



Dolores del Río og Pedro Armendáriz i *María Candelaria* (1943, instr. Emilio Fernández)

Machoen, moderen og den maskerede hævner

- Den mexicanske film fra 1896 til i dag

af Anders Leifer og Pia Ravnemose

Mellem Mexico City og Toluca i delstaten Mexico er der 50 minutters busrejse, som bestemt ikke giver det bedste indtryk af den mexicanske filmkultur. Jean-Claude Van Damme og Steven Seagal buldrer igennem på bussens lille videoskærm i en form for sælsomt ritual, hvor de samme film vises igen og igen, og ved rejsens en-

demål er man mere lettet end frustreret over endnu en gang at være gået glip af slutningen. Men hvis dette var hele historien, ville der naturligvis slet ikke være nogen artikel - Mexico, verdens folkerigeste spansktalende land, har skam både en filmhistorie og en filmkultur. I det følgende skal vi give et historisk overblik over

den mexicanske film for derefter ud fra begreber som national identitet og myter kort at beskrive filmens rolle for den mexicanske kultur som sådan.

Historien om mexicansk film. Den første offentlige filmforevisning i Mexico fandt sted i august 1896 i Mexico City med velkendte titler som *Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* og *L'arroseur arrosé* på programmet, og Lumière-folkene Veyre og Bon. Bernard optog i de følgende måneder omkring 32 små film i landet, blandt andet om præsidenten (diktatoren) Porfirio Díaz' gøren og laden samt eksotiske levende billeder af mennesker og skikke. I januar 1897 drog Lumières mænd videre til Cuba for at skrive første kapitel af endnu et lands filmhistorie, men samme år fik flere mexicanere erhvervet sig det fornødne filmapparat, og det nye fænomen blev i de følgende år lidt efter lidt udbredt uden for de største byer, Mexico City, Guadalajara og Puebla.

De nomadiske filmoperatører havde ofte et meget begrænset udbud af film, så i det omfang, det var dem muligt, supplerede de med mexicanske scenerier, som de optog, hvor de kom frem. Disse korte og enkle film adskilte sig naturligvis kun i kraft af deres lokale islæt fra de importerede film: Tyrefægtning (*Corridas de toros en las plazas mexicanas*, 1898, Tyrefægtning i de mexicanske arenaer), hanekamp (*Pelea de gallos*, 1898, Hanekamp), eftermiddagstur i parken (*Escenas de la Alameda*, 1898, Scener fra Alameda-parken) eller et skænderi på gaden (*Riña de hombres en el Zócalo*, 1897, Skænderi mellem mænd på Zócalo-pladsen). Ofte annoncerede de rejsende filmfolk en filmoptagelse uden for kirken efter messetid eller uden for en lokal arbejdsplads (*Saliendo de la Catedral de Puebla*, 1900, På vej ud af katedralen i

Puebla; *La Cervecería Moctezuma de Orizaba*, 1904, Moctezuma-bryggeriet i Orizaba), og dagen efter var de garanteret et talstærkt og engageret publikum til premieren.

De mexicanske film afslørede i de første år ingen narrative ambitioner, og den positivistiske tidsånd forbandt filmen med det videnskabelige og følgelig med et sandhedsideal. Pioneren Salvador Toscanos film *Viaje a Yucatán* (1906, Rejse til Yucatán) er et eksempel på, hvilken vej den mexicanske reportage- eller dokumentarfilm skulle gå, idet Toscano frem for blot at vise løsevne indtryk konstruerede en lineær kronologi i sin beskrivelse af Porfirio Díaz' rejse fra Mexico City til Yucatán-halvøen og tilbage igen. Dokumentarfilmen blev altså så småt fortællende, samtidig med at de første mexicanske fiktionsfilm faktisk dukkede op i årene 1907-08.

Tiden efter 1910 blev skelsættende for det moderne Mexicos historie - og for den mexicanske film. Revolutionen med legendariske skikkelser som bondelederen Emiliano Zapata, landevejsrøveren Pancho Villa og den senere præsident Francisco Madero brød ud. Porfirio Díaz, der havde været ved magten i omkring 30 år, drog i eksil, og borgerkrigstilstande skulle præge landet i de næste mange år (officielt varede revolutionen fra 1910 til omkring 1920, men egentlig stabilitet blev først en realitet i 1930erne). Revolutionsdokumentarfilmen blev i disse år en yderst populær genre - i året 1911 åbnede således 33 nye biografteatre i Mexico City (den første permanente biograf var åbnet i 1906), så byen nu havde i alt 25.000 biografæder, og de mange bønder, som revolutionen havde drevet til hovedstaden, udgjorde et ivrigt publikum til revolutionsreportagerne. Så ivrigt, at det ikke var et særsyn, når



