporre del tema della prostituzione, diventando strumento per rendere vittima sacrificale la donna protagonista. La natura dei personaggi era spesso caratterizzata da una buona indole che però veniva parzialmente corrotta dalle situazioni che viveva; abbiamo visto le donne di “Salón México”, “Victimas del pecado” e “Maria Candelaria” accettare i ruoli di ballerina, modella o prostituta in favore del bene di qualcun altro. Il tema dell’abbandono, pur sempre presente, diventa così strumento del regista per rafforzare il carattere del personaggio protagonista (che sia direttamente lei l’abbandonata o che l’abbandonata sia un’altra donna metro di paragone per la prima). Nel cinema degli anni ’30 e ’40, soprattutto come abbiamo visto nel genere delle *ficheras* e *cabareteras*, la





INFRAZIONE

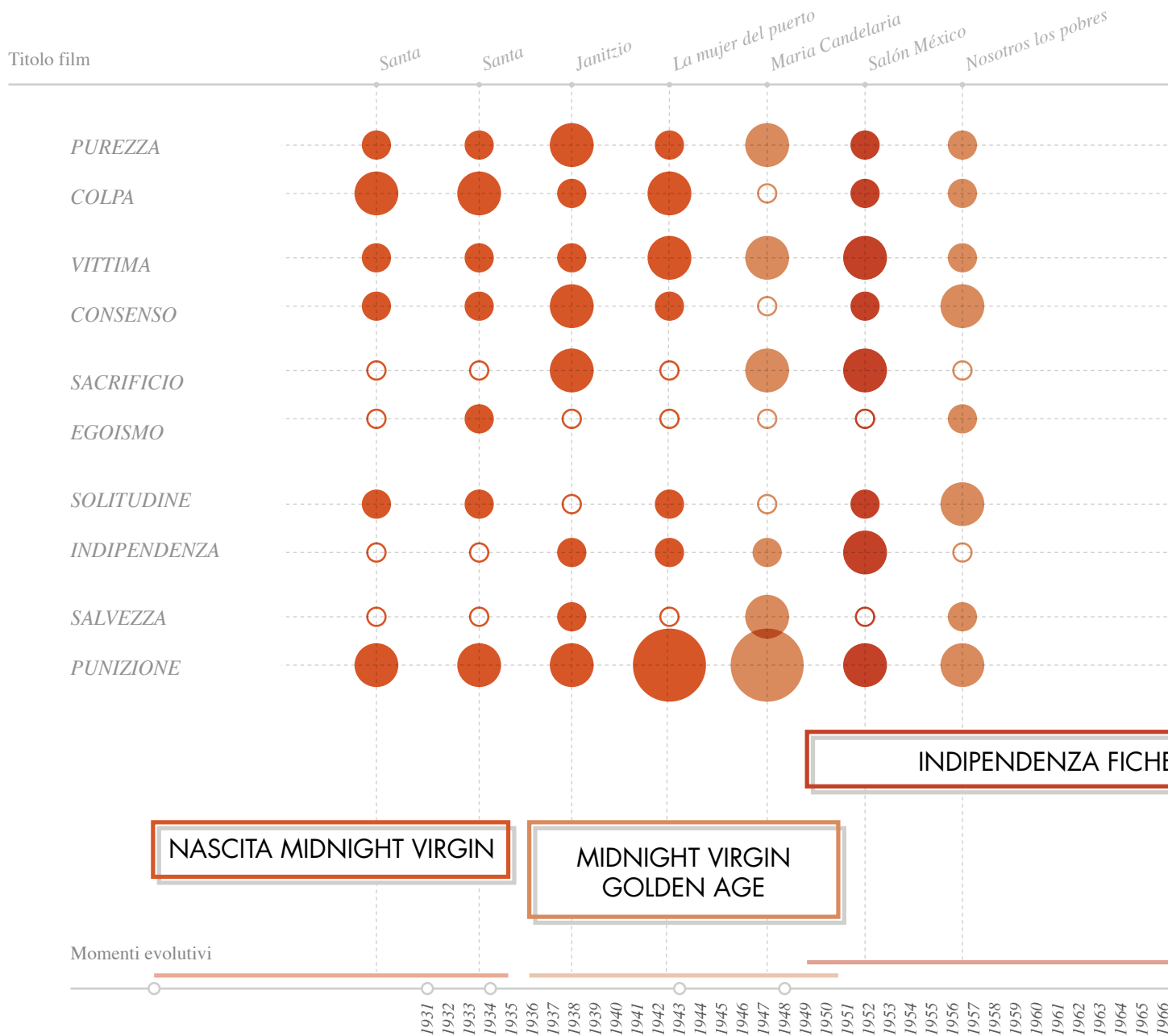


AUTOMOBILE

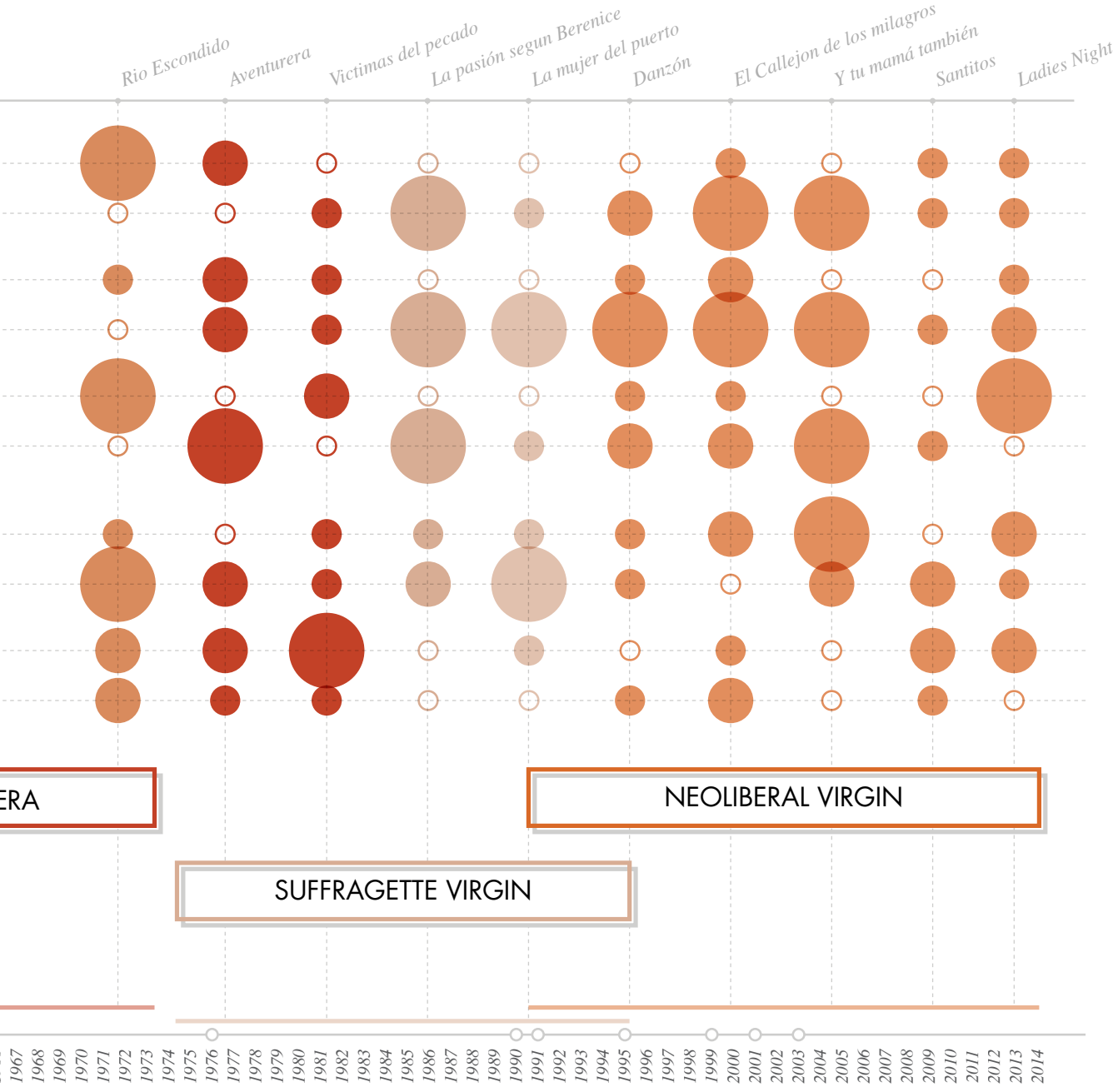


VIDEOCAMERA





E/ Grafico: evoluzione delle caratteristiche del topos negli anni



ERA

NEOLIBERAL VIRGIN

SUFFRAGETTE VIRGIN

prostituzione e la verginità della donna sono a servizio della graduale acquisizione d'indipendenza femminile.

Lo sfruttamento sessuale dell'uomo sulla donna diventa sempre meno legato al vittimismo delle prime *Midnight Virgin* e più un elemento antagonistico.

Con la rivoluzione sessuale e l'arrivo del modernismo negli anni '70 tuttavia abbiamo visto come anche i tratti eroici della *Midnight Virgin* siano andati persi. Il valore morale della colpa e della purezza vengono abbandonati in favore dell'egoismo e femminismo portato dalla versione della "vergine-prostituta" che abbiamo definito *suffragette Virgin*.

La scelta di vendere il proprio corpo, presa liberamente da Ninón Sevilla in "Aventurera", viene richiamata ed esagerata in "La pasión según Berenice", dove le caratteristiche di sacrificio, vittimismo, purezza e prostituzione vengono dimenticate. La vittima rimane colpevole, ma non di adulterio, bensì di omicidio (e possibilmente omicidi); la sua colpevolezza e non più dettata dalla propria difesa o da quella di altri (q quindi a fin di bene come in "Salón México"), bensì è un peccato prevaricatore, indirizzato a rafforzare la propria indipendenza e sessualità.

Tuttavia negli ultimi venticinque anni si è lasciata questa rivoluzione femminile "violenta", tornando a sfruttare l'identità originaria della *Midnight Virgin*.

Tuttavia la colpa dell'adulterio non torna, ma viene volontariamente lasciata al passato (come molti altri tratti legati alla Vergine ed ai valori cristiani); in questo modo si presenta la possibilità di trasmettere la violenza sociale e visiva dei nuovi generi cinematografici (come ci mostrano i registi Fons e Ripstein in "El callejon de los milagros" e "La mujer del puerto").

La prostituzione, che diventa per alcuni semplice promiscuità, dettata dall'egoismo edonistico e dalla

volontà di emancipazione e, contrariamente al passato, viene ben vista dalla società che dimentica anche l'obbligo dell'allontanamento dell'impura.

I personaggi femminili del cinema messicano non sono tutti legati alla *Midnight Virgin* ma è significativo notare come molti la natura doppia di questo personaggio si possa ritrovare in molte delle protagoniste delle pellicole tipicamente messicane. In questo modo abbiamo cercato di mostrare come il *topos* della "vergine della notte" racchiuda in se l'essenza (non solo femminile) del cinema messicano: infatti ci mostra l'evolversi della tecnica e della comunicazione visiva ed allo stesso tempo della relazione tra la tradizione con i suoi valori classici (*Virgencita* e la Malinche) ed il cambiamento storico, culturale e morale della società.



05.

IL BORGHESE INNAMORATO

personaggi del cinema



IL BORGHESE INNAMORATO

Durante gli anni sessanta il contratto sociale e politico incominciò ad erodersi portando a forti tensioni tra le varie ideologie politiche, tra le differenti classi sociali, tra giovani e lavoratori; come in molti paesi occidentali anche in Messico il movimento liberal-socialista trovò sfogo nella rivoluzione studentesca e sessuale al termine del decennio 1960-1969, rivoluzione che però venne combattuta con delle violente repressioni, la più famosa fu la strage di Tlatelolco avvenuta il due Ottobre del 1968.

Seguirono anni nei quali la produzione culturale e gli ideali sociali si svilupparono riproponendo le tematiche liberali della rivoluzione studentesca; tuttavia questo incremento dell'attività socio-culturale non fu esplosivo ma cauto e titubante per paura di una nuova repressione violenta. In ogni caso il *sexenio* di governo del presidente Echeverría, che iniziò nel 1970, vide un graduale aumento della libertà di espressione che diede a molti registi abbastanza confidenza per proporre al grande pubblico dei film che non erano a favore del pensiero governativo.

Dopo una decina d'anni dall'arrivo del televisore nelle case dei messicani, i contenuti offerti dalle produzioni statali sembravano rafforzare l'idea di un governo che non voleva esternare la crisi della sua politica sociale; veniva così proposto in tv, come al cinema, un palinsesto senza novità (ritroviamo sempre il melodramma, che rimane il genere preferito dei registi e di buona parte del pubblico messicano). Gli unici prodotti originali e di qualità mandati in onda erano importati dagli Stati Uniti e, complice anche la crisi del cinema messicano,

questo influenzò la popolazione che incominciò a cambiare le sue preferenze sul contenuto audiovisivo diventando sempre più legata all'estetica ed ai ritmi del piccolo schermo; il parere del pubblico, riscontrabile soprattutto al *box office*, sembrava voler comunicare la mancanza del legame tra il Messico-messicano sia nella società sia nella sua rappresentazione al cinema.

La difficoltà vissuta dalla popolazione e dal cinema era direttamente legata al periodo estremamente complicato affrontato dal governo De la Madrid (1982-1988) prima e dal governo successivo del presidente Carlos Salinas de Gortari poi. La crisi economica non sembrava voler cessare anche dopo i numerosi tentativi di Salinas che comunque portarono ad un lento incremento delle entrate conseguenza però della vendita di molte aziende statali. La scelta del presidente Salinas de Gortari di vendere *IMCINE* e trasformarla da un'entità governativa, con in mano tutti i momenti della produzione filmica (finanziamento, produzione, distribuzione), ad una casa di produzione e co-produzione semi-privata (con il nome di *CONACULTA*) ruppe uno degli elementi negativi che colpivano il cinema messicano da cinquant'anni: il cinema smise così di essere un prodotto del cartello audiovisivo statale e aprì alla possibilità di produzioni private e più facilmente originali, possibilità prima quasi inesistente.

La libertà espressiva instaurata dal governo ed *IMCINE* fece sì che gli anni '90 diventassero la generazione più ricca di registi: il debutto di ben 32 nuovi *film-makers* aiutò logisticamente ed economicamente a produrre

molti film tra cui “Danzón”, “En el aire”, “Dos Crimenes” e molti altri. La distribuzione di questi film fece tornare a molti registi già affermati il desiderio di fare nuovi ed importanti film come “Como agua por chocolate”, “Rojo amanecer”, “Miroslava” e “El callejon de los milagros”.

L'introduzione di tanti registi giovani fu vitale affinché venissero introdotti nel panorama cinematografico gli ideali ed i gusti del nuovo pubblico a cui i registi più tradizionali non offrivano niente. In generale agli inizi degli anni '90, il cinema messicano visse un felice incontro con il suo pubblico. La partecipazione del pubblico al cinema per i film di produzione nazionale aumentò notevolmente nel triennio 1990-1992 ed anche il noleggiamento di questi stessi film superò le migliori aspettative dei distributori video, che fecero da apripista al nuovo cinema messicano.

Il periodo del cinema neo-liberale (definito così da Ignacio Sanchez Prado nel testo “Screening Neoliberalism: Trasforming mexican cinema”) tra il 1988 e i primi anni 2000 fu vario e complesso. Le numerose modifiche apportate al sistema amministrativo dell'industria e la sua parziale privatizzazione, il cambiamento dell'ideologia di registi e spettatori, l'abbandono dei generi tradizionali in favore dell'influenza americana data dalla tv e dall'inizio del *Free Trade Act*, hanno però concorso a formare uno dei periodi più ricchi ed interessanti del cinema messicano e mondiale.

STUDI SUL CINEMA NEOLIBERALE

Nel saggio “Modern Love” David Shumway analizza l'importanza culturale e sociale delle emozioni strutturando un pensiero riguardo a come queste permeino la nostra vita e vadano a modificare i valori e

le pratiche della nostra società. La nostra analisi sul *topos* del borghese innamorato non si preoccupa di analizzare la totalità della cultura sentimentale in Messico, ma solo di affrontare come l'amore e la professione siano elementi vitali nella rappresentazione delle dinamiche sociali e narrative di questa nuova *Golden age* del cinema messicano.

Shumway, come altri critici di cinema, indica la relazione tra crisi del matrimonio (vista come perdita di valori sociali e morali) e la conseguente espansione del pensiero femminista. Personalmente credo che Shumway abbia mal interpretato la crisi del matrimonio indicandola più come una causa che una conseguenza del pensiero modernista che gradualmente diventava il pensiero condiviso; in ogni caso sfrutteremo lo studio sul tema del romanticismo e dell'intimità condotto da Shumway come base per analizzare i film di questo capitolo. Le pellicole che analizzeremo sono state scelte perché espongono la varietà dei punti di vista ideologici di quegli anni, ne mostrano la cultura ed il desiderio affettivo che il pubblico voleva colmare con film e letteratura.

Altri studiosi come Monsiváis, Bonfil e Prado teorizzano una forte relazione tra i comportamenti sociali, la morale sessuale, l'identità nazionale e le relazioni che si possono vedere sul grande schermo. Fino agli anni '90 in Messico le immagini ideali condivise dalla popolazione era rafforzate dal genere del melodramma e dai suoi legami alla tradizione, alla religione ed all'urbanizzazione (legami che si stavano pian piano rompendo come abbiamo visto nel capitolo precedente).

L'educazione sentimentale del pubblico era così legato alle storie drammatiche delle telenovelas oppure di alcune pellicole del genere musicale; il passaggio tra gli anni '80 e '90 ha parzialmente rotto questa dipendenza dando la possibilità di utilizzare il cinema per un'educazione

sentimentale diversa e moderna (teniamo conto che le telenovelas vanno avanti tutt'ora).

Ignacio Sanchez Prado, autore della monografia "Screening Neoliberalism: transforming mexican cinema", analizza approfonditamente questo cambio di testimone e come l'intera industria cinematografica sia cambiata seguendo le necessità del suo pubblico.

Prado affronta in due momenti il cambiamento dell'industria cinematografica messicana dal 1988: prima definisce come l'influenza del genere comico-romantico americano abbia modificato le aspettative del pubblico verso il cinema e come questa abbia cambiato la rappresentazione delle relazioni affettive sul grande schermo; in seguito lo studioso racconta come il nuovo genere cinematografico abbia quindi spostato il target delle pellicole dalla classe popolare alla *middle class* e nuova borghesia.

Per riassumere questo secondo punto ci rifacciamo ad un altro libro: "Los nuevos espectadores" di García Canclini. Il testo del sociologo riporta i risultati di uno studio fatto su un gruppo di casalinghe, piccoli imprenditori, operai, studenti, insegnanti ed artisti per scoprire le preferenze cinematografiche di alcune sotto-caste della società messicana. I risultati mostrano una grossa differenza tra classi nel segnalare la propria preferenza tra il cinema messicano e quello estero (casalinghe ed operai preferiscono i film nazionali, studenti ed artisti il contrario); lo studio però mostrò soprattutto la grande distanza che c'era tra i generi prodotti ed il desiderio del pubblico.

Fu così che nel cercare di introdurre i nuovi generi, i cinema diventarono *multiplex* e divennero più dei luoghi di ritrovo e vita pubblica rispetto a semplici teatri, rafforzando la pratica sociale del cinema. I lavori per la costruzione di più sale, le varie fusioni di società

per rafforzare il proprio potere sul business, ed una legge che eliminò il tetto dei prezzi, vide l'aumento del costo del biglietto e l'abbandono del cinema da parte della classe popolare in favore della *middle class* unica a potersi permettere questo svago (un biglietto poteva costare fino a due giorni di lavoro a salario minimo).

Fu così che la nuova *audience* del cinema divenne la classe media istruita, che portò al cambiamento dei codici culturali e al graduale abbandono delle tradizioni culturali del melodramma e di quelle immagini messicane legate al cinema popolare del passato.

IL CREATIVO E LA MIDDLE CLASS

Oltre alle modifiche amministrative, agli ideali posti alla base delle produzioni (soprattutto legate al bisogno di rafforzare l'identità nazionale e alla necessità economica) e l'impatto con la transnazionalità, il cinema subì una forte influenza americana che sfociò in un cambio dei generi cinematografici adoperati dal mercato messicano. Così la *romantic comedy*, già onnipresente ed ampiamente sfruttata dal cinema hollywoodiano, arrivò in Messico grazie a personaggi come Woody Allen, Rob Reiner e John Hughes ed attraverso una moltitudine di prodotti *mainstream*, quali i serial tv.

Come detto in precedenza, il melodramma era il genere più frequente nelle produzioni del cinema messicano ed era un veicolo privilegiato per la secolarizzazione o modernizzazione della cultura; l'aumentare del basso interesse della popolazione verso i film melodrammatici colpì il decennio 1980-1989 e come conseguenza le produzioni finanziate dallo stato diminuirono drasticamente e lasciando produrre circa l'80% dei film annui a finanziatori privati. Questo però si tradusse

anche nella pressante necessità di valorizzare dei propri investimenti in favore di un successo economico; questo portò a consolidare la formula dietro molte commedie: il film deve risultare poco costoso e senza molti rischi. Anche per questa ragione che negli ultimi trent'anni l'industria cinematografica mondiale puntò sempre più su sequel e remake.

Fu così che alla fine degli anni ottanta alcuni registi erano decisi ad esplorare le dinamiche sociali dell'interazione romantica secondo il proprio metodo narrativo ed estetico. Nel 1991 uscirono nelle sale dei cinema due film che cercarono di affrontare il cambio di genere cinematografico e il cambio del pubblico sfruttando il tema dell'amore vissuto dalla *middle class*: "La tarea" di Jaime Humberto Hermosillo e "Sólo con tu pareja" di Alfonso Cuarón.

L'AVANGUARDIA

LA TAREA (1991)

"La tarea" di Jaime Humberto Hermosillo racconta la relazione amorosa di Virginia, interpretata da Maria Rojo, e Marcelo, interpretato da José Alonso. La vicenda narrata dal film ricopre i fatti di un unico pomeriggio nel quale il tempo filmico e quello narrativo coincidono; questa relazione uno ad uno della durata del film e degli eventi viene rafforzata dall'unica ripresa che rimane pressoché invariata durante il corso della storia (tranne per la scena iniziale).

Virginia, una studentessa di comunicazione, invita a casa un suo ex-amante, Marcelo, per poterlo filmare mentre lo seduce o ne viene sedotta. Tutto sembra andare secondo i piani della protagonista finché il ragazzo si accorge di essere ripreso. Il film si potrebbe essenzialmente dividere

in due parti: la prima vede Marcelo essere ignaro della presenza della camera da presa, la seconda vede entrambi i protagonisti esibirsi per la telecamera mostrandoci il loro carattere "migliore" per la scena, che raggiungerà il suo climax nel rapporto sessuale esplicito sull'amaca.

A differenza della *Midnight Virgin*, le caratteristiche del *topos* del borghese innamorato non sono così chiare ed identificabili fin dalla sua prima apparizione; il personaggio della vergine-prostituta venne introdotto nel cinema quando il *topos* della donna abbandonata era già riconosciuto e studiato. Nel caso del creativo (che lo studioso Prado identifica specificamente come pubblicitario) il suo ingresso nel panorama narrativo fa parte del cambiamento che la situazione sociale messicana sta vivendo. Questa variazione nel tessuto sociale e la crescente importanza della *middle class*, dei suoi ideali e dei luoghi in cui vive necessitava un personaggio che simboleggiasse questa nuova realtà sociale.

È così che il personaggio di Virginia è stata descritta come una studentessa di comunicazione; il compito scolastico che deve svolgere non è tradizionale ma richiede l'utilizzo della videocamera per riprendere le relazioni reali ed erotiche. La scelta di Hermosillo di raccontare questa storia gira attorno alla definizione di un nuovo modo di fare cinema e di raccontare le relazioni affettive e segrete del popolo messicano e del pubblico di questi film. Si abbandona la vita privata melodrammatica delle famiglie disfunzionali, il dominio dell'uomo e la problematica della verginità ancora presente nel *cinema of solitude* degli anni '80 in favore dell'intimità delle media e alta borghesia.

Da queste volontà di Hermosillo di raccontare qualcosa di nuovo e più legato al pubblico ne è conseguito un nuovo genere che aveva alla base un'identità internazionale ed indipendente. Due anni prima veniva presentato al festival di cinema di Sundance il primo



26/ Fotogrammi tratti da: La tarea (1991), Clasa Films Mundiales

lungometraggio del regista Steven Soderbergh “Sex, Lies, and Videotape” che racconta le vicende di una coppia disfunzionale, delle relazioni extra coniugali dei personaggi ed introduce la videocamera come elemento narrativo e filmico.

“La tarea” sembra quindi rifarsi fortemente all’opera di Soderbergh nell’introdurre l’utilizzo meta-filmico della videocamera e nell’utilizzare quest’ultima per rappresentare la sessualità ed il desiderio della classe media. Come il regista americano fece tornare l’attenzione sul cinema indipendente americano, il film è stato perfino annesso all’archivio di film scelti dal *National Film Preservation Board* per la loro conservazione nella Biblioteca del Congresso, così “La tarea” di Herмосillo è stato il primo film messicano ad abbandonare il melodramma di prostituzione per raccontare in chiave indipendente le relazioni della società contemporanea.

L’intero film è ambientato nell’appartamento di Virginia e particolarmente in due locali che presentano un arredamento tipico della *middle class* urbana; la scelta di sfruttare unicamente questo *set* rafforza l’idea che il film sia diretto al nuovo pubblico del cinema messicano e non quello ancora legato ai drammi di prostituzione. Herмосillo sfrutta l’appartamento e l’occhio fisso della camera per raccontare in maniera oggettiva quei luoghi intimi e di vita privata della popolazione, dove vengono compiute azioni che sfidano la morale tradizionale, il giudizio sociale condiviso e sono spinte dal desiderio sessuale che si mostra in maniera esplicita senza che lo spettatore possa giudicare moralmente gli eventi (dopo tutto sono all’interno delle proprie mura domestiche).

Il regista, prima di iniziare il film e raccontarci i suoi personaggi attraverso la tecnica del *found footage*, ci introduce la protagonista Virginia (nome che chiaramente si scontra con le sue intenzioni lascive) che prepara il suo appartamento come se fosse il palco sul quale i personaggi-attori del film saliranno. Questa

scena superficiale per il racconto del film introduce però la totalità dell’ambiente borghese a cui il pubblico facilmente si relazionerà.

Durante la preparazione del *set* il regista ci introduce due versioni dello stesso ambiente come a mostrare al pubblico come i nuovi generi messicani raccontino gli spazi scenici: infatti le prime inquadrature ci mostrano l’appartamento perfettamente in ordine, pulito, con nulla fuori posto. All’avvicinarsi dell’arrivo di Marcelo, Virginia mette in disordine alcuni elementi della sala rompendo quest’immagine quasi irrealistica cercando una fotografia più realistica.

Non sappiamo se Herмосillo abbia volutamente mostrato queste due versioni per richiamare i due tipi di estetica che stavano influenzando il cinema messicano in quel periodo ma ha introdotto l’estetica da *set* delle serie tv americane (che poi rivedremo nel genere della *rom-com*) e l’attenzione della cinematografia del cinema indipendente (richiamando fortemente a “Sex, Lies, and Videotape” e ad un realismo ben diverso da quello degli anni ’70).

L’estetica altamente stilizzata delle serie tv e delle prime inquadrature attraverso i suoi colori carichi tende a trasmettere al personaggio uno spazio artificioso dove però essere emotivo e allo stesso tempo mostrare allo spettatore una versione migliore della realtà. La seconda versione, quella più “concreta” tende ad approfondire la psiche dei personaggi e rendere questi ultimi fotografie coerenti della popolazione.

Una volta confermata la chiave estetica de “La tarea” è diventa esplicito come siano stati presi in prestito i primi codici non scritti del cinema indipendente americano: il tentativo di allontanarsi dalle immagini tipiche del melodramma messicano ha preso spunto dalla fotografia realistica di Soderbergh di “Sex, Lies, and Videotape”. Anche grazie a questi nuovi modi Jaime Humberto

Hermosillo riesce a riproporre un linguaggio che parli di intimità ed erotismo senza utilizzare i personaggi dei melodrammi (per esempio la *Midnight Virgin*).

Per poter raccontare i personaggi andando al di là della semplice identità sociale, il regista si rifà nuovamente a “Sex, Lies, and Videotapes” ed alcuni dei suoi personaggi: mentre Soderbergh utilizza il personaggio del terapeuta e psicologo, il regista messicano (avendo due soli protagonisti) ripropone alcuni momenti nei quali i personaggi guardano in camera, come se fossero allo specchio, e raccontano di sé. Hermosillo ci mostra in questo modo le loro sfumature psicologiche ed li caratterizza come persone, evitando così che risultino semplici etichette sociali.

“La tarea” cerca di raccontare un film realista con personaggi ed eventi plausibili, cancellando l’esistenza di posti nostalgici o magici per i personaggi (o lo spettatore). La storia espone la vita privata di un gruppo di persone, attraverso le loro azioni ed ossessioni. Questo allontana il nuovo cinema messicano da i drammi contemporanei e figli del *cinema of solitude* come “Danzón”.

DANZÓN (1990)

Non tutti però desideravano seguire il cinema portato dal miglioramento economico e dalla crescente importanza della classe media nella società. Maria Novaro in “Danzón” espone un desiderio nostalgico di ritorno al cinema passato, quello dell’età dell’oro, ma anche al *Cinema of solitude*. Appartiene a questo trend anche Arturo Ripstein che nel 1991 propone una nuova versione de “La mujer del puerto” che riprende sia la storia classica che il modo di fare cinema degli anni ottanta (si può vedere un’analisi del film nel capitolo “04. La vergine della notte”).

Questi registi sentivano la necessità di un cinema

nazionale che si trasformasse dopo i cambi portati dall’urbanizzazione e dall’internazionalizzazione di economia e società. Cercarono di attaccarsi alla tradizione messicana producendo film significativi: “Salón México” che riprese il genere *cabaretero* romanzandolo in termini più recenti, per attualizzare i giorni di gloria di uno spazio culturale iconico. Lo stesso desiderio di un ritorno ad un modo passato di fare cinema è visibile in “Retorno a Aztlan” e “Desiertos mares”.

Questo non bastò a sopperire il bisogno di utilizzare un ambiente nuovo e diverso per poter riscoprire i personaggi che si erano persi nella modernità (la *Midnight Virgin*, il *charro*, l’indio e molti altri). Fu così che anche i registi che non volevano aderire al genere della commedia romantica o che non desideravano creare un cinema indipendente dovettero arrendersi all’utilizzo di spazi interni e personali staccandosi così dagli ideali di provincia e città utilizzati nella *Golden age* e nel *Cinema of solitude*.

I fratelli Carlos e Alfonso Cuarón furono i primi a seguire questo trend offrendo al pubblico il film “moderno” che stavano aspettando: “Sólo con tu pareja”. Il film racconta un nuovo tipo di romanticismo ed affronta l’intimità in maniera diretta e vicina alla vita di tutti i giorni senza perdersi in messaggi nazionalisti (ancora presenti negli appena citati “Danzón” o “Salón México”), anzi ignorandoli completamente. I personaggi fanno parte della classe media e “fanno parte” del pubblico; sono soprattutto le professioni dei personaggi che sottolineano questo nuovo cambio di casta.

Come descritto in precedenza, il graduale aumento del disinteresse della popolazione messicana nel cinema nazionale portò i registi a cercare nuovi modi per raccontare storie che parlassero al nuovo pubblico. Come a completare la ricerca di Hermosillo nel campo

del cinema indipendente, i fratelli Cuarón, influenzati dalla commedia romantica e dai seriali americani, produssero un film fortemente legato alla *middle class*. Per quanto il genere della commedia fosse parzialmente già presente nella cultura messicana grazie al musical romantico (si prenda come esempio il gran numero di film interpretati da Pedro Infante), la *rom-com* intesa come commedia romantica concentrata sulla storia, e senza l'utilizzo di musiche o balli, non era mai riuscita a prevalere sul melodramma ed il suo linguaggio affettivo e romantico.

L'influenza della commedia americana arrivò tramite i contenuti ed i modi dei film e delle serie tv degli anni ottanta e della prima metà degli anni novanta; il pubblico facente parte alla *middle class* poté usufruirne ed appassionarsi a queste storie grazie all'esplosione della tv via cavo. L'avanzamento tecnologico e la possibilità di poter guardare del contenuto filmico di qualità a casa propria aggravò la crisi dell'industria messicana che viveva un periodo di produzioni poco interessanti. Lo stile americano arrivò in Messico soprattutto grazie a personaggi come Woody Allen, Rob Reiner e John Hughes ed attraverso i loro prodotti culturali *mainstream*; la nascita e veloce crescita delle *situational romantic-comedies* negli Stati Uniti ha influenzato gradualmente anche il panorama filmico internazionale oltre che quello messicano. Così tutte le case di produzioni occidentali incominciarono a chiedere a scrittori e sceneggiatori di stendere copioni che assomigliassero sempre più a queste commedie sofisticate, orientate al dialogo, dimenticando la *sexy comedia* che si vide molto negli anni settanta ed ottanta.

Secondo Frank Krutnik, professore di Film Studies presso l'università del Sussex, i film "Annie Hall" e "Hannah and her sisters" fecero acquisire prestigio al genere comico perché sfruttavano delle tecniche

prese dal cinema indipendente americano senza però riproporre la serietà di quel modo filmico. Invece registi quali Rob Reiner con "When Harry met Sally" oppure Gary Marshall con "Pretty woman" sfruttarono il potenziale delle commedie romantiche per confezionare un prodotto di successo economico e di critica tanto da instaurare un layout per altre pellicole del genere (per esempio "Sleepless in Seattle" di Nora Ephron oppure serie tv come "Mad about you").

Fu così che i fratelli Cuarón decisero di raccontare una storia più simile ai film ed alle serie tv che il nuovo pubblico conosceva grazie alla televisione, introducendo per la prima volta come protagonista un pubblicitario.

SÓLO CON TU PAREJA (1991)

"Sólo con tu pareja" racconta di Tomás Tomás, interpretato da Daniel Giménez Cacho, uno sciupa femmine che lavora come copywriter per uno studio pubblicitario; la sua vita cambia nel momento che conosce una bella hostess, interpretata da Claudia Ramírez, ma quasi contemporaneamente gli viene comunicata la sua positività al test dell'HIV. Quest'ultima notizia è in realtà uno scherzo che un'infermiera che Tomás frequentava gli fa per vendicarsi dell'essere stata usata; ignaro della verità Tomás decide di intraprendere un percorso che dovrebbe portarlo al suo suicidio ma che invece creerà molta confusione e svariati malintesi.

Come tipico delle *rom-com* americane il film si risolve con un *happy ending*, nel quale viene svelata a Tomás la verità sul test HIV e Clarisa (la hostess) s'innamora e si fida con il protagonista.

La scena iniziale del film racchiude in sé la presentazione del carattere del protagonista, che ci viene mostrato a



27/ Fotogrammi tratti da: Sólo con tu pareja (1991), Esperanto Filmoj, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Instituto Mexicano de Cinematografía

letto con una donna, e dei vari ambienti che racchiudono la sua vita. Per rappresentare quella parte dell'*audience* a cui è diretto il film, Alfonso Cuarón sfrutta l'estetica pulita e finta, ma non pretenziosa, delle serie tv. Per abbandonare i modi del cinema del passato, che era diretto alle classi popolari, c'è la necessità di mostrare il mondo nel quale vive la *middle class*: non viene più mostrata la provincia o la popolazione urbana ma si rappresentano gli spazi chiusi della vita privata delle persone (come ha fatto anche Hermosillo in "La tarea").

Questo influenza anche i codici morali dello schermo; Armida de la Garza (professoressa all'università di Cork) afferma come "Sólo con tu pareja" sia il primo film a tralasciare i valori morali della tradizione in favore di una rappresentazione del messicano come essere occidentale. Noi abbiamo già visto nel capitolo "04. La vergine della notte" come il modernismo abbia spinto il cinema a stravolgere molte tematiche della narrazione dei film messicani in favore di un'ideologia, una cultura ed un linguaggio visivo diverso nel melodramma. "Sólo con tu pareja" riesce a seguire questa trasformazione morale e culturale senza però ricorrere al melodramma, bensì rifacendosi alla fotografia tipica americana.

In "The Secret life of *Romantic comedy*" il critico Celestino Deleyto offre una definizione del genere audiovisivo della commedia sentimentale che ci aiuta a

capire come si siano consolidati i tratti delle serie tv e dei film internazionalmente:

"[Romantic comedy] can be described as the intersection of three, closely interrelated elements: a narrative that articulates historically and culturally specific views of love, desire, sexuality and gender relationships; a space of transformation and fantasy which influences the narrative articulation of those discourse; and humour as the specific perspective from which fictional characters, their relationships and the spectator's response to them are constructed as embodiments of those discourses".

"La commedia romantica può essere descritta come l'intersezione di tre elementi strettamente interconnessi: un racconto che si articola storicamente e culturalmente specifici punti di vista sull'amore, sul desiderio, sulla sessualità e sulle relazioni interpersonali; uno spazio di trasformazione e di fantasia che influenzi l'articolazione narrativa di questi temi (appena citati); l'*humour* come il punto di vista attraverso cui i personaggi, le loro relazioni e la risposta dello spettatore ad esse siano costruiti come incarnazioni di questi discorsi".

È così che lo "spazio di trasformazione e di fantasia" nel quale i fratelli Cuarón ambientano "Sólo con tu pareja", ed altri registi e sceneggiatori ambientano i loro film, è formato da quei luoghi ricorrenti dove i discorsi su

amore, desiderio e sessualità possono essere esposti. Si usano maggiormente ambienti chiusi e privati, limitando l'utilizzo di campi lunghi o totali per mostrare la piccolezza ed insignificanza dei personaggi, come succede nel finale di "Sólo con tu pareja" in cima alla torre latinoamericana). Gli spazi preferiti dalla commedia romantica diventano quindi gli appartamenti, gli studi professionali (spesso medici), ristoranti e quei luoghi di passaggio o d'ingresso a questi ambienti (si pensino alle scale, agli ascensori o ai corridoi).

Questa scelta dei *set* è determinata anche dal desiderio dimostrare allo spettatore una versione migliore del mondo nel quale vive, in cui non ci sono repressioni o freni inibitori al desiderio e alla libertà dei personaggi; solitamente la *location* scelta per il film è una città di grandi dimensioni che viene mostrata come bella, pulita e particolarmente positiva. Viene abbandonato l'ideale della città scura, pericolosa e sporca del primo cinema e del *cinema of solitude* e ben rappresentato in pellicole come "Danzón" o "La mujer del puerto". Ora la città è esteticamente piacevole e rafforza l'immagine del "nido"

caloroso della *middle class*.

Contrariamente a ciò che ipotizza il critico cinematografico Miriam Haddu, la scelta di mostrare alcuni elementi della capitale messicana (la torre latinoamericana, le cantine del centro, il ristorante con vista sulla città) non è a servizio di una volontà nazionalista di mostrare la bellezza dello stato messicano ma sono vengono semplicemente utilizzati come elementi narrativi o scenici. Infatti anche la scena nella quale Tomás Tomás accompagna i due turisti giapponesi alle cantine a bere, Cuarón sfrutta delle riprese strette in modo da non dare risalto dell'ambiente; i primi piani dei protagonisti si alternano ad altri piani ravvicinati che spesso offrono dei dettagli degli *shot* di tequila che vengono bevuti.

Il modo di costruire questa scena e il montaggio molto veloce della stessa sono un esempio chiaro di come i personaggi, l'estetica ed il ritmo del nuovo cinema messicano neghi molte delle tradizioni del cinema della *Golden age*. L'influenza modernista e neoliberale può



28.1/ Fotogrammi tratti da: Sólo con tu pareja (1991), Esperanto Filmoj, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Instituto Mexicano de Cinematografía
28.2/ Fotogrammi tratti da: How i met your mother (2005), Castle (2009), The Big Bang theory (2007)

essere percepita anche attraverso il contenuto narrativo e visivo della scena; al contrario dell'ideale nazionalista teorizzato dalla Haddu, Ignacio Sanchez Prado nel suo saggio "Publicist in Love" identifica in questa scena una avversione di Cuarón agli elementi visivi tipici messicani. Il suddetto locale dove Tomás porta gli "amici" giapponesi riporta sul muro un disegno di un *charro* (una sorta di cowboy messicano) ed è presente una banda di *mariachis* che suona e canta per i protagonisti ubriachi; questi elementi tradizionali vengono resi kitsch dalla presenza esagerata di alcohol, musica e di turisti giapponesi, che più volte interpretano il loro luogo comune dell'essere fotografi dell'inutile.

Con la "privatizzazione" del pubblico portata dalla classe media e l'aumentare dell'interesse degli spettatori alla cultura nord-americana si cancella ogni idea di nazionalismo, anzi gli spettatori e i personaggi diventano più attenti al mercato e alle premesse psicologiche della società.

La scena seguente alla serata da anfitrión del protagonista ci mostra un suo sogno. Alfonso Cuarón sfrutta questa l'esperienza onirica di Tomás per ripetere ed esplicitare il suo punto di vista riguardo alla cultura tradizionale messicana. Come nella scena precedente il regista non crea una scena organica ma sfrutta il montaggio veloce e frammentario delle serie tv e di Mtv; questa volta i personaggi che intervengono sono ancora più legati alla storia messicana. Veniamo introdotti ad un *mariachi* (che canta musica lirica), ad un wrestler come il Santo, a Montezuma e Cortes oltre che alla coppia di turisti giapponesi accompagnati da Ultraman. Tutti questi personaggi sono fuori posto e prendono in giro il protagonista chi per il suo lavoro, chi per la sua virilità. Cuarón riesce così a riflettere il pensiero tipico della classe media rispetto a questi personaggi, agli ideali tradizionali e il loro utilizzo nel cinema: in questa

scena rende ridicoli tutti gli elementi che sogna Tomás rendendoli concretamente parte degli incubi della classe media.

In maniera molto simile, in una delle prime scene del film, il regista ci mostra una pubblicità a cui sta lavorando Tomás Tomás: lo *spot* pubblica una marca di peperoncini jalapeños, un tipico alimento messicano. Questa pubblicità è formata una serie campi lunghi, utili a mostrare la bellezza naturale del Messico, e da alcuni primi piani di bestie esotiche, quali giaguari o pappagalli, a rafforzare l'idea occidentale del Messico come paese indigeno; l'ultima scena dello *spot* mostra Cortéz che dona i peperoncini a Montezuma, che li apprezza vistosamente. La pubblicità è l'unico elemento nazionalista presente nel film ed anche in questo caso viene introdotto per additare la faziosità e l'irrealismo delle opere audiovisive del *cinema of solitude* e della *Golden age*.

"Sólo con tu pareja" è il primo esempio di come l'impatto culturale del neo-liberismo abbia portato grandi cambiamenti a livello sociale e consumistico per la classe media; come conseguenza di questo cambio le professioni dei personaggi protagonisti diventarono più "moderne" e più in linea con quelle della *middle class* e alla società neo-capitalista. Questo cambio di carriera era già avviato come si può vedere in pellicole precedenti a "Sólo con tu pareja", quali "Danzón", "Cadena perpetua", "Canoa" e "Rojo amanecer" dove i protagonisti lavorano come centralinisti, collettori bancari oppure appartengono al corpo studentesco.

Tomás Tomás è un pubblicitario, precisamente un copywriter, che scrive *jingle* e *payoffs* per una grande azienda; da "Sólo con tu pareja" in poi la figura del pubblicitario, quella del film-maker ed in generale del creativo professionista ricopre un ruolo molto importante nel panorama culturale messicano mettendosi al centro della relazione consumistica azienda-cittadino.



La scelta di assecondare il trend della società e di raccontare la vita della *middle class* contribuisce positivamente alla situazione economica del cinema e dello stato, che vede l'industria cinematografica riprendersi dopo un periodo di crisi finanziaria e creativa.

Vediamo come l'accordo *NAFTA* (*North American Free Trade Agreement*) incominciò a cambiare la natura del mercato e dei consumatori in Messico ancora prima della sua ufficiale presa di forza nel 1994. Secondo Deborah Riener e John Sweeney infatti anche il cinema, come la radio e la televisione, doveva incominciare a pensare in termini di "messaggi" che fossero per la promozione e sponsorizzazione di una configurazione economica dedicata all'acquisto. Visto la difficoltà di pubblicizzare un oggetto o un brand, l'unica possibilità sembra il *product placement*, i registi messicani si concentrarono nel vendere la *middle class* ed il mondo sofisticato del consumatore.

La classe media e consumatrice che Cuarón, e le commedie romantiche successive, descrivono non è rappresentativa di una famiglia tradizionale ma moderna come quella vista in "Una familia de tantas" di Galindo e neppure della famiglia legata alle sue radici nella storia nazionale come quella di "Como agua para chocolate" di Arau. La *middle class* protagonista degli anni novanta si è arricchita e gode di uno status derivato dalle nuove dinamiche sociali e dal neoliberalismo ed è raffigurata dal personaggio del creativo.

Questa identificazione della popolazione come appartenete alla *middle class* secondo García Canclini è dovuta al crescente ruolo della pubblicità che costruisce una sorta di "cittadinanza sociale". Questa è definita come una "sfera privata [bensì condivisa] nel quale avviene il consumo delle merci e dei mass media" mettendo allo stesso livello le pratiche pubbliche del voto e delle dimostrazioni pubbliche a quelle dell'acquisto.

Un esempio di nuova idea di identità commerciale può essere ritrovato nella scena in cui Tomás e Clarisa scoprono che la protagonista è vittima del tradimento del compagno. Mentre Tomás cerca di suicidarsi con il forno a microonde, Clarisa entra in lacrime distrutta per l'abbandono e cercando di spiegare la situazione urlando: la scena prende velocemente una piega assurda. Infatti l'elemento che più sembra turbare la protagonista è la scelta della compagnia aerea dell'amante del compagno: la Continental Airlines. La preferenza di una compagnia americana rispetto ad una messicana, una per le quali lavora Clarisa, può essere letta come parodia della scelta del pubblico nel scegliere la cultura USA rispetto a quella messicana.

Lo stesso momento ci mostra come la "cittadinanza sociale" e culturale sia strettamente legata a quella del mercato e del lavoro che influenza i dialoghi ("Es peor de un aterrizaje forzoso" - "È peggio di un atterraggio di emergenza" e "Me corto las alas" - "Mi ha tagliato le ali") e che termina con la scelta di morire tra le nuvole ed il cielo, liberi.

Come negli Stati Uniti la *rom-com* non può finire male; viene svelata la verità a Tomás che quindi si confessa, nuovamente, a Clarisa che lo bacia. Il cambio di scena ci offre un'ellisse che ci porta direttamente al giorno del loro matrimonio e alla loro vita insieme.

Il genere della commedia romantica trova un nuovo modo di vedere e affrontare il romanticismo e l'intimità in maniera più connessa e diretta alla vita di tutti i giorni più che ad un sentimento d'identità nazionale.

Quest'attenzione sul quotidiano e sulla classe media darà la possibilità ai registi successivi di sfruttare il ruolo didattico del cinema beneficiando della sua influenza socio-politica parlando direttamente alla *middle class* (Vicente Fox sfruttò molto questa nuova possibilità di campagne pubblicitarie e politiche).

Col tempo però la città esteticamente piacevole e positiva, causata dall'amore e dal desiderio, ha fatto spazio ad un cinema quasi più realistico di quello della *Golden age* e dei decenni precedenti, introducendo nelle storie le realtà truci della società messicana, come vedremo in "Todo el poder" o "Miss bala".

IL MANCATO SUCCESSO

La mancanza nel breve tempo di film successivi a pellicole come quella di Cuarón o di Hermosillo (soprattutto in campo estetico) è parzialmente legata al problema strutturale che ancora viveva l'industria a metà degli anni novanta. La situazione non cambiò, il disinteresse verso il cinema messicano rimase tanto che la crisi economica del 1994 portò alla distribuzione di soli otto film finanziati nell'anno seguente. In quell'anno però uscì il libro di Canclini "Los nuevos espectadores" andando ad esplicitare quelle differenze di target che cinema e tv dovevano accogliere.

Come abbiamo appena visto, affrontando "La tarea" e "Sólo con tu pareja", il *topos* del borghese innamorato oltre ad essere molto recente ha avuto un inizio atipico. Non avendo una base culturale letteraria o mitica (come invece ebbe la *Midnight Virgin*) i primi registi e scrittori che si accorsero del cambio della società e del pubblico non poterono rifarsi ad un vocabolario condiviso ma anzi dovettero produrre materiale che affrontasse determinate tematiche senza ripetere gli errori del cinema contemporaneo (e senza perdere troppo denaro). L'aspetto indipendente, socio-psicologico de "La tarea" portò fortuna al film; sfruttando le influenze del cinema indipendente americano (come visto nell'introduzione) il film ebbe la possibilità di partecipare al festival cinematografico di Mosca e gli fece ricevere il plauso

della critica messicana con tanto di nomination per i premi Ariel.

"Sólo con tu pareja" non fu così fortunato: pur introducendo un'estetica nuova, pur sfruttando il genere della commedia romantica per raccontare una storia ed una casta sociale, pur avendo mostrato attraverso ironia e satira come non si possa più riproporre il cinema di una volta, il film non ricevette buone recensioni e non capitalizzò al botteghino.

Questi diversi modi di riqualificare il cinema si traducono in una caratterizzazione dei personaggi diversa: Hermosillo in "La tarea" ci mostra due personaggi (Virginia e Marcelo) fortemente definiti dalla loro psicologia, elemento centrale del film; il loro appartenere alla classe media li isola nell'appartamento della donna e dal tessuto sociale e nazionale. Clarisa e Tomás invece si differenziano sostanzialmente dagli altri personaggi di quei anni grazie alla sfera di esperienze romantiche e lavorative teorizzata da Canclini, che accoglie una nuova sfumatura sociale ma non nazionale.

Vista l'incapacità del pubblico di accettare il cambio di genere cinematografico effettuato da Cuarón, quest'ultimo lascerà il Messico in favore degli Stati Uniti dove produrrà "A little princess" e "Great expectations" prima di tornare a produrre una pellicola nel suo paese; Hermosillo invece continuerà a produrre film senza mai raggiungere la qualità di "La tarea" (nemmeno con il suo successore spirituale "La tarea prohibida").

COMO AGUA PARA CHOCOLATE (1992)
& EL CALLEJON DE LOS MILAGROS (1995)

Nei primi anni successivi a "La tarea" e "Sólo con tu pareja" l'industria cinematografica messicana non vedrà neanche un film che affronti il genere della commedia



30.1/ Fotogrammi tratti da: Como agua para chocolate (1992), Arau Films Internacional, Aviaca, Cinevista

30.2/ Fotogrammi tratti da: El callejon de los milagros (1995), Alameda Films, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía

romantica ed i nuovi personaggi della classe media in questo modo. Tuttavia alcuni registi sembrarono accorgersi del cambiamento sociale che stava colpendo il pubblico tanto quanto il modo di fare cinema. Vediamo brevemente come due dei film che hanno avuto buone recensioni da parte della critica e un buon risultato al botteghino abbiano anch'essi preso qualcosa dal genere della commedia sentimentale.

“Como agua para chocolate” diretto da Alfonso Arau esordisce nelle sale solo un anno dopo a “Sólo con tu pareja”; il film racconta l’odissea amorosa della protagonista tra i profumi e i sapori della cucina tradizionale messicana, ambientando i fatti sulla frontiera tra il Messico e gli Stati Uniti all’inizio del XX secolo. La relazione tra Tita e Pedro è ostacolata dalla mamma di lei, Elena, che aveva già deciso il futuro della figlia: Tita è destinata a rimanere sola per prendersi cura della madre durante la sua vecchiaia.

Arau non dirige una commedia sentimentale ma

riprende il genere drammatico tanto amato dal pubblico e dai membri del governo messicano. Il film infatti ha un chiaro compito nazionalista che accompagna il susseguirsi degli eventi della storia: mostrare la bellezza e tipicità della famiglia messicana come del suo territorio.

Nonostante l’intento nazionalista il regista sfrutta le caratteristiche del melodramma per raccontarci una storia familiare; Arau non racconta solo un evento storico nazionale (pur richiamandolo con personaggi ed ambientazioni) ma ci mostra anche una situazione di vita amorosa attraverso gli occhi di una famiglia della classe media. I valori famigliari tradizionali tornano a far parte delle tematiche narrate (contrariamente al trend modernista visto nella *Midnight Virgin*) come anche le idee tradizionali di amore e matrimonio; il desiderio della protagonista di sposarsi e vivere una vita felice con il suo innamorato si allinea con l’*happy ending* e altri aspetti tipici della commedia sentimentale affinché il nuovo pubblico s’immedesima con i personaggi protagonisti.

La famiglia protagonista si presenta come appartenente alla classe media del periodo rivoluzionario perché proprietaria di una hacienda con tanto di aiuto in casa e badanti. Seppur non sia presente la città, tipico ambiente legato alla classe media, viviamo il fenomeno dell'urbanizzazione grazie all'immigrazione della famiglia americana in Messico (ed alla successiva temporanea emigrazione della protagonista). Difatti una scena del film vede il dottore americano salvare la vita alla protagonista colpita da una malattia; Arau sembra creare un parallelismo tra la salute della protagonista e la salute dell'industria cinematografica che anch'essa sembra riprendersi grazie alle influenze del cinema oltre confine.

Il regista sembra voler accennare a questo nuovo trend cinematografico fatto di storie e protagonisti comico-romantici rimanendo tuttavia fedele al melodramma classico; come abbiamo già detto si concentra su valori e virtù di un storico in cui non esistono i pubblicitari, gli scrittori, i film makers o altre professioni legate alla creatività ed alla comunicazione. Tuttavia riprende come può questo cambio attraverso l'amore e la novità del cibo; la protagonista utilizza la cucina come Tomás Tomás utilizzava la pubblicità ed il suo lavoro: la usa per esprimersi, per veicolare i suoi desideri e le sue paure e come specchio della sua situazione. Per fare questo cambia il modo classico di vedere i proprietari terrieri che nel passato (pensiamo a Pedro Infante o Jorge Negrete) ricoprivano spesso il ruolo di antagonisti. Arau crea così una protagonista che permetta alla nuova *audience* messicana di specchiarsi in lei: è educata, cerca una sua indipendenza, crede nell'amore, sovverte gli elementi passati della società come membro di un nuovo gruppo sociale legato alla classe medio alta.

“El callejon de los milagros” di Jorge Fons esce nel 1995 e come “Como agua para chocolate” viene elogiato da

critica e pubblico per la sua ottima realizzazione tecnica e narrativa; oltre alla gloria internazionale il film di Fons riscosse successo anche al botteghino lanciando la carriera di Salma Hayek.

Sempre come “Como agua para chocolate” anche questo film è tratto da un'opera letteraria che prelude l'utilizzo della commedia come genere principale del film. Il dramma raccontato in “El callejon de los milagros” (conosciuto negli Stati Uniti come “Midaq Alley” ed in Italia con il nome “Nel cuore della città - Midaq Alley”) è ambientato nel centro storico di Città del Messico dove attraverso tre diversi punti di vista ci narra la storia Don Rutilio, Alma e Doña Susana. È durante la vicenda di Alma che il regista sfrutta alcuni modi visti nelle commedie romantiche americane.

Riprendendo l'analisi fatta nel capitolo “04. La vergine della notte” ricordiamo che anche in questo film, in cui si affrontano tradimenti, peccati, sesso e morte, si possono intravedere alcuni tratti dei modi della commedia sentimentale. Ne è un esempio la scena che racconta il primo “appuntamento” di Alma e Abel: vediamo come Fons abbia utilizzato lo “standard” fotografico delle commedie sentimentali e delle situation comedy: l'utilizzo inquadrature panoramiche della città per introdurre la scena (come avviene spesso nei seriali tv durante gli stacchi tra le inquadrature), la scelta di palette cromatiche molto accese e quasi irreali e la possibilità di utilizzare una camera singola che metta in scena entrambi i personaggi quando ci sono dei dialoghi (viene tuttavia alternata dagli stacchi sull'asse che mostrano i primi piani dei protagonisti). È indicativa l'attenzione del regista che sceglie questo genere di rappresentazione visiva per raccontare l'incontro tra gli innamorati, elemento tipico della commedia sentimentale, riprendendo così un modo narrativo ben conosciuto al pubblico.



31/ Fotogrammi tratti da: Entre Pancho Villa y una mujer desnuda (1996), Televisine S.A. de C.V.

L'arrivo della commedia romantica ha reso possibile parlare (senza evitare censure) di politica e società sfruttando la satira e l'ironia: la corsa al consumismo, il cambiamento dei valori, il ruolo dell'uomo e della donna nella società e l'ideale patriottico vengono raccontati attraverso la classe sociale media a mostrare soprattutto lo scontento verso la politica, sia per regime del PRI sia da quelli di destra.

ENTRE PANCHO VILLA Y UNA MUJER DESNUDA (1996)

Nel 1996 esce nelle sale "Entre Pancho Villa y una mujer desnuda" diretto dal duo formato dalle registe Sabina Berman e Isabel Tardan. Il film propone uno spaccato di società dove la classe imprenditoriale media rimaneva indecisa se abbracciare la modernità o ritornare ai tempi passati; le registe decidono di rappresentare questa indecisione attraverso l'utilizzo delle relazioni romantiche che instaura la protagonista con due uomini a formare così un triangolo amoroso, meccanica già presente in molte serie tv e film di quegli anni (si pensi alle varie telenovelas centro-sud americane)

Il film racconta principalmente della relazione tra Gina, un'imprenditrice e socia di una sartoria, e Adrian, un

giornalista e storico con modi moderni e liberali; i due condividono un'attrazione sessuale reciproca e l'ammirazione per la figura storica di Pancho Villa. Durante il film Gina scopre come il suo rapporto con Adrian potrebbe ricordare quello di Pancho Villa con le sue mogli: decide così di affrontare il suo amante affinché questo incominci ad assumersi le proprie responsabilità ma Adrian reagisce fuggendo. Al suo ritorno il giornalista scopre della nuova relazione di Gina e, carico di gelosia, decide di mettere in moto le sue trame di vendetta. In questo modo il personaggio maschile principale permette il ritorno, figurativo e non, del *macho* Pancho Villa.

"Entre Pancho Villa y una mujer desnuda" come "Como agua para chocolate" e "El callejon de los milagros" esce in un periodo in cui i desideri filmici del nuovo pubblico e l'egemonia della classe media incominciano a rafforzarsi vistosamente. La nascita di una nuova identità sociale già vista in alcuni film come "Danzón" o "Sólo con tu pareja" oramai si riflette in molti protagonisti dei film di quei anni.

Così come il film di Maria Novaro ("Danzón") raccontava l'indebolimento del nazionalismo, accompagnato però dal sentimento nostalgico della *Golden age*, a modo suo "Entre Pancho Villa y una mujer desnuda" riprende lo scontro tra tradizione e modernità aprendo alla tematica del cinema socio-politico, evitando di sfruttare il suo

genere tipico: il melodramma.

Difatti per quanto il film racconti la relazione amorosa di Gina, le sue caratteristiche socio-culturali vanno al di là di quelle di una semplice commedia romantica. A questo proposito il professore e critico spagnolo Celestino Deleyto afferma come la *romantic comedy* non sia in realtà un genere a sé stante ma un artificio narrativo che possa venir utilizzato assieme ad altri generi. Analizziamo ora alcune scene nelle quali gli elementi stilistici della *middle class* e del genere della commedia vengano utilizzate per sviluppare la tematica, tanto sentita negli anni '90, di scontro tra tradizione e modernismo.

La prima inquadratura del film ci mostra un deserto; la fotografia è vistosamente irrealista, i colori sono virati al seppia suggerendo che ci si riferisca a qualcosa di passato (come effettivamente accade). Un uomo a cavallo si avvicina allo spettatore mentre incominciano a sentirsi dei gemiti femminili; questa scena, che pare completamente staccata dal resto del film, in realtà descrive il desiderio d'identità legato alla crisi culturale che la popolazione messicana, ed in particolare il nuovo pubblico cinematografico, stava vivendo.

Al cambio d'inquadratura possiamo vedere un uomo e una donna, quella che scopre essere l'autrice dei gemiti, in una sala cinema privata mentre guardano la proiezione delle immagini che noi abbiamo appena visto; le registe utilizzano l'escamotage del film nel film (figlia del teatro nel teatro shakespeariano) per creare un legame diretto tra gli spettatori del film e la protagonista che è utile sia narrativamente che sociologicamente. Infatti tutto ciò che i protagonisti diranno in relazione alla differenza tra degli uomini classici e quelli moderni potrà essere riportata come valida nell'industria cinematografica di quegli anni.

Ed è per questo che la passione smisurata della

protagonista per la virilità di Pancho Villa, ossessione perfino di carattere sessuale, viene poi riflessa sul personaggio di Adrian (viene detto esplicitamente da Gina: "Dios..Dios..Dios..Dios..Uhm! Cuanta virilidad.. uhm! Es que es la metáfora perfecta de mi relación con Adrian").

Sabina Berman e Isabel Tardan accusano la protagonista, e lo spettatore, di trovare troppo piacere nell'uomo classico e nel cinema tradizionale, soprattutto perché entrambe le figure sono oramai superate oppure improponibili nella società attuale. Quest'implicita accusa viene catalizzata dal comportamento esagerato (e per noi satirico) che mostra la protagonista quando vede Pancho Villa, con il suo fare *macho*, e poi con le sue parole che abbiamo riportato sopra. Anche Gina però si rende conto di come le immagini dell'eroe messicano mostrino una forza e una virilità classica dal quale scaturisce anche la sua provvisorietà (come fu l'esperienza Veracruzina della protagonista di "Danzón") che infine la lascia sola e non completamente appagata.

Il desiderio per l'uomo classico, in realtà per la sua caricatura o immagine ideale che vediamo sullo schermo, non ostacola Gina a vivere la vita come un tipico membro della classe borghese.

Il personaggio viene rappresentato infatti attraverso i principali luoghi in cui vive nello stesso modo in cui "Sólo con tu pareja" ci mostrava Tomás Tomás. La protagonista di "Entre Pancho Villa y una mujer desnuda" infatti viene fortemente caratterizzata dai luoghi dove risiede e lavora. Il suo appartamento è il luogo dove avvengono tutti gli incontri romantici con Adrian, dove si trova a completare i manoscritti sulla vita di Pancho Villa, dove adessa un ragazzo dell'età del figlio e alla fine dove rifiuta definitivamente l'amore del giornalista ed ex-amante.

L'appartamento non è però l'unico *set* nel quale vive la



32/ Fotogrammi tratti da: Entre Pancho Villa y una mujer desnuda (1996), Televisine S.A. de C.V.

protagonista; riprendendo il trend narrativo del borghese innamorato vediamo come la città, quasi assente, viene resa intima attraverso i locali pubblici, come i ristoranti o una sala da ballo (e qui i richiami al passato sono evidenti), oppure l'ufficio.

Questi luoghi rafforzano l'idea di un Messico chiuso in se stesso, come la vita della maggior parte del pubblico, legata alla "normalità" della vita quotidiana e borghese. Vista però la natura combattuta del film, si può affermare che le registe non mostrino questi ambienti perché il loro film venga catalogato all'interno di una moda crescente (quella della commedia romantica) ma affinché venga maggiormente valorizzato l'incontro-

scontro tra gli ideali sociali e cinematografici presenti a metà degli anni novanta.

In questo modo resero sempre presente il contrasto tra i modi visivi tipici della commedia romantica (la fotografia pulita e artificiosa dei *set*, l'utilizzo di punti di vista che permettono inquadrature lunghe con campi stretti) ed il desiderio narrativo di tornare ai *topos* del passato; questo scontro viene personificato dalla presenza di Villa in molte scene, come quella che vediamo nelle immagini. Nella seconda parte del film, Gina rifiuta le avances di Adrian e questo le chiede di poter parlare invitandola ad un ristorante; è durante questo incontro che Gina esplicita le mancanze "borghesi" di Adrian.

Tra gli argomenti che Adrian utilizza per convincere Gina a tornare da lui sono presenti: lo studio ed il lavoro, i soldi e l'indipendenza e per finire l'amore ed il futuro. Questi temi sono essenzialmente alla base di ogni relazione, ma i personaggi (ed indirettamente le registe) indicano con veemenza la necessità di alcune di queste cose affinché la classe media possa vivere degnamente. È per questo che Adrian, con fare fazioso, domanda se Gina sia disposta a pagare il necessario per il nuovo compagno (sottolineando la quasi stessa età di Ismael e del figlio della protagonista), se il giovane pagherà l'università del figlio o se avrà abbastanza soldi per partecipare alle spese della casa.

In questo modo vediamo come le nuove preoccupazioni convergono sull'identità lavorativa dei personaggi; difatti anche le risposte della donna vanno a provare come lo stipendio di Ismael sia maggiore rispetto a quello di Adrian, e come le spese di ciascuno rimarranno indipendenti. Solo quando Adrian gioca la carta matrimonio, sperando di mettere in crisi la protagonista, viene introdotto il tema dell'amore o il futuro; Adrian perde il "duello" tra lui ed il giovane tanto che il suo aiutante Pancho Villa viene colpito da immaginari colpi di pistola durante la sua definitiva disfatta (lo storico dice perfino: "Que tiene que ver eso con lo nuestro [...] Si lo amas yo lo acépto").

Per quanto i tre personaggi siano tutti membri della *middle class*, Adrian, l'intellettuale e creativo che è

indissolubilmente legato al passato (ricordiamo che è giornalista e storico), può giungere il successo mettendo in pratica i suoi ideali solo attraverso gli strumenti elettronici simboli del modernismo (raggiunge la fama grazie al suo libro ed alla tv). Diversamente Gina e Ismael sono legati alla società moderna dal loro impiego come imprenditori e dalla loro apertura all'amore (entrambi stringono una relazione con un membro di età molto diversa dalla propria).

L'unico personaggio non facente parte della classe borghese è Pancho Villa che tuttavia prova un completa disinteressa per la società attuale e della nostalgia culturale presente.

Come già scritto, "Entre Pancho Villa y una mujer desnuda" è il primo esempio di film nel quale in sotto testo socio-politico viene veicolato attraverso il genere della commedia sentimentale; abbiamo visto come racconti, attraverso elementi narrativi e metaforici varie temi di scontro: quello passato e presente, tra gli ideali tradizionali e quelli moderni, tra il cinema nazionalista della *Golden age* ed quello transnazionale degli anni novanta.

Raggiunti all'incirca i due terzi del film, le registe ci offrono una scena che conclude questo scontro nostalgico (avviene subito dopo che Gina ha definitivamente allontanato Adrian). Lo scrittore si trova di fronte al Monumento a la Revolución con un mazzo di rose rosse



in compagnia di una banda di *mariachis*; dopo aver portato i fiori alla lapide commemorativa dedicata Villa (scomparso anche nella sua versione ideale), Adrian inizia un monologo in cui critica la modernità e tutto ciò che è la classe media:

“Quanta traición, carajo, a la democracia, a la justicia, a este pobre país nuestro tan pobre y tan amargo; nos asesinaron a la revolución del 1910. Nos están matado a esta revolución de fin de siglo. Estoy exhausto de tanto fracaso, Gina, estoy exhausto de la historia, estoy exhausto de ser el bufón que le lleva el registro a la muy puta, estoy exhausto... exhausto de hablar todo el tiempo con tu maldita contestadora...”

“Quanto tradimento, cazzo, nei riguardi della democrazia, della giustizia, di questo nostro triste paese così povero e amaro; hanno assassinato [i nostri ideali] durante la rivoluzione del 1910. Ci stanno uccidendo durante questa rivoluzione di fine secolo. Sono stanco di tanti fallimenti, Gina, sono stanco della storia, stanco di essere il buffone che trascrive gli accadimenti della cagna [la storia], sono stanco... stanco di parlare sempre con la tua maledetta segreteria telefonica...”

Con queste parole accuse il modernismo e la nuova casta di aver abbandonato tutto ciò che era legato alla tradizione messicana così come la rivoluzione aveva cancellato la dittatura di Porfirio Diaz; nel fare quest'accusa però lo stesso Adrian nega la figura maschilista che aveva mostrato fino ad ora lasciando a Gina il ruolo di membro attivo nella loro “relazione” e delegando le scelte alla borghesia.

IL RITORNO DEL CREATIVO

Visto il crescere delle possibilità per le romantic comedies alcuni registi incominciarono a produrre film per il nuovo e ricco pubblico. Infatti per quanto il film di Berman e Tardan fosse stato ben ricevuto dalla critica, i film che rafforzarono la classe media come centro del nuovo cinema furono i successori di “Sólo con tu pareja”. Dopo meno di un decennio dall'uscita del film-avanguardia dei fratelli Cuarón (ora impegnati negli Stati Uniti esplorando altre sfumature della commedia) i film romantici erano diventati ormai una parte importante dell'offerta dei cinema messicani, tanto che le case di produzione incominciarono a sfruttare attori famosi per creare maggior visibilità e incassi.

Mentre negli U.S.A. Alfonso Cuarón distribuiva “Great expectations”, in Messico esce “Cilantro y perejil” di Rafael Montero, primo vero film che seguì il trend lanciato da “Sólo con tu pareja” e dai seriali televisivi americani.

CILANTRO Y PEREJIL (1996)

“Cilantro y perejil” fu uno dei primi impegni economici e stilistici che l'industria si prese dopo la crisi cinematografica ed economica del 1994; difatti a seguito della privatizzazione di molte agenzie statali il cinema messicano, per mancanza di fondi, si dedicava a produrre film con budget bassi a cui rispondevano bassi guadagni. Il panorama cinematografico era ancora comandato dal melodramma ma come riporta Canclini in un suo studio (Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización), stava crescendo il pubblico che preferiva le produzioni americane. Anche grazie a “Sólo con tu pareja” e a “La tarea” pian piano

avvenne uno spostamento del desiderio dai film gringos verso le produzioni nazionali, sempre che lo spettatore potesse trovare in questi ultimi film contenuti simili a quelli delle *sitcoms*.

“Cilantro e perejil” venne prodotto da IMCINE e Televisine, le due più grandi case di produzioni nazionali; per entrambi la produzione di un film di questo genere (commedia romantica) fu un netto cambio rispetto alle tipiche pellicole neo-messicane oppure alle rancheras ancora amate dalla classe popolare. In questo caso tuttavia sin dai primi momenti della produzione era chiaro come il film fosse diretto alla *middle class*.

Il film segue una delle tematiche tanto affrontate dal cinema messicano sin dai primi anni cinquanta: la crisi della famiglia e del matrimonio come elemento principale dello smarrimento socio-culturale. A differenza di altri film, come “El anzuelo” di Ernesto Rimoch, “Cilantro y perejil” racconta le difficoltà della famiglia moderna facendo ritornare, e rafforzando, quei tratti che fino ad ora hanno caratterizzato il cinema borghese.

Prima di addentrarci nei tratti tipicamente “borghesi” del film, facciamo una breve sinossi: la storia è ambientata dopo la crisi economica del 1994, che ha contribuito a distruggere il matrimonio tra Carlos, interpretato





35/ Fotogrammi tratti da: Cilantro y perejil (1996), Constelacion Films, SA de CV, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Instituto Mexicano de Cinematografía

da Demián Bichir, e Susana. La relazione non sembra funzionare come un tempo: lei è attratta dalla promessa dell'amore romantico mentre lui è dedicato alla sopravvivenza. Contemporaneamente la sorella minore di Susana, Nora, cerca di salvare il suo rapporto con Jorge, un giovane rocker. Le vicende del film sono intervallate dalle osservazioni di uno psicoanalista che parla al pubblico di amore, della vita di coppia ed in generale di convivenza.

Ignacio Sanchez Prado nella sua raccolta di saggi Screening Neoliberalism fa notare come “Cilantro y perejil” ricopra un ruolo importante per la definizione del genere comico-romantico. L'autore indica ed identifica nella narrazione e nella ricerca estetica del film di Rafael Montero una sorgente americana ben precisa: la *sitcom* “Mad about you” interpretata da Paul Reiser ed Helen Hunt.

La prima stagione della serie televisiva è stata distribuita via cavo a cavallo del 1992 e 1993 dando molto tempo perché pubblico e autori ne potessero essere influenzati e ne potessero apprezzare l'*humour*. Secondo Prado tuttavia la produzione non si limita al fare un film americano e “borghese” ma basa questo film sulla serie tv; di fatto le somiglianze non si possono negare. La relazione all'interno della coppia sposata protagonista ricorda molto quella formata da Reiser e Hunt, lui disordinato e distratto lei più attenta e abile nelle

relazioni con gli altri; in entrambi i casi la relazione più stretta che hanno i protagonisti è con la sorella giovane di lei; i luoghi legati all'azione narrativa sono quelli delle serie tv, appartamenti, luoghi di lavoro, supermercati, locali e ristoranti, etc..

Alcuni di questi tratti possono sembrare futili o molto generali, ma si pensi che per il panorama messicano di metà anni '90 questo modo di utilizzare luoghi e personaggi era ancora nuovo ed acerbo. Pur riprendendo l'estetica americana e delle prime commedie messicane, vediamo un'evoluzione (o magari per il lettore un'involuzione) del campo visivo. Mentre Alfonso Cuarón e Emmanuel Lubezki (il direttore della fotografia di “Sólo con tu pareja”) hanno costruito il loro il loro film rifacendosi all'estetica delle commedie di Woody Allen; Guillermo Granillo (direttore della fotografia di “Cilantro y perejil”) invece si rifà fortemente all'estetica televisiva. La completa pulizia dell'immagine si accompagna ad una fotografia per nulla pretenziosa o originale, dimenticando la ricchezza quasi passionale dei colori di “Sólo con tu pareja”.

Come la creatività visiva anche quella narrativa viene persa in favore del “film-televisivo”. Come nei vari episodi di “Mad about you”, o altre serie tv simili, l'azione progredisce grazie a fraintendimenti che si risolvono magicamente alla fine dei film.

Durante il film vediamo un tentativo di rifarsi ai film avanguardia della commedia sentimentale: Nora, la sorella di Susana, sta lavorando ad un documentario sull'amore e decide di riprendere, in una sorta di intervista doppia, i coniugi; Carlos tuttavia arriva con gran ritardo all'appuntamento. I due litigano e parlano della loro relazione davanti all'occhio della telecamera.

Questo stratagemma narrativo l'abbiamo già trovato in "La tarea" e nell'americano "Sex, Lies, and Videotape". Tuttavia l'elemento meta-filmico non serve ad approfondire una tematica sociale (magari reintroducendo il personaggio del creativo) e tantomeno contribuisce alla storia; la videocamera, come lo psicologo che interviene durante il film, rimane semplicemente un elemento di comic relief dedicato all'interruzione di ritmi e scene durante l'evolversi della storia.

Questa crisi d'identità cinematografica presente in "Entre Pancho Villa y una mujer desnuda" e "Cilantro y perejil" scompare con l'uscita di "Sexo, pudor y lágrimas" che consacra la commedia romantica come genere della classe media e diretta allo sviluppo commerciale dell'industria.

SEXO, PUDOR Y LÁGRIMAS (1999)

Pur arrivando solo un anno dopo "Cilantro y perejil", "Sexo, pudor y lágrimas" non presenta l'acerbità stilistica e narrativa del suo predecessore. Difatti il regista, Antonio Serrano, non si limitò ad offrire al pubblico il semplice piacere della commedia romantica (sfruttando gli elementi del *topos*) ma riuscì a identificare e comunicare alcuni degli elementi socio-economici e culturali tanto vicini alla classe media.

Il *topos* del borghese innamorato trova in "Sexo, pudor y lágrimas" il primo film che riesca ad ingaggiare il

pubblico presentando tutti quei tratti che lo rendono importante: la casta sociale, il dilemma romantico, gli ambienti privati, la glorificazione del "mercato sentimentale" e la professione di creativi.

Per molto tempo il melodramma fu il genere preferito da produttori e pubblico messicano, e come tale dovette assumersi delle responsabilità socio-culturali: dal dovere storico, quello di riportare la vita in quegli anni, al dovere sociale, ingaggiando il pubblico alla politica nazionale; dal dovere morale, indicando i valori e le tradizioni da seguire, a quello sentimentale, mostrando la natura dei legami affettivi e le loro conseguenze sociali.

Come abbiamo parzialmente affrontato nel capitolo "04. La vergine della notte", la rivoluzione studentesca e sessuale degli anni sessanta accelerò l'indipendenza sessuale della popolazione, soprattutto quella femminile. Con l'avvento dell'ideale moderno e liberale cambiarono anche i valori comunicati dal cinema fino ai primi anni '90 quando anche il genere del melodramma fu sostituito. Abbiamo visto come "Sólo con tu pareja" e "Cilantro y perejil" abbiano portato al cinema messicano un nuovo modo di rappresentare l'amore, una nuova configurazione filmica degli affetti; "Sexo, pudor y lágrimas" conformandosi a queste, cristallizzò i tratti del *topos* diventando così il layout per le future commedie sentimentali.

Come afferma Prado nel suo libro *Screening Neoliberalism*, Serrano tratta il testo teatrale di "Sexo, pudor y lágrimas" come una commedia che si concentra sui costumi sociali: beffandosi del modo tipicamente borghese di proclamare le virtù come la castità, la fedeltà matrimoniale, la sincerità, l'onestà e poi vivere una vita contraddittoria.

La storia ruota attorno alla crisi amorosa che colpisce due coppie ed i loro due amici: la crisi tra Ana e Carlos

è causata dalla mancanza d'interesse sessuale, la coppia formata da Miguel e Andrea invece è strutturalmente disfunzionale tanto da sfociare nella violenza.

Fin dai primi momenti dell'azione Serrano ci mostra il desiderio di fare un film fortemente legato alla nuova borghesia; gli appartamenti scelti come *set* del film di trovano in uno dei quartieri ricchi della città, quello di Polanco, e la loro architettura come il loro arredamento mostra a chi è diretto il film.

Allo stesso modo durante la presentazione dei personaggi viene reso molto chiaro quale sia il loro impiego e che caratteristiche sociali derivano dal loro lavoro. Carlos è uno scrittore in crisi che non riesce a concludere il libro a cui sta lavorando; da questa incapacità ne deriva quella di non riuscire a soddisfare la compagna sia nella vita familiare che in ambito sessuale. Anche Miguel come Carlos fa parte della classe creativa; lavora per un'agenzia pubblicitaria che gli permette una vita adagiata e permette a Andrea (la moglie) di non lavorare. Contrariamente allo scrittore però Carlos è un donnaiolo, come se il suo successo con le donne fosse conseguenza del suo successo professionale.

“Sexo, pudor y lágrimas” instaura infatti questo stretto rapporto tra la situazione affettiva e sessuale e quella lavorativa e sociale. Per rafforzare questa equivalenza sfrutta i triangoli amorosi costruendo delle situazioni simili e simmetriche; in questo modo, anche se mai in maniera esplicita, Serrano glorifica e smonta l'ideale della *middle class* messicana.

Entrambi le coppie sono caratterizzate da una relazione seria e lunga, anche se in crisi, quando un personaggio del proprio passato amoroso torna complicando le cose. È importante notare come in un film pensato e diretto alla medio-alta borghesia gli outsiders giungono dall'estero, chi dall'africa e chi dall'estremo oriente, non condividendo quindi il panorama socio-economico

della capitale messicana.

Ignacio Prado ci fa notare come durante il film venga esplicitata la differenza tra chi sceglie di vivere nella società moderna e chi invece segue i propri ideali rimanendo in esilio. Nella scena che mostra l'incontro tra Miguel e María, quest'ultima gli domanda come mai non ha seguito il suo sogno di essere un regista cinematografico. Miguel risponde: “Claro es que...ahóra trabajo en una agencia de publicidad. [...] Además dime quien hace cine en este país...” (“Certo è che...adesso lavoro in un'agenzia pubblicitaria [...] E poi dimmi chi è che fa cinema in questo paese...”). Lei non contenta aggiunge: “Y el compromiso social?” (“E l'impegno sociale?”), alla qual domanda Miguel non risponde. Come per Tomás Tomás di “Sólo con tu pareja”, anche per i protagonisti di “Sexo, pudor y lágrimas” il lavoro e gli affetti acquisiscono un ruolo centrale facendo sparire le altre preoccupazioni dei personaggi; è proprio attraverso la carriera e l'amore che i quattro protagonisti fanno in modo di essere accettati dalla società, anche a costo di dimenticare i propri ideali (ne è un esempio anche l'ottimo dramma “El bulto” diretto da Gabriel Retes).

Serrano cattura perfettamente il periodo transitorio che la classe media messicana stava vivendo al termine dello scorso millennio: la situazione economica ancora incerta, il cambiamento del tessuto sociale, il cambiamento dei valori personali, familiari e necessariamente politici (nel 2000 il PAN vincerà le prime elezioni presidenziali). Si può affermare che “Sexo, pudor y lágrimas” non racconti così la storia di due coppie, ma si dedichi a mostrare i modi nei quali la *middle class* viva la sua sfera affettiva, la sua cultura e la società neoliberale (rispondendo così alla sua stessa domanda: “E l'impegno sociale?”).

A differenza di Alfonso Cuarón ed Hermsillo, il regista di “Sexo, pudor y lágrimas” non si concentra tanto sull'apporto estetico che il suo film può dare al *topos* quanto al significato sociale che si sta sviluppando

attorno ad esso. Difatti l'accettazione della classe media come casta principe deve avvenire sul grande schermo come nella società.

Lo studioso Chuck Klosterman nel suo saggio "Sex, Drugs, and Cocoa Puffs: A Low Culture Manifesto" affronta le somiglianze e le differenze che caratterizzano il nuovo cinema emergente, quello della *middle class*. Analizzando i film che hanno come target l'*audience* giovane e più emotiva Klosterman, e successivamente Prado, ha confrontato il film-debutto-alla-regia di Ben Stiller "Reality Bites" con "Sexo, pudor y lágrimas".

Tra i due film si possono trovare personaggi molto simili che ci permettono così delle similitudini; la più significativa è quella che vede Leilana (protagonista del film di Stiller), aspirante regista, che deve scegliere tra il musicista disfunzionale Troy e Michael, il media executive con uno status sociale e professionale riconosciuto da tutti. La scelta che forma il triangolo amoroso accomuna Leilana ad Ana che deve scegliere tra Carlos (scrittore) e Tomás (viaggiatore e nullafacente).

Vista la differenza socio-economica tra il paese messicano e quello americano (uno esce dalla crisi, l'altro vede finire il mandato di Bush padre), il finale è sostanzialmente diverso; Leilana sceglie il musicista, che vive estraneo al sistema capitalista, mostrando il forte disappunto dei giovani adulti verso il sistema neoliberale americano. In "Sexo, pudor y lágrimas" invece Serrano propone una realtà necessariamente opposta a quella U.S.A.; il finale del film vede Ana tornare con Carlos mentre Tomás commette suicidio (torna qui la nota melodrammatica tipicamente messicana).

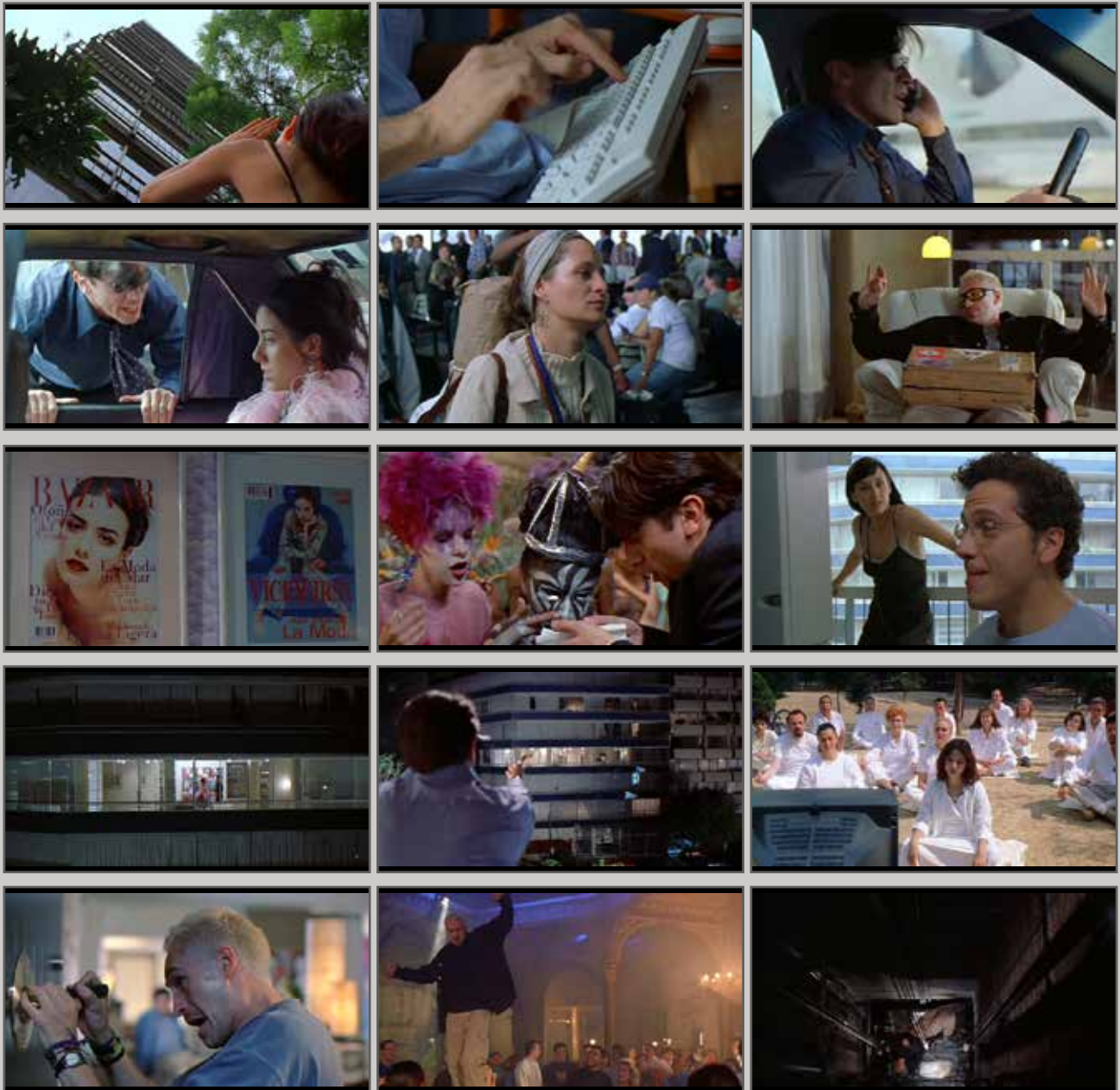
La sua morte non arriva inaspettatamente; difatti più volte durante il film vediamo il personaggio di Tomás, interpretato da Demián Bichir, in difficoltà mentre cerca di far parte della società borghese, cercando un appiglio nei valori *machi* del passato o quelli iper-liberali che però

ancora non trovano luogo nella stile di vita messicano. Il suo suicidio è un gesto romantico e drammatico che però valida il *modus vivendi* della nuova classe sociale (ed indirettamente del suo cinema) che sopravvive a scapito di quello popolare.

La commedia romantica si pone quindi l'obiettivo di capire la vita della *middle class* e riproporla sul grande schermo glorificandone i componenti economico-affettivi; l'obiettivo fondamentale del genere della commedia romantica, e conseguentemente del *topos* del borghese innamorato, è quello di scoprire i codici e i modi culturali del patto sociale per poter incrementare il guadagno del mercato cinematografico e non.

Perché questo avvenga i produttori sono tornati sui passi della commedia romantica: come abbiamo visto il genere della *rom-com* non nacque nel cinema ma dalle serie tv americane; Eva Ilouz nel testo *Consuming the Romantic Utopia* ricorda come una tematica simile a quella romantica sia da molto tempo parte vitale del genere musicale, e come quest'ultimo sia anche fortemente amato dalla classe media giovane.

Fu così che le case di produzione andarono a sfruttare artisti famosi per aumentare la visibilità dei loro film; in questo modo la musica e la nascita dell'industria pubblicitaria incrementarono i successi delle commedie romantiche al cinema, che a sua volta incoraggiava il pubblico al consumismo (si pensi a "I will always love you" di Whitney Houston o "My heart will go on" di Celine Dion). La nascita di MTV negli Stati Uniti e in America Latina aiutò a definire il senso di appartenenza ed identità che la classe media stava portando nella società. Come vediamo anche in "Sexo, pudor y lágrimas" oppure in "Sólo con tu pareja" la differenza sociale diventa sempre meno legata al territorio (per assurdo Tomás Tomás riesce a legare con i ricchi giapponesi) ma sempre più ai tratti che accomunano le persone in "comunità di consumatori".



36/ Fotogrammi tratti da: Sexo, pudor y lágrimas (1999), Argos Comunicación, Instituto Mexicano de Cinematografía, Producciones Titán

“Sexo, pudor y lágrimas” è il primo film ad utilizzare la musica in questa maniera; ben prima della distribuzione del film, la produzione ha fatto incidere ad un cantante famoso, Syntek, una ballata romantica omonima al film. Mentre le emittenti radio incrementavano la fama della traccia, il videoclip che presentava varie parti del film venne distribuito su MTV e Telehit. In questo modo la commedia sentimentale poté andare al di fuori dei cinema conquistando i giovani che avrebbero fatto parte del target del film. In questo modo quando effettivamente la pellicola vide il buio della sala, il pubblico poté legare la canzone di Syntek, e che era utilizzata per aumentare l’aurea romantica degli avvenimenti (un po’ come le canzoni dei *mariachis* nei film della *Golden age*), all’estetica urbana ed ai paradigmi romantico-professionali che proiettati sullo schermo raccontavano la borghesia.

LA COMMEDIA PER LA SOCIETÀ

All’alba degli anni 2000 non c’era un genere cinematografico più richiesto della commedia romantica; questa aveva definitivamente sostituito il melodramma influenzando i temi affrontati e l’estetica del cinema messicano.

La ripresa del mercato filmico nazionale guidato dalla commedia romantica portò con sé vari vantaggi che registi e produttori non tardarono a sfruttare. A differenza del melodramma, recentemente riscontrabile nel *cinema of solitude*, la commedia sentimentale permette ai registi di creare un mondo fittizio dove pubblico e personaggi non sono costretti a confrontarsi continuamente con gli imperativi del “messicanismo” del passato; anche dal punto di vista pratico, la scelta di sviluppare un film del genere delle romantic comedies offre ai registi un budget e un potenziale distributivo molto maggiore.

TODO EL PODER (1999)

Lo stesso anno nel quale è stato distribuito “Sexo, pudor y lágrimas” esce nelle sale “Todo el poder”, film diretto da Fernando Sariñana. Pur essendo solo il secondo film diretto da Sariñana (il primo è un dramma criminale che uscì nelle sale nel 1994), il regista non è nuovo al panorama delle commedie romantiche: Sariñana fu infatti uno dei principali produttori di “Cilantro y perejil” uscito solo tre anni prima.

Parte dei fattori sociali ed industriali che hanno influenzato la produzione di “Cilantro y perejil” sono riscontrabili anche in “Todo el poder”, che tuttavia non si limita a seguire le tracce segnate dal film che lo ha preceduto ma cerca di creare su di esse qualcosa di nuovo: la commedia politica. Fino ad ora abbiamo visto come Cuarón, Hermosillo e Montero, abbiano raccontato luoghi, personaggi ed ideali legati alla classe media, alla sua grandezza ed al benessere portato dall’urbanizzazione commerciale.

Antonio Serrano con “Sexo, pudor y lágrimas” ha riassunto e mostrato tutti i tratti tipici del *topos* del borghese innamorato evidenziando come la sua natura sia strettamente legata al fattore affettivo del genere della commedia; in “Cilantro y perejil”, ma soprattutto in “Sexo, pudor y lágrimas”, non viene mostrato unicamente il lato positivo della società neoliberale attraverso la glorificazione della classe media. Tuttavia in questi film abbiamo visto personaggi come Tomás, interpretato da Bichír, o María, interpretata da Mónica Dionne, iniziare a gettare i primi semi dell’incertezza sociale; con “Todo el poder” questi primi dubbi crescono mostrando come l’opinione della classe media rispetto alla società neoliberale stia cambiando velocemente, soprattutto a causa della sempre maggior corruzione portata dal mercato libero nella vita quotidiana. Il

cinema messicano trova finalmente il desiderio di comunicare questa delusione sfruttando il genere della commedia, come qualche anno prima fece il cinema americano con il già citato Ben Stiller e “Reality Bites”.

Già nei primi anni novanta alcuni registi avevano mischiato al melodramma politico, i tratti leggeri e satirici della commedia romantica. “El callejon de los milagros” di Fons aveva sfruttato i modi dell’innamoramento per interessare il pubblico al dramma di Alma, “Entre Pancho Villa y una mujer desnuda” aveva utilizzato le professioni e gli ambienti tipici del *topos* per affrontare il cambiamento dei valori e delle tradizioni, “El bulto” e “Rojo amanecer” introdussero il film politico nell’ultimo decennio negli anni ’90 grazie alla satira e alle metafore narrative della commedia (senza mai cadere però nella sua spensieratezza).

Quattro anni dopo la crisi economica del 1994, “Todo el poder” cerca di raccontare la delusione della popolazione verso le trasformazioni sociali e politiche che hanno portato al disordine pubblico ed urbano, alla corruzione e la criminalità organizzata nella capitale (situazione gravemente peggiorata negli anni successivi). Come fece “Sucedió en Jalisco” nel 1947, “Todo el poder” riuscì ad aprire a registi e produttori la possibilità di affrontare tematiche importanti e delicate: in questo caso la corruzione, gli rapimenti e la droga, raccontate attraverso il genere preferito del pubblico, la commedia.

Già nei primi momenti del film, durante i titoli di inizio, viene introdotta la disillusione della classe media verso la società neoliberale; per rafforzare il suo punto di vista sul tema Sariñana sfrutta tutti gli elementi del *topos* del borghese innamorato in modo da rafforzare il contenuto del messaggio ed in modo da avvicinarsi ulteriormente al pubblico della *middle class*. Il primo elemento caratterizzante è il voice-over che sentiamo durante

l’introduzione alla quotidianità di Città del Messico: la voce appartiene ad una speaker radiofonica affinché il dialogo venga diretto sia all’ascoltatore diegetico che a quello extra-diegetico acquistando un tono professionale e realistico. Infatti il medium radiofonico è diventato negli anni novanta uno strumento fortemente legato alla piccola borghesia grazie alla crescita del mercato musicale come identificativo sociale (questo grazie anche ai canali tematici come MTV e Telehit); la professione radiofonica (come vedremo successivamente con “Vivir mata”) si aggiunge così ai lavori “creativi e neoliberali”, come lo scrittore, il pubblicitario ed il regista, fortemente presenti nella commedia sentimentale.

Al termine del montaggio che mostra la capitale, vengono offerte allo spettatore una serie di testimonianze di persone della media-bassa borghesia riguardo al pericolo e alla criminalità di Città del Messico; la scena è formata da un serie di interviste, lo spettatore può chiaramente vedere il rumore tipico della produzione VHS, in modo che venga data una voce reale alla problematica che stava colpendo i membri della classe media. Come abbiamo detto la glorificazione del progresso portato dalla società commerciale e neoliberale stava scemando e la popolazione incominciava a soffrire i soprusi del governo e dei fuori legge. L’introduzione termina con la testimonianza del protagonista Gabriel che viene interrotta da un furto a mano armata, che fa da punchline ironico a ciò che abbiamo sentito fino a questo punto.

La commedia ha permesso a registi e storytellers di sfruttare il cinema, che ricordiamo faceva parte degli strumenti culturali in mano all’elite, per ridefinire l’identità culturale messicana (o “cittadinanza culturale” se pensiamo alle “comunità di consumatori”) ed eventualmente permettendo l’attacco agli ideali economici e politici non condivisi. Affinché queste

possibilità siano realistiche, “Todo el poder” sfrutta le caratteristiche del genere comico-romantico per creare identità sociali ben definite: in questo caso la divisione per gruppi sociali è basata sulla classe socio-economica e non sulle differenze geografiche o politiche (anche perché la capitale è di per se un territorio privilegiato). Così anche Sariñana sfrutta l'estetica urbana introdotta da Cuarón in “Sólo con tu pareja”: la città è fortemente legata alla vita dei personaggi della classe media; il traffico, il trasporto pubblico e le strade sono inquadrati affinché questi diano spessore alle azioni ed allo stile di vita di Gabriel e Sofía. Le inquadrature vengono spesso composte con i personaggi protagonisti al centro della messa in scena, spesso con primi piani o mezzi primi piani. Il regista sfrutta in questo modo il vocabolario della commedia sentimentale stringendo nuovamente il rapporto d'impersonificazione che il pubblico ha con i personaggi.

Anche la ripetizione di azioni e luoghi, tipica delle *sitcoms* americane, viene ripresa durante l'indagine giornalistica condotta da Gabriel in giro per la capitale;

vediamo spesso il suo appartamento e quello di Sofía, il suo ufficio come l'interno di automobili e taxi, tuttavia Sariñana spinge l'importanza degli ambienti più in là. Il regista non si limita a sfruttare i luoghi tipici del *topos* appena citati, e già sfruttati innumerevoli volte, ma li introduce come elemento identificativo di una parte dei suoi personaggi.

Così durante l'evolversi dell'azione del film incontriamo a vari ambienti nei quali i personaggi diventano padroni oppure vittime, dove viene riproposta la gerarchia pre-rivoluzionaria oppure quella neoliberale.

L'alta borghesia è protetta e serena all'interno dei luoghi di sua proprietà. Durante la festa presso la villa di Octavio, un ricco amico del protagonista, non è vittima di assalti o rapimenti. Tuttavia quando i più ricchi si mischiano con la classe media, incorrono nel pericolo di essere bersagli della criminalità organizzata.

In questo modo Sariñana vuole comunicare allo spettatore come in realtà sia la classe media ad essere sotto attacco e non la classe dirigente; è il piccolo borghese che





37.2/ Fotogrammi tratti da: Todo el poder (1999), Altavista Films

vive le difficoltà della crisi economica, che è strozzato da un governo disfunzionale e vive nella paura del crimine urbano. La polizia e lo stato (simboleggiati dai personaggi di Quijano e Luna) diventano così gli antagonisti della storia e della *middle class*; la classe popolare rappresentata dal detective frequenta nightclubs scadenti che ci ricordano i primi locali fichera del passato e le cantinas dell'epica nord-americane che spesso servivano come base per gli antagonisti, soprattutto nel genere western. L'ambiente tuttavia è caratterizzato da luci rosse e di altri colori ricordandoci così l'estetica sporca del cinema degli anni ottanta, ne furono esempi i bordelli del *cinema of solitude* (ne abbiamo analizzato uno in "La mujer del puerto" di Ripstein nel capitolo "04. La vergine della notte").

La serenità e sicurezza dati dalla villa di Octavio (che è un netto richiamo alle haciendas di film quali "El compadre Mendoza") e la grettezza pacchiana ispirata dall'ufficio di Quijano (come dal locale che frequenta), pur essendo antitetici sia da punto di vista socio-economico che visivo risultano essere gli unici posti nei quali i personaggi protagonisti non si trovano in pericolo. Infatti i furti e i rapimenti non avvengono in luoghi loschi della città ma in quei luoghi dove si alimenta lo stile di vita della piccola borghesia; in "Todo el poder" l'attacco nei confronti del borghese innamorato è fomentato

dalla posizione che ricopre nella piramide sociale, lo spazio tra la classe dirigente e quella dei lavoratori (che ricordiamo è personificata dai poliziotti). Sono i cinema ed i ristoranti ad essere *set* dei furti, sono i SUV ad essere soggetti a furto e, per una coincidenza pianificata dal regista, sono un film-maker ed un'attrice fallita ad essere prima vittime e poi eroi della storia.

Gabriel, il protagonista, fa parte della classe creativa e lavora come regista dirigendo *spot* e campagne pubblicitarie per conto di una grande agenzia; l'impiego come creativo tuttavia non gli permette di raggiungere lo status sociale ed ideale a cui anela. Gabriel è divorziato; ha una figlia che vede saltuariamente; è perennemente senza soldi ed i progetti che segue (quando effettivamente trova un progetto) non lo convincono. Gabriel ci ricorda Tomás Tomás, protagonista di "Sólo con tu pareja"; la differenza tra i due è fortemente legata alla sfera lavorativa che li identifica. Tomás Tomás, pur non essendo estasiato dal suo lavoro (continua a fingersi malato), gode della visibilità e novità che il lavoro gli porta: Tomás Tomás è un creativo vincente ma irrealista. Gabriel invece riflette l'identità creativo realista, il cui pensiero si scontra con la responsabilità sociale e la disillusione del mercato libero; ancora una volta è la professione a plasmare il personaggio che però torna a studiare e raccontare il mondo non solo se stesso: Gabriel è un creativo in crisi ma reale.

Ed è per questo che mentre è alla villa di don Octavio, Gabriel risalta perché vestito in maniera diversa dagli altri: non indossa la camicia e la giacca elegante bensì un pullover panna risultando parzialmente fuori posto. Anche sul luogo di lavoro il desiderio di rimanere fedele ai suoi ideali non gli permette di stringere contratti con coloro che continuano ad esaltare la situazione della società messicana.

Anche per questo gli unici legami professionali che può stringere con la classe dirigente li ottiene grazie all'intercezione dell'amico Octavio (membro anche lui della business class) oppure grazie all'intervento della figlia e dell'ex moglie; in questo Sariñana non si limita a vestire i suoi personaggi in maniera diversa dagli altri o rendergli vittime dei propri luoghi, ma attraverso le azioni e i dialoghi dei protagonisti vuole spingere la classe media a rifiutare i benefici economici del modernismo neoliberale, segnalando il fallimento della classe politica e dirigente nei confronti del cittadino (viene esplicitato anche dall'offerta di lavoro che rifiuta il protagonista). In maniera analoga Sofia, protagonista femminile ed

interesse amoroso di Gabriel, fa parte di quella classe media che fatica a lavorare e convivere con questa società; Sofia lavora come venditrice di assicurazioni (anche se per tutto il film la sentiamo parlare sempre Sólo con un'unica possibile cliente) ma sogna di diventare un'attrice, unendosi a quel gruppo di creativi falliti ed illusi dal sogno neoliberale. Anche Sofia come Gabriel è vittima del furto che ha luogo al ristorante; quest'esperienza infatti gli dà la possibilità di conoscersi e poi aiutarsi quando il protagonista maschile intraprende l'indagine.

Fino ad ora abbiamo visto come Sariñana critichi fortemente quello che il progresso economico neoliberale ha portato alla società messicana; certamente è cosciente del fatto che l'ascesa della classe media abbia dato a registi come lui la possibilità di sfruttare la commedia per raccontare la vita urbana dei cittadini del Distrito Federal. Tuttavia gli ideali di questo mercato hanno portato anche alla crisi economica e identitaria del messicano (come approfondiremo nel capitolo "09.





38.2/ Fotogrammi tratti da: Todo el poder (1999), Altavista Films

Cinema globale e transnazionale”). In ogni caso per Sariñana la disillusione non è totale: grazie alla natura creativa e moderna delle loro professioni i protagonisti hanno le capacità per vincere la corruzione e la criminalità organizzata; attraverso le immagini filmate da Gabriel e l’impersonificazione di molteplici personaggi di Sofia i protagonisti riusciranno a incastrare i colpevoli, salvare Octavio e riconquistare il proprio status sociale di borghese vincente.

Con l’arrivo del nuovo secolo si può notare nei cinema una netta prevalenza del genere della commedia romantica rispetto a tutti gli altri generi esistenti. Questo trend ha nuovamente allargato a tanti film-maker quei tratti estetici, narrativi ed in generale contenutistici per fare una commedia, sentimentale o politica, messicana. Ancora oggi la commedia infatti si presenta come il linguaggio che permette l’emergere di una prospettiva critica sulla cultura neoliberale e, in generale, sulla situazione del paese.

Il racconto di denuncia dell’ineguaglianza tra la politica neoliberale e il modello economico prodotto da Sariñana è sintomo della svalutazione economica del 1994, della disillusione politica, della rivolta Zapatista in Chiapas, dell’assassinio di Luis Donaldo Colosio (Candidato alla presidenza del PRI) e di Jose Francisco Ruiz Massieu. Il Messico sentiva così il regresso del modello neoliberale e della crisi.

Il disincanto della classe media però non ha portato solo alla comunicazione del malcontento sociale visto in “Todo el poder” ma anche all’abbandono completo di ogni interesse politico o sociale (come già aveva fatto “Sexo, pudor y lagrimas”). Lo stesso anno di “Todo el poder” Alejandro Inárritu debutta sul grande schermo con “Amores perros”, un dramma sociale che rifiutò il genere della commedia romantica ma continuò a descrivere la vita della classe media nella società neoliberale e corrotta.

AMORES PERROS (1999)

Se c'è un film che cambiò nuovamente la percezione del cinema messicano fu "Amores Perros" di Alejandro Iñárritu. Il regista sfruttando l'estetica ed il linguaggio urbano ha proposto sul grande schermo una fotografia della società e del cinema al cambio di secolo, sfruttando quella ancora una volta quella nuova demografica di personaggi e spettatori. "Amores Perros", uscì poco dopo film "impegnati" come l'appena visto "Todo el poder" o "La ley de Herodes" di Luis Estrada ma, come detto poco sopra, preferì smarcare completamente il tema politico per parlare delle ideologie e dei modi di vivere della gente appartenente alla classe media. L'originalità e importanza della produzione di Iñárritu non si trova in riprese tecnicamente estreme o accostamenti scenici particolari, bensì nella novità dello schema narrativo, nel ritmo serrato, nel montaggio creativo che è marcato dalla sostituzione dell'amore fittizio della commedia romantica per la violenza ed il realismo del melodramma. Tutto ciò ci ricorda il metodo narrativo del *cinema of solitude*.

Come "Todo el poder" anche "Amores perros" è il risultato dell'evoluzione dei processi neoliberali e commerciali che si sono visti in Messico dal 1988 al 2000. L'estetica fortemente urbana e borghese che abbiamo visto essere introdotta da "Sólo con tu pareja" e "La tarea", ritorna nel film di Gonzalez Iñárritu che però oltre al completo abbandono della provincia, che per tanto tempo veicolò la "mexicanità" del cinema della *Golden age*, mostra la grettezza e la corruzione dei personaggi quali specchio della situazione sociale.

Come abbiamo visto nell'introduzione, l'allontanamento dal cinema classico portato dai film d'avanguardia, il cambiamento del target cinematografico e l'irruzione della classe media nell'industria cinematografica ha comportato l'utilizzo delle tecniche di marketing anche

nella fase progettuale dei film; "Sexo, pudor y lágrimas" ci ha mostrato come le commedie romantiche si potessero avvalere anche di altri media, principalmente la radio e la musica, per richiamare il pubblico al cinema anche attraverso la creazione di un ecosistema pubblicitario. La produzione di "Amores perros" utilizzò lo stesso stratagemma commerciale legando delle canzoni di successo, soprattutto di genere alternativo-indipendente, al film prima che quest'ultimo uscisse nelle sale, creando così già un gruppo di potenziali acquirenti.

Come "Todo el poder", "El bulto" ed "En el aire" prima di lui, "Amores perros" affronta i tratti più complessi della società neoliberale nella capitale; per poter far questo Iñárritu costruisce un metodo narrativo basato su molteplici storie che si incrociano e si scontrano (questo escamotage narrativo verrà riutilizzato anche nei suoi seguenti due film "21 grams" e "Babel").

La prima storia del film ci presenta un giovane, membro della classe popolare che sogna la ricchezza ed il benessere della classe media e dirigente; il sogno d'indipendenza, denaro e famiglia lo porta a fare il suo ingresso nel mondo delle lotte illegali tra cani anche nella speranza di aiutare economicamente la cognata ed il nipotino. Questo personaggio, pur non facendo parte della piccola-medio borghesia, pensa e vive in base ai valori che la società neoliberale ha stabilito, offrendoci così un nuovo punto di vista sulla *middle class* (le vicende e i desideri del personaggio ricordano Dionisio -che si arricchiva grazie alle lotte tra galli-, il personaggio principale del dramma "El imperio de la fortuna" diretto da Ripstein quasi quindici anni prima).

Il secondo capitolo del film racconta di Valeria, una modella spagnola che trasloca per convivere con il suo compagno Daniel, un pubblicitario che però è sposato con un'altra donna, madre delle sue due figlie. Iñárritu ci mostra le difficoltà che deve affrontare Valeria



39/ Fotogrammi tratti da: Amores perros (2000), Altavista Films, Zeta Film

quando per un incidente automobilistico si ritrova in sedia a rotelle, handicap che la porterà ad un lento deterioramento fisico e psicologico.

Per ultima la storia di El Chivo, senz'altro, sicario ed ex-detenuto che ha passato i suoi ultimi vent'anni in carcere, colpevole di crimini legati alla rivoluzione socialista degli anni '60. La prigionia ruba ad El Chivo tutto ciò che aveva: sua moglie, sua figlia, i suoi ideali; durante quest'ultimo capitolo il regista ci mostra la graduale redenzione del borghese decaduto durante il suo ultimo colpo come criminale.

Íñárritu decide di iniziare il film raccontandoci la storia dei fratelli Octavio (Gael García Bernal) e Ramiro

(Marco Pérez) e del loro grosso cane Cofee; i due ragazzi sono membri della classe popolare ma grazie ai mass media come la radio ed il cinema condividono con la classe media gusti ed elementi culturali *mainstream*. Durante questa parte del film infatti, ma questo è anche vero per tutta la durata del lungometraggio, possiamo notare come lo stile del regista presenti le influenze televisive dei movieclip presenti su MTV e Telehit.

Questo è parzialmente dovuto al passato di Gonzalez Íñárritu: il regista infatti non è stato studente di scuole di cinema ma ha sviluppato le sue qualità e caratteristiche grazie al suo lavoro come regista per un'agenzia pubblicitaria. Alejandro Íñárritu è quindi

parte integrante di quella classe sociale che è cresciuta neoliberale, acquisendo diversi tipi di potere sulla società grazie al proprio impiego di creativi e agli ideali delle commedie romantiche.

La scelta di mostrare Octavio nel suo raggiungimento dell'agio della borghesia, riflette proprio quella parte della classe media che ha sfruttato i propri talenti imprenditoriali e creativi per crescere.

Íñárritu desidera mostrarci la sua classe media ma il momento storico in cui produce il film vede la veloce crescita della disillusione sociale verso il capitalismo ed il governo alla base del pensiero borghese; per questo Gonzalez Íñárritu non può che rompere il trend cinematografico che vedeva nelle commedie romantiche il genere adatto a raccontare la *middle class*, per tornare a mostrarci la società attraverso una storia drammatica. Il regista messicano racconta il processo culturale dell'urbanizzazione (che però non è più bella e accattivante come quella di "Sólo con tu pareja" o di "Cilantro y perejil") attraverso l'uso di campi stretti alternati a grandangoli in modo da catturare sia i risvolti intimi della vita di città sia la grandezza dello spazio urbano, la sua violenza ed il senso di pericolo nel quale vivono i cittadini, soprattutto quelli appartenenti alla classe media. Il senso di paura e fatalità sofferto dalla piccola borghesia in "Todo el poder" torna parzialmente anche in "Amores perros" e vengono opposti a quei bisogni ideali (sicurezza, ricchezza, amore) obiettivi dei protagonisti e dello spettatore del film.

Durante questo capitolo il regista ci offre una rapida sequenza di clip, sfruttata anche come ellissi temporale, nel quale siamo testimoni dell'arricchimento dei due fratelli e delle loro malefatte; durante il film il personaggio di Octavio viene affrontato con più attenzione che Ramiro ma, soprattutto in questa scena,

possiamo vedere come il loro percorso sia in realtà molto simile. Il protagonista attraverso gli scontri illegali vinti dal suo cane riesce a conquistare tutto quello che potrebbe desiderare; Ramiro, quando non lavora come commesso al supermercato, compie rapine in piccoli negozi e in farmacie. La sequenza, montata velocemente, alterna eventi che seguono Octavio e Ramiro e viene accompagnata da una canzone il cui testo aiuta la narrazione del film e riprendendo così il modus operandi della commedia commerciale. Il testo della canzone ("Dime que se siente el sudor en la frente" traducibile con "Dimmi che si sente [ad avere] il sudore sulla fronte") sembra criticare i personaggi di García Bernal e di Marco Pérez, che attraverso questa atipica "professione" riescono ad acquisire quell'agio che gli altri protagonisti del *topos* del borghese innamorato dovevano raggiungere con il duro lavoro del creativo (scrittori, registi o pubblicitari non erano sempre ben visti).

Octavio raggiunge così l'obbiettivo economico e il grado di indipendenza tale da potersi comprare un'automobile, mezzo tanto sfruttato come elemento caratteristico dell'avvento classe media (ne sono un esempio "Mecánica nacional", "La pasión según Berenice", "Todo el poder", "Vivir mata" e molti altri); a differenza dei film che abbiamo analizzato precedentemente in "Amores perros" il mercato libero non aiuta più i protagonisti a conquistarsi un ruolo nella società, anzi la situazione della famiglia dei fratelli Octavio e Ramiro sembra essere vittima di questa società, e solo il loro negarla esplicitamente rompendo le sue regole gli permette la sopravvivenza.

Similmente anche nella seconda storia la società contemporanea sembra opporsi al benessere dei protagonisti. Abbandonata la ricerca della prosperità economica di Octavio, la seconda storia racconta la

relazione sentimentale tra Valeria e Daniel, reintroducendo nel racconto la professione creativa; Valeria infatti è un personaggio del mondo dello spettacolo, famosa grazie al suo lavoro come modella e attrice. Ci è dato a credere che prima dell'inizio del film il personaggio di Valeria abbia dovuto superare molti ostacoli per raggiungere lo status di cui gode: gli ostacoli professionali, la mancanza di vita privata, la continua attenzione dei media, che l'hanno resa una donna indipendente e vincente. Questo ci viene confermato nelle prime scene che introducono il suo personaggio (le troviamo nel finale del capitolo su Octavio e Susana, prima che effettivamente inizi il secondo capitolo): la scena inizia con un'inquadratura che mostra il teleschermo di una macchina da presa mentre si stanno effettuando riprese live di un episodio di un salotto televisivo. Attraverso questa trovata scenica Iñárritu ripropone il tema della videocamera e del film nel film che per primi Soderbergh ed Hermsillo avevano introdotto nel cinema borghese messicano; ancora una volta viene sfruttato l'escamotage del film nel film affinché si rafforzi il realismo e la veridicità delle storie raccontate.

A differenza della prima parte del film, la storia di Valeria s'interessa direttamente della classe media: Daniel e Valeria sono benestanti, hanno un lavoro ben retribuito e non necessitano di nulla. Tuttavia l'incidente che costringe Valeria in sedia a rotelle è catalizzatore di una serie di problemi che colpiranno la coppia senza però romperla; l'incidente obbliga la protagonista di questo spezzone a vivere in sedia rotelle ed a convivere con la brutta cicatrice procurata che va a ledere la bellezza estetica e lo suo status di lavoratrice della donna protagonista. Infatti il dramma personale di Valeria sembra assumere un peso così grande a causa del suo non essere più in grado di vivere indipendentemente come una donna della classe media.

Personalmente credo che Iñárritu rafforzi questa lettura attraverso la decisione di sfruttare alcuni dei tratti tipici del *topos* del piccolo-medio borghese contro la modella; infatti l'incidente avviene quando lei è in auto da sola (abbiamo già visto come il regista usi l'auto come identificativo sociale) e successivamente la maggior parte delle scene riguardanti Valeria sono ambientate all'interno del suo nuovo appartamento. L'importanza dell'appartamento non viene riproposta come nei seriali televisivi, un *set* ricorrente di azioni tipicamente borghesi, ma come luogo di prigionia e dolore. Il caso diegetico vuole che l'appartamento si affacci su un cartellone pubblicitario che consiste in una gigantografia della protagonista in posa sensuale; questo diventa sorgente di speranza e disperazione per Valeria che deve convivere con lo spettro del proprio passato. Notiamo anche come l'animale che raffigura Valeria sia un cagnolino che tipicamente avremmo trovato in commedie sentimentali o in *sitcoms* americane: infatti Richie, è questo il nome del cane, è un maltese bianco che facilmente si può legare alla ricchezza economica, al carattere ed alle aspettative di Valeria.

La coppia formata da Valeria e Daniel, che ripropone i personaggi tipici della classe media, non ne esce vincente dal film; la classe media di "Sólo con tu pareja", "Cilantro y perejil" e perfino "Todo el poder" riusciva grazie alle sue relazioni sentimentali, al suo lavoro, e alla sua presenza in particolari ambienti (il proprio appartamento, l'ufficio, i supermercati e molti altri), a risolvere la propria situazione e vivere "per sempre felici e contenti". Questo non è più valido per Gonzalez Iñárritu: ad aggiungersi alla crisi e alla disillusione della classe media, torna la crisi sentimentale che colpì la famiglia negli anni '50 ed influenzò i drammi del *cinema of solitude*; difatti la relazione tra Daniel e Valeria, che non si basa sui valori tradizionali della coppia, va in crisi

non appena si scontra con un ostacolo importante. Il finale del film aggrava la loro situazione; infatti quando un'operazione costringerà i medici ad amputare la gamba di Valeria, questa perderà ciò che maggiormente la identifica come una donna neoliberale, l'impiego.

Quei valori ed ideali tradizionali che si sono persi con l'avvento del modernismo e della commedia romantica non riescono a riemergere anche se Inárritu si rifà al genere del melodramma.

Mentre Octavio e Ramiro, simbolo del desiderio di ricchezza della classe popolare, pagano con la loro libertà o la loro vita i loro attacchi diretti contro lo status quo borghese, Valeria e Daniel ci mostrano la completa crisi

che vive la *middle class* messicana negli ultimi anni del ventesimo secolo.

Passati solo dieci anni dai primi film esplicitamente borghesi, ci riferiamo a quelli che abbiamo analizzato in questo capitolo, i personaggi e i tratti visivi che compongono il *topos* del borghese innamorato sono soggetti ad un'attenta analisi da parte del pubblico e degli addetti ai lavori interessati a scoprire la fonte di questa crisi di identità. I personaggi tradizionali (il *charro*, la vergine della notte, il peladito ed molti altri) hanno dovuto affrontare quest'indecisione solo anni dopo la loro ascesa nel panorama cinematografico, mentre il creativo e il piccolo-medio borghese solo pochi



40/ Fotogrammi tratti da: Amores perros (2000), Altavista Films, Zeta Film

anni dopo. Inárritu tuttavia, pur mostrando la vicenda di Valeria e Daniel, non si limita a giudicare la società e la classe borghese per il suo rapido smarrimento ma nel finale, grazie al personaggio de El Chivo, reintroduce la possibilità di redenzione per il borghese e per l'uomo politico.

Durante i primi due capitoli il regista ci introduce El Chivo, interpretato da Emilio Echevarría, senza però soffermarsi mai sul personaggio vero e proprio ma semplicemente mostrandolo come un senz'atletto obbligato a cercare nei cestini della città indumenti, cibo ed altri oggetti in compagnia dei suoi molteplici cani randagi.

Una volta che inizia l'ultimo capitolo del film vediamo come in realtà El Chivo non sia un semplice vagabondo ma appartenga a quella prima generazione di classe borghese che negli anni sessanta e settanta stava lottando durante la rivoluzione studentesca; El Chivo è paragonabile a Lauro, protagonista del film "El bulto" uscito nel 1992, membro della nuova borghesia, ma non facente parte della classe dirigente, che a causa dei suoi ideali politici perde buona parte della sua vita. Mentre in "El bulto" Lauro finisce in coma non potendosi adattare alla nuova società neoliberale, Chivo finisce in carcere a causa dei suoi crimini e per vent'anni vede cadere la società messicana sotto i colpi del capitalismo, dei mass media e della classe borghese.

Ancora una volta l'arco narrativo proposto da Inárritu nell'ultimo capitolo del film non mostra la grandezza della classe media mostrata da Cuarón o da Montero; difatti al centro della vicenda viene posta ancora una volta la professione del protagonista (in questo caso ci riferiamo a Chivo). Per poter sopravvivere Chivo è disposto a commettere altri crimini per conto di altri membri della classe media, il film fa intendere che il principalmente servizio richiesto sia quello di sicario.

Il racconto si sviluppa quando riceve l'incarico di uccidere un uomo, su commissione del fratellastro; prima di compierlo decide però di cambiare vita: per terminare il suo compito rapisce la vittima, la imprigiona in casa propria e la fa incontrare con il fratellastro, il quale era venuto per pagarlo. Una volta informata la vittima dei piani del fratello, Chivo li lascia entrambi legati con una pistola in mezzo alla stanza.

Questa scena ci mostra come la crisi economica e identitaria borghese sia sfociata nella violenza e come si sia quasi ritornati indietro di un secolo, alla rivoluzione porfirista, quando si cercava di risolvere i problemi dei più ricchi attraverso la brutalità e gli omicidi; El Chivo decide di fuggire questa società di una borghesia malata iniziando dal tentativo di riconciliarsi con la figlia abbandonata.

Tuttavia per conquistarsi una nuova vita Chivo è obbligato a far parte di quella classe sociale che ha ucciso i suoi ideali socialisti, l'ha allontanato dalla sua famiglia e da insegnante (questo era il suo impiego prima del carcere) e l'ha reso un assassino. Il radersi e tagliarsi i capelli lo trasforma dal somigliare a Marx ad essere un nessuno che vive in una delle città più grandi del mondo.

Come abbiamo visto il film di Alejandro Gonzalez Inárritu non fa parte del trend di commedie romantiche che hanno affrontato, durante gli anni novanta, il personaggio del piccolo-medio borghese, il personaggio del creativo e la società come risultato della rivoluzione capitalistica, riscontrabile in molti paesi occidentali durante il novecento e soprattutto dopo la rivoluzione del sessantotto. Inárritu rispolvera il melodramma tenendo comunque il focus del suo racconto su quello di cui parlavano solitamente le commedie sentimentali quali "Sólo con tu pareja", "Entre Pancho Villa y una mujer desnuda", "Sexo, pudor y lágrimas" ma anche

“Como agua para chocolate”: l’amore e la classe media.

È interessante come il regista riesca a non abbandonare le tematiche importanti per il pubblico ma riesca comunque a comunicare quale sia il suo punto di vista sulla società disillusa e sulla cultura economica attuale; come abbiamo visto Inárritu attraverso le molteplici storie e protagonisti, e grazie al montaggio frammentario, cerca di suggerire una comparazione tra le priorità che hanno i suoi personaggi e quelle proprie dello spettatore (e quindi della borghesia interessata). Lo fa attraverso gli eventi del film, tutti legati al desiderio, alla ricchezza, all’amore ed ai cani.

Ma è nel titolo del film, e nel payoff presente sul poster, che riesce a racchiudere la complessità del suo messaggio. Troviamo sulla locandina le seguenti parole: “Traición. Angustia. Pecado. Egoismo. Esperanza. Dolor. Muerte. ¿Qué es el Amor? amores perros.” che si traducono “Tradimento. Angoscia. Peccato. Egoismo. Speranza. Dolore. Morte. Che cos’è l’Amore? L’amore è una cagna”.

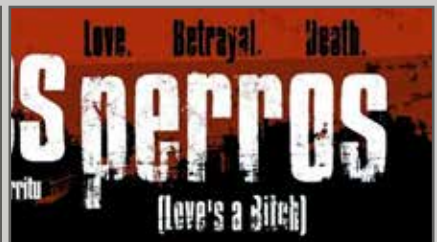
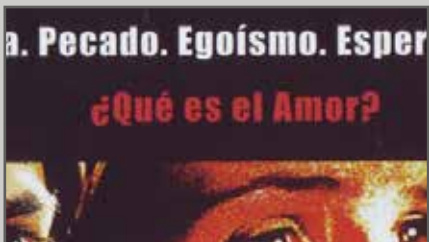
Questa mia traduzione è un po’ libera e approssimativa ma richiama le tematiche sviluppate dal film e dal regista: amores, letteralmente “amori” o parafrasando “ciò che è desiderabile”, si contrasta graficamente (grazie al contrasto cromatico) ed in contenuto con perros, che significa “cani” ma può essere utilizzato nello slang anche con il significato di “miserabile”, “disprezzabile”, “sicario”, “prostituta” o “traditore”. Con “perros” il regista richiama piuttosto chiaramente tutti quei comportamenti (identificabili con i personaggi del film) che hanno in qualche modo rovinato la società messicana perdendone i valori tradizionali. All’alba degli anni 2000 infatti il genere più presente al cinema era quello della commedia sentimentale: le case di produzione e distribuzione lo sfruttavano per le sue possibilità

economiche e transmediali, il pubblico -abituato ai prodotti americani ed alle serie tv- desiderava sempre più contenuto simile, gli elementi narrativi e stilistici del triangolo amoroso, della città intima o della classe sociale avevano oramai perso il valore sociale mostrato in questo capitolo.

Probabilmente è questa la causa che ha spinto Inárritu a richiamare l’attenzione del pubblico ad un modo diverso di fare film diverso anche attraverso l’iperbole del titolo: alla domanda ¿Qué es el Amor?” possiamo dare quindi come risposta “amor es perros” traducibile con “l’amore è una sciagura”, “l’amore è una cagna”, “l’amore è traditore” e con amore intendiamo quello oramai piatto e iterativo di molte commedie romantiche.

GLI ANNI 2000

L’ascesa della commedia romantica è stata rapida ed incontrollata; dagli anni ottanta il cinema internazionale ha visto il diminuirsi di film legati al melodramma ed alla ricostruzione storica (soprattutto di quei film legati ad un’epoca ricca e positiva) in favore del genere cinematografico preferito dalla classe borghese. Il cambiamento portato dalle serie tv, dal cinema indipendente e dai piani economici della società non sono stati tuttavia negativi, anzi hanno portato all’industria cinematografica messicana una seconda *Golden age*. Tuttavia, come abbiamo riportato nell’analisi di “Amores perros” e come indicato dallo stesso Inárritu, questa corsa alla commedia romantica ha velocemente ristretto il ventaglio di offerta culturale che offriva il cinema (che per di più stava acquisendo sempre più potere mediatico). In generale venne perso l’interesse sociale: l’attenzione narrativa data all’amore ed al continuo tentativo di raggiungere i propri sogni ha sostituito la volontà di raccontare la nuova casta



sociale nata dall'evoluzione delle professioni quali quelle creative dei registi stessi, quella dei grafici, dei pubblicitari, degli attori e molte altre. I film che abbiamo analizzato finora si sono impegnati a costruire un layout ed una grammatica visiva che raccontasse questa casta sfruttando spazi chiusi, l'urbanizzazione positiva, il montaggio rapido e ripetuto, l'utilizzo di oggetti come simboli -ad esempio l'auto o la macchina da presa- e molti altri tratti che abbiamo riportato come elementi per la costruzione del *topos* del borghese innamorato; tuttavia durante gli anni novanta e soprattutto nel decennio successivo gli addetti ai lavori persero interesse nel cinema come diario culturale.

Solo alcune commedie di questi ultimi anni hanno mantenuto, almeno parzialmente, il compito storico e culturale di riprodurre un'interpretazione realistica o metaforica dello stato sociale attuale. Tra queste ne affronteremo un paio mostrando perché ancora, pur proponendo un film prettamente commerciale, sia ancora possibile affrontare i temi legati al pubblico della *middle class* proponendo sia elementi nazionali che transnazionali.

LADIES' NIGHT (2003)

& *CANSADA DE BESAR SAPOS (2006)*

Come abbiamo visto precedentemente, la commedia romantica diventò velocemente il genere utilizzato per riscuotere successo al botteghino, tuttavia alcuni film si impegnarono a portare elementi nuovi ed interessanti al genere ed al panorama cinematografico *mainstream*. Uno di questi è "Ladies' night", diretto da Gabriela Tagliavini ed uscito nelle sale nel 2003; visto la sua poca influenza culturale sui circuiti del cinema indipendente o d'autore non abbiamo resoconti di come sia stata la percezione

del pubblico verso la sua campagna pubblicitaria. Tuttavia possiamo obiettivamente notare come sia la locandina sia il trailer non pongano l'accento sulle sue caratteristiche singolari (il montaggio frenetico tipico dei canali tematici musicali quel MTV o il fatto che sia una riscrittura di una fiaba classica) e sulle caratteristiche socio-culturali che il film avrebbe potuto comunicare, bensì mettano in risalto la storia sentimentale.

In ogni caso è proprio grazie al suo impianto narrativo familiare ed al marketing musicale che il film ha ottenuto successo al botteghino e popolarità tra il pubblico: il film racconta le vicende di Alicia, interpretata da Ana Claudia Talancón, una ragazza apparentemente conservatrice e prossima al matrimonio (il film inizia con il suo addio al nubilato) e di come la sua vita prenda drasticamente una direzione inaspettata. Tutto nasce dall'incontro con uno spogliarellista, il giovane Roco, durante la sua festa pre-nozze; infatti Ana, un'amica gelosa del fidanzato di Alicia, organizza lo spogliarello per fare un dispetto alla protagonista, ma proprio quest'evento intensifica la storia. Il film ci racconta quindi come Alicia e Ana si mettono insieme alla ricerca di Roco diventando così amiche, superando la rivalità iniziale.

Il film segue uno schema narrativo oramai stabilito dalle prime commedie sentimentali e dalla formula commerciale che si è sviluppata dopo i successi di "Sólo con tu pareja" e "Sexo, pudor y lágrimas": ancora una volta vediamo il triangolo amoroso, personaggi che appartengono alla classe creativa e che devono affrontare anche il conflitto tra il vero amore e l'accettazione sociale. Il film sfrutta anche tutti i tratti ambientali che si sono affermati grazie alle serie tv e commedie americane: gli spazi domestici e quelli lavorativi, gli interni delle auto o di bar e locali notturni. In questo modo "Ladies' night" si avvicina al grande pubblico sfruttando le caratteristiche del *topos* che risultano ben identificabili



42/ Fotogrammi tratti da: Ladies' night (2003), Walt Disney Music Company

dagli spettatori (negli ultimi dieci anni i film di maggior successo economico hanno descritto ambienti simili).

Non ricercando originalità nelle scelte tecniche ma sfruttando quelle già rodate delle *sitcoms*, Tagliavini utilizza spesso campi medi in cui i personaggi attivi in scena compaiono -almeno parzialmente- nell'inquadratura; pur utilizzando questo "standard" televisivo la regista riesce tuttavia a dare personalità al suo film. Questa possibilità nasce dall'idea di presentare il film come una riscrittura della fiaba di "Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie" di Lewis Carroll. Il desiderio di riproporre la natura fiabesca della protagonista del

racconto non si traduce semplicemente in un remake moderno del libro (come nel caso del recente film di Tim Burton), ma si realizza nell'inserimento dei personaggi e degli archetipi della fiaba nella società borghese. Infatti Ignacio Darnaude, autore del soggetto di "Ladies' night", porta nella realtà borghese il personaggio di Alice chiamando la sua protagonista proprio Alicia, lasciando intendere che possa incarnare le caratteristiche di purezza e bontà che contraddistinguono la protagonista della fiaba, affiancandole il personaggio di Roco che sembra rappresentare il personaggio del Bianconiglio. Questa trovata narrativa, viene esplicitata dai disegni della protagonista e dalle scene assurde -di cui alcune in

computer graphics - che ci mostrano come la persona creata da Carroll, che il pubblico ben conosce, non coincide completamente con il personaggio di Alicia. È proprio nell'analisi del personaggio di Alicia e nelle scelte visive fatte durante la produzione che possiamo notare come "Ladies' night" tratti il genere della commedia romantica in modo originale ed interessante rispetto agli altri film usciti durante quegli anni. Il film va a contrastare la visione sui ruoli che il cinema dava solitamente all'uomo ed alla donna: come abbiamo visto nel melodramma messicano le relazioni tra i protagonisti, la gerarchia della società e la storia narrata erano fortemente indirizzate ad un pubblico patriarcale. Con l'avvento di un nuovo genere forte e prioritario, l'influenza di queste idee tradizionali si fecero strada anche nelle commedie sentimentali; fino ad ora lo standard femminile era quello introdotto da Cuarón o da Arau con i personaggi di Clarisa o Tita. Il punto di vista femminile della regista di "Ladies' night" ha introdotto un nuovo livello di auto-identificazione del pubblico nel guardare una commedia sentimentale.

Non solo è una novità per il suo essere regista donna in un mondo di registi uomini, come era stata qualche anno prima Maria Novaro con "Danzón", ma Gabriela Tagliavini sfida l'aspetto economico e narrativo di genere che le produzioni avevano tenuto fino al suo arrivo. Questa volta i personaggi principali sono donne e, pur rappresentando un'idea schematica e caricaturale della donna -una è quella innocente e buona, l'altra è quella cattiva e sessualmente disinibita-, si oppongono al mondo borghese e fortemente maschile che abbiamo visto fino ad ora.

La scelta di concentrare la propria storia sulle protagoniste femminili, come avevano già fatto le altre registe donne come Sabina Berman e Isabelle Tardán in "Entre Pancho Villa y una mujer desnuda", comporta delle conseguenze importanti anche nella scelta del casting: tra i quattro personaggi principali infatti solo le due ragazze sono interpretate da attrici famose e sono riconosciute dal pubblico per l'interpretazione in altre pellicole famose (rispettivamente "El crimen del padre



Amaro” e “Por la libre”); agli uomini del film invece viene lasciato il compito di “riempire” il cast.

È per questa ragione che, come abbiamo precedentemente discusso durante il quarto capitolo di questa tesi, in “Ladies’ night” viene re-introdotta il *topos* della *Midnight Virgin* in una sua versione speculare dove il personaggio di Roco, attraverso la sua professione di spogliarellista, diventa veicolo di emancipazione per Alicia. Così facendo le registe hanno costruito il personaggio di Roco basandosi su un’idea di virilità diametralmente opposta a quella tradizionale del *macho*, e di conseguenza spingendo la protagonista a cercare una posizione che fosse differente da quella che la società tradizionale voleva per lei.

Il film cerca fortemente di introdurre nel panorama cinematografico l’uguaglianza dei ruoli che il genere del melodramma aveva faticato a stabilire; “Ladies’ night” riesce però a farlo solo grazie allo sfruttamento di quei codici e tratti che oramai il pubblico piccolo-medio borghese condivide. Sfruttando queste nozioni condivise è impossibile per “Ladies’ night” invertire il trend che ha portato la commedia romantica a disinteressarsi della comunicazione della vita neoliberale o creativa; tuttavia riesce a mostrare come sia possibile produrre un film di successo nel quale siano presenti sia gli elementi che promettono un successo economico sia la possibilità di crescita narrativa e culturale di cui il cinema nazionale ha bisogno.

Solo tre anni dopo infatti Jorge Colón debutta con la commedia “Cansada de besar sapos”, nella quale racconta di Martha, una giovane agente pubblicitaria, che stanca dei tradimenti del fidanzato si iscrive ad una piattaforma di incontri online con l’obiettivo di instaurare relazioni occasionali. Il suo piano viene ostacolato da Xavier, un aspirante attore che lavora come barista.

Come le altre commedie sentimentali “Cansada de

besar sapos” è un film fortemente urbano nel quale la città ed i suoi ambienti sembrano partecipare agli eventi che colpiscono i protagonisti; il regista Jorge Colón tuttavia non racconta la città in modo “turistico”, segnalandoci i posti famosi, ricchi e legati ad una borghesia moderatamente ricca come fecero Cuarón o Serrano, anzi decide di mostrarci il quartiere storico, gli edifici di origine coloniale ed il caos del centro città. L’accostamento degli ambienti esterni contrasta con il design degli interni spesso moderno e bohemien, ne esempio dell’appartamento di Martha o il bar di Xavier, mostrando come questi ultimi possano sia riprodurre una realtà oggettiva riguardante l’habitat del borghese sia diventare uno strumento attivo a costruire uno spazio filmico.

Come “Ladies’ night” anche “Cansada de besar sapos” affronta il ruolo femminile nel cinema e nella società del secondo millennio; il capovolgimento dei ruoli vede anche un trasferimento delle caratteristiche solitamente legate agli uomini verso la protagonista: non solo lavora in ambito creativo ma Martha è uno dei dirigenti dell’agenzia pubblicitaria per cui lavora. Quando, tradita dal ragazzo, decide di vendicarsi Martha diventa una sciupa-uomini rovesciando il *topos* della *Midnight Virgin* che abbiamo visto nel capitolo precedente.

In questo capitolo abbiamo visto numerosi esempi che provano la sempre maggiore importanza che il genere della commedia romantica sta acquisendo nei confronti del pubblico messicano: questo grazie alla caratterizzazione moderna della commedia romantica che fa dei personaggi e delle loro classi, grazie ad un bilanciamento delle responsabilità e occasioni di produzione tra stato e privati che riporta finalmente l’industria a ripetere il suo successo economico e artistico. Tuttavia la commedia romantica soffre la mancanza di una forma ben precisa che potrebbe minare

la sua crescita limitandola ad essere un genere puramente commerciale; eppure abbiamo visto come in poco più di dieci anni alcuni registi siano riusciti a sfruttare questo genere per meglio definire, in modo critico ma velato, la situazione sociale e commerciale che ruota attorno all'industria cinematografica. Nel 2002 un film in particolare è riuscito a riproporre tutte le idee e le scelte stilistiche formando una sorta di modello progettuale, basato sulle *rom-com* degli anni novanta e primi anni duemila, per i film degli anni a venire.

VIVIR MATA (20002)

Come già detto in precedenza, nei primi anni duemila la commedia romantica era chiaramente il genere più popolare e prolifico tanto che alcuni registi, famosi per aver raccontato nei loro film drammi familiari o lotte di classe, incominciarono gradualmente ad avvicinarsi al genere (abbiamo già visto come registi famosi come Alfonso Arau o Jorge Fons s'impegnarono in questo genere).

"Vivir mata" è un altro esempio di questa volontà di accettare la commedia romantica come strumento per fare un film indirizzato al messicano medio; questa pellicola è l'ultima produzione (ed unica commedia) del regista Nicolás Echevarría, conosciuto in Messico per i suoi melodrammi ed il suo impegno nel campo del documentario storico e sociale.

Il regista è diventato famoso nel 1991 grazie al film storico "Cabeza de vaca" che non ha nulla a che vedere con la vita della borghesia della capitale; in quel film Echevarría attacca tacitamente la corrente commerciale e neoliberale che stava crescendo negli anni novanta mostrando allo spettatore le origini caotiche e barbariche portate dal colonialismo (e che hanno indirettamente causato l'ascesa della borghesia contemporanea).

Le idee personali del regista ed il momento storico in cui è stato prodotto fanno di "Vivir mata" un film particolarmente interessante ed un simbolo del percorso fatto da registi, scrittori e produttori nella costruzione della natura commerciale del cinema messicano degli anni novanta.

Echevarría racconta una storia simile a quella di svariati film di quegli anni: i protagonisti, Hugo e Silvia, si incontrano casualmente in una lobby di un albergo dove per ragioni non approfondite fingono di essere altre persone, lui uno scrittore, lei una giornalista. Attratti reciprocamente decidono di passare la notte insieme nell'appartamento di Hugo; la mattina seguente però Silvia, scoperto l'inganno di Hugo, ed imbarazzata se ne va. Il resto del film segue i due protagonisti: ci mostra le loro reazioni all'essere stati presi in giro, come ricordano la sera precedente, fino a seguirli in una sorta di "caccia all'amore" in giro per la caotica Città del Messico.

La storia raccontataci dal regista è chiaramente frutto di un'attenta analisi delle storie d'amore, dei metodi narrativi utilizzati dal cinema della classe borghese, conosce i personaggi ed il ruolo del creativo ed in generale la vita urbana; durante l'evolversi della storia infatti tutti questi elementi vengono riproposti in chiave critica e genuina.

È proprio seguendo il trend delle commedie come "Sólo con tu pareja" e "Cilantro y perejil" che Echevarría sceglie di ambientare il suo film principalmente in due luoghi, l'ufficio di Silvia e l'automobile di Chepe, collega e caro amico di Hugo.

La scelta di ripetere gli stessi ambienti e aumentando la staticità del racconto, secondo il critico filmico Eva Ilouz, compongono la modalità attraverso cui il regista crea un'estetica utopica e romantica concentrata sui sentimenti dei personaggi piuttosto che sugli interessi sociali od economici (si può approfondire la sua teoria

filmica in “Consuming the Romantic Utopia: Love and the Cultural Contradictions of Capitalism”).

La città al servizio del tema romantico e del personaggio è legata per buona parte del film al personaggio di Hugo che si trova intrappolato all'interno di un'auto con la sola possibilità di dialogare con i suoi amici; questo permette al regista di sviluppare un giudizio atipico dello spazio visivo urbano. La capitale narrata da Cuarón, Montero e Serrano era stata resa muta dall'uso degli spazi intimi e personali, con la scelta di mostrare quartieri privilegiati e raramente aperti alla vita movimentata della classe operaia. Echevarría invece, come già avevano iniziato a fare Sariñana ed Inárritu -rispettivamente in “Todo el poder” ed “Amores perros”-, opta per un utilizzo della vita urbana caotico e grezzo: l'esagerazione del contrasto intimo-urbano infatti fa sì che il personaggio di Hugo rimanga imbottigliato nel traffico per più di dieci ore, trovandosi, senza possibilità di fuga, in un quartiere popolare.

La città non è più un ambiente piacevole nel quale i protagonisti possono articolare liberamente il loro affetto senza preoccupazioni o ostacoli; Città del Messico è narrata senza sfruttare i codici formati dal neoliberalismo e dal cinema borghese, bensì è riportata in maniera più realistica: è una città complessa, formata dallo stratificarsi di realtà sociali differenti che comunicano la molteplice modernità del paese (nel film vediamo varie classi sociali, nazionalità, professioni tutte negli stessi ambienti). Il caos della città, mostrato più volte da panoramiche e riprese aeree, è chiaramente un prodotto del capitalismo sociale che non fa che accrescere le sempre più emergenti ansie della classe operaia e della classe media.

I protagonisti di “Vivir mata” come altri personaggi delle commedie sentimentali vivono nella disillusione del sogno borghese e nella continua ricerca dell'amore

urbano. Come era stato per l'ascesa di Tomás Tomás o di Carlos di “Cilantro y perejil”, anche la crisi vissuta dai personaggi di “Vivir mata” è fortemente legata al loro ruolo professionale ed alla loro volontà di cambiare il proprio status sentimentale; la scena dell'incontro tra Hugo e Silvia infatti ci indica come entrambi i personaggi non siano abbastanza sicuri di sé per presentarsi come artisti o operatori radiofonici ma preferiscano costruire un intreccio di bugie e mezze verità sul quale costruire la loro ipotetica relazione.

Grazie a questi fraintendimenti volontari scopriamo l'essenza della commedia sentimentale vista attraverso gli occhi dello sceneggiatore del film Juan Villoro, già autore di romanzi famosi in Messico: gli abitanti del contesto urbano messicano, e maggiormente i protagonisti ed il pubblico di questo film, vivono seguendo ideali fortemente riflessivi che portano alla creazione di maschere che siano accettabili non solo per la propria casta ma per la società completa.

Anche per questo Hugo, che fa parte del gruppo creativo, non riesce a riscuotere il successo professionale o sentimentale che invece aveva Tomás Tomás in “Sólo con tu pareja”; anzi Hugo preferisce mentire e diventare idealmente un giornalista di successo piuttosto che esporre la crisi del borghese. Similmente Silvia, anche lei parte dei nuovi impieghi legati ai mass media, preferisce diventare una giornalista, carriera tradizionalmente più rispettata di quella di speaker radio. Ignacio Sanchez Prado, approfondisce l'argomento indicando nel personaggio dell'artista frustrato il simbolo dello stato attuale del cinema messicano: la continua scelta tra l'essere sinceri con se stessi (creando un'estetica personale ed irripetibile) si scontra con la necessità sociale di creare ricchezza e espandere il pensiero globale. Per assurdo Echevarría riesce a partecipare ad entrambe le cose, ad unire il borghese e l'originale.

Il regista nasconde tutti questi elementi critici in un film che rimane in sé un esempio della riproducibilità della commedia sentimentale. Infatti anche se l'estetica urbana è differente da quella già vista, lo schema narrativo è simile a tutti gli altri film analizzati in questo capitolo; l'accusa di riproduzione "a-culturale" non è mai esplicita perché il regista sceglie di seguire l'ideale ironico del "criticare la commedia producendone una" che lo porta anche a rifiutare di inserire nel film un elemento politico o una scena chiaramente negativa (come quelle delle rapine viste in "Todo el poder"), schivando in questo modo anche una vera e propria responsabilità sociale. In ogni caso, come fecero i fratelli Cuarón, Nicolás

Echevarría cerca di mostrare al grande pubblico come la direzione negativa che la cultura messicana stava prendendo era parzialmente causata dalla continua riproposizione della commedia romantica. Infatti con l'aumento delle commedie, sono un esempio i film "No eres tu soy yo", "Volvete a ver" oppure "Sin ton ni Sonia", il livello di messicanità del cinema nazionale era fortemente ridotto.

Gli unici elementi che ricordano la cultura messicana sono legati alle immagini superficiali e caricaturali con le quali viene spesso associato il Messico nel resto del mondo: durante il film vediamo una cameriera vestita



con abiti tradizionali, un cartellone pubblicitario che richiama il periodo dell'indipendenza, turisti russi che si accontentano di avere un sombrero ed i tifosi di una squadra di calcio mentre esultano. Tutto il patrimonio visivo del Messico è riassunto da Echeverría in poche immagini e viene reso ancora più superficiale dai personaggi. Infatti come molti dei personaggi facenti parte al *topos* del borghese innamorato, anche in "Vivir mata" è presente la possibilità di redenzione (dalla crisi e dall'incertezza) e la possibilità di raggiungere l'amore, e come ogni volta queste sono ottenibili grazie allo status socio-economico dato dalla carriera professionale. In "Vivir mata" però vediamo come il personaggio di Chepe nel mostrare ai suoi colleghi il suo lavoro sia particolarmente orgoglioso; il cartellone pubblicitario però è tanto per Hugo quanto per lo spettatore, pacchiano e banale a causa del suo slogan "¡Viva Zapato!". Questo gioco di parole è tra il nome dell'eroe della rivoluzione Emiliano Zapata e la parola spagnola zapato (che significa scarpa) e può essere letto come segno e sintomo della trivializzazione culturale che la classe media subisce ed impone alla società neoliberale attraverso il cinema e la produzione creativa.

CONCLUSIONI

In questo capitolo abbiamo potuto ben notare come il *topos* del borghese innamorato affronti delle tematiche che, benché possano risultare banali per il contesto culturale, non sono mai state approfondite dall'industria cinematografica se non negli ultimi decenni. Infatti ricordiamo che il tema amoroso e la posizione sociale, strettamente legata a quella lavorativa, non erano spesso utilizzati nel genere del melodramma (genere preferito da pubblico e produttori) contrariamente alla posizione centrale che avevano per la commedia sentimentale.

Durante l'analisi di un *topos* molto più maturo nella sua definizione narrativa e stilistica, mi sto riferendo al personaggio della *Midnight Virgin* analizzato nel capitolo "04. La vergine della notte", abbiamo visto come la crisi sociale portata dalla rivoluzione sessantottina abbia cominciato a cambiare i desideri della popolazione così come dei personaggi raccontati sul grande schermo.

Le conseguenze politiche della rivoluzione studentesca, dei governi di Echeverría, Salinas de Gortari e de la Madrid si possono vedere nelle modifiche sostanziali che l'industria ha apportato alla fase di finanziamento e produzione delle pellicole: la quasi imposizione di un modello economico differente ha portato le case di produzioni statali a diventare semi-statali o private. Questo ha portato ad un diverso modo di fare cinema che combinato con il cambiamento degli ideali della società ha portato un nuovo cinema: un nuovo sistema di produzione, una nuova idea di marketing, un nuovo genere ed un nuovo pubblico.

È proprio quest'ultimo a indirizzare il cinema nella direzione della commedia romantica; la "richiesta" di un genere diverso dal melodramma, che fosse più simile alle *sitcoms* ed alla vita del grande pubblico, ha allontanato l'estetica e le tematiche del *cinema of solitude* in favore di un nuovo stile cinematografico (anche se come abbiamo visto con "Danzón" qualche cineasta ha cercato di rallentare l'ascesa del cinema neoliberale). Come racconta Ignacio Prado nei suoi saggi sul cinema neoliberale messicano, dopo il 1988 la macchina dell'intrattenimento filmico si è spostata dalla classe popolare alla classe media ricercando uno stile che potesse piacere alla nuova borghesia.

Dopo anni in cui il cinema si è interessato al racconto didattico e all'insegnamento dei valori tradizionali e morali, l'avvento della rivoluzione neoliberale ha richiesto l'identificazione di un nuovo personaggio

CRISI DEL CINEMA:
CINEMA OF SOLITUDE

INFLUENZE
DEL CINEMA
AMERICANO

CINEMA
INDIPENDENTE

La tarea

CINEMA SOCIALE
E MELODRAMMI

*Danzón
Entre Pancho Villa
y una mujer desnuda
Como agua para chocolate
El callejon de los milagros
Todo el poder
Amores perros*

AMBIENTE

Interni urbani

Appartamento

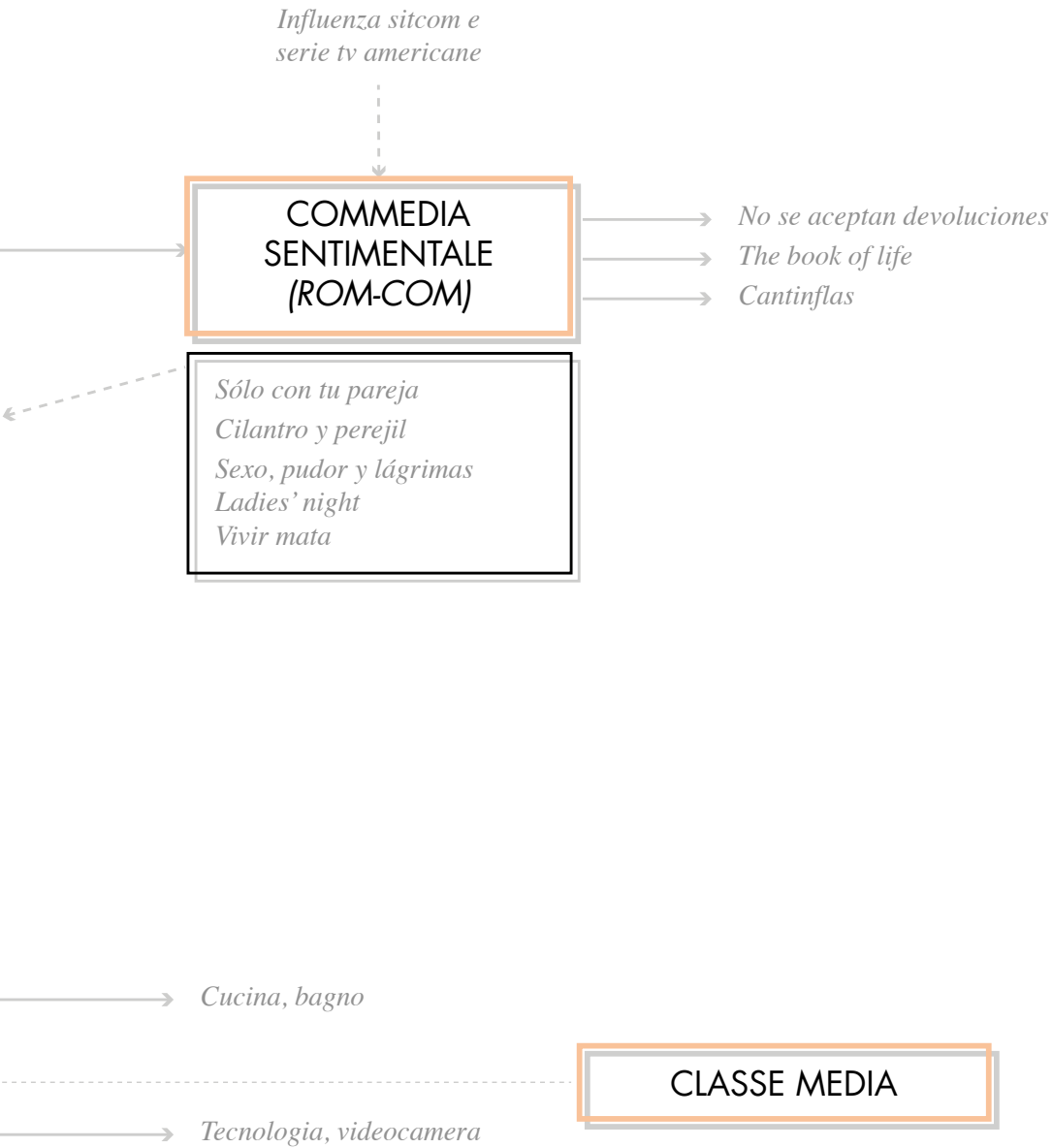
Ufficio

VALORI

Lavoro

Liberalismo

Personaggio del creativo



CITTÀ



CREATIVO



TRIANGOLO AMOROSO



APPARTAMENTO



AUTOMOBILE



VIDEOCAMERA



che facesse da contact point per la classe media. È da questo bisogno che vediamo nascere il *topos* del borghese innamorato.

Se volessimo creare una sorta di genealogia del personaggio potremmo indicare come suoi genitori la *sitcom* (per tutto ciò che riguarda l'amore e il lavoro) e il cinema indipendente (per il desiderio di creare una nuova estetica e l'attenzione dei registi e produttori alla realtà sociale).

L'indebolimento del melodramma ci porta a domandarci quali saranno le sorti dell'industria cinematografica in piena crisi e quale sia la direzione che gli addetti ai lavori vogliono prendere; in questo capitolo abbiamo riassunto quale fosse questa direzione ed in che modo i cambiamenti appena citati abbiano influenzato la costruzione di un *topos* che ben riflette la situazione degli ultimi trent'anni del cinema messicano. Infatti a differenza dei personaggi della vergine della mezzanotte, del *charro* e del peladito, possiamo vedere come il borghese innamorato non si presenti come un personaggio lineare ma più come simbolo di una classe sociale varia e che sta muovendo i suoi primi titubanti passi nella società e nel cinema.