El automóvil gris (1919, *Den grå automobil*) instr. Enrique Rosas, Joaquín Coss og Juan Canals de Homes

en særlig ophidset tilskuer skød med skarpt mod lærredet! Blandt de mange titler kan nævnes Alva-brødrenes *Insurrección en México* (1911, Oprør i Mexico) i tre dele, som blev vist over tre dage, Guillermo Becerrills *Los últimos sucesos sangrientos de Puebla y la llegada de Madero a esa ciudad* (1911, De seneste blodige begivenheder i Puebla og Maderos ankomst til denne by) samt Alva-brødrenes ambitiøse *Revolución Orozquista* (1912, Orozcos revolution). Sidstnævnte varede en hel time og lagde stor vægt på en neutral gengivelse af revolutionens begivenheder, idet der krydsklippes mellem rebeller og regeringstropper i et begivenhedsforløb, der leder frem til et afgørende slag mellem de to parter. Den bagvedliggende tanke var altså tydeligt, at når revolutionen omfattede to sider, så måtte man også lade publikum se og tage stilling til begge konfliktens sider, og skønt revoluti-

onsfilmene undertiden rummede en vis glorificering af regeringstropperne, så levede de langt hen ad vejen op til idealet om objektiv fremstilling. I 1950 samledes det enestående dokument *Memorias de un mexicano* (En mexicaners erindringer) af Salvador Toscanos materiale fra revolutionsstiden.

Efter general Huertas magtovertagelse i 1913 spidsede den politiske situation i Mexico til, og revolutionsdokumentarfilmene afslørede herefter tydeligere deres politiske tilhørsforhold, hvilket samme år førte til indførelsen af den første filmcensur. Den mexicanske filmhistoriker Aurelio de los Reyes regner revolutionsfilmene for Mexicos væsentligste bidrag til filmhistorien - en enestående mexicansk filmpraksis, der samtidig understregede dokumentargenrens på én gang objektivt beskrivende, fortællende og over for publikum meget engagerende kvaliteter - men

omkring 1916 var revolutionen forsvundet fra de mexicanske lærreder, mens fiktionfilmen til gengæld vandt frem. Dette år produceredes således den første film af spillefilmlængde, den patriotiske *1810 o ¡Los libertadores de México!* (1810 eller Mexicos befrielse!), og i de følgende år blev melodramaer efter italiensk forbillede - ofte med historisk-patriotiske temaer - samt seriefilm efter amerikansk standard fremherskende. Til de sidstnævnte hører den berømte *El automóvil gris* (1919, Den grå automobil), der var en dramatisering i 30 episoder af en virkelig røverbandes huseren, mens revolutionen var på sit højeste i 1915. Instruktørerne Enrique Rosas, Joaquín Coss og Juan Canals de Homes optog filmen på de virkelige locations, og de indføjede Rosas' dokumentariske optagelser af banditternes henrettelse.

Efter 1925 gik den mexicanske filmproduktion så godt som i stå, amerikanerne overtog langt det meste af markedet, Hollywood importerede de største stjerner, og først et lille tiår senere blomstrede en national filmkultur atter op i Mexico. Det er dog ikke kun den amerikanske dominans, der må bære skylden for den mexicanske films krise i disse år. Da Obregón kom til magten i 1920, blev José Vasconcelos således minister for kultur og uddannelse, og denne vigtige kulturideolog mente, at filmen på linie med de berømte murmalerier af kunstnere som Diego Rivera, José Clemente Orozco og David Alfaro Siqueiros skulle benyttes til pædagogiske formål, hvilket i dette tilfælde vil sige til at lære folk at være mexicanere. Uden statens støtte til udviklingen af en narrativ, national film, aftog kreativiteten i filmmiljøet, og de amerikanske film fik hermed let spil.