Il borghese non ha tratti narrativi fissi come i personaggi della prima *Golden age*: non presenta le caratteristiche dell'abbandono, tantomeno quelle dell'onore militare, non è soggiogato dalla prostituzione e tantomeno dal *machismo*. Le caratteristiche che contraddistinguono questi personaggi sono più reali e quotidiane; la crisi del matrimonio, della famiglia e di altri valori tradizionali che inizialmente avevano dato vita al *cinema of solitude* all'alba degli anni novanta sono stati sostituiti dal desiderio sentimentale che sta alla base di tutte le commedie che abbiamo visto.

Il borghese è un personaggio in divenire: ricerca l'amore ma è fortemente legato al suo compito socio-culturale

di raccontare la nuova *audience* ed il nuovo Messico; desidera approfondire la ricchezza ed i problemi della vita urbana senza perdere il suo potere economico o comico. Il *topos* del borghese innamorato vuole comunicare la nuova messicanità romantica e commerciale.

Il desiderio di raccontare l'amore e la vita della classe media, soprattutto attraverso i luoghi nei quali vive, porta alla realizzazione di un nuovo ideale di educazione sentimentale dello spettatore (compito prima affidato al melodramma) che passa dalla creazione di nuovi codici visivi e stilistici fortemente americani. Fu grazie a Steven Soderbergh che Hermosillo rese visibile la sessualità e l'intimità della vita dei giovani borghesi; sempre grazie a "Sex, lies and videotape" fu introdotta, come elemento filmico per la narrazione della nuova casta, la camera da presa. Similmente fu l'influenza di "Mad about you" o di film come "When Harry met Sally..." che venne introdotta come fulcro narrativo la ricerca dell'amore e l'influenza della carriera professionale.

Come già de la Mora e Ignacio Prado scrissero nei loro saggi e libri, si può identificare un legame indissolubile tra l'ascesa del cinema neoliberale e la corsa capitalistica della società. I personaggi quindi si innamorano e conquistano le loro amate (e raramente amati) grazie al successo della loro vita lavorativa; la natura di creativo (*film-makers*, attori, speaker radio, scrittori e altri ancora) rende ancora più forte questa nuova casta che tuttavia è frequentemente in crisi.

Come il *topos* della *Midnight Virgin* esisteva principalmente nel melodramma, allo stesso modo è difficile che il borghese innamorato esista al di fuori della commedia sentimentale; tuttavia perfino i melodrammi sociali complessi e caratterizzati da svariate linee narrative o messaggi socio-politici come "Amores perros" non possono che introdurre nel titolo (e nelle sue storie) un richiamo a questo nuovo desiderio del

pubblico. Soprattutto perché nei film degli anni novanta pare esista una legge non scritta: “L’amore vince sempre”; dalle commedie americane infatti arriva l’*happy ending* primo sintomo del wishful thinking che il pubblico proietta sui contenuti audiovisivi.

Il cinema borghese vuole quindi una storia d’amore che affronti la vita intima dei personaggi, mostrandoci dove questi vivono, dove lavorano e come si relazionano con il dolce caos della metropoli. È così che, dopo il successo di “Sólo con tu pareja”, ogni qual volta che un regista desidera riprodurre il contesto urbano è solito rifarsi ad un’estetica positiva e chiara come quella offerta dai fratelli Cuarón. Viene dimenticata la sporcizia e negatività che l’urbanizzazione aveva durante il *cinema of solitude* (prendiamo come esempio la Veracruz di “La mujer del puerto” di Ripstein) in favore della glorificazione della capitale, dei suoi quartieri ricchi come Polanco e gli appartamenti dei protagonisti.

Sono proprio gli ambienti interni delle case, degli uffici e perfino delle automobili ad essere soggetti ad una nuova estetica che arriva dalla televisione; la pulizia e l’illuminazione dei *set* è talvolta evidentemente fittizia, ma riesce sempre a far parte dell’impianto narrativo della pellicola. La casa di Tomás Tomás, di Carlos e perfino di Valeria sono luogo di eventi vitali per la costruzione della storia e del personaggio dei vari lungometraggi, come lo sono anche lo studio di Gina o di Gabriel.

Le riprese interne comportano anche un’attenzione alla lunghezza del campo che dunque si accorcia preferendo delle riprese di mezzi busti o primi piani; questa scelta è appunto rafforzata dall’utilizzo di alcuni elementi che entrano di prepotenza nella vita quotidiana dei personaggi e del cinema: la videocamera, il telefono cellulare, il computer e l’auto personale.

Il passare degli anni e la crescita del genere della

commedia romantica ha aperto a molto di più che i semplici film d’amore o borghesi; infatti anche durante gli anni novanta è stata sfruttata la possibilità storico-sociale di questo genere per arricchire il personaggio del borghese innamorato. Da “Todo el poder”, passando anche per il dramma “Amores perros”, i cineasti messicani hanno cercato di utilizzare gli elementi della commedia per iniziare un dialogo con il pubblico a proposito delle problematiche sociali (e non semplicemente per narrare la vita della *middle class*).

Questo trend è diventato importante soprattutto negli ultimi anni con produzioni che mescolano diversi elementi del cinema tradizionale con i personaggi e l’estetica alla quale ormai il pubblico è abituato; “Miss bala” unisce il tema del narcotraffico all’iniziale pretesto di seguire il sogno della protagonista di vincere un concorso di bellezza; “Salvando el soldato Perez” unisce la comicità e satira nazionalista con il problema della guerra in medio oriente e delle poche scelte date dallo stato messicano ai giovani (la scelta è essere criminali o emigrare); “Y tu mamá también” mostra il disagio e la mancanza di un’identità forte di cui sono vittime i giovani figli dell’era neoliberale; “Instructions not included” racconta romanticamente la necessità di tornare ai valori famigliari tradizionali del Messico ma facendo parte di una società globale.

Mentre scrivo questa tesi altri film del genere comico, ma anche film d’azione e drammatici, continuano a sfruttare i tratti di questo *topos* dalla vita breve ed incerto nella sua forma; tutto ciò che ha costituito il personaggio principe degli anni novanta e primi anni duemila in Messico è infatti diventato base di molte storie che non affrontano strettamente la vita del borghese o il contesto urbano.



06.

LOTTA SOCIALE E CRISI DI CLASSE

tematiche del cinema



LOTTA SOCIALE E CRISI DI CLASSE

Nei capitoli precedenti abbiamo affrontato come l'utilizzo di personaggi e delle loro composizioni narrative aiutassero a definire e comunicare una realtà storica relativa all'industria messicana. L'impegno culturale e professionale di registi, scrittori, attori e tecnici nell'affrontare le tematiche legate alla *Midnight Virgin* o al più recente personaggio del borghese innamorato è servito all'industria per creare un ponte tra narrazione e spettatore, richiedendo a quest'ultimo una partecipazione attiva al film.

La relazione storica tra lo stato messicano e la sua cultura è di natura complessa e contraddittoria; per molti anni il cinema ha cercato di raccontare il passato ed il presente in maniera onesta e contemporaneamente ha cercato di capitalizzare economicamente i suoi sforzi. Per riuscire venne naturale riproporre sul grande schermo storie che raccontassero l'andamento della società come conosciuta dal pubblico, forte di un'identità nazionale (anche se non definitiva) da esso riconoscibile.

Tuttavia come spiega Susan Hayward nell'introduzione di un suo libro sul cinema francese: "the cinema speaks the national and the national speaks the cinema" ("il cinema parla della nazione e la nazione parla del cinema"); quindi per capire come il cinema ci permetta di capire la società, e capire qualcosa sulla "mexicanità" dei suoi film, siamo costretti ad analizzare i tratti su cui si basa l'unità o differenza sociale e come quest'ultimi possano creare conflitti.

In questo capitolo riassumiamo ed analizziamo in quale modo i tratti caratteristici della società messicana (la razza, la classe, gli ideali politici, quelli morali ed il

nucleo familiare) abbiano acquisito o perso importanza narrativa durante l'evoluzione storica della società e della nazione.

Come le correnti nazionali di altri paesi (in campo filmico) anche il cinema messicano ha spesso illustrato le relazioni contraddittorie che compongono la sua storia; queste relazioni e questi scontri cercano di rappresentare la nazione e la sua identità, anche se talvolta tematiche e personaggi presenti sul grande schermo non rispecchiano la situazione reale.

Come già descritto nell'introduzione storica di questo libro, nei primi momenti del cinema in Messico la natura documentaristica dell'audio-video mostrò in tutto il paese la grandezza del presidente Diaz, attraverso dei video-propaganda come quello delle sue passeggiate a cavallo, oppure informava la popolazione sulla guerra d'indipendenza; in entrambi i casi si cercava di costruire un'idea di nazione forte politicamente e culturalmente. Il critico Roger Batra rafforza nei suoi scritti l'idea di cinema come strumento dedicato alla creazione di una *mass culture*, perché in grado di diventare attore e costruttore di una definizione unica di identità nazionale condivisa.

Lo scontro sociale e il conflitto bellico sono storicamente legati al territorio messicano; fin dai primi anni delle civiltà pre-colombiane, tribù azteche e maya si contendevano le regioni dove poter instaurare nuove città. La situazione non cambiò dopo il periodo di conquista da parte dei coloni europei all'alba del XVI secolo; anzi il conflitto tra le varie tribù autoctone si espanse ad uno scontro razziale che vedeva gli *indios* opporsi ai conquistadores

spagnoli e francesi. La repressione della cultura messicana indigena avvenne in pochi secoli, portando alla generazione di una nuova cultura nazionale che potesse integrare l'identità india con quella europea. Una delle prove di questa trasformazione fu anche il cambiamento linguistico, Tenochtilan divenne Città del Messico, e l'instaurazione di un'oligarchia arrogante spagnola.

Nel momento in cui il cinema arrivò in Messico era già presente un legame tra i vari gruppi di diversa lingua, genere o etnia ma questo non risultava in una solidarietà nazionale forte.

Conclusa la guerra civile queste differenze erano ancora presenti, e più facilmente visibili nelle regioni provinciali, tanto che la "macchina culturale" messicana si mosse per definire un'ideologia nazionale post-porfirista che creasse un senso di solidarietà condivisa. Tra gli attori di questa rivoluzione culturale acquistarono visibilità tre filosofie di pensiero basate sulle tre razze presenti sul territorio messicano: il *mestizaje*, l'*hispanismo* e l'*indigenismo*. Queste tre correnti non volevano essere contraddittorie bensì complementari, affinché si costruisse un'identità nazionale che parlasse ai vari gruppi presenti in maniera personale ma unica; la pluralità delle voci del cinema non sempre riuscì a comunicare un singolo punto di vista sulla società contemporanea e tantomeno a superare le differenze razziali, etniche e culturali. Tuttavia nel 1925 lo studioso e burocrate José Vasconcelos cercò attraverso il suo saggio "La Raza cósmica" di alterare drasticamente la percezione del concetto di razza alla base dell'identità nazionale affinché emergesse un'immagine di un mix-razziale che cancellasse la superiorità europea o indigena. Il desiderio di omogeneità ed integrazione doveva concretizzarsi in questa razza eterogenea che rafforzasse la percezione della repubblica messicana.

Questa filosofia voleva assimilare dall'ideologia

dell'*indigenismo* la venerazione del passato messicano, della sua storia indigena e pre-colombiana; dall'*hispanismo* la gloria e la cultura data dalla discendenza europea e spagnola; il *mestizaje* celebra questo mix razziale di cui fa parte la maggioranza della popolazione.

Tuttavia contemporaneamente crebbe il consenso nello studio della pseudo-scienza dell'eugenetica che nell'evidenziare tratti empiricamente verificabili descriveva delle diseguaglianze tra le varie razze, giudicandone una superiore e l'altra inferiore. Basata sugli studi sulla genetica di Darwin e Mendel, scienziati e storici europei incominciarono ad affermare come la "miscegenazione", ovvero l'incrocio tra due razze, portava solamente alla degenerazione delle razze. Questa teoria si espanse velocemente in tutto il mondo, arrivando anche in Messico.

Le differenze filosofiche sulla razza si tradussero velocemente sul grande schermo: lo stato desideroso di creare un'unità nazionale spinse i registi ad assumere le proprie posizioni e produrre pellicole che mostrassero la grandezza del *criollo* e dell'*indio*; fu così che la caratterizzazione fisica dei personaggi venne legata ad un'identificazione morale e culturale dei personaggi, aumentando le differenze e le tensioni tra gli ideali razziali.

I primi a sfruttare il cinema furono i promotori del pensiero *indigesta*, spesso legati alla classe intellettuale, i quali volevano riunire i messicani sotto gli originali valori indigeni che chiaramente contrastavano quelli moderni dei *conquistadores*.

INDIGENISMO, RAZZA E MORALE

Il filosofo messicano Leopoldo Zea nei primi anni del ventesimo secolo scrisse di come le radici dell'identità culturale messicana non si potessero che ritrovare nel *mestizo* (letteralmente meticcio); fin dal millecinquecento infatti l'evoluzione della cultura e della personalità nazionale messicana è legata all'unione tra l'indigeno e l'europeo. Quest'unione viene perfino identificata sessualmente dai personaggi di Hernán Cortés e l'indigena Malinche; non si può negare che l'unione delle due culture fu violenta ed indesiderata e che secoli dopo, quando le teorie sopra citate acquisirono consensi, la maggioranza della popolazione era di razza mista e solo il 7.6% della popolazione era indigena (al 2014 solo l'11% dell'intera nazione è censita come autoctona).

Questa rarità di *indios* aumentò il desiderio di registi e scrittori di mostrare attraverso i loro film come lo stato messicano potesse solo beneficiare della ricchezza morale e storica di questa gente; tuttavia questo porto l'*indigenismo* a rendere l'indigeno l'oggetto di un'ideologia al posto che il principale autore. Dagli anni '30 vennero così prodotti svariati film che introducessero il "genere indigeno" con l'obiettivo di legittimare lo status di poveri ed onorevoli che veniva dato agli *indios*.

Le prime pellicole ad avere come personaggi protagonisti degli *indios* furono "Redes", film co-diretto da Fred Zinnemann, Paul Strand, Augustin Velásquez Chávez ed Emilio Gómez Muriel, e "Janitzio", dramma diretto da Carlos Navarro e interpretato da Emilio Fernández (che in seguito diventerà il più grande esponente dell'ideologia *indigenista*). Entrambi questi film si appoggiano al tema narrativo dello scontro tra le diverse classi e razze per raccontare la grandiosità dell'*indio* come messicano.

REDES (1934)

"Redes", uscito nel 1934, fu il primo film sonoro ad essere sponsorizzato dalla *Secretaría de Educación Pública*; questo fatto acquista maggiore importanza visto il chiaro intento di rappresentare una parte specifica della società messicana (quella indigena) e vista la scelta di fare le riprese in un'esistente paesino vicino a Veracruz e sfruttando come protagonisti un gruppo di pescatori della zona. La scelta, mai esplicitata durante il film, di utilizzare attori non professionisti rende ancora più significativa la storia che viene raccontata; la pellicola racconta di un gruppo di poveri pescatori *indios* che si oppongono ad un avido imprenditore creolo imbastendo uno sciopero.

Dopo l'uscita del film il regista Zinnemann confermò il suo desiderio di creare un film che aiutasse a creare consapevolezza in tutto il pubblico di come ciascuno dei propri compatrioti condivida le stesse problematiche e difficoltà. Il chiaro impegno nazionalista del direttore di "Redes", come di altri registi che vedremo in seguito, è nobile ma non riesce a raggiungere il proprio obiettivo; come afferma Carlos Monsiváis, "Redes" esalta lo status marginale degli *indios* e della loro stoica accettazione di povertà piuttosto che interrogare la società e lo spettatore sulle cause della situazione contemporanea.

Fin dai titoli di inizio del film i registi Muriel e Zinnemann ambientarono l'azione in una zona marittima senza però mai esplicitare in che parte del paese ci si trovasse, aumentando in questo modo il senso di globalità del messaggio; l'utilizzo del mare e della spiaggia rispetto ad un panorama cittadino è il primo indizio dato allo spettatore per indicare che tipo di vita conduce il protagonista e più in generale l'*indio*. La provincia isolata diventa uno dei simboli ricorrenti della pace e della purezza della razza indigena, il mare invece

richiama una delle professioni tipiche utilizzate nei film. Miro, il protagonista, è introdotto mentre solo su una spiaggia sta pescando senza fortuna; la pulizia della scena e dell'azione, nel quale il personaggio è sempre centrato nell'immagine, aiutano a comunicare le caratteristiche del personaggio. Sebbene infatti la sua rete sia vuota ad ogni tentativo di pesca, Miro cerca ripetutamente di catturare gli animali da poter vendere; lo spettatore può così lentamente ricostruire l'immagine paziente, lavoratrice e vicino alla natura che tutt'ora resta legata ai discendenti maya, aztechi e *nahuatl*.

Al termine della scena l'inquadratura si sposta mostrandoci le capanne in cui vivono i pescatori e le

piccole imbarcazioni che utilizzano per muoversi; queste immagini contrastano chiaramente con quelle seguenti della città e della casa dell'imprenditore.

La differenza sociale tra i due personaggi è evidente e viene rafforzata dal modo in cui viene introdotto il personaggio di Don Anselmo Herrera; mentre Miro è posto al centro di un campo intero in un ambiente isolato, il ricco imprenditore è inquadrato con un campo medio, leggermente dal basso (aumentando la sua importanza) e in un ambiente chiuso. La vicinanza del personaggio al muro e la presenza del telefono aumenta il senso di chiusura urbana e limitatezza degli spazi; anche il contesto dell'azione differisce fortemente da quello del





45.2/ Fotogrammi tratti da: *Redes* (1934), Azteca Films, Secretaría de Educación Pública

pescatore: Don Anselmo sta parlando amministrando il suo lavoro per via telefonica, decidendo il da farsi sulla situazione della sua fabbrica di ghiaccio ed il suo commercio di pesce.

La differenza tra il lavoro di Miro e Don Anselmo riporta una differenza sociale netta: il primo lavora faticando e andando incontro ai potenziali pericoli del suo lavoro, l'altro al sicuro tra le mura di casa gestisce senza rischi ciò che devono fare i suoi dipendenti.

Questa differenza è ripetuta subito dopo quando, durante il colloquio tra i due, Miro chiede a Don Anselmo Herrera un prestito per portare il figlio

all'ospedale affinché quest'ultimo non muoia. La scena è molto breve ma ancora una volta Zinnemann ci mostra i personaggi in maniera diversa: Don Anselmo parla al dipendente dal basso, dopo essersi seduto al tavolo per continuare il suo lavoro; Miro invece rimane in piedi di fronte a lui come ad offrirgli il rispetto quasi militare. Questo fa capovolgere il punto di vista su Don Anselmo, poche inquadrature prima lo vedevamo dal basso ora invece dall'alto, non cambia la sua situazione di superiorità economica e sociale rispetto ai pescatori; infatti in entrambi i casi il personaggio proietta un'idea di potenza, conseguenza del suo benessere finanziario e della sua influenza lavorativa.

Tuttavia gli manca quella grandezza morale che contraddistingue invece gli *indios*; infatti Don Anselmo non aiuterà economicamente Miro affinché questo possa curare suo figlio (che morirà poco dopo) mentre lo Miro, che detesta gli uomini come il Don Herrera, per il bene della sua famiglia si convince a scegliere la via umile e giusta per chiedergli denaro.

La tensione razziale che vediamo nascere tra Miro e Don Anselmo non sarà quella che farà scoppiare il conflitto violento tra i vari protagonisti del film; successivamente, quando la stagione della pesca riapre e gli *indios* possono tornare a lavorare, Miro, El Zurdo e Miguel vengono reclutati per lavorare per Don Anselmo. Zinnemann sfrutta questa scena per mostrarci la forza fisica e comunitaria che gli indigeni riescono ad ottenere quando lavorano tra di loro; lo sforzo e la fatica mostrata dai vari primi piani e particolari durante la pesca si concludono con la gioia per la grande pesca ed in vista del pagamento promesso.

Proprio nella scena del pagamento vediamo come Miro e gli altri pescatori vengono trattati ingiustamente dal ricco meticcio loro datore di lavoro; il pagamento per le numerose ore di lavoro è molto inferiore a quello pattuito e benché tutti lo ritirino, gli animi di molti di loro (compreso il protagonista) rimangono accesi. Il regista mette in bocca a El Curdo il pensiero condiviso dalla maggioranza della classe popolare messicana: “*Todo para que los ricos tengan mas*”, a cui si aggiunge il commento di un altro collega “*Ya sabes que el tiburón siempre le pega el róbalo*” che si traducono “Tutto questo affinché i ricchi abbiano di più” e “Sai già che lo squalo mangia sempre la spigola”.

Queste affermazioni fataliste e inoffensive acquistano però importanza quando un candidato politico li vicino le sente e deciso li richiama perché non contenti di avere un lavoro o perché ignorano come va il mondo.

La promessa di cambiare la situazione fatta dal candidato, ovviamente in cambio del voto dei pescatori, fa aprire gli occhi a Miro su come la classe dirigente, che coincide con la razza ispanica, non voglia far altro che sottomettere il popolo *indio* ed arricchirsi. Per questo una volta chiamati tutti gli uomini adulti della zona presenta, attraverso un discorso fortemente nazionalista e *indigenista*, il bisogno di una *class action* contro i modi dell'*establishment* creolo e particolarmente di quello di Don Anselmo. Le tematiche utilizzate per rafforzare il suo monologo richiamano le virtù tipiche dell'indigeno cinematografico: l'onore, la giustizia e la forza di carattere.

Miro parla ai suoi *compañeros* (amici o compagni) in maniera chiara esponendo la volontà di combattere per il diritto di tutti i lavoratori di ricevere una paga onesta e proporzionale al lavoro svolto; la risposta è ottima, tutti i personaggi presenti condividono questa povertà, le conseguenze date dal non permettersi medicine o vestiti e sognano, tanto come il protagonista, un futuro migliore. Tuttavia è presente anche il candidato politico che aveva già avuto un diverbio con Miro. La scena vede quindi un ulteriore scontro, ancora una volta verbale, tra Miro e il candidato politico (che è in affari con Don Anselmo). Il discorso del candidato è completamente diverso da quello appena sentito; l'apologia all'istituzione creola che esegue il politico non è per niente vicino al linguaggio utilizzato da Miro e dagli *indios* nella vita pubblica.

Già attraverso l'apertura del discorso con le parole “*Pescadores! Ciudadanos! Hablo a los hijos del glorioso estado...*”, il regista Zinnemann vuole allontanare la realtà *india* da quella ispanica mostrando come basti il linguaggio per creare incomunicabilità e quindi tensione conflittuale. I valori che il candidato riconosce nei pescatori sono in realtà un riflesso della grandiosità della Repubblica messicana e della società civile.

Il dibattito sfocia prima in uno sciopero da parte di alcuni pescatori e poi in una rissa violenta tra due gruppi di pescatori, uno favorevole allo sciopero (guidato da Miro) ed uno contrario (guidato da Miguél); lo scontro violento attira l'attenzione di Don Anselmo e del candidato politico che si dirigono sul luogo e dove quest'ultimo, estratta una pistola di nascosto ferirà mortalmente Miro. Il sacrificio del protagonista per la causa indigena convincerà gli altri pescatori ad unirsi formando una comunità unita contro la repressione di Don Anselmo e della società cittadina.

“Redes” mostra un indigeno giusto e moralmente buono, aperto al confronto se questo deve avvenire per il bene dei suoi cari e più in generale della sua gente; durante il film abbiamo visto anche come la comunità di pescatori si comporti internamente allo stesso modo che esternamente, senza usare pesi diversi per persone di classe diverse. L'*indigenismo* pur rappresentando la natura superiore degli *indios* non pratica universalmente i suoi ideali, ne fu un esempio “Janitzio”.

JANITZIO (1934)

Diretto da Carlos Navarro e distribuito nel 1934 “Janitzio” racconta di Zirahuén, un pescatore che vive sul lago di Patzcuaro, e della sua lotta contro gli speculatori che cercano di invadere il suo territorio lavorativo. La situazione si complica all'arrivo del nuovo imprenditore spagnolo, Manuel, che farà imprigionare il protagonista perché vuole segretamente Eréndira, la fidanzata pescatore.

Come “Redes” ed altri film dell'epoca, “Janitzio” inizia introducendo l'ambiente dove si svolgerà l'azione; la scelta visiva di come viene presentato il lago di Patzcuaro, come fu per il mare nel film di Zinnemann e Gomez

Muriel, introduce ancora una volta gli ideali ed i valori bucolici legati agl'*indios*. I campi lunghi mostrano per prima cosa l'ambiente, le barche, il modesto paese dei pescatori e la routine lavorativa dei suoi abitanti.

La costruzione del luogo d'azione si proietta mentalmente a quella dei personaggi, a cui possiamo già legare i valori *indigenisti* oramai conosciuti dal pubblico; vengono quindi introdotti Zirahuén ed Eréndira come coppia innamorata e come membri benvenuti dalla società nel quale lavorano. Questo rapporto è mostrato sia durante il montaggio iniziale sia nell'incontro che i due personaggi hanno con Don Pablo, l'imprenditore responsabile dell'acquisto e vendita del pesce. L'incontro con Don Pablo avviene dopo che Zirahuén ha combattuto contro un altro gruppo di pescatori per difendere il loro diritto di pesca nella zona; una volta vinta la concorrenza, il suo coraggio ed il suo gesto vengono esaltati dai suoi compagni e anche dell'imprenditore tanto che quest'ultimo, prima di lasciare il paesino, decide di regalarli un *sarape* ed *un reboso*.

La normalità di questa situazione va a cambiare quando arriva a Patzcuaro Manuel, colui che prenderà il posto di Don Pablo come dirigente del business della pesca; il personaggio di Manuel presenta le stesse caratteristiche di Don Anselmo del film “Redes”: discendenza europea, livello scolastico superiore a quello dei pescatori ed interessato principalmente alla natura economica della sua professione. Lo scontro razziale e sociale nasce nuovamente quando il protagonista pescatore e l'imprenditore caucasico si affrontano sul prezzo d'acquisto del pesce; infatti appena Manuel assume la guida dell'esercizio impone ai pescatori un prezzo per niente onesto. Quando un giovane si oppone alla vendita e paragona i prezzi fatti da Don Pablo e da Manuel, questo si irrita tanto da afferrare una frusta e colpire

il ragazzo. Solo l'intervento di Zirahuén interrompe la scena; Manuel tuttavia nuovamente sfidato da un uomo inferiore (e per di più di fronte ai suoi dipendenti) riprende la violenza sul protagonista che cerca di difendersi avendo la peggio.

Con questa scena il regista riesce a riassumere la situazione sociale e razziale messicana e delineare i personaggi tipici della filosofia *indigenista*; possiamo notare tre tipi di personaggi: l'*indio*, sia nelle fattezze del giovane che in quelle di Emilio Fernández, ha coraggio, rispetto, onore e volontà di lottare per il benessere dei suoi. Questo viene esplicitato quando Zirahuén

interrompendo Manuel gli dice: “*Señor, usted no puede maltratar los nuestros así [...]. [Soy] uno que no va a dejar tratar a los suyos así*” (“Signore, lei non può trattare i nostri così [...]. [Sono] uno che non lascerà trattare così uno dei suoi”).

L'*indio* concretizza il desiderio nazionalista di crea un'unità di classe attraverso l'identificazione razziale, che indirettamente fa scaturire il conflitto violento.

Il secondo personaggio, che non è in scena ma viene solo nominato, è quello del creolo buono; Don Pablo infatti non è caratterizzato dal tipico comportamento oppressivo della società ispanica probabilmente grazie all'influenza causata dalla società indigena. È l'esempio



del *mestizo* che riesce a unire il meglio di entrambi le culture; personalmente credo che la scelta del regista di far morire il personaggio durante il film, oltre ad essere utile per il proseguimento della storia, voglia rafforzare l'idea che la società *indigenista* non necessiti di una vera influenza europea per poter migliorare (infatti Don Pablo, che ha un nome fortemente spagnolo, benché malato non desidera mai tornare alla città in cerca di cure o di una chiusura per la sua vita).

Il terzo ed ultimo personaggio è ovviamente quello del creolo cattivo: solitamente legato al pensiero cittadino dove la cultura ispanica è indiscutibilmente sovrana, si reca in provincia dove può sottomettere grazie al suo potere economico e talvolta culturale la classe popolare povera. Pur non avendo sempre un ruolo attivo nel conflitto mantiene il ruolo di oppositore della popolazione autoctona e dei suoi valori.

Con l'avanzare del film la tensione tra il protagonista e l'antagonista aumenta portando ad un ulteriore conflitto tra i due; la seconda volta la causa che fa scoppiare la violenza è personale e va ad evidenziare un altro tema molto caro alla popolazione indigena, quello della purezza sessuale e morale. Infatti per far liberare Zirahuén, dopo aver tentato -fallendo- di assassinare Manuel, Eréndira si trova costretta a concedersi all'imprenditore affinché questo faccia cadere le accuse di tentato omicidio. Pur non volendo la giovane si reca alla casa di Manuel, dove tuttavia arriva a salvarla Zirahuén che durante uno scontro uccide l'antagonista.

Tuttavia la sola possibilità, ed incertezza del fatto, macchiano l'onore di Eréndira che per aver tradito i valori del suo paese e della sua razza, viene uccisa a sassate.

MARIA CANDELARIA (1943)

Nove anni dopo l'uscita nelle sale di "Janitzio" Emilio Fernández ripropone al cinema le tematiche dell'*indigenismo* con "María Candelaria (Xochimilco)", secondo film prodotto in collaborazione con Dolores del Río e Pedro Armendáriz, e che potrebbe essere considerato un remake spirituale di "Janitzio". Il passaggio da attore a regista e la continua riproposizione di personaggi indigeni hanno dato al regista il soprannome di "El Indio"; seppur indicato questo nomignolo rischia di limitare il suo lavoro ad essere una semplice ripetizione di valori degli anni venti e trenta. In realtà si può vedere nelle interpretazioni di Fernández un'evoluzione del pensiero *indigenista* verso un'identità nazionale più aperta ed attenta all'influenza spagnola.

Il film inizia infatti presentando elementi contrastanti con quelli visti fino ad ora: la scena non è ambientata nella provincia o vicino ad uno specchio d'acqua (benché se ne veda uno nei titoli d'inizio) ma all'interno di un'abitazione cittadina. Nelle prime inquadrature vediamo delle sculture fortemente messicane e di probabile discendenza azteca mentre delle voci dal tono creolo parlano di come si dipinga un quadro; a questo punto ci viene mostrato come queste statue, ed la ragazza presente in scena, servano da modello visivo per le opere di un pittore, il personaggio interpretato da Alberto Galán. Già in questa prima scena Fernández unisce un ambiente cittadino ed simil-europeo alla tradizione culturale e visiva del Messico pre-colombiano e sembra farlo per un chiaro motivo; la ragione di questo incontro culturale viene esplicitata anche dal personaggio del pittore, attraverso la risposta alla domanda "dipingi temi [particolari]?", dicendo: "*Yo no pinto tema, pinto mi vida, lo quel veo... Mexico*" cioè "Io non dipingo temi [particolari], dipingo la mia vita, quello che vedo...il

Messico”. Il compito storico e culturale di raccontare lo stato viene dunque accettato, almeno parzialmente, da “El Indio” Fernández; il regista infatti ha un desiderio chiaro, che è quello di aiutare le teorie di Vasconcelos a diventare reali sempre che queste passino però per la purezza e i valori *indios*.

Il film continua raccontando una vicenda del passato, nel quale l’atto di dipingere la natura indigena del Messico ha indirettamente portato conflitto e morte; la storia di “Maria Candelaria” si concentra sulla protagonista omonima al titolo e Lorenzo Rafael, fidanzato e prossimamente marito della protagonista. Tuttavia il paese si oppone a questa unione ed è ostile a Maria, affermando la sua natura impura conseguenza dell’essere figlia di una prostituta; a ostacolare la relazione anche l’avidio mercante Don Damiano, che desidera segretamente la giovane. La malattia di Maria Candelaria porterà il disperato Lorenzo Rafael a rubare del chinino nel negozio di Damián innescando la tragedia per la giovane coppia innamorata.

Come abbiamo visto nel capitolo “04. La vergine della notte”, Maria si guadagna da vivere raccogliendo e vendendo fiori che raccoglie nei grandi campi vicino dove vive, non molto lontano dal paese. Vediamo come Emilio Fernández ripeta nel suo film lo sfruttamento ambientale visto già in “Janitzio”; proietta sul suo personaggio le caratteristiche di purezza, semplicità e bellezza dei panorami messicani, delle composizioni floreali e della stessa Dolores del Rio. Questa costruzione visiva viene presto contrastata con quella del pregiudizio del suo paese, che la blocca dal poter svolgere il suo compito lavorativo. In questa scena vediamo come la protagonista viene isolata dalla società perché impura ma idealmente anche perché proprietaria di tutte quelle caratteristiche culturali e morali che l’ecosistema

cittadino ed europeo non desidera o non ha.

La perfezione e la purezza di Maria Candelaria, che durante il film viene paragonata alla Vergine (allontanando quindi dall’indigena la macchia de La Malinche), viene quindi respinta dalla natura popolare della società (che per assurdo è interpretata da *indios* mentre Dolores del Rio è creola) in cui vive e strumentalizzata dalla società culturale e colta rappresentata dal pittore. A differenza di Manuel, antagonista di “Janitzio”, il pittore non vuole sfruttare sessualmente la protagonista bensì limitarsi al ritrarla; per concretizzare questa possibilità l’ispanico sfrutterà le debolezze e le difficoltà di Maria e Lorenzo chiedendo che gli vengano ripagati i suoi “favori” con altrettanta benevolenza.

Queste scene ci indicano come il regista affronti nuovamente il tema dello scontro sociale, basato sulle differenze razziali, in maniera attenta e sfruttando solo parzialmente la natura violenta del conflitto. Infatti a differenza di “Redes” e “Janitzio” nei quali la violenza è frutto cosciente di un’ingiustizia subita (che si fonda su base economiche o romantiche), “Maria Candelaria” racconta una società più ideale dove le teorie di *indigenismo* e *hispanismo* non possono legarsi per costruire una popolazione *mestiza*. Fernández ripropone la differenza e il pregiudizio razziale raccontando una storia che idealizza gli *indios*, come afferma García Riera nel suo testo “Historia documental del cine mexicano”, il regista pone su un piedistallo la razza indiana non vedendoli come parte attiva della popolazione messicana, ma come una sorta di gruppo sociale marcato da un segno indelebile che suscita la pena e la comprensione degli *indigenisti* di Hollywood.

Con il passare degli anni infatti i produttori di Hollywood incominciarono ad abbandonare l’idea di superiorità morale degli *indios*, in favore dell’idea di un



47/ Fotogrammi tratti da: Maró Candelaria (1943), Films Mundiales

cinema nazionale forte, che raccontasse la grandezza del Messico talvolta anche a scapito della rappresentazione della società; questa direzione presa dall'industria cinematografica andò ad influenzare anche il lavoro di Emilio Fernández. Nel 1948, prima di cambiare genere cinematografico e passare a dirigere *ficheras* come “Salón Mexico” o “Victimas del pecado”, “El Indio” diresse María Félix in uno dei più importanti film del cinema messicano: “Rio Escondido”.

RIO ESCONDIDO (1948)

Il film racconta di Rosaura Salazar, una maestra elementare, affetta da problemi cardiaci, che su diretta richiesta del presidente della Repubblica lascia la città per raggiungere il piccolo paese di Rio Escondido; arrivata a destinazione dopo un lungo e difficile viaggio, la protagonista si prende carico della scuola locale che tuttavia è chiusa da mesi. Questo suo compito metterà Rosaura contro il sindaco-capo Regino Sandoval, che opprime i popolani con la violenza e negandogli l'accesso all'acqua ed alla scuola.

“Rio Escondido” si mostra immediatamente diverso dagli altri film che abbiamo analizzato; il suo interesse, benché sia a favore degli *indios*, non si limita a rappresentare l'ideologia *indigenista* come intesa da

Carlos Navarro e da Muriel e Fred Zinnemann ma a raccontare quella società teorizzata da Vasconcelos in “La Raza cósmica”. Il *mestizaje* diventa possibile grazie alla scelta di una protagonista caucasica ed al suo incontro con la popolazione indigena originaria di Rio Escondido. Ancora una volta sono le prime immagini che introducono l'obbiettivo ideologico del film, che in questo caso viene anche esplicitato da una didascalia che legge: “Questa storia non si riferisce precisamente al Messico di oggi, e non è nostra intenzione ambientarla all'intero di esso [il Messico]. [La storia] Aspira a simbolizzare il dramma di un popolo che, come tutti i grandi popoli del mondo, è emerso da una destinazione di sangue e che si sta dirigendo verso una realizzazione superiore e più gloriosa”.

Il termine del cinema *indigenista* si avvicina quando il suo regista più famoso e importante, Emilio Fernández, accetta la maggior importanza di un cinema nazionale affinché venga raggiunto l'obbiettivo di un cinema messicano.

Per questo la prima scena del film riporta offre allo spettatore la monumentalità del Zocalo, la piazza più importante della città dove risiedono la cattedrale ed il palazzo presidenziale; vengono allo spettatore, ed alla protagonista, i dipinti che raccontano la storia e le difficoltà che il Messico ha superato per diventare una grande nazione. Vediamo immagini della rivoluzione, di vita



48.1/ Fotogrammi tratti da: Rio Escondido (1948), Producciones Raúl de Anda



48.2/ Fotogrammi tratti da: Rio Escondido (1948), Producciones Raúl de Anda

quotidiana legata al lavoro nei campi o nell'allevamento; come dice la voce narrante vediamo la storia del popolo messicano, le origini del paese forgiato dal sangue e dal fuoco, nato dal genio spagnolo e da quello indigeno di Cuauhtemoc attraverso un matrimonio (s'intende la conquista europea) che per quanto crudele ha dato la possibilità ad un nuovo popolo di nascere da quelli vecchi. Si raccontano delle gesta eroiche delle figure che hanno fatto la rivoluzione, che hanno combattuto l'invasione americana oppure quella francese; si citano i grandi padri fondatori dello stato tra cui Benito Juarez e la disgrazia della rivoluzione anti-porfirista. La voce narrante che parla con lo spettatore e Rosaura conclude indicando i nuovi eroi della nazione: gli insegnanti che grazie alla didattica del passato costruiscono gli uomini e le donne del futuro.

Rosaura diventa quindi un personaggio eroico, il cui fine è quello di comunicare e insegnare alla nazione; come lei anche il regista lavora affinché i film abbiano

un valore storico e didattico per il pubblico che lo guarda. Il conflitto razziale fa spazio a quello sociale nella forma della grande problematica che Rosaura, e la società messicana dei tardi anni quaranta, deve combattere: quella della differenza di classe data dalla povertà e indirettamente dalla razza. Nel passato come nel presente, la povertà è legata all'ignoranza della popolazione della classe popolare; anche in "Rio Escondido" l'*establishment* rappresentato da Regino chiudendo la scuola e ostacolando Rosaura cerca di soffocare qualsiasi desiderio sociale.

La protagonista deve quindi combattere per la libertà di Rio Escondido e del paese messicano; la maestra è il primo personaggio caucasico a collaborare con gli *indios* come suoi pari, a combattere con loro contro la discriminazione sociale e razziale. Per fare questo usa uno dei simboli del Messico: Benito Juarez; di razza autoctona Juarez è l'esempio della possibilità di creare uno stato *mestizo*, alla cui base risiedono i maya, gli aztechi e i

nahuatl. Questa nuova società, che riprendendo le teorie di Vasconcelos possiamo chiamare “società cosmica”, viene tuttavia resa possibile solo grazie all’intervento ed al sacrificio di una donna ispanica. Infatti l’industria cinematografica per quanto innamorata della purezza e del valore della razza indigena, non può abbandonare la sua natura europea e neppure l’*escamotage* narrativo del conflitto come metodo di evoluzione e ricostruzione sociale. Mentre Muriel, Zinnemann, Navarro e Fernández lavorano alla risoluzione delle differenze razziali e della discriminazione ad esse legate, altri registi hanno preferito raccontare la realtà opposta della società: quella delle *haciendas*, cuore delle piccole città messicane, dei *charros* e della lotta di classe.

L’HISPANISMO E LE DIFFERENZE SOCIALI

ALLA EN EL RANCHO GRANDE (1949)

La risposta allo sviluppo di un cinema concentrato alla figura degli indigeni non si fece attendere: l’industria cinematografica (su influenza di quella europea) costruì un genere fortemente spagnolo, non interessato alle differenze razziali della società e più attento ad intrattenere il pubblico della classe popolare con le sue storie di coraggio, amore e tradimento. Nei primi anni della *Golden age* questi registi, probabilmente dopo il successo de “El autorevoli gris”, si concentrarono sul melodramma d’avventura nel quale si costruì il personaggio simbolo della prima età dell’oro cinematografica basandolo su quello che era il creolo tipo: devoto cattolico, capitalista, di razza ispanica o *mestiza*, che sappia suonare e intonare la musica *mariachi* e che cavalchi.

Si creò così una sorta di principe azzurro del cinema messicano che diventasse protagonista della commedia *ranchera*: il *charro*. Questa mascolinità ispanica diventò

rapidamente famosa e di successo; infatti proprio grazie a questo personaggio attori famosi come Pedro Infante o Jorge Negrete divennero simbolo del cinema messicano tanto in patria come all’estero.

Il genere *ranchero* parla principalmente al pubblico ispanico in Messico; pur mostrando personaggi di diverso ceto sociale e morale, non affronta la difficoltà del lavoro e della vita in provincia ma si concentra su quelle legate alla vita romantica ed allo scontro, spesso fisico. Gli argomenti che questo nuovo genere va a narrare, si scoprono essere parte integrante della “personalità” del cinema messicano; come abbiamo visto in precedenza il popolo messicano è sempre stato vittima della frammentazione della sua gente per innumerevoli fattori: a causa della tensione razziale (appena vista), a causa delle differenze linguistiche e più recentemente a causa delle relazioni-crisi sentimentali o etiche.

La lotta di classe nei film di matrice ispanica termina solitamente con uno scontro violento, rafforzando ed esagerando quello che solitamente nasce come un conflitto ideale, sociale o amoroso; un esempio di questo andamento lo vediamo in “Alla en el rancho grande” (in entrambi le versioni dirette da Fernando de Fuentes: quella del 1936 con Tito Guízar e quella più famosa del 1949 con Jorge Negrete).

Il conflitto che racconta il film è di natura sociale e romantica; la relazione tra i due personaggi protagonisti, José Francisco e Felipe, benché sia onesta e reale si basa fin dal suo principio sulla gerarchia sociale che governa il paese: Felipe è ricco, figlio del proprietario dell’*hacienda* e dei terreni attorno; Francisco è orfano ma cresciuto dalla madrina, una dipendente del *rancho grande*. Questo divario sociale viene e conseguente superiorità di Felipe viene imposta su José Francisco e sullo spettatore dal



49/ Fotogrammi tratti da: Alla en el rancho grande (1949), Producciones Grovas

primo momento in cui i protagonisti appena conosciuti si mettono a giocare.

Già da bambini mentre stanno giocando Felipe, senza malizia o desiderio negativo, invita Francisco a giocare all'*haciendita*, che altro non è che un gioco di ruoli nel quale uno interpreta il capo della casa padronale, l'altro il caporale suo secondo. Felipe ovviamente si offre per essere il proprietario del rancho mentre l'altro protagonista assume il ruolo di aiutante; con un repentino cambio di scena il gioco dei due ragazzini diventa realtà e la finzione, comunque basata su un ideale innocente di gerarchia, smette di essere tale acquisendo uno status potenziale di lotta di classe.

I protagonisti, che nel film crescono come intimi amici (tanto che Felipe non si fa chiamare *patron*), eventualmente trovano una ragione per concretizzare la competizione sociale intrinseca tra i due; infatti l'interesse di Felipe per Cruz, cara amica dei due protagonisti ma già corteggiata da Francisco, rompe il rapporto pacifico tra i due amici innescando il confronto tra le classi (che nel finale del film termina senza spargimenti di sangue).

Il triangolo amoroso tra Felipe, Cruz e José Francisco viene scoperto durante una serata allegra nella *cantina* del *rancho*; una sfida musicale, tipica delle *rancheras*, mette alla luce l'ipotetico tradimento di Cruz. L'affronto al proprio onore diventa per José Francisco ragione di violenza; poco dopo infatti il protagonista esige che venga fatto un duello affinché possa rivendicare il suo buon nome. Felipe tuttavia si presenta disarmato mantenendo la situazione in stallo e acquistando la possibilità di spiegarsi. Fernando de Fuentes, il regista, non conclude violentemente il film indicando come esista, attraverso il buon senso e l'onore, la possibilità di convivenza tra le classi.

Nel cinema di influenza ispanica, il focus sulle tensioni

sociali inter-classe sono spesso veicolate dagli eventi che circondano la storia, sia intesa come schema narrativo sia come cronaca; a differenza di fil come "Rio Escondido", esiste nell'ideale cinematografico ispanico un desiderio di raccontare storie universali che siano iscritte in una realtà specifica. Questo ci ricorda come il tema della lotta di classe sia quindi fortemente legato ai fatti storici del Messico ed in quegli anni alla recente rivoluzione contro Porfirio Diaz (terminata ufficialmente nel 1917). Alcuni film affrontarono la vita militare come elemento portante del film, altri la sfruttano come catalizzatore di eventi legati al contratto sociale e all'ostacolo della gerarchia, uno di quest'ultimi fu "El compadre Mendoza" di Fernando de Fuentes e Juan Bustillo Oro.

EL COMPADRE MENDOZA (1933)

"El compadre Mendoza", film che analizzeremo anche nel capitolo legato al cinema nazionalista, presenta, come "Alla en el rancho grande" prima di lui, una relazione sentimentale che nasconde all'interno di essa una potenziale lotta.

Il film, diretto da de Fuentes e co-diretto da Bustillo Oro, è ambientato durante la rivoluzione messicana; il proprietario terriero Rosalío Mendoza sopravvive alle ostilità della guerra offrendosi di fare favori (e raramente chiedendone) ai membri dirigenti di entrambi i lati della guerra (le forze governative e l'esercito Zapata). In questo suo fare "giolittiano", Mendoza offre il benvenuto a tutti e tutti apprezzano i suoi modi; in particolare è apprezzato dal generale Felipe Nieto. Con il passar del tempo la situazione comincia a diventare insostenibile, tanto che nel finale del film Mendoza sarà costretto a prendere una posizione.

In questo film lo spettro della rivoluzione è molto più



50/ Fotogrammi tratti da: El compadre Mendoza (1933), Clasa Films

che un ambiente storico; “El compadre Mendoza” sfrutta l’episodio storico per raccontare i personaggi durante la repressione dei rivoltosi da parte dell’esercito. Anche in questo caso la tensione sociale o razziale viene sviluppata e declinata come secondo una natura sentimentale in modo tale che il grande pubblico possa accettarla più semplicemente.

L’azione del film inizia mostrandoci il ritorno dei soldati *zapatistas* dalla battaglia; si recano all’*hacienda* di Don Rosalio dove il proprietario li accoglie preparando un grande banchetto a base di barbecue e musica.

Il regista Fernando de Fuentes ci offre una breve e simpatica sequenza nel quale mostra in che modo Don Rosalio sia riuscito a sopravvivere alla guerra senza crearsi nemici; vediamo l’aiutante e maggiordomo del padrone di casa recarsi all’interno dove sostituisce un quadro raffigurante il generale Huerta con uno raffigurante Emiliano Zapata. Questa scena prova e dimostra, in maniera fittizia e satirica, il desiderio del latifondista

messicano medio di non partecipare alla guerra ed alla lotta di classe (dopotutto non è ne povero ne *indio*).

Similmente al cambio di quadro, durante i pasti offerti (indipendentemente dalla fazione interessata) il proprietario terriero offre un comportamento che differenzia i soldati dai generali; questa normale scissione tra i membri dello stesso ideale politico porta il protagonista ad offrire dei migliori liquori ai capi dell’esercito e della ribellione. La risposta dei generali è utile affinché aumenti la differenza tra le classi sociali: durante la cena con i generali ribelli, Don Eufemio (comandante ribelle) esterna il suo disgusto per il cognac per poi chiedere che gli venga offerto del semplice *mezcal* (si proietta sul governo di Diaz il disprezzo per la guerra francese degli anni sessanta del XIV secolo). Mentre gli consegnano il liquore tipico messicano il rivoltoso aggiunge: “[El mezcal] es bebida de hombre” (“[Il mezcal] è una liquore da uomini”) aumentando il sentimento antagonista tra le due parti della rivoluzione.

Concluso il pasto la scena torna sul quadro del generale Zapata che viene sostituito nuovamente per far spazio a quello del generale Huerta. La scenetta si risolve in maniera simile, con il colonnello Martinez a sostituire i due generali ribelli. Anche a questi viene offerto il liquore francese che ovviamente accettano senza riguardi.

Lo “scontro” alla base di questa situazione politica si riflette anche sulla vita dell'*hacienda* quando Don Rosalio sposa Lolita. La festa dei ricchi che si svolge all'interno della casa, ci viene mostrata come noiosa, senza musica e senza balli, mentre i festeggiamenti paralleli dei dipendenti (la festa coinvolge tutti i ceti sociali) accendono i giardini della proprietà dove risuona la musica *mariachi*, dove le coppie si divertono e cantano.

La festa borghese si fa più animata quando fa irruzione un gruppo di uomini di Zapata, giunti per fucilare il colonel Martinez e Don Rosalio (questo perché almeno parzialmente huertista); viene introdotto quindi il personaggio di Don Felipe, secondo protagonista del film, che salva la vita a Don Rosalio.

Benché sia presente già il conflitto politico tra il governo e i civili, quest'evento apre ad un altro conflitto: quello amoroso. L'aver salvato il padrone di casa porta Felipe a diventare buon amico dei neo-sposi tanto da diventare poco dopo il padrino del loro primo genito. Tuttavia Felipe s'invaghisce di Lolita, rendendo la loro amicizia utilitaria.

Il film sviluppa la relazione tra la coppia e Felipe seguendo i modi tradizionali del melodramma, alternando continuamente lo “scontro” politico a quello sentimentale (che non viene mai attuato).

Lo scontro militare ed ideologico tra l'esercito ed i partigiani messicani si conclude nella morte violenta di Felipe; il pubblico, come Don Rosalio, sa però che questo poteva essere evitato. Mentre in “Alla en el

rancho grande” attraverso il dialogo dei protagonisti viene risolta la crisi, tanto che tutti possono continuare a vivere una società sana; in “El compadre Mendoza” l'amministratore dell'*hacienda* non desidera, abbastanza da agire, il raggiungimento della “società cosmica”. La lotta sociale e militare infrange completamente l'unico rapporto che univa stato, classe dirigente e classe popolare.

Il passare degli anni ci ha dato la possibilità di vedere come l'industria abbia abbandonato la narrativa rivoluzionaria per concentrarsi sull'aspetto sociale e culturale del cinema. Abbiamo visto come drammi quali “Janitzio” e “Maria Candelaria” alcuni registi abbiano sfruttato le differenze razziali e morali tra indigeno e creolo per ricreare la schema narrativo del conflitto; in maniera simile il genere dei *charros* e delle *haciendas* ha cercato di mostrare e risolvere le tensioni tra le varie classi sociali facendo leva sulla politica e sulle relazioni romantiche. La possibilità di isolare cause razziali, sociali o militari per affrontarle una alla volta, seguendo indirettamente le teorie di Vasconcelos (che richiedevano di estrapolare dalle singole culture elementi “messicani”), rende possibile l'inizio di un cambiamento sociale che ha colpito il cinema messicano nei tardi anni trenta.

LA CRISI FAMILIARE E LA SOCIETÀ URBANA

Il Messico, dopo la guerra civile e la successiva repressione dei cristiani (nota come la Cristiada), non è più stata vittima di conflitti militari interni o esterni affievolendo l'interesse del pubblico rispetto alla tematica e l'ambientazione storico-bellica; a questa pace militare risponde, come spesso accadde storicamente, un conflitto interno ed identitario. I personaggi e la gerarchia sociale patriarcale incominciarono ad essere

messi in discussione dalla società e dai singoli membri delle famiglie (quali elementi alla base della società).

Nel capitolo sulla vergine della notte abbiamo visto come tra la metà anni quaranta e primi anni cinquanta, la figura femminile stesse cambiando, conquistando un diverso e più importante ruolo all'interno dei film e più in generale nell'ottica narrativa globale.

Nino Sevilla e Marga Lopez, le attrici protagoniste di "Aventurera" e "Salón Mexico", furono catalizzatrici della nuova vergine della notte, della donna che si ribella all'essere vittima attraverso la conquista della sua posizione come madre o come ballerine.

Lo stesso anno, nel 1949, uscì un film che, grazie al suo attento racconto della vita e delle relazioni quotidiane familiari, può essere identificato come il primo lungometraggio a figurare il cambiamento della cellula fondamentale della società.

UNA FAMILIA DE TANTAS (1949)

All'avvento degli anni '50 il cinema messicano stava cambiando il tipo di storia che preferiva raccontare o sentirsi raccontare. Infatti concluso il periodo della rivoluzione e delle ingiustizie sociali ad essa legate (che come abbiamo visto hanno popolato il cinema dai primi anni del suo arrivo in Messico), attori e registi si concentrarono a raccontare storie che si legassero maggiormente alla realtà degli spettatori: il contesto urbano, la modernizzazione del paese e dei valori sociali divennero rapidamente il fulcro narrativo dei film.

Secondo Rafael Hernández Rodríguez, autore di "Melodrama and social comedy in the cinema of the Golden Age", le contraddizioni della nuova popolazione dei film erano causate dalla difficoltà di unire la modernizzazione della città alla tradizione messicana.

La crisi familiare e identitaria della comunità si basa

quindi sul conflitto tra il vecchio ed il nuovo; questa crisi viene fomentata da un governo iniquo che interessato all'arricchimento grazie ai capitali stranieri, non sempre proteggere gli interessi dei suoi abitanti e dei più sfortunati.

Difatti dagli anni cinquanta in poi il governo messicano s'interessò sempre di più a diventare "moderno"; dal secondo conflitto mondiale la classe dirigente decise di seguire il modello economico e progressista statunitense influenzati dal forte investimento che questi avevano effettuato nell'industria cinematografica messicana pochi anni prima. La corsa capitalistica trasformò la capitale che diventò così uno spazio cosmopolita dove i mercati diventarono supermercati, i piccoli negozi si trasformarono in magazzini, dove apparirono per la prima volta motociclette e vennero aperti i primi negozi di musica del paese.

Proprio nel Distretto Federale, città ambientata da artisti, intellettuali e dalla nuova società, il regista di "Una famiglia de tantas" Alejandro Galindo affronta l'ossessione del progresso a cui segue il sacrificio della società tradizionale. Nella stessa città, per geografia ed ideale, anche altri personaggi importanti come Buñuel e Mario Moreno produrranno i loro melodrammi e le loro commedie avendo sempre in mente l'idea di produrre, almeno parzialmente, un elaborato di commento o critica sociale. Proprio nella nuova Città del Messico Galindo ambienta questo melodramma familiare, caratterizzando il film con un titolo che indica la sua volontà di raccontare la normalità della crisi gerarchica nei grandi centri abitati.

"Una famiglia come tante", questo sarebbe il titolo tradotto, racconta l'ordine e la tranquillità della famiglia Cataño e di come questo venga rotto il giorno che suona il campanello un venditore porta a porta deciso a vendere uno dei suoi prodotti moderni. Da quel

momento, l'adolescente e protagonista Maru sognerà di sciogliere le catene che la legano ai modi della sua famiglia conservatrice mentre i suoi fratelli e sorelle affrontano l'ira e la delusione del padre.

La forza del film ruota attorno alla volontà di costruire una storia in cui il commento sociale sia onesto ed utile al cittadino o agli studiosi; per questo Galindo fa particolarmente attenzione al linguaggio utilizzato dai personaggi nel film. Infatti i modi verbali e le parole scelte dagli attori in scena (o meglio dallo *screenwriter* durante la pre-produzione del film) tendono a riflettere e mimare quelli utilizzati veramente dal pubblico nella loro vita quotidiana.

Questo linguaggio condiviso tra personaggi e pubblico è utile ad indicare agli spettatori che non solo soli. Secondo il regista la condivisione dei propri problemi con quelli dei protagonisti sul grande schermo rende entrambi le difficoltà più reali ed allo stesso tempo non esclusive; il legame tra spettatore e film diventa quindi attivo, soprattutto nel finale, quando lo spettatore realizza la semplicità del risolvere i propri problemi (dopotutto riescono i personaggi che affrontano situazioni spesso più complicate).

“Una familia de tantas” è una fiaba intelligente che mostra in questa maniera realistica e avvincente lo scontro tra due dei più importanti simboli del cinema e della società messicana: la vergine fragile, di cui è simbolo la protagonista Maru, e il *pater familia* Rodrigo. Fin dalle prime battute del film Galindo presenta il personaggio del padre come elemento attivo e partecipa alla tradizione della gerarchia patriarcale messicana.

I valori insegnati ed imposti dal padre alla sua famiglia vengono mostrati immediatamente; durante la presentazione dei personaggi il regista sfrutta un piccolo diverbio familiare per riassumere queste caratteristiche

del padrone di casa Rodrigo.

In questa scena vediamo il figlio maggiore occupare per troppo tempo il bagno mentre le sue sorelle aspettano fuori dalla porta lamentandosi di questo ritardo; una volta che il ragazzo termina di vestirsi, invita le sorelle ad entrare perché queste si possano pettinare e preparare per uscire. Alla vista di questo, Don Rodrigo interviene scandalizzato per la mancanza di pudore dei suoi figli sgridando prima le figlie e poi il figlio.

Nella rappresentazione di queste relazioni vediamo chiaramente come lo scontro tra gli ideali tradizionali e quelli moderni vengano ridimensionati alla vita quotidiana e non più alle generalità di razza o fazione politica. Il genere del melodramma aiuta Galindo a rafforzare il messaggio di queste scene grazie alla suo stile tipicamente didattico; nella composizione visiva di queste scene il regista non cerca infatti novità tecniche o stilistiche bensì dispone la macchina da presa (e di conseguenza anche gli attori) in modo che la scena risulti uno spaccato della vita di una famiglia normale. In questo caso specifico la ripresa del bagno, come quella che mostra il corridoio dove le ragazze stanno aspettando il loro turno, è fissa; gli unici movimenti di camera e di montaggio che modifichino queste inquadrature statiche sono le brevi carrellate o gli stacchi sull'asse utili al regista per mostrare prima l'intero ambiente e poi i piani ravvicinati dei personaggi.

Diversa è invece la composizione della scena che introduce Roberto, futuro sposo di Maru e “oppositore” del pensiero e dei modi di Rodrigo. Dal momento in cui Roberto si fa invitare a casa dei protagonisti, conquista la scena e rende il montaggio della stessa completamente differente da quella analizzata poco fa; questa scena è formata da varie inquadrature, nuovamente a camera fissa, che però si susseguono ad un ritmo sostenuto.



51/ Fotogrammi tratti da: Una familia de tantas (1949), Producciones Azteca

Anche il modo di fare di Roberto si scontra con quello visto finora: Maru infatti fatica ad identificare il suo (quello di Roberto) come un comportamento normale e rispettoso perché abituata agli insegnamenti del padre rigido e della madre troppo comprensiva. Il giovane venditore porta-a-porta non presenta la calma signorile ed educata di Rodrigo anzi i suoi movimenti sono frettolosi ed in netto contrasto con quelli graziati di Maru; anche il contenuto del dialogo non è per nulla paragonabile a quello visto in precedenza. Mentre Rodrigo riprendeva le sue figlie ed il suo primogenito cercando di insegnare loro il buon costume e le loro responsabilità, Roberto cerca di raggiungere uno scopo ben più futile, quello di convincere la giovane Maru ad acquistare un aspirapolvere.

La sacralità della tradizione si scopre in conflitto contro un ideale di modernità e di progresso sempre più americano (notiamo come il nome dell'aspirapolvere sia "bright-o-home" e non un equivalente spagnolo "casa clara").

Questo conflitto si concretizza per la prima volta quando Rodrigo torna a casa Cataño per terminare la vendita; in questa scena Rodrigo e Roberto discutono approfonditamente, il primo decantando i propri valori, la buona educazione e l'onore, mentre il secondo ne oppone l'onestà intellettuale e professionale, l'importanza dell'esperienza lavorativa e la responsabilità familiare. Pur non essendo qualità contrastanti (e anzi basate sugli stessi valori tradizionali), durante la scena queste vengono comunicate come incompatibili dai personaggi.

Lo scontro verbale tra i due viene vinto dal giovane che oltre a concludere la vendita riesce ad ottenere le scuse ed il rispetto del *pater familia*.

La storia continua e Galindo ci mostra sempre più approfonditamente la vita dei suoi personaggi; per fare

questo si concentra nel mostrarci la vita all'interno delle mura di casa, facendo diventare questa più di un semplice elemento scenico posto ad aiutare l'autenticità della storia). Questo modo di raccontare l'abitazione e la particolare attenzione ad alcuni locali dello spazio domestico (bagno, camera e cucina) anticipa di ben quarant'anni i modi visivi della seconda *Golden age* e del personaggio del creativo neolibérale.

La decisione di mostrare la vita quotidiana porta il regista a introdurre anche uno dei più famosi eventi nella vita della donna messicana: la *cuinceañera*. Durante il film vediamo i festeggiamenti per il passaggio di Maru, la protagonista, dall'essere una bambina ad essere una donna; questo "rito di passaggio" serve a Galindo per approfondire il comportamento dei diversi personaggi rispetto alla tradizione. Infatti la neo-donna non è l'unico personaggio presente a non voler seguire i valori classici e che anzi decide di opporsi al giogo del padre con le sue azioni.

Durante la festa Héctor ed Estela, rispettivamente fratello e sorella maggiori di Maru, si notano essere in rapporti molto romantici con i loro partner; nel caso di Héctor, a causa della sua condotta sconsiderata, viene ripreso dalla badante che lo scopre in un'altra stanza mentre, quasi nascosto, stava baciando passionatamente la sua fidanzata, Pilar. Questo ci conferma come i modi dei figli siano apertamente in contrasto con quelli del padre; mentre nel caso di Héctor l'applicazione del buon costume possa tutt'ora essere accettata (ancora oggi parte della popolazione è infastidita da effusioni amorose in luogo pubblico) il richiamo che subisce la protagonista sa per noi di impensabile.

Al termine dei festeggiamenti Maru, stanca e distratta, si toglie le scarpe di fronte al padre, al fratello maggiore ed al fidanzato della sorella; quest'azione è per Don Rodrigo un grave attacco al pudore, ai valori sociali di purezza e

catistà, e segno della mancanza di considerazione di sé che ogni donna dovrebbe avere. Questo accade perché i piedi e le caviglie, come in altri film che abbiamo visto negli scorsi capitoli (“Danzón”, “Como agua para chocolate” e perfino “From dusk till dawn”), sono legati all’idea di sessualità attiva. Secondo Rafael Hernández Rodríguez, critico cinematografico messicano già citato in precedenza, questa reazione di Don Cataño è segno un desiderio incestuoso che si concretizza idealmente una volta visti i piedi della figlia. Personalmente credo che questa lettura risulti troppo libera; infatti nessuna delle azioni o dei commenti dei Rodrigo possono essere identificati come richiami espliciti ad un desiderio sessuale represso. Anzi credo che questo confermi il desiderio del padre di replicare i valori tradizionali che ha imparato in casa sua; i valori del *topos* della *noviecita santa*, cioè piccola fidanzata innocente, possono essere ritrovati nell’ideale educativo che Rodrigo impartisce ai suoi figli.

La reale opposizione che Héctor, Estela e Maru assumono verso questi insegnamenti paterni vengono lentamente resi noti all’interno della storia: scopriamo che il primogenito aspetta un figlio dalla fidanzata Pilar. Nella reazione amara del padre, Galindo mostra la delusione che la società tradizionale, principalmente personificata nei film da genitori ed imprenditori cinquantenne, stesse vivendo negli anni della crescita moderna. Tuttavia non si limita all’accettazione della colpa e del tradimento ma Rodrigo impone al figlio il riequilibrio della situazione, obbligandolo a prendere in sposa la compagna. Anche Estela viene meno alle promesse fatte al padre e viene scoperta in atteggiamenti impuri. Ancora una volta Rodrigo s’impone duramente alle mancanze dei figli; questa volta però il padre esagera, e decide per una punizione fisica prendendo la figlia a schiaffi. In questo momento del film il conflitto ideale e

generazionale torna ad acquisire i modi violenti visti dal cinema *indigenista* e da quello *hispanico*. La crisi identitaria della popolazione messicana, iniziata proprio con la definizione di un popolo *mestizo* unico, coincide con il decadimento dei valori morali inaugurato dall’indipendenza e dalle grandi guerre.

Il materializzarsi delle differenze ideali e familiari cancellano la base comune tra Estela e Rodrigo portando la ragazza a lasciare la casa materna per scappare in compagnia di un uomo che più probabilmente condivide con lei idee e modi.

Durante il film il personaggio del padre subisce vari affronti e attacchi da parte dei figli e di Roberto senza tuttavia perdere la sua rigidità e senza cambiare posizione sui valori da insegnare. Solo nel finale Galindo offre al pubblico una possibile modifica positiva dei valori familiari tradizionali: quando Maru e Roberto si fidanzano, Rodrigo instaura un duro scontro sia con la figlia che con la moglie. Il confronto con Maru e la madre inizia quando queste acquisiscono l’indipendenza necessaria per dire a Rodrigo che vogliono vivere secondo i loro ideali e non quelli tradizionali imposti dalla gerarchia *machista* classica.

La prima, affermando il suo amore per il futuro marito e esternando la sua volontà di vivere secondo regole proprie, ben diverse da quelle del padre; tuttavia lo vuole fare con rispetto per i genitori tanto da chiedergli di poter abbandonare il nido materno ed iniziare la sua nuova famiglia (Maru non necessita il permesso ma desidera in ogni caso la benedizione). Viene così ancora una volta mostrata la bontà potenziale dei nuovi valori, che concorrono alla costruzione della nuova società senza negare completamente quella precedente.

Con “Una familia de tantas” il direttore del film cerca di convincere il pubblico della necessità di questa nuova società; la crisi familiare e dei ruoli sociali che colpì gli

anni cinquanta ha per Galindo un particolare ruolo rivoluzionario. Per questo durante tutto il film il regista cerca di sminuire la figura del *pater familia* tradizionale interpretato da Rodrigo (ne sono un esempio: la scena del bagno, quella delle scarpe e non per ultima gli schiaffi a Estela). Per concludere questo cambio fa riconoscere allo spettatore le doti di Roberto come quelle di una nuova società più umile, basata sulla capacità oratoria, la realizzazione professionale ed umana.

Alejandro Galindo non fu l'unico ad affrontare il cambiamento narrativo con il quale affrontare i conflitti sociali emergenti. Buñuel arrivò in Messico nel 1945 quando era ormai famoso per i suoi lavori di cinematografia surrealista e dopo aver cercato fortuna e lavoro nell'industria filmica americana. Il primo film che Buñuel diresse sul suolo messicano fu "Gran Casino", un musical storico interpretato da Libertad Lamarque e Jorge Negrete; non ebbe successo critico e tantomeno sbancò il botteghino spingendo il regista a non intraprendere così rapidamente la sua carriera oltre oceano. Un lento acclimatarsi al cinema non surrealista o artistico, che lo vide collaborare saltuariamente con altri registi messicani, convinse il regista spagnolo a tornare a dirigere i primi melodrammi e racconti di vita sociale furono "Los olvidados" e "Viridiana".

In queste pellicole Buñuel non affrontò unicamente la tematica del conflitto tra il nuovo ed il vecchio anzi sembra che si concentrò maggiormente sulla situazione sociale e di conseguenza di alcune problematiche interne ad essa (tra le quali il suddetto scontro vecchio-nuovo). Come afferma Robert Stam, professore universitario alla New York University, Buñuel pone costantemente in primo piano le realtà delle classi sociali, affrontandone la fame del corpo e ricercando le cause sociali di queste povertà. Similmente ad "Una familia de tantas", "Los

Olvidados" cerca di mostrare in maniera genuina le varie interazioni civili e culturali del tempo; per rafforzare questo realismo anche il regista spagnolo come Galindo decise di sfruttare il linguaggio autentico dei suoi personaggi, adoperando quindi lo *slang* della strada. In questo modo anche Buñuel riuscì a legare il pubblico ai personaggi sul grande schermo ed allo stesso momento rafforzò la possibilità di identificazione della messicanità nei film.

LOS OLVIDADOS (1950)

Nell'affrontare all'impostazione narrativa dei film del regista spagnolo bisogna identificare quali siano stati i momenti scelti da Buñuel per affrontare lo scontro tra le due realtà della società messicana. "Los olvidados" inizia in maniera particolare: subito una didascalia ci avvisa che "*Esta película es basada íntegramente en hechos de la vida real y todos sus personajes son auténticos*" che ci dice che "Questo film è basato interamente su fatti reali e tutti i suoi personaggi sono autentici"; la scena suggestiva tuttavia non inizia immediatamente l'azione ma ci presenta un montaggio di campi lunghi raffiguranti le più famose metropoli della terra: New York, Parigi, Londra fino a chiudere con una panoramica sul Zocalo di Città del Messico.

Una voce extra-diegetica ci racconta che come tutte queste grandi città anche la capitale messicana ha parti povere nelle quali bambini ed adolescenti vivono in miseria e povertà; tuttavia esiste una possibilità per migliorare la situazione e questa risiede nelle forze progressive della società moderna. Come afferma lo studioso Michael Wood in questo modo il messaggio che il regista vuole recapitare è allo stesso tempo internazionale e fortemente messicano. Infatti come abbiamo visto finora questo modo di raccontare la società, criticandola per la



52/ Fotogrammi tratti da: Los Olvidados (1950), Ultramar Films

sua situazione sociale ma al contempo esaltandola con l'autenticità di linguaggio e attori nei film all'alba degli anni cinquanta, stava diventando il metodo preferito per raccontare la società attraverso il cinema.

“Los olvidados” ruota completamente attorno ad un gruppo di ragazzini poveri, alla loro miseria ed al continuo conflitto che hanno con l'autorità e con la società ricca. Pur avendo un cast formato da numerosi attori, la problematica del divario sociale ed economico va a colpire direttamente tre dei personaggi protagonisti: Jaibo, Julian e Pedro.

Julian è il primo personaggio ad essere presentato: ragazzino povero come gli altri Julian ha deciso di seguire quello che adulti e società gli consigliano affinché non sia obbligato a passare il suo tempo per le strade della città a fumare, giocare e talvolta compiere delle malefatte. Il giovane decide di incominciare a lavorare per costruirsi un futuro e partecipare al sostentamento

della sua famiglia, portando a casa la sua parte.

Benché non si faccia mai presente se i valori sponsorizzati della società del film siano tradizionali o modernisti (anche se come abbiamo visto nell'introduzione si accenna al modernismo come risposta ai problemi sociali) la volontà di Julian di lavorare risulta positiva per il pubblico come per gli adulti presenti nel film. Solo i suoi amici e coetanei prendono in giro Julian per il suo interesse a diventare adulto dicendo cose come: “*El trabajo es para los burros*” (“Il lavoro è per gli stupidi”). Esiste quindi una via concreta e perseguibile perché la situazione migliori e Julian decide ed inizia a percorrerla; in questo modo grazie all'impegno professionale viene creato un ponte tra la miseria della classe popolare e la ricchezza della società industrializzata.

L'introduzione del personaggio di Jaibo tuttavia rappresenta l'opposizione a quello che abbiamo appena scoperto di Julian; quando Jaibo si reintroduce nella società senza permesso, dopo essere fuggito dal

riformatorio giovanile, si reca immediatamente alla piazza dove sa di poter trovare i suoi amici e dove può riprendere la sua condotta criminale assieme ad altri trovatelli. Jaibo infatti influisce negativamente su quella forma di società composta dai suoi pari; il giovane evaso non si limita a sottomettere gli altri elementi poveri e disagiati della comunità (in una scena Jaibo e i suoi derubano uno storpio ed in un'altra un cieco), ma torna per vendicarsi di Julian, possibile responsabile della cattura di Jaibo da parte delle forze dell'ordine.

Siamo testimoni di una scena in cui lo scontro tra società ricca, o comunque benestante, e povertà è ancora una volta esplicito. Sembra che Buñuel ci voglia dire che vista la natura della classe protagonista, quella popolare, non è possibile risolvere le diversità con un confronto orale come successe in "Una familia de tantas", ma come ne "El compadre Mendoza" e perfino nei film "razziali" di Emilio Fernández, l'unica via d'uscita è quella violenta. Jaibo si reca quindi sul posto di lavoro di Julian accompagnato da Pedro; qui, una volta accusato, Julian

chiede a Jaibo la possibilità di discutere in privato la faccenda (ritroviamo qui il desiderio del più moderno e ricco di risolvere i conflitti verbalmente). Visto l'handicap di Jaibo, che indossa un gesso al braccio, Julian rifiuta il confronto fisico invocato dall'oppositore e cerca di andarsene; Jaibo lo attaccherà alle spalle e una volta a terra lo prenderà a bastonate fino ad ucciderlo.

Non si può dire con certezza che Buñuel abbia inserito il conflitto identitario della classe popolare giovanile perché cosciente del modo cinematografico messicano di affrontare i dilemmi sociali attraverso lo scontro; tuttavia l'evolversi degli eventi fanno credere che questo scontro mortale, sia influenzato da altre storie presenti sul grande schermo.

Infatti il suo desiderio di parlare della classe popolare, si lega necessariamente al tema del conflitto che negli anni è diventato causa e conseguenza delle relazioni interclasse ed interpersonali della società contemporanea. È per questa ragione che il conflitto ed il dramma popolare non può che ripetersi; Pedro, amico di



53.1 / Fotogrammi tratti da: Los Olvidados (1950), Ultramar Films



53.2/ Fotogrammi tratti da: Los Olvidados (1950), Ultramar Films

Jaibo e di Julian (oltre che testimone dell'omicidio di quest'ultimo), è destinato a riproporre le scelte dei suoi due amici.

La lotta identitaria e morale del personaggio si compone dalle prime scene dove segue Jaibo per la città per compiere le loro malefatte; dopo che la madre lo obbliga (in maniera dura ma giusta) a incominciare a lavorare, Pedro intraprende la strada di Julian.

Gli eventi lo portano ad essere rinchiuso in riformatorio dove continuerà a comportarsi secondo il suo stile di vita criminale "da strada".

Qui Pedro ammazzerà violentemente delle galline appartenenti al centro giovanile preso dalla frustrazione

di essere stato scoperto a rubare delle uova prodotte dagli stessi animali; questo comportamento, la scelta dell'arma ed il fatto che uccida con gran facilità e senza una conseguenza traumatica su di lui si collegano direttamente al passato di Jaibo.

Tuttavia non gli viene imposta una pena, anzi gli viene data un'ulteriore possibilità di redenzione. Pedro ormai deciso a crescere meglio afferra questa possibilità ma, per sua sfortuna, mentre svolge il compito affidatogli incontra Jaibo che lo deruberà, lo picchierà e dopo poche scene lo assasinerà.

VIRIDIANA (1961)

A differenza dello scontro razziale dell'*indigenismo* o quello rivoluzionario dei *charros*, Luis Buñuel ha portato al melodramma messicano un diverso modo di raccontare il tessuto sociale attraverso il conflitto. L'interesse storico e culturale del regista, che si era dedicato a raccontare la recente crisi identitaria (ed in generale il momento dell'urbanizzazione dello stato), si ripete in maniera molto insolita in "Viridiana" uscito qualche anno dopo.

Il film narra le vicende della novizia Viridiana, in procinto di diventare una suora, è obbligata a lasciare il convento in cui vive per visitare Don Jaime, lo zio che le ha pagato gli studi in monastero. Durante la sua visita, Don Jaime cerca ripetutamente di farla rimanere a casa con lui e non farla tornare ai suoi obblighi talari. Non riuscendoci l'uomo si suicida, provocando in Viridiana una crisi personale che la porta ad abbandonare il suo ruolo di suora e a restare nella villa dello zio praticando la carità cristiana in altra maniera. La necessità di rendere giustizia al testamento dello zio (durante il film arriva alla casa anche Jorge, figlio naturale di Don Jaime) ed ai suoi obblighi morali ostacola la vita normale della ragazza.

Difatti "Viridiana" non è ambientato in un grande centro urbano anzi la presentazione della protagonista avviene all'interno di un monastero; la suora protagonista, interpretata da Silvia Pinal, è ben lontana dall'urbanizzazione della capitale (indipendentemente che sia quella messicana o spagnola) e da personaggi come Jaibo, Julian e Pedro.

La scelta di rinchiudersi in un ambiente del genere contrasta molto con i film più recenti e sembra richiamare il *setting* isolato e moralmente buono delle pellicole *indigenistas*. Tuttavia la situazione è costretta

a cambiare quando la protagonista viene obbligata a visitare lo zio.

Anche se la produzione della pellicola è spagnola "Viridiana" si porta dietro molti dei tratti conflittuali del melodramma messicano. La situazione non equilibrata della classe sociale, l'interesse del racconto onesto delle realtà quotidiane sono tematiche fondamentali anche per "Viridiana" (ancora una volta Buñuel pone una particolare attenzione all'utilizzo corretto della lingua -sono frequenti le volgarità dette dai personaggi più poveri e meno educati).

Il film presenta i poveri in maniera migliore rispetto al modo in cui erano dipinti in "Los olvidados"; certamente i quasi dieci anni passati tra i due film hanno portato ad una rivalutazione della classe popolare meno ricca in forte contrasto con i desideri moderni dei benestanti. Queste differenze creano un conflitto interclasse nel quale Viridiana si scontra con i membri della sua famiglia allargata; infatti a causa dei suoi ideali di purezza, carità e umiltà, dovrà subire gli attacchi psico-affettivi, ma anche fisici, da parte dello zio e del cugino, entrambi interessati alla possibilità di sfruttare sessualmente la protagonista.

Durante il film abbiamo diverse scene nelle quali questa disparità tra purezza e peccato si mostra in maniera esplicita; ne vediamo un esempio nelle immagini che ritraggono il tentato stupro della protagonista da parte dello zio oppure quando il cugino le fa notare come siano rimasti solo loro due a vivere nella grande villa.

Nuovamente il conflitto sociale non può che sfociare in forma violenta; come i più ricchi e moderni (ricordiamo come il cugino arrivi dritto dalla città) anche i poveri trovano come unica risposta alla loro sottomissione la "lotta di classe" e lo scontro violento.

Come Pedro ne "Los olvidados" anche la protagonista ed



54/ Fotogrammi tratti da: Viridiana (1961), Unión Industrial Cinematográfica , Gustavo Alatrister, Films 59

omonima del film “Viridiana” s’impegna attivamente a creare un equilibrio tra le varie parti della società; Pedro cercava di percorrere la strada verso la salvezza personale e sociale, appropriandosi dello scontro identitario e sociale; Viridiana invece accoglie un gruppo di poveri senz’altro a lavorare e vivere presso la sua magione. A questi dà un lavoro, il cibo ed un tetto sotto cui vivere in cambio dell’aiuto domestico e del piacere personale dell’azione caritatevole.

Questo però crea un’ulteriore crisi tra i membri della classe più povera; nascono differenze e contrasti tra i disgraziati appena accolti e coloro che erano già dipendenti della casa.

Nel finale del film, queste differenze esplodono in una sorta di ammutinamento della classe popolare contro la classe dirigente; la violenza non si limita a distruggere la casa, simbolo della ricchezza borghese, ma diventa talmente distruttiva da ritorcersi contro gli stessi poveri. Gli uomini si attaccano e si feriscono guidati dall’ubriachezza e dal desiderio di superiorità, alcuni

cercano di imporsi sessualmente sulle donne del gruppo mentre altri due cercano di abusare della padrona di casa. La differenza tra Don Jaime e questi ultimi due viene cancellata nella voga della rabbia, dell’invidia e della semplice dominanza fisica; la violenza può così trasformare le differenze in un mondo equilibrato.

Ricordiamo come l’ideologia razziale della prima *Golden age* si sia rapidamente trasformata nella lotta di classe che alimentò molti film, da quelli sulla rivoluzione porfirista ai drammi dei tardi anni quaranta. Di questi ultimi fanno parte i film appena analizzati “Una familia de tantas” e “Los olvidados”; il film di Galindo e quello di Buñuel infatti oltre all’analisi del conflitto sociale hanno introdotto nei loro lungometraggi la volontà di creare un collegamento tra realtà e cinema. Nelle analisi precedenti abbiamo visto come esista una modalità prescelta da entrambi i registi per avvicinare il mondo diegetico a quello del pubblico: la possibilità di sfruttare un vocabolario e dei dialoghi autentici poteva facilmente

mettere in sintonia il pubblico e i personaggi rendendo quest'ultimi più veri. Questo tratto narrativo, oltre alla loro particolare capacità tecnico-autoriale, distingue i due direttori da gli altri loro contemporanei.

Tuttavia questa trovata narrativa non fu completamente originale, e tantomeno lo fu il suo utilizzo come caratteristica per evidenziare le differenze tra le due realtà sociali (e talvolta per sfumare queste differenze). Nel 1940 e nel 1945 infatti uscirono due pellicole che diventarono famose per le loro storie e grazie all'*escamotage* dell'utilizzo della lingua come elemento narrativo: "Ahi está el detalle" e "Campeón sin corona".

AHI ESTÁ EL DETALLE (1940)

"Ahi está el detalle" è uno dei più divertenti ed importanti film della storia cinematografica messicana; non è un dramma sociale o un film storico ma è una delle prime commedie ad avere un successo tale da riuscire a creare un personaggio, *el peladito* in generale e Cantinflas nello specifico, che fosse riconosciuto in tutto il paese.

La commedia diretta da Juan Bustino Oro e interpretata da Mario Moreno e Joaquín Pardavé riesce comunque a raccontare in maniera precisa e complessa quel momento di rapida urbanizzazione che la popolazione subendo nei primi anni quaranta.

Fu proprio attraverso l'utilizzo originale e spiazzante del linguaggio verbale che Cantinflas riuscì a personificare le contraddizioni e la prima crisi che la società post-rivoluzionaria stava soffrendo. La situazione sociale e la tecnica verbale adoperate in "Una familia de tantas" e "Viridiana" possono essere percepite come continuazione di quella presente in questo film. Infatti come ben si vede nelle prime battute del film di Bustino Oro, la nuova classe dirigente viene caratterizzata da una parlantina vuota, altezzosa e piena di promesse che poco

hanno a che fare con i veri bisogni della società e della classe popolare.

Mario Moreno con il suo modo di parlare, senza senso e inventato, sottolinea il messaggio assurdo della classe dirigente e ne afferma la sua idiozia ed inutilità; *el peladito* (parola derivante dallo slang dei quartieri poveri) rappresenta così la classe popolare che fatica ad esprimersi senza un reale strumento di comunicazione e tantomeno mediatico. Lo stesso Mario Moreno lo descrive così:

"The peladito is the creature who came from the carpas with a face stained with flour or white paint, dressed in rags, the pants below the waist and covered with patches, the belt replaced by an old tie, the peaked cap representing a hat, the ruffled underwear that shows at any provocation, the torn shirt, and gabardine across his left shoulder".

"Il *peladito* è la creatura che è venuta dalle *carpas* (tendoni nei quali si faceva il teatro popolare) con la faccia sporca di farina o di vernice bianca, vestito di stracci, i pantaloni sotto la vita e pieni di toppe, la cintura sostituita da una vecchia cravatta, un berretto sostituire un cappello, con la biancheria stropicciata che si vede ad ogni provocazione, la camicia strappata, e un pezzo di gabardine poggiato sulla spalla sinistra".

Tuttavia Cantinflas desidera comunicare, pur senza mai esprimersi veramente, le differenze e le difficoltà che i membri della classe popolare incontrano nella relazione con la classe ricca, con la nuova evoluzione urbana e il quasi senso fatalistico della lotta inter-classe di cui il povero può solo essere la vittima.

È per questa incomunicabilità tra le classe che il personaggio di Mario Moreno viene condannato a morte. Questa volta il conflitto, che tipicamente nasce dallo scontro amoroso o ideale, tuttavia non si risolve in



55/ Fotogrammi tratti da: Ahi está el detalle (1940), Grovas-Oro Films

maniera violenta. Attraverso il genere della commedia viene offerta una soluzione divertente, nella quale sono gli istruiti ed i benestanti a trasformarsi (e forse abbassarsi) in membri della classe popolare. Vediamo quindi come il finale di “Viridiana” e “Ahi está el detalle” sono quindi contrari ma identici, a rappresentare come in realtà il risolversi del conflitto dipenda sempre dal punto di vista scelto.

Questo cambiamento del modo di esprimersi da parte di giudice ed avvocati cerca di mostrare al pubblico quanto sia in realtà disturbato il sistema di giustizia e più in generale la società. Nella scena finale del film, quando il processo contro Cantinflas accusato di omicidio sta terminando, appare in scena il vero assassino; questo ha le prove di aver commesso il crimine (per legittima difesa) liberando il protagonista e mettendo a ridicolo tutta la *kermesse* creatasi durante la procedura legale. Questo crea un attacco di isteria tra i vari personaggi del corpo giuridico che si mettono a blaterare cercando di provare

la loro conoscenza di questo fatto; questo ripetersi di battute senza senso è rafforzato dall’utilizzo del titolo (“Ahi está el detalle” che significa “Ecco lì il problema”) e dall’assumere la posizione a braccia conserte.

Infatti, per quanto legato alla classe popolare attraverso il personaggio di Mario Moreno, le parole uscite dalla bocca di Cantinflas non avvicinano minimamente i membri della classe popolare a quelli istruiti della classe borghese.

Le differenze nate dal diverso modo di vivere la comunicazione ed il linguaggio sono, anche in questo film, alla base innescano il conflitto sociale che neppure la possibilità di “parlare chiaramente cristiano” (frase con cui il protagonista conclude il processo) permette la pacificazione delle tensioni o la comprensione tra le classi.

Questa diversità intrinseca nel linguaggio è maggiormente indicata quando il messicano, unito ai suoi concittadini, deve difendersi da una minaccia

straniera; la differenza tra le razze, gli ideali politici le classi sociali scompaiono quando l'identità nazionale e culturale del paese vengono minacciate. La commedia "Campeón sin corona", distribuita in Messico nel 1945, sfrutta il linguaggio perché primo tratto distintivo tra le varie culture globali.

CAMPEÓN SIN CORONA (1945)

Il film, diretto da Alejandro Galindo, racconta di "Kid" Terranova, campione mondiale di pugilato, e di come l'atleta sembri invincibile quando si trova sul ring; questa imbattibilità viene messa in dubbio quando il *boxeur* si trova a difendere il titolo contro Joe Ronda, pugile *chicano* (termine utilizzato per definire una persona messico-americana che vive negli Stati Uniti). Chiaramente ispirato alla vita del pugile Rodolfo "Chango" Casanova, il film è un ritratto e studio sociologico della classe operaia messicana, per la quale la possibilità di compiere una scalata sociale è un sogno quasi irraggiungibile.

"Campeón sin corona" ritrae a metà anni quaranta, soprattutto dopo la conclusione del secondo conflitto mondiale, quello che sarebbe diventato uno dei grandi conflitti del Messico moderno (e che abbiamo visto in scala diversa in "Una famiglia de tantas" o "Los olvidados"): la lotta della modernità contro la tradizione, del passato contro il futuro.

Nel film la modernità è un'opportunità per il protagonista di rinunciare alle sue radici popolari per unirsi alla modernità occidentale; basterebbe battere Joe Ronda sul ring oppure conquistare la bella Susana, ma "Kid" per non riesce a decidersi ed intraprendere nessuna delle due strade, lasciando il pugilato e tornando al suo lavoro di gelataio. Impressionato dalla capacità

di Ronda di parlare inglese, il protagonista non riesce a batterlo; la sua sconfitta non è fisica ma psicologica ed è legata ad un'ipotetica superiorità linguistica. Il pubblico percepisce il problema di Terranova in maniera più generale (come di fatto vuole il regista); l'ostacolo è infatti culturale e il protagonista viene spaventato da ciò che culturalmente è legato alla lingua inglese.

"Kid" Terranova vede nell'americanità dell'avversario la possibilità di avere belle donne, sigarette di qualità, uno status sociale migliore ed altre qualità positive. Per poter risolvere la cosa Galindo, che è anche l'autore del soggetto, spinge il personaggio di Regalito (allenatore del protagonista) ad inventare una lingua affinché Terranova possa battersi ad "armi" pari contro Joe Ronda.

Per l'ennesima volta modi e linguaggio vengono sfruttati dal regista per differenziare le fazioni dello scontro (in "Una famiglia de tantas" avevamo visto la diversità lessicale tra Roberto e Rodrigo).

I RISULTATI DELLA LOTTA

Il compito storico e culturale del racconto sociale è stato largamente caratterizzato dal tema del conflitto che, durante gli ultimi anni della Golden age, è divenuta crisi sociale. Una particolare attenzione, nostra e dei registi messicani, fu data al linguaggio, primo elemento comunicativo che deve funzionare perché si crei la società *mestiza* sia razziale che di classe. A differenza delle altre tematiche, ne sono un esempio i *topos* dei personaggi che abbiamo visto nei capitoli "04. La vergine della notte" e "05. Il borghese innamorato", la rappresentazione dell'evolversi della società attraverso il conflitto comunitario non richiede un particolare genere o che l'attenzione si concentrasse su un unico argomento.

Razza, politica e famiglia sono stati fin dall'inizio i

soggetti più utili per mostrare al pubblico, alla società passata ed a quella del futuro (quindi di oggi) come si siano formati i gruppi che esistono tutt'ora.

Dopo tanti anni di cinema messicano, all'alba della seconda *Golden age*, la volontà di raccontare la "lotta di classe" continua ed autori e registi continuano a narrare nuove declinazioni della vita quotidiana dei singoli personaggi, delle famiglie e della società come uno.

CILANTRO Y PEREJIL (1998)

Nel 1998 esce al cinema "Cilantro y perejil" commedia romantica diretta da Rafael Montero che affronta il tema della crisi familiare durante il periodo neoliberale del cinema messicano (che inizia indicativamente nel 1988). Abbiamo già visto nel capitolo relativo al borghese come l'interesse narrativo indicato dal regista non fosse di cronaca socio-culturale bensì commerciale; tuttavia possiamo vedere in questo film l'evoluzione di alcuni comportamenti ed ideali con cui ci siamo già scontrati nel cinema degli anni cinquanta e sessanta.

"Cilantro y perejil" affronta infatti la crisi familiare come già "Una familia de tantas" aveva fatto svariati anni prima; questo paragone è utile per capire come le tematiche sociali sul ruolo ed i valori familiari siano evoluti al cinema e nella società messicana nei quarant'anni che separano i protagonisti Maru e Carlos. Il film di Montero gira attorno alla separazione, e possibile divorzio dei protagonisti Carlos e Susana. La possibilità di un divorzio non era nuova; la legge che permette la separazione legale esisteva in Messico da poco meno di un secolo (e si deve agli sforzi di Venustiano Carranza nel 1914), tuttavia fino ai primi anni settanta questo non era ancora stato mostrato sul grande schermo (con l'avvento al *cinema of solitude* la

situazione dei tabù cambiò drasticamente).

Ricordiamo da "Ahi está el detalle" o "Aventurera" come l'aver un amante fosse considerato un atto contro il buon costume sociale tanto dal causare odio, rancore e talvolta il desiderio di morte o violenza; nel film di Cantinflas questo attacco al pudore sociale era così importante dall'indurre i personaggi a chiamare la polizia. Negli anni '70 invece, in pellicole come "Mecánica nacional" e "La pasión según Berenice", venne introdotta la tematica delle relazioni extra coniugali come indicatore negativo del carattere.

In "Cilantro y perejil" invece i valori tradizionali, che se dimenticati ed infranti portavano tristezza e peccato, non sono più presenti; la dissoluzione del rapporto tra i protagonisti non è più così negativa. Montero affronta, anche se superficialmente, il tema della crisi d'identità della nuova classe sociale (quella medio borghese) in maniera nuova e utilizzando un genere proprio della nuova comunità. La crisi familiare infatti non è più legata all'uguaglianza dei ruoli, alla figura del *pater familia* o all'importanza delle responsabilità e del pudore.

Fin dal principio del film Susana è una donna indipendente e non necessita di un percorso narrativo che le faccia scoprire il suo ruolo, come nel caso di Tita in "Como agua para chocolate" o di Julia di "Danzón", e tantomeno le permetta di acquisire un potere sociale o familiare maggiore, come in "Una familia de tantas". Già nella prima scena del film, la protagonista ci esplicita la causa della nuova crisi familiare, che ha colpito soprattutto le *upper classes* comandate dalla corsa capitalistica commerciale.

Montero introduce la problematica caratterizzandola come elemento vitale per i suoi personaggi che appartengono a quel gruppo che abbiamo definito "borghesi innamorati" nel quinto capitolo; nel film

il contrasto tra amore e lavoro viene introdotto dal tema della ricerca scolastica che sta svolgendo la sorella della protagonista: “*Hablame del amor*” (“Parlami dell’amore”). Nel dare la sua risposta Susana descrive l’ideale dell’amore in cui crede, un amore romantico, sensibile e fortemente irrealista; la situazione sentimentale tra Susana e Carlos infatti non rispecchia neanche lontanamente questi sentimenti e ne è prova il ritardo del protagonista a questa “intervista”. Quando il marito arriva torna tardi dall’ufficio, si concretizza il conflitto tra i due protagonisti.

Per tutta la durata del film la tensione tra amore, famiglia e lavoro riprende il litigio che si vede in questa prima scena. Nel mostrare questa difficoltà familiare o la problematica dell’equilibrio tra l’amore ed il lavoro, il genere della commedia romantica viene ben sfruttato dal regista che attraverso i tipici fraintendimenti e i riferimenti alla sfera sessuale dei protagonisti riesce a tenere interessato il pubblico. Un esempio è l’utilizzo del triangolo amoroso formato da Susana, Carlos e Vicky (la nuova fiamma conosciuta in ufficio) che alimenta la crisi

familiare già iniziata in “Una familia de tanta” e riprende il conflitto tra famiglia-amore e lavoro precedentemente visto anche nelle *ficheras* di Nino Sevilla o Marga Lopez.

Tuttavia l’obbiettivo del film è il puro intrattenimento del pubblico; la pellicola ed il regista non si impegnano per fare grande cinema. Viene infatti sfruttata l’estetica ed il montaggio già definito da serie tv ed altri film di quegli anni; allo stesso modo la linearità della trama ripercorre elementi già usati nelle *sitcoms* ed in film come “Solo con tu pareja”. Come affermato nello scorso capitolo, il duo amore-lavoro divenne il tema principale del *topos* del borghese innamorato, che incluse in se stesso la tematica del divario interclasse e della sopravvivenza comunitaria.

Nello stesso periodo uscì nelle sale il film “Todo el poder” un film che desiderava comunicare la difficoltà e l’ingiustizia dei risultati che lotta di classe aveva ottenuto fino a quel momento attraverso l’uso del genere comico-politico; il genere del dramma-politico



era nuovo, inaugurato solo qualche anno prima da Gabriel Retes dal suo film “El bulto”. Entrambi i film, che appartengono ad un gruppo sempre più numeroso, sono il tentativo dei registi di mostrare al pubblico quanto fosse realmente critica lo status socio-politico creatosi nella società messicana durante gli anni '90.

Questi due film attraverso il loro genere, uno è una commedia l'altro un melodramma, affrontano il contrasto sociale tra la classe media, quella popolare e quella dirigente.

EL BULTO (1991)
 & *TODO EL PODER (1999)*

“El bulto” s’impegna ad attaccare i nuovi giovani e la nuova società perché colpevole di aver dimenticato gli ideali alla base dei movimenti studenteschi del 1968. “Todo el poder” invece indica nella lotta contro la criminalità e l’*establishment* corrotto uno dei nuovi doveri che il cittadino medio deve compiere.

In entrambi il conflitto sociale, che diventa violento quando raggiunge il suo climax (ne “El bulto” vediamo la *matanza de los balcones*, mentre in “Todo el poder” molteplici rapine contro i piccoli borghesi) anche se la popolazione si scontra contro realtà molto differenti.

Per Lauro, il protagonista del film interpretato e diretto da Retes, questa violenza ha anche delle forti conseguenze sociali: la famiglia, gli amici ed i compagni di partito e di lavoro si dimenticano di lui e degli ideali sociali in cui crede. I vent’anni che il giovane giornalista passa in coma, a causa degli scontri tra studenti e governo del Giovedì Santo del 1971, gli negano quindi una vita normale.

Attorno a Gabriel (regista pubblicitario e d’informazione), protagonista del film di Fernando Sariñana, la malavita espande il suo controllo sulla città

anche se la popolazione scende in piazza per contrastare questa crisi criminale (anche se per assurdo proprio in questa scena e durante il corteo di sensibilizzazione vediamo un atto di delinquenza che non viene fermato o punito).

Non sono più presenti vere differenze razziali, politiche o religiose, ma all’alba degli anni duemila l’unico tratto che crea il conflitto è quello economico ed di conseguenza la posizione sociale. Riprendiamo alcuni concetti analizzati nel quinto capitolo (nel quale abbiamo analizzato il borghese) che interessano il film di Sariñana. La principale preoccupazione di personaggi e pubblico nel cinema borghese degli anni novanta è quella di poter vivere in pace il proprio ruolo sociale; la ricerca dell’amore e della soddisfazione lavorativa eclissa ogni altro ideale o desiderio tanto personale quanto comunitario.

Notiamo così come i protagonisti siano due facce della stessa medaglia; per vivere al completo il loro status sociale infatti Gabriel e Lauro dovranno opporsi o accettare la prevaricazione di una classe sociale su di un’altra.

Soprattutto nei protagonisti di “Todo el poder” possiamo ritrovare alcuni tratti comuni con i protagonisti che vivevano il tema del conflitto dei film del passato. Gabriel, dopo essere nuovamente vittima di attacchi criminali, inizia una crociata nel quale sfida e vince la corruzione instaurando nella società un senso di speranza (esplicitato dalla voce della speaker radio nell’epilogo del film) che tuttavia non può che essere passeggero (scopriamo che ad un poliziotto corrotto ne segue sempre un altro).

Già questa volontà di combattere l’oppressione della propria gente e per un ideale di giustizia sociale può farci ricordare il valore *indio* dei protagonisti di “Redes”

o “Janiztio”. Tuttavia il regista non dipinge i suoi protagonisti, Gabriel e Sofia, come personaggi legati ai valori tradizionali; sono comunque gli unici che si offrono volontari di ricoprire il ruolo di “rivoluzionari” richiamando i valori di giustizia e unità sociale.

Benché l’ascesa della classe borghese e l’industrializzazione abbiano reso la vita sociale nelle grandi città più omogenea come abbiamo visto in “Una famiglia de tantas” e “Cilantro y perejil” (tutto ciò a scapito della cultura delle varie tribù indigene), la crisi identitaria della classe maggioritaria può essere percepita come una continuazione della lotta di classe che abbiamo visto fin’ora.

Questa mia lettura personale dell’evolversi del tema del conflitto fino ai giorni nostri (e non fino alla tarda *Golden age*) può essere riscontrata anche nello sfruttamento e nel ridimensionamento della classe protagonista da parte delle altre; infatti similmente alla protagonista di “Maria Candelaria”, anche Gabriel e Sofia vengono sfruttati dalla classe popolare-indigena, personificata dal tenente Quijano in “Todo el poder”, e dalla classe dirigente più ricca (simboleggiata dal commissario di polizia).

A differenza degli *indios*, il giovane regista, grazie alle sue qualità di creativo e borghese, vince la sua lotta contro la società corrotta e allo stesso tempo conquista l’amata. Lauro invece non è così fortunato.

Come anticipato poco prima, il suo lungo come l’ha privato della carriera professionale, dei suoi ideali ed in gran parte dei suoi affetti materiali. L’intento del regista di mostrare il contrasto tra il passato ed il presente si basa proprio su questa differenza di ideali che minano le varie relazioni familiari: la moglie è diventata compagna di un altro uomo, i figli sono cresciuti in una società contro la quale ha aspramente combattuto (e che in ogni caso è cambiata nei vent’anni passati).

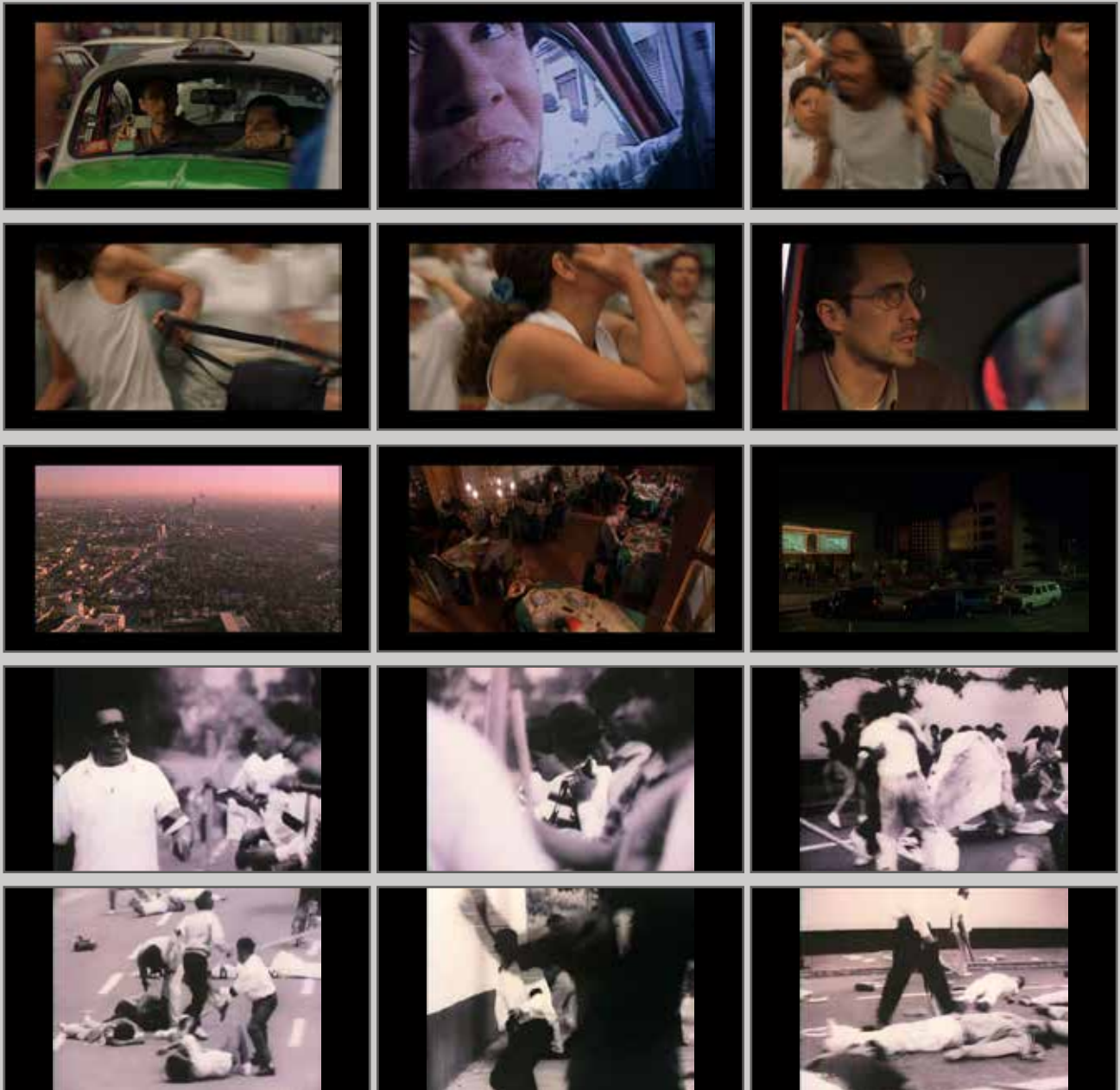
Il protagonista, interpretato dallo stesso regista del

film, vive sulla propria pelle la crisi familiare e sociale della comunità; non è abituato ai modi ed alla lingua contemporanea tanto che ripetutamente nel film sembra che i suoi tentativi di comunicare il suo status psicofisico non vengano recepiti.

La nuova società è certamente più unita di quella della rivoluzione studentesca (e anche di quella *india*, rivoluzionaria o degli anni cinquanta) ma il tumulto sociale è evoluto in quello identitario; mentre in passato indigeni e soldati combattevano per affermare la grandezza della razza o dello stato messicano, il Bulto (che identifica un sacco pesante che ingombra e fa perdere tempo) combatte se stesso e la società per trovare il suo posto.

Si potrebbe identificare nel detto latino “*si vis pacem, para bellum*” (“se vuoi la pace, prepara la guerra”) un sintomo della storia sociale messicana. Infatti l’evoluzione della comunità messicana attraverso il cinema venne sempre espressa dallo scontro aperto tra le fazioni interessate fino agli anni cinquanta quando la società ispanica prese definitivamente il sopravvento; così quando finalmente il nemico alieno ed esterno venne sconfitto iniziarono le crisi interne, le rivoluzioni e lo scontro civile. Raramente queste diventarono delle vere e proprie battaglie, anche se le numerose repressioni violente contro gli studenti sembrano indicare il contrario, lasciando i membri delle singole classi sociali ad ostacolarsi a vicenda.

La pace militare messicana iniziata dopo gli scontri franco-americani o la guerra civile ha portato alla crisi identitaria anche nel cinema ed il personaggio di Lauro ne è un esempio chiaro. Il protagonista de “El bulto” non esce vincitore dello scontro tra conformità capitalistica degli anni novanta e le repressioni di *Tlatelolco* o del *Jueves del Corpus Christi*: una volta capite le ragioni ed i modi della società il protagonista decide di arrendersi agli



57.1/ Fotogrammi tratti da: Todo el poder (1999), Altavista Films

57.2/ Fotogrammi tratti da: El bulto (1990), Cooperativa Conexión, S.C.L., Cooperativa Río Mixcoac

ideali che ha tanto combattuto. Tuttavia questo fatto lo fa impazzire concludendo la sua battaglia personale con una canzone rap improvvisata ed un sorriso schizzato immortalato dal regista con un fermo immagine.

Con il passare degli anni l'interpretazione della lotta come elemento sociale diventa sempre più personale; le differenze concrete dei grandi sistemi (razza e indipendenza) diventano sempre meno rilevanti a causa dell'evoluzione che i cineasti ed il pubblico vogliono comunicare o vedere raccontato sul grande schermo. In questo modo il cinema ha seguito e spinto alcune dei cambiamenti sociali sfruttando la sua capacità narrativa

di costruire un mondo realistico ma simbolico in cui lo spettatore proietta la sua coscienza e le sue speranze. È così che Alejandro Galindo e Buñuel hanno potuto illustrare la nuova società, i suoi valori, le sue paure ed alcuni tratti che raramente si vorrebbero vedere al cinema (si pensi alla triste durezza di "Los olvidados" e "Viridiana"). Il linguaggio narrativo, più che visivo, del conflitto ha continuato ad essere utile alla comunicazione del tessuto sociale introducendo la nuova crisi familiare e sentimentale che accompagnava l'arrivo della nuova *Golden age* del cinema borghese fino a quello politico appena visto.

Un film recente e molto famoso ha affrontato e



58.1/ Fotogrammi tratti da: El compadre Mendoza (1933), Alla en el rancho grande (1949)

58.2/ Fotogrammi tratti da: Y tu mamá también (2001), Besame Mucho Pictures, Producciones Anheló

parzialmente reintrodotta, attraverso i suoi diversi tratti originali, l'evoluzione della società messicana sul grande schermo; Alfonso Cuarón già nei primi anni '90 aveva percepito il cambiamento che l'industria ed il pubblico cinematografico stavano percorrendo. "Solo con tu pareja" prevedeva la nascita e crescita di un personaggio solo tangenzialmente in conflitto con la società che invece di essere un luogo di conflitto diventava bella, moderna e habitat del creativo borghese; "Y tu mamá también" invece da uno sguardo al Messico di dieci anni dopo, nel quale la corsa economica ha causato la crisi economica del 1994 ed ha messo la vita della comunità sotto scacco.

Y TU MAMÁ TAMBIÉN (2001)

"Y tu mamá también" reintroduce, come avevano fatto "Cilantro y perjil" o "Todo el poder" rispettivamente nella commedia e nel genere politico, il conflitto come elemento narrativo ed evolutivo sociale e del cinema. Cuarón richiama ancora una volta le tematiche affrontate nel cinema del passato per utilizzarle come confronto o ispirazione.

La differenza di classe e status sociale vista nel "Compadre Mendoza" ed in "Alla en el rancho grande" sono riproposte nei personaggi di Tenoch e Julio. Tenoch Iturbide è il figlio di una famiglia benestante tanto da poter permettere alla madre di dedicarsi a tempo pieno alla meditazione (nel passato la donna non lavorava per i suoi doveri familiari non più rilevanti per la società di inizio anni duemila).

Julio Zapata invece è membro della classe popolare o della borghesia più povera (Cuarón non esplicita mai il potere economico della famiglia Zapata); Julio e Tenoch, come Felipe e José Francisco nel lontano "Alla

en el rancho grande", sono buoni amici ma sono al corrente della grande differenza che la società pone tra loro. Questo divario sociale è indicato allo spettatore non appena inizia il film: la maggior parte delle scene d'interni infatti si svolge nella grande casa di Tenoch; la loro amicizia viene rafforzata, ed allo stesso messa in discussione dai primi segni del loro affetto omoerotico, presso il country club che frequenta la famiglia Iturbide; i due protagonisti conoscono Luisa ad un matrimonio di famiglia (quella di Tenoch) al quale partecipano anche grandi personalità politiche, tra cui il presidente.

In questo modo il *gap* sociale esistente tra i due protagonisti viene sottolineato da quello narrativo; visivamente Emmanuel Lubezki non differenzia il modo di raccontare Tenoch e Julio, tuttavia la storia scritta dai fratelli Cuarón presenta una sorta di predilezione a seguire il personaggio della classe borghese ricca. La storia viene portata avanti da Tenoch che conosce Luisa la introduce nella storia ed inizia a *flirtare* con lei; è sempre lui che per primo va a letto con Luisa e che, sempre per primo, confessa di aver avuto rapporti sessuali con la ragazza del suo migliore amico. Tutto ciò che porta avanti la storia è direttamente causato dal più ricco dei protagonisti.

Questo fatto non è importante per i personaggi quanto per lo spettatore che guardando il film può delineare il diverso carattere dei due; la libertà economica e lo status sociale di Tenoch gli danno la possibilità e la convinzione di poter fare quello che vuole, Julio invece anche solo per lasciare la città è costretto a chiedere in prestito l'auto alla sorella. Il patto di amicizia *Charolastra* espresso nel film s'incrinerà a causa di Luisa.

Come in passato, tanto per José e Felipe in "Alla en el rancho grande" come per Zirahuén e Manuel, il personaggio femminile concretizza la tensione presente

nella relazione. Tuttavia mentre in questi casi citati lo scoppio della crisi precedeva l'evento in sé, in "Y tu mamá también" lo scontro violento arriva una volta che il triangolo amoroso (elemento che oramai il pubblico aveva visto innumerevoli volte) veniva scoperto.

Come in passato ancora oggi il conflitto inter-classe od in generale tra due gruppi con caratteristiche contrastanti viene presentata come *casus belli* una ragione di matrice sentimentale.

Tuttavia Cuarón non si limita ad affrontare le differenze date dalla classe, ma inserisce in questi personaggi anche il richiamo alle altre tematiche oggetto di scontro durante gli anni del cinema messicano; nella costruzione della storia e dei loro personaggi i fratelli Cuarón inseriscono degli elementi che rinviano alla differenza razziale ed alla composizione familiare.

I personaggi portano con sé delle forti caratterizzazioni storiche legate al paese di provenienza (come ripeteremo più approfonditamente nel capitolo "10. Cinema globale e transnazionale"); Tenoch Iturbide ha un nome di origine azteca e di importanza storica rilevante (si pensi al quartiere della capitale di nome Tenochtitlan) tuttavia il personaggio non ricalca questa cultura: anzi Cuarón costruisce il personaggio di Tenoch in maniera opposta a quella del tipico *indio* povero ma buono. Tenoch è di origine ispanica, ricco e non ha la dote morale dei personaggi autoctoni dipinti dal cinema della *Golden age* come quelli in "Redes", "Raíces" o "Janizioti".

Julio Zapata al suo contrario richiama più fedelmente la figura ideale di Emiliano Zapata, il principale leader della rivoluzione contadina nello stato di Morelos contro Diaz: un personaggio semplice negli ideali ed umile economicamente. Tuttavia è sempre la natura razziale che ci interessa. Infatti Emiliano Zapata era di discendenza spagnola e *nahuatl* facendo parte di quel ceppo genetico e culturale che Vasconcelos teorizzava e

nominava come *mestizo*.

Anche il personaggio di Luisa Cortéz viene influenzato dal suo nome: causa della realizzazione dello scontro (prima represso) tra i due protagonisti, Luisa è simbolo dei valori spagnoli che i *conquistadores* hanno portato nel nuovo mondo. L'accento ed i modi di dire dell'attrice Verdú, nata a Madrid sia nella realtà che nel film, rafforzano questa idea di come storicamente la possibilità di coesione pacifica tra i vari gruppi del popolo messicano sia stata possibile grazie ai valori ed agli ideali sociali europei.

Oltre al conflitto razziale Cuarón sembra voler comunicare anche il suo pensiero riguardo la crisi familiare: il regista sembra voler chiarire come non possano più trovare posto, nella società come nel cinema, i ruoli e le figure familiari. Il padre di Julio abbandona la sua famiglia quando il protagonista ha solo cinque anni; i genitori di Tenoch non costruiscono una relazione familiare forte con i loro figli (lui lavora molto, lei si assenta da casa per meditare); mentre nel corso del film Luisa si separa dal marito.

Tutta la tragedia sociale che ha portato alla situazione contemporanea viene così brevemente riassunta dai fratelli Cuarón. In questo modo lo scontro tra i due protagonisti non è solamente socio-economico ma più totale e più messicano. Il film conclude con l'inevitabile addio dei due protagonisti che dopo la loro esperienza omosessuale non sono più in grado di più convivere l'uno con l'altro rendendo quindi inefficace il futuro creato da questo scontro.

CONCLUSIONI

L'analisi sull'identità narrativa della società messicana è di natura complessa ed articolata; dopo lo studio che abbiamo svolto sulle singole personalità che compongono la società filmica messicana, abbiamo optato per analizzare come gli stessi si potessero relazionare tra loro e con il resto della popolazione affinché si comunicasse un'immagine storica e culturale unica del paese.

Come abbiamo precedentemente illustrato nel capitolo introduttivo "03. Breve storia dello stato e del cinema messicano", lo stato messicano fin dal termine del XIX secolo è stato vittima di conflitti militari, di rivoluzioni violente e di trasformazioni dei valori fino ad assestarsi nell'ideale capitalistico all'inizio degli anni novanta; la società liberale e del *free trade* continua tutt'oggi, anche se questa ha portato alla crescita della criminalità organizzata. Sono infatti molti anni, dall'undici dicembre 2006, che lo stato messicano è ufficialmente in guerra contro il narcotraffico e la tratta delle persone adoperata dai cartelli come *Los Zetas*, il *cartel de Sinaloa*, quello della *Cúcutata* o di *Ciudad Juarez*.

Quest'evoluzione ci ha portati ad analizzare quali momenti storici raccontati dal cinema avessero avuto una maggior importanza nella costruzione del messicano moderno come del cinema a lui diretto. Il riscontro tra la cronostoria ed i tempi discussi nel cinema ci ha portati ad affermare, e in seguito approfondire, come il cambiamento sociale sia solito essere affrontato prima da scrittori ed in seguito da registi sul grande schermo (sempre attenti alla loro sicurezza personale ed alla censura di stato). Abbiamo potuto definire alcune tematiche conflittuali generali per vedere come queste, prima di raggiungere il contesto storico-pubblico, siano state oggetto di un discorso culturale.

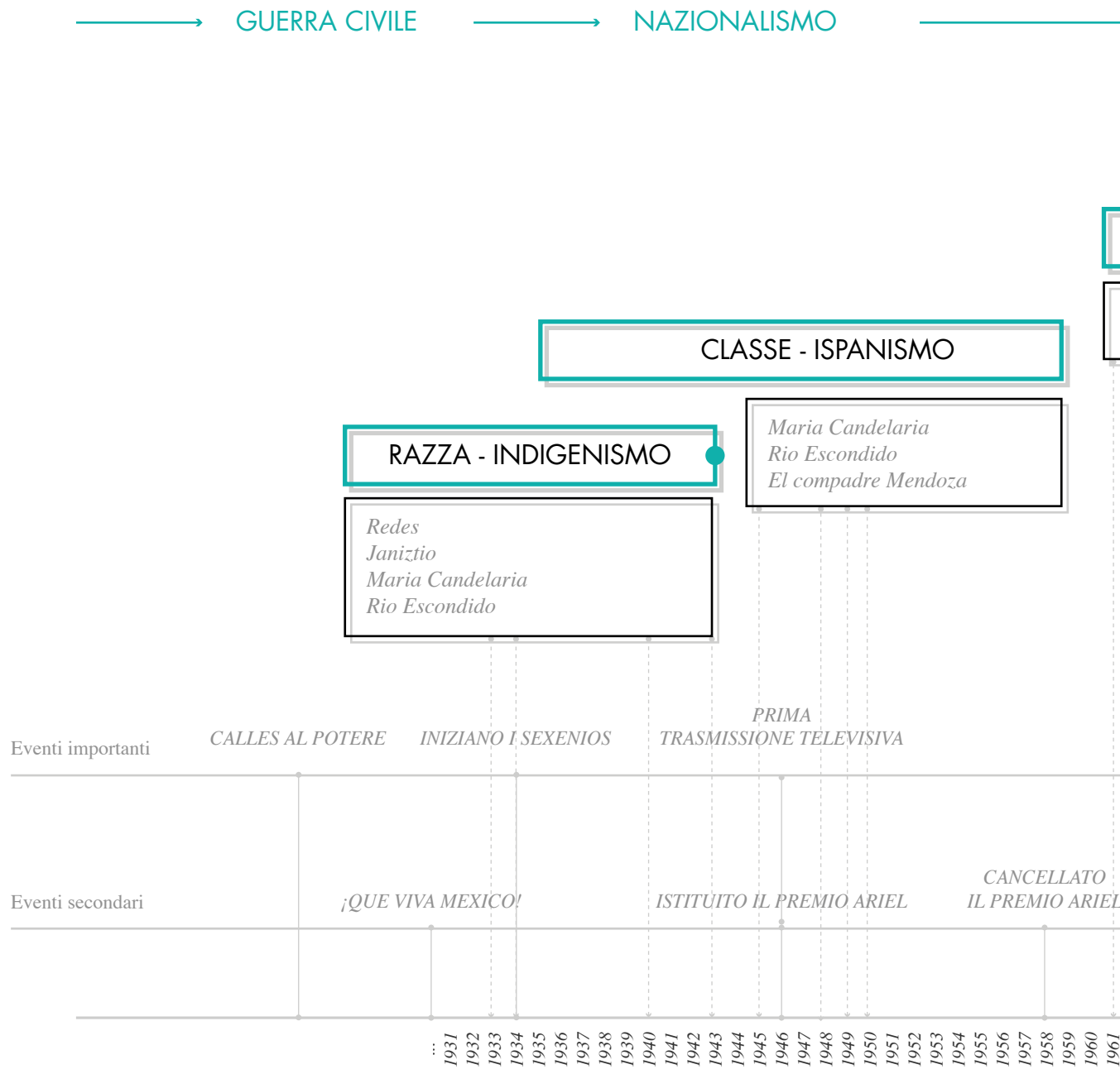
Storicamente infatti è normale che una teoria, un

pensiero filosofico o un'opera artistica abbia preceduto grandi cambiamenti comunitari. Come ricorda anche Marina Mizzau nel suo testo "Storie come vere: strategie comunicative in testi narrativi" la volontà di analizzare le relazioni interpersonali ed in particolare quelle del conflitto può risultare banale; difatti sin da prima della stipulazione degli schemi e delle funzioni di Propp, gli studiosi erano arrivati all'idea che senza conflitto non possa esistere narrazione (si pensi anche all'evoluzione sociale teorizzata da Marx).

La teoria dell'autore russo, per la quale tutti i racconti possono essere ridimensionati ad una struttura semplice, e la consapevolezza del conflitto come motore narrativo, ci ha dato la possibilità di affrontare la variabile evoluzione del cinema messicano sotto una lente d'ingrandimento unica: la rottura di un equilibrio sociale o la presa di coscienza di uno squilibrio (ed il seguente tentativo di raggiungere una soluzione) identificano tutte le storie analizzate come storie di conflitto.

Ci siamo interessati allo scontro tra individuo e società ed al conflitto che nasce all'interno di gruppi sociali ben definiti; partendo dai tratti generali e più facilmente distinguibili della popolazione (come quello della razza) ci siamo addentrati, passando di tematica in tematica e dai gruppi più piccoli della società al al singolo personaggio, scoprendo i modi che autori e registi hanno utilizzato per raccontare la società.

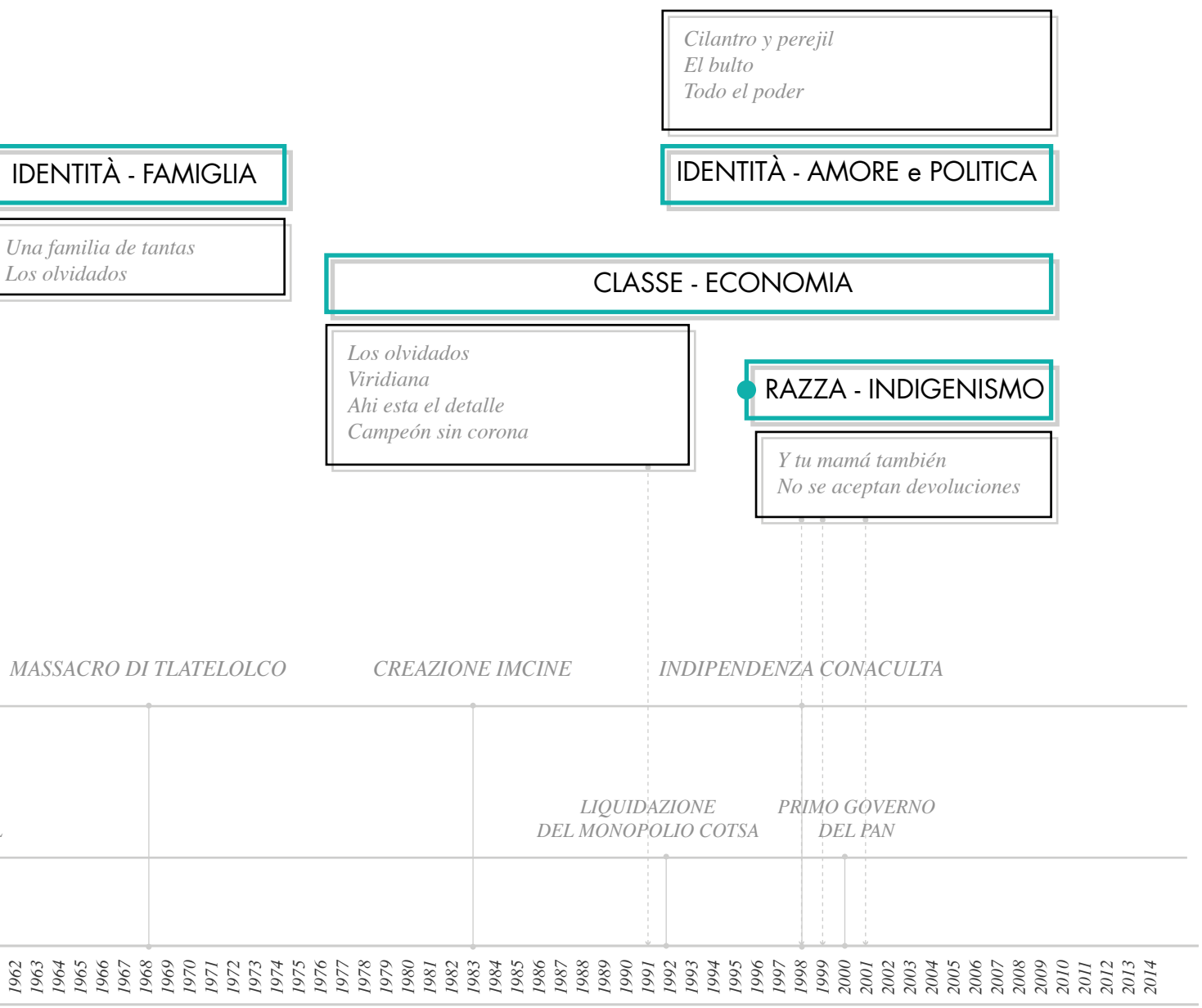
Sfruttando le teorie umanistiche di Vasconcelos abbiamo individuato i primi modi di identificare la popolazione messicana: quella pura ed ideale teorizzata dagli *indigenistas* come Emilio Fernández, in film quali "Janitzio" e "Maria Candelaria". Questi film ci hanno mostrato la repressione fatta parte della razza ispanica, etnia diventata sinonimo di antagonismo, e come questa abbia provocato la battaglia, talvolta letale, combattuta



H/ Grafico: schema storico dell'evoluzione delle tematiche conflittuali

CRISI SOCIALE

GLOBALIZZAZIONE E NAFTA



gli *indios* per il bene della propria comunità. Sempre legate alle forti differenze razziali, che sul grande schermo erano mostrate in maniera pubblicamente accettabile rispetto alla situazione reale, gli autori più interessati all'intrattenimento ed alla figura dell'ispanico costituirono il cinema *ranchero* che andava a soddisfare il gusto ed il desiderio narrativo del pubblico.

Infatti alle qualità morali e giuste dell'indio si opposero quelle canore, musicali, di forza e bellezza dei protagonisti interpretati da attori simbolo della prima *Golden age* come Tito Guizar, Jorge Negrete e Pedro Infante.

Al confronto tra i personaggi all'interno della singola tematica corrisponde anche uno scontro a livello industriale; mentre Zirahuén si batteva contro Manuel in "Janitzio" e Felipe osteggiava José Francisco in "Alla en el rancho grande", gli autori e gli idealisti dell'*hispanismo* e dell'*indigenismo* si battevano per conquistare le preferenze del pubblico.

L'evoluzione del pubblico rispetto alla razza ed al suo identificativo sociale portò ad una più numerosa produzione di pellicole con protagonista il cowboy messicano tanto da isolare e in seguito dimenticare il personaggio dell'indio.

L'analisi ci ha mostrato anche come altri modi diversi da quello visivo (fattore più interessante nell'analisi del singolo personaggio) vengano utilizzati per rafforzare lo schema narrativo: primo tra tutti il dialogo. L'utilizzo del linguaggio è interessante non per la sua composizione narrativa quanto per quella lessicale; difatti con il passare la scelta delle parole e degli accenti divenne sempre più importante affinché registi ed attori potessero formare un forte legame comunicativo con il pubblico.

Sfruttando il dialogo questo messaggio poteva più facilmente acquisire un tasso di veridicità che aumentasse la sua importanza e la sua persuasione. Sull'influenza della tecnica letteraria, la parola venne utilizzata come

strumento manipolatorio attraverso cui lo spettatore può identificare più facilmente il personaggio, proiettare su di lui delle caratteristiche legate al suo accento oppure smascherare la finzione della storia riuscendo comunque ad imprimergli un senso di universalità

Buñuel, Bustillo Oro e Galindo sfruttarono tutte queste caratteristiche: "Los olvidados" grazie allo *slang* dei protagonisti e all'attenta riproduzione visiva ed oggettiva della storia, è un film del valore quasi documentaristico. Cantinflas e "Kid" Terranova invece comunicano al pubblico il disagio sociale dei più poveri rispetto alla classe dirigente (con cui Mario Moreno non riesce a comunicare) e della paura e riverenza nei confronti dei vicini americani.

Con il passare degli anni e l'arrivo ai giorni nostri l'analisi ha dimostrato che quest'idea di conflitto evolutivo (ed la conseguente variazione dei modi del conflitto) è tutt'ora valida. Nella sua pellicola "Y tu mamá también" Alfonso Cuarón ha interpretato e riassunto il modo di raccontare il messicano realizzando la volontà di ogni regista, teorizzata da Mizzau, di raccontare la società passata e presente in maniera onesta.

Questo fenomeno, che dai primi anni del cinema messicano era portato a compimento unicamente da film-notiziari o dai film di propaganda sociale, nel corso degli anni ha trovato spazio sia nel cinema commerciale (ed in quelli che potrebbero essere dei *summer blockbuster* per il pubblico messicano) che in quello del cinema indipendente.

Il conflitto è quindi centro narrativo del cinema e della cultura messicana; difficilmente possiamo vedere in film come "Harry Potter ed il prigioniero di Azkaban", "Pacific Rim" o "Hellboy" altro scontro che quello semplicemente narrativo, tuttavia è ancora possibile trovare in lungometraggi pensati e prodotti per il

pubblico globalizzato elementi e tematiche messicane alternate a quelle transnazionali.

La nostra analisi pur terminando ai primi anni 2000 prova che questo genere di studio è in grado di portare sempre più comprensione alla figura della società messicana raccontata attraverso il cinema e vista da spettatori tanto locali come internazionali. Dal 2010 ad oggi abbiamo alcuni esempi di come questa matrice del conflitto sociale si ripeta e continuerà a farlo nel cinema del futuro richiamando i temi classici e calandoli nella contemporaneità: “Biutiful” di Iñárritu affronta le differenze tra ricchi e poveri, europei ed asiatici, uomini del popolo e personaggi superiori; “Cristiada - For greater glory” e “Cesar Chavez” ripropongono la guerra civile, le differenze di classe e quelle religiose; “Instructions not included” scopre i tratti che distanziano *lo mexicano* dal resto, l’autoctono dall’occidentale, sfruttando il cinema come elemento narrativo.

Ogni volta che il conflitto ingaggia lo spettatore, che sia con un film drammatico, con un racconto storico oppure una commedia sentimentale, registi ed attori messicani hanno scoperto alcuni tratti della società passata e contemporanea rendendo ciascuna scena, e ciascun dialogo catalizzatore dell’evoluzione sociale e fotografia della società stessa.



07.

LA CULTURA DELLA BUONA MORTE

tematiche del cinema



LA CULTURA DELLA BUONA MORTE

L'analisi cinematografica della società messicana ci ha mostrato una comunità guidata da un moto conflittuale ma evolutivo e ci ha messi di fronte alla necessità di analizzare, anche brevemente, alcuni aspetti della cultura messicana in relazione con il fenomeno cinematografico. Questo ci ha portato a vedere con occhi diversi un elemento narrativo che negli anni è stato sfruttato innumerevoli volte senza che venisse mai cambiata la sua natura socio-culturale.

Fin dalle culture pre-colombiane, la morte ha richiamato l'interesse della comunità di artisti e di teorici (al tempo maghi e sacerdoti) rendendola una tematica singolare; la rappresentazione della vita, dell'aldilà e della cultura della morte, da parte degli *indios* ha creato vari miti e tradizioni visive come quelle di *Metnal* o *Xibalba*. L'espansione delle varie tribù ha poi portato alla fusione di alcune di queste tradizioni in tutto il territorio maya, azteco e nahaul fino anche a molti paesi del Sud America.

Tuttavia soprattutto nello stato messicano questi miti e tradizioni, uniti al pensiero fatalista, hanno portato la popolazione ad assumere un diverso approccio con la morte. Uno degli eventi più importanti e famosi della cultura messicana è la celebrazione del *Día de los muertos*, il giorno dei morti. Molte culture in giro per il mondo celebrano in qualche modo i propri antenati organizzando cerimonie religiose, feste private o semplicemente non lavorando; per la tradizione messicana il *Día de los muertos* è una vera e propria celebrazione di massa.

La partecipazione di così tanta gente, unita all'originalità dei vestiti e degli addobbi porta lo spettatore estraneo a

ritenere la festa strettamente legata ad un'idea di culto o setta religiosa.

Per quanto l'immagine della morte sia da sempre importantissima nelle arti tradizionali come la letteratura e la pittura, solo dopo alcuni anni si è riusciti ad intravedere questo valore anche nel cinema. Durante la *Golden age* infatti con la produzione di film eroici volti a raccontare la guerra di liberazione del Messico dal dominio spagnolo, o le guerre successive contro gli americani ed i francesi, la morte era quasi unicamente trattata come evento narrativo e non culturale.

Le guerre appena citate, combattute per la libertà di ciò che è messicano, sarebbero potute diventare veicolo della celebrazione del *Día de los muertos* e delle influenze pre-colombiane sulla società nascente, ma questa possibilità non venne sfruttata. Infatti negli anni seguenti ai conflitti, i film prodotti hanno fatto uso di elementi indigeni in modo da rafforzare l'ideologia nazionalista messicana affinché venisse promossa la coabitazione tra la discendenza ispanica e quella pre-colombiana (abbiamo più volte parlato delle teorie di Vasconcelos). Come abbiamo visto nel capitolo precedente "06. Lotta sociale e crisi di classe", la modernizzazione dello stato messicano a favore della cultura ispanica ha isolato le tradizioni *indios* che tuttavia sono ancora presenti in alcune regioni dello stato dove l'urbanizzazione non è mai stata così violenta.

La veloce industrializzazione e l'influenza americana, sia in campo cinematografico che socio-economico, rende difficile, al giorno d'oggi, identificare un luogo dove

questo particolare culto dei morti sia ancora proposto nella sua forma tradizionale; il contrasto culturale ed economico tra la capitale e le regioni più lontane ci può aiutare a trovare ad identificare nella natura provinciale messicana uno spazio immacolato di tradizioni azteche e maya. Tuttavia è interessante notare come non furono la provincia e la tradizione indigena a portare la tematica della morte sul grande schermo, ma fu proprio il *melting pot* culturale e razziale alla base della città ad offrire spazio alla morte.

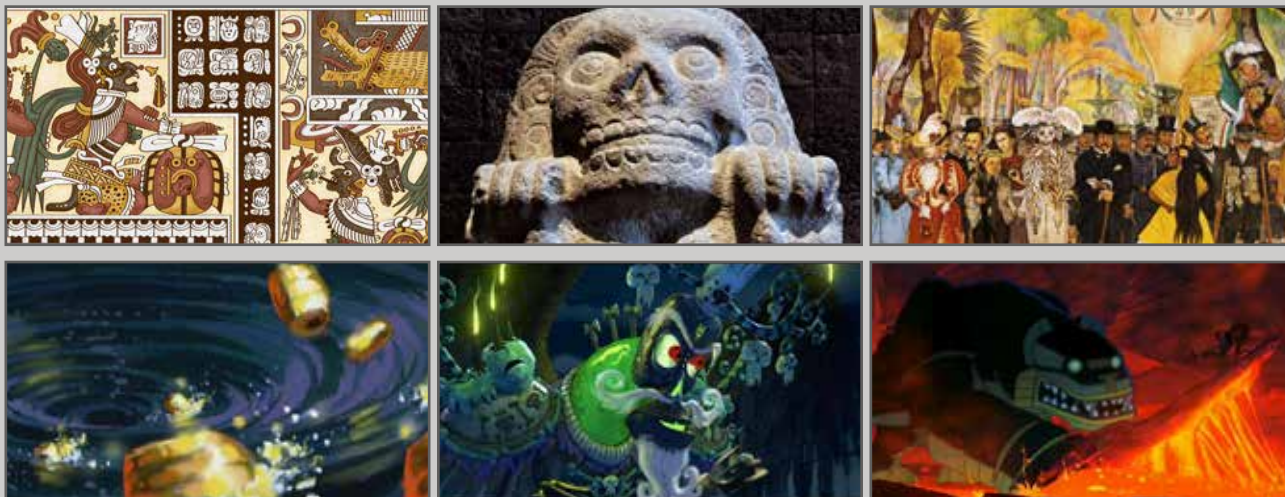
Come visto nel capitolo precedente, il conflitto razziale, quello politico e socio-economico descrivono il cambiamento della comunità col passare degli anni; anche il tema della morte e dei valori tradizionali precolombiani è inevitabilmente soggetto al cambiamento della società; tuttavia il cambiamento subito da questo tema non può trasformare la capacità della morte di rendere la percezione di una qualsiasi diversità passeggera. Le differenze tra autoctoni e *conquistadores*, tra gli ideali liberali della proprietà privata e quelli di economia comune degli indigeni e perfino delle classi sociali tra

città e provincia sono destinate a svanire.

In un romanzo chiamato “La muerte de Artemio Cruz” (“La morte di Artemio Cruz”, 1962) Carlos Fuentes, l’autore, esprime una considerazione valida per la maggior parte della storia messicana: afferma come la natura del tempo e del progresso sia incerta e nebulosa, e la società che deve essere subordinata ad un concetto di accettazione fatalista in vista della ripetizione degli eventi determinati dall’economia e dalle etnie.

Questo pensiero non è altro che la prova esplicita di come persista in Messico, anche se ad oggi in maniera un po’ nascosta, una costante culturale che identifica nella morte quel fattore che ristabilisce l’equilibrio presente.

La tematica della morte e le sue immagini sono ancora fortemente legata alla visione precolombiana ed alle memorie degli antenati della nazione. Infatti molti studi storici e antropologici riportano questa fascinazione perversa per la morte, riscontrabile, per esempio, nei numerosi sacrifici umani, accusando la cultura locale di



59.1/ Particolari di murales e sculture messicane legate al culto della morte
59.2/ Fotogrammi tratti da: El dorado (2000), The book of life (2014)

essere barbara a causa di queste pratiche; tuttavia visto lo sviluppo dell'economia e della dominazione degli *indios* in Messico è limitativo affermare che i sacrifici portino ad una semplice svalutazione della vita umana da parte di maya ed aztechi. Non possiamo negare come, durante molti anni durante e precedentemente all'invasione spagnola, i sacrifici siano stati usati per dimostrare il potere oligarchico o monarchico dei regimi pre-colombiani, quindi la morte come arma politica. Questa caratteristica negativa del culto della morte però venne presto cancellata, o parzialmente inglobata, dalla conquista europea e dall'espansione del Cattolicesimo; quest'ultimo infatti incorporò lentamente buona parte dei culti pagani pre-esistenti (come successe in molti altri stati dove si recarono le missioni durante l'era medievale).

Vennero così superate le caratteristiche morbide e violente legate al culto della morte senza però dimenticare la tradizione atavica legata alla cultura *india*.

La natura popolare del cinema permette di raggiungere, attraverso la narrazione di elementi particolari, le tematiche universali costruendo un'ipotetica identità nazionale che venga tratta dagli elementi più reconditi della cultura messicana. Fin da quando questa capacità unificatrice e culturale del cinema venne accettata, anche il tema della morte si è fatto strada portando sul grande schermo sia elementi tipicamente spagnoli sia quelli unicamente indigeni.

Come dice Carlo Celli in "National identity in global cinema", il cinema messicano punta a costruire un'identità nazionale parlando il castigliano, lingua dei conquistatori spagnoli, ma rifacendosi ai discorsi fondamentali autoctoni e sviluppandoli dalla storia precedente al nuovo mondo.

Le immagini che raccontano la situazione morale di una morente e quelle legate al trattamento della sua sepoltura

fanno del tema della morte l'argomento più ricorrente sia nel cinema classico sia in quello contemporaneo.

Questo sentimento culturale è fortemente in contrasto con la cultura europea e nord-americana dove la morte, intesa come tematica sociale e personale, e non unicamente come evento narrativo, è diventata con il passare degli anni un tabù. Come afferma anche lo scrittore Philippe Ariès: "[...] questo eloquente scenario di morte si è dissolto nell'epoca nostra, e la morte è divenuta l'innominabile".

Questa percezione differente della morte è probabilmente influenzata dal sentimento di fatalismo che è presente nella storia messicana; infatti durante le migliaia di anni nei quali la popolazione è stata schiacciata da un potere politico centrale oppressivo (e talvolta perfino da un'influenza estera), la popolazione si è temprata basandosi sui miti culturali nei quali l'identità messicana combatteva e vinceva queste ingiustizie.

Le figure degli eroi epici della rivoluzione civile come Emiliano Zapata e Pancho Villa, le cui storie sono essenzialmente racconti tragici di violenza e rivoluzione, hanno rafforzato il desiderio di indipendenza politica e culturale tanto da accettare il sacrificio e la morte come elemento per rovesciare la classe e la razza dirigente.

Arrivati quindi ai primi anni del 1900 il tema della morte era ancora fortemente presente, anche grazie ai fenomeni d'eroismo militare ed all'ideologia nazionale; la morte si apprestava a fare il suo ingresso nell'industria cinematografica, che era fortemente ispanica, anche grazie alla ormai stabilita lingua comune, ai finanziamenti statali ed alla *cantera* filmica americana.

LA MORTE AL CINEMA

Spesso accreditato come il primo film sonoro messicano, "Santa" di Antonio Moreno è un racconto

melodrammatico che narra di una giovane ragazza che viene sfruttata e poi abbandonata da un uomo. Il *topos* della *Midnight virgin*, analizzato nel quarto capitolo di questa tesi, ha affascinato pubblico ed addetti ai lavori per anni (ricordiamoci che questa è la seconda versione di Santa); la protagonista indifesa, il mondo crudele che si approfitta della sua purezza e una percezione morale delle proprie azioni sono gli elementi che costituiscono questo tema ricorrente.

Il tema del film “Santa” ha avuto così molti seguiti e versioni; con il passar del tempo per la figura della vergine della notte si è perfino resa possibile la vendetta, così come anche la possibilità di redenzione sociale per la protagonista. Nello stesso modo i film emigrarono dalla provincia verso le città marittime, per arrivare infine nei grandi centri urbani; abbiamo visto questo percorso in pellicole come “La mujer del puerto” di Boytler, “La mujer sin alma” di Raphael Sevilla, “María Candelaria” e molti altri film diretti da Emilio Fernández.

Vediamo brevemente come questa storia universale ed il suo personaggio (quello della donna abbandonata) utilizzino la tematica della morte come rinforzo al giudizio morale sui personaggi e sulla società. Independentemente dal fatto che la protagonista accetti il suo fato mortifero o che venga salvata da un uomo, attraverso la morte questi registi introducono il senso di colpa, il peccato, la punizione e l’innocenza.

SANTA (1931) & LA MUJER DEL PUERTO (1934)

Pur non essendo il primo esempio di morte proiettata al cinema (già nel 1896 Gabriel Veyre e Claude Ferdinand Bon Bernard diressero il corto “Duelo en el bosque de Chapultepec”), la scomparsa di Santa è il primo

caso nel quale la morte acquista un valore narrativo e didattico rilevante. Infatti le vicende che seguono la ragazza protagonista, il suo peccato, il suo abbandono e la prostituzione, raggiungono il climax del film nella scena della sua morte.

Il suo rompere le regole legate al pudore, ed alla propria dignità femminile, causano la sua iniziale cacciata dalla casa materna. Dopo questo peccato (l’adulterio era ancora considerato un peccato grave), Santa peggiora la sua situazione recandosi presso un bordello ed incominciando a vendere il proprio corpo. Ad ogni passo che la protagonista compie durante il film, il regista risponde con una chiara risposta morale, e viste le sue scelte in contrasto con la società, con delle punizioni. La morte sarà l’ultima di queste risposte, di fatti a causa dei suoi comportamenti Santa si ammalerà mortalmente.

Benché le si presenti più volte un’alternativa di salvezza (la possibilità di iniziare una nuova vita, la possibile relazione felice con il torero che lei tradisce e la salvezza offerta dal personaggio di Hipólito), la protagonista continua la sua vita come prostituta fino a morire.

La sua morte stabilisce un importante insegnamento cinematografico e culturale: vista la sua caratteristica fatalista ed inevitabile, la morte ha come principale funzione quella di fare da elemento equalizzatore delle differenze sociali e morali. La morte di Santa stabilisce un importante insegnamento morale oltre ad essere il primo esempio dell’utilizzo della morte come punizione delle azioni dei personaggi. Per quanto nel film possa essere utilizzata come castigo, la cultura pre-colombiana della morte, come quella cristiana, non la percepiva come un evento negativo; benché in disgrazia e colpevole, viene offerta a Santa una buona sepoltura con tanto di fiori e gente che prega per lei.

Non sempre, però, è possibile essere redenti dalla morte; talvolta la causa ed il modo in cui il personaggio si



60.1/ Fotogrammi tratti da: Santa (1931), Juan de la Cruz Alarcón
 60.2/ Fotogrammi tratti da: La mujer del puerto (1934), Eurindia Films

avvicina alla morte ostacolano la qualità equalizzatrice dell'evento. Il giudizio e la differenza tra il bene ed il male non rimangono quindi senza conseguenze. La morte infatti dev'essere un esempio dell'accettazione della propria natura e della concezione fatalistica propria degli *indios*. Infatti, sebbene alcune tribù operassero i sacrifici umani, la cultura meso americana sottolineava il fatto che la seconda vita fosse molto più lunga della prima.

Un esempio di questa altra visione della morte ci viene offerta da “La mujer del puerto” di Arcady Boytler e Raphael J. Sevilla. Il film riprende il *topos* della *Midnight virgin* come anche l'idea della morte come punizione.

In questo caso però, dopo esser stata abbandonata dall'uomo che la stava sfruttando, la protagonista non viene cacciata (come in “Santa”) bensì viene punita con la morte del padre. Dopo esser stata lasciata ed essere divenuta orfana, la protagonista abbandona la provincia per recarsi in città, in questo caso scegliendo Veracruz. Qui la protagonista diventerà una prostituta; ancora una volta, come in Santa, la situazione della protagonista peggiora. Un giorno, dopo aver sedotto un marinaio ed aver consumato con lui, Rosario scopre che questi è in realtà il fratello. Rosario si trova quindi colpevole di una colpa ben più grave del libertinismo, l'incesto. Le possibilità di redenzione e salvezza offerte da Alberto,

il fratello, non sono più valide e altro non rimane da scegliere che la morte. Ma la protagonista non accetta però il fatalismo mortifero ma si suicida gettandosi in mare. Benché le immagini prodotte abbiano una grande carica espressiva, e si allineino all'idea classica della morte colpevole, non è presente nessun onore e accettazione nel suicidio di Rosario. Per questo la sua morte diventa l'inizio di un periodo peggiore; non le viene offerto o permesso un riposo pacifico, ma solo una finta ed indegna sepoltura in mare. A chiudere questa morte crudele, l'impossibilità di un luogo dove essere ricordata da eventuali familiari nella festività del *Día de los muertos*. Infatti gli unici personaggi che possono avere pietà e compassione per la deceduta rimangono quindi il fratello (colpevole quanto lei) e lo spettatore.

La scena che racconta la morte del padre di Rosario, ci mostra invece un caso ancora diverso: la morte come glorificazione della vita di un personaggio giusto. Don Antonio, così si chiama il padre della protagonista, muore ucciso accidentalmente dall'ex-amante della figlia (durante una colluttazione questo spinge Antonio giù dalle scale). I funerali di Don Antonio cadono però durante i giorni di festa del carnevale cittadino. L'incontro tra il carro funebre e la parata dei festeggiamenti è tragico; infatti la popolazione della parata crede che il corteo funebre non sia altro che un carro a tema funerario. Il carro e la bara vengono quindi derisi mentre Rosario si disperava nel momento in cui viene disonorata la memoria del padre. La festa all' "*entierro del mal humor*" ("la sepoltura del cattivo umore") si ferma quando un uomo si rende conto della reale situazione. Alla presa di coscienza dei cittadini in festa, rendendosi conto che si tratta in realtà del funerale del carpentiere Antonio, tutti si tolgono le maschere e fanno spazio alla protagonista trasformando la festa in una processione funerea. La morte è un elemento solenne per tutte le

culture, ma Boytler (che ricordiamo è di origine russa) riesce a trasmettere attraverso il cinema come la morte sia un importante momento di condivisione sociale e culturale per il messicano.

La scena drammatica appena vista ci introduce a due elementi che lentamente si fanno spazio nel cinema messicano: il sentimento misto tra festa e dolore che presenza sempre nelle morti messicane e la possibilità di trasmettere un insegnamento morale attraverso la morte di personaggi sia colpevoli che innocenti.

MARÍA CANDELARIA (1943)

Il primo cinema della *Golden age*, sembra introdurre l'inevitabilità della morte in pressoché tutti i suoi film. María Candelaria è la protagonista dell'omonimo film di Emilio Fernández; povera e ostracizzata dalla società anche lei morirà nel finale come Santa e Rosario. Tuttavia a differenza degli esempi appena fatti, la protagonista di "María Candelaria" non morirà a causa di una malattia o concludendo la propria vita con un gesto eroico e coraggioso.

Buona, pura ed onesta come tipicamente vengono rappresentati i personaggi indigeni, la protagonista viene uccisa a sassate perché ritenuta colpevole per il semplice fatto di aver posato come modella per un pittore ispanico. Questo film affronta la tematica della razza riproponendo il *topos* della donna abbandonata (possiamo trovare il contributo del film a questo tema nei capitoli "04. La vergine della notte" e "05. Il borghese innamorato"); la storia vede la protagonista essere soggetta all'esilio dal paese, al desiderio culturale del pittore, ad una malattia quasi letale come all'incarcerazione del suo fidanzato. Il conflitto letale nasce dalla sua scelta di farsi ritrarre dal pittore affinché questo, grazie alle sue conoscenze,



61/ Fotogrammi tratti da: *María Candelaria* (1943), Films Mundiales

potesse scarcerare l'amato della protagonista; non appena il villaggio scopre l'opera che ritrae María nuda (anche se noi sappiamo che la protagonista ha posato vestita), inizia la caccia alla ragazza impura che termina con la sua lapidazione.

Tuttavia benché il personaggio fosse odiato dalla comunità e desiderato dal pittore per i soli tratti fisici, non appena Lorenzo Rafael, l'amato, chiede al popolo di fermarsi affinché non venga deturpato il corpo, nessuno ha più il coraggio di lanciare una pietra.

Quello che differenzia María dalle altre protagoniste, oltre al fatto che viene mostrata la sua morte violenta, è

l'assenza di colpa. Infatti mentre è seguita ed uccisa, la protagonista non è mai disperata perché colpevole, come poteva invece sembrare Eréndira in "Janitzio" e Rosario in "La mujer del puerto", ma piuttosto è spaventata e teme per la sua vita.

Questa innocenza viene rafforzata dal glorioso funerale che riceve; mentre la morte colpisce Santa e Rosario come un evento necessario (la prima è malata e la seconda è una peccatrice), l'uccisione di María nasce unicamente dall'incomprensione e dall'odio. A rafforzare questa visione si può notare come, nel corso del film, sia narrata la guarigione di María dalla malattia, come a sottolineare che la morte - qui presente in forma di malattia - colpisce

solo nel momento in cui può trasmettere messaggi morali (e talvolta prima del tempo come punizione). Anche per questo motivo Fernández rende il funerale della protagonista così pomposo: presieduto dal parroco che suona le campane, con moltissimi fiori disposti intorno alla salma di María che viene sdraiata sulla piccola canoa, in onore della tradizione azteca e della capitale Tenochtitlán.

Per molti personaggi la morte diventa, quindi, un'occasione di riabilitazione che si manifesta attraverso le immagini della loro sepoltura. Attraverso una degna tumulazione, infatti, tutti gli abusi fatti e ricevuti vengono dimenticati. L'importanza della sepoltura, che per esempio Rosario ("La mujer del puerto") crede di non meritarsi, è simbolo del forte legame fatalista espresso nelle scene di questi, e dei prossimi, film analizzati.

La sepoltura è il modo crudo per ricordare ai vivi, e che il regista usa per ricordare agli spettatori, di come il tempo dopo la morte sia infinitamente più lungo di quello passato in vita, e che per questo la modalità in cui

si viene consegnati all'aldilà è ben più rilevante di quello che si è effettivamente compiuto in vita.

Questo pensiero ed il codice visivo-culturale ad esso legato accompagnano il cinema nell'evoluzione dei suoi personaggi e nell'evoluzione della società che acquista un importante ruolo narrativo; quando durante gli anni quaranta il *topos* della *Midnight virgin* stava perdendo le sue caratteristiche di vittimismo e debolezza femminile anche la concezione della morte dovette trasformarsi. Vista la posizione cardine che aveva la morte nei film appena visti, e visto che si stava introducendo l'immagine di una donna più combattiva, con una chiara dignità e libertà narrativa, la morte incominciò a rappresentare più un libero atto di sacrificio che di punizione.

Per meglio capire come anche la tematica della morte evolveva a fianco del personaggio femminile e della società (come visto nei capitoli "04. La vergine della notte" e "05. Lotta sociale e crisi di classe"), vediamo brevemente il ruolo della morte nelle *ficheras* e nel cinema militare-patriottico.



62.1/ Fotogrammi tratti da: Aventurera (1949), Cinematográfica Calderón S.A.

62.2/ Fotogrammi tratti da: Salón Mexico (1948), Clasa Films Mundiales

AVENTURERA (1949)
& SALÓN MEXICO (1948)

Nel 1949 uscì al cinema “Aventurera”, diretto da Alberto Gout ed interpretato da Ninon Sevilla, uno dei film rilevanti per la trasformazione *fichera* dalla vergine della notte; il film racconta di Elena, giovane borghese che si trova per strada da un momento all’altro. Ciò che la rende povera, ed è catalizzatore della storia del film, è un incontro con la morte; già nelle prime scene, infatti, il padre della protagonista si suicida quando scopre l’infedeltà della moglie. Non ci viene mostrato l’atto del suicidio (probabilmente troppo esplicito per il pubblico del tempo) ma solamente la disposizione del corpo e quello dell’arma da fuoco. Agli occhi del regista e della tradizionale morale messicana, il suicidio dell’uomo, come quello di Rosario, non merita un funerale; mentre lo spettatore può provar pietà per questi personaggi, soprattutto per il padre di Elena - sofferente per l’infedeltà della moglie -, Alberto Gout non gli offre un funerale che sia elegante o tradizionale.

Anzi Gout introduce subito la grave necessità economica e lavorativa che toglie anche alla protagonista la possibilità di un lutto tranquillo e rispettoso. Grazie a questi bisogni, il regista introduce nuovamente il tema della donna sfruttata, già visto nel quarto capitolo di questa tesi.