De første mexicanske forsøg med lyd-

film blev gjort i årene 1929-30, i flere tilfælde med mindre succesfulde mexicanske lydsystemer, men først i 1931 opnåede en mexicansk lydfilm en vis succes, nemlig dramaet *Santa* (Helgeninden) baseret på Federico Gamboas naturalistiske roman om en prostitueret med et hjerte af guld - et tema, der skulle blive dyrket igen og igen i mexicanske melodramaer. Behovet for udviklingen af en national filmindustri var på dette tidspunkt tydeligt og blev debatteret ivrigt af de mexicanske meningsdannere. For at fastholde dominansen på det latinamerikanske marked var man således i Hollywood begyndt at producere *hispanic films*, en lind strøm af billige og dårlige, spansksprogede venstrehåndsprодукtioner. Der var undertiden tale om versioner af engelsksprogede Hollywoodfilm, indspillet om natten med et nyt sæt skuespillere i de samme kulisser, mens de amerikanske stjerner holdt fri. Et måske atypisk og i hvert fald kuriøst eksempel er George Melfords horrorfilm *Drácula* (1931) fra Universal, der faktisk regnes på højde med Tod Brownings originalversion med Bela Lugosi.

Efter *Santa* fortsatte man med at indkredse de temaer og genrer, som kunne appellere til såvel mexicanerne som det øvrige spansktalende marked, men succesen udeblev i første omgang. Fra denne periode skiller en lille række film sig ud: Arcady Boytlers bordelmelodrama *La mujer del puerto* (1933, Kvinden fra havnen) efter en novelle af Guy de Maupassant, Fernando de Fuentes' revolutionsdrama *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935, Følg Pancho Villa!), *Redes* (1934, Net) af Fred Zinnemann og Emilio Gómez Muriel, samt Carlos Novarros *Janitzio* (1934). De tre sidstnævnte blev produceret med statsstøtte under den nye præsident Lázaro Cárdenas (ved magten fra

1934 til 1940) og er eksempler på en både nationalt og socialt bevidst film med blik for det folkloristiske. *Redes* handler således om fattige fiskere i oprør, og *Janitzio* er et melodrama om en indiansk fisker og hans selvopofrende elskede. Den berømte russiske instruktør Sergei Eisenstein havde været i Mexico i 1930-32 og arbejdet på sin ufuldendte *¡Que viva México!* (*Viva Mexico*), en stort anlagt visuel besyngelse af den mexicanske historie, natur og kultur. Filmens amerikanske producent udsendte en første version af filmen i 1933 under titlen *Thunder over Mexico* (siden fulgte *Time in the Sun* i 1939, mens en rekonstruktion under originaltitlen først kom i 1979), og Eisenstein kom hermed trods sine problemer med at færdiggøre *¡Que viva México!* til at spille en vigtig rolle for mexicansk film, idet man både nationalt og internationalt fik øjnene op for den mexicanske films muligheder - ikke mindst for det folkloristiske værdi på lærredet.

Det afgørende kommercielle gennembrud for mexicansk film kom sidst i 1936, da filmproduktionen i landet ellers lignede et dødt foretagende. Publikum i både Mexico og den øvrige spansktalende verden tog nemlig Fernando de Fuentes' musikske melodrama *Allá en el Rancho Grande* (Ude på Rancho Grande) til sig, og filmen satte således standarden for hundredvis af kulørte genrefilm - *comedias rancheras* - og indvarslede den mexicanske films såkaldte guldalder. *Allá en el Rancho Grande* vandt oven i købet som den første mexicanske film en pris i udlandet, idet Gabriel Figueroa, der siden skulle arbejde med blandt andre Emilio Fernández og Luis Buñuel, ved festivalen i Venezia i 1938 blev belønnet for sin fotofering. Det mexicanske melodrama er en velsmurt følelsesmaskine, der typisk

omfatter en kærlighedshistorie med forviklinger, komiske optrin, indlagte sangnumre og en *fiesta* eller andre folkloristiske elementer. Et kort handlingsreferat af *Allá en el Rancho Grande* er ganske sigende: Felipe arver haciendaen af sin far og ansætter som formand barndomsvennen José Francisco, der er forlovet med den smukke astmatiske Cruz. Da pigens gudmoder i stedet prøver at sælge hendes hånd til den unge haciendaejer Felipe, vil José Francisco i vrede slå denne ihjel. Felipe får dog overbevist ham om, at der intet er sket imellem ham og Cruz, og de unge elskende bliver til slut viet. Filmen gav ikke blot mexicansk film en økonomisk saltvandsindsprøjtning og en fornyet tro på en fremtid som egentlig filmindustri, men leverede altså en klokkeklar formel på succes, der skulle blive dyrket igen flere årtier. Filmhistorikeren Emilio García Riera har påpeget plottets bemærkelsesværdige lighed med flere tidligere film, heriblandt den mexicanske *En la hacienda* (1921, På haciendaen) og det spanske hit *Nobleza baturra* (1935, Aragonsk ædelhed), som manuskriptforfatterne bag *Allá en el Rancho Grande* akkurat kan have nået at se, før de skrev deres historie, og som igen byggede på den argentinske stumfilmsucces *Nobleza gaucha* (1915, Gaucho-ædelhed). Det nye i *Allá en el Rancho Grande* var således snarere de populære sange, der akkompagnerede den tematiske formel, samt filmens åbenlyst nationalromantiske og folkloristiske karakter. På et tidspunkt, hvor den venstreorienterede Cárdenas-regering endelig begyndte at gøre alvor af revolutionens krav om retfærdig jordfordeling, og hvor landets modernisering tog fart med massiv tilflytning til byerne, var de melodramatiske *comedias rancheras* med andre ord udtryk for en reaktionær idyllisering af



Jorge Negrete i *Rapto* (1943, Bortførelse, instr. Emilio Fernández)

det traditionelle liv på landet.

I en årrække havde mexicanerne protesteret over de amerikanske films stereotypede billede af Mexico - nu overtrumpede man ganske enkelt amerikanerne: Mexicansk film blev nærmest overbefolket med lidende, opofrende mødre eller ungdom og rigtige *machos* udstyret med *sombreros*, guitarer, sølvbeslåede støvler og flotte overskæg, og industrien oplevede et sandt boom. Mod 22 film i 1935 blev der allerede i 1938 produceret 57, i 1945 82 og i 1950 mere end 100 årlige titler. Mens Hollywoods spansksprogede film havde spillet fällit, satte Mexico sig således i konkurrence med Argentina og borgerkrigens Spanien solidt på markedet (til gengæld fastholdt de rigtige amerikanske film deres store markedsandel i Mexico), og i kraft af en alliance med USA under Anden Verdenskrig samt ved oprettelsen af *Banco Cinematográfico*, der fra 1942 ydede statstøtte til filmindustrien i form af lån, blev den mexicanske filmindustri førerpositionen befæstet. Fernando de Fuentes lave-

de selv straks to efterfølgere til *Allá en el Rancho Grande*, *Bajo el cielo de México* (1937, Under Mexicos himmel) og *La Zandunga* (1937), og med endnu en comedia ranchera, *Así se quiere en Jalisco* (Sådan elsker man i Jalisco), lavede han i øvrigt i 1942 Mexicos første spillefilm i farver (men først midt i 1950erne nåede antallet af farvefilm op på antallet af sort-hvide film). Til *La Zandunga* hentede han Hollywood-stjernen Lupe Vélez hjem til Mexico, og snart fulgte Ramón Novarro og Dolores del Río efter. En række hjemlige skuespillere steg ligeledes til stjernestatus, heriblandt Jorge Negrete, *la Doña* María Félix, sangeren Pedro Infante og komikeren Mario *Cantinflas* Moreno. Pedro Infante blev en forgudet og nærmest mytisk figur i mexicansk populærkultur, godt hjulpet på vej af hans tidlige død i en flyulykke på Yucatán-halvøen i 1957, og efter *Ahí está el detalle* (1940, Det er her hunden ligger begravet) opnåede *Cantinflas* stor popularitet i hele Latinamerika som en Mexicos Chaplin, en va-

Dolores del Río i
Las abandonadas
 (1944, *De forladte*,
 instr. Emilio
 Fernández)



gabond og gavtyv, der i en række komedier gjorde grin med den mexicanske bymiddelklasse.

Ved siden af de standardiserede, kommercielle produktioner gav perioden et kunstnerisk gennembrud til en håndfuld instruktører, som skabte variationer over det mexicanske drama, blandt disse Julio Bracho, Roberto Gavaldón samt først og fremmest Emilio *El Indio* Fernández, der havde spillet hovedrollen i *Janitzio* og regnes for Mexicos største filmskaber. I et enestående samarbejde med den mesterlige fotograf Gabriel Figueroa slog Fernández igennem i 1943 med *Flor silvestre* (Den vilde blomst) og *María Candelaria*, begge med Dolores del Río og Pedro Armendáriz i hovedrollerne. *María Candelaria* vandt international anerkendelse ved filmfestivalen i Cannes - en smuk og tragisk fortælling om fattige, indianske María Candelaria, som får malaria, hvorefter hendes elskede forsøger at stjæle medicin til hende og arresteres. Siden kommer en kunstmaler til landsbyen og får hende til