Il film si trasforma poi in una tipica commedia *fichera*: molti balli, canti, intrighi amorosi e qualche accenno al dramma criminale e familiare tanto apprezzato dal pubblico degli anni ’50. Il regista propone poi, durante il film, numerosi elementi che non rafforzano la nazionalità messicana del film; la stessa attrice protagonista del film è di origini cubane, come lo sono anche i molti balli che interpreta nel film. Il ragazzo che si innamora di Elena, e che personifica la possibilità di salvezza da

questo mondo, è di chiare origine americane, come altri personaggi del cabaret presentano una fisionomia europea.

Tuttavia l’utilizzo del *topos* della *Midnight virgin* non è l’unico fattore che rende interessante, e messicano, questa pellicola; la morte infatti si presenta più volte durante il film. L’evolversi della storia vede il matrimonio della protagonista con un uomo della classe ricca, che le dà la possibilità di ritrovare il suo status sociale originale. Una volta ripristinata la sua ricchezza, il regista offre alla protagonista la possibilità di rincontrare la madre (che era causa della sua povertà e del suo diventare una ballerina) e di perdonarla; malata gravemente e costretta in un letto di ospedale la madre cerca la riconciliazione con la figlia. Il peccato e la fuga della madre però non trovano il perdono della figlia, che le nega questa possibilità rendendo la scena un momento pietoso.

Ancora una volta la morte serve a dare l’ultimo giudizio sul personaggio morente; la madre infatti era rispettata e valorizzata mentre era in vita perché moglie, madre e cittadina appartenente alla classe borghese. Tuttavia a causa dei suoi peccati viene disprezzata e sminuita dalla figlia nel momento della sua morte, rendendo quest’ultima descrizione negativa della donna come definitiva.

Vediamo la protagonista piangere per la morte della madre ma il regista preferisce anche in questo caso non mostrare il funerale del personaggio deceduto. A differenza della morte del padre, Gout non mostra la sepoltura in modo da evitare un possibile sentimento di empatia verso la madre. Anzi, come sottolinea Carlo Celli, il regista introduce nuovamente il pericolo di Lucio, il magniaccia, e con esso il personaggio violento di Rengo, il suo *enforcer* (l’altro personaggio legato alla morte visto durante il film) in modo da cambiare velocemente il tema d’azione.

Come la Elena in “Aventurera”, anche Mercedes,

la protagonista di “Salón Mexico” lavora come ballerina di un cabaret. La ragione alla base di questa professione è diversa; mentre la morte del padre e l’abbandono della madre fanno perdere a Elena il suo status sociale, che deve quindi riconquistarsi grazie al ballo, Mercedes deve lavorare nei locali notturni per poter pagare la retta scolastica alla sorella minore. Beatriz, la sorella minore, ignara di tutto sogna di sposare Roberto, un giovane pilota militare, con il quale poter costruire la sua famiglia tradizionale. Tuttavia quando Mercedes e Paco, il suo magnaccia, vincono un concorso di danzón e Paco si rifiuta di condividere il premio con la protagonista, iniziano i problemi.

Tra furti, rapine e violenza, la protagonista si ritrova a dover combattere per la propria indipendenza ed il futuro di sua sorella.

Il film si conclude con lo scontro letale tra Paco e Mercedes: lui la attacca e lei si difende pugnalandolo alle spalle. Paco armato di pistola tuttavia riesce ad uccidere la donna rendendola martire dell’impegno familiare e femminile. Il giudizio morale dato dal film e basato sui peccati commessi dalla protagonista (i furti, l’omicidio di Paco, e tutto ciò che può legarsi alla vita nei cabaret) non è più negativo come nel caso di Santa e Rosario. Infatti con il cambiare dei valori morali della società e visto la ragione alla base di queste azioni, Mercedes non è punita nel momento della sua morte.

Anzi prima della sepoltura la protagonista viene riconosciuta per il suo valore da Lupe, innamorato di Mercedes, e da Roberto, il fidanzato di Beatriz. Benché non ci venga fatto vedere il funerale, il regista Emilio Fernández ci mostra la differenza del locale notturno Salón Mexico e la diversa vita di Lupe: il personaggio in lutto infatti sembra non sapere che fare senza la personalità, l’onestà e l’eroismo femminile di Mercedes.

VAMONOS CON PANCHO VILLA (1936) & RIO ESCONDIDO (1948)

La morte come sacrificio, appena vista in “Salón Mexico”, è stata per anni anche la tematica centrale dei film di guerra come “Vamonos con Pancho Villa”. Questo film, diretto da de Fuentes, racconta di un gruppo di amici, i *Leones di San Pablo*, e della loro avventura rivoluzionaria. Come vedremo nel capitolo “09. Cinema nazionale e nazionalista”, questa pellicola ha avuto un ruolo importante nella costruzione dell’immagine del paese in ambito cinematografico. Infatti la storia inizia con la scelta di Tiburio, il protagonista, ed dei suoi compatrioti di arruolarsi nell’esercito di Pancho Villa; l’intento del gruppo è quello di donare alla causa rivoluzionaria tutto, anche la propria vita. In questo caso la morte e l’eroismo *macho* vanno di pari passo; l’obbiettivo dei protagonisti è quello di portare a termine la guerra di rivoluzione, vincendola, in modo da glorificare il loro paese natale, San Pablo, e di conseguenza del Messico.

Come vedremo nel prossimo capitolo, la morte non solo si presenta nel momento in cui uno dei protagonisti perde la vita, ma si innesta anche come quesito urgente per questi uomini che stanno per andare a combattere, e probabilmente morire. Tuttavia nessuno ha paura della morte; anzi la scena di dialogo attorno al fuoco che anticipa le prime battaglie, non mette mai in dubbio il coraggio ed il valore dei soldati come neanche la loro prontezza alla morte. Infatti benché sia probabile che la morte dell’intero gruppo, l’unica preoccupazione che viene esternata dai personaggi riguarda ciò che avverrà dopo il loro morire. Si può ritrovare quindi l’idea messicana per la quale ciò che uno subisce dopo la propria morte sia in realtà ben più importante di quello che uno fa o subisce prima.

Fernando de Fuentes piega quindi una tematica



63.1/ Fotogrammi tratti da: *Vamonos con Pancho Villa* (1936), Antonio Díaz Lombardo, Bustamente y Fuentes
 63.2/ Fotogrammi tratti da: *Rio Escondido* (1948), Producciones Raúl de Anda

fortemente messicana e pre-colombiana al servizio del cinema nazionalista e popolare. Tuttavia non si limita a glorificare i personaggi ed i ribelli, ma utilizza anche la morte per deridere indicando alcuni ciechi ideali della rivoluzione ed in particolare il suo elemento *machista*.

Ognuno dei personaggi diventa così vittima dell'ideale nazionalista. I primi muoiono dopo aver dato prova del proprio coraggio. I successivi invece muoiono per cause assurde (come il fuoco amico o una sorta di *roulette* russa) o per malattia.

“*Vamonos con Pancho Villa*” utilizzò la morte come elemento per creare un messaggio di identità nazionale legata al coraggio ed alla morte stessa. In questo modo si è differenziato del desiderio di cronaca sociale ed insegnamento morale che in quegli anni era trasmesso attraverso la morte (che abbiamo visto in “*Santa*” e “*La mujer del puerto*”). De Fuentes piega la tematica della morte perché questa lo aiuti a costruire e trasmettere

un nuovo senso civico-nazionale; la morte diventa strumento dell'eroismo e del sacrificio comunitario. Nel 1948, Emilio Fernández distribuisce “*Rio Escondido*” che, come “*Vamonos con Pancho Villa*”, presenta un chiaro interesse nazionalista e sfrutta la morte in questo modo. Il film cerca di risvegliare la nazione messicana spingendo il pubblico a prendere María Felix, ed il suo personaggio Rosaura, come esempio di eroina nazionale. Fin dall'inizio del film sappiamo che la protagonista è morente perché affetta da una malattia terminale. Il compito che il presidente del paese le affida passa quindi ad essere una sorta di missione sacrificale in vista della creazione di uno stato messicano autentico e forte. La riapertura della scuola, l'unione del paese sotto un'unica lingua ed un'unica cultura richiedono, come nel caso dei *Leones de San Pablo*, una completa donazione di sé. Rosaura però non è l'unico personaggio del film ad avere a che fare con la morte.

Nel film di Fernández una grave malattia colpisce il paese di *Rio Escondido*, mettendo in pericolo la vita di tutti

come la buona riuscita dell'incarico della protagonista. Finché l'antagonista del film, Don Regino, non si ammala, la situazione non riesce a migliorare. È proprio grazie a questa malattia (che contribuisce a definire il "personaggio" della morte), che Rosaura acquista il potere contrattuale per far riaprire la scuola e curare i malati più poveri. Infatti la malattia mette sullo stesso piano il sindaco del paese ed i poveri orfani del paesino, facendo perdere a Regino tutta la sua superiorità ed il suo *machismo*.

La situazione migliora lentamente grazie all'impegno di Rosaura, ma dal momento che la protagonista rifiuta le *avances* del sindaco, questo blocca il flusso d'acqua verso il paese. Quando uno dei ragazzi della scuola ruba dell'acqua al pozzo di Regino, questi gli spara uccidendolo. Sottomessi, senza acqua da bere, vittime della violenza e dell'omicidio di donne e bambini, la popolazione di Rio Escondido ancora non si ribella. Quando il sindaco, però, vieterà la veglia funebre del ragazzo appena ucciso richiedendo che venga sepolto immediatamente, la folla intera reagisce facendo scoppiare la rivoluzione. Fin dall'inizio della storia messicana la popolazione indigena e più povera è stata vittima di soprusi ed ingiustizie; tuttavia la rottura del patto socio-culturale non è perdonabile, tanto che il disprezzo dei morti causa la violenza popolare.

Ma Fernández non si limita a mostrare questa realtà culturale e nazionale; il regista riprende anche la funzione morale per condannare Don Regino. Nel suo tentativo di forzarsi su Rosaura, mentre sta scoppiando la rivolta, la protagonista gli spara alle spalle lasciandolo in fin di vita davanti a casa sua. Ma mentre María Candelaria viene risparmiata dalle violenze sul suo corpo, Regino è vittima del linciaggio da parte della popolazione di Rio Escondido. Compiuta la sua missione la protagonista cede alla sua malattia e muore mentre il dottore, suo

amico, legge la lettera di ringraziamento da parte del Presidente. Il film termina con un monito alle future generazioni: l'inquadratura sulla lapide commemorativa per Rosaura, che attesta il suo glorioso sacrificio per il paese, e ci mostra come la morte possa funzionare come collante sociale.

MACARIO (1960)
& BIUTIFUL (2010)

La presa di conoscenza delle capacità narrative e culturali della morte hanno spinto alcuni registi a sfruttare l'identità della morte più come un personaggio reale che un attuttore metaforico dei messaggi che si volevano trasmettere. Infatti anche grazie a "Rio Escondido" s'incomincia a rendere concreto l'intervento della morte per stabilire l'uguaglianza tra i membri delle classi.

Roberto Galvadón nel 1960 presentò "Macario" al Festival di Cannes e portò lo stesso film agli Academy Awards candidandolo come miglior film straniero. Infatti sia la critica che il pubblico trovò in questo *dramedy* degli anni sessanta un film che evitava il semplice intrattenimento offerto dalle *ficheras* e dai film o dai film di *lucha libre*.

La storia racconta di Macario, un povero taglialegna indigeno che molto affamato ruba un tacchino per potersi cibare. Dopo il furto, e dopo un sogno in cui vengono rappresentati molti elementi legati al *Dia de los muertos*, il protagonista incontra sul suo cammino il Tentatore, il Creatore e la morte. Tutti e tre chiedono a Macario di condividere con loro un pezzo del suo tacchino, ma seppur riconoscendoli, il protagonista nega il cibo sia al Diavolo che a Dio. Solo di fronte alla morte, che come dice il personaggio "quando la riconosci non ti lascia molto tempo", Macario si offre di condividere



64/ Fotogrammi tratti da: Biutiful (2010), Menageatroz, Mod Producciones, Focus Features

il cibo. Questo gesto porterà la morte a concedere al protagonista il potere di curare e resuscitare le persone morenti.

Visto questo dono il protagonista decide di recarsi in città dove può arricchirsi salvando i malati; tuttavia il potere, la fama e la ricchezza portano Macario a rompere le poche regole impostigli dalla morte finendo per pagare la sua disobbedienza.

La morte diventa ancora una volta l'elemento attraverso cui le ingiustizie e le differenze si appianano. Infatti la difficoltà economica e la delusione di Macario vengono cancellate grazie al dono ricevuto dalla morte. Più volte durante il film, attraverso il protagonista, viene offerto

ai morenti una possibilità di sopravvivenza (e talvolta redenzione). Nel finale, quando Macario rompe il patto tra lui e la morte, appaiono nuovamente il Diavolo, per tentarlo un'ultima volta, il Creatore, per consigliargli di rivedere le sue azioni e prepararsi alla sua morte, e la morte per dirgli che è il suo momento.

Galvadón costruisce una sorta di *ring composition* per sottolineare come l'uomo, e soprattutto il messicano, sia suddito della morte e come questa sia colei che alla fine definisce chi siamo.

Nel 2010 "Biutiful" di Alejandro Gonzalez Inárritu reintroduce nel cinema messicano il personaggio

della morte come attore narrativo. Benché non sia interpretata da un attore specifico come nel caso di “Macario”, il protagonista del quarto film di Iñárritu ha una particolare relazione con la morte.

Uxbal, il personaggio protagonista interpretato da Javier Bardem, lavora in campo illegale, ha svariate difficoltà economiche e familiari ed è affetto da un cancro in stato terminale. Il suo potere e la sua malattia mettono in una nuova prospettiva la sua vita; Uxbal non ha la capacità di evitare o ripristinare la vita come Macario, ma ha il potere che gli permette di dialogare con i morti (come un medium), donando ai parenti dei deceduti un sentimento di chiusura. Basandoci anche sugli eventi visti in “Rio Escondido”, possiamo affermare come le capacità di Uxbal siano molto più importanti per la cultura messicana (rispetto a quella di Macario).

La morte è presente ovunque durante il film. Più volte vediamo il protagonista recarsi alle veglie funebri per farsi dare l'ultimo messaggio da parte dei morti, ed in ognuna di queste il regista riesce a mettere in contrasto la cultura popolare messicana, personificata da Uxbal (che è in realtà spagnolo), con la tradizione cristiana presente in Spagna (ed oramai anche in Messico). Iñárritu sembra voler indicare come il simbolismo e la presenza dei parenti riesca solamente ad arrivare al momento in cui la morte prende il sopravvento sulla vita senza però riuscire a spingersi fino alla comprensione della morte. Uxbal infatti è colui che aiuta i morti nell'apprendimento della loro nuova forma, e che quindi può capire meglio di tutti la natura della morte.

Tuttavia dal momento che il protagonista diventa strumento per la morte di un gran numero di immigrati cinesi, e quindi la morte lo colpisce quasi personalmente, il Uxbal sembra perdere il suo potere. Solo nel momento della sua morte, che avviene in maniera pacifica, Uxbal riesce a percepire la vera essenza della morte e della sua

pace; il protagonista infatti si vede morire completando la coscienza di sé che solo nel momento in cui si muore si può raggiungere.

Iniziato il nuovo millennio, la morte non ha più un valore morale tanto da essere strumento di condanna per i deceduti (la prima morte in questo film colpisce un bambino che aveva rubato l'orologio al padre), tantomeno viene utilizzata in maniera eroica per trasmettere dei sentimenti nazionalisti; la morte viene spogliata dei sentimenti del periodo per ricordare, nuovamente, come [la morte] sia la grande equalizzatrice (motto utilizzato anche dai “fedeli” della santa muerte, culto di origine sincretica) e come segni l'inizio ad un'esistenza ben più longeva.

LOS OLVIDADOS (1950)
& *Y TU MAMÁ TAMBIÉN (2001)*

Bisogna tenere conto di come con il passare degli anni, la tematica della morte, benché sempre presente, sia stata meno incisiva nei suoi ruoli e nel suo racconto della società messicana. Molti film infatti hanno cercato di riproporre la morte in maniera simile alla modalità vista nei primi anni della *Midnight virgin* e del cinema della *Golden age*. Tuttavia sia il pubblico che l'industria erano molto cambiate nel corso degli anni e qualsiasi giudizio di carattere morale era inutile o ritenuto passato.

Luis Buñuel attraverso il suo cinema neo-realista riuscì ad inserire il tema della morte all'interno dei suoi drammi di descrizione sociale. Tuttavia la morte diventa un evento, che seppur importante, non ha molto valore per la società contemporanea. Nel 1950 con “Los olvidados” il regista spagnolo racconta in maniera cruda le realtà della classe popolare messicana; il racconto delle esperienze dei ragazzini protagonisti dei film,



65/ Fotogrammi tratti da: Los olvidados (1950), Ultramar Films

riesce a descrivere in modo onesto e autentico le parti della città e delle gerarchie comunitarie che regnavano allora nella capitale. All'interno di questa storia il regista introduce la relazione della classe popolare con la realtà ed il concetto di fatalità. Infatti ben dopo l'omicidio di Julian, lo scontro sociale si ripete tra il protagonista Pedro e l'antagonista e violento Jaibo.

Pedro interessato a cambiare la propria vita, in favore di una che faccia del bene a sé ed alla società, mentre sta portando a termine un compito affidatogli, incontra Jaibo. Il destino vuole che dopo un primo scontro, nel quale Jaibo deruba il protagonista, Pedro venga ucciso. Pur essendo vittima degli eventi, Pedro non sarà glorificato per la sua morte, ma anzi Buñuel in maniera crudele lo tratta proprio secondo il suo valore sociale; al corpo del ragazzo non viene offerta una sepoltura ma viene gettato da una rupe insieme agli altri scarti d'immondizia.

Come nel caso della tematica politica e sociale, "Y tu mamá también", uscito internazionalmente nel 2001, ci comunica la difficoltà che la popolazione ed il cinema moderno affrontava nel parlare del tema della morte. Alfonso Cuarón costruisce una pellicola complessa riuscendo sia a trasmettere numerosi valori nazionali come allo stesso tempo negare la loro esistenza preferendo le tematiche generali del cinema globale.

Come vedremo nel capitolo "09. Cinema nazionale e nazionalista", infatti, benché i nomi e la natura dei personaggi li renda legati alla cultura classica nazionale e tra di loro si ripeta la tradizionale tensione tra la classe dirigente e la classe popolare (o in questo caso media), i personaggi non riescono a comunicare alcun valore culturale rilevante.

I due giovani protagonisti, Julio e Tenoch, sono infatti degli studenti senza talenti, elementi con problemi d'identità personale e sociale; i personaggi sono un tipico esempio dell'arroganza e dell'im maturità dell'élite messicana oltre che due ragazzi guidati da una tempesta ormonale.

Anche Luisa, la protagonista femminile che accompagna i ragazzi nel loro *road trip*, non riesce a darci alcuna comprensione della morte come strumento narrativo o sociale.

Quest'incapacità pesa ancora di più visto che Cuarón costruisce il personaggio di Luisa ricordandoci quello della vergine della notte; infatti come Rosario, Santa, ma anche María Candelaria (e perfino Uxbal), Luisa è affetta da una malattia mortale che le dà la possibilità di interpretare al meglio le varie sfumature e immagini della morte che offre la cultura messicana.

Solo raramente il film riesce a riappropriarsi dei valori che trasmettono la caducità della vita: il primo

momento lo abbiamo quando Luisa racconta la morte di tutti i membri della sua famiglia come anche la morte del suo primo amore. Il secondo momento è quando il narratore ed il regista assieme si staccano dalla storia del film per indicare allo spettatore gli esempi e i segni che dimostrano il fatalismo mortifero e il suo culto nell'ancora tradizionale parte del Messico.

In entrambi i casi il film, e quindi il cinema e la società, riescono a raccontare gli eventi unicamente post facto, il che conferma la necessità di slegare i sentimenti dei personaggi dall'inevitabilità della morte.

Benché, come in "Los olvidados", la morte venga relegata ad una cronaca razionale, ad una tematica metafisico-morale oppure non è presentata come uno strumento idealista, in "Y tu mamá también" la morte è presente grazie alla presenza di aneddoti e simboli.

In questo modo Cuarón ci ricorda che, nonostante tutto, la popolazione messicana continua ad avere particolare attenzione al culto della morte. Un esempio di questa fascinazione viene esternato, in maniera completamente

diversa, da un altro dei registi più celebri di questi anni: Guillermo del Toro.

EL LABIRINTO DEL FAUNO (2006)
& *EL ESPINAZO DEL DIABLO (2001)*

Il 2006 è l'anno in cui il cinema messicano è stato riconosciuto dal pubblico internazionale, soprattutto grazie al grande successo dei tre registi che in quegli anni, come ora, stanno guidando la nuova *Golden age*. In quell'anno infatti Cuarón e Iñárritu fecero uscire "Children of men" e "Babel" confermando la fama ottenuta grazie a "Y tu mamá también" e "Amores perros". Tuttavia benché del Toro avesse già prodotto film internazionali ben recepiti ("Cronos", "Hellboy", "Blade II") fu grazie a "El labirinto del fauno" che si distinse per la sua produzione visionaria di metafore fiabesche.

Il film, che vinse anche un premio dell'Academy per miglior Production Design, racconta la storia di Ofelia,



una ragazzina spagnola che vive un'avventura fantastica durante la guerra civile spagnola. Dopo aver effettuato il trasloco con sua madre gravida per raggiungere il capitano Vidal, membro dell'esercito spagnolo, la protagonista incomincia a seguire (ed interpretare) la fiaba della principessa Moana, figlia del re di un fantastico mondo sotterraneo (in lingua originale "underworld" che può essere inteso anche come "inferi"). Fate, fauni e altre creature guidano la protagonista a intraprendere tre prove per raggiungere l'immortalità promessa da suo padre immaginario.

Del Toro sfrutta così la fascinazione della morte tipica messicana e il realismo crudo del cinema spagnolo, che abbiamo già visto in Buñuel, per formare un genere nuovo e di cui è maestro: il genere del realismo magico. Infatti fin dal suo primo film, "Cronos", abbiamo potuto vedere come il regista riuscisse a sfruttare la tematica della morte ed il realismo sociale per poter trasmettere il suo punto di vista sulla situazione della comunità messicana.

Con "El labirinto del fauno" del Toro riesce a migliorare questo suo metodo narrativo.

Il film viene simulato una *ring composition*, iniziando e finendo con quasi la stessa scena, ricordandoci il ruolo del fatalismo ma anche la possibilità dell'uomo di conquistarsi il suo status dopo la morte. Il film inizia con la scena della morte di Ofelia, per poi tornare indietro per raccontarci quali fatti hanno portato a questo momento.

Durante la storia del Toro ci offre due diversi punti di vista sulla morte: quello del capitano Vidal, uomo pragmatico e realista, e quello di Ofelia, bambina che crede nelle favole e nella possibilità della magia come strumento salvifico. Molti critici analizzano e affrontano il realismo magico di del Toro per rendere il punto di

vista di Ofelia come un'interpretazione metaforica del conflitto civile spagnolo.

Questa interpretazione è molto interessante perché lega bene i vari mostri al personaggio del padre tiranno; Vidal infatti viene legato al mito di Saturno che, in preda alla paura ed alla pazzia, mangiò i suoi figli. Questo ci viene anche quasi esplicitato dal regista più volte durante il film.

Benché stia combattendo contro i ribelli, l'obiettivo finale del capitano è quello di poter governare sui cittadini di quella zona. L'omicidio, ed il tentato omicidio, di coloro che gli stanno più vicini diventa così una sorta di figlicidio sociale; il regista durante la seconda prova di Ofelia, quella del banchetto, ci mostra anche un piccolo quadro in cui viene rappresentato il mostro nell'atto di mangiare la sua discendenza. Il continuo ripresentarsi della morte diventa così realtà e metafora della presa di potere franchista.

Pur condividendo questa interpretazione della pellicola credo che la tematica della morte vada analizzata tenendo anche conto degli elementi che il cinema passato ha proiettato su di essa (e che abbiamo visto fino ad ora).

Iniziamo indicando come la madre di Ofelia, Carmen, fin dall'inizio del film sia gravida e gravemente malata. Infatti il viaggio percorso dalla madre e dalla protagonista viene fatto perché Carmen possa partorire in compagnia del nuovo marito e visitata dal dottore del campo (che se lo stesso dottore critica questa scelta).

Durante il film quindi del Toro inserisce una speranza, la possibilità di un futuro migliore ed apre ad un'ipotesi che rompa il ciclo fatalista degli eventi. È per questa ragione che Ofelia combatte e si sacrifica, per far sì che la madre possa partorire per dare vita al piccolo fratello, e contemporaneamente acquistare l'immortalità.

Il libro, attraverso la figura ovarica, mostra infatti ad Ofelia l'imminenza del parto e della morte di sua madre;

dopo la morte della madre, che era buona ma sottomessa al capitano, le viene offerta una sepoltura semplice e tradizionale.

Nel finale del film la tematica della morte ritrova il valore morale e didattico che si era perso negli ultimi anni. Infatti prima che Ofelia venga uccisa dal patrigno, il fauno le pone l'ultimo ostacolo perché lei possa raggiungere suo padre nell'aldilà: si necessita del sacrificio di un innocente. Ofelia si ritrova quindi schiacciata dalla scelta tra la difesa del fratellino dall'egoismo di capitano Vidal e dalla richiesta del fauno di sacrificare lo stesso neonato per la propria salvezza. Ofelia, non scegliendo né l'una né l'altra cosa, verrà uccisa dal capitano spagnolo, diventando vittima sacrificale come fecero Rosaura e Mercedes nelle pellicole del passato. Allo stesso modo quindi le verrà offerto una dipartita gloriosa. Pianta da Mercedes, la sua tata, il suo sacrificio viene esaltato dai rivoltosi; negli inferi invece, che sono raffigurati luminosi e dorati (e ci ricordano l'interno di una cattedrale), Ofelia viene finalmente riconosciuta come principessa Moana e premiata con l'immortalità. Del Toro non si limita a concludere qui il film ma aggiunge alla tematica della morte, l'importante elemento dell'eredità, sociale e morale, che si lascia al futuro. Infatti quando gli anti-fascisti uccidono capitano Vidal, gli negano l'ultimo suo desiderio, quello di far sapere a suo figlio l'ora della sua morte; anzi Mercedes subito prima di ucciderlo gli comunicano come suo figlio non verrà neanche a conoscenza del suo nome, facendo così che nessuno possa mai pregare per lui.

Cinque anni prima che uscisse "El labirinto del fauno", uscì nei cinema il terzo lungometraggio di Guillermo del Toro: "El espinazo del Diablo". Vista la scarsa distribuzione negli Stati Uniti, anche a causa degli avvenimenti dell'undici Settembre, il film non ebbe

fortuna. Per questo motivo il regista messicano produsse "El labirinto del fauno" film che ha molti fattori narrativi e sociali in comune.

Lo stesso del Toro, durante un'intervista con Cynthia Fuchs, affermò:

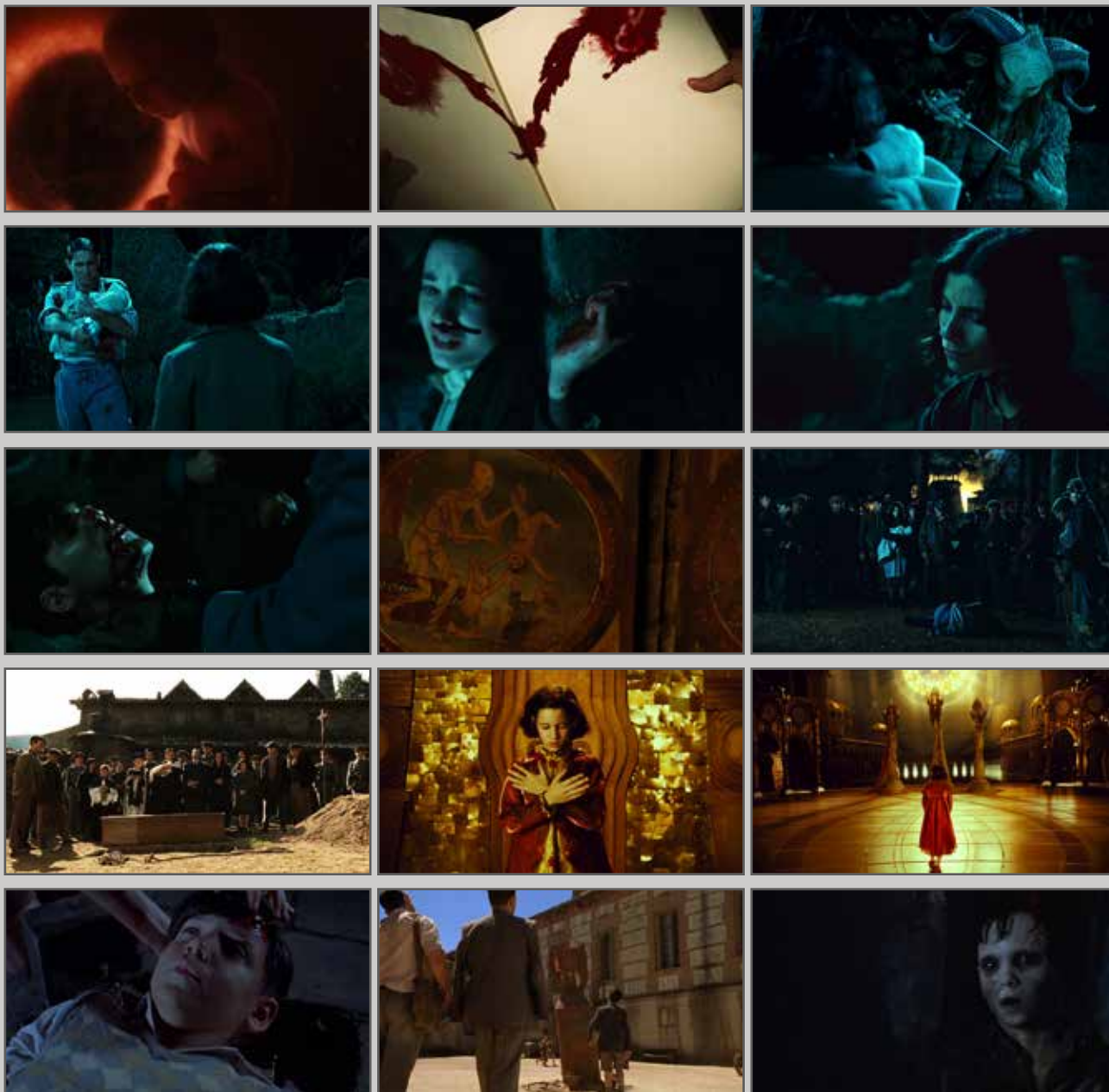
"I wanted it to be a companion piece to Devil's Backbone, which was released pre-9/11. In America, it was released in the winter of 2001. It was the wrong time to tell a story about cruelty of war and children..."

"Volevo che fosse un pezzo compagno di "Devil's Backbone" -"El espinazo del Diablo"-, che è stato rilasciato pre-9/11. In America, è stato rilasciato nell'inverno del 2001. È stato il momento sbagliato per raccontare una storia di crudeltà della guerra e dei bambini ..."

Il film racconta di un bambino, Carlos, che abbandonato raggiunge l'orfanotrofio di Casares e Carmen cercando un posto dove stare al sicuro (ambientato nel 1939, vediamo le difficoltà della guerra civile spagnola). Dopo essere diventato amico di un altro orfanello, Jaime, il protagonista incomincia ad avere visioni di un bambino misterioso; questo sembra essere, secondo le dicerie degli altri bambini, il fantasma di Santi, morto il giorno che l'orfanotrofio fu bombardato dall'esercito franchista.

Come il libro, e la fiaba di Moana, indicavano l'onnipresenza del fatalismo nella cultura della morte, anche in "El espinazo del Diablo" del Toro, attraverso la presenza della bomba nel giardino interno dell'orfanotrofio, ricorda ai personaggi ed agli spettatori che la morte ha una natura definitiva e inaspettata.

Anche in questo film come in "El labirinto del fauno" del Toro sfrutta l'idea di *ring composition* per aumentare questo senso di fatalità. Il finale di "El espinazo del



67.1/ Fotogrammi tratti da: El labirinto del fauno (2006), Estudios Picasso, Tequila Gang, Esperanto Filmoj
 67.2/ Fotogrammi tratti da: El espinazo del diablo (2001), El Deseo, Tequila Gang, Sogepaq

Diablo” tuttavia accoglie a braccia aperte la natura ripetitiva della storia e della morte. In tutti i casi di morte visti in questi due film, la morte sopraggiunge a causa della violenza degli uomini e di fantasmi o mostri.

Attraverso il suo realismo magico, il regista ci mostra la crudeltà e l’odio dell’uomo e della società per la vita; tuttavia del Toro attraverso l’immortalità di Ofelia/Moana e quella dei fantasmi di “El espinazo del Diablo”, ci mostra anche la sfera fantastica della cultura pre-colombiana della morte. Infatti il regista messicano riprende chiaramente i valori della morte come ultimo giudizio sia sui personaggi positivi, Ofelia diventa principessa, sia su quelli cattivi, il capitano Vidal non ha eredi e ne verrà ricordato. Guillermo del Toro contraddice l’astio sentito da Cuarón in “Y tu mamá también” mostrando come sia possibile costruire un film transnazionale (entrambi le produzioni sono almeno parzialmente spagnole) ed allo stesso riprendere la tematica mortifera messicana.

CONCLUSIONE

GRAVITY (2013)
& *BIRDMAN (2014)*

Nell’Ottobre 2014 durante un’intervista al Telegraph, Guillermo de Toro era intento a pubblicizzare il suo ultimo lavoro come produttore, “The book of life” diretto da Jorge R. Gutiérrez, che sarebbe uscito di lì a pochi giorni. La giornalista Horatia Harrod, citando il film in discussione, chiese al regista messicano: “What is it with Mexicans and death?” (“Che cosa c’è tra i messicani e la morte?”). Del Toro rispose in maniera molto generale e filosofica ricordando come per tutta la propria vita ciascuno cammini fianco a fianco con la morte. Aggiunse ricordandoci come l’ambientazione del film, il *Día de los muertos*, malgrado il suo nome, sia in realtà una celebrazione della vita. Vista la connazionalità tra Gutiérrez e del Toro possiamo affermare abbastanza sicuramente che il titolo scelto per “The book of life” desideri proprio trasmettere questa faccia gioiosa e vivace della morte.

Fin dalla cultura pre-colombiana la morte era vista come una parte del percorso dell’esistenza umana e non come la sua fine; questa idea e lettura è rimasta nella cultura tradizionale messicana grazie alla condivisione di questo pensiero con la religione cristiana. Infatti benché diluito e talvolta artificioso il popolo messicano continua a coltivare ed essere devoto all’idea della morte tradizionale. Lo stesso premio Nobel per la letteratura Octavio Paz precede, e fa eco, al pensiero appena citato di del Toro:

“Para el habitante de Nueva York, París o Londres, la muerte es palabra que jamás se pronuncia porque quema los labios. El mexicano, en cambio, la frecuenta, la burla, la



68.1/ Fotogrammi tratti da: Gravity (2013), Warner Bros., Esperanto Filmoj, Heyday Films

68.2/ Fotogrammi tratti da: Birdman (2014), New Regency Pictures, M Prods, Le Grisbi Productions

acaricia, duerme con ella, la festeja, es uno de sus juguetes favoritos y su amor más permanente. Ciertamente, en su actitud hay quizá tanto miedo como en la de los otros; más al menos no se esconde ni la esconde; la contempla cara a cara con paciencia, desdén o ironía”

(“Per l’abitante di New York, Parigi o Londra, la morte non è una parola che non va mai pronunciata perché brucia le labbra. Il messicano, invece, [la morte] la frequenta, ci scherza sopra, l’accarezza, dorme con lei, la celebra, è uno dei suoi giocattoli preferiti e il suo amore più duraturo. È vero, quando è presente [la morte], [il messicano] è spaventato quanto gli altri; però, almeno,

non si nasconde da essa e nemmeno la nasconde; [il messicano] la contempla faccia a faccia con pazienza, disprezzo o ironia “).

Questa volontà di non nascondere la morte, ma anzi accoglierla e dialogarci viene subito ripresa dal cinema. In questo capitolo abbiamo visto come l’industria sia infatti riuscita a riproporre quest’importante tematica rimanendo fedele al suo ruolo mortifero e alla sua natura di nuovo inizio.

Infatti se all’inizio la morte era usata principalmente come elemento definitivo per dare un giudizio morale e

didattico sui personaggi delle pellicole, come in “Santa” e “La mujer del puerto”, presto venne introdotta la sua natura più gloriosa ed umana. “María Candelaria” mostrò per la prima volta i rituali ed il rispetto della popolazione per la salma del morto; le *ficheras* mostrarono l'accettazione della propria situazione e la possibilità di salvezza portata dalle proprie azioni e dal sacrificio.

La morte, come dice del Toro, è quindi un personaggio reale ed onnipresente che ci deve far mettere in prospettiva molti degli eventi che vediamo e di cui siamo attori, come succede ai protagonisti di “Macario” e “Biutiful”. Tuttavia come ci mostra Cuarón il cinema, soprattutto quello messicano, desidera affrontare la tematica della morte, ma la società ed il pubblico sembra ne vogliano sentire parlare il meno possibile. La mancanza di una morale tradizionale forte, infatti, ha reso la morte un tabù ed un elemento ben più spaventoso di vampiri, mostri o fantasmi e, secondo Galvadón, perfino di Dio e del Diavolo.

Il cinema messicano, che si presenti in forma nazionale o transnazionale, continua ancora oggi a chiederci di affrontare a viso aperto il tema della morte, che vista la sua natura necessaria è ovunque. Anche i grandi film del cinema globale e commerciale hanno cercato di riprendere il conflitto, la fatalità della morte ed allo stesso tempo hanno introdotto la possibilità di una buona vita nell'aldilà.

Anche i casi più celebri, “Gravity” e “Birdman”, presentano momenti nei quali i protagonisti affrontano la morte e la possibilità di una seconda vita. Queste tematiche non sono sempre chiare, ma viene lasciato allo spettatore uno spiraglio interpretativo. Cuarón ed Iñárritu infatti offrono la speranza della rinascita (“Gravity” nella scena finale) e dimostrano l'importanza del sacrificio per ottenere una vita migliore (il finale dell'opera teatrale in “Birdman”). Tuttavia non sappiamo

se Stone, la protagonista interpretata da Sandra Bullock, muoia sulla stazione spaziale Soyuz, facendo della seconda parte del film un viaggio metafisico; oppure se arrivi veramente alla stazione Tiagong (che tradotto letteralmente significa “palazzo paradisiaco”) oppure se raggiunga il nuovo stadio evolutivo dell'uomo tornando sulla terra. Allo stesso modo non sappiamo se Riggan, interpretato da Michael Keaton, muore tentando l'annegamento, sparandosi o gettandosi dalla finestra dell'ospedale.

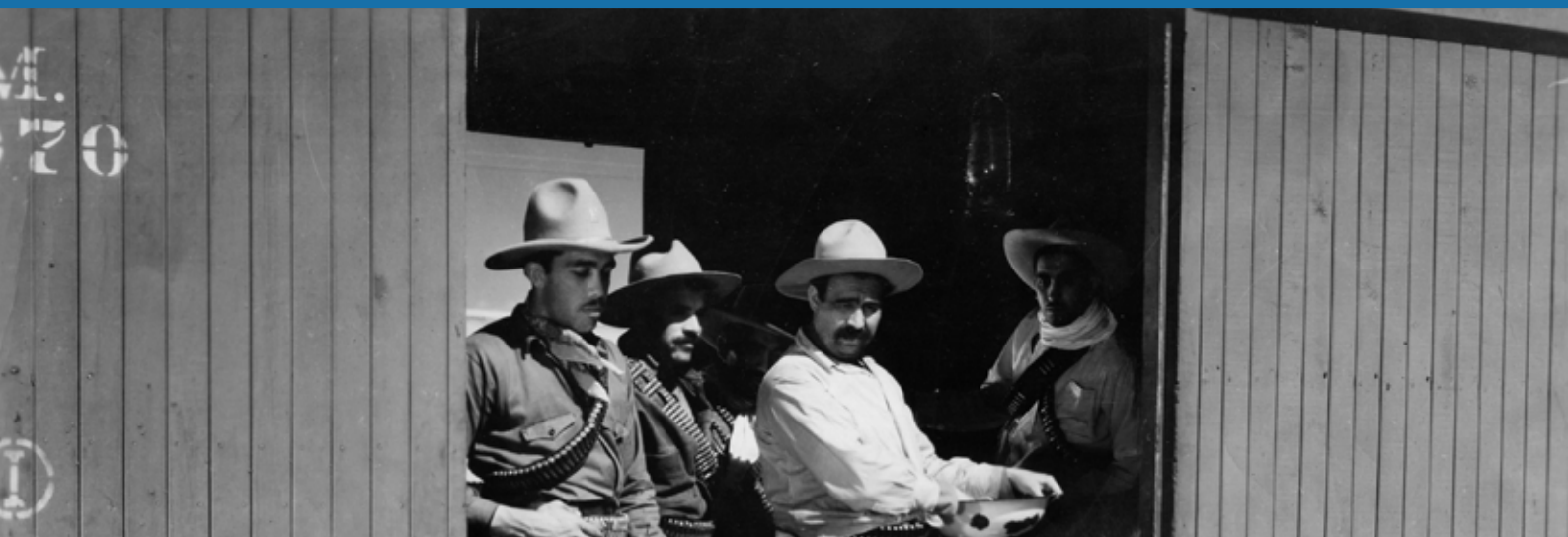
In questa analisi non ci interessa raggiungere il significato di tutte queste scene (in questi due casi specifici è perfino troppo presto per capire a pieno il valore di entrambi i film); abbiamo voluto mostrare come, anche affrontando una tematica universale e condivisa come la morte, il cinema messicano sia in grado di riappropriarsi degli strumenti filmici, che siano personaggi mitologici, generi cinematografici o ideali sociali, per darci una conoscenza più intima della società, della cultura e del pensiero messicano.



08.

CINEMA NAZIONALE E NAZIONALISTA

ideali del cinema



CINEMA NAZIONALE E NAZIONALISTA

Durante questa tesi abbiamo cercato di individuare quali tratti narrativi e visivi potessero essere elementi costitutivi del cinema e della cultura messicana. Nei capitoli precedenti abbiamo analizzato l'evoluzione di due personaggi ricorrenti nella storia dell'industria cinematografica messicana per mostrare i modi utilizzati da registi ed attori per dialogare con il pubblico. Possiamo ritenere la *Midnight virgin* ed il borghese creativo alcuni tra gli attori principali dell'evoluzione della società e del cinema messicano dal 1896 ad oggi.

Come ci testimonia lo strumento cinematografico, questa società ha subito una chiara trasformazione causata dall'arrivo di nuove classi sociali e dal continuo cambiamento dei valori e dei temi ritenuti importanti da pubblico e produttori. Come abbiamo visto nel capitolo "06. Lotta sociale e crisi di classe", la dialettica del conflitto può essere costruita proprio sulle basi dei personaggi e sui vocabolari visivi da loro adoperati.

Per concludere il nostro percorso abbiamo deciso di sfruttare questi diversi livelli di profondità di analisi per determinare in che modo siano stati usati i generi filmici per rappresentare la nazione messicana; affrontiamo quindi i punti di vista culturale e nazionale sia rispondendo all'ipotetica domanda "Che cose identifica il cinema messicano?", sia cercando di riassumere il punto di vista storico, politico e nazionalista introdotto dalla domanda "Come può il cinema costruire un sentimento di nazionalismo?".

LA NASCITA DEL CINEMA NAZIONALISTA

Dal primo arrivo della tecnologia cinematografica in Messico, nel 1896, il desiderio degli addetti al lavoro e dei mecenati che finanziavano questi studi fu quello di dimostrare la propria grandezza attraverso la loro capacità tecnica o narrativa. Con il passare degli anni nacquero le prime possibilità di racconto che portarono le personalità più lungimiranti ed avanguardiste a diventare i primi *film-makers*; questo fu possibile soprattutto grazie ad un investimento economico ed ideale che fece lo stato (ricordiamo come il primo ad accogliere Gabriel Veyre e Claude Ferdinand Bon Bernard, gli inviati di Louis e Auguste Lumiere, fu proprio il presidente). In tutto il mondo l'interesse dei politici per una macchina che salvasse, rendesse ripetibile e trasmissibile un messaggio all'intera popolazione era sempre crescente.

Come abbiamo visto nell'introduzione storica infatti alcuni sovrani europei avevano già incominciato a riprendere eventi ufficiali e la loro vita privata in modo da rafforzare la loro immagine e la comunicazione verso il popolo (ne fu un esempio Nicola II di Russia che filmò e distribuì il filmato della sua incoronazione).

Anche Porfirio Díaz si offrì come attore affinché la popolazione potesse vedere il suo presidente come un uomo qualunque. Infatti, come precedentemente descritto, l'anno stesso in cui arrivò il cinematografo venne registrato un piccolo segmento che ritraeva il capo di stato passeggiare a cavallo a Chapultepec.

Questa semplice prova del ruolo politico e sociale del nuovo medium è proprio il primo segno che il cinema sarà lo strumento dedicato alla rappresentazione della

realtà sociale ma soprattutto del governo statale.

Infatti, perché uno strumento possa comunicare con facilità le caratteristiche dell'identità nazionale di un paese, dopo averle riconosciute ed analizzate, è necessario sfruttare il metodo aristotelico della mimesi (qualità intrinseca alla tecnica cinematografica).

Con il passare degli anni alcuni teorici del tempo videro in questa capacità mimetica la possibilità di comunicare la complessità dell'identità culturale millenaria del paese anche attraverso i film di propaganda politica oppure quelli tratti dai romanzi più famosi in Messico. Il patrimonio culturale che si voleva tramandare era quello ereditato dalle varie generazioni precedenti, patrimonio caratterizzato dalle loro usanze estetiche e culturali, dai loro costumi sociali e dalle loro esperienze condivise. Grazie alla ripetizione delle caratteristiche della società, riscontrabili nei film e nei metodi che pubblico ed artisti hanno reso popolari, si è creato pian piano un modello d'identità nazionale.

I *motives*, le tematiche ed i generi che dato il via al processo dinamico della costruzione ed esaltazione dell'individualità del cinema messicano (e quindi ad avere delle caratteristiche culturali originali) li abbiamo già visti nei capitoli precedenti: il dramma della purezza e della prostituzione (visto approfonditamente del capitolo "04. La vergine della notte"), le commedie musicali ambientati nei *ranchos* ed i *buddy movies*, e i drammi legati allo scontro militare e sociale.

Il periodo storico della *Golden age* ha sfruttato questi generi assiduamente riuscendo a costruire un'industria cinematografica rispettabile oltre ad un pubblico fortemente interessato al cinema. La crescita del settore, tuttavia, ha portato ad alcune difficoltà economiche (dovute ai costi elevati della strumentazione) richiedendo che lo stato assumesse un ruolo sempre più importante nella *kermesse* del processo produttivo filmico. Il

suo compito era di natura economica (produceva e distribuiva le pellicole) ma rapidamente incominciò ad interessarsi all'industria come strumento di supporto alla comunicazione dei valori nazionali.

Dallo scoppio della rivoluzione contro Porfirio Díaz, non erano più stati prodotti dei contenuti cinematografici dedicati alla propaganda politica; questa situazione cambiò una volta che venne eletto al potere Venustiano Carranza che si interessò nuovamente alla possibilità di influenzare l'opinione pubblica attraverso il cinema; nel 1936 divenne chiaro come lo stato avesse in mente di produrre film per mostrare, attraverso i suoi personaggi e le sue storie, le virtù che avrebbero nel tempo costruito un'idea forte di ciò che era *lo mexicano*, sia in patria che all'estero.

A confermare l'intenzione dello stato, pochi anni dopo ci fu un processo di nazionalizzazione di alcune banche sotto il *Banco cinematográfico*, un apparato statale dedicato alla produzione finanziaria di tutti quei film con chiari valori nazionalisti.

Questo controllo dello stato portò anche ricchezza all'industria che poté così continuare ad influenzare il pubblico ed allo stesso tempo riuscì ad indirizzare la direzione delle forme artistiche tradizionali. Per quanto l'interesse economico e politico dello stato possa farci capire l'importanza del cinema come strumento di comunicazione nazionale, sono stati i film a costruire un carattere nazionale ed un'ideale di messicano che si estende a molte pellicole della *Golden age*.

L'età dell'oro del cinema messicano, che iniziò nei primi anni 30, si preparò a definire i tratti più frequenti e messicani sui quali i registi dovettero costruire le loro storie. Il film che fu all'avanguardia e anticipò i tempi fu "El compadre Mendoza".



69/ Fotogrammi tratti da: El compadre Mendoza (1933), Clasa Films

EL COMPADRE MENDOZA (1933)

Il film diretto da Fernando de Fuentes è una delle pellicole più influenti per quello che nel futuro prossimo sarebbe diventato il genere del dramma militare. Ne abbiamo già notato l'importanza nel capitolo "06. Lotta sociale e crisi di classe" perché per primo introdusse il contrasto tra le diverse classi sociali e i diversi ideali politici durante la rivoluzione zapatista. Avendo già affrontato il film ci limitiamo ad un breve riassunto per mostrare come "El compadre Mendoza" abbia introdotto nella sua storia i primi sentimenti di nazionalismo.

Il film racconta di Mendoza, ricco proprietario terriero, e di come la sua vita evolva durante la rivoluzione contro il governo di Porfirio Díaz. Durante il film vediamo come il personaggio riesca a mantenere un atteggiamento pacifico e neutro rispetto ad entrambe le fazioni interessate dal conflitto tanto che queste ultime cercano anche di proteggerlo dai loro nemici.

Pur interessandosi principalmente alla lotta militare ed a quella di classe, il film introduce le tematiche e le caratteristiche che interessarono i personaggi del cinema nazionalista. Culturalmente e storicamente lo scontro militare è una delle possibilità più sfruttate dagli *storytellers* per raccontare la grandezza di una nazione o dell'eroe che l'ha fondata (si pensi ai poemi epici

dell'antica Grecia, ad Enea o ai "Commentarii de bello gallico" di Cesare).

Ne "El compadre Mendoza" il conflitto aiuta ad identificare i "buoni" dai "cattivi" presentando in Felipe Nieto il messicano coraggioso, forte e disposto a morire per la sua patria ed i suoi compagni.

Il pubblico può quindi esaltarsi perché condivide con questo personaggio gli ideali rivoluzionari oltre che la cittadinanza; per la prima volta, dopo anni di melodrammi sociali e amorosi, il messicano è eroico e formidabile.

Grazie a questo film la popolazione si avvicina ad uno dei generi che diventerà propedeutico all'unità nazionale sia in campo sociale che filmico.

Tuttavia non si può tralasciare la presenza dell'esercito governativo (che ricopre il ruolo dell'antagonista) e il finale del film; i valori comunicati dal protagonista infatti sono esplicitamente contrapposti a quelli del governo al potere in quel momento. La costruzione del messaggio nazionalista comunicato da Fernando de Fuentes passa quindi dalla negazione di un governo precedente: per comporre la nuova identità del messicano e del nuovo Messico quindi si devono superare i valori e le leggi ispaniche dettate da Porfirio Díaz, dal generale Huerta e, prima di loro, dai *conquistadores*.

Il conflitto, la razza ed il *charro* diventano così tutti

elementi del cinema nazionalista che si forma dalle ceneri della cultura spagnola e facendo emergere i nuovi eroi e martiri cinematografici. La morte di Nieto, come quella di Miro -il protagonista di “Redes” di Zinnemann e Muriel, svolge la funzione di chiamata alla nazione che deve a sua volta combattere per l’unità e l’indipendenza social, culturale e nazionale difendendosi dalle influenze esterne.

La formazione di personaggi e valori da comunicare per fondare un cinema nazionale incominciarono a prender piede, come anche il tentativo di riprodurre sul grande schermo, nel modo più realistico possibile, la società messicana. Fu proprio il desiderio di spettatori e registi di vedere sul grande schermo il vero Messico, o comunque quello che si desiderava identificare come Messico, che spinse la produzione di film con un’estetica e delle tematiche condivise. In questo modo si creò un generale impianto visivo ed ideale che dominasse le sale e per la quale, anche vent’anni dopo, si potesse riconoscere la provenienza geografica-culturale della pellicola (così come il messaggio nazionalista in essa presente).

Tra il 1935 ed il 1936 uscirono nelle sale tre film che comunicavano fortemente il desiderio dell’industria di mostrare lo stato come forte, con tante ricchezze naturali e patria di eroi e uomini di onore, giustizia ed umiltà. “Vamonos con Pancho Villa”, “Alla en el rancho grande” e “Redes” hanno inaugurato alcuni paradigmi che ci indicano la predilezione della *Golden age* messicana per i film di genere e personaggi archetipici o legati alla mitologia nazionale.

“Vamonos con Pancho Villa” costruì il personaggio dell’eroe disposto a combattere per la gloria della sua gente e della sua nazione: puro, leale, ottimo soldato della rivoluzione il protagonista è dipinto attraverso tratti romantici ed epici che richiamano quelli degli eroi ariostiani.

Affinché questi valori fossero maggiormente sentiti i film non si limitavano a raccontare di grandi battaglie o conflitti inventati, ma adoperavano l’epoca (appena conclusa) della guerra contro Díaz e quei luoghi che l’hanno ospitata: questi servivano ad identificare i tratti rurali degli anni trenta e la bellezza incontaminata del paese facendo dimenticare allo spettatore la veloce urbanizzazione in atto in Messico.

Mentre affronta i generi, i personaggi e le tematiche del cinema nazionale, Carlos Monsiváis, nel suo testo “Cultura popular mexicana”, identifica nel *charro* protagonista delle *rancheras*, nella *Midnight virgin*, negli *indios* di Emilio Fernández e nel *peladito* di Mario Moreno i personaggi mitologici della cultura messicana contemporanea.

Per ogni personaggio Monsiváis definisce anche un ambiente dove si svolge l’azione e dove grazie a lui o lei viene comunicato un messaggio specifico: la *ranchera* introduce le *haciendas* ed un sentimento dei pre-modernità, i campi di battaglia diventano il luogo concreto di dove si costruisce la reale nazione messicana ed i cabaret diventano simbolo dei valori urbani della modernità. Attraverso la nostra analisi rivedremo tutti questi aspetti attraverso i film più noti o influenti per la costruzione del “cinéma cósmico”.

ALLA EN EL RANCHO GRANDE (1936)

Fernando de Fuentes fu uno dei registi che meglio sfruttò il genere della *ranchera* per narrare l’ingresso dell’industria messicana nel suo periodo nazionalista (e che rapidamente divenne famoso come *Golden age*).

Come per “El compadre Mendoza” anche questo film è ambientato nei primi anni del mille novecento: la pellicola racconta di due amici d’infanzia che lavorano



70/ Fotogrammi tratti da: Alla en el rancho grande (1936), Lombardo Films

nello stesso *rancho* (uno è il proprietario, l'altro il suo secondo) e di come entrambi s'innamorino della stessa ragazza. Nel terzo capitolo di questa tesi abbiamo mostrato come lo scontro sociale venga alimentato dalle differenze sociali e si sviluppi in scontri amorosi e talvolta fisici e come “Alla en el rancho grande” sfrutti il contrasto tra le classi come elemento narrativo. Tuttavia pur raccontando una storia che prevede lo scontro tra due personaggi fortemente messicani, Fernando de Fuentes riesce ad evitare che si creino due fazioni in contrasto. Infatti il regista preferì idealizzare la relazione tra i protagonisti così da creare un'iconografia legata più al paese messicano che alla tematica amorosa (e quindi al conflitto amoroso).

Come abbiamo visto, il regista non è nuovo al cinema nazionalista. Diversamente dall'obbiettivo patriottico/nazionale di “El compadre Mendoza”, questa volta de Fuentes si concentra sulla creazione di un'immagine messicana per il mondo estero. La sua esperienza come

dipendente dell'ambasciata messicana a Washington infatti ha dato al regista la possibilità di capire cosa poteva voler dire “cinema messicano” negli Stati Uniti. Al suo ritorno in patria, e grazie alle possibilità ottenute dal suo lavoro come scrittore, Fernando de Fuentes riuscì a produrre quella che è conosciuta come la “Trilogia della rivoluzione” (composta da “El prisionero trece”, 1933; “El compadre Mendoza”, 1934; “Vamonos con Pancho Villa”, 1936) a cui in seguito legò proprio “Alla en el rancho grande”.

Mentre i primi tre film si concentrarono sulle azioni degli eroi e sull'onore della nazione, “Alla en el rancho grande”, come anche il suo remake del 1949, inaugura l'iconografia rurale e musicale messicana.

Gabriel Figueroa, il direttore della fotografia, introduce nel film alcuni modi visivi che torneranno spesso nelle pellicole di genere *ranchera* come anche in altre pellicole del tempo: il duello musicale tra due protagonisti, le corse tra cavalli, le danze popolari e le lotte tra galli vengono tutte descritte con una chiarezza ed onestà

grafica che ricorda il documentario.

I personaggi del film non esaltano più la nazione quanto invece i valori tradizionali che essi comunicano; il cowboy messicano è una figura che pur non rappresentando la reale popolazione (il personaggio è solitamente bianco e con caratteristiche fisiche e culturali aristocratiche) riesce a comunicare al pubblico il desiderio di mantenere lo status quo sociale.

De la Mora in “Mexican Cinema: reflections of a society” (1982) indica proprio in questo mantenimento dello status quo l’influenza delle tradizioni e della morale cristiana sul successo sociale del film.

Durante la pellicola infatti la situazione sociale tra i personaggi non cambia; Felipe rimane ricco e socialmente più rilevante di José Francisco, che però riesce a conquistare e sposare Cruz. L’interesse comunicativo è quello di costruire attorno alla figura di successo del *charro* l’idea di bontà e coraggio che prima era dedicata agli eroi di guerra.

Pur appoggiando il rigido regime sociale e la struttura patriarcale, “Alla en el rancho grande” riesce a parlare

del carattere nazionale che in quegli anni si poteva già trovare al cinema; grazie al suo successo il personaggio del *charro* e l’impostazione visiva ed iconografica del film diventa la normalità. Il successo della *ranchera* fu tale che lo storico Garcia Riera riporta come dopo la distribuzione di questo film circa la metà delle pellicole prodotte negli anni seguenti raccontavano ed esaltavano la cultura folkloristica e nazionale dei *charros*.

Personalmente non credo che la composizione di un’identità nazionale e cinematografica possa dipendere così fortemente da un unico film come “Alla en el rancho grande”, tuttavia non si può negare la sua grandissima influenza sulle produzioni completate dopo la sua uscita. Sebbene questo film abbia consacrato il cinema rurale ed il genere della *ranchera*, altre pellicole hanno avuto lo stesso merito nella costituzione di un cinema nazionale attraverso generi diversi: ne sono un esempio “Redes” e “Vamonos con Pancho Villa”.



REDES (1936)

Durante la tesi abbiamo parlato dello “scontro” identificandolo come base narrativa per il racconto delle tematiche sociali e fondamentali; abbiamo visto come “Redes” abbia avuto come obbiettivo quello di creare consapevolezza rispetto alla situazione popolare messicana, e come ci sia riuscito creando un legame tra i vari personaggi sullo schermo ed indirettamente anche con gli spettatori.

La storia del film ci introduce a diversi gruppi di pescatori ed alla loro difficoltà economica e lavorativa causata dalla relazione tra gli *indios* ed i dirigenti creoli. Il fattore comunitario della pellicola introdusse l'idea di obbligo sociale che richiedeva al cittadino di lavorare insieme ai suoi concittadini e connazionali per un bene comunitario. Per opporsi alla tirannia dei politici e dei dirigenti infatti i protagonisti del film sono obbligati a collaborare e quindi ad evitare tensioni interne al gruppo; la lotta tra le fazioni di pescatori si conclude nel momento in cui il protagonista viene ucciso nel tentativo di migliorare la situazione di tutti. La sua morte fa da catalizzatore perché tutti i personaggi aprano gli occhi alla corruzione ed all'ingiustizia sociale esistente. Da questo punto di vista vediamo come le teorie *indigenistas* portino Zinnemann e Muriel, i registi, a contrastare il messaggio inviato da de Fuentes in “Alla en el rancho grande”: lo status sociale non può rimanere invariato. Benché le morali dei due film -“Redes” e “Alla en el rancho grande”- possano apparire contrapposte in realtà condividono la natura nazionalista del messaggio: in entrambi i casi la volontà dei registi prevede la comunicazione del Messico come nazione ricca e affascinante e del messicano come uomo d'onore e di giustizia.

Questa variazione di punto di vista (come anche il

diverso obbiettivo: status quo o rivoluzione) nasce dalla differenza dell'aver protagonisti con degli stati sociali così differenti: questa differenza comporta un ovvio cambio dell'azione dei personaggi, che si basa anche sulle teorie *indigenismo-hispanismo* e sul genere del film drammatico o *ranchero*.

Un fattore che Fernando de Fuentes copia dalla pellicola di Zinnemann è quello visivo: la produzione di “Redes”, voluta fortemente dal ministro culturale messicano, si è concentrata sulla narrazione della vita reale di alcuni pescatori. Il desiderio sociologico e storico di mostrare i fatti in maniera onesta e chiara viene replicato dalle riprese chiare, senza forti contrasti e disposte in modo tale che per ogni primo piano o particolare venisse mostrato prima l'ambiente e poi la figura intera; questa “lontananza” ed oggettività del dramma di “Redes” venne sfruttata da molte pellicole *rancheras* e film di guerra degli anni seguenti.

Questo non si traduce in riprese crude e violente (aldilà dei film di guerra) ma più nell'impegno a mostrare i tratti distintivi che fanno del Messico un posto unico. Le lunghe riprese e scene dei protagonisti che si preparano al lavoro, vanno a pesca o che vendono la propria merce diventa uno dei modi preferiti per raccontare il Messico autentico e tradizionale.

Proprio su questa falsariga Fuentes decise di girare e distribuire il terzo film della “Trilogia della rivoluzione”; riuscì, ancora una volta, a rappresentare il fascino del Messico come il potenziale prestigio della nazione messicana.

VAMONOS CON PANCHO VILLA (1936)

Ultimo film a far parte della trilogia di de Fuentes, “Vamonos con Pancho Villa” è il primo lungometraggio

che affronta in maniera così aperta e diretta la tematica della rivoluzione. Durante la tesi abbiamo visto innumerevoli richiami allo scontro anti-porfirista ma raramente abbiamo analizzato come il cinema riuscisse a comunicare le problematiche del conflitto (che ricordiamo fu in realtà una guerra civile) accrescendo l'interesse negli ideali nazionalisti. Il film racconta di un gruppo di sei poveri agricoltori, di diversa età e status sociale, conosciuti con il nome di “*Leones de San Pablo*” (“leoni di San Pablo”); il racconto segue gli eventi più importanti della loro avventura rivoluzionaria da quando si uniscono all'esercito di Pancho Villa per combattere il general Medina.

Fin dall'inizio del film l'intento nazionalista è esplicitato dalla didascalia introduttiva; questa mostra come il film abbia il desiderio di essere un omaggio alla lealtà ed ai valori di Pancho Villa, e alla sua capacità di infondere nei ribelli messicani questi stessi valori. Nel tentativo di comunicare correttamente questo eroismo, il regista annuncia qui le scene di morte cruenta che vedrà lo spettatore. Il film infatti utilizzerà frequentemente la morte come elemento ultimo di glorificazione dei protagonisti.

I personaggi decisi a combattere per la libertà del proprio paese incontrano Pancho Villa mentre questi sta distribuendo del cibo alle vittime più povere della guerra. La scena che introduce questo momento ci mostra il clima allegro e gioviale dei vari membri dell'esercito rivoluzionario: c'è chi si allena con il lazo, chi si fa prepara da mangiare, chi chiacchiera senza preoccupazioni con donne e compagni e perfino chi fa la siesta all'ombra del treno, base operativa dei rivoltosi. Fuentes non ci mostra, almeno non ancora, la durezza del conflitto. Il film fa sembrare l'atto di unirsi ai propri concittadini per combattere assieme una cosa bella, senza rischi o continue paranoie. Anche le inquadrature, in *point of*

view, di Pancho Villa mentre distribuisce il mais agli affamati ci mostrano il sentimento di ringraziamento e la gioia del popolo nei confronti del generale rispetto alla tristezza e alla paura tipicamente legate alla guerra. Il regista ci mostra tutto ciò che c'è di buono nel combattere per la propria nazione; i protagonisti però non si limitano a lasciare il proprio paese, la famiglia ed i figli ma combattono da eroi dimostrando come i cittadini di San Pablo (e per lo spettatore di tutto il Messico) siano la causa di questa idea di rivoluzione buona e giusta.

Di fatti i valori della guerra di liberazione dal porfiriato sono riflessi da quelli di cameratismo e similitudine nazionalismo dei “*Leones de San Pablo*”. Il loro coraggio e la loro collaborazione li porta a diventare uno dei nuclei più importanti della truppa di Villa. Il coraggio di ognuno dei personaggi porta ad una vittoria sul campo di battaglia, alla glorificazione della loro patria (attraverso la città di San Pablo) ma anche alla morte. Fernando de Fuentes inserisce nella prima parte del film una scena, già vista nel capitolo “07. La cultura della buona morte”, in cui i protagonisti parlano della possibilità di morire durante la guerra.

In questa scena i sei protagonisti dicono cosa pensano e come affrontano il tema della morte: al protagonista Tiburcio importa solo che qualcuno si prenda cura della sua famiglia, Martín ricorda come la morte annulli tutto e che morire in un modo o in un altro è uguale. Máximo invece lo contraddice affermando di voler morire combattendo, per mostrare al *jefe* (che si può intendere come Villa o l'Altissimo) quanto vale realmente un “leone di San Pablo”; Melitón gli fa eco, Rodrigo dice che gli basta morire con a fianco i suoi compagni e Miguel Angel aggiunge il desiderio di un funerale tradizionale con tanto di banda e saluto militare.

La scena è utile per capire il carattere dei personaggi, per



72/ Fotogrammi tratti da: *Vamonos con Pancho Villa* (1936), Antonio Díaz Lombardo, Bustamente y Fuentes

renderli più umani all'occhio del pubblico e non eroi inarrivabili; affrontare il tema della morte significa per il regista rendere tutti uguali, i più coraggiosi ed idealisti al pari dei più cinici, i personaggi del film allo stesso livello del pubblico. Chiunque combatterebbe per qualcosa di buono che gli sta fortemente a cuore, e per il messicano sono importanti la patria, la sua gloria e la sua libertà. Da questa scena in poi il regista mostra varie battaglie in cui i protagonisti compiono gesta militari eroiche e si sacrificano per la causa.

Durante le battaglie de Fuentes e Figueroa cercano di mostrare, oltre all'azione, anche frammenti visivi consistenti all'idealizzazione del Messico di quegli anni; il cinema rurale abituato alle battaglie epiche in vasti territori deserti ed i fortini o le *haciendas* centenarie vengono ripresi e sfruttati per rafforzare gli ideali rivoluzionari e le virtù esaltate dai melodrammi passati. Queste riprese aiutarono anche alla costruzione della mitologia epica attorno alla rivoluzione rendendo la

nazione il risultato di gesta eroiche in ambienti tanto suggestivi quanto ostili.

Le morti dei personaggi non sono però tutte a servizio della guerra anche se, indirettamente, rimangono a servizio di un nazionalismo esaltato. Le prime due battaglie vedono Máximo e Martín sacrificarsi per la buona riuscita della battaglia l'eroismo dei personaggi viene caratterizzato dal loro opporsi, anche se da soli, al nemico sfruttando le loro capacità personali: il primo utilizza il lazo per sradicare una mitragliatrice, il secondo delle bombe costruite da lui stesso per abbattere le mura di un forte. Per entrambi il campo di battaglia diventa il terreno dove conquistano la loro gloria ma anche il luogo della loro sepoltura. Ogni battaglia i "Leones di San Pablo" diminuiscono in numero come diminuisce anche la loro cieca fiducia nella guerra.

Infatti seppur continuando a combattere Tiburcio spiega a Melitón il vero problema della rivoluzione: mentre quest'ultimo crede che l'obiettivo della guerra sia quello di ammazzare il maggior numero di



73/ Fotogrammi tratti da: Vamonos con Pancho Villa (1936), Antonio Díaz Lombardo, Bustamente y Fuentes

soldati nemici possibile, Tiburcio gli dimostra come il fine sia quello di eliminare le grandi ingiustizie ideate dai generali e portate necessariamente a termine dai soldati dell'esercito. Lo scopo delle battaglie e di tanta morte, vissuta da loro in prima persona, è quello di riunire la popolazione sotto gli stessi ideali e la stessa bandiera e non dividerla. Fernando de Fuentes, come già nell'introduzione di questo film, cerca nuovamente di chiarire l'intento del film.

Poco dopo però lo stesso regista sembra metterci in guardia dalle possibili conseguenze del nazionalismo dei restanti protagonisti: ne moriranno altri tre lasciando, alla fine della storia, vivo solo Tiburcio. Infatti Rodrigo morirà per fuoco amico durante un'operazione di salvataggio, Melitón si suiciderà per convincere anche i suoi compagni del valore e del coraggio di un San Pablense e Miguel Angel morirà per malattia.

“Vamonos con Pancho Villa” è un esempio ed un modello per tutti gli spettatori, che siano essi stranieri o messicani. L'unione di una fotografia panoramica (le battaglie sfruttano spesso l'alternarsi di particolari d'azione e campi lunghi) ed i comportamenti di protagonisti fanno del film il primo esempio di pellicola militare e nazionalista.

Questo film di de Fuentes non è tuttavia l'unico film sulla guerra civile messicana; molti altri film hanno raccontato la gloria di quegli uomini che hanno combattuto per il futuro della nazione, altri hanno analizzato i fatti in maniera differente.

L'importanza del cinema nazionale dipende dalla scelta estetica e narrativa che viene fatta in vista di un particolare fenomeno o periodo politico o sociale. I film che possiamo prendere in considerazione per la costruzione di un cinema nazionale possono infatti creare solo una fotografia dell'estetica, della società, della cultura o ideologia del tempo. È normale il ripetersi

dell'analisi di un periodo specifico e della rilettura di eventi storici che definiscono il paese.

La guerra d'indipendenza è appunto uno di questi periodi: la fase istituzionale del cinema messicano (1920-1940 circa) è servita a creare sia l'industria cinematografica sia il personaggio cinematografico e reale del Messico, accompagnato anche da altri media come la radio, la letteratura, il giornalismo ed altri ancora.

Prima di continuare la descrizione di come il cinema nazionale sia nato e poi morto (o meglio assimilato nel cinema commerciale messicano) vediamo come uno dei sotto generi più influenti sia evoluto a distanza di anni.

IL FUTURO DEL NAZIONALISMO EROICO

Il desiderio di omogeneizzare i film prodotti in Messico, sfruttando ripetutamente gli stessi generi e gli stessi personaggi archetipici, ha portato (il desiderio) ad un avanzamento di alcune identità rispetto ad altre. Tra queste le principali furono proprio quelle indirizzate alla costruzione ed alla proiezione di un senso di nazione diretta sia al pubblico interno che a quello estero, che trasformò i conflitti degli anni 1910 in un mito. La percezione della nazione della *Golden age* è stata però parzialmente rivista con il passare degli anni. Mentre nel 1936 esisteva la necessità di centralizzare il potere nazionale, di istituzionalizzare le forme di governo e di comunicazione degli ex-rivoluzionari (necessità concretizzata grazie ai *motives* ed ai simboli del cinema *ranchero* e di guerra), nel 1977 e più tardi nel 2012 alcuni tratti di questa immagine nazionale furono rivisti.

Il punto di vista dei cineasti degli anni trenta sul conflitto appena terminato non poteva che produrre film con diversi contenuti storici rispetto a quelli usciti quaranta od ottanta anni dopo. Infatti tutte le

pellicole che abbiamo citato finora erano soggette ad un ecosistema cinematografico di parte; i film infatti non solo erano necessari per rafforzare il nuovo governo ma erano anche uno strumento economico per arricchire lo stato finanziariamente tanto quanto culturalmente.

I primi presidenti crearono studi cinematografici e finanziarono produzioni messicane con il chiaro intento di espandere le virtù ed i paradigmi narrativi abituando i membri del pubblico ad un cinema favorevole al governo. Come abbiamo già anticipato venne creato perfino l'ente pubblico del *Banco cinematográfico* e vennero pensate agevolazioni fiscali perché tutto ciò accadesse.

Nel 1977 e nel 2012 queste pressioni politiche e fiscali non erano più tali da riuscire a fare o disfare un film; tuttavia l'evoluzione dell'industria ha portato alla diminuzione delle grandi produzioni messicane di film di guerra visto l'assenza della necessità di costruire una storia utilizzando specifici eventi per il solo piacere del governo.

SUCEDIÓ EN JALISCO (1947)

Pochi anni dopo l'uscita di "Vamonos con Pancho Villa" un altro film dal tema militare e sociale venne distribuito nel cinema di tutto il Messico: "Sucedió en Jalisco" di Raúl de Anda. Il film racconta un dramma amoroso che va in atto durante la guerra civile conosciuta come *Cristiada*. Il conflitto iniziò quando il governo callista cercò di opprimere la Chiesa Cattolica instaurando leggi contro di essa, deportando i sacerdoti oppure uccidendoli; la risposta del popolo e di alcuni ministri della Chiesa fu violenta, facendo scoppiare una guerra civile in difesa della libertà di culto del popolo messicano. Analizzeremo brevemente il film di Raúl de Anda per avere una pellicola nazionalista-militare della

Golden age, e che affronti questo periodo storico, che faccia da *benchmark* nel paragone con i film usciti in seguito.

"Sucedió en Jalisco" infatti racconta dei conflitti tra il 1926 ed il 1929 sfruttando l'impostazione visiva e narrativa dei film della *Golden age*. La scelta dell'ambientazione ricorda molto "Vamonos con Pancho Villa" ed i personaggi invece riprendono chiaramente la figura del *charro* come vista in "Alla en el rancho grande". Campi lunghi che mostrano la bellezza naturale ed esotica del paese sono frequenti ed utili a comunicare la ricchezza del paese; le scene nelle *cantinas*, quelle di guerra oppure quelle di vita quotidiana tra le battaglie ricalcano l'idea del messicano che il cinema stava costruendo.

A differenza del genere *ranchero*, Raúl de Anda marca l'importanza della razza indigena e della classe popolare quando sceglie come cittadini messicani e come eroi dediti alla battaglia per il proprio paese proprio degli attori autoctoni (anche se i protagonisti rimangono caucasici). La ragione politica e sociale rimane tuttavia in secondo piano quando il triangolo amoroso tra i protagonisti sembra muovere la storia principale del film.

Già nel 1947 si incominciò ad affrontare il genere nazionalista storico-militare in maniera più mista, scalzando le scene di battaglia ed eroismo in favore della tematica amorosa-sentimentale; per questa ragione film come "La guerra santa" e "For greater glory - the true story of Cristiada" risultano delle pellicole con tema nazionale di particolare rilevanza culturale.

LA GUERRA SANTA (1977)

Come abbiamo appena visto i film militari con un interesse storico, sociale e nazionale persero importanza



74.1/ Fotogrammi tratti da: Sucedió en Jalisco (1947)

74.2/ Fotogrammi tratti da: La guerra santa (1977), Conacite Uno

con il passare degli anni per essere sostituiti dalle *ficheras*, dalle commedie *urbane* dei *peladitos* oppure dai drammi sentimentali e familiari.

Il regista Carlos Enrique Taboada racconta, attraverso il suo personale punto di vista, la guerra civile mossa dalla Chiesa e dalla popolazione a protezione del proprio credo; il suo racconto si concentra sul modo che la Chiesa si è adoperata per evitare le imposte stabilite dall'articolo 27 della Costituzione (che determina la proprietà dei vari territori del paese come le tasse ad essi legate) che il presidente Calles stava mettendo in forza violentemente. Il punto di vista del regista sul conflitto è semplice: la Chiesa Cattolica sfruttò gli indigeni analfabeti come soldati per difendere i propri interessi durante il conflitto militare.

La convinzione anticlericale del regista e scrittore del film non va ad influenzare in alcun modo la modalità scelta per raccontare la storia; infatti rispetto ai film di de Fuentes oppure a quello di de Anda, Taboada cerca soprattutto di comunicare il Messico reale, con le sue contraddizioni, la sua storia e l'idea di nazionalismo che si era costruita negli anni venti e trenta dello stesso secolo.

La produzione della pellicola riprende quei *motives* visivi e virtuosi dei film della *Golden age* (che era ormai terminata da circa venticinque anni); gli ambienti vengono scelti in maniera che si comunichi la tradizione rurale del paese attraverso la sua ricchezza dei suoi panorami e tipicità dei suoi edifici - in questo aiutò molto il technicolor -.

La decisione di offrire un cast più vario e storicamente autentico reintroduce quel senso di tradizione e razza che pellicole come "Redes" e "Janitzio" avevano combattuto per creare, e che "Sucedió en Jalisco" aveva solamente accennato.

Perfino le varie scene di battaglia in cui il cast misto combatte fianco a fianco, aumentando il senso

tradizionale di comunità *mestiza*.

Nel criticare i modi e le azioni dei Cristeros (nel film vediamo soldati che commettono torture e stupri guidati da un insano sentimento di rappresaglia), Taboada include un elemento che ha reso la nazione unita sotto un unico vessillo: la fede.