at stå model, og da landsbyboerne tror, at hun har poseret nøgen, stener de stakkels María Candelaria, der oven i købet er datter af en falden kvinde, til døde. I film som *Las abandonadas* (1944, *De forladte*), *Río Escondido* (1947) og *Salón México* (1948) kredsede den usædvanlig produktive Fernández fortsat om stærke kvinders kamp, men i først- og sidstnævnte flyttede han fokus fra sit Eisenstein- og John Ford-inspirerede, æstetiserede landlige Mexico til storbyen - med variationer over temaet den hjertensgode prostituerede. Fernández havde i 1920'erne begået sig som filmskuespiller i USA og vendte siden tilbage til lærredet i roller, der svarede til hans indianske ydre, blandt andet i John Hustons *Under the Volcano* (1984). Mere kulørt og kuriøst skal det nævnes, at Fernández også blev berømt for på et tidspunkt at skyde en filmkritiker!

Et andet væsentligt kapitel i den mexicanske filmhistorie blev skrevet af spanske Luis Buñuel, der havde chokeret med de surrealistiske *Un chien andalou* (1929) og



Luis Buñuel under optagelserne til *Nazarín* (1958, *Tro og lidenskab*)

L'âge d'or (1930) og nu var i eksil fra Francos Spanien. Han kom til landet i 1946 - efter eget udsagn ved et tilfælde, men han havde dog valgt et land med en velfungerende filmindustri, og allerede samme år kunne han begynde optagelserne til sin første mexicanske film. I perioden frem til 1965 lavede Buñuel 20 film i landet, ofte i manuskriptsamarbejde med landsmanden Luis Alcoriza, der også havde en stor filmkarriere i Mexico, og blandt disse er både mesterværker og en række mere almindelige, kommercielle film. Først Buñuels tredje film i Mexico, *Los olvidados* (*Fortabt ungdom*) fra 1950, viste for alvor hans værd. Filmen, der med en dokumentarisk ægthed, fuldkommen illusionsløst og nærmest desperat beskriver samfundets grumhed med fokus på børnene i et slumkvarter, blev måske forståelse-

ligt nok ingen stor publikums succes i Mexico. Til gengæld modtog Buñuel stor international anerkendelse og fik i 1951 i Cannes prisen for bedste instruktion, efter at den senere nobelpristager i litteratur Octavio Paz, der fungerede som Mexicos ambassadør i Frankrig, havde promoveret filmen. Af hans øvrige mexicanske værker skal *El* (1952, *El - et handyr*), *Nazarín* (1958, *Tro og lidenskab*) og *El ángel exterminador* (1962, *Morderenglen*) fremhæves. *El* er en sælsom historie om en god, katolsk borger, der viser sig at være en sygeligt jaloux ægtemand, for til slut tilsyneladende - men absolut kun tilsyneladende! - at finde sjælefred i religionen. Den smukke og rørende *Nazarín* revser ligeledes kirken i sin beskrivelse af en ung præst, hvis gode og rene hensigter kun fører ulyksaligheder med sig. Og endelig er *El ángel exterminador*, der var med på filmfestivalen i Cannes i 1962 (året efter *Viridiana*, der havde vakt den katolske kirkes furore), med Buñuels egne ord en gådefuld og anstødelig film - en film, der udstiller både kirkens og samfundets fremmedgørelse af mennesket, idet den med sine drømmeagtige elementer samtidig trækker tråde tilbage til Buñuels surrealistiske værker. Buñuel henlagde fra slutningen af 1960'erne atter sin karriere til Frankrig.

I 1950'erne blev filmproduktionen generelt mere præget af kvantitet end kvalitet. Melodramaet var stadig den centrale genre, men der blev lagt større vægt på urbane temaer, enten i bordel- og kabaretmiljøer (såkaldte *cabareteras*, der også bar spor af film noir) eller blandt fattige byboere i det hele taget, da det var her, størstedelen af publikum skulle findes. Det betød dog ikke et farvel til det landlige melodrama. I 1964 lavede Roberto Gavaldón for eksempel *El gallo de oro* (*Guldhanen*) med manuskript af så pro-

minente navne som Carlos Fuentes og Gabriel García Márquez efter en historie af Juan Rulfo. Af andre vigtige genrer skal - ud over komedien - nævnes de uhyre populære *wrestler*-film om maskerede helte i kamp mod det onde, lanceret i 1952 med *La bestia magnífica* (Det fantastiske udyr) og *El Enmascarado de Plata* (Sølvmasken), horrorfilmen, for eksempel *Ladrón de cadáveres* (1956, Ligtyven) og *El vampiro* (1957, Vampyren), begge af Fernando Méndez, og fra omkring 1960 de såkaldte *chiliwesterns* (en fornyelse af Mexicos tidligere *charro*-westerns tilsat inspiration fra de italienske spaghettiwesterns) - med *Venganza apache* (1959, Apache-hævn) som et tidligt eksempel.

Filmindustrien var imidlertid efterhånden fuldstændig fastlåst, og krisen blev for alvor en realitet, som 1950'erne skred frem. Producenterne ville lave genrefilm så billigt som muligt for risikofrit at sikre deres indtjening. Desuden havde filmarbejdernes fagforeninger gennem længere tid meget nødt villet optage nye medlemmer, og de var så stramt hierarkisk opbygget, at kreativiteten efterhånden døde ud. Hertil skal lægges amerikaneren William Jenkins' de facto monopol på filmvisningsleddet i Mexico siden 1940'erne samt de generelle krisetendenser inden for filmen på grund af fjernsynets udbredelse - blandt andet lanceredes den første mexicanske tv-serie i 1952, *Los ángeles de la calle* (Gadens engle), og fra 1960'erne blev *telenovelas* det nok væsentligste populære kulturelle fænomen. Den gradvise nedslidning af de gængse formler og den manglende fornyelse fik publikum til i endnu højere grad end tidligere at foretrække amerikanske film eller til helt at vende biograferne ryggen, ligesom Mexicos filmeksport til det øvrige Latinamerika svandt kraftigt ind. Den mexicanske

films storhedstid var således definitivt forbi.

I 1953 debuterede Manuel Barbachano Ponce som uafhængig producent, og et stigende antal film skulle efterhånden blive produceret uden for studierne og de lukkede fagforbunds kredse. Som et opgør med den etablerede filmindustri dannede en række filmskribenter og filmfolk således i 1961 *El Grupo Nuevo Cine*, inspireret af den franske nybølge og parallelt med de venstreorienterede filmbevægelser i andre latinamerikanske lande. I et manifest fra januar 1961, optrykt i gruppens tidsskrift *Nuevo Cine*, protesterede man imod den forstokkede mexicanske film, imod monopolerne i alle branchens led og imod den eksisterende filmcensur, og man agiterede for accepten af den skabende filmkunstner på linie med andre kunstnere og for etableringen af en egentlig filmkultur. Gruppen producerede i fællesskab den episodiske 16mm-film *En el balcón vacío* (1961, På den tomme balkon), instrueret af Jomí García Ascot, der vandt kritikerprisen på filmfestivalen i Locarno. En spæd reaktion fra den etablerede filmbranche var udskrivningen i 1964 af en eksperimentalfilmkonkurrence, hvor præmien for to af vinderne sågar var et medlemskab af filmarbejderforbundet STCP! En af vinderne, Rubén Gámez, var dog tro mod tidsånden og afslog tilbuddet. De håndgribelige filmiske resultater fra *Nuevo Cine*-gruppens side var nok i første omgang beskedne, men opgøret med filmbranchen fik alligevel stor indflydelse og formede den nyere mexicanske filmtradition ud fra idéen om instruktøren som auteur. Frem til i dag tegnes mexicansk film således af enkelte instruktørers indsats, mens tyngden af Mexicos årlige 50-100 film - Latinamerikas største produktion - er billige, kommercielle samlebandsprodukter, først

og fremmest komedier og diverse hårdtslående genrer, hvis primære distribution er på video.

1960 søgte staten ved overtagelsen af William Jenkins' forretning samt ved købet af det store filmstudie Churubusco-Azteca at påvirke udviklingen, og Echevarría-regeringen realiserede i årene 1970-76 en næsten fuldkommen nationalisering af filmindustrien koblet med en kvalitetsfilmpolitik, der skal ses i forlængelse af 1960ernes filmdebat. Den statslige indsats omfattede også oprettelsen af filmskolerne CUEC (1963) og CCC (1975) samt etableringen i 1974 af et nationalt filmarkiv, *Cineteca Nacional*, der i 1982 var udsat for en voldsom brand med enorme tab af både filmskatte og menneskeliv til følge. Man kan dog dårligt tale om en styrkelse af den mexicanske film under statskontrollen, og da den økonomiske krise satte ind i landet i midten af 1970erne, ændredes billedet atter. Mens staten trak sig som producent og i stedet siden lod filminstituttet IMCINE oprette, dukkede en ny medspiller op i form af tv-giganten *Televisa*, og de private producenters kommercielle film kom som nævnt igen til at dominere. 1990ernes neo-liberale privatisering er også sat ind på filmområdet, og som i Europa er co-produktion den typiske finansieringsform, når det gælder de mere ambitiøse film.