Infatti come elemento culturale il Cristianesimo ha influenzato la costruzione di gran parte dei paesi del continente americano; dopo l'invasione franco-ispana in Messico la Chiesa riuscì a portare moltissimi elementi culturali occidentali e grazie alla costruzione di chiese, monasteri, scuole ed altri edifici cittadini divenne parte integrante della vita del popolo messicano. Le apparizioni del 1531 non fecero che rafforzare la relazione tra la popolazione e la fede Cattolica diventando un elemento identificativo della nazione messicana tanto storicamente e culturalmente quanto religiosamente. In pochi paesi del mondo il culto alla Vergine è sentito come in Messico; sappiamo che anche uno dei meta-personaggi più celebri del cinema messicano, la *Midnight virgin*, è costruita sulle qualità morali, le virtù ed i vizi rispettivamente della madre di Cristo e della Malinche, compagna di Cortés e madre del genere *mestizo*.

I "Leones di San Pablo" di "Vamonos con Pancho Villa" sono eroi per lo stato, mentre quelli della Cristiada risultano eroi solamente per la fede; in entrambi i casi viene proiettato sul pubblico una forte dichiarazione sulle capacità del messicano medio, che sia lui indio o ispanico, uomo, donna o bambino.

FOR GREATER GLORY: THE TRUE STORY OF CRISTIADA (2012)

Recentemente il regista Dean Wright, che tuttavia è di origine americana, ha prodotto un altro film sulla guerra religiosa in Messico; questo film racconta la storia vera



75.1/ Fotogrammi tratti da: Museo Nacional Cristero, *La guerra santa* (1977), *For greater glory - The true story of Cristiada* (2012)
 75.2/ Fotogrammi tratti da: *For greater glory - The true story of Cristiada* (2012), *Dos Corazones Films*, *NewLand Films*

di Enrique Gorostieta, interpretato da Andy Garcia, e del beato José Luis Sanchez, un tredicenne indio morto martire durante la guerra.

L'intento della pellicola, che è una delle più grandi produzioni messicane della storia, è certamente quella di far luce su un conflitto che è poco conosciuto internazionalmente come anche nazionalmente. Il fine narrativo scelto dal regista statunitense ricalca quello di Taboada, ovvero raccontare un periodo storico ed una tipologia di messicano ben precisa, ma lo fa cambiando punto di vista e raccontando i fatti secondo la prospettiva del popolo cristiano messicano. Questo viene provato anche dalla riproposizione degli stessi eventi filmati però in maniera differente. Ne sono un esempio le numerose scene di battaglia o la ricostruzione della celebre ma raccapricciante fotografia dei rivoltosi e sacerdoti impiccati.

Al 2012 il cinema è cambiato radicalmente e benché il film riesca a comunicare ancora una volta la grandezza

del Messico e del messicano, il modo in cui lo fa è nettamente diverso da quello della *Golden age*.

Il film ripropone ancora una volta i grandi panorami del Messico, inquadrature che vengono utilizzate sempre più raramente dallo scoppio del cinema d'urbanizzazione. L'attenta ricerca del direttore della fotografia per mostrare il Messico del secolo scorso viene influenzata dal modo di fare cinema oltre confine.

Non solo le composizioni tra figura e sfondo richiamano quella dei western *gringos* (soprattutto nell'utilizzo dei campi lunghi e dei personaggi a cavallo), ma anche i pochi montaggi tra azione (spesso vediamo gli spostamenti o le battaglie dei ribelli) ed i panorami naturalistici richiamano ritmi narrativi più serrati e veloci di quelli della *Golden age*.

Questo è particolarmente vero per le scene di battaglia; il film racconta la vicenda seguendo i modi ed i tempi del nuovo cinema epico. Il messaggio nazionalista, veicolato dai temi della fede e della guerra, viene

rappresentato attraverso un ampio utilizzo di primi piani e panoramiche a schiaffo. Il regista sfrutta appositamente questa tipologia di composizione per rendere ancora più personale il racconto che testimonia; i primi piani dei protagonisti mostrati durante le sparatorie, i momenti dolorosi e di scelta non fanno che rafforzare il legame del film (e quindi del suo messaggio) con il pubblico.

Il desiderio di ricostruire un sentimento nazionalista ed uno stile chiaramente messicano è chiaro nel cinema della *Golden age*; questo fu abbastanza forte da aver successo e protrarsi fino agli anni cinquanta andando però a perdersi gradualmente a causa del cinema globalizzato. Tuttavia il breve esempio di “For greater glory” e del suo nazionalismo rigenerato ci deve far notare come talvolta i registi e gli scrittori, anche nell'affrontare storie e generi non propriamente messicani, si ritrovino a sfruttare ideali, impostazioni visive rese fortemente proprie dal cinema messicano.

Abbiamo visto quindi come uno dei generi più influenti

per la costruzione di un'identità nazionale sia quello del cinema militare. Dal primo, “Vamonos con Pancho Villa”, all'ultimo caso, “For greater glory”, i registi hanno cercato di influenzare il giudizio dello spettatore verso la credenza che la nazione messicana sia patria di eroi e uomini giusti. Abbiamo visto come questi personaggi, da Tiburcio a Gorostieta, siano disposti a lasciare il proprio paese, la propria moglie ed i propri figli in difesa dell'ideale patriottico. Che lo scontro armato presenti possibilità di vittoria sia che appaia allo spettatore come un vano sacrificio, i film di guerra sembrano indicare il Messicano come esempio del valore umano (e come dice Gael García Bernal afferma in “Babel”, la caratteristica principale del paese è che: “[Il Messico] è pieno di messicani!”).

Che si parli di un film del 1935 oppure di un film appena uscito, l'epica militare non racconta solo delle battaglie ma anche degli uomini e del territorio degli scontri. In tutti i film qui analizzati, ma anche in altre produzioni come “El atentado” (2007), “Chicogrande” (2010) o “Viva Zapata” (1952), i registi hanno posto



una particolare attenzione alla geografia mostrata. I conflitti razziali, sociali e religiosi infatti, benché non siano storicamente legati tra di loro, sono spesso associati alle grandi spianate e sulle montagne della provincia messicana. Per questo anche nei film recenti nel mostrare le battaglie si utilizzano ancora panoramiche rurali.

NAZIONALISMO DELLA VERGINE E NAZIONALISMO URBANO

Abbiamo visto come il cinema concentrato sulla figura maschile del *charro* e dell'eroe militare, come per esempio abbiamo visto in pellicole come "alla en el rancho grande" e "Vamonos con Pancho Villa", sia stato il primo catalizzatore della produzione nazionalista nei primi anni dell'industria filmica. In pochi anni l'eredità di questi film fu subito riscontrabile: come già detto da Sergio de la Mora in "Cinemachismo" (troviamo quest'analisi nell'introduzione del questo saggio) l'idealizzazione di un Messico rurale va al di là del racconto storico degli eventi o della politica.

I film di Fernando de Fuentes per esempio portano anche alla nobilitazione culturale dei personaggi e delle virtù alla base della cultura autoctona e anche di quella europea: le vergini mostrano purezza, i contadini la loro semplicità, i padroni delle *haciendas* sono caratterizzati dalla loro carità sociale ed i loro sottoposti dall'ideale di gioia festosa di chi vive ai margini della modernità.

La *Golden age* continuò così a disseminare i suoi ideali, le sue immagini ed i suoi personaggi iconici attraverso il cinema oltre che attraverso le forme d'arte più tradizionali (tra tutte la letteratura e la pittura murales). Dai miti e dalla storia pre-coloniale la costituzione del *mexicano* riprende quindi dall'idea bucolica della provincia incontrando per la prima volta l'urbanizzazione a cui

appartiene il mondo dello spettatore. In questo modo il personaggio della vergine della notte, o comunque della sua versione originaria -quella della donna abbandonata-, incontrato nel primo capitolo riunisce il genere drammatico con la tematica del conflitto vista nel capitolo "06. Lotta sociale e crisi di classe" rafforzando il processo di nazionalizzazione del cinema.

MARIA CANDELARIA (1943)

In queste prime pagine dell'analisi sul cinema nazionale e nazionalista, abbiamo indicato più volte la necessità di registi e di produttori di ripetere determinate storie; infatti la ripetizione di tali caratteristiche assieme all'utilizzo di modi narrativi prestabiliti creava la possibilità di plasmare un comune denominatore culturale.

Una volta finita la rivoluzione, ed il periodo cinematografico che voleva raccontarla, il ritorno al cinema d'intrattenimento riporta i grandi drammi sul grande schermo. In queste pellicole il nuovo messicano, figlio della rivoluzione e dei suoi eroi, poteva affrontare gli ostacoli posti grazie alla sua identità e talvolta alla sua razza. Tuttavia nei drammi femminili le protagoniste ancora non potevano sfruttare l'eroismo dei *charros*.

È così che Maria Candelaria, protagonista dell'omonimo film diretto da Emilio "El Indio" Fernandez, cerca di comunicare ed instillare nella società messicana le sue virtù, ereditate dal suo essere indigena.

Infatti il melodramma fu di successo all'estero grazie al suo racconto autentico della realtà rurale messicana e all'analisi della relazioni interrazziali; in Messico tuttavia il film venne criticato per il suo eccessivo utilizzo di elementi esotici e primitivi e per aver ritratto la protagonista indigena con un'attrice caucasica.

Tutte queste critiche e controversie ci interessano perché

vanno a ricalcare gli stessi tratti che rendono questo film un importante momento della costruzione dell'identità cinematografica messicana.

Attraverso le storie di Fernandez e di Figueroa, tra cui quella che stiamo analizzando, il cinema cercava di "mexicanizzare" il pubblico che invece stava diventando sempre più simile all'*audience* americana. Fernandez riuscì grazie a "Maria Candelaria" ed a i suoi altri film a fare un cinema che richiedesse al pubblico di concentrarsi sulla propria cultura, sulla propria razza (che fosse indigena o *mestiza*) e la propria storia. Non era più possibile accattivare lo spettatore con le

gesta delle grandi battaglie, tuttavia lo stile fotografico di Figueroa riuscì a fissare una fotografia messicana valida per la *Golden age* fino all'arrivo di Luis Buñuel.

La fotografia di Figueroa influenzò l'industria e la spinse ad utilizzare inquadrature ed immagini con grandi contrasti tra luci ed ombre ed a comporre l'immagine in maniera più poetica possibile; per riuscire a comporre immagini suggestive i vari addetti ai lavori hanno potuto per grandi panorami ricchi di fauna, persone ed elementi culturali tradizionali.

L'inizio della pellicola ci mostra come questi tratti vengano utilizzati in maniera alternata, prima per



77.1/ Fotogrammi tratti da: María Candelaria (1943), Films Mundiales



77.2/ Fotogrammi tratti da: María Candelaria (1943), Films Mundiales

introdurre la razza indigena e quella *mestiza* (mettendo a confronto anche lo spettatore e gli *indios*) ed in seguito per mostrare la grandezza ed unicità dell'ambiente rurale messicano.

“Maria Candelaria” non solo riuscì a riconquistare il pubblico messicano grazie al riutilizzo dei topos più famosi, ma fu uno dei primi successi di film esportato all'estero dal forte carattere messicano. Il tasso di opere prodotte in Messico e distribuite nei paesi stranieri era infimo (solo la Spagna e l'Argentina era interessata ai film di origine messicana) e per questo fu vincente la scelta di Dolores del Rio, che ricordiamo creò problemi in patria, e che invece conquistò il resto del pubblico straniero. Ovviamente anche la fama dei giardini di Xochimilco, intravisti nel film, hanno aiutato a pubblicizzare il film sul suolo nazionale. Questi vengono proposti in congiunzione con la presentazione e la morte della protagonista. Infatti le composizioni floreali disposte sulla canoa di Maria Candelaria sono un richiamo alle teorie ed ai valori bucolici e indigeni del tempo.

Pochi anni dopo Fernandez diresse un altro film importantissimo per il cinema nazionale; questa volta il desiderio di innalzare la percezione dello stato agli occhi del pubblico non sarebbe passata dai valori pre-coloniali, dall'onore degli eroi di guerra o dal collettivo indigeno bensì dal centro del governo messicano.

RIO ESCONDIDO (1948)

Ancora più importante di “Maria Candelaria”, e con un ruolo paragonabile soltanto a “Vamonos con Pancho Villa”, “Rio Escondido” supera la concezione di melodramma *ranchero* o rurale che abbiamo visto finora. Il film racconta di Rosaura, insegnante nella capitale che viene inviata nel piccolo paese di Rio Escondido per portare nella provincia l'ordine e l'omogeneità nazionale distinguibile nella capitale.

“Rio Escondido” ripete al cinema quello che la società centrale messicana aveva subito una volta terminata la rivoluzione; superate le grandi battaglie i vincitori dovettero costruire una nuova società partendo dai desideri della gente, costituendo delle strutture sociali, morali e culturali affinché il paese potesse prosperare.

Infatti nei vari decenni ci fu il tentativo di portare il paese fuori dalla crisi dell'analfabetismo: per primo ci provò Vasconcelos attraverso le sue teorie razziali ed i suoi scritti nei primi anni venti; lo seguì il presidente Cardenas che stilò delle leggi e creò programmi educativi durante anni trenta; infine Emilio Fernandez, attraverso i suoi film dei tardi anni '40, riuscì a concretizzare le strategie civilizzatrici di quegli anni.

Il film inizia esplicitando questo bisogno cittadino e nazionale di raggiungere i confini del paese per portare

l'urbanizzazione, la cultura e collaborare al ritrovamento dei valori tradizionali. Come abbiamo già visto nei capitoli precedenti "Rio Escondido" dimentica i valori dell'indigeno in favore di una *mexicanidad* progettata e promossa dagli intellettuali, dagli artisti e dai movimenti di educazione della classe popolare (da parte del governo e di alcuni privati).

Fernandez ci mostra lo spostamento del nazionalismo visto al cinema, da un elemento sotto testuale importante (razza e classe) ad un fattore ufficiale al limite di fare propaganda; dopo gli anni di Porfirio Diaz e del cinema come pura propaganda politica, con l'avvento del cinema eroico e drammatico l'industria aveva preferito narrare la società, la cultura messicana ed i suoi cittadini. Benché i film rimanessero tutti al servizio della costruzione del nuovo messicano, nessuno ancora aveva come obbiettivo principale educare il cittadino al nazionalismo.

Nel film le provincie diventano simbolo dell'ignoranza, della criminalità, della povertà rurale e di quella spirituale pur rimanendo simbolo della nazione storica. Questa grande differenza viene mostrata non appena la protagonista arriva a Rio Escondido grazie all'ambiente e al degrado del paese.

Rosaura, inviata dal presidente in persona, lascia la capitale e più in generale lo spazio urbano messicano, per andare oltre a Rio Escondido, un piccolo paese oltre Ciudad Juarez; il suo viaggio ci mostra quegli spazi vuoti dove anni prima si combatteva la guerra di rivoluzione. Pur sfruttando lo stesso vocabolario visivo il territorio messicano viene sminuito rispetto alla capitale, che ormai era anche la culla della cultura tradizionale (i quadri nel palazzo della presidenza ne sono la prova).

All'arrivo nel paesino la protagonista e lo spettatore vengono accolti da una situazione che non avevano mai visto: la provincia viene mostrata in maniera completamente diversa da quella di "Maria Candelaria",

"Janitzio" o perfino dal dramma "La mujer del puerto". La cittadina è triste, semi abbandonata e diretta da personaggi che non apprezzano l'idea di comunità e patria. Nello stesso anno in cui uscì "Rio Escondido" vennero distribuiti altri classici della tarda *Golden age*: "Nosotros los pobres" e "Aventurera". Questi film tuttavia appoggiavano l'idea urbana del nuovo cinema ambientando le loro storie nei sobborghi della città o in locali notturni.

La povertà della piazza principale del paese omonimo al film, rappresentata da un grosso albero morto posto al centro dell'inquadratura, identifica la situazione sociale del paese e della provincia in generale. Il nuovo Messicano non è più un eroe militare e anche dopo la *Midnight virgin*, richiede un ulteriore cambio identitario. Rosaura supera Maria Candelaria grazie al suo livello culturale ed alla sua provenienza cittadina (infatti condividono il ceppo razziale). Maria Felix, che nel film interpreta la protagonista, diventa così l'icona dell'unione culturale del paese.

La sua iconicità è legata a tutti i successi che avvicinano lo spettatore al suo personaggio: il suo carattere virgineo la spinge ad adottare tre piccoli bambini appena divenuti orfani; la sua fiducia nello stato le fa restaurare la scuola attraverso l'immagine di Benito Juarez; la sua fede l'aiuta a rafforzare la Chiesa in aiuto degli *indios* e perfino opporsi al violento capo villaggio.

Nei capitoli precedenti abbiamo visto come la narrazione conflittuale della società sia evoluta da quella razziale a quella sociale e poi identitaria nel periodo di crisi dei ruoli familiari; "Rio Escondido" invece riesce a raggruppare la popolazione utilizzando come collante la cultura e fissando quest'unione con la natura del cinema. La protagonista ed il dottore suo compagno comunicano finalmente una cultura ed un paese *mestizo*; come teorizzato da Vasconcelos l'*hispanico* acquisisce alcune



78/ Fotogrammi tratti da: Rio Escondido (1948), Producciones Raúl de Anda

caratteristiche per presentare e diventare un messicano nuovo.

“Rio Escondido” ha successo nel suo intento nazionalista. Ebbe un grande risultato economico, artistico e sociale sia a livello nazionale che internazionale; questa ottima ricezione divenne più rilevante vista la produzione pressoché interamente messicana (sebbene alcuni membri della *troupe* studiarono negli Stati Uniti).

La sentimentalizzazione degli *indios* tipica di Emilio Fernandez e già vista nei film del passato come “Redes” e “Janitzio” viene trasformata a favore di una direzione dei valori diretta dallo stato, centralizzata e *top-down*. Gli

indios sono ancora puri e buoni, ma diventano anche indifesi e hanno bisogno di essere salvati dalle barbarie e dal dispotismo di una *leadership* traviata.

Rosaura applica alla scuola proprio questi insegnamenti (anche se in maniera diluita); sfruttando il personaggio di Benito Juarez, ex presidente di origine indigena, la protagonista riesce a riunire tutti i membri della scuola e in seguito del paese sotto un’idea di comunità nuova. Nel biennio 1948-1949 si raggiunge un climax qualitativo filmico che si ripeté poche altre volte nella storia cinematografica messicana (ed nel momento che scrivo questa tesi viviamo una seconda *Golden age* grazie a registi come Guillermo del Toro, Alfonso Cuarón

e Alejandro Iñárritu). I film prodotti avevano una chiave visiva condivisa, quella impostata da Figueroa; i personaggi e le tematiche narrative venivano affrontate in modo da arricchire la narrazione della società messicana ed allo stesso momento facevano avanzare la cultura cinematografica locale. L'unità nazionale diventò più culturale e sociale che politica dando la possibilità ad altri generi, oltre al melodramma ed al film di guerra, di contribuire alla percezione del cinema messicano all'estero.

Così all'inizio degli anni quaranta incominciarono a svilupparsi sempre più *ficheras*, *rumberas* ed i drammi popolari in cui il cinema introdusse il valore del messicano urbano.

AHI ESTA EL DETALLE (1940)

Nel 1953 venne a mancare Jorge Negrete, uno dei simboli del *charro* ed autore di molte pellicole che hanno fatto il cinema messicano; quattro anni dopo

un'altra morte quella di Pedro Infante, ha colpito l'industria cinematografica e la popolazione messicana tanto da creare il più grande sfogo sentimentale che il pubblico avesse mai mostrato nei confronti di un attore o di un'attrice. Per molti la morte di Negrete ed Infante confermò la fine della *Golden age* e l'inizio di un periodo di passaggio del cinema messicano.

Per quanto importanti furono quelle date, il 20 Aprile del 1993 rimane una data che difficilmente la cultura messicana potrà dimenticare. Come racconta Carlos Monsiváis nel suo saggio "Cantinflas and Tin Tan - Mexico's greatest comedians" quel giorno è ricordato come l'apoteosi di Mario Moreno. Il suo funerale durò tre giorni nel quale milioni di persone marciarono accompagnarono la bara in processione ed aspettarono la cremazione del corpo per tre lunghe ore anche sotto la pioggia. Il personaggio di Cantinflas divenne l'icona del cinema messicano superando i grandi attori *charros* e le grandi donne come Maria Felix e Dolores del Rio.

Mario Moreno divenne così importante grazie al



79.1/ Fotogrammi tratti da: Ahi esta el Detalle (1940), Grovas-Oro Films



79.2/ Fotogrammi tratti da: Ahi esta el Detalle (1940), Grovas-Oro Films

personaggio di Cantinflas ed alle sue altre commedie tra le quali “Águila y sol”, “El gendarme desconocido” fino a “El padrecito” ed a “Around the World in 80 Days”. La sua fama ed il suo prestigio nascono dall’aver interpretato diversi personaggi tipici della società messicana ed averli resi accessibili al pubblico: il sacerdote, il politico, il poliziotto, l’analfabeta ed il *peladito*.

Grazie a quest’ultimo Mario Moreno è riuscito a influenzare la percezione dello spettatore sulla società e sull’urbanizzazione. Tra tutti i grandi film andiamo ad analizzare il primo esempio di costruzione sociale adoperato da Moreno e Juan Bustillo Oro: “Ahi esta el detalle”.

Distribuito nel 1940 il film diretto da Bustillo Oro riprende il personaggio del *peladito* introdotto da Mario Moreno in “Así es mi tierra” e “Águila o sol” di Arcady Boytler.

La storia si basa su un fraintendimento del protagonista tra il cane “Bobby” e un gangster con lo stesso nome; l’omicidio di Bobby innesca una serie di intrighi tra un marito geloso, una moglie nervosa, una cameriera maliziosa, una donna abbandonata con otto figli ed il nostro protagonista Cantinflas.

Basandosi sul dialogo e l’improvvisazione di Mario Moreno, il film non sembra avere una struttura narrativa chiara e lineare come gli altri film che sono

stati prodotti negli anni quaranta; il continuo ruotare attorno ad equivoci e trasformazioni identitarie dei personaggi (il protagonista una volta è Cantinflas poi l’amante e perfino Leonardo del Paso) rende la pellicola un inefficace strumento di comunicazione nazionale.

Tuttavia come abbiamo visto nel capitolo “06. Lotta sociale e crisi di classe” questo film introduce le contraddizioni e crisi sociale post-rivoluzionaria portata dalla prima urbanizzazione. “Ahi esta el detalle” descrive quindi una società molto diversa da quella solitamente vista al cinema; ambientato in città vengono persi tutti i valori della *provincia* e del Messico come luogo esotico. Il regista si concentra unicamente sulla popolazione per identificare l’inefficacia della classe ricca e dirigente.

In questo modo vengono dimenticati tutti i valori legati al cinema nazionale: non vediamo più esplicitare la razza dei personaggi o i loro modi più o meno indigeni (da notare che Mario Moreno è uno dei pochi protagonisti autoctoni di quegli anni); non vengono proposte scene epiche o di battaglia, i personaggi hanno più cautela per la loro incolumità tanto che Cantinflas sembra fare di tutto per evitare il conflitto violento; non si ricerca più la gloria nazionale, ma solo il proprio bene economico e sociale.

La commedia urbana si presenta quindi come un nuovo cinema, per nulla collegato a l’età dell’oro che di lì a

poco sarebbe scomparso. La storia di “Ahi esta el detalle” si concentra più sulla comunicazione tra le classi (o la sua mancanza) e sulla sopravvivenza del cittadino povero all’interno della giungla urbana.

La modalità scelta da Bustillo Oro per raccontare le difficoltà sociali e nazionali legate al cinema nazionalista gravitano attorno al dialogo; come abbiamo già visto nel sesto capitolo di questa tesi, infatti, il dialogo viene utilizzato per raccontare particolari momenti ed elementi dell’evoluzione sociale nel cinema. Sappiamo come questo fenomeno non sia unico; tuttavia il taglio non comunicativo presente in “Ahi esta el detalle” riconduce ad una tecnica di comunicazione che presenta molteplici varianti e possibilità di localizzazione che fanno trasformare l’“esotico” in “internazionale”. Per questa ragione che Carlos Monsiváis identificare Cantinflas come simbolo fondamentale per la popolazione *Chicana*.

La modalità narrativa del dialogo, già sfruttata per mostrare le differenze e l’incomunicabilità tra le classi, riesce tuttavia ad unire il pubblico; il film è un successo indiscusso che dà a Mario Moreno la possibilità di replicare il suo lavoro vestendo i panni di innumerevoli ruoli in altrettanti film. In questo modo si può vedere come l’elemento cinematografico narrativo del dialogo venga adoperato dal cinema come fissante di un sentimento comunitario. In altre parole, così come “Rio Escondido” era riuscito a riunire il pubblico sotto un’unica bandiera e mantenerli comunità grazie alla forza del cinema. Allo stesso modo “Ahi esta el detalle” riesce a condurre spettatori e personaggi ad uno stesso livello di incomunicabilità in cui si perdono le differenze (razziali, sociali e politiche) in favore di un punto di vista unico (nel finale tutti sono d’accordo, pur non capendo bene su che cosa).

NOSOTROS LOS POBRES (1948)

Il cinema urbano crebbe molto dall’uscita di “Ahi esta el detalle”, tanto che melodrammi e commedie incominciarono a concentrarsi sulla vita nella capitale e le sue zone limitrofe. “Distinto Amanecer”, “Gran Casino” e “Campeón sin corona” sono alcuni dei film di successo economico e sociale che hanno definitivamente abbandonato l’ideale di provincia ed i suoi ideali bucolici. Tuttavia nel 1948, stesso anno dell’uscita di “Rio Escondido”, il regista Ismael Rodriguez portò nelle sale “Nosotros los pobres” unendo molti dei personaggi e valori narrativi della ormai passata *Golden age* con quelli del nuovo cinema.

La retorica indecisa e in divenire dedicata allo spirito di costruzione della nazione è intrinseca del patriottismo presente negli dagli ideali rivoluzionari e post-rivoluzionari; assieme a questi abbiamo visto come l’eredità culturale e morale del Messico indigeno e pre-coloniale fosse particolarmente influente nel cinema dei primi anni tanto come lo fu l’immagine e lo spirito di femminilità delle protagoniste dei primi melodrammi messicani.

All’alba degli anni cinquanta la rappresentazione del *mexicano* nella cultura popolare si rifece alla letteratura, alle ballate musicali, alla tematica nazionalista discussa sia dalla classe dirigente e più incisivamente da quella popolare attraverso il linguaggio volgare degli “ignoranti”. Ismael Rodriguez progettò “Nosotros los pobres” per comprendere tutto ciò che la rivoluzione anti-porfirista aveva portato nella nuova società messicana come riprendere i valori passati.

Mentre Emilio Fernandez con “Rio Escondido” punta a fare propaganda per un Messico unico, moderno e governativo, il regista di “Nosotros los pobres” accetta la tutti gli ideali della rivoluzione cercando tuttavia di non



80/ Fotogrammi tratti da: *Nosotros los pobres* (1948), Producciones Rodríguez Hermanos

dimenticare il cinema ed i valori del passato.

Il regista non cerca di ricostruire il clima militare dei film sulla rivoluzione e tantomeno l'ambiente bucolico dei drammi *indios* ma cerca di unire il pubblico nello stesso modo che fece "Ahi esta el detalle" e parzialmente "Rio Escondido". La storia del film strizza quindi l'occhio al cinema popolare dei *charros* e delle *Midnight virgins*, ai valori morali e culturali del decennio precedente come anticipa la crisi dei ruoli familiari che vedremo in "Una familia de tantas" e le difficoltà dei più poveri raccontate da Buñuel.

Il film viene introdotto con un'escamotage narrativo che rende gli spettatori ugualmente testimoni di un racconto universale, livellando le differenze di classe e cultura di tutti. La prima scena infatti ci ambienta l'azione in uno dei *barrios* poveri situati poco fuori le grandi città. Il film vuole far credere di star raccontando una storia già esistente e scritta su di un libro vecchio ed abbandonato. In questo modo il regista introduce un

valore di universalità mitica e mitologica alla storia che lo spettatore sta per testimoniare; gli scontri sociali, le azioni coraggiose e nobili, i personaggi e le loro scelte diventano così un ammonimento ed un insegnamento diretto al nuovo cittadino messicano.

Ismael Rodriguez, rispetto a "El Indio" Fernandez, sembra voler sfruttare un metodo più nascosto e subdolo per creare un sentimento di cameratismo e costruzione di una cultura nazionale.

Alla presentazione del libro, segue una didascalia introduttiva che esplicita l'intento narrativo e comunitario di questo film e del regista Rodriguez; il desiderio di raccontare un quartiere dove povertà, peccato, virtù e nobiltà convivono e dove i protagonisti combattono per costruirsi un destino migliore. Il film viene infine dedicato a tutta la gente semplice e buona che ha come unica colpa quella di essere nata povera. Ismael Rodriguez proietta in questo modo alcune delle caratteristiche tipiche degli *indios* sulla nuova classe

sociale vittima dell'oppressione dell'*élite*. Tuttavia il suo non è uno sguardo superiore, come accadde spesso nei film *indigenistas* ma più un tentativo di mostrare personaggi coerenti con il mondo e la cultura popolare messicana.

La volontà di riflettere e costruire la società moderna sfruttando quella costruita dal cinema passato passa soprattutto dall'utilizzo di personaggi e meccaniche narrative già conosciute dal grande pubblico. La storia racconta dell'umile carpentiere Pepe "El Toro", interpretato da Pedro Infante, vive le gioie ed i dolori causati dalla sua povertà. Il film segue anche i personaggi secondari come la figlia Chachita, la madre paralizzata e la sua amica ed amata Celia "La Chorreada". Aiutato da un pittoresco gruppo di vicini e amici, Pepe e la sua famiglia combattono una dura battaglia contro l'ingiustizia, quando il protagonista viene accusato di un omicidio che non ha commesso.

Abbiamo già visto nel capitolo "04. La vergine della notte", Ismael Rodríguez ha utilizzato alcuni dei

personaggi tipici del melodramma messicano per andare a comporre le personalità e caratteristiche dei personaggi di "Nosotros los pobres".

"La Chorreada" ci ricorda in innumerevoli occasioni la figura virginea della *Midnight virgin* prima che questa cada nella trappola del suo sfruttatore; durante il film l'innamorata viene presentata sempre con abiti chiari e non perde mai la sua purezza. Celia può ricordare il personaggio di Maria Candelaria; infatti entrambi le protagoniste sono disposte a negare se stesse in vista di un ipotetico bene maggiore ma nessuna delle due cede alla tentazione del ricco ispanico.

Opposta a Celia vengono introdotte Yolanda, la sorella tistica del protagonista, e "*la que se levanta tarde*" ("quella che si sveglia tardi" ovvero quella facile del quartiere); questi personaggi invece vestono in abiti scuri e lamentano la perdita delle loro doti a causa di un amore non autentico.

Il pubblico apprezza il fatto di conoscere già queste storie a cui difatti è stato appassionato fino a pochi anni prima; l'intervento della tradizione narrativa e di *topos*



nazionali viene quindi ripresa da Rodriguez e riproposta in un *setting* urbano.

Allo stesso modo viene costruito il personaggio principale di Pepe “El Toro” che altro non è che un *charro* di città: viene descritto con una nobiltà intrinseca alla sua persona (cresce da solo una figlia, che scopriremo essere non sua), è di bell’aspetto, canta ed è di razza caucasica. Allo spettatore ed a noi tornano alla mente gli eroi quali Nieto di “El compadre Mendoza” oppure i protagonisti di “Alla en el rancho grande”; questa somiglianza dei personaggi è anche accompagnata da eventi nel film e dalla fotografia di José Ortiz Ramos. Quest’ultimo infatti cerca di costruire una chiave visiva che possa ricordare la fotografia di Figueroa sia di “Maria Candelaria” che quella di “Alla en el rancho grande” ma che sia fortemente legata agli spazi della provincia cittadina.

Rodriguez sfrutta questi ed altri elementi narrativi tipici del passato, come il carcere, la morte o i fiori, per avvicinare la nuova estetica agli ideali del cinema passato come pochi anni prima fece “Gran Casino” diretta da Luis Buñuel.

Con l’arrivo degli anni cinquanta la situazione si complicò; non c’era più un grande senso di nazionalismo culturale, la crisi sociale e familiare incominciava ad interessare il cinema come anche l’evoluzione dei personaggi femminile. Alcuni registi, tra cui Fernando de Fuentes, cercarono di riportare l’attenzione sul significato di cinema messicano e la costruzione di un sentimento ed una cultura nazionale e nazionalista. Nel 1949 infatti venne riproposto nei cinema una versione di “Alla en el rancho grande” rivisitata con Jorge Negrete ma diretta nuovamente dallo stesso regista e con la composizione visiva di Gabriel Figueroa. Dopo la morte delle grandi icone del cinema classico messicano come

Infante e Negrete, anche il 4 luglio del 1958 morì anche il regista de Fuentes concludendo oltre al periodo della *Golden age* anche quello dell’interesse nazionale.

VERSO IL CINEMA GLOBALE

Sanchez Pardo nel primo capitolo del suo libro “Screening Neoliberalism” riporta il punto di vista di Carlos Monsiváis sul successo della *Golden age* messicana; secondo il giornalista messicano l’industria cinematografica era riuscita a fare un ottimo uso della memoria culturale della popolazione contribuendo ad un’idea di nazione che si trovava schiacciata tra i modi e gli ideali dell’urbanizzazione e quelli già conosciuti della società rurale-popolare. La comunità non era pronta per un drastico cambiamento e, proprio per questo motivo, pellicole quali “Ahi esta el detalle”, “Gran Casino” e “Nosotros los pobres” ebbero un successo così ampio. Dagli anni ’40 in poi, questa continua ricerca di modernità ha portato alla generazione di un nuovo concetto di società e cultura nazionale.

Il cinema riusciva ad assumere una posizione di “ponte” sociale tra il futuro urbano ed il passato rurale grazie a personaggi come quelli di Pedro Infante o Jorge Negrete riuscendo a superare sullo schermo come nella realtà i conflitti nati dalla differenza di razza e di classe.

Tuttavia intorno agli anni cinquanta il cinema come strumento per raggiungere questa identità nazionale specifica stava scomparendo. Probabilmente le cause erano due: l’invasione della tv nel mercato culturale e la crisi identitaria nel campo sociale. Con il passare degli anni al cinema rimase l’obbiettivo economico e d’intrattenimento; l’industria perse la volontà di forzare sullo spettatore un ideale nazionalista, come anche di inviare un messaggio sociopolitico in favore

dell'evoluzione sociale dei personaggi. Infatti il pubblico desiderava che il protagonista passasse dallo stato di povertà economica e sentimentale iniziale ad una situazione di ricchezza e auto realizzazione. Si ruppe così il rapporto tra pubblico e industria.

Il cambio di gusto nel pubblico, che smise di interessarsi alle storie dei film più famosi del cinema messicano, non avvenne rapidamente né tantomeno risultò essere la conseguenza di una novità culturale nuova; sia per quanto riguarda le storie sia in campo produttivo l'industria americana aveva influenzato quella messicana dai primi anni del cinema. Alcune pellicole celebri infatti per quanto esprimano una posizione fortemente legate alla cultura messicana presentano al suo interno dei tratti internazionali.

Si può affermare che fin dai primi anni del cinema l'industria si concentrò a costruire un'immagine condivisa forte grazie a registi e finanziatori stranieri. “Que viva Mexico”, “Raíces”, “La mujer del puerto” e “Danzón” sono solo alcuni esempi di come fin dai suoi prodromi il cinema messicano abbia avuto al suo interno elementi che richiamano al transnazionale ed al globale.

¡QUE VIVA MEXICO! (1932)

Fin dagli anni trenta alcuni film affrontarono il compito di costruire un'identità nazionale basandosi sull'idea di riunire un dato gruppo sociale prima sul grande schermo e dopo nella società reale; abbiamo visto come i film *indigenistas* quali “Redes” e “Janitzio” cercassero di utilizzare i pescatori e gli *indios* come centro e modello dello stato, come “El compadre Mendoza” sfruttasse gli eroi della nazione oppure come “Alla en el rancho grande” volesse far immedesimare tutto il pubblico nei coraggiosi cowboys messicani.

Questi film riuscirono ad introdurre lentamente l'importanza della comunicazione culturale del proprio paese sia tra i compiti sociali del cittadino sia in quelli dell'addetto alla produzione cinematografica. Tuttavia, anni prima, nel 1932, un regista che non aveva nulla a che fare con il paese Nord americano in questione riuscì a produrre un ritratto onesto e tecnicamente eccellente del paese senza trasformare la percezione stessa del Messico.

Sergej Michajlovič Ėjzenštejn arrivò in Messico dopo una pessima esperienza con l'industria filmica americana. Grazie ad un finanziamento nazionale e privato (fu vitale l'intervento di Upton Sinclair e di sua moglie) il regista russo ebbe la possibilità di cominciare un nuovo progetto in terra messicana. Questa esperienza non aveva un intento esplicitamente nazionalista -il regista non fu contattato dal governo e tanto meno aveva legami particolari nel paese messicano- si interrogava sulla natura sociale del cinema locale e sulla possibilità di creare immagini che rispecchino davvero l'identità nazionale (domande mosse anche al principio di questa tesi). Questo è il primo caso di un film finanziato e prodotto con il chiaro intento di comunicare onestamente il Messico, senza evidenti influenze politiche o sociali.

L'idea alla base del film era audace e prevedeva un grande lavoro di organizzazione e produzione; con soli ventimila dollari Ėjzenštejn ed il suo partner Grigori Alexandrov volevano costruire una serie di scene che raccontassero la storia messicana da prima della colonizzazione europea fino alla fine dello scontro anti-porfirista (immaginando la società che in futuro si sarebbe andata a creare -il film era in produzione a cavallo tra il 1931 ed il 1932).

Ad accompagnare l'evoluzione storico-sociale, la pellicola affrontava anche l'influenza culturale e visiva della religione e della fascinazione culturale messicana per l'inscindibile binomio vita-morte.



82/ Fotogrammi tratti da: ¡Que viva Mexico! (1932), Kate Crane Gartz, S. Hillkowitz, Otto Kahn, Mary Craig Sinclair, Upton Sinclair

Seppur affrontando temi ben riconoscibili e d'interesse generale, poco dopo l'inizio del grande progetto, la produzione venne fermata, mentre si stava girando il film, a causa dei grandi costi raggiunti ed in previsione dei potenziali ostacoli che sarebbero insorti alla messa in atto del processo creativo. Il film non vide mai la luce; Èjzenštejn venne richiamato in Unione Sovietica da Stalin ed il girato venne sfruttato dalla casa di produzione per riempire scene di altri film di quegli anni. Solo nel 1979 grazie a Grigori Alexandrov, che montò una sua versione del film cercando di rimanere fedele alle idee originali del regista, il pubblico poté vedere una versione incompleta del film del celebre regista russo.

Come scrive Kirsten Strayer nella sua tesi finale del dottorato, "Ruins and Riots: transnazional currents in mexican cinema"; 2009: "¡Que viva Mexico! non è considerato canonicamente un film messicano a causa della produzione [mista] americana e sovietica e perché presenta il Messico come l'oggetto di un'analisi e come obbiettivo di un intento narrativo (e perché effettivamente il film non è mai stato [ufficialmente] distribuito)".

Questa pellicola infatti riesce a comunicare la politica, l'estetica ed i conflitti intellettuali e sociali che costituiscono la natura del Messico. Il film di Èjzenštejn voleva essere uno strumento per migliorare e comunicare un'immagine migliore del paese, e vista la

fama del regista russo, il progetto avrebbe potuto avere un enorme successo in patria ed all'estero.

"¡Que viva Mexico!" cercava di comporre un'opera prima che anticipasse film quali "Rio Escondido" nella loro composizione visiva e soprattutto nazionale. Il fatto che il progetto sia fallito fu parzialmente causato dall'im maturità del governo e dell'industria cinematografica, che pur non partecipando attivamente alla produzione avevano vetato su alcune idee del regista (oltre a non essere ancora pronte per costruire un'immagine della nazione come singola identità); un'altra causa dell'inefficacia del progetto di Èjzenštejn fu il clima conflittuale già in atto tra l'occidente e l'Unione Sovietica.

Come afferma Strayer tuttavia "nel fallire a raggiungere la completezza del progetto, ¡Que viva Mexico! alzò una miriade di preoccupazioni [ed interesse] riguardo la possibilità di formare degli impianti narrativi nazionali coerenti tra loro".

L'analisi condotta dal film sul nuovo governo-stato messicano, la sua possibile natura socialista ed i suoi ideali nazionali hanno portato il film ad essere un progetto più grande di quello inteso inizialmente; la composizione varia della popolazione ha portato Èjzenštejn a cambiare anche alcuni dei suoi modi narrativi per renderli più

allineati al popolo ed alla cultura meso americana. A causa della varietà di razze, culture, storie e differenti realtà sociali, il film non poteva concentrarsi su una singola storia come invece fecero Emilio Fernandez e Fernando de Fuentes (Ėjzenštejn paragonò questa varietà ai fili che compongono una *sarape*, come descritto da Robertson in “Eisenstein on the Audiovisual: The Montage of Music, Image and Sound in Cinema”).

Il regista russo voleva riportare onestamente i miti, i rituali del Messico pre-coloniale come la coesione post-rivoluzionaria senza cadere nell’artificialità di un percorso narrativo unico, tecnica che Inárritu sfrutterà nei primi suoi film.

Il film verrà diviso in numerosi capitoli: “Sandunga” affronta la storia extra coloniale, “fiesta” invece affronta una realtà coloniale pre-rivoluzionaria mentre “Manguay” è ambientato al termine del regime Díaz; “Soldadera”, il capitolo con il *concept* più interessante, racconta la rivoluzione. A questi si legano un prologo ed un epilogo che raccontano del tema di vita e morte in Messico.

“¡Que viva Mexico!” s’impone come un film fortemente importante per la scoperta dell’identità nazionale; non solo scopre l’unicità e la multi temporaneità del paese e del suo sviluppo, ma analizza l’essenza del paese attraverso un occhio straniero. Ėjzenštejn per esempio sfrutta alcuni elementi visivi per collegare tutti i capitoli tra loro per rafforzare l’idea di una società ed una cultura coerente ed antica.

La presenza di teschi ed immagini di morte si concludono nella rappresentazione del *Dia de los muertos*; la riproposizione di architetture e sculture pre-coloniali viene spesso giustapposta ad elementi presenti oppure alla fisionomia dei messicani per collega i vari momenti storico-culturali tra loro.

Nel capitolo “Soldadera”, che non venne mai girato, questi legami di difficile percezione se non accompagnati da uno studio critico, dovevano esplicitarsi nella protagonista del capitolo centrale del film; la protagonista, chiamata Pancha, segue il marito in guerra per combattere l’esercito di Porfirio Díaz.

Poco dopo il marito viene ucciso e Pancha conosce e



sposa un secondo uomo che però faceva parte di un diverso gruppo di rivoltosi; il primo marito combatteva per Pancho Villa, sul secondo per Emiliano Zapata. In questo modo viene a crearsi una situazione per la quale il figlio della protagonista ha due padri: questa è una metafora dell'unica possibilità che lo stato ha di prosperare è data dall'unione dei gruppi populistici secondo Èjzenštejn.

Pancha è il simbolo del nazionalismo, del nuovo paese ed i suoi figli saranno il frutto della rivoluzione. Questo viene anche rafforzato dalle diverse razze dei mariti, il primo indio ed il secondo ispanico.

Si ricrea quindi l'idea di *mestizo*, già teorizzata da Vasconcelos, e della *mexicanidad* multi-etnica di forte contrasto con i film del tempo che si limitavano alla parte indigena o ispanico delle teorie razziali.

Èjzenštejn propone sul grande schermo gli ideali di nazione, di cultura nazionale e di unità popolare che il cinema più tecnicamente messicano tarderà anni a costruire, e facendo ciò inizierà ad influenzare anche l'aspetto visivo utilizzato per la comunicazione statale.

Il regista russo cominciò un movimento nazionale ma allo stesso tempo inevitabilmente straniero; svariati film hanno parlato del Messico in maniera storica, sociale o propagandistica attraverso produzioni che di messicano hanno poco, introducendo anche i primi semi di un cinema globale e transnazionale.

Un film che intraprese un percorso molto simile fu "Raices" che tuttavia venne prodotto anni dopo, nel 1954, quando l'intento di costruire una cultura cinematografica nazionale e nazionalista stava svanendo.

RAICES (1954)

"Raices" fu il primo film diretto da Benito Alazraki, già produttore e scrittore di "Enamorada" diretto da Emilio Fernandez, interpretato da Pedro Armendáriz e María Félix e che vinse il premio Ariel e fu nominata alla palma d'oro. Benché la composizione delle immagini e il montaggio del film ci ricordino quelle di Èjzenštejn, Alazraki non condivise al cento per cento l'idea alla base di "¡Que viva Mexico!".

"Raices" non desiderava mostrare la società nella sua varietà affinché venisse costruita l'idea di un popolo unico ed unito, bensì desiderava ritornare all'idea di *indigenismo* tanto sfruttato negli anni trenta e quaranta da Fernandez.

Ci interessa lo sviluppo di "Raices" per diverse ragioni: per il messaggio a favore degli indigeni, che a differenza di film come "Redes" non trattava la razza autoctona come vittime sociali bensì li giudicava solamente in base alle loro qualità (e non all'opinione altrui). Un ulteriore aspetto interessante per la nostra analisi è il fatto che sia la pellicola pioniera del cinema messicano indipendente. Il film ha un approccio al mondo indigeno diverso, nuovo e sperimentale; è incentrato sulla promozione piuttosto che sui valori imposti dalla critica sociale. Come "¡Que viva Mexico!" questa pellicola sfrutta la possibilità di raccontare diverse facce della società indigena dividendo il lungometraggio in quattro corti-storie: "Las vacas", "Nuestra Señora", "El Tuerto" e "La Potranca".

Il film racconta la situazione degli *indios* nella valle di Mezquital sminuendo la loro culturale ed il loro valore; tuttavia nella seconda parte del film, dopo aver scoperto la loro sensibilità artistica ed umana, glorifica la vita bucolica degli autoctoni. I valori culturali e nazionali del Messico vengono così nuovamente legati alla razza indigena che finalmente viene riconosciuta per la sua

vera essenza.

Visivamente anche “Raices” gioca spesso sul contrasto tra le figure piramidali e naturali alla base della cultura precolombiana e quelle meccaniche del mondo occidentale. Nel suo utilizzo di attori non professionali e di una fotografia realistica (e non costruita in studio) “Raices” diventa un esempio onesto del modo di vedere la cultura messicana all'estero. La natura quasi documentaristica ed oggettiva del film fa sì che lo spettatore faccia, quasi, parte di una cultura estranea, in modo che crei un proprio giudizio imparziale sulla società messicana. In questo modo il pubblico messicano venne messo allo stesso piano della protagonista del film, Jane, l'unica donna caucasica della pellicola.

LA MUJER DEL PUERTO (1934)

Abbiamo visto come alcune pellicole siano riuscite a parlare della nazione anche senza essere parte dell'industria messicana tradizionale. “¡Que viva Mexico!” dimostrò

infatti come sia possibile glorificare lo stato messicano senza che produzione e regista siano originari del paese, “Raices” invece come anche il cinema indipendente (e quindi ben lontano dalle dritte nazionaliste di IMCINE e CONACINE) potesse desiderare e riuscire a produrre una pellicola dai tratti fortemente nazionalisti.

Durante i primi anni del cinema di finzione, il melodramma messicano ebbe molta fortuna grazie a pellicole come “Santa” e “Janitzio”; durante l'evoluzione di questo genere, a cui seguì l'arrivo dei primi films *rancheros*, l'industria cinematografica divenne lo strumento centrale per comunicare l'identità culturale nazionale alla totalità della popolazione. Difatti il cinema, grazie ai suoi canali audiovisivi, sembrava in grado di specchiare il crescente ideale nazionale tanto quanto le ideologie e le icone mitologiche introdotte dalle altre forme artistiche (ne sono un esempio i murales di Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Siqueiros).

A differenza dei registi che hanno lavorato su “¡Que viva



Mexico!” e “Raices” tuttavia Arcady Boytler, il direttore di “La mujer del puerto”, non introdusse un richiamo esplicito alla cultura tradizionale del Messico antico. La grande fama del film, che fu così grande tanto che Arturo Ripstein sfruttò il titolo e la storia per produrre una sua rivisitazione nel 1990, ci porta in ogni caso ad interessarci a questa pellicola per il suo ruolo storico e il suo atipico valore nazionale.

Questo film è raramente legato alla tradizione nazionalista perché non sfrutta l'ideale bucolico della provincia ed i grandi spazi offerti dai campi e dalle montagne tanto presenti nei primi film di propaganda nazionalista porfirista e del cinema post-rivoluzionario. Nello stesso modo in cui, pochi anni più tardi, “Ahi esta el detalle” e “Rio Escondido” sfruttarono il tema rurale per introdurre tematiche ed elementi moderni ed urbani, dove poi si sviluppa l'azione. Questa corsa urbana fu introdotta nella società dagli ideali post-rivoluzionari e dal conseguente scontro con la tradizione contadina; così “La mujer del puerto” vuole rappresentare questo contrasto (ormai sempre più accentuato a causa degli ideali sociali post-rivoluzionari) attraverso la narrazione melodrammatica.

Secondo i critici e gli studiosi del tempo il film di Arcady Boytler è da considerarsi come il primo esempio di cinema nazionale messicano. Carlos Monsiváis lo definisce “il primo film messicano” ed Andre Noble gli fa eco stabilendo “La mujer del puerto” come “l'iniziatore dell'industria [cinematografica] messicana” (si possono trovare le citazioni nel capitolo “Cosmopolitan nationalism” di “Ruins and Riots”).

Come riconosce Strayer nel suo saggio appena citato, “La mujer del puerto” si differenzia dagli altri film del tempo perché non presenta le forti tematiche di *mexicanidad* legate agli *indios* ed alla rivoluzione.

Il film di Boytler si riferisce ed indica i pericoli portati dalla modernità abbracciando tuttavia l'idea

di cameratismo internazionale portato dalle metropoli come Veracruz. È interessante notare come il regista che per primo affronta la tematica nazionale e contemporaneamente cosmopolita sia di origine russe come Sergej Ėjzenštejn (Arcady Boytler collaborò con lui su “¡Que viva Mexico!”) e, come per sottolineare la stranezza del film, la storia che viene raccontata altro non è che una rappresentazione di una *short story* francese di Guy de Maupassant.

Ad aggiungersi Boytler sfrutta una fotografia molto diversa da quella del connazionale e anche da quella che pian piano si stava affermando come fotografia messicana (Gabriel Figueroa aveva da poco iniziato a lavorare). I forti contrasti, lo sfruttamento di tonalità scure come quelle in voga nel cinema espressionista tedesco caratterizzano le scene più importanti del film. Il regista riuscì a costruire una pellicola che, benché non fosse audace e di grande portata come quella di Ėjzenštejn, riuscì a diventare il primo film nazionale.

Il genere del film fu quello che per primo legò il film al gusto nazionale; il personaggio melodrammatico della protagonista, interpretata da Andrea Palma, riprende il *topos* della *Midnight virgin* come mostrato già nel capitolo “04. La vergine della notte”. Ricordiamo che Rosario, il personaggio principale, rimane orfana quando il suo fidanzato uccide accidentalmente il padre (di Rosario) che voleva vendicare l'onore della figlia. Questo porta la protagonista a perdere la sua innocenza (la sua purezza infatti l'aveva probabilmente persa in precedenza) tanto da recarsi al porto di Veracruz per intraprendere la carriera di prostituta.

Anche la tematica della morte ritorna come elemento fortemente messicano; la morte del padre infatti ci introduce al fatalismo del melodramma ed influisce sul modo del regista e dello spettatore di vedere la protagonista. La risposta della protagonista è ben visibile:

come in un lutto continuo Rosario da questo punto fino alla fine della pellicola indosserà sempre lunghi abiti neri. Il cambio avviene anche grazie al forte contrasto che Boytler crea durante la scena del funerale del carpentiere e padre della protagonista; come abbiamo visto nel capitolo “07. La cultura della buona morte” la presenza del carnevale deride e glorifica la relazione tra vita e morte come tipico della cultura classica messicana (specialmente durante le feste popolari, infatti il film incorre nel Martedì grasso).

Il cambio tra vita e morte può essere letto anche nel cambio che avviene nell’ambiente in cui avviene l’azione. Alla *provincia*, ai prati ed alle cascate della “Rosario innocente” rispondono la città di Veracruz, il caos del porto e la vita notturna del *night-club* dove lavora “Rosario la prostituta”. L’emergente modernità sociale viene rappresentata così da Veracruz che grazie alla sua natura commerciale ed alla sua posizione geografica assembla un cast di personaggi europei, argentini, messicani, etc.

Ancora una volta riportiamo come Strayer riferendosi a Noble e Aurelio del los Reyes sfrutti il termine, da loro coniato, di “cosmopolitan nationalism” che vuole indicare questa natura nazionale e proto-transnazionale della pellicola di Arcady Boytler.

È grazie al porto che si riesce ad individuare questo senso di superiorità messicana ed allo stesso momento veder nascere un sentimento di cameratismo extra-nazionale e di classe.

Già dalla letteratura del passato il porto occupava un ruolo particolarmente importante per la vita sociale e militare; da lì partì la colonizzazione europea del mondo, al porto arrivavano e partivano navi commerciali e per molti scrittori le città in riva al mare simboleggiavano la linea di confine tra il conosciuto e lo sconosciuto, tra

la cultura e le barbarie. Per il cinema messicano degli anni trenta il porto portava con sé anche un’idea di tecnologia, di immigrazione urbana, l’ideale economico-capitalistica che grazie al commercio globale aveva “infestato” i discorsi popolari di quegli anni.

Per l’evoluzione narrativa di “La mujer del puerto” nel porto s’identifica la possibilità di Rosario di praticare la sua nuova personalità senza rischi per sé stessa e per quelli che stanno con lei (non ha ormai più legami familiari). Come lei anche i marinai trovano in Veracruz il modello della città moderna tipo. Non è più un territorio messicano, come poteva essere il *rancho* in provincia o una città nel deserto come Rio Escondido. Veracruz è un luogo, o più correttamente un non-luogo, globale. È proprio qui che la natura nazionale e la natura transnazionale si incontrano; la spinta nazionalista e straniera dei russi in Messico trova nel porto di Veracruz la materialità dell’ideale ricercato.

La scena centrale al film dell’arrivo dei marinai al porto concretizza quello appena spiegato; Alberto, che scopriremo essere il fratello della protagonista, arriva alla città con i suoi colleghi marinai. Questa scena è composta da un susseguirsi di elementi e simboli stranieri che comunicano e collaborano per formare un unico gruppo con un’identità ben precisa. In questo modo non si crea una personalità unicamente messicana ma si costituisce un gruppo che è straniero e globale ma con un giudizio ed una personalità legata al Messico; questo scenario preannuncia indirettamente anche il futuro del cinema messicano che, dopo tante influenze esterne, andrà a plasmare un’identità transnazionale forte (come vedremo nel prossimo capitolo “10. Cinema globale e transnazionale”).

Per quanto riguarda il contenuto diretto al cinema d’allora vediamo come la bandiera honduregna, il nome della nave Tegucigalpa (nome della capitale dell’Honduras),



85/ Fotogrammi tratti da: La mujer del puerto (1934), Eurindia Films

la presenza della nave franco-tedesca SS Sierra Ventana, il personale argentino della nave, i marinai del porto e le diverse lingue utilizzate (francese, spagnolo, inglese) e le personalità messicane dei marinai e delle prostitute concorrono a creare un'immagine messicana atipica.

Boytlér però in questo bricolage di identità a servizio della modernità reintroduce fugacemente un evento nazionale: vediamo infatti un vecchio marinaio cantare la Marsigliese proprio sotto una nave chiamata "Mexico". L'inquadratura ci mostra la superiorità dello stato Nord americano su quello europeo sia in modo fisico (il campo lungo rende le figure umane molto piccole) sia in modo narrativo (viene fermato il canto del vecchio e questo viene deriso in maniera amichevole).

In questo modo si conclude la scena introduttiva di Alberto come anche la parentesi nazionalista globale impartita da Boytlér. Come Èjzenštejn cercò di mostrare gli indigeni in maniera comunitaria ed impersonale, anche Arcady Boytlér riuscì a costituire nelle figure dei marinai gli "indios della modernità".

Questo stesso sentimento di gruppo sociale e la sua complicità viene riproposta poco dopo nel *nightclub* dove tuttavia si perdono perfino le caratteristiche nazionali dei singoli personaggi (come in "¡Que viva Mexico" e "Redes" gli attori non sono professionisti bensì presi dalla strada).

Secondo Strayer il desiderio di costruire un'identità collettiva può essere riassunto nel prologo del film di Èjzenštejn attraverso l'utilizzo delle immagini del Messico unito dagli *indios* ed in "la mujer del puerto" invece con le espressioni genuine ed autentiche delle prostitute all'interno del Salón Nicador e nelle strade li vicine.

Già nel 1934 la *mexicanità* di alcuni film riusciva anche a catturare la natura *mestiza* del Messico creando un'identità nazionale che paradossalmente è di sua

natura internazionale. La modernità dipinta in "La mujer del puerto" si ritrova ad essere una negoziazione tra l'europeo ed il messicano, che influisce esteticamente e narrativamente sfruttando generi e *topos* della prima *Golden age*. María Novaro nel 1991 riprende lo spirito del film di Boytlér (ben più di quanto abbia fatto Ripstein l'anno precedente) introducendo un nuovo senso di modernità al cinema messicano degli anni novanta, abbandonando definitivamente il nazionalismo per il mercato globale.

DANZÓN (1992)

In questo capitolo abbiamo visto innumerevoli esempi di film che hanno affrontato il cinema per arricchire un'industria in crescita ed allo stesso tempo rafforzare, secondo un ideale nazionalista, l'immagine del messicano e del suo governo sia in patria che all'estero. Per raggiungere questo obiettivo vari generi hanno adoperato tematiche e personaggi diversi: i film di guerra, i *charros*, le giovani ragazze pure, le prostitute, le maestre malate, gli *indios* indifesi. Ogni regista ha usato gli strumenti che meglio conosceva o possedeva nel dirigere i propri lungometraggi.

Così anche María Novaro in "Danzón" ripropose nel suo film quello che probabilmente conosceva meglio: il punto di vista femminile sul cinema e sulla figura femminile nella società neoliberale. Il film distribuito nel 1991 racconta di Julia, una madre single che lavora alla compagnia telefonica mentre cerca di crescere sua figlia; la passione della protagonista è il ballo tanto che spesso si reca nelle *venues* di Città del Messico per praticare il *danzón* con il suo compagno di ballo.

Quando scopre che Carmelo, colui con cui balla, ha lasciato la città, Julia si reca a Veracruz nel tentativo di ritrovarlo e farlo tornare alla capitale; qui la protagonista

conoscerà e diventerà amica di un gruppo di transessuali ed di un giovane marinaio.

Il film si ritrova a dipingere un momento storico e cinematografico particolare; da pochi anni è terminato il periodo del *cinema of solitude* e l'industria filmica ha cominciato a vedere i risultati dello spostamento del gusto del pubblico verso la commedia americana. María Novaro si ritrova quindi a lavorare su un genere quasi minore, il melodramma, attraverso il sentimento nostalgico. Proprio grazie a questa nostalgia ed alla sua riconfigurazione di elementi culturali nazionali che la regista cerca di offrire allo spettatore dei valori e dei personaggi che non gli siano completamente estranei.

In maniera contraria al movimento di Rosario in "La mujer del puerto", il trasferimento di Julia dalla capitale a Veracruz può essere letto come un moto di de-territorializzazione del cittadino della classe media verso una realtà urbana e popolare legata ad un passato non definito.

"Danzón" non fu l'unico esempio e tentativo di riaccensione dell'interesse verso il cinema tradizionale e più nazionale; nello stesso periodo uscirono nelle sale "La mujer del puerto" di Ripstein (1991) e "Salón Mexico" di José Luis Garcia Agraz (1996).

Come fa notare Ignacio Sanchez Prado in "Screening neoliberalism", María Novaro, Ripstein, Agraz e perfino Arau (il regista di "Como agua para chocolate"), con i loro film volevano rispondere al quesito riguardante il cinema nazionale ed il processo d'internazionalizzazione economica ed artistica che stava minacciando i registi messicani.

Roger Bartra evidenzia come causa di questo sentimento di malinconia e nostalgia artistica la crisi culturale ed unitaria che colpisce il Messico dopo gli anni '70 e durante gli anni '80.

Tuttavia la direttrice di "Danzón" non desidera un semplice ritorno al passato, ai suoi valori ed ai suoi miti,

tantomeno desidera ripristinare la gloria perduta; María Novaro preferisce applicare un processo di nostalgia perpetua, e non limitata ad un particolare periodo storico, che influisce sulla percezione che Julia ha delle cose e non quella di una cultura messicana più generale.

La regista quindi ci mostra immagini, personaggi ed azioni fortemente coerenti con la modernità del pubblico richiamando alcuni abiti, locali e la musica del cinema della *Golden age*.

Anche Claudia Schaefer effettua, nel modo di raccontare gli ambienti ed i balli da parte di Novaro, un esplicito richiamo al cinema del passato; la professoressa dell'università di St. Louis afferma perfino che alcune riprese risultano talmente intrise di nostalgia che se non fosse per il colore si potrebbe confondere il film della regista con una pellicola del 1948.

In questo modo vediamo come "Danzón" unisca il moderno ed il tradizionale senza che l'uno si ponga come migliore all'altro. Questo continuo richiamo al cinema del passato viene messo in evidenza da Prado nel capitolo "Danzón and the poetics of the reflective nostalgia" ("Screening Neoliberalism: Transforming Mexican Cinema").

L'autore infatti nota come nella scena nel quale Julia, decisa a sedurre Carmelo, si presenta al porto, dove in teoria questi lavora, indossando un vestito rosso molto appariscente e che ricorda la moda degli anni quaranta. Carmelo non è lì, e probabilmente non c'è mai stato; al suo posto Julia incontra e seduce Rubén, un giovane marinaio quasi coetaneo della figlia della protagonista. Ignacio Sanchez Prado identifica nel personaggio di Julia l'elemento più nazionalista e tradizionale del film; infatti è attraverso il personaggio principale che possiamo percepire i vari elementi che formano il messaggio nazionalista: grazie alla città di Veracruz, alla passione



per il ballo (che ci ricorda le pellicole *ficheras*), all'ideale dell'uomo tradizionale e con valori classici (come il personaggio di Carmelo).

Infatti nel finale del lungometraggio vediamo come Julia, ottenuta una conoscenza più approfondita su sé stessa e sulla società circostante lasci la parentesi provinciale e nostalgica della sua vita, concretizzata in Veracruz, per tornare alla capitale e da sua figlia. Il cinema neoliberale infatti, per quanto affascinato dai valori e dalle storie del passato non desidera tornare al passato, ma solamente ricordarlo e rimpiangerlo.

CONCLUSIONI

Fin dalla nascita dello strumento filmico, il cinema è stato sfruttato per raccontare luoghi, persone ed eventi rilevanti. In poco tempo, questi racconti evolsero da strumento di ricerca espressiva a mezzi d'intrattenimento fino a diventare dei veri e propri elementi culturali per la costruzione e la trasmissione di una realtà sociale nazionale.

Grazie alla sua veloce espansione, il cinema riuscì ad affrontare diverse tematiche affinché venisse creata un'identità cinematografica unica. Ogni genere riusciva a comunicare diverse qualità umane e visive; abbiamo visto come i drammi di inizio anni trenta abbiano affrontato la problematica razziale e sociale, e le diverse teorie in voga in quegli anni, in vista della formazione di una cultura ed una filosofia *metiza*.

“Redes” e “Janitzio” ci hanno mostrato le radici indigene comuni a tutta la società, identificando quest'ultima come pura, valorosa e giusta. “El compadre Mendoza” ed “Alla en el rancho grande” invece ci ha indicato la grandezza dell'eredità europea (come anche la possibilità di sfruttare diversi generi per un unico messaggio di *mexicanità*).

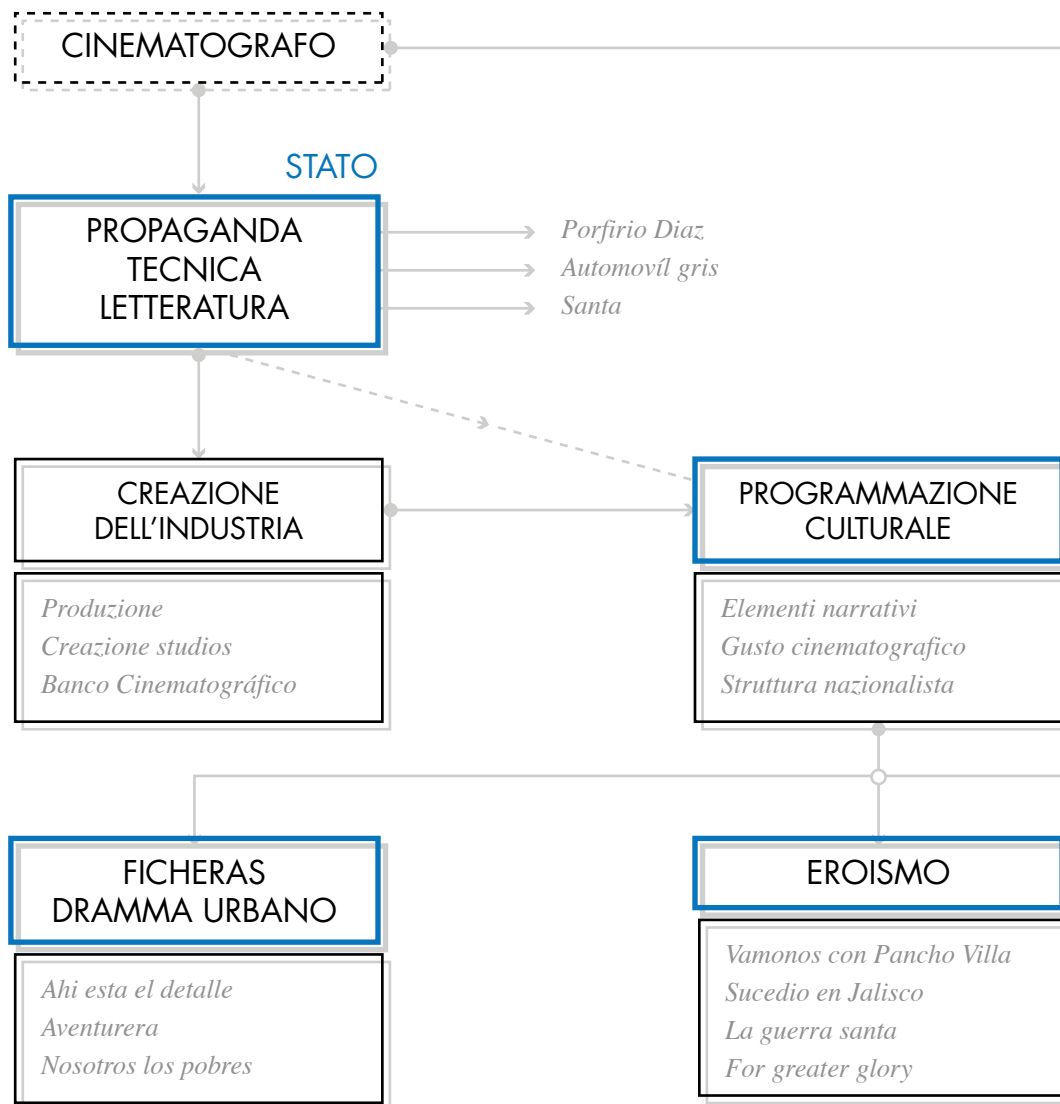
Pur presentando diversi punti di vista, tutti questi film hanno fatto sì che lo spettatore si immedesimasse nei protagonisti, ed allo stesso tempo hanno creato una percezione ambientale e geografica della bellezza paesaggistica messicana.

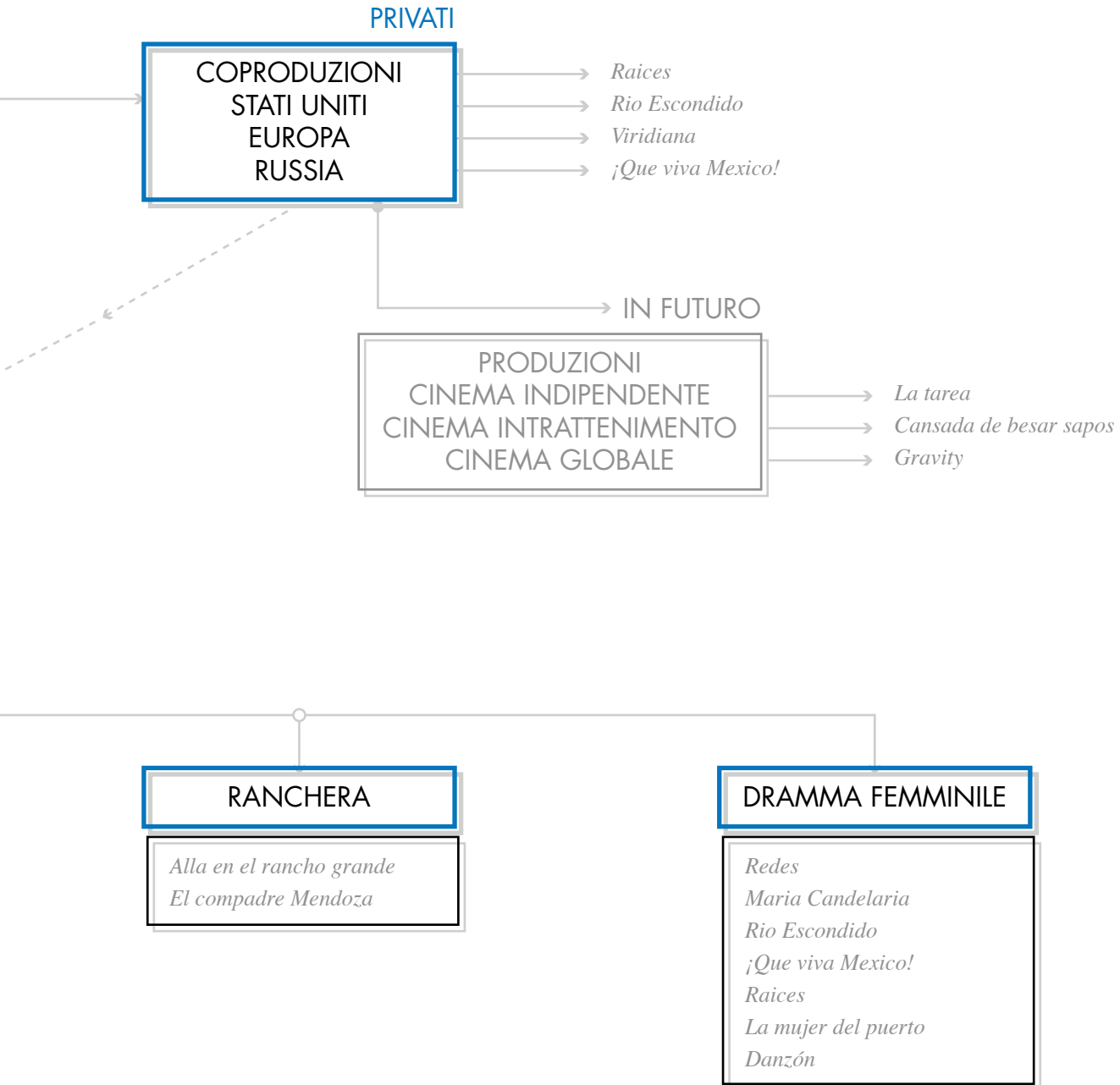
Sia il genere militare, sia successivamente i drammi sociali come “Rio Escondido”, hanno condiviso negli anni uno stesso modo narrativo: le riprese degli scenari con panoramiche e campi lunghi, la costruzione di un eroe giusto, buono ma soprattutto umano, la capacità e la scelta di un sacrificio (spesso mortale) in funzione di un valore più grande.

Durante l'evolversi della *Golden age*, questo desiderio di trasmettere i valori nazionali verrà ripreso da molti artisti messicani come anche personalità estere. L'impegno nazionale divenne così internazionale e perse la sua centralizzazione socio-politica; artisti stranieri cominciarono a produrre film secondo una loro chiave di lettura umana e visiva. Ejzenstejn, per esempio, lavorò su “¡Que viva Mexico!”; Arcady Boytler creò la figura urbana di Cantinflas (“Aguila o sol”) così come mostrò il confine nazionale-internazionale grazie a Rosario in “La mujer del puerto”.

Il fattore internazionale (e la seguente preparazione alla natura transnazionale del cinema messicano) si inserì nella realtà del cinema messicano grazie alla predisposizione storica messicana; le decine di tribù e razze indigene, la colonizzazione spagnola, la guerra contro la popolazione francese e quella americana, hanno permesso questa modifica alla programmazione culturale statale.

Con la fine della *Golden age*, a metà degli anni '50, il cinema messicano cadde in una crisi qualitativa e contenutistica. Sebbene il valore nazionalista presentato nei primi film continuava a ripetersi nelle *ficheras* ed in





alcuni melodrammi, pubblico ed artisti si dimenticarono rapidamente del cinema come strumento di costruzione sociale. L'industria incominciò a legarsi a generi ben lontani da ciò che era messicano, celebrando così il solo cinema d'intrattenimento e lontanamente il cinema sociale (anche se l'interesse di quest'ultimo era solo legato ad un'unica realtà sociale).

La contemporaneità della crisi sociale (e familiare), e di quella culturale dell'industria filmica portò il cinema messicano a sostituire il desiderio di propaganda in favore di un cinema globale.



09.

CINEMA GLOBALE E TRANSNAZIONALE

ideali del cinema



CINEMA GLOBALE E TRANSNAZIONALE

All'arrivo degli anni cinquanta il cinema nazionalista incominciava a sentire l'incombente crisi che l'avrebbe colpito; "Rio Escondido" infatti può essere percepito come il glorioso canto del cigno della *Golden age*. I valori trasmessi in quegli anni dallo stato messicano andarono a perdersi velocemente negli anni successivi alla seconda guerra mondiale e solo rari casi, come "Raices", cercavano di ripristinare i valori degli insegnamenti tradizionali (anche se, come abbiamo visto nel capitolo precedente, il film di Benito Alazraki non era messicano al cento per cento).

La crisi del cinema nazionalista seguiva l'iniziale crisi identitaria dovuta al processo di urbanizzazione in corso; la società stava cambiando e stava introducendo nuovi ruoli sociali e nuovi elementi centrali alla vita familiare e sociale. Questo cambiamento sociale veniva talvolta accompagnato e simboleggiato dall'introduzione di oggetti tecnologici e moderni, come abbiamo visto in "Una familia de tantas" di Galindo.

Il genere del melodramma non si interessava più agli *indios* e tantomeno agli ideali post-rivoluzionari; l'ossessione per il progresso ed il sacrificio della tradizione per raggiungerlo indirizzarono i registi a produrre drammi e commedie che intrattenessero il pubblico o che facessero commento sociale (tra questi vediamo anche Ismael Rodríguez e Luis Buñuel).

L'applicazione delle prime leggi sul *free trade* cinematografico fra gli Stati Uniti ed il Messico, complicava la ripresa dell'industria che subiva la strategia aggressiva del cinema americano.

Visto il minor costo produttivo, questa crisi produttiva e contenutistica del cinema messicano vide l'aumentare

del numero di pellicole dal *setting* urbano; il genere del bordello-cabaret e della *fichera*, già importante alla fine degli anni quaranta (ricordiamo i successi di "Aventurera" e di "Salón Mexico"), diventarono ancora più frequenti tanto che, lentamente, la storia raccontata dai film incominciò a perdere il giudizio morale alla sua base (che invece avevano i primi film come "Santa", "La mujer del puerto" e le altre pellicole della *midnight virgin*).

Il dramma della *fichera* non fu l'unico genere a essere così fortunato; nello stesso periodo, grazie alla fama acquisita negli anni della *Golden age* grazie ai personaggi di Cantinflas, la commedia diventò uno dei generi urbani preferiti dal pubblico. Tin Tan divenne famoso grazie a "¡Ay qué bonitas piernas! (calabacitas tiernas)" tanto da poter continuare la sua carriera di attore comico collezionando altri successi.

Questi nuovi *trend* cinematografici non piacevano a tutti, e soprattutto non ai critici puristi del cinema messicano; José Vasconcelos, per esempio, durante l'inizio di carriera di German Valdés (conosciuto con lo pseudonimo Tin Tan) criticò aspramente l'interpretazione *yanqui* della tradizione messicana fatta dall'attore comico. Altri letterati più liberarli come Salvador Novo invece appoggiarono e difesero pubblicamente questa tendenza comica.

Gli anni cinquanta diedero anche a registi celebri la possibilità di ritrovare il loro prestigio; fu durante questi anni che Buñuel, dopo il fiasco di "Gran casino" - uscito nel 1947 -, distribuì due pellicole di commento sociale senza che comprendessero mistificazioni ed

elementi surreali come i suoi film europei. Infatti “Los olvidados” e “Viridiana” raccontano la vita e l’ambiente del *lumpemproletariat* senza pareri nazionalisti ma semplicemente denunciando la delinquenza giovanile nella capitale.