Af den nye generation af filmskabere, der slog igennem fra 1960erne og frem, skal Arturo Ripstein, Felipe Cazals og Paul Leduc fremhæves, alle tre medlemmer af gruppen *Cine Independiente de México*, der blev oprettet i 1969. Arturo Ripstein var som søn af en tidligere producent født ind i branchen. Han havde været instruktørassistent for Buñuel på *El ángel exterminador* og debuterede som bare 21-årig med *Tiempo de morir* (1965, Tid til at dø),

baseret på et manuskript af García Márquez. Hans produktion er noget broget, men flere af hans film hører til den moderne mexicanske films hovedværker, blandt andre *El castillo de la pureza* (1972, Renhedens slot), baseret på en sand historie om en mildest talt overbeskyttende far, og *El lugar sin límites* (1977, Stedet uden grænser), en filmatisering af en José Donoso-roman fra et bordelmiljø. Ripstein fik et comeback med *El imperio de la fortuna* (1985, Lykkens imperium), en genindspilning af *El gallo de oro*, og *La reina de la noche* (1994, Nattens dronning) er et fascinerende moderne melodrama om sangerinden Lucha Reyes' karriere og deroute. Den meget politisk engagerede Felipe Cazals blev uddannet på den franske filmskole IDHEC og lavede efter flere dokumentarfilm sin første spillefilm i 1968. Hans *Familiaridades* (Friheder) fra 1969 var så kontroversiel, at den først blev udsendt i 1979, og *El apando* (1975, Indespærring) efter José Revueltas' roman, som denne skrev under et fængselsophold efter studenteroptøjerne i 1968, skabte ballade og førte angiveligt til, at staten lod det beskrevne fængsel lukke. Cazals' hovedværk, den historisk-politiske *Canoa* (1975), handlede om et sammenstød mellem unge, venstreorienterede studerende og traditionsbundne, troende indianske bønder. Paul Leduc, der også blev uddannet på IDHEC i Paris, har bevæget sig i udkanten af den kommercielle film og har både lavet dokumentarfilm og fiktion. Revolutionsanalysen *Reed: México Insurgente* (1971, Reed), produceret på 16mm, markerede hans gennembrud, og biografien om den berømte maler Frida Kahlo, *Frida, naturaleza viva* (1984, Frida), fik stor international succes. Hans udenlandske co-produktion, den dialogløse *Latino Bar* (1990), der foregår på en

nedslidt luderbar, er endnu en filmatisering af Gamboas roman *Santa*.

I 1990'erne har flere mexicanske kvalitetsfilm haft succes i udlandet, både i biografen og på festivaler, men de har også overraskende kunnet lokke et stigende antal mexicanere i biografen. Nicolás Echevarría *Cabeza de Vaca* (1990) er en historisk-etnografisk film baseret på en skibbruden *conquistadors* historie og giver en spændende ny vinkel på kulturmødet. Alfonso Araus *Como agua para chocolate* (1991, *Hjerter i chili*) er et melodrama tilsat magisk realisme, baseret på Araus hustru Laura Esquivels succesroman. Instruktøren har siden været i Hollywood uden af den grund at bruge mindre farve på paletten (*A Walk in the Clouds*, 1995). *Danzón* (1991) af en af Mexicos yderst sjældne kvindelige instruktører, María Novaro, er en fin og ret gammeldags romance, et mexicansk melodrama tilsat lidt Almodóvar. *La mujer de Benjamín* (1991, *Benjamins kvinde*) af Carlos Carrera er en komedie om en landsbytosses håbløse kærlighed til en ung, smuk kvinde. *Cronos* (1992) af Guillermo del Toro er en stilsikker sag, der hylder de populære wrestler- og horrorfilm. *El mariachi* (1992) er en bizar low budget-film af Roberto Rodríguez, der siden har sluttet sig til Quentin Tarantinos kreds i USA. Rodríguez' *Desperado* (1995) er således en dyrere, amerikansk version af *El mariachi* med Antonio Banderas og Mexicos nye filmdiva Salma Hayek, der ligeledes har henlagt karrieren til Hollywood. *El callejón de los milagros* (1995, *Miraklernes gyde*) af Jorge Fons - der også stod bag *Rojo amanecer* (1989, *Rødt daggrø*) om studentermassakren på Tlatelolco-pladsen i 1968 - er et charmerende melodrama med Hayek, baseret på den egyptiske nobelprisvinder Naguib Mahfouz' roman