Questi film non presentavano più le immagini del Messico nazionalista: non venivano mostrate le *haciendas* rurali ottocentesche o le epiche battaglie della guerra rivoluzionaria. I melodrammi degli anni cinquanta non volevano esaltare le virtù ed i valori tradizionali oppure quelli della vita bucolica. In pochi anni si perse il desiderio di creare una chiave interpretativa unica per mostrare il Messico nel cinema, modalità che era quasi stata definita durante la *Golden age*, in favore di un’immagine ed un’identità urbana e frammentata (talvolta si negava volutamente questa possibilità di un’unica identità visiva).

La produzione a singhiozzo da parte dell’industria messicana vide l’aggravarsi della sua situazione a causa della grave svalutazione, progettata dal governo, che il Peso ha visto nei confronti del Dollaro americano; questo deprezzamento della moneta portò ad un incremento del numero di film prodotti ma anche ad un forte declino della qualità degli stessi film.

Contemporaneamente la televisione stava migliorando le sue vendite e la sua penetrazione sociale tanto che i produttori cinematografici si spaventarono e diminuirono i budget dedicati alla produzione filmica dando un ulteriore colpo ad un mercato già zoppo.

Al termine degli anni cinquanta il pubblico era esausto di vedere film di genere cabarettistico, *ranchero* o altri drammi familiari ed incominciò a ricercare il proprio intrattenimento in generi nuovi, anche se nati da produzioni a basso costo o fortemente segnati dall’influenza americana.

L’HORROR: UN GENERE NON NAZIONALE

Il genere horror, pur essendo un genere secondario, è stato fondamentale nella crescita dell’industria cinematografica messicana. Già nel 1898, solo due anni dopo l’arrivo del cinematografo in Messico, l’ingegnere e tecnico Salvador Toscano Barragán diresse quella che sarebbe diventato il primo film di finzione del cinema messicano: “Don Juan Tenorio”. Benché non raggiunse mai i numeri per essere considerato un genere *mainstream*, l’horror fu presente in maniera sporadica ma continua dalla nascita del cinema ad oggi. Un esempio significativo è quello del regista Juan Bustillo Oro, che noi conosciamo per aver diretto “Ahi esta el detalle” e co-diretto “El compadre Mendoza”, che iniziò la sua carriera di scrittore e regista lavorando proprio su film di questo genere. Sono suoi i celebri horror del passato come “Don monjas”, “Nostradamus”, “El misterio del rostro pálido” ed il copione di “El fantasma del convento”.

Quando la *Golden age* divenne così influente ed i drammi ed i film *rancheros* ebbero tanto successo, le pellicole appartenenti al *cine del terror* sparirono velocemente; tuttavia grazie al regista Fernando Méndez ed al suo capolavoro “El vampiro” il genere horror tornò velocemente in auge.

EL VAMPIRO (1957)

Il film racconta di Marta, interpretata da Ariadne Welter, una giovane che si reca in Sierra Negra per visitare la zia malata presso la sua magione. La protagonista durante il suo viaggio in treno incontra Enrique, che si offre di accompagnarla nel suo viaggio; una volta raggiunta la casa della zia (assieme ad una strana cassa proveniente dall’Ungheria), Marta scopre che la parente da cui era



87/ Fotogrammi tratti da: El vampiro (1957), Cinematográfica ABSA

andata in visita era oramai deceduta. La protagonista decide quindi di rimanere temporaneamente in quella dimora senza però rendersi conto della presenza di un gruppo di vampiri.

Possiamo vedere come Méndez riesca a produrre un film senza incorrere in elementi involontariamente comici e senza dover riformare completamente il vocabolario filmico messicano o quello dell'horror. Infatti il regista sfrutta delle inquadrature e degli elementi che sono riconoscibili allo spettatore perché scelte tipiche del genere horror.

Nell'introduzione al film vediamo come sfrutta i contrasti

dell'immagine per indicare al pubblico gli elementi importanti in scena ed allo stesso tempo sottolineare ciò che invece rimane sotto inteso (per esempio, che la figura di spalle immobile sia un vampiro).

Il regista non inventa nulla; abbiamo già visto simili giochi di luce ed ombre in "Nosferatu" (1922), in "Dracula" (1931) oppure in "Frankenstein" (1910), ma Fernando Méndez riuscì ad introdurre alcuni elementi che mostrano l'elemento messicano del film (senza ovviamente tener conto della lingua spagnola).

Il film per esempio sfrutta la già celebre differenza tra la città e la campagna. Pur essendo ambientato completamente nella regione della Sierra Negra, e

quasi interamente in locali interni, Méndez richiama nell'arrivo della protagonista alla stazione i viaggi compiuti da Rosario, Rosaura e Santa che abbiamo visto nell'età dell'oro del cinema.

In questo caso tuttavia non c'è un intento nazionalista o la volontà di mostrare due realtà differenti quanto abbandonare il clima urbano per la semplice ragione che il racconto avrebbe probabilmente avuto meno efficacia. L'horror ed più in particolare "El vampiro" diventò quindi un modello di come il cinema messicano fosse in realtà abbastanza flessibile per riuscire ad assorbire le tradizioni nazionali proprie e le influenze internazionali per sintetizzare e costruire un prodotto di natura transnazionale.

Uno dei temi più importanti nella struttura narrativa del genere horror è quello della morte; difficilmente può esistere una pellicola di questo genere che non affronti il pericolo della morte, il suo significato simbolico o anche semplicemente la sua conseguenza. Questo tema non deve essere esplicito e dichiarato durante il film ma non può neanche limitarsi alla presenza scenica data dalla morte di un personaggio. Soprattutto nella cultura messicana la morte interviene come tematica importante e ricorrente.

Non lo possiamo affermare con certezza ma la scelta di Fernando Méndez, ed in futuro di Guillermo del Toro tra tanti, di utilizzare il vampiro come mostro indica una probabile presa di coscienza di questa natura indefinita dei propri film. Come il vampiro è in bilico tra la vita e la morte, così anche "El vampiro" ed altri film si trovano in bilico tra l'essere una pellicola nazionale o globale, tra il far parte di un processo culturale complesso o semplicemente avere la funzione d'intrattenere il pubblico.

Tuttavia il finale de "El vampiro" mostra nel suo ultimo

fotogramma un chiaro elemento di natura americana: il bacio tra i protagonisti, una volta che hanno sconfitto l'antagonista, conclude il film con l'*happy ending* senza quindi lasciare allo spettatore una morale o tantomeno un quesito con mire didattiche.

LA MANSIÓN DE LA LOCURA (1972)
& *PROFUNDO CARMESI (1996)*

Dopo il successo di "El vampiro" il genere horror ritrovò il suo spazio all'interno della programmazione del cinema messicano. A cavallo dell'inizio del cinema neoliberale (che secondo Ignacio Sanchez Prado si può far iniziare nel 1988) tre film si distinsero per la loro qualità visiva e per l'idea politica e culturale aperta alla produzione transnazionale: "La mansión de la locura" di J

Juan López Moctezuma, "Cronos" di Guillermo del Toro e "Profundo Carmesi" di Ripstein.

Kirsten Strayer nota nel suo "Ruins and riots" come l'horror sia un genere che ben si adatta alle possibilità transnazionali di un film. I mostri infatti hanno svariate nazionalità ed origini che ogni volta devono essere piegate al bisogno del film: il vampiro non rimane in Transylvania ma, come abbiamo appena visto, si può scoprire nella regione della Sierra Negra. Allo stesso modo il lupo mannaro benché nasca del Satyricon di Gaio Petronio Arbitro può essere visto anche a Londra o Parigi.

"La mansión de la locura" di Moctezuma non usa tuttavia dei mostri irreali e fantastici per alimentare la tensione ed il terrore nel suo film; il regista crea un genere horror d'avanguardia che utilizza un'estetica surrealista e legata ad un sentimento di crudeltà tipico dell'*explotation horror* visto nel cinema di fine anni settanta (soprattutto



88/ Fotogrammi tratti da: La mansión de la locura (1972), Producciones Prisma

negli Stati Uniti).

La storia ruota attorno alla pazzia ed a un manicomio dove il protagonista ed i suoi accompagnatori si trovano prigionieri. Il film mostra spesso elementi di pazzia, violenza e rivoluzione che legano la rappresentazione visiva dell'azione al surrealismo d'origine europea (come lo stesso regista afferma nelle interviste posteriori al film).

Basandosi su una storia di Edgar Allan Poe e sfruttando una chiave stilistica surrealista, Moctezuma produce un horror in cui il passato, identificato dall'edificio in rovina e dallo staff imprigionato, si scontra con la modernità delle macchine dell'ospedale psichiatrico. In tutto ciò rimane nascosto qualsiasi richiamo alla *mexicanità* in favore di un film surrealista.

Arturo Ripstein dirige "Profundo carmesi" dopo il ritorno dell'horror messicano all'attenzione del pubblico internazionale grazie al primo film di Guillermo del Toro, "Cronos". Il film di Ripstein non ha mire surrealiste e

tanto meno è legato al cinema *splatter* o *slasher* come altri film famosi degli anni novanta; sull'idea di influenza che Buñuel ebbe sul cinema messicano, Ripstein cercò di sfruttare l'onestà e la crudeltà del realismo sociale e amorale come elemento per descrivere gli eventi e magari richiamare un situazione sociale reale.

Infatti "Profundo carmesi" ricolloca nel deserto messicano un fatto di cronaca nera statunitense; Ripstein importa nel cinema messicano la storia degli omicidi da parte dei "*lonely heart killers*" avvenuti quasi cinquant'anni prima.

L'elemento horror in questo caso è intrinseco nei personaggi reali e non nell'ambiente o in qualche mito antico. I tratti horror del film sono riscontrabili anche nelle sembianze e nel carattere della protagonista: Coral infatti viene mostrata come una donna brutta, violenta e particolarmente fastidiosa. Anche se non in maniera così psicosomatica, anche il suo compagno di malefatte, Nicolás, viene descritto in maniera negativa attraverso le

sue varie avventure amorose.

Il personaggio della protagonista raggiunge il punto di atrocità più alto del film, e probabilmente del cinema messicano, quando gioca la parte della madre; infatti quando Nicolás dirà a Coral che non può permettersi di avere figli (ne andrebbe della sua “carriera” di donnaiolo), la protagonista abbandona i suoi bambini ad un orfanotrofio. Ancora peggio, in una scena successiva, la donna assassinerà una bambina annegandola nella vasca mentre finge di farle un bagnetto.

In questo modo Ripstein nega anche la figura materna che negli ultimi anni era stata il simbolo della tradizione e del sacrificio familiare; non solo viene sfruttata una narrazione onirica e cruenta per allontanarsi dal cinema classico messicano ma il regista richiama alcuni dei personaggi eroici del passato, si pensi alle figure femminili di “Salón Mexico” o “Rio Escondido”, per contestare i loro valori.

CRONOS (1993)

“Cronos” è il caso più particolare del cinema horror messicano; Guillermo del Toro produce questo film, come anche altre sue opere successive, con un chiaro intento nazionale e contemporaneamente delle mire transnazionali. Lo stesso regista durante un’intervista affermò: “la gente dirà che ‘Cronos’ è un film messicano, Cattolico e [che racconta] di vampiri *mariachis*. Ma non lo è. Credo sia più una storia d’amore, malata ma veramente molto delicata”.

Anche secondo del Toro, quindi, il suo film unisce tradizioni cinematografiche e valoriali messicane e statunitensi; il regista infatti ruba alcuni elementi dai vari generi di entrambi le culture, dai film di wrestling ai melodrammi, dagli horror classici alle commedie. Lo stesso regista vede in questo suo lavoro non altro che una premessa di un film di serie B (tipici per fare *crossover* di genere) girato come un film di serie A.

L’onestà e l’umiltà del regista, che gli fanno plauso vista l’eccellente carriera avuta finora, non bastano però a



far sì che non si vada a riconoscere “Cronos” come una pellicola con un deciso carattere messicano. Credo infatti che il suo punto di vista citato poco sopra sarebbe stato più corretto se del Toro avesse spiegato la non-nazionalità del suo film: infatti “Cronos” non è completamente messicano perché non è legato unicamente alla cultura nazionale ma anche a quella occidentale e globale.

Il film inizia nel 1535 con la morte di un alchimista e lo smarrimento di un meccanismo misterioso. Nel 1997 viene ritrovata questa invenzione che si scoprirà essere in grado di dare la vita eterna a chi la possiede. Il protagonista, il vecchio antiquario Jesús Gris, trova questo meccanismo, il Cronos, ma rapidamente scopre di altre personalità interessate al potere del marchingegno, tra cui l'ossessionato Dieter de la Guardia. Inizia così uno scontro tra bene e male per questo oggetto.

Gli studiosi e critici David William Foster, Roger Bartra e Kirsten Strayer identificano in alcuni tipi di personaggi il risultato e l'esempio pratico dell'esistenza di una gerarchia sociale e culturale all'interno del cinema messicano. Come nel cinema classico anche in “Cronos” la distinzione tra le caratteristiche dei vari personaggi (ruolo sociale, razza, sesso, etc.) sono utilizzati come fulcro del conflitto, come abbiamo approfondito nel capitolo “06. Lotta sociale e crisi di classe”, per descrivere e far progredire la narrazione del film come anche la società messicana.

Guillermo del Toro costruisce i suoi personaggi andando a riprendere quelli che abbiamo già visto nelle *rancheras*, nei drammi di prostituzione, nelle satire sociali di Buñuel, come per esempio “Los olvidados”, o perfino nella famiglia dei nuovi personaggi come quelli di “Mecánica nacional” di Alcoriza.

Jesús è un vecchio messicano legato alla tradizione ed

al passato (per questo lavora come antiquario) e benché cada in preda all'assuefazione dello scarabeo, che risiede all'interno del meccanismo, i suoi valori rimangono puri e legati alla morale classica. L'antagonista Dieter de la Guardia, ed il nipote Angél, sono invece degli imprenditori di origine americana, ricchi e senza valori, disposti a tutto per raggiungere i loro obbiettivi.

La caratterizzazione degli antagonisti del film ci ricorda i personaggi oppositori delle prime pellicole *indigeniste* come “Redes” o “Janitzio”; all'ideale del *conquistador* di origini ispaniche si sostituisce tuttavia il *gringo*.

Possiamo capire la paura del regista di vedere etichettato il film come messicano. Fin dal *cinema of solitude* infatti, l'industria messicana è stata continuamente bersaglio dell'influenza americana e la riproposizione della tematica indio-ispanica su scala internazionale non poteva che essere recepita come un messaggio trasmesso alla popolazione locale.

Tuttavia uno degli elementi che meglio poteva andare ad indicare questa grande differenza viene sfruttato in maniera equilibrata. L'utilizzo di questi personaggi tradizionali ed iconici viene riproposto in chiave grottesca fisica e morale durante tutta la durata del film. Jesús è afflitto da vampirismo (anche se non viene mai definito così durante il film), Dieter è malato di cancro il che rende il suo corpo sempre più debole e Angél, interpretato da Ron Perlman, presenta tratti fisici esagerati che vengono esasperati dalla violenza dello zio su di lui e dal suo chiodo fisso di farsi la plastica al naso.

Del Toro introduce, attraverso il personaggio di Jesús, un sentimento di nostalgia di un periodo coloniale, instaurando un conflitto tra *mexicanità* (impura visto che il protagonista è argentino) e americanizzazione della cultura popolare sfruttando la grettezza dei *topos* dell'horror nazionale e straniero.

Anche la relazione con la morte viene sfruttata più volte



durante il corso del film. Ad aggiungersi alla natura di non morto del protagonista, la sua effettiva morte umana può essere riconosciuta come un richiamo al culto di gloria mortifera messicano. Il becchino che prepara il corpo di Jesús viene introdotto mentre al lavoro canta una canzone *mariachis*; la scena ruota attorno all'assurdità di questo personaggio, Tito, ed alla sua concezione artistica del truccare i morti. Si può vedere, quindi, come il regista riesca ad elogiare e criticare contemporaneamente uno dei temi più importanti della cultura messicana. Infatti la presenza della morte di Jesús e la sua preparazione vengono rese inutili all'occhio del truccatore, quando viene a sapere che il protagonista verrà cremato, ma anche all'occhio dello spettatore, che dato il vampirismo ed il particolare nome cristiano sa che il protagonista tornerà in vita.

Tuttavia benché del Toro introduca così tanti elementi messicani nel suo film, come abbiamo già detto, questo non può essere ritenuto un film unicamente messicano. Lo stesso regista esprime il suo proposito di fare un film che si riferisca al NAFTA (*North American Free Trade Act*), al mercato globale e neoliberale che oramai ha raggiunto tutti i paesi del mondo. Anche per questa ragione viene presto dimenticato il negozio del protagonista in favore della sua abitazione, oppure per far spazio alle strade della città ed all'industria-ufficio della famiglia de la Guardia.

Non si comunica più un'identità messicana ma un complesso modello messicano post-NAFTA e quindi un film transnazionale.

Questa natura globale del film viene anche ripresa dall'uso del dialogo. Come abbiamo visto affrontando la natura del conflitto nel cinema messicano (nel sesto capitolo di questa tesi), anche del Toro sfrutta, come fece "Campeón sin corona", l'utilizzo di un doppio linguaggio per dividere ed unire le diverse culture in

gioco durante il film. Infatti benché esista un versione completamente in spagnolo (per assurdo prodotta per il pubblico latino negli USA), il regista preferisce la versione bilingue perché meglio identifica il tessuto sociale del nuovo Messico.

Secondo la professoressa Strayer dell'università di Pittsburgh, il messaggio "non messicano" del regista è ancora più accusatorio nei riguardi della cultura messicana contemporanea; personalmente, credo che del Toro abbia costruito un tradizionale aneddoto ammonitore, che mettesse in guardia la società messicana dal cieco seguire l'opulenza capitalista dell'ideale americano, ma che, allo stesso tempo, fosse in grado di intrattenere sia messicani che stranieri. La professoressa, invece, identifica nell'ambiente del film due attacchi al pensiero popolare messicano. Nella distruzione della casa dell'alchimista, Kirsten Strayer, vede il rifiuto della cultura messicana di legarsi al colonialismo spagnolo ed alle proprie tradizioni passate, e nell'aspetto della grigia fabbrica dei de la Guardia i primi effetti del capitalismo americano e lo smarrimento della cultura messicana.

NUOVI E VECCHI GENERI: DALLA LUCHA LIBRE ALLA COMMEDIA

L'horror non fu l'unico genere che durante gli anni sessanta conquistò il pubblico annoiato. Infatti in quegli anni nacque un genere specificamente messicano che non trovò pari in altre parti del mondo, ma che tuttavia venne apprezzato in altri paesi oltre al Messico, per esempio il Belgio e l'Olanda.

La *lucha libre*, la versione messicana della lotta libera (che ciononostante somiglia molto più al wrestling), grazie alla sua fama ed al suo seguito riuscì a creare un genere cinematografico nel quale i lottatori più famosi del paese

interpretavano i loro personaggi e sconfiggevano i loro antagonisti affrontandoli in grandi scontri di lotta.

Visto il basso costo del genere ed il poco tempo impiegato per girare i film, in pochi anni vennero prodotte moltissime pellicole di questo genere; questa grande produzione andò anche a causare la breve vita del genere, che iniziato alla metà degli anni cinquanta, morì per i primi anni settanta.

Il primo film di *lucha* prodotto risale al 1952 e racconta di Huracán Ramírez (l'eroe che dà il titolo al film) e della sua difficoltà quando deve ereditare il ruolo di *luchador* dal padre. Come per il genere horror anche per la *lucha libre* ci vollero degli anni affinché venisse prodotto il film capolavoro del genere; solo dieci anni dopo uscì nelle sale "Santo contra las mujeres vampiro" interpretato dal più grande icona del genere.

SANTO CONTRA LAS MUJERES VAMPIROS (1962)

Ai giorni nostri l'approccio a questo genere cinematografico è complesso; il fenomeno delle pellicole di questo genere dovrebbero essere comparate a film di puro intrattenimento, legati e ad un fenomeno di costume celebre e nazionale. Più recentemente è stata prodotta una serie di film che potrebbe essere identificata in maniera simile. La trilogia "Goal" interpretata da Kuno Becker, pur non essendo di produzione messicana, racconta di Santiago Muñoz, un giovane immigrato negli Stati Uniti, e della sua carriera calcistica. In questi film possiamo trovare lo stesso disinteresse nazionale unito al racconto di una tematica molto sentita dai popoli latini, quella del gioco del calcio.

Tuttavia il cambiamento del gusto del pubblico durante gli anni sessanta, oltre a portare alla rapida morte di questo genere, ci permette di identificare più facilmente

come i film di *lucha libre* siano riusciti a rendersi indipendenti dalla necessità di essere messicani.

Il film racconta lo scontro tra Santo che corre in aiuto di un professore e di sua figlia quando delle donne vampiro, mandate dal loro marito-padrone, cercano di rapire la ragazza perché diventi la nuova concubina del capo vampiro. Questa breve sinossi del film può darci una giusta idea del tipo di racconti che si possono trovare nei film dei *luchadores*; assassini, spie, mostri e qualsivoglia altro personaggio o elemento che comporti pericolo trovava spazio all'interno di una storia di *lucha libre*. Difatti quasi tutti i film che presentano il Santo come protagonista si pubblicizzano in maniera chiara perché composti da "Santo contra/en" ed un elemento negativo o il nome della nuova nemesi. Lo stesso succedeva per altri personaggi della lotta libera messicana come Mil Mascaras, Blue Demon oppure il già citato Huracán Ramírez.

Il cinema divenne ufficialmente di puro intrattenimento. In questi film esistono elementi legati alla cultura messicana (visto soprattutto la natura fortemente messicana dello sport alla sua base), ma vengono tutti sfruttati per la sola necessità di creare un ambiente coerente con il personaggio protagonista e non per comunicare messaggi nazionalisti (o farne satira). Anzi saltano all'occhio alcuni elementi che, per quanto inutili alla costruzione di un ideale complesso, potevano essere sfruttati per glorificare il passato e creare un'ambiente narrativo messicano come fecero "Cronos" o "Como agua para chocolate". Per esempio il documento antico che il professore studia per scoprire i suoi antagonisti è di origini egizia; i vestiti indossati dalle concubine del leader vampiro ricordano i pepi delle donne greche; i vampiri vengono sconfitti con l'arma tradizionale della croce e non dallo scontro con l'eroe



91/ Fotogrammi tratti da: Santo contra las mujeres vampiros (1962), Filmadora Panamericana, Fonexsa, Tele-cine-radio S.A.

mascherato. Benché il rendere aztechi, maya o nahuatl non avrebbe dato al film alcuna sfumatura nazionale, il loro casuale richiamo ad altre culture non aggiunge un valore transnazionale al film (ma anzi crea confusione nella costruzione del background del personaggio antagonista).

Gli unici oggetti e momenti che potrebbero richiamare un sentimento di *mexicanidad* vengono quindi rovinati da una natura disinteressata, o comunque non attenta, alla trasmissione di un'ideale nazionale.

“Santo contra las mujeres vampiro” è un film che non si collega in alcun modo al passato della *Golden age*, e tantomeno cerca di comunicare una realtà sociale contemporanea che sia locale o internazionale. La vita intensa e breve di questo genere viene conclusa dal *cinema of solitude* e dal ritorno del melodramma nelle sale cinematografiche. Il pubblico nazionale torna ad apprezzare il genere drammatico nella sua nuova versione amorale, liberare ed autoreferenziale della metà

degli anni settanta.

MECÁNICA NACIONAL (1972)

Il 2 Ottobre del 1968 nella Plaza de las tres Culturas del Distretto Federale la polizia e la guardia presidenziale soffocarono violentemente un corteo studentesco pacifico che si stava opponendo alle scelte del governo e dei suoi funzionari politici. Questa tragedia, visto il gran numero di studenti e giovani uccisi, creò nello spirito del messicano un ulteriore dissenso verso tutto ciò che poteva essere nazionalista.

Mentre il genere horror ed i film di *lucha libre* non s'interessavano al racconto della vita nazionale, ma al massimo accennavano alle problematiche della sua identità in maniera metaforica -e talvolta superficiale-, il melodramma dei primi anni settanta abbandonò definitivamente la possibilità di essere patriottico. Già durante gli anni cinquanta il cinema aveva visto l'abbandono delle *rancheras*, dei film di guerra e dei

valori tradizionali in favore di un crescente interesse verso la tematica familiare e più personale; gli anni settanta arrivarono a disprezzare l'idea della trasmissione di valori governativi ed invece si concentrarono sulla comunicazione dei nuovi valori legati alla nuova classe sociale.

Il presidente Luis Echeverria, principale colpevole della strage di Tlatelolco, cercò attraverso concessioni e una quasi completa libertà artistica di creare un periodo rinascimentale per il cinema (piano che funzionò) lasciando così ai registi di affrontare le tematiche a loro più care nel modo preferito. Fu in questi anni che Luis Alcoriza diresse "Mecánica nacional". Questo film non abbandona l'ideale di cinema sociale e, anzi, si concentra unicamente sulla descrizione di quei nuovi personaggi urbani e parzialmente grotteschi che infestavano alcune realtà sociali più popolari. La popolazione formata dai protagonisti dei film del *cinema of solitude* era diventata finalmente moderna e capitalista e di conseguenza cambiò anche il modo e ritmo narrativo con il quale raccontarla.

Questo cambio rende possibile vedere, in "Mecánica nacional", il declino dell'iconografia del cinema nazionale. Difatti Alcoriza, nel mostrare come l'urbanizzazione ed il capitalismo stessero modificando la cultura ed i costumi messicani, sceglie di costruire i suoi personaggi utilizzando quelle figure ricorrenti del cinema tradizionale in maniera opposta al loro solito uso. I *topos* della madre devota, della figlia moderna, del padre *machista* o della donna indecente possono essere tutti ritrovati nel cast del film. Il regista non si limita a riciclare questi personaggi ma ne fa una parodia, come abbiamo visto fare a del Toro, rendendo i protagonisti allo stesso tempo messicani e contemporaneamente alieni alla tradizione messicana cinematografica.

Attraverso questi personaggi Luis Alcoriza riesce anche a criticare il sistema politico vigente, rendendo i suoi protagonisti completamente estranei a questo discorso, e rimprovera anche il sistema economico mostrando l'assurdità a cui può portare.

L'ambientazione del film è un ulteriore indizio al superamento dei modi filmici tradizionali; benché il film inizi mostrando i sobborghi urbani e gli spazi interni dell'officina "Mecánica nacional", il centro dell'azione è collocato in un grosso terreno della provincia messicana. Vediamo i protagonisti, la famiglia allargata di Eusebio, raggiungere questo spiazzo di terra affinché l'indomani possano vedere l'arrivo di una famosa corsa automobilistica. Proprio su questo prato il regista ci mostra la grettezza di questa nuova società. Il gruppo di personaggi che sono compresi nell'azione è misto: i personaggi che si sono diretti ad assistere a questo evento sportivo appartengono a diversi gruppi sociali ed a diverse nazionalità, ma soprattutto sono guidati da diversi fini.

Alcoriza infatti nel raccontare la festa prima della gara non si interessa a parlare di piloti, scuderie o automobili, ma racconta le situazioni caotiche e sfrenate che hanno luogo. I vizi e le virtù del modernismo vengono mostrate nel loro mischiarsi in una serie di cibi, bevande e rapporti sessuali.

Lo spettatore viene bombardato da innumerevoli input diversi e può così faticare a formulare un'idea di nazionalismo che possa assecondare questi comportamenti e gli ideali liberali del tempo. Il regista dimostra in questo modo come la crisi sociale degli anni '70 ed indirettamente la *matanza* di Tlatelolco abbiano reso impossibile costruire un'immagine della nazione messicana; l'unico risultato visibile è l'incontro fluido tra la storia coloniale e la, sempre più pervasiva, economia globale.



92/ Fotogrammi tratti da: *Mecánica nacional* (1972), Producciones Escorpión

Anche per questa ragione, con il passare degli anni, non si costruirono altre pellicole che cercassero di raccontare la totalità della società messicana urbana, concentrandosi su un unico personaggio od un conflitto ristretto. Seguendo un'idea simile, “La pasión según Berenice”, “Cadena perpetua” e “Los indolentes” raccontarono attraverso il genere drammatico questa crisi sociale e questo allontanamento dalla *mexicanidad*. Questa difficoltà continuò anche con l'avvento del neoliberalismo e della figura del creativo che riportò il desiderio di parlare del messicano ma solo nella sua versione globale.

LA TAREA (1991)

Come abbiamo visto nel capitolo “05. Il borghese innamorato”, “La tarea” di Jaime Humberto Hermosillo è da considerarsi uno dei film indipendenti messicani che meglio ha introdotto il cinema della *middle class* attraverso l'utilizzo degli ambienti interni e l'idea dello strumento cinematografico all'interno dello film stesso. Anche “La tarea” come “Mecánica nacional” scarta la problematica nazionale. Hermosillo tuttavia lo fa in maniera ben diversa da quella adoperata da Luis Alcoriza; Jaime Humberto Hermosillo infatti non cerca

di rappresentare la crisi del messicano e lo scontro con i valori del passato ma piuttosto vuole descrivere la personalità del nuovo personaggio principe del cinema: il cittadino della classe media.

Vista la sua importanza per il cinema indipendente e delle commedie sentimentali di quegli anni, analizziamo brevemente il tema narrativo alla base del film. Infatti “La tarea”, in questo caso, ci interessa più per le influenze che hanno preceduto il film che per il contenuto originale che Hermsillo può aver introdotto nella storia. Infatti la grande trovata narrativa del regista che porta il film ad essere composto quasi unicamente da un'unica inquadratura si basa sull'ideale d'introspezione borghese che lo strumento della cinepresa può fare. Quest'idea narrativa venne per prima volta accennata in “Sex, lies, and videotape” di Steven Soderbergh, presentato nel 1989 al festival di Cannes, e poi sfruttata innumerevoli volte nel cinema internazionale e messicano.

María Rojo e José Alonso, gli unici personaggi presenti in scena, sono caratterizzati da un egoismo che non può che allontanarli completamente da un intervento od un giudizio sociale. L'unico obiettivo della protagonista e del regista sembra essere quello di produrre delle buone riprese portando a termine il proprio compito (che per la protagonista è di natura scolastica).

Il governo non ha più un interesse nel cinema nazionalista,

i produttori pensano solo a fare pellicole che abbiano un ritorno economico, i registi desiderano raccontare la loro società e sottolineare le incongruenze che vedono nella loro società. Così le uniche caratteristiche di messicanità si mostrano nello spirale di “realismo” presente nel film. Nel momento in cui Marcelo scopre la verità sul compito di Virginia e fa saltare tutto ciò che è stato filmato fino a quel punto, Hermsillo introduce due legami forti con la tradizione messicana.

Mentre Marcelo si sta confessando con la macchina da presa, parlando di donne e vita, scopriamo che lavora in un'agenzia di pompe funebri e del suo continuo relazionarsi con il binomio vita-morte. A quest'analisi viene dato poco spazio e viene esposta in maniera molto superficiale tanto che il personaggio di María Rojo, senza farsi scoprire dal compagno, scoppia a ridere. L'ironia sulle tradizioni di valori e cinema messicano vengono poi simboleggiate dalla comparsa del poster di “Salón Mexico” e di Pedro Armendáriz; il loro ruolo è superficiale e per niente influente al corso dell'azione o dei comportamenti mostrati (anche se Virginia sembra rifletter molto sulla presenza del poster di “Salón Mexico”).

Il nuovo cinema, influenzato dalla commedia e dalle produzioni indipendenti americane, non si riferisce più unicamente al messicano smettendo perfino di usare i suoi personaggi (presenti finora); ma dai primi anni



novanta l'industria sembra cominciare ad accoglie la natura globale e commerciale dell'industria filmica attraverso il personaggio del creativo.

SOLO CON TU PAREJA (1991)
& A LITTLE PRINCESS (1995)

Alfonso Cuarón debutta come regista nel 1991 con "Solo con tu pareja"; il film pur non ricevendo il plauso di pubblico e critici si rivelò essere una pellicola importante per il cambiamento del cinema in Messico, soprattutto per l'avvento della commedia romantica ed il personaggio del creativo borghese.

Per creare un cinema nuovo diretto alla *middle class*, i registi di quegli anni, tanto Hermosillo come Cuarón o del Toro, trovarono necessario rompere con la tradizione del cinema classico e con il *cinema of solitude*. Per non costruire da zero il nuovo stile, la commedia romantica sfruttò le serie tv ed i film americani che durante gli anni settanta ed ottanta avevano spopolato in patria ed in Messico.

La ricerca delle tematiche e dei personaggi nei primi anni novanta, portò conseguentemente anche all'utilizzo di una chiave visiva ispirata a quella delle sitcom come "Mad about you" o perfino "Family ties"; "Solo con tu pareja" fu il primo film messicano a sfruttare in questo modo la fotografia televisiva (senza che questa sembrasse esteticamente kitsch o falsa), come anche fu il primo a concentrare il racconto sui modi della vita quotidiana rispetto ad un evento straordinario o ad un'analisi sociale generale.

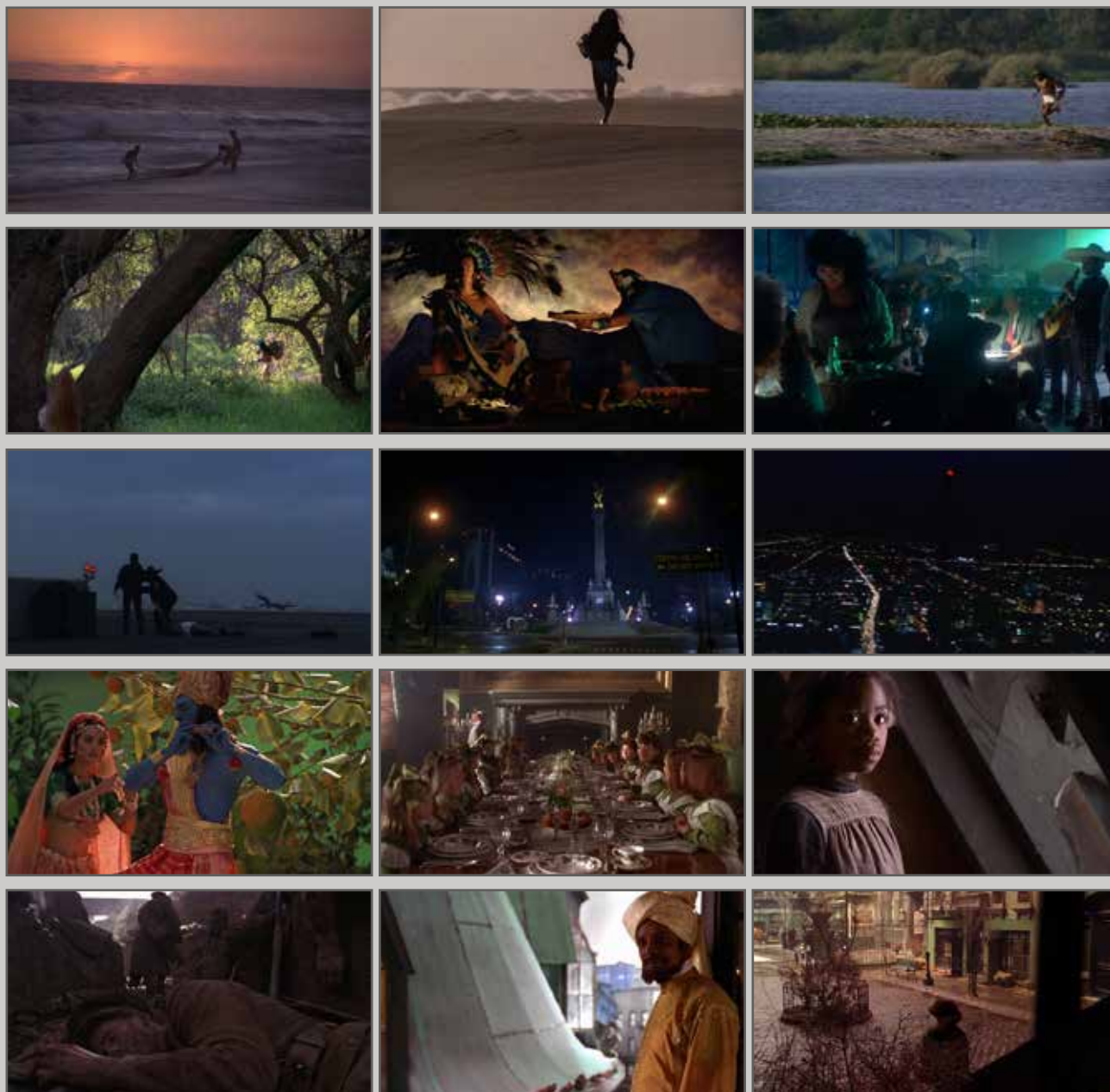
In questo Cuarón somiglia ad Hermosillo ed Alcoriza: nessuno dei tre registi lavora per comunicare un senso di *mexicanità* ma ognuno inserisce degli elementi messicani per costruire l'ambiente dove si svolge l'azione oppure

per deridere l'antico senso di *mexicano* che veicolano. Anche per questa ragione il personaggio di Tomás Tomás non presenta caratteristiche che lo rendono un protagonista messicano come potrebbero essere stati Pepe "El Toro" o José Francisco di "Alla en el rancho grande". Anzi la definizione della sua personalità attraverso il lavoro, come tipico del *topos* del borghese innamorato, ci mostra come ci sia qualcosa in lui che detesta il Messico del cinema e della tv.

In una delle prime scene del film vediamo il protagonista che cerca, attraverso il suo processo creativo, di trovare un *payoff* che accompagni il nome di un *brand* di peperoncini al termine di uno spot televisivo. Tomás è alle corde e non riesce a trovare la soluzione al suo problema lavorativo. In questa scena si crea quindi una brevissima parentesi nella quale vediamo lo spot a cui il protagonista sta lavorando; la pubblicità ci mostra la versione del Messico che per tanto tempo è stata venduta al pubblico di tutto il mondo (lo stesso pubblico di "Solo con tu pareja" quindi) nei film e nelle storie nazionaliste. Il Messico è esotico, con una fauna rara e fantastica; è misterioso con la sua rigogliosa selva ed i suoi grandi specchi d'acqua; è antico ed indigeno, il pesce viene ancora trasportato in ceste da uomini forti e la tradizione dei modi e dei costumi è la stessa da sempre.

Ovviamente il percorso che ci ha portati a scoprire l'evoluzione dell'industria e della tradizione cinematografica messicana sfata immediatamente questa idea del Messico. Cuarón, come il suo personaggio protagonista, appartiene alla *middle class* creativa e preferisce la visione (fittizia) della società positiva ed urbana dove vive alla costruzione di un paese immaginario e nazionalista.

L'incapacità del regista di produrre un film nazionalista si traduce in quella di Tomás di non riuscire ad avvicinarsi allo spot; infatti "Solo con tu pareja" presenta una realtà



94.1/ Fotogrammi tratti da: Solo con tu pareja (1991), Esperanto Filmoj, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Instituto Mexicano de Cinematografía
 94.2/ Fotogrammi tratti da: A little princess (1995), Warner Bros., Mark Johnson Productions, Baltimore Pictures

ben diversa. I protagonisti sono più occidentali che messicani, nel film non è presente un valore morale o sociale visibile nella narrazione; la storia prosegue grazie ai dialoghi ed ai malintesi come tipico delle commedie americane, in particolare quelle di Woody Allen.

Come già descritto nel capitolo che analizza il personaggio del borghese e del creativo, una scena durante il film descrive il sentimento di ostilità che il regista prova verso l'ideale tradizionale e quelle immagini artificiali spesso utilizzate per descrivere il Messico agli spettatori stranieri. Quando Mateo Mateos incastra Tomás Tomás ad accompagnare i turisti giapponesi in giro per la capitale, il pubblicitario li porta a malincuore a visitare i luoghi più celebri e caratteristici della città; visitando la torre panamericana, l'angelo dell'indipendenza e le *cantinas* del centro. Durante la serata i personaggi tuttavia si ubriacano e la scena si risolve in un turbinio di immagini reali e fittizie. A questo punto l'ironia del regista per il cinema passato viene esplicitata; la scena onirica vede il creativo borghese confrontarsi e venir perseguitato dalle immagini di *charros*, di Santo, di Hernán Cortés e Moctezuma. Secondo Alfonso Cuarón quello che rimane del cinema e della tradizione mitologica del Messico è da considerarsi semplicemente un brutto sogno.

Questa mancanza della volontà di ricordare il cinema del passato o quella di produrre film tipicamente messicani, viene vissuta dal regista sulla sua pelle. Una volta diventato abbastanza famoso da poter lavorare negli Stati Uniti infatti, Alfonso Cuarón lasciò il Distretto Federale per lavorare su "A little princess". Pur aiutando l'industria messicana a riprendersi dal duro periodo del *cinema of solitude*, Alfonso Cuarón non fu mai un regista fortemente legato al nazionalismo. La sua natura più globale l'ha portato a dirigere sette lungometraggi di

cui solo due prodotti su suolo nazionale e con un chiari elementi messicani.

Infatti nel suo negare il nazionalismo ed il perbenismo nazionale, "Solo con tu pareja" ha fatto molto per ingaggiare il pubblico nazionale in un periodo non ancora pronto alla *rom-com*.

Fu invece molto diverso il suo secondo film; girato negli Stati Uniti, liberamente tratto da un libro di origine inglese, racconta di una bambina che si trasferisce dall'India per andare a vivere in un collegio femminile a Londra. Durante il film la protagonista, caucasica, bionda e benestante, diventerà la migliore amica di una sua coetanea di colore costretta a lavorare per permettersi vitto e alloggio nello stesso collegio.

Il film non presenta, quindi, nessuna caratteristica messicana; questo comportamento di Cuarón porta a chiedersi se, a metà degli anni novanta, sia ancora possibile fare un film messicano, e nel caso si riesca se questo dev'essere unicamente progettato per il pubblico nazionale o riesce ad essere diretto anche allo spettatore internazionale.

COMO AGUA PARA CHOCOLATE (1992)

Il genere della commedia sentimentale ha fatto il suo ingresso prorompente nel cinema messicano grazie ad Alfonso Cuarón ed al suo "Solo con tu pareja". Nell'anno seguente tuttavia cadde il cinquecentenario della scoperta delle Americhe da parte di Colombo; questo portò la commedia romantica a finire in secondo piano influenzando i registi a produrre dei film che ricordassero con questo anniversario. Benché il popolo o gli esponenti culturali messicani potessero avere delle remore a festeggiare questa data (dopo tutto segna l'inizio dell'*hispanizzazione* del Messico), molti registi si ritrovarono a fare film a tema storico o sociale perché il

governo e le case di produzione si mossero per incentivare l'uscita di pellicole legate al passato nazionale. Fu così che Alfonso Arau adattò il romanzo di Laura Esquivel per il grande schermo.

In "Como agua para chocolate" incontriamo quindi il primo film globale con una chiara accezione nazionalista. Arau costruisce quindi il suo film in modo da tenere in conto i desideri politici delle case di produzioni ma, allo stesso tempo, mantenendo le caratteristiche del libro da cui è tratto il film e che lui stesso voleva trasmettere.

Il film è ambientato nei primi anni del millenovecento in una regione desertica del paese messicano abbastanza vicina al confine con gli Stati Uniti d'America. Benché l'anno prima Cuarón dimostrò la possibilità di produrre una commedia sentimentale di successo, il regista di "Como agua para chocolate" preferì richiamare il genere drammatico ed il tema del triangolo amoroso (legandosi indirettamente anche al genere della commedia *ranchera*).

Arau per rappresentare in maniera storicamente

autentica la sua storia ripescò i valori tradizionali di famiglia e matrimonio e li legò al personaggio che avrebbe sostituito la figura patriarcale assente nel film: mamá Elena si scontra così con le sue figlie riguardo tutto ciò che è connesso ai valori passati.

Benché sia ambientato durante lo scoppio della guerra civile, la famiglia protagonista rimane parte della classe media e Tita (il personaggio protagonista) è definita da valori liberali, senza così rompere lo stile narrativo del cinema neoliberale.

In questo caso, in maniera più definita rispetto a "La tarea" e "Solo agua para chocolate", si può riscontrare nel montaggio e nei ritmi narrativi un'influenza del cinema hollywoodiano. Pur rappresentando i deserti, le *haciendas*, e le donne del passato, le riprese e la velocità del montaggio non ricordano nulla del cinema della *Golden age*.

Arau non si limita a richiamare un modo di fare cinema internazionale ma inserisce dei personaggi *gringos* all'interno del film (anche se si deve questo fatto all'opera



originale di Esquivel).

Durante il film compare il personaggio del dottor John Brown che salva la vita alla protagonista quando questa viene colpita da una grave malattia; l'intervento del dottore americano potrebbe essere letto (come abbiamo anticipato nell'analisi presente nel capitolo 2) come l'intervento dell'industria cinematografica americana a salvezza di quella messicana che fino a questi anni aveva conosciuto un periodo di crisi.

Non solo John salva Tita ma affinché questa stia meglio, l'americano la porta con sé negli Stati Uniti dove potrà accudirla ed aiutarla a guarire. Questa parte del film sembra profetica perché descrive come anche il cinema messicano superata la crisi grazie ai primi film degli anni novanta incominci ad emigrare verso il mercato USA per rimanere attivo in maniera transnazionale. Infatti anche Alfonso Arau, come Alfonso Cuarón e Guillermo del Toro, dopo il successo di "Como agua para chocolate" si concentrerà su produzioni hollywoodiane come "A walk in the clouds" o "Picking up the pieces".

CINEMA ANTI-NAZIONALE

La mancanza di fiducia nel proprio governo vissuta negli anni settanta non calò mai completamente durante gli ultimi quarant'anni. Come abbiamo visto questa mancanza di fiducia portò alla crescita di generi disinteressati alla figura della nazione; il cinema si interessò ai singoli personaggi o ai piccoli gruppi sociali portando negli anni '70 e '80 la crescita dei drammi sociali e familiari, proprio come "Mecánica nacional" e "Como agua para chocolate".

Cuarón ed altri registi dei primi anni novanta infusero un sentimento contrario al governo e quasi anti-nazionale nei loro film, anche se lo spettro del cinema governativo

rimaneva sempre presente. Infatti con l'arrivo del cinema neoliberale, oltre alla commedia romantica ed all'horror, comparve un genere che s'interessava alla nazione e faceva cinema politico e sociale.

ROJO AMANECER (1990)

Nel 1990 uscì "Rojo amanecer", il primo film con chiari riferimenti politici e sociali, diretto da Jorge Fons. Oltre alla novità del genere del cinema politico, che abbiamo visto anche nel capitolo "06. Lotta sociale e crisi di classe", questa è la prima pellicola che riesce a parlare della strage di Tlatelolco che avvenne ben ventidue anni prima.

Il film racconta di una famiglia della classe media messicana che abita in un complesso di appartamenti che si affaccia sulla plaza de la tres Culturas di Tlatelolco, un quartiere della capitale. Il film copre i due giorni a cavallo del due Ottobre del 1968; il regista racconta come questa famiglia, intrappolata dell'appartamento, abbia vissuto la crisi violenta del movimento studentesco sessantottino.

Fons, per affrontare un tema così delicato ed un fatto così cruento, non sfruttò la grettezza o la crudeltà del genere horror o del melodramma d'influenza buñueliana; tantomeno poté servirsi dell'altro genere che stava avendo gran successo negli Stati Uniti ed, in poco tempo, in Messico: la commedia.

Il regista per raccontare questa storia si trovò a ripristinare il dramma familiare; il genere ripreso dal cinema degli anni cinquanta, viene affrontato da Jorge Fons in maniera differente dal suo esempio più importante "Una familia de tantas". Infatti il regista non desidera focalizzarsi sulle differenze sociali e valoriali tra i personaggi che compongono la famiglia protagonista,

comunque presenti nel film, ma si concentra sulla crisi e sul comportamento che lo stato messicano ha mostrato in quel giorno nefasto.

Per questa ragione Fons compone la famiglia protagonista in maniera studiata ed intelligente: il regista desidera mostrare al pubblico come il governo messicano abbia agito contro gli interessi del cittadino (basti solo pensare al gran numero di morti); per fare questo il regista si trova costretto ad utilizzare un gruppo di protagonisti che facciano da microcosmo, simbolo di un macrocosmo sociale.

La famiglia è formata da: un padre burocrate, una madre casalinga, un nonno ex-militare, due liceali e due bambini più piccoli. In questo modo il regista riesce a ricostruire all'interno del clima familiare del film quelle tensioni sociali che attagliavano la società.

A differenza di quello che scrisse Maximiliano Maza Pérez in "Cien años de cine mexicano", personalmente credo che la famiglia sia stata formata in questo modo in funzione della possibilità di riproporre la tensione sociale in campo familiare ed accusare lo stato autoritario e repressivo. Credo che Jorge Fons non volesse unicamente fare un film di cronaca e conflitto generazionale (quello che afferma Maximiliano Pérez), ma piuttosto creare un film che, facendo cronaca storica, riuscisse a dimostrare l'ormai assente desiderio di essere messicano. Questa avversione alla nazione non è dovuta alla cultura tradizionale o alla popolazione provinciale o cittadina, ma piuttosto ad un'abiezione delle scelte e della realtà governativa.

Infatti benché il padre ricopra il ruolo della classe dirigente ed il nonno sia un militare, vediamo come in un'emergenza simile il buonsenso familiare li porti a proteggere la propria famiglia, quindi i cittadini più indifesi e gli elementi alla base della società del futuro. Tuttavia il governo non ragiona in questo modo

mettendo in contrasto le scelte fatte all'interno del nucleo familiare e della società totale.

Il regista rompe quindi l'uguaglianza tra società e famiglia per mostrarci come il governo non specchi i valori basilari della famiglia; benché non possa mostrarci molto per paura di essere vittima della censura, Fons, mostra delle forze paramilitari non ben definite uccidere a sangue freddo donne e bambini innocenti. In questo modo la forza popolare che viene presentata come vittima senza colpa rimane comunque dedita al sentimento di cameratismo concittadino.

Fons accusa, quindi, lo stato di essersi disinteressato del cittadino e della nazione, ricordando come quando una rivoluzione per il bene sociale (come era idealmente quella studentesca e quella della Cristiada) viene soffocata in maniera violenta e fallisce, nessun cittadino desidera far parte della nazione governativa. Questo disinteresse sociale annunciato vede nei primi anni novanta il *boom* di casi di criminalità organizzata e di corruzione, come raccontano anche Sariñana in "Todo el poder" e Estrada in "La ley de Herodes".

LA LEY DE HERODES (1999)

Quasi dieci anni dopo l'uscita di "Rojo amanecer", il Messico ha visto una crescita del genere politico-sociale e la conquista del grande schermo da parte del piccolo-medio borghese. L'industria sta raggiungendo la nuova era del cinema messicano e ben presto la seconda *Golden age*.

Il cinema d'intrattenimento e le commedie sentimentali ora ricoprono la maggior parte dello *screen time* lasciando poco spazio ai drammi personali o politici. Luis Estrada si ritaglia comunque uno spazio nell'attenzione dei festival di cinema e, grazie al passaparola, anche del pubblico. Nel 1999, poco prima delle elezioni presidenziali

(finalmente vinte dal PAN e grazie a Vicente Fox) uscì nelle sale, in maniera limitata, “La ley de Herodes”.

Il film racconta di Juan Vargas, un tesserato al *Partido Revolucionario Institucional*, che diventa sindaco di San Pedro, un piccolo paesino nella provincia desertica messicana, quando il precedente primo cittadino viene linciato dalla popolazione a causa della sua corruzione. Il racconto è ambientato nel 1949, durante le elezioni presidenziali che sarebbero state vinte da Miguel Alemán. L'inoffensivo Vargas, una volta sindaco, incomincia pian piano ad essere tentato dal potere finendo per seguire i passi del precedente amministratore comunale.

Jorge Fons fu il primo a riuscire a parlare dei fatti di Tlatelolco, così come Estrada fu il primo a mostrare la corruzione politica messicana senza mezze misure, accusando il PRI di fomentare questa realtà criminale e politica. Proprio per questa ragione “La ley de Herodes” fu quasi censurato e venne relegato a pochi cinema in tutto il paese e ad una distribuzione molto inferiore a quella stabilita inizialmente.

L'attacco del regista al sistema politico del *Partido Revolucionario Institucional*, che “regnava” in Messico dal 1936, fu l'esempio più trionfante di come il cinema politico poteva criticare la situazione della società contemporanea alla fine del XX secolo. Lo stato messicano non poteva più essere mostrato attraverso la modernità della capitale e la bellezza delle spiagge o della natura selvaggia come visto nel cinema classico e, ironicamente, in “Solo con tu pareja”. Il messaggio del regista era chiaro, bisogna tener conto del deserto di valori che era diventato il paese.

La sabbiosa San Pedro diventa simbolo della situazione messicana, e tutti i valori tradizionali e nazionalisti che vengono mostrati dal regista non sono altro che la versione satirica di quegli stessi valori.

Il film inizia chiarendo allo spettatore cosa sia veramente

lo stato messicano, cosa il governo offre ai propri cittadini e, lentamente nello scorrere del film, come la situazione non si riesca o non voglia cambiare. Estrada non nasconde niente; la costituzione altro non è che uno strumento per arricchirsi con i soldi pubblici o, per Vargas, un'arma con la quale colpevolizzare e maltrattare i propri cittadini.

Anche gli altri elementi legati alla tradizione ed alla grandezza dello stato vengono resi ridicoli e derisi dall'uso che ne fanno i protagonisti; il sacerdote del paese cerca di tenersi alla larga dalla vita politica senza però tirarsi indietro quando gli offrono del denaro in cambio dei suoi servizi religiosi; la bandiera nazionale ed il quadro del presidente, presenti nell'ufficio del sindaco, rimangono a prender polvere senza mai avere effetti positivi sui personaggi e sulle loro malefatte.

Anche la natura *india* del protagonista non basta per infondergli dei valori morali che resistano alla tentazione politica; Estrada infatti rende sinonimi politica e corruzioni, indicando proprio nell'impegno politico il virus sociale che mantiene lo negativo status quo presente in Messico. Il film infatti conclude con l'esternazione del desiderio del protagonista che il PRI rimanga per sempre al potere.

Ancora oggi vengono prodotti film politici ma, come anni fa, le case di produzione e gli *asset* pubblicitari rendono più complesso il raggiungimento di un successo economico oltre che mediatico. Anche lo scorso anno, nel 2014, Luis Estrada ha prodotto e distribuito un film politico, “La dictatura perfecta”, continuando a tenere vivo questo genere (seppur utilizzando toni più simili a quelli della commedia).



96.1/ Fotogrammi tratti da: Rojo amanecer (1990), Cinematográfica Sol S.A.

96.2/ Fotogrammi tratti da: La ley de Herodes (1999), Alta Vista Films, Bandidos Films, Instituto Mexicano de Cinematografía

RITORNO AL CINEMA (TRANS)NAZIONALE

Per tutti gli anni, a partire dagli anni cinquanta, nei quali si preferiva il dramma socio-familiare o le *ficheras*, fino agli anni novanta, in cui l'attenzione dello spettatore ricadeva sulla commedia romantica o sulla cronaca politica, si è messo da parte il bisogno e la volontà di raccontare la bellezza e la grandezza dello stato messicano.

Possiamo certamente affermare che le *ficheras* ed i film di *lucha libre* presentavano indiscutibili tracce di *mexicanità*, ma questi elementi superficiali non bastavano a rendere quelle produzioni dei veri e propri film messicani.

Fin dai primi personaggi della storia filmica messicana, lo strumento del cinema aveva accompagnato ed influenzato l'evoluzione sociale e morale proprio grazie a questo interessamento al paese ed al futuro della propria nazione. Abbiamo visto come, con l'arrivo del neoliberalismo, questo sentimento sia parzialmente rinato includendo nel suo stile anche tutto ciò che il cinema aveva appreso dalle altre industrie e culture (soprattutto da quella più vicina degli Stati Uniti).

Come nel caso di de Fuentes, che lavorò all'ambasciata messicana a Washington, e di molti altri artisti della *Golden age*, addestrati alla tecnica cinematografica negli USA, anche Inárritu, del Toro e Cuarón al loro ritorno al cinema messicano si presentarono con un forte stile visivo personale e un modo narrativo d'influenza occidentale.

In particolare la scoperta di Alejandro Gonzalez Inárritu, che debuttò nel 2000 con "Amores Perros", ci dimostra sia stato e sia tuttora possibile trasmettere un valore socialmente rilevante ed allo stesso tempo lavorare tenendo in mente molteplici identità nazionali.

AMORES PERROS (2000)

Durante questa tesi abbiamo già analizzato "Amores perros" (capitolo "05. Il borghese innamorato") vedendo come, grazie al suo passato pubblicitario, il regista sia riuscito a costruire un film indissolubilmente legato al pubblico neoliberale ed allo stesso tempo creando il primo esempio di film transnazionale.

Inárritu ha costruito il suo primo film basandosi sui personaggi introdotti dalla commedia romantica senza però andare a sfruttare quello stesso genere ma scegliendo invece un dramma crudo e realistico.

I protagonisti del film appartengono alla classe popolare, alla borghesia ed alla vecchia borghesia; attraverso queste differenze economiche e sociali, il regista cerca di trasmettere il diverso modo di vivere dei cittadini all'interno delle grandi città messicane. Infatti la città e l'assurdità di queste vite sono la conseguenza sociale del neoliberalismo e dell'urbanizzazione disperata avvenuta negli ultimi anni.

Alejandro Inárritu trasmette la distruzione che la società messicana ha subito in questi anni di crisi causati da una politica fallimentare (il personaggio del Chivo è un sopravvissuto delle repressioni degli anni sessanta), di un'economia schiava del capitalismo (nel 1994 il Messico fu colpito da una grave crisi economica) e della mancanza di un processo culturale messicano.

Attraverso "Amores perros" è come se il regista volesse suonare un campanello d'allarme per mettere in guardia lo spettatore dalla società reale, e non si limita a farlo per il pubblico messicano; Inárritu cerca di catturare l'attenzione di tutte le culture che condividono vecchie tradizioni ed un ambiente urbano ed occidentale.

Per questa ragione, benché il film sia ambientato in territorio messicano, Alejandro Gonzalez Inárritu evita di introdurre elementi vistosamente messicani ma, anzi,

riesce nell'intento transnazionale di appropriarsi dei temi e delle convenzioni stabilite dal cinema messicano per comunicarli in altro modo.

Le varie storie presenti nel film non sfruttano, tuttavia, la loro capacità di analisi politica che si poteva facilmente legare alla crisi del sistema socio-economico negli anni 2000; anzi il regista elimina qualsivoglia riferimento alla politica nazionale o internazionale. Qualsiasi legame al Messico antico e pre-colombiano, al cinema del passato o agli elementi sociali strettamente messicani non vengono inclusi nel film di Iñárritu. Il regista sceglie un punto di vista apolitico affinché si possa vedere il paese per quello che è realmente (e come dirà lo stesso regista in "Birdman": "A thing is a thing, not what is said of that thing" - "Una cosa è una cosa, non quello che si dice di quella cosa"): in questo modo Iñárritu evita il giudizio generalista e fantastico legato all'idea di un Messico passato, ma favorisce un'opinione moderna, urbana e globale della società messicana.

Anche per questa ragione il film è diretto alla classe media e non a quella popolare; questa decisione crea un

quesito sociale abbastanza importante e che interessa soprattutto la *middle class* che è protagonista e target del film. Il pubblico deve capire quindi quale tipo di relazione, sociale e culturale, il singolo cittadino deve adoperare con gli altri, concittadini o stranieri, affinché la società possa sopravvivere.

BABEL (2006)

Il terzo film di Iñárritu risulta, per composizione narrativa e per montaggio, molto simile ai suoi primi due film, "Amores perros" e "21 grams"; questi tre film vanno a comporre quella che è stata soprannominata dai critici "Trilogia della morte" nella quale il regista racconta, in maniera internazionale, i risultati della rivoluzione tecnologica e dei valori portata dal neoliberalismo borghese. Da "Amores perros" si è andato sempre più chiarendo il tentativo del regista di non parlare unicamente della società messicana bensì di affrontare, attraverso elementi e temi tipici del cinema





98/ Fotogrammi tratti da: Babel (2006), Paramount Pictures, Paramount Vantage, Anonymous Content

nazionale, la realtà delle comunità internazionali. Come il personaggio di Gael García Bernal in “Amores perros” anche Richard, il protagonista di “Babel” interpretato da Brad Pitt, non riesce a fronteggiare e vivere in maniera sana il rapporto familiare, e quello conseguente di figura paterna, nella società del 2000. Mentre la transnazionalità del primo film del regista poteva risultare subordinata alla *mexicanità* presente nella storia, con gli anni, come vediamo in “21 grams” e “Babel”, Iñárritu ha sciolto il dubbio che poteva nascere sulla natura globale del suo cinema. Infatti dopo “Amores perros”, non solo dirige film in paesi stranieri, inserendosi quindi anche in culture a lui meno conosciute, ma

con “Babel” il regista messicano riesce a produrre un dramma internazionale ed allo stesso tempo locale. È proprio questa modalità di cinema *glocale* che Dolores Tierney definisce Iñárritu un “director without borders” (“un regista senza confini”). Il cinema di frontiera che spesso in passato raccontava la dura relazione culturale e politica sul confine con gli USA, ora viene superato visto che il confine geografico viene cancellato e parzialmente sostituito dalle differenze culturali.

Per la prima volta Alejandro Iñárritu parla del Messico mostrandolo nella maniera in cui, storicamente e culturalmente, è stato immaginato dal pubblico

straniero. Nella storia di Amelia, interpretata da Adriana Barraza, racconta il viaggio della protagonista in compagnia dei bambini, cittadini americani, di cui è tata verso il matrimonio del nipote in Messico.

Il regista utilizza così l'aspetto caratteristico del suo paese in forte contrasto con gli elementi visti delle altre città interessate dal film, quella americana e quella giapponese, ed allo stesso tempo avvicinando lo stato messicano al deserto marocchino. Per quanto il *setting* e le personalità coinvolte nelle storie siano ben diverse tra loro, Iñárritu riesce ad unirle sotto un unico profilo umano che lotta con le società neoliberali. La distinzione tra le nazionalità e lo status sociale dei protagonisti infatti diventano irrilevanti per il superamento dell'ostacolo coinvolto; anche la differenza di linguaggio, di cui abbiamo precedentemente visto il valore narrativo, si aggiunge creando incomunicabilità ma non divisione.

Come in "Amores perros" e "21 grams" i personaggi sebbene così diversi vengono riuniti a causa di un incidente violento e casuale; mentre nel primo film del regista di Guadalajara il climax veniva raggiunto grazie ad un incidente automobilistico (che sottolineava quindi l'urbanità della storia), in "21 grams" l'incidente d'auto veniva aggravato dallo stato di malattia di Sean Penn (che reintroduceva l'idea di morte fatalista); "Babel" conclude la trilogia indicando in queste storie, di crisi umana e sociale, un valore internazionale e sempre valido.

Con Alejandro Iñárritu il cinema messicano arriva ad una maturità comunicativa che lo rende in grado di trasmettere il suo messaggio in tutto il mondo superando le differenze stilistiche, sempre minori, e quelle culturali. A prova di questo fatto il regista gode di un successo sia critico che economico sempre crescente che è culminato quest'anno con la vittoria del premio di miglior regista dell'Academy.

Y TU MAMÁ TAMBIÉN (2001)

Grazie ad "Amores perros" l'industria messicana ricevette molta visibilità internazionale, e dopo la ripresa del cinema locale grazie a "Sexo, pudor y lagrimas", "Todo el poder" e "Cilantro y perejil", si incominciò a produrre pellicole con una maggior attenzione al pubblico globale. Dopo "Great Expectations", Alfonso Cuarón tornò in Messico con l'intento di produrre il suo secondo film dallo spirito messicano, "Y tu mamá también".

Ovviamente dopo aver lavorato a due pellicole americane con un forte carattere britannico, il regista messicano tornò in patria con una modalità narrativa evoluta ed idealmente differente.

Con il suo ritorno tuttavia il regista vuole affrontare la complessa relazione del cinema con l'identità culturale messicana; Cuarón come gli altri registi del tempo, tra cui i suoi cari amici Iñárritu e del Toro, sentiva il bisogno di riconfigurare il cinema nazionale in maniera che fosse adatta ai circuiti del cinema globale ma allo stesso tempo potesse interessare e trasmettere dei valori al pubblico messicano (senza utilizzare i già ripetuti paradigmi storici).

Il racconto segue Julio e Tenoch nella loro vacanza guidata dal desiderio ormonale, dalla volontà di divertirsi e da un codice di valori proprio (riassunto dal decalogo dei *charolostros*). Nel viaggio li accompagna Luisa, moglie del cugino di Tenoch, che sarà catalizzatrice delle problematiche e dei drammi all'interno del gruppo.

Il *road movie* diretto da Cuarón è costruito su vari livelli espressivi e narrativi tanto che vari critici vedono come prima interpretazione del film quella legata all'omosessualità e all'identità sessuale. In questo caso ci interessiamo più a come il regista abbia cercato di costruire un film tanto messicano come internazionale. Alfonso Cuarón già con "Solo con tu pareja" aveva

prodotto un film di commento sociale nel quale descriveva l'immaginario utopico della vita dal creativo della classe media. Dieci anni dopo desidera tornare alla società messicana per mettere alla prova sé stesso ed il pubblico nella ricerca di un cinema nazionale.

In questo film il regista riconosce le origini del cinema e della cultura messicana in maniera sincera e critica; infatti non è più disinteressato alla politica ed alla possibilità di un discorso nazionale, come nei primi anni novanta ed in "Solo con tu pareja", ma cerca di sfruttare elementi autentici che richiamino ed arricchiscano la cultura messicana. Una volta finito il lavoro si può notare come rimanga, tuttavia, impossibile riconfigurare il cinema nazionale affinché si possa ben relazionare con la cultura condivisa internazionale e contemporaneamente possa far rinascere nel pubblico messicano un sentimento patriottico autentico.

Nel capitolo precedente abbiamo visto come "Danzón", pur facendo parte del *cinema of solitude* e non del periodo neoliberale, aveva cercato di richiamare alcuni valori e tratti nazionali. Sia "Danzón" che "Como agua para chocolate" cercavano però un ideale nostalgico e non più proponibile nella società contemporanea.

Cuarón, rimanendo fedele al suo obbiettivo, non forza la creazione di una memoria nazionale del Messico inserendo storie ed immagini della cultura della *Golden age* o della gloria degli eroi *charros*. Infatti come scrivono anche Hester Bae e Ryan Long in "Transnational cinema and the mexican state in Alfonso Cuarón's 'Y tu mamá también'", il processo per la produzione di un film transnazionale e d'autore permette al regista di creare un narratore onnisciente che comunichi allo spettatore le difficoltà durante il film.

Durante il film Cuarón costruisce in maniera equilibrata ed autentica la sua descrizione visiva dello stato messicano. Nella prima parte del film ci mostra l'ambiente urbano

della classe media, nella seconda parte invece descrive la provincia ed il Messico *indio*. Il regista non cerca di far tornare alla memoria dello spettatore gli ideali della *Golden age* ma mostra le reali contraddizioni della società messicana. In questo percorso visivo Cuarón cerca di creare un'allegoria tra il viaggio dei personaggi e la loro crescita identitaria; la storia ci mostra il desiderio dei due adolescenti di diventare adulti (almeno sessualmente), la volontà di una donna di liberarsi del ruolo sociale assegnatole, e la speranza dello stato e della cultura messicana di trasmettere la sua identità maturata in questi anni.

Questo senso di responsabilità nazionale, che non discende dall'identità culturale della *Golden age*, non trova tuttavia posto tra i vari protagonisti: tutti e tre, Julio, Tenoch e Luisa, sono solamente interessati a sé stessi e durante il film si viene a notare come ogni dialogo, scelta o azione risulti autoreferenziale.

In svariate scene il regista, attraverso il "personaggio" del narratore, ci racconta qualcosa della vera società messicana, qualcosa che i protagonisti, probabilmente a causa della loro natura borghese, non vedono o non riescono a comunicare. Spesso il narratore introduce quegli elementi ancora di valore per la cultura messicana neoliberale; durante il film viene frequentemente introdotto il tema della morte, le tematiche di difficoltà della classe sociale popolare e talvolta i problemi della classe media. Il narratore ci dà così la possibilità di capire e sapere qualcosa più dei singoli personaggi, portandoci allo stesso tempo a porci la domanda che si è posto lo stesso Cuarón al suo ritorno lavorativo in Messico: come è veramente il Messico? E come si può trasmettere la sua natura?

È proprio nella risposta del regista, cioè il film che stiamo analizzando, che la natura internazionale di "Y tu mamá también" si scopre transnazionale. Infatti affinché il racconto potesse avere questo grande successo, Cuarón

ha capito la necessità di avere due chiavi di lettura culturalmente diverse: la prima, quella internazionale, in cui lo straniero deve empatizzare e riuscire a capire lo stato attraverso i vari richiami alla *mexicanità* autentica (riscontrabile in buona parte del viaggio); il secondo livello narrativo invece deve parlare al messicano, descrivendo l'impossibilità di fare un cinema fortemente nazionale e limitando gli elementi messicani alla descrizione della vita quotidiana senza cadere però in concessioni culturali prettamente simboliche.

Secondo Kirsten Strayer non bisogna stupirsi della crescita di prodotti transnazionali messicani; infatti fin

dall'alba del cinema, l'industria messicana aveva visto più volte l'invasione o l'influenza di altre culture (prima tra tutte quella americana). Tuttavia con il passare degli anni e dalla fine degli anni ottanta ad oggi questa influenza aveva cambiato fundamentally forma. Abbiamo infatti visto come al dramma femminile od eroico della provincia si passò a quello personale, urbano e più europeo; come poco dopo, a causa della continua influenza reciproca tra società e cinema, l'industria sia caduta nella crisi sociale e narrativa degli anni sessanta per rinascere solamente grazie alle influenze capitaliste del cinema e delle serie televisive americane al termine degli anni ottanta.



Tuttavia ora è il Messico ed il suo cinema che s'interessa al campo esterno ed alla possibilità di creare un possibile incontro tra nazionale ed internazionale. "Y tu mamá también" acquista il suo successo proprio grazie a questa ibridazione, teorizzata da Nestor Garcia Canclini in "Cultura transnacional y culturas populares".

La transnazionalità del film può quindi essere riassunta dicendo che: il messicano farà sempre più attenzione alle differenze sociali ed agli appunti di natura pubblica e culturale che il regista gli indica attraverso l'occhio della ripresa (e nel caso del film di Cuarón anche attraverso il narratore); lo straniero invece seguirà più il viaggio raccontato dai protagonisti e si concentrerà sulla ricerca dell'identità del cittadino borghese.

CONCLUSIONI

Il concetto di cinema transnazionale è relativamente recente e ancora non propriamente definito. In questo capitolo abbiamo cercato di riassumere brevemente i vari momenti filmici che hanno portato il cinema messicano dalla prima *Golden age* ai giorni nostri, cercando nel frattempo di capire quali fossero le tematiche e le filosofie più legate al cinema nazionale. Questo processo ci ha portato a riunire molti film e generi distanti tra loro e non direttamente correlati che, tuttavia, hanno spinto il cinema messicano in una direzione internazionale.

Il termine "transnazionale" racchiude al suo interno le teorie e gli effetti che la globalizzazione cinematografica ha portato al cinema post-nazionale affinché questo superasse i propri confini, e limiti, culturali e geografici creando dei prodotti accessibili a tutto il pubblico mondiale.

Con il termine del periodo della *Golden age* si è anche persa la coerenza e l'utilizzo consistente di alcuni tipi

di prodotti con una definita impostazione visiva (per esempio quelle delle *haciendas* o quelle delle battaglie epiche). Non ci fu più una chiara identità cinematografica nazionale, ma solo l'utilizzo di determinati *topos* e modalità narrative; durante il cinema neoliberale si arrivò perfino a negare completamente l'interesse verso l'unità nazionale.

Anche per questa ragione molte pellicole commerciali incominciarono ad interessarsi al mondo contemporaneo ed ai gruppi ai margini della società (si pensi agli adolescenti ed i poveri di Buñuel oppure ai protagonisti disgraziati di "Los indolentes" e "El imperio de la fortuna").

Fu così che alcuni registi visionari e più liberi sfruttarono dei generi secondari come l'horror e la *lucha libre* che richiamarono l'attenzione di un pubblico più legato alla classe popolare.

Pur non avendo molti tratti in comune con il cinema popolare del passato, i registi horror riuscirono ad inserire nei loro film una personalità estetica, nazionale e transnazionale che raramente era visibile nella commedia o nei melodrammi del tempo. Il cinema d'orrore presentava immagini e personaggi squallidi e meschini ma allo stesso tempo originali e surreali, che riuscivano ad introdurre una modalità originale per affrontare, almeno superficialmente, il tema sociale e cinematografico (ed istituendo la metafora come elemento caposaldo di questo genere).

Il contrario, invece, fecero i personaggi di Santo e Mil Mascaras che cancellarono ogni traccia delle tematiche nazionali e sociali. Per fortuna dell'industria messicana gli anni novanta portarono alla crescita vari generi cinematografici e fecero debuttare molti giovani registi; quest'ultimi affrontavano la realtà neoliberale messicana, riuscendo a creare film che raccontavano argomenti e personaggi messicani con una modalità narrativa o

visiva internazionale.

Molto è dovuto ai tre amici Cuarón, del Toro ed Iñárritu; infatti grazie a “Solo con tu pareja” e “Y tu mamá también”, grazie a “Cronos” ed a “El labirinto del fauno”, “Amores Perros” e “Babel”, il cinema messicano è stato riconosciuto dal pubblico internazionale come dai festival e critici cinematografici.

Questa veloce crescita dell'industria filmica è dovuta, oltre alla presa di coscienza del proprio valore da parte di alcuni autori, alle modifiche di natura politico-economica avvenute dagli anni novanta in poi: con l'entrata in vigore del NAFTA (*North American Free Trade Act*) si semplificò infatti lo scambio di prodotti e personale attraverso il confine messico-americano. In questo caso l'universalizzazione dei film, come tema e stile, divenne quindi incontrastabile. Perfino lo studioso e critico Nestor Garcia Canclini scrisse un saggio dal titolo significativo: “Will there be a latin american cinema in the year 2000?: visual culture in a post-national era”. In questo saggio lo scrittore esterna il suo dubbio su cosa rimarrà dell'identità nazionale in un'era di globalizzazione, d'interculturalismo e di coproduzioni nazionali, chiedendosi: “può esistere un cinema che tenga vivo un discorso nazionale se informazione, artisti e capitali si spostano costantemente da una parte all'altra del globo?”.

Credo che sia tanto importante quanto complesso rispondere a queste domande; è, tuttavia, possibile e più semplice sviare il problema accorgendoci di come la differenza tra il “noi” ed il “loro”, alla base del concetto di nazione, sia proprio a causa della globalizzazione sempre più sfumata, neutralizzando così il problema alla sua radice.

Personalmente mi trovo in accordo con Renato Osvaldo che in “Authentically mexican” afferma come non sia possibile analizzare e tener conto di ogni tecnica

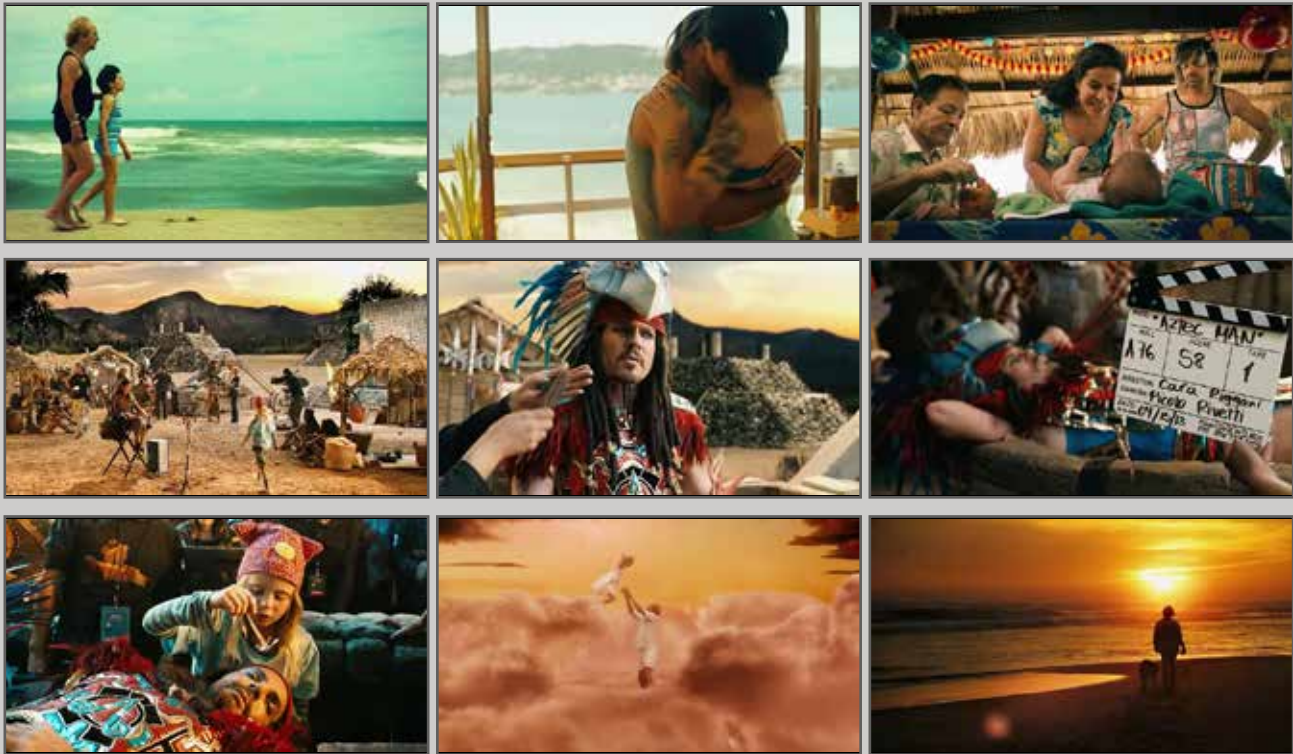
particolarmente messicana per poi non tenere conto dei vari punti di contatto esistenti tra le varie nazioni. Quindi è corretto analizzare e focalizzarci su le singole caratteristiche e scelte della troupe su come costruire l'ambiente, i costumi, i dialoghi e l'inquadratura, ma nella società globalizzata di oggi bisogna essere in grado di accettare il singolo elemento nazionalista assieme a tutti gli altri tratti stranieri presenti.

La somiglianza dei film di Cuarón, del Toro ed Iñárritu, ai film di produzione americana ed inglese va proprio a sottolineare questa nuova direzione transnazionale del cinema. Non va più immaginato il cinema messicano come un elemento estraneo allo *showbiz* hollywoodiano, ma come una sua parte integrante e complementare della sua industria. Questo gruppo di registi di origine meso-americana (e talvolta quei registi che sfruttano i modi narrativi e realtà sociali messicane, come Cary Fukunaga e Alejandro Jodorowsky) creano pellicole in grado di essere sia messicane che statunitensi eliminando le barriere che nel passato identificavano il cinema straniero.

L'anno scorso infatti oltre all'uscita del nuovo vincitore agli *Academy Awards*, “Birdman: Or (The Unexpected Virtue of Ignorance)”, ed alla premiazione del precedente successo messicano “Gravity” (rispettivamente di Iñárritu e Cuarón), sono usciti due film che pur avendo un peso secondario riescono a fare il punto sulla situazione messicana nel cinema internazionale.

NO SE ACEPTAN DEVOLUCIONES (2013)

Il primo film diretto da Eugenio Derbez, “No se aceptan devoluciones” (in inglese “Instructions not included”), racconta la storia di Valentín, uno sciupa femmine messicano che vive ad Acapulco e passa il suo tempo



100/ Fotogrammi tratti da: No se aceptan devoluciones (2013), Alebrije Cine y Video, Fulano, Mengano y Asociados

a sedurre turiste straniere. Questo continua finché un giorno si presenta a casa sua una vecchia fiamma che gli presenta sua figlia neonata e poi scappa. Il protagonista, interpretato dallo stesso Derbez, decide così di emigrare negli Stati Uniti per riconsegnare la bambina alla madre, ma affezionandosi durante il viaggio.

Il protagonista cambia quindi vita e incomincia a lavorare come *stuntman* ad Hollywood. Tutto va benissimo fin quando non torna la madre che chiede l'affido della bambina. Il film nasce e si svolge molto chiaramente come la tipica *dramedy* (fusione tra il genere *drama* e la *comedy*); Eugenio Derbez conosce molto bene questa tipologia di narrazione visto che in passato ha

lavorato come attore televisivo e cinematografico in varie produzioni di questo genere.

Benché avesse lavorato principalmente in commedie e *soap operas* messicane lo stile del suo film presenta una composizione dell'immagine americana; non vediamo richiami ai luoghi tradizionali del cinema messicano, che invece aveva inserito Cuarón in "Y tu mamá también", e tantomeno troviamo richiami ai personaggi del cinema classico.

Derbez è diventato famoso grazie a "La misma luna" nel quale ha interpretato un lavoratore clandestino negli Stati Uniti. Questo l'ha avvicinato all'idea narrativa del messicano negli USA e vittima dello scontro culturale

tra le due nazioni.

Eugenio Derbez richiama quindi solo ciò che di messicano ha a che fare con la società americana e che può risultare plausibile, se non vero, al pubblico della classe media. Il protagonista da elemento della classe popolare mantenuto dal padre, diventa parte della casta dei creativi grazie alla quale può lavorare poco e guadagnare molto in vista della crescita di sua figlia. Ricordiamo come questi elementi messicani siano in realtà già risultato dell'influenza *gringa* sul cinema nazionale.

In ogni caso il regista fa acquistare al film un chiaro valore internazionale quando riprende il tema alla base del *cinema di confine* sfruttando le ovvie differenze culturali tra il Messico e gli Stati Uniti d'America. Come molti messicani Valentín non vede di buon occhio il governo e tantomeno la cultura americana, tanto che in tutti gli anni che vive a Los Angeles si rifiuta di imparare a parlare in inglese.

Questa relazione non vuole criticare negativamente uno delle due nazioni, ma fare satira innocente su quei valori e realtà tipiche di entrambi le nazioni. La transnazionalità del film permette al regista di includere critiche ad entrambi senza glorificare o sminuire l'una o l'altra cultura.

Per esempio nella scena in cui il protagonista si dirige verso la California, possiamo ascoltare il discorso di Valentín volto a spiegare a Maggie, la figlia, i motivi per cui sarebbe più conveniente per lei crescere negli Stati Uniti rispetto che in Messico. La lista fatta dal protagonista unisce così piccole battute sui modi sociali come grandi critiche al sistema politico-sociale.

"It's just that you'll be better off there. For example, movies premiere much earlier there. Just think. When Twilight premiered here, it was already Breaking Dawn

there. Besides, if you stay here, you'll be pretty but darker and smaller. But, if you grow up there, you'll probably be blond, blue-eyed...tall. Besides, here you could get mugged any time, by a thief or a cop. Not to mention the corruption, drug dealers, demonstrations, the traffic, the politicians, potholes, the national soccer team. There are only disadvantages here".

«È solo che là starai meglio. Ad esempio, i film escono molto prima lì. Basti pensare. Quando *Twilight* era in anteprima qui, là c'era già *Breaking Dawn*. Inoltre, se stai qui, sarai carina ma più scura e più piccola. Ma, se crescerai lì, sarai probabilmente bionda, con occhi azzurri...ed alta. Inoltre, qui potresti venir rapinata in qualsiasi momento, da un ladro o da un poliziotto. Per non parlare della corruzione, degli spacciatori di droga, delle manifestazioni, del traffico, dei politici, delle buche stradali, della nazionale di calcio. Ci sono solo svantaggi qui».

È chiaro come Derbez voglia puntare il dito su alcune problematiche in modo che messicani e stranieri, ognuno a proprio modo e secondo un livello di preoccupazione differente, riflettano sui problemi moderni della società messicana. In maniera molto simile, il regista critica l'industria cinematografica hollywoodiana. Una volta che il protagonista ha iniziato la sua carriera come controfigura, gli viene presentata a possibilità di lavorare per un attore famoso, molto ci ricorda Johnny Depp nelle vesti di Captain Jack Sparrow, ad un film chiamato "Aztec man". Valentín viene scelto e "sfruttato" per interpretare un capo azteca viste le sue caratteristiche indigene; questo personaggio non ha però nulla in comune con Zirahuén e con gli altri *indios* del cinema della *Golden age*. "Aztec man" non ha alcun valore critico della cultura messicana o americana e rispecchia un genere commerciale che facilmente risulta vuoto (ma

non per questo negativo).

Come “Y tu mamá también” anche “No se aceptan devoluciones” sfrutta quindi il doppio livello di lettura che il cinema transnazionale permette creare. Infatti mentre alcuni critici americani hanno faticato ad apprezzare a pieno l'accortezza di alcuni elementi e battute sulla relazione messico-americana e sui contrasti creati dalla diversità culturale; il pubblico messicano sembra invece aver recepito le due sfumature del film considerandolo un successo dell'industria messicana tanto che guadagnò al botteghino più de “El labirinto del fauno”.

THE BOOK OF LIFE (2014)

“The book of life” è il risultato di tanti anni di cinema nazionali sommati, in egual misura, alla continua evoluzione dei metodi narrativi del cinema internazionale. Non solo la scelta del regista, Jorge R. Gutiérrez, di sfruttare la commedia apre ad un pubblico più vario e più numeroso (abituato anche ad un genere di film), ma la natura *cartoonesca* del film rompe anche le barriere imposte dall'età. Buona parte dei film che abbiamo visto in questa tesi non sono infatti diretti ad un pubblico giovane e tantomeno infantile; melodrammi di prostituzione, film di guerra, cinema politico, film indipendenti e commedie sentimentali liberali.

Fin dall'inizio il cinema si è interessato più al pubblico adulto e coetaneo ai personaggi mostrati. Solo nel 1974 grazie a “Los tre reyes magos” l'industria messicana ha prodotto un lungometraggio che potesse interessare i bambini e ragazzini. Certamente i cartoni animati non erano una novità per il pubblico messicano che fin dai tempi delle animazioni di Hanna-Barbera e del colosso Disney avevano potuto far guardare ai propri figli piccoli prodotti audiovisivi.

Dal 1995, anno di uscita di “Toy story”, la continua crescita del mercato d'animazione ha visto molte pellicole affrontare tematiche sempre più complesse e simili a quelle dell'alternativa *live-action*. Lo scorso anno Jorge Gutiérrez debutta proprio sfruttando la fortuna del cinema d'animazione grazie a Reel FX, Guillermo del Toro e 20th Century Fox.

Il film racconta una storia molto semplice; una scommessa tra Xibalba e la Muerte per il controllo dei regni dei morti, va ad interessare e influenzare la vita di tre migliori amici: Manolo, Joaquín e María. Chi tra i due ragazzi riuscirà a conquistare María determinerà la vittoria del suo spirito protettore. I tre protagonisti si ritrovano quindi al centro di un'avventura fortemente legata alla tradizione nazionale.

“The book of life” infatti sfrutta la possibilità creativa e narrativa che lo strumento dell'animazione computerizzata offre generando un ambiente mai visto prima. Gutiérrez può rifarsi alla tradizione iconica del Messico indigeno come nessun regista aveva mai potuto fare.

Grazie a questo strumento il regista riesce ad introdurre nel cinema internazionale e nel cinema per bambini alcuni temi fondamentali della cultura e del cinema tradizionale messicano. Ovviamente la versione che si può vedere in questo film è diluita dai numerosi anni passati dalla *Golden age* e dall'influenza delle produzioni americane (infatti ancora non esiste uno studio d'animazione messicano che possa un film di questo tipo). Parafrasando il commento positivo che ha scritto il critico cinematografico per The Arizona Republic, Bill Goodykoontz: “Una stupenda composizione visiva e la natura divertente del film confidano nel fatto che i bambini affrontino [e capiscano] una tematica che molti film scansano: quella della morte”. È chiaro come

la morte ricopra un ruolo importante e necessario all'evoluzione del contesto narrativo; tuttavia, come in "Macario" di Roberto Gavaldón, viene sfruttata come metro principale della personalità e della morale dei personaggi. La morte ma non è, però, l'unico tratto messicano che risalta nel film.

Affinché l'ambientazione sia coerente e vinca il piacere dello spettatore, questa viene accompagnata dalla musica messicana e dagli accenti *chicanos* dei personaggi (il film è doppiato originariamente in inglese).

Ciononostante possiamo vedere come anche la struttura narrativa richiami non solo i cartoni del passato ma anche il cinema delle *haciendas* e dei *charros*. In particolare

viene riproposta, ed aggiornata, la storia di "Alla en el rancho grande".

Infatti come José Francisco, Manolo è l'eroe popolare che suona e canta, che corre a cavallo e che in "The book of life" fa anche il torero; come Felipe invece, Joaquín è l'eroe cittadino ed erede di suo padre, anche lui eroe.

María invece differisce fortemente da Cruz; infatti il cambiamento della figura femminile del cinema fa di lei una ragazza indipendente e forte (più simile quindi ai personaggi del tardo *cinema of solitude* o al cinema neoliberale).

Anche in questa versione della storia è presente il triangolo amoroso, la differenza della classe -data



dall'impiego- e perfino il conflitto fisico.

Vediamo in "The book of life" un'altra importante prova del futuro transnazionale del cinema messicano. Pur non affrontando delle tematiche socialmente rilevanti, come invece ha fatto parzialmente la commedia "No se aceptan devoluciones", Jorge R. Gutiérrez ha costruito un esempio di come la cultura e la tradizione messicana possa arricchire e rafforzare il cinema internazionale creandosi un piccolo microcosmo al suo interno.

10.

CONCLUSIONI

CONCLUSIONI

In questo lavoro si è voluto riflettere sulla modalità utilizzata, nel corso della storia, dai registi messicani per trasmettere l'identità culturale del Messico.

Abbiamo iniziato il nostro lavoro con uno studio storico che ripercorresse i momenti salienti della storia messicana dal 1896, anno in cui il cinematografo è arrivato in Messico, ai giorni nostri.

Nel terzo capitolo, "Breve storia della società e del cinema messicano", abbiamo riportato gli avvenimenti che risultassero direttamente utili alla comprensione del contesto cinematografico. Ci siamo così resi conto di come, anche in Messico, la politica si è sempre interessata all'industria cinematografica.

Questa relazione tra società e industria non fu sempre ottimale; abbiamo visto come crisi economiche e politiche abbiano allontanato il cinema dalle mire del governo, alimentando così la possibilità dell'industria di diventare indipendente dal governo e sfruttarne solo le possibilità di co-produzione (che sia con il governo messicano o con altre identità private straniere). Tenendo sempre conto dell'intreccio del cinema con la società, abbiamo analizzato i *topos* più influenti emersi dall'analisi della letteratura sull'argomento e dalla visione dei film.

Nella sezione dedicata ai personaggi dei film, abbiamo affrontato come i protagonisti più importanti e ricorrenti abbiano aiutato il pubblico ad affrontare la società e come, attraverso le esperienze narrate nei film, abbiano insegnato specifici valori allo spettatore.

Il primo personaggio analizzato (capitolo quarto), la *midnight virgin*, si è rivelato essere uno dei personaggi archetipici più importanti, tanto che è ancora presente nei giorni nostri. Anche grazie alle funzioni narrative di Propp, abbiamo potuto verificare come questo personaggio abbia delle costanti narrative che si intrecciano tra loro. L'infrazione del divieto, che porta con sé un sentimento di colpa e di peccato, è ben tradotto scenicamente dal cambio cromatico degli abiti che da bianchi diventano neri specchiando simbolicamente la coscienza sporca dei personaggi.

Perdendo, così, la sua purezza è costretta all'esilio dalla società e costretta a cercare una nuova vita nelle pratiche peccaminose del ballo o della prostituzione. Solo nel finale le sarà offerta una possibilità di salvezza che se non afferrata significherà la sua morte.

Con il passare degli anni, come a preparare la rivoluzione sessuale, il valore morale della colpa e della purezza vengono abbandonati in favore dell'egoismo e del femminismo.

Vista la centralità della Vergine della notte ci stupisce come, dal termine della seconda guerra mondiale, anche i film che narrano di questa personalità siano andati via via ridimensionandosi. Con la crisi cinematografica, messa in evidenza dall'arrivo della televisione, la vergine della notte perse la sua importanza. In questi anni, dalla fine della *Golden age* alla fine degli anni ottanta, la produzione filmica messicana ha sofferto la mancanza di un personaggio che potesse parlare con in pubblico.

Sono gli anni in cui le case di produzione statali iniziano a diventare semi-statali o private. Questo ha portato ad un diverso processo cinematografico che combinato con il cambiamento degli ideali della società ha portato un nuovo cinema: un nuovo sistema di produzione, una nuova idea di marketing, un nuovo genere ed un nuovo pubblico. È proprio quest'ultimo a indirizzare il cinema nella direzione della commedia romantica.

Visti questi cambiamenti si è resa necessaria la ricerca e l'analisi di un nuovo personaggio che riuscisse a descrivere i costumi ed i desideri della popolazione nazionale. Dopo anni di presenza nelle serie tv americane, il borghese innamorato ha debuttato al cinema messicano. Il protagonista diventa così un lavoratore della classe media, meglio se professionista in ambito creativo e con difficoltà sentimentali; le sue avventure sono principalmente narrate nell'appartamento in cui vive e sui mezzi di trasporto, principalmente la sua auto.

Attraverso questo personaggio il cinema riesce a ripristinare il dialogo con il suo pubblico: la natura borghese del protagonista infatti rende più facile ed autentica la descrizione della società messicana. Per rafforzare gli ideali della classe media vengono proposti personaggi che s'innamorano e conquistano le loro amate grazie al successo della loro vita lavorativa.

Il confronto tra questi due *topoi* nel corso della storia del cinema messicano ci ha fatto notare l'alternarsi di personaggi in grado di anticipare cambiamenti sociali (la vergine della notte) e di personaggi, invece, capaci di descrivere un aspetto della società contemporanea (il borghese); che fossero protagonisti unici ed originali della cultura messicana o versioni di un *topos* globale, questi personaggi hanno saputo dialogare con lo spettatore e la società, hanno insegnato i valori del loro presente e hanno raccontato la società in cui vivevano.

Allontanandoci dalle storie personali e concentrandoci sulla narrativa sociale, e tenendo conto del rapporto tra società, politica, storia e cultura, abbiamo scoperto la presenza di due filoni narrativi, quello del conflitto e quello della morte; attraverso questi temi si sono raccontate buona parte delle storie influenti e di successo della storia cinematografica messicana.

Nel sesto capitolo ci siamo interessati allo scontro tra individuo e società ed al conflitto che

nasce all'interno di gruppi sociali ben definiti; partendo dai tratti generali e più facilmente distinguibili della popolazione (come quello della razza) ci siamo addentrati, passando di tematica in tematica e dai gruppi più piccoli della società al al singolo personaggio, scoprendo i modi che autori e registi hanno utilizzato per raccontare la società. La tematica narrativa della lotta, sempre presente nel corso degli anni, si è declinata in maniera differente in base agli avvenimenti della società contemporanea.

Nei primi anni il cinema ha voluto raccontare gli scontri nati dalle differenze razziali influenzate dalle teorie come quelle di Vasconcelos; successivamente, attraverso la creazione di nuovi generi narrativi, ha messo in scena gli scontri sociali e politici della rivoluzione. Dagli anni cinquanta, la tematica della lotta cambia soggetto e si concentra sulla famiglia e sulla crisi identitaria femminile. Con l'arrivo del borghese innamorato ritorna la lotta di classe che però ora vede il protagonista della classe media scontrarsi sia con la classe dirigente sia con quella popolare. Dal 2000, il Messico pare rivivere una crisi identitaria tanto che vediamo riapparire personaggi indigeni che sembrano mettere in discussione i valori della classe media.

L'altro filone narrativo affrontato è stata la concezione della morte (capitolo settimo). In quest'analisi abbiamo potuto constatare come, già nella cultura pre-colombiana, la morte era vista come una parte del percorso dell'esistenza umana e non come la sua fine; questa idea e lettura è rimasta nella cultura tradizionale messicana grazie alla condivisione di questo pensiero con la religione cristiana.

Abbiamo così analizzato la volontà, tipica messicana, di non nascondere la morte ma di accoglierla e dialogarci; infatti l'industria messicana è riuscita a riproporre questa tematica, rimanendo fedele al suo ruolo mortifero e alla sua natura di nuovo inizio, seppur la società la vivesse in maniera più diluita e talvolta commerciale.

Nel corso della nostra analisi abbiamo notato come i valori legati alla morti sono cambiati nel tempo; infatti se all'inizio la morte era usata principalmente come elemento definitivo per dare un giudizio morale e didattico sui personaggi delle pellicole, come in "Santa" e "La mujer del puerto", presto venne introdotta la sua natura più gloriosa ed umana. "María Candelaria" mostrò per la prima volta i rituali ed il rispetto della popolazione per la salma del morto.

Dalla nostra analisi si evidenzia che il cinema messicano continua ancora oggi a chiederci di affrontare a viso aperto il tema della morte. Anche i grandi film del cinema globale e commerciale hanno cercato di riprendere l'inevitabilità della morte ed allo stesso tempo hanno introdotto la possibilità di una buona vita nell'aldilà.

Gli ultimi due capitoli (ottavo e nono) sono stati dedicati a scoprire l'immagine che il

cinema messicano voleva comunicare al suo popolo e all'estero.

Dalla nostra analisi si può notare come il modo in cui i cittadini messicani percepiscono la nazione è sempre stato materia d'interesse per l'industria filmica messicana. Difatti attraverso i personaggi e le tematiche narrative ricorrenti in passato il cinema si è concentrato per trasmettere un'identità ben definita.

Nei primi anni della storia del cinema fino alla fine della *Golden age* abbiamo notato come la produzione nazionale si sia quasi resa sinonimo di produzione nazionalista. Analizzando l'ideale nazionale condiviso, abbiamo potuto sottolineare come registi ed autori cinematografici abbiano creato una modalità (tematica e visiva) che comunicasse un'identità culturale unica. La grandezza del Messico veniva comunicata attraverso il coraggio dei suoi protagonisti, la determinazione dei suoi personaggi femminili e la maestosità dei suoi ambienti.

Tuttavia, con la crisi sociale e cinematografica iniziata negli anni sessanta, i forti valori morali e tradizionali che componevano l'identità sociale si persero, provocando una crisi anche nell'industria cinematografica. Il pubblico e l'industria messicana persero interesse nell'impegno nazionalista per concentrarsi sull'intrattenimento e sulla descrizione della vita quotidiana.

Attraverso l'analisi incrociata della realtà quotidiana e dell'impegno internazionale di molti registi a noi contemporanei, abbiamo ritrovato l'ideale dimenticato di un cinema nazionale; benché fortemente influenzati dal cinema e dalla cultura americana, le pellicole di questi ultimi anni presentano una nuova caratteristica di *messicanità* tanto da poter essere definiti film transnazionali.

Possiamo quindi mettere in luce come la ricchezza del cinema messicano, e la sua continua attenzione ai fatti socio-culturali, vada a contraddire l'immagine falsata dell'identità messicana solitamente presentata negli *spot* televisivi e nei film statunitensi.

Risulta chiara, durante l'analisi, la volontà da parte dell'industria messicana di continuare a produrre film che trasmettano i valori di *messicanità* contrastando l'immagine banale e stereotipata presente all'estero.

MESSICO ALL'ESTERO: REALTÀ ED INFLUENZA

Quest'analisi sulla vera identità filmica messicana ci ha fatto individuare la presenza di un personaggio ben più autentico del *charro* o dell'*indio* che indossa il *poncho*, un personaggio che dimostra come cinema e società possano essere rappresentate da un'unica personalità, nel caso questa sia veramente vitale per la cultura analizzata. Abbiamo riscontrato nella

persona della Vergine della notte, la ricorrenza fondamentale del primo cinema messicano; la *Midnight Virgin* è indissolubilmente legata a questo medium, al suo pubblico ed alla cultura tradizionale messicana. Diretta discendente della *Maliche* e della *Virgen di Guadalupe*, questo personaggio è costantemente presente nelle storie prodotte dall'industria cinematografica; la Vergine della notte è, infatti, l'unica personalità sempre presente nelle storie del cinema messicano, che siano esse originali o tratte da altre opere letterarie.

Come detto in precedenza, questa protagonista è legata ad un tema narrativo che la identifica come vittima e che la costringe a diventare una prostituta o una ballerina di *cabaret*, e talvolta morire.

Abbiamo visto come la Vergine della notte abbia aiutato a creare l'industria cinematografica attraverso personaggi come Santa, Rosario o Eréndira che, oltre a raccontare una storia, educavano lo spettatore ai valori morali e tradizionali della società vigente. A differenza della percezione *machista* che i popoli stranieri hanno della cultura messicana, il cinema nazionale ci mostra come sia, in realtà, la donna ad avere un ruolo vitale nella costruzione socio-culturale del paese; pur iniziando come vittima, la sua crescita e la conquista della propria indipendenza hanno accompagnato l'evoluzione sociale e, per la prima volta in svariati secoli, hanno portato uno strumento comunicativo e popolare a sfatare la percezione tipica della comunità messicana.

Infatti anche se il cinema ufficialmente appoggiava lo *status quo*, cioè l'ideale patriarcale e *machista*, questo veniva lentamente ostacolato e messo in discussione. Ovviamente la *midnight virgin*, e le sue svariate versioni, non furono le uniche a spingere per il cambiamento sociale, ma contribuirono vistosamente al dialogo tra il cinema e la società e alla loro reciproca evoluzione.

Grazie all'analisi di queste 112 storie e alla focalizzazione sulla figura femminile ci è stata data la possibilità di scoprire quali fossero le varie tematiche che affliggevano registi ed il pubblico: infatti è attraverso la sensibilità della donna che abbiamo potuto vedere lo scontro rivoluzionario con occhi diversi da quelli propagandistici (come abbiamo visto in "La cucaracha" di Ismael Rodriguez, oppure nel capitolo "Soldadera" di Ějzenštejn) ed abbiamo scoperto come la cultura messicana non sia unicamente *macha* ma anzi punti molto sulla forza ed indipendenza delle proprie protagoniste. Proprio attraverso la purezza di quest'ultime, abbiamo potuto conoscere l'oppressione dei discendenti spagnoli sulla razza indigena (come in "Janitzio" e "María Candelaria"); e ancora grazie alla personalità ed al coraggio delle giovani donne degli anni cinquanta abbiamo visto come il cinema abbia partecipato alla trasformazione dei valori familiari e morali della società messicana (per esempio come in "Salón Mexico" ed "Una familia de tantas").

La nostra analisi ci ha dato la possibilità di vedere come il cinema potesse influenzare decisamente l'opinione e la realtà sociale: il genere della *fichera* portò alla fama le sue protagoniste ballerine e prostitute che, ben lontane dall'essere perfette, combattevano con la morale sociale diventando vittime ed eroine. Fu anche grazie a questo genere ed alle sue protagoniste, molto in voga alla fine degli anni quaranta, che dopo anni di agitazione sociale si è giunti al suffragio femminile nel 1953. Infatti vediamo come, in questo caso, l'industria cinematografica, attraverso le sue protagoniste, abbia influenzato la realtà sociale e l'opinione pubblica anticipando nei suoi film l'idea dell'emancipazione femminile.

La *midnight virgin* rompe questa concezione unicamente maschilista della cultura messicana costruendo attorno alla donna un personaggio onesto e semplice, che compiange le proprie debolezze morali, ne viene punita, ma che contemporaneamente è abbastanza forte da sopportare le proprie disgrazie e risponderci con azioni decise, talvolta, sacrificandosi per il bene maggiore.

Pertanto possiamo dire che per quanto la *Golden age* sia ricordata come il periodo dei *charros*, dei proprietari delle *haciendas* e dei grandi eroi rivoluzionari (da cui nasce l'idea popolare di uno stato patriarcale e misogino), il cinema messicano è in realtà della donna. Grazie a lei scopriamo l'importanza ed i modi di trasmissione dei valori morali e tradizionali, riscopriamo tematiche classiche come quella della morte e siamo testimoni dei numerosi scontri, avvenuti tra gli anni trenta e gli anni cinquanta, in cui si scoprono i principi della nuova società messicana. Attraverso la storia di questo personaggio possiamo intuire come si sia formato il cinema messicano ed anche come le teorie sociali e razziali di Vasconcelos, che annunciano la costruzione della *Raza cósmica* alla base del Messico *mestizo*, trovino nella Vergine della notte la sua miglior attrice.

Come abbiamo sottolineato prima al termine della seconda guerra mondiale il cinema messicano vive un periodo di crisi. Non esisteva più il legame tra il cinema e la popolazione, ed i film non parlavano più della società messicana. Benché i nuovi generi (*lucha libre*, *horror*, *sexy comedia*) siano riusciti ad avere il successo economico e popolare, l'immagine del Messico all'estero ne risentì. Questo portò all'impoverimento della cultura cinematografica messicana e, temporaneamente, anche al minor utilizzo del *topos* della vergine della notte.

Superata la crisi del dopo guerra, come sappiamo anche grazie all'arrivo del nuovo personaggio del borghese innamorato, il cinema messicano sembra comunicare una nuova identità e riassunta poco sopra. La realtà messicana era diventata più legata allo stile di vita americano ed alle sue ideologie sul mercato libero; questo portò anche al cambiamento delle

tematiche e dei personaggi presenti al cinema, creando un panorama narrativo eclettico. Tuttavia benché non gli sia mai stata riconosciuta, internazionalmente, questa ricchezza di personaggi e temi, negli ultimi anni tre registi messicani sono riusciti a conquistarsi svariati premi da parte della critica internazionale. Viene dunque da domandarsi in che modo il cinema messicano sia diventato influente o rilevante per il pubblico internazionale e se questi film sono tuttora culturalmente messicani. Oggi il cinema messicano ha infatti caratteristiche ben diverse da quelle della Vergine della notte e dall'ideale nazionalista della *Golden age*.

La società, soprattutto dopo gli anni sessanta, è cambiata radicalmente e con essa anche l'industria cinematografica ed i valori morali.

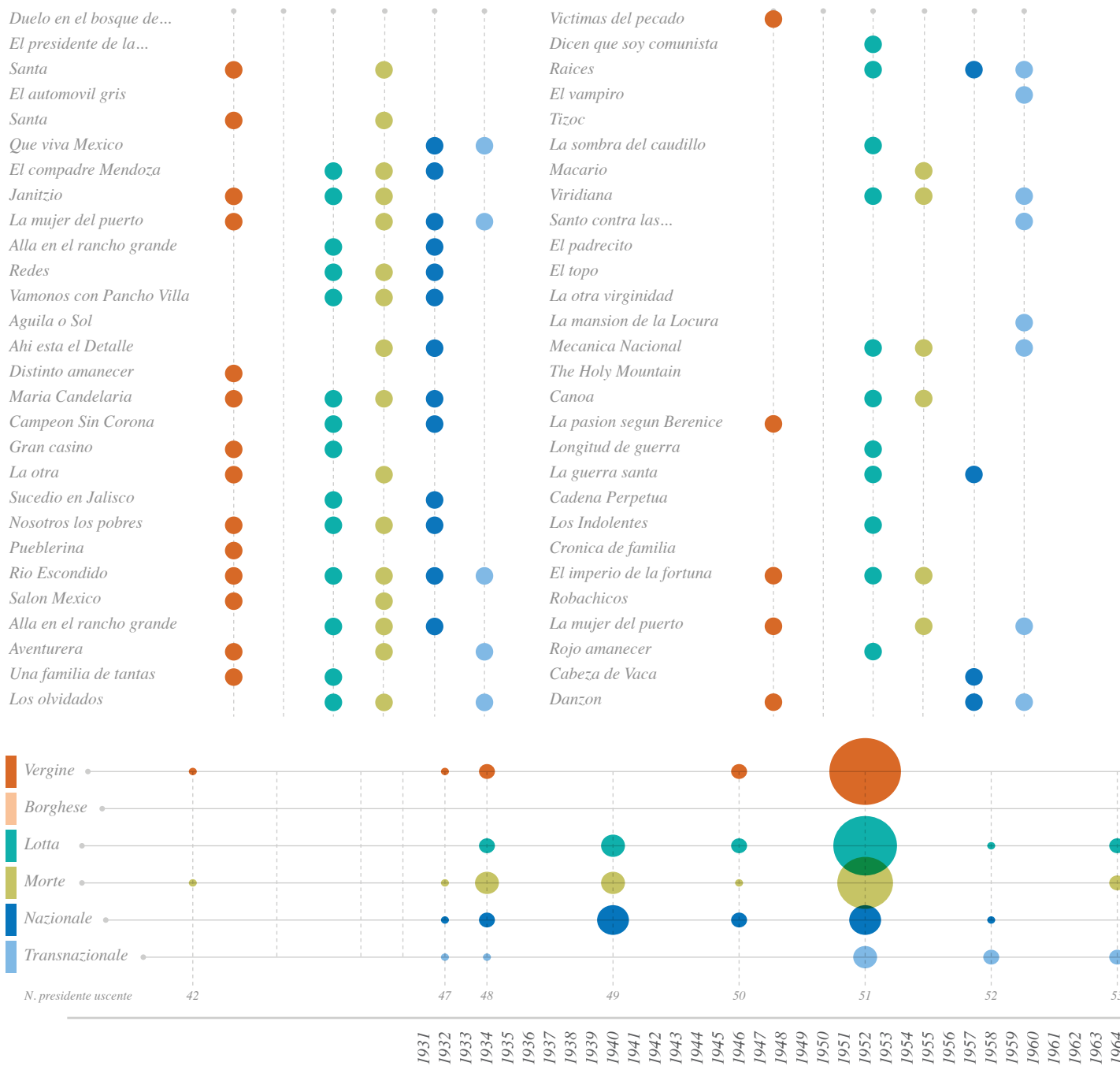
Per la seconda metà degli anni ottanta, l'industria messicana dovette cominciare a cambiare la sua identità narrativa in modo da poter legare nuovamente con il suo pubblico, che aveva definitivamente cambiato gusto filmico; la risposta arrivò dall'estero. Il Messico doveva guardare agli Stati Uniti, alle sue serie televisive ed alle sue commedie sentimentali.

Come nel grafico XXX riproposto in seguito, vediamo come dal 1990 ad oggi, il cinema messicano ha trovato una nuova voce per comunicare la propria realtà sociale: il borghese.

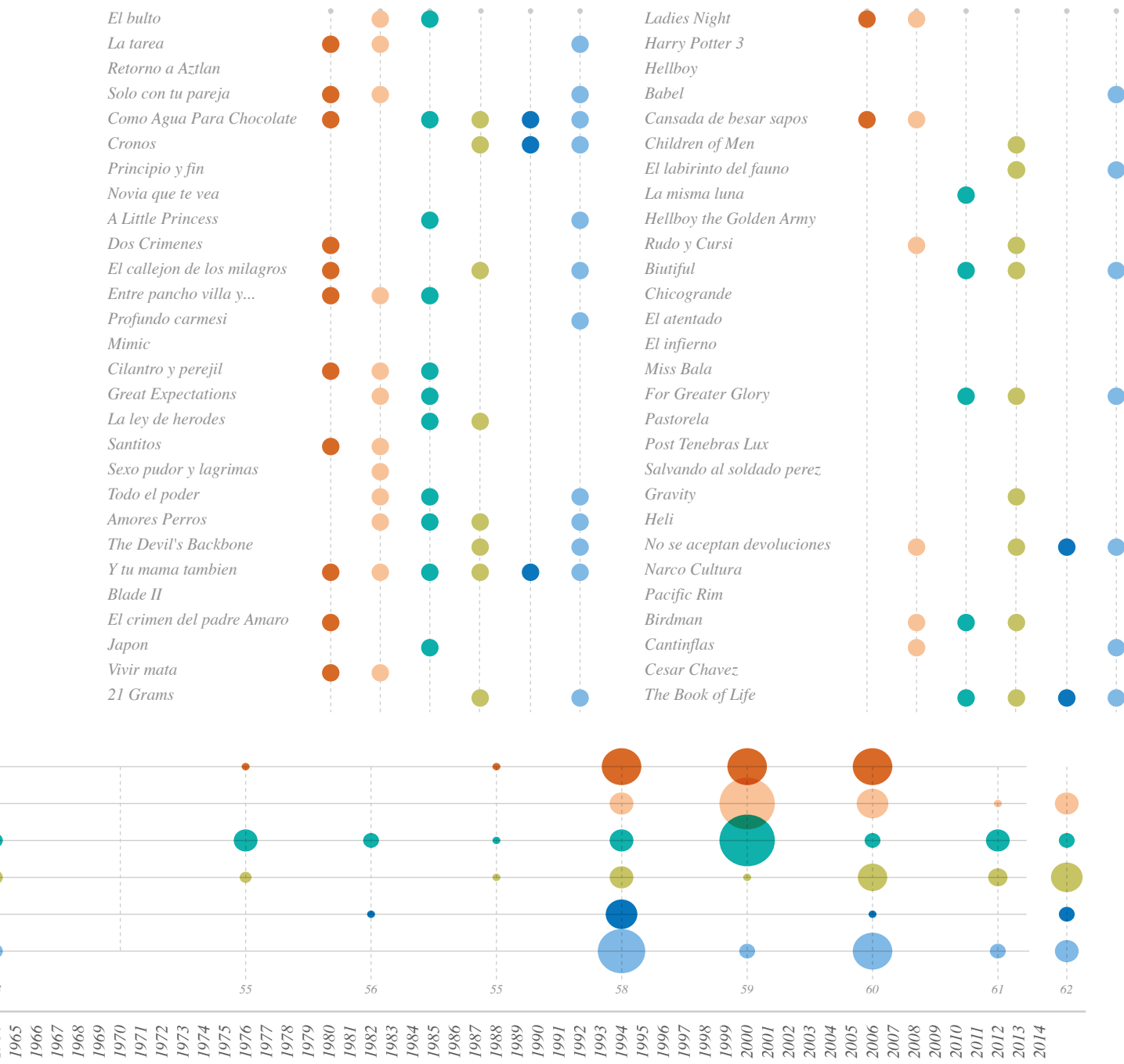
La relazione con gli Stati Uniti diventa quindi vitale; la vicinanza geografica permette l'assorbimento dei modi americani che interessano sia il pubblico che l'industria messicana. Lo stretto dialogo tra Stati Uniti e Messico si scopre essere, quindi, ciò che permette al cinema messicano di essere così influente e efficace nei confronti del pubblico internazionale. Tuttavia, al contrario delle capacità della Vergine della notte di anticipare il cambiamento sociale, il cinema degli anni novanta e duemila segue la trasformazione capitalistica del Messico. L'urbanizzazione e la classe media richiedono che il cinema parli di loro e che ne descriva la sua quotidianità.

Attraverso lo studio del borghese innamorato scopriamo come il desiderio sociale occidentale abbia forzato il cinema messicano ad appropriarsi (talvolta venendone schiacciato) dei modi e delle storie del cinema americano. Lo sforzo di adattamento di questo cinema nazionale, ed il continuo dialogo inter-culturale tra i due stati Nord Americani, ha come risultato un cinema tanto internazionale quanto messicano. Ad oggi sono proprio i registi che hanno abbracciato questo cinema transnazionale e che hanno affrontato i temi e le storie fondamentali della cultura messicana a diventare i più influenti.

Infatti tre tra i registi più celebri e premiati di questi anni, Cuarón, Iñárritu e del Toro, sono messicani; queste personalità sono riuscite, attraverso temi molto messicani come la morte ed il peccato, a creare e comunicare un cinema messicano che fosse moderno, internazionale e messicano.



J/ Grafico: timeline e catalogazione dei film analizzati



MESSICO IN PATRIA: MESSICANITÀ ED AMBIENTE

La percezione che si può avere oggi del cinema messicano è proprio quella di un cinema complesso ma artisticamente e visivamente molto simile alle produzioni hollywoodiane; nel caso ci si rifaccia a pellicole dedicate al solo mercato nazionale, quest'immagine mentale persiste benché si possa notare la vistosa perdita di attenzione della tecnica compositiva e una sorta di abbandono della narrazione complessa. Si potrebbe affermare, infatti, che l'influenza acquisita negli ultimi anni sia andata a scapito dell'identità culturale messicana cinematografica.

Dalla nostra analisi tuttavia risulta chiaro come una *mexicanità* nel fare cinema, non solo esista nel panorama filmico contemporaneo, ma è esistita fin dalle prime pellicole narrative dell'industria filmica.

Nonostante le tematiche affrontate dal cinema messicano siano state molteplici, abbiamo potuto notare come tutte ruotino attorno all'idea di conflitto evolutivo. Infatti il primo chiaro esempio che prova l'esistenza di una *mexicanidad* del cinema nazionale è dato dallo sviluppo di tematiche che hanno per oggetto i conflitti sociali, tematiche uniche nella loro natura o nella loro modalità di analisi.

Incrociando la cronistoria del paese con i vari film analizzati in questa sede, abbiamo potuto vedere come il racconto delle problematiche sociali legate alla razza, alla classe, all'identità familiare e perfino quella romantica, siano sempre state affrontate con una narrazione fondamentalmente conflittuale.

Possiamo pertanto affermare che alla base della *mexicanità* del cinema si posizionano, dunque, quelle tematiche sociali e quei conflitti che la stessa società vuole immortalare su pellicole in modo che vengano superati questi ostacoli o che gli stessi vengano indicati allo spettatore come tali.

Lo scontro, che sia esso militare, sociale o familiare, diventa quindi uno strumento filmico usato dai registi e scrittori per approfondire la situazione sociale. Nel passato venne utilizzato per fomentare la fondazione di una nuova realtà sociale post-porfirista come abbiamo potuto vedere in pellicole come "Alla en el rancho grande" e "Redes". Altri film hanno usato la tematica della lotta affrontando la ricerca della giustizia indigena, altri mostrarono la guerra di liberazione *mestiza*, come per esempio gli scontri sociali presenti nelle *rancheras* o nei film degli anni cinquanta. Questi film, per esempio, solitamente si risolvono grazie all'intervento ed alla possibilità di uno scontro violento. L'ideale romantico dello scontro indirizzato all'evoluzione sociale non si risolve, tuttavia, sempre nell'uguaglianza sociale. Infatti, talvolta i protagonisti cadono vittime proprio dello scontro; i protagonisti di

“Vamonos con Pancho Villa”, per esempio, muoiono nel tentativo di vincere il governo corrotto e portare lo stato alla libertà. Anche Rosaura, protagonista di “Rio Escondido”, morirà dopo aver vinto la discriminazione razziale e culturale della provincia messicana. Infatti benché lo scontro (indipendentemente dalla sua natura fisica o valoriale) avvenga, non sempre si raggiunge una parità o una situazione utile alla costruzione del *lo mexicano*. Possiamo notare, grazie allo schema riassuntivo di poco sopra, come la tematica della lotta e la sua conseguente crisi sociale venga spesso accompagnata da un altro tema fortemente messicano: la morte.

Questa è probabilmente l'elemento più messicano presente in tutta la storia culturale e cinematografica del continente americano.

Anche la semplice conoscenza del *Dia de los muertos* ci fa riflettere sull'importanza e sulla modalità narrativa che la morte acquista nel discorso culturale nazionale. Siamo a conoscenza, quindi, di come la morte abbia un diverso valore per il messicano rispetto all'occidentale, europeo o americano che sia; la *muerte* è infatti un elemento equalizzatore, che appiana tutte le differenze presenti in vita portando allo stesso livello sia protagonisti che pubblico. La morte messicana è contemporaneamente giudizio ultimo su ciò che si è fatto, biglietto di presentazione per dove si sta andando - anche nelle culture pre-colombiane esisteva un binomio simile ai nostri Inferno e Paradiso - e una perenne compagna del viaggio umano.

La morte, così come lo strumento narrativo del conflitto, si presenta come tematica trasversale al genere cinematografico, ai personaggi, alla natura nazionale o transnazionale di un film; il messicano, a differenza di un europeo, non percepisce la morte come una tematica innominabile. Piuttosto la morte diventa un elemento a cui dare parola visto il suo forte valore culturale e commutativo. Sia la *Midnight virgin* che il borghese innamorato infatti mettono in scena la morte usando due diverse sfumature di questo personaggio filmico. Santa e Rosaura, per esempio, muoiono a causa del loro comportamento nei riguardi della società; tuttavia Santa, avendo anche rifiutato la possibilità di salvarsi, muore ripagando con la sua malattia i suoi peccati. Rosaura invece muore a causa di una malattia terminale dopo aver completamente rifondato il paese omonimo al film. Benché Rosaura si scontri volutamente contro il potere istituzionale di Rio Escondido, le viene offerto un glorioso funerale che unisce l'umanità degli autoctoni del paese con il desiderio di monumentalità della tradizione spagnola. In un caso la morte fa da insegnante indicando il peccato e sradicandolo dalla società messicana; nell'altro film, invece, la morte è un strumento per raggiungere la gloria e l'unità nazionale.

Lo stesso capita negli anni novanta con personaggi come Jesús di “Cronos” o Luisa di “Y tu mamá también”.

L'analisi di questi film non solo ci porta ad identificare caratteristiche uniche del cinema

messicano, ma ci mostra anche come queste pellicole sfruttino la situazione sociale contemporanea come base sulla quale costruire il discorso diretto allo spettatore messicano.

Utilizzando così le realtà culturali messicane di morte e conflitto (che danno vita al fatalismo tipico messicano), la comunicazione della società e dell'insegnamento viene inviata direttamente al cittadino e abitante della società messicana. Lotta e morte diventano ulteriori strumenti dell'evoluzione e dell'uguaglianza sociale per una comunità che è stata storicamente sempre suddita e vittima delle invasioni di gruppi stranieri (che fossero altre tribù pre-colombiane o altre nazioni - Spagna, Francia o Stati Uniti). L'unità è quindi raggiungibile in due modi: espellendo ciò che è diverso dalla propria idea di *mexicano* (lotta) oppure attraverso un azzeramento delle proprie caratteristiche (morte). Mentre le teorie umanistiche e le guerre civili hanno cercato di raggiungere un'identità unica e ben definita, solo il cinema ha raggiunto questo obiettivo senza creare conflitti reali ma narrando storie in cui conflitto e morte possono coesistere e integrarsi.

In questa analisi notiamo che storia e narrativa, uomini e donne, razze e classi, si continuano a incastrare e legare per creare un'identità nazionale che sia ben riconoscibile; tuttavia solo alcuni elementi visivi si sono imposti per comunicare i cambiamenti avvenuti nel tempo. Durante il "regno" della Vergine della notte abbiamo visto come venisse utilizzato il colore dell'abito per sottolineare lo stato di purezza della protagonista oppure come venisse spesso utilizzata la prigionia come metafora diretta della colpevolezza morale della protagonista. Nel cinema neoliberale invece abbiamo visto l'introduzione di elementi scenici come l'automobile, affinché lo spettatore legasse con i protagonisti perché entrambi membri della classe media, oppure con l'introduzione della videocamera, che rendeva sia pubblico che protagonisti spettatori dell'azione del film.

Mentre questi elementi si legano più ad un periodo storico ed al genere cinematografico affrontato, un'analisi sul significato dell'ambientazione nei film nazionali e transnazionali ci ha portato ad affermare l'esistenza di una *mexicanità* viva oltre che quella tematica e narrativa appena presentata.

Mentre le pellicole urbane dei primi anni duemila possono ricordare altri film internazionali tanto americani quanto europei, la conoscenza della storia del cinema messicano ci indica un processo di spostamento dell'azione tra città e provincia, dai locali esterni alle riprese in *set* interni, dando ai diversi luoghi un significato storico, morale e tradizionale.

I primi anni del cinema messicano hanno contribuito sia a rafforzare l'idea del nuovo strumento sia a definire la nuova società, nata dopo la fine della rivoluzione nel 1917.

L'identità sociale che era comunicata dal governo, come dallo status quo sociale (e quindi dall'industria cinematografica) era ancora legata all'idea patriarcale delle *haciendas* e dei grandi proprietari terrieri. Per anni quindi l'ambientazione preferita da registi e scrittori rimase la provincia ed i piccoli centri abitati che gravitavano attorno alla tenuta del padrone. Questa ambientazione divenne così portatrice dei valori tradizionali, di un'idea di Messico autentico e legato alla sua identità passata; i film assunsero un carattere bucolico che veniva alimentata dalle teorie *indigenistas* e dagli ideali di coraggio ed onore presentato dalle azioni eroiche dei *charros*.

Questa tendenza a concentrarsi sulle virtù tradizionali vista nelle storie dei primi anni del cinema fino al secondo dopoguerra, ha portato all'instaurarsi di una poetica visiva piuttosto definita; infatti i registi, che per facilità tecnica e risparmio economico preferivano dei campi medi o lunghi, raramente sfruttavano primissimi piani ed un montaggio veloce, preferendogli piccole panoramiche che seguissero l'azione. Le inquadrature venivano così spesso composte da elementi naturali e da pochi modesti elementi architettonici quali le case dei protagonisti o i palazzi comunali.

Proprio nei primi anni trenta, Gabriel Figueroa, il più importante direttore della fotografia della storia filmica messicana, iniziò a definire la modalità visiva pulita, chiara e con contrasti definiti che da lì in poi sarebbe diventata la tipica modalità visiva dell'età dell'oro. Proprio durante questo periodo si legò alla fotografia bucolica anche l'ideale nazionalista dello stato messicano; la continua riproposizione dei valori tradizionali post-rivoluzionari passava quindi per la provincia e i paesi esterni alla grande capitale.

Nel cinema messicano possiamo vedere come l'ambiente diventi un elemento utile per rafforzare gli ideali dei personaggi: che siano ideali tradizionali e indigeni come in "Redes" o "Janitzio", oppure che vogliano rafforzare la concezione di peccato come nel caso di "La mujer del puerto" e "Santa", la città e la provincia diventano metafora del bene e del male, della modernità e del secolarismo, dell'interesse nazionale e della ricerca globale.

Con il passare del tempo, e con l'avvicinarsi del termine della *Golden age*, vennero introdotti elementi urbani e ben lontani dalla vita di campagna. Già "Santa" e "La mujer del puerto" avevano utilizzato i locali notturni e le strade cittadine come forte contrasto visivo con la calma e semplicità della provincia. Con la corsa all'urbanizzazione da parte del governo, e con il sostegno delle case di produzione cinematografiche, la visione negativa della città legata alla prostituzione, ai *cabaret* ed alla criminalità venne sostituita dall'idea della grande città come casa della classe media e fulcro della modernità. Il *set* della città divenne lentamente il preferito per ambientare melodrammi familiari e commedie. Anche Figueroa accettò questo cambiamento sociale e cinematografico ed influenzò nuovamente la fotografia tipica di quegli anni. Vennero così introdotti gli ambienti casalinghi dove i

personaggi, soprattutto quelli femminili, passavano gran parte dello *screen time*; vennero inoltre introdotti come ambienti legati alla *middle class* anche gli uffici, i locali commerciali, i bar e i luoghi d'intrattenimento.

La provincia, le montagne ed i deserti invece vennero quasi dimenticati: in alcuni casi furono relegati a luoghi dove fuggire nel caso di malefatte (ad esempio come in "Dos crímenes", 1995), in altri casi furono utilizzati per identificare una situazione morale, sociale e tecnologica arretrata (come in "Canoa", 1975 e "Y tu mamá también", 2001).

Negli ultimi venticinque anni le riprese divennero sempre più intime, e la fotografia si spostò quasi unicamente in ambienti chiusi e stretti: le case dei protagonisti, i loro uffici o le loro automobili. Con l'influenza delle serie tv americane (per esempio come "Mad about you", "Family ties" e "Friends") divennero sempre più frequenti anche i luoghi di transito come gli ascensori o le scale dei complessi di appartamenti. Quest'influenza è visibile soprattutto nelle commedie sentimentali; Alfonso Cuarón, Fernando Sariñana, Rafael Montero e numerosi altri registi su influenza dei modi americani hanno cominciato a sfruttare, fin dai primi anni novanta, questi nuovi ambienti per creare contrasti tra i personaggi, le azioni e i luoghi.

Tuttavia vista la situazione di crisi sociale e politica che sta vivendo lo stato messicano, e visto invece il gran successo delle produzioni e co-produzioni messicane, ci chiediamo se in futuro questi personaggi e queste tematiche possano continuare a costruire una relazione con il proprio pubblico ed il proprio stato.

MESSICO NEL FUTURO: CRISI E GLORIA

Dal 2006 ad oggi il cinema è cresciuto rapidamente arrivando a coprire un ruolo influente nel cinema internazionale ed allo stesso tempo riuscendo ad affrontare alcune delle tematiche identitarie e sociali della comunità messicana. Tuttavia lo stato messicano sta vivendo un grave periodo di crisi sociale e politica. La relazione tra i film ed il suo pubblico nazionale non risulta più forte come un tempo, e ci chiediamo se in futuro questo medium tornerà ad essere in grado di parlare della propria società e del proprio governo come un tempo.

Molti registi stanno lavorando per trasmettere, più al pubblico internazionale che a quello nazionale, la reale situazione dei cittadini messicani. Nel fare questo sono state prodotte numerose pellicole fortemente messicane nella tematica e nell'impostazione ambientale-visiva, come per esempio del recente uscito "La dictatura perfecta" (2014) di Luis Estrada (già regista di "La ley de Herodes") e "Narco cultura" (2013) documentario sui cartelli della droga messicani. Tuttavia questo genere di film, diventerà sempre più di nicchia e

ininfluente se non sarà seguito da una risposta positiva del pubblico e della critica. Tuttavia affinché la ricchezza culturale del Messico venga ancora riconosciuta in futuro e affinché i suoi personaggi e le sue tematiche tradizionali continuino a far parte della cultura transnazionale, un cambiamento è necessario. Il cittadino deve riappropriarsi del suo ruolo sociale per influenzare la politica affinché venga costruito un ambiente sociale e governativo che appoggi e difenda i valori tradizionali della nazione contro la corruzione e la criminalità. Solo in questo modo il cinema potrà quindi trasmettere i valori della società messicana (invece che preferire produzioni estere e solo tangenti alla propria cultura). Usando una frase del discorso di Inarritu alla premiazione agli *Academy Awards*, premiato come miglior film per “Birdman” : “Voglio dedicare questo premio ai miei compatrioti messicani, a quelli che vivono in Messico; io prego affinché si riesca a costruire il governo che [noi messicani] meritiamo...»; è solo grazie ad un governo giusto ed all’esistenza dei valori di unità *mestiza*, infatti, che il Messico potrà continuare a produrre un cinema ed una comunità unica nel mondo.

11.

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

e ringraziamenti

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

- 1/ Alfonso Cuarón, Box Office-Breaking Comedies And An Academy Award: The New Golden Age Of Mexican Cinema International Business Times. Accessed March 23, 2015. <http://www.ibtimes.com/alfonso-cuaron-box-office-breaking-comedies-academy-award-new-golden-age-mexican-cinema-1558108>.
- 2/ Álvarez, Marta. *Imágenes Conscientes*. Binges: Orbis Tertius, 2013.
- 3/ Baer, Hester, and Ryan Fred Long. "Transnational Cinema and the Mexican State in Alfonso Cuarón's 'Y Tu Mama Tambien'" *South Central Review* 21, no. 3 (12 2004): 150-68. doi:10.1353/scr.2004.0031.
- 4/ Celli, Carlo. *National Identity in Global Cinema: How Movies Explain the World*. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2011.
- 5/ Dever, Susan. *Celluloid Nationalism and Other Melodramas: From Post-revolutionary Mexico to Fin De Siglo Mexamérica*. Albany: State University of New York Press, 2003.
- 6/ Hershfield, Joanne, and David Maciel. *Mexico's Cinema a Century of Film and Filmmakers*. Wilmington, DE: Scholarly Resources, 1999.
Including:
 - García, Gustavo. In quest of a national cinema: the silent era.
 - Dávalos Orozco, Federico. The birth of the film industry and the emergence of sound.
 - Monsiváis, Carlos. Cantinflas and Tin tan: Mexico's greatest comedians.
 - Hershfield, Joanne. Race and ethnicity in the classical cinema.
 - Hernández Rodríguez, Rafael. Melodrama and sociale comedy in the cinema of the golden age.
 - Fein, Seth. From collaboration to containment: Hollywood and the international political economy of mexican cinema after the second world war.
 - de la Vega Alfano, Eduardo. The decline of the golden age and the making of the crisis.
 - Maciel, David. Cinema and the state in contemporary mexico, 1970-1999.
 - Iglesias, Norma. Reconstructing the border: mexican border cinema and its relationship to its audience.
 - Maciel, Davide and Hershfield, Joanne. Women and genere representation in the contemporary cinema of Mexico.
 - Stock, Anne Marie. Authentically mexican?: 'Mi querido Tom Mix' and 'Cronos' reframe critical questions.
- 7/ Jens Eder: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg. Schüren 2008
- 8/ M., Sánchez Prado Ignacio. *Screening Neoliberalism: Transforming Mexican Cinema 1988-2012*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2014.

- 9/ Matute Villaseñor, Pedro. *Los retos del cine mexicano*. Guadalajara. Universidad de Guadalajara, 2003.
- 10/ Millán Hernández, María Angélica. *Investigación del factor que influye en la temática de producción del cine mexicano contemporáneo*. Cholula. Universidad de las Américas Puebla, 2004.
- 11/ Mora, Carl J. *Mexican Cinema: Reflections of a Society*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- 12/ Mora, Sergio De La. *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. Austin: University of Texas Press, 2006.
- 13/ O'Flynn, Siobhan. *The Fragility of Faith in the Films of Guillermo del Toro*. Toronto. University of Toronto Mississauga.
- 14/ Prado, Ignacio M. Sánchez. "El Sublime Neoliberal: Amor Y Temporalidad En El Cine Mexicano Del Capitalismo Tardío." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 16, no. 1 (12 2012): 293-310. doi:10.1353/hcs.2012.0012.
- 15/ Serna, Juan Antonio. *El espacio utópico como medio catalizador de la sexualidad masculina y la lucha de clases en Y tu mamá también*. Georgia, Georgia Southern University.
- 16/ Shumway, David R. *Modern Love: Romance, Intimacy, and the Marriage Crisis*. New York: New York University Press, 2003.
- 17/ Strayer, Kirsten. *Ruins and riots: transnational currents in Mexican cinema*. Pittsburgh. University of Pittsburgh, 2009.
- 18/ Tabellini, Maria Rosa. *L'altro Nel Poema Epico*. Siena. SIS di Siena, 2008.
- 19/ A Symbol of Transition: Interview with Guillermo Del Toro. *PopMatters*. Accessed March 23, 2015. <http://www.popmatters.com/feature/a-symbol-of-transition-interview-with-guillermo-del-toro/>.
- 20/ Cronología De México Por Presidentes. Accessed March 23, 2015. <http://www.azc.uam.mx/csh/sociologia/sigloxx/cronologiademexico.html>.
- 21/ Guillermo Del Toro Interview for *The Book of Life: What Is It with Mexicans and Death?* *The Telegraph*. Accessed March 23, 2015. <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/film-news/11184727/Guillermo-del-Toro-interview-for-The-Book-of-Life-what-is-it-with-Mexicans-and-death.html>.
- 22/ IMDb. Accessed March 20, 2015. <http://www.imdb.com/>.
- 23/ Jump Cuta Review Of Contemporary Media. "Mexican Cinema" Rev. by John Mraz. Accessed March 22, 2015. <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinesays/JC29folder/MexFilmBook.html>.

- 24/ Martínez-Ortiz, Véase María. Fantasy and Myth in Pan's Labyrinth: Analysis of Guillermo del Toro's Symbolic Imagery. Accessed February 28, 2015. <http://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2010/02/martinezpaper.pdf>.
- 25/ Más De Cien Años De Cine Mexicano - Página Principal. Más De Cien Años De Cine Mexicano - Página Principal. Accessed March 23, 2015. <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/front.html>.
- 26/ Mora, Sergio De La. Forging a National and Popular Art Cinema in Mexico: "María Candelaria". https://www.academia.edu/8041353/Forging_a_National_and_a_Popular_Art_Cinema_in_Mexico_Mar%C3%ADa_Candelaria
- 27/ Narrating Mexico | Tayla Gentle. Tayla Gentle. Accessed March 23, 2015. <http://taylagentle.com/?portfolio=narrating-mexico-exploring-narrative-style-and-its-relationship-with-critical-discourse-in-alfonso-cuarons-y-tu-mama-tambien>.
- 28/ Presidentes. Presidentes. Accessed March 23, 2015. <http://presidentes.mx/presidentes/>.
- 29/ Boxofficemojo. Boxofficemojo. Accessed February 11, 2015. <http://www.boxofficemojo.com/>.
- 30/ Tierney, Dolores. "Alejandro González Iñárritu: Director without Borders." *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 7, no. 2 (12 2009): 101-17. doi:10.1386/ncin.7.2.101/1.
- 31/ Wikipedia. Wikipedia. Accessed February 11, 2015. <http://www.wikipedia.com/>.

FILMOGRAFIA

- 1/ ¡Que viva Mexico!; Directed by Serguéi Ejsenstejn; Produced by Kate Crane Gartz, S. Hillkowitz, Otto Kahn, Mary Craig Sinclair, Upton Sinclair; 1932
- 2/ 21 Grams; Directed by Alejandro González Iñárritu; Produced by This Is That Productions, Y Productions, Mediana Productions Filmgesellschaft; 2003
- 3/ A Little Princess; Directed by Alfonso Cuarón; Produced by Warner Bros., Mark Johnson Productions, Baltimore Pictures; 1995
- 4/ Aguila o Sol; Directed by Arcady Boytler; Produced by CISA; 1937
- 5/ Ahi esta el Detalle; Directed by Juan Bustillo Oro; Produced by Grovas-Oro Films; 1940
- 6/ Alla en el rancho grande; Directed by Fernando de Fuentes; Produced by Lombardo Films; 1936

- 7/ Alla en el rancho grande; Directed by Fernando de Fuentes; Produced by Producciones Grovas; 1949
- 8/ Amores Perros; Directed by Alejandro González Iñárritu; Produced by Altavista Films, Zeta Film; 2000
- 9/ Aventurera; Directed by Alberto Gout; Produced by Cinematográfica Calderón S.A.; 1949
- 10/ Babel; Directed by Alejandro González Iñárritu; Produced by Paramount Pictures, Paramount Vantage, Anonymous Content; 2006
- 11/ Birdman; Directed by Alejandro González Iñárritu; Produced by New Regency Pictures, M Prods, Le Grisbi Productions; 2014
- 12/ Biutiful; Directed by Alejandro González Iñárritu; Produced by Menageatroz, Mod Producciones, Focus Features; 2010
- 13/ Blade II; Directed by Guillermo del Toro; Produced by New Line Cinema, Amen Ra Films, Marvel Enterprises; 2002
- 14/ Cabeza de Vaca; Directed by Nicolás Echevarría; Produced by American Playhouse, Channel Four Films, Cooperativa José Revueltas; 1991
- 15/ Cadena Perpetua; Directed by Arturo Ripstein; Produced by Corporación Nacional Cinematográfica, Avant Films S.A., Dasa Films S.A.; 1978
- 16/ Campeón Sin Corona; Directed by Alejandro Galindo; Produced by Producciones Raúl de Anda; 1945
- 17/ Canoa; Directed by Felipe Cazals; Produced by Conacite Uno, S.T.P.C.; 1975
- 18/ Cansada de besar sapos; Directed by Jorge Colón; Produced by Bazooka Films, Salamandra Films, Bazooka Films; 2006
- 19/ Cantinflas; Directed by Sebastian del Amo; Produced by Kenio Films; 2014
- 20/ César Chavez; Directed by Diego Luna; Produced by Canana Films, Equipment & Film Design, Imagination Abu Dhabi FZ; 2014
- 21/ Chicogrande; Directed by Felipe Cazals; Produced by Fondo de Inversión y Estímulos al Cine, Instituto Mexicano de Cinematografía, Sierra Alta Films; 2010
- 22/ Children of Men; Directed by Alfonso Cuarón; Produced by Universal Pictures, Strike Entertainment, Hit & Run Productions; 2006
- 23/ Cilantro y perejil; Directed by Rafael Montero; Produced by Constelacion Films, SA de CV, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Instituto Mexicano de Cinematografía; 1998

- 24/ Como Agua Para Chocolate; Directed by Alfonso Arau; Produced by Arau Films Internacional, Aviacsa, Cinevista; 1992
- 25/ Cronica de familia; Directed by Diego López Rivera; Produced by Chimalistac Producciones; 1986
- 26/ Cronos; Directed by Guillermo del Toro; Produced by CNCAIMC, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Grupo Del Toro; 1993
- 27/ Danzon; Directed by María Novaro; Produced by Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Gobierno del Estado de Veracruz, Instituto Mexicano de Cinematografía; 1991
- 28/ Dicen que soy comunista; Directed by Alejandro Galindo; Produced by Estudios Churubusco Azteca S.A.; 1951
- 29/ Distinto amanecer; Directed by Julio Bracho; Produced by Films Mundiales; 1943
- 30/ Dos Crimenes; Directed by Roberto Sneider; Produced by Cuévano Films, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Instituto Mexicano de Cinematografía; 1995
- 31/ Duelo en el bosque de chapultepec; Directed by Bernard and Veyre; Produced by Bernard and Veyre; 1896
- 32/ El atentado; Directed by Jorge Fons; Produced by Alebrije Cine y Video, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Grupo Santander; 2010
- 33/ El automovil gris; Directed by Enrique Rosas; Produced by Azteca Films, Rosas y Cía; 1919
- 34/ El bulto; Directed by Gabriel Retes; Produced by Cooperativa Conexión, S.C.L., Cooperativa Río Mixcoac; 1991
- 35/ El callejon de los milagros; Directed by Jorge Fons; Produced by Alameda Films, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía; 1995
- 36/ El compadre Mendoza; Directed by Fernando de Fuentes; Produced by Clasa Films; 1933
- 37/ El crimen del padre Amaro; Directed by Carlos Carrera; Produced by Alameda Films, Artcam Internacional, Blu Films; 2002
- 38/ El imperio de la fortuna; Directed by Arturo Ripstein; Produced by Instituto Mexicano de Cinematografía ; 1986
- 39/ El infierno; Directed by Luis Estrada; Produced by Bandidos Films, Instituto Mexicano de Cinematografía, Foprocine; 2010
- 40/ El labirinto del fauno; Directed by Guillermo del Toro; Produced by Estudios Picasso, Tequila Gang, Esperanto Filmoj; 2006

- 41/ El padrecito; Directed by Miguel M. Delgado; Produced by Posa Films; 1964
- 42/ El presidente de la republica paseando a caballo en Chapultepec; Directed by Bernard and Veyre; Produced by Porfirio Diaz; 1896
- 43/ El topo; Directed by Alejandro Jodorowsky; Produced by Producciones Panicas; 1970
- 44/ El vampiro; Directed by Fernando Méndez; Produced by Cinematográfica ABSA; 1957
- 45/ Entre pancho villa y una mujer desnuda; Directed by Sabina Berman, Isabelle Tardán; Produced by Televisine S.A. de C.V., Televisa S.A. de C.V.; 1996
- 46/ For Greater Glory; Directed by Dean Wright; Produced by Dos Corazones Films, NewLand Films; 2012
- 47/ Gran casino; Directed by Luis Buñuel; Produced by Películas Anahuac S.A.; 1947
- 48/ Gravity; Directed by Alfonso Cuarón; Produced by Warner Bros., Esperanto Filmoj, Heyday Films; 2013
- 49/ Great Expectations; Directed by Alfonso Cuarón; Produced by Art Linson Productions, Twentieth Century Fox Film Corporation; 1998
- 50/ Harry Potter and the Prisoner of Azkaban; Directed by Alfonso Cuarón; Produced by Warner Bros., 1492 Pictures, Heyday Films; 2004
- 51/ Heli; Directed by Amat Escalante; Produced by Mantarraya Producciones, Tres Tunas, No Dream Cinema; 2013
- 52/ Hellboy; Directed by Guillermo del Toro; Produced by Revolution Studios, Lawrence Gordon Productions, Starlite Films; 2004
- 53/ Hellboy II: the Golden Army; Directed by Guillermo del Toro; Produced by Universal Pictures, Dark Horse Entertainment, Internationale Filmproduktion Eagle; 2008
- 54/ Instructions Not Included; Directed by Eugenio Derbez; Produced by Alebrije Cine y Video, Fulano, Mengano y Asociados; 2013
- 55/ Janitzio; Directed by Carlos Navarro; Produced by Compañía Cinematográfica Mexicana; 1934
- 56/ Japón; Directed by Carlos Reygadas; Produced by No Dream Cinema, Mantarraya Producciones, Hubert Bals Fund; 2002
- 57/ La guerra santa; Directed by Carlos Enrique Taboada; Produced by Conacite Uno; 1977
- 58/ La ley de herodes; Directed by Luis Estrada; Produced by Alta Vista Films, Bandidos Films, Instituto Mexicano de Cinematografía ; 1999

- 59/ La mansion de la Locura; Directed by Juan López Moctezuma; Produced by Producciones Prisma; 1972
- 60/ La misma luna; Directed by Patricia Riggen; Produced by Creando Films, Fidecine, Potomac Pictures; 2007
- 61/ La mujer del puerto; Directed by Arcady Boytler; Produced by Eurindia Films; 1934
- 62/ La mujer del puerto; Directed by Arturo Ripstein; Produced by Dos Producciones; 1990
- 63/ La otra; Directed by Roberto Gavaldón; Produced by Producciones Mercurio; 1947
- 64/ La otra virginidad; Directed by Juan Manuel Torres; Produced by Corporación Nacional Cinematográfica ; 1970
- 65/ La pasion segun Berenice; Directed by Jaime Humberto Hermosillo; Produced by Corporación Nacional Cinematográfica , Dasa Films S.A.; 1975
- 66/ La sombra del caudillo; Directed by Julio Bracho; Produced by Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana a cargo de Rogelio González Chávez; 1960
- 67/ La tarea; Directed by Jaime Humberto Hermosillo; Produced by Clasa Films Mundiales; 1991
- 68/ Ladies' Night; Directed by Gabriela Tagliavini; Produced by Walt Disney Music Company; 2003
- 69/ Longitud de guerra; Directed by Gonzalo Martínez Ortega; Produced by Corporación Nacional Cinematográfica , Dasa Films S.A.; 1976
- 70/ Los Indolentes; Directed by José Estrada; Produced by Conacite Dos; 1979
- 71/ Los olvidados; Directed by Luis Buñuel; Produced by Ultramar Films; 1950
- 72/ Macario; Directed by Roberto Gavaldón; Produced by Clasa Films Mundiales; 1960
- 73/ Maria Candelaria; Directed by Emilio Fernández; Produced by Films Mundiales; 1943
- 74/ Mecanica Nacional; Directed by Luis Alcoriza; Produced by Producciones Escorpión; 1972
- 75/ Mimic; Directed by Guillermo del Toro; Produced by Dimension Films, Miramax; 1997
- 76/ Miss Bala; Directed by Gerardo Naranjo; Produced by Canana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Eficine 226; 2011
- 77/ Narco Cultura; Directed by Shaul Schwarz; Produced by Ocean Size Pictures, Parts and Labor; 2013

- 78/ Nosotros los pobres; Directed by Ismael Rodríguez; Produced by Producciones Rodríguez Hermanos; 1948
- 79/ Novia que te vea; Directed by Guita Schyfter; Produced by Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Instituto Mexicano de Cinematografía, Producciones Arte Nuevo; 1994
- 80/ Pacific Rim; Directed by Guillermo del Toro; Produced by Warner Bros., Legendary Pictures, Disney Double Dare You; 2013
- 81/ Pastorela; Directed by Emilio Portes; Produced by Equipment & Film Design, Fondo de Inversión y Estímulos al Cine, Instituto Mexicano de Cinematografía; 2012
- 82/ Post Tenebras Lux; Directed by Carlos Reygadas; Produced by No Dream Cinema, Mantarraya Producciones, Le Pacte; 2012
- 83/ Principio y fin; Directed by Arturo Ripstein; Produced by Alameda Films, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica; 1993
- 84/ Profundo carmesi; Directed by Arturo Ripstein; Produced by Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Instituto Mexicano de Cinematografía, Ivania Films; 1996
- 85/ Pueblerina; Directed by Emilio Fernández; Produced by Producciones Reforma, Ultramar Films; 1948
- 86/ Raices; Directed by Benito Alazraki; Produced by Teleproducciones; 1953
- 87/ Redes; Directed by Fred Zinnemann and Emilio Gómez Muriel; Produced by Secretaría de Educación Pública; 1936
- 88/ Retorno a Aztlán; Directed by Juan Mora Catlett; Produced by Cooperativa José Revueltas, Dirección de Actividades Cinematográficas de la UNAM, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica; 1991
- 89/ Río Escondido; Directed by Emilio Fernández; Produced by Producciones Raúl de Anda; 1948
- 90/ Robachicos; Directed by Alberto Bojórquez; Produced by Conacite Uno, Instituto Mexicano de Cinematografía ; 1986
- 91/ Rojo amanecer; Directed by Jorge Fons; Produced by Cinematográfica Sol S.A.; 1990
- 92/ Rudo y Cursi; Directed by Carlos Cuarón; Produced by Focus Features International, Universal International Pictures, Canana Films; 2009
- 93/ Salon Mexico; Directed by Emilio Fernández; Produced by Clasa Films Mundiales; 1948
- 94/ Salvando al soldado perez; Directed by Beto Gómez; Produced by Salamandra Films, Lemon Films, Terregal Films; 2012

- 95/ Santa; Directed by Luis Peredo; Produced by Ediciones Camus; 1918
- 96/ Santa; Directed by Antonio Moreno; Produced by Juan de la Cruz Alarcón; 1931
- 97/ Santitos; Directed by Alejandro Springall; Produced by C.O.R.E. Digital Pictures, Cinematografica Tabasco S.A., Dr. José Pinto Mazal; 1999
- 98/ Santo contra las mujeres vampiros; Directed by Alfonso Corona Blake; Produced by Filmadora Panamericana, Fonexsa, Tele-cine-radio S.A.; 1962
- 99/ Sexo pudor y lagrimas; Directed by Antonio Serrano; Produced by Argos Comunicación, Instituto Mexicano de Cinematografía, Producciones Titán; 1999
- 100/ Solo con tu pareja; Directed by Alfonso Cuarón; Produced by Esperanto Filmoj, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Instituto Mexicano de Cinematografía; 1991
- 101/ Sucedió en Jalisco; Directed by Raúl de Anda; Produced by -; 1947
- 102/ The Book of Life; Directed by Jorge R. Gutiérrez; Produced by Reel FX Creative Studios, Twentieth Century Fox, Chatrone; 2014
- 103/ The Devil's Backbone; Directed by Guillermo del Toro; Produced by El Deseo, Tequila Gang, Sogepaq; 2001
- 104/ The Holy Mountain; Directed by Alejandro Jodorowsky; Produced by ABKCO Music and Records; 1973
- 105/ Tizoc; Directed by Ismael Rodríguez; Produced by Producciones Matouk; 1957
- 106/ Todo el poder; Directed by Fernando Sariñana; Produced by Altavista Films; 1999
- 107/ Una familia de tantas; Directed by Alejandro Galindo; Produced by Producciones Azteca; 1949
- 108/ Vamonos con Pancho Villa; Directed by Fernando de Fuentes; Produced by Antonio Díaz Lombardo, Bustamente y Fuentes; 1936
- 109/ Victimias del pecado; Directed by Emilio Fernández; Produced by Cinematográfica Calderón S.A.; 1950
- 110/ Viridiana; Directed by Luis Buñuel; Produced by Unión Industrial Cinematográfica, Gustavo Alatraste, Films 59; 1961
- 111/ Vivir mata; Directed by Nicolás Echevarría; Produced by Instituto Mexicano de Cinematografía; 2002
- 112/ Y tu mama tambien; Directed by Alfonso Cuarón; Produced by Anhelos Producciones, Besame Mucho Pictures, Producciones Anhelos; 2001

RINGRAZIAMENTI

Queste ultime pagine concludono il mio lungo percorso univesitario e, come da tradizione, sono il luogo dove poter ringraziare tutti coloro che mi hanno accompagnato e sostenuto in questo cammino. Vorrei ringraziare tutti coloro che mi hanno aiutato e seguito durante lo studio e la stesura di questa tesi ed in particolare il professor Bellavita, che mi ha seguito e dato la possibilità di affrontare qualcosa di a me vicino e caro.

Il grazie più grande, tuttavia, va alla mia famiglia che, da ben ventisei anni, mi sostiene tollerando tutto ciò che faccio, dico e spesso penso.

Prima di tutti grazie a Dio, perché tutto ciò di grande che ho avuto è grazie a Lui.

Grazie ai miei genitori: per aver saputo darci tutto ciò di cui abbiamo mai avuto bisogno, e molto spesso, per averci dato di più; grazie soprattutto per averci dato ciò che non avremmo voluto o che non ci saremmo mai immaginati di volere (ancora aspetto quel regalo di Natale).

Grazie ai miei fratelli ed alle mie sorelle, per essere sempre presenti che sia per aiutare, per parlare o per stare insieme, anche solo condividendo un gruppo online. Grazie Sam, Josè, Pablo e Gabriel per condividere con me hobbies e passioni, per spingere i miei interessi verso l'infinito ed oltre. Grazie Marie, Estephanie e Chiara per offrire un elegante cambio di ritmo e sensibilità alle dinamiche familiari.

Grazie ai miei cognati e alle mie cognate per sopportare le loro dolci metà e per aver scelto di far parte della nostra famiglia, soprattutto dopo averci effettivamente conosciuto. Un grazie particolare a Silvia, campionessa di pazienza, per essere stata la prima lettrice ed editrice di questa lunga e complicata tesi.

Grazie ai miei fantastici nipotini - ovvero: come ho imparato a non preoccuparmi (della tesi) e ad amare la procrastinazione.

Grazie a Mariella, Matteo, Jacopo, alla famiglia D'Ippolito ed alla famiglia Favarò per essere sempre disponibili e presenti nei momenti importanti.

Grazie ai miei migliori amici, Walter, Pietro, Marco che da vent'anni sono compagni di tante sventure.

Un grazie a tutti coloro che hanno condiviso con me momenti di gioia e di difficoltà; vi ringrazio qui perché difficilmente l'avrò fatto di persona, ma sappiate che ne sono grato.

Addio, e grazie per tutto il pesce.