Midaqgyden; det er den mest prisbelønnede mexicanske film nogensinde. *Salón México* (1996) af José Luis García Agraz er et eksempel på en vellykket genindspilning af en mexicansk filmklassiker, Emilio Fernández' melodrama af samme navn. *Santitos* (1997), Alejandro Springalls debut, er en road movie og komedie, baseret på en moderne, mexicansk-amerikansk bestseller, der kredser om folkereligiøsitet. *Sexo, pudor y lágrimas* (1999, *Sex, dyd og tårer*), Antonio Serranos komedie om moderne parforhold, og *Todo el poder* (1999, *Al magten*), Fernando Sariñanas sorte komedie, der hudfletter det politiske system og korruptionen, er sammen med flere af de nævnte titler eksempler på nyere kommercielle film af høj kvalitet, der for alvor har tiltalt det mexicanske publikum og således skabt et kærkomment alternativ til såvel de rene filmiske metervarer som de mere ambitiøse og krævende auteur-film.

Mexicansk identitet og nationale myter.

Hvis en gruppe arkæologer en gang i fremtiden ud fra filmiske efterladenskaber skulle bestemme livet i Mexico i det 20. århundrede, ville de få det indtryk, at stort set hele den mexicanske befolkning bestod af fattige, men ædle bønder, der boede og arbejdede på store haciendaer, hvor de uafladeligt deltog i farvestrålende, folkloristiske fiestaer, mens byerne udelukkende var beboet af syndige, men godhjertede prostituerede. Og endelig ville de nå frem til den konklusion, at den største og ældste guddom af alle var den opofrende mexicanske moder.

Ethvert lands filmproduktion bekræfter selvfølgelig i et eller andet omfang en række nationale forestillinger, men man må sige, at den mexicanske film har formået at samle en virkelig enestående og mod-

stridende samling af myter set i forhold til den mexicanske virkelighed. I mexicansk film passerer stort set alle aspekter af landets liv ganske enkelt gennem et mytologisk filter på vejen til filmværket. Den realistiske og i denne forbindelse ikke-mytilogiserende film er aldrig rigtig slået igennem i Mexico, selvom der dog - ikke mindst fra 1960'erne og 1970'erne - eksisterer en række eksempler. Mexicanerne har simpelthen aldrig brudt sig om film, der nøjagtigt afspejler deres virkelighed, men har i stedet foretrukket filmværkets skønne illusioner. Og denne illusionskunst har bidraget til at bekræfte en række myter om mexicansk kultur og identitet, ligesom filmen og ikke mindst de stjerner, den skabte, selv blev genstand for en række mytedannelser.

National identitet er idéen om en form for enhed og fællesskab knyttet til en specifik nation. Det er altså idéen om, at en gruppe mennesker, der bebor det samme territorium, har en række racemæssige og ikke mindst kulturelle træk til fælles. Som en lang række sociologer og antropologer har påvist, bygger denne idé i langt højere grad på forestillinger end på håndgribelige kendsgerninger, for identiteter er foranderlige konstruktioner og ikke essenser. Derfor er nationale identiteter ligesom andre abstrakte fællesskaber yderst afhængige af at blive bekræftet og gjort håndgribelige. Dette sker, bevidst og ubevidst, gennem blandt andet kulturpolitik, massemedier, undervisningssystemet, nationale symboler og mærkedage - og ved hjælp af nationale myter. En sådan myte kan ganske kort karakteriseres som en ofte stærkt følelsesbetonet forestilling om en ikke umiddelbart synlig virkelighed, som myten så fremkalder for at give nationens medlemmer følelsen af et tilhørsforhold og for at sikre ærefrygt eller troskab over

for nationen. Myten formidler med andre ord nationens mere abstrakte ideologi og kultur ved at legemliggøre den, hvorved borgerne gøres bevidste om deres kollektive identitet. En vigtig egenskab ved myter er samtidig, at de legitimerer den eksisterende magtstruktur, når de dyrkes som udtryk for den nationale ideologi.

Myter er naturligvis virkelige i det omfang, folk tror på dem og handler i overensstemmelse med dem. Derfor er det for så vidt underordnet, om deres indhold er sandt, idet der er stor forskel på myters virkningsfuldhed og deres sandhedsværdi.

Mexicansk film har spillet en vigtig rolle i opbygningen og bekræftelsen af den særlige mexicanske kultur og identitet, som skiftende mexicanske regeringer i tæt samarbejde med en stor gruppe intellektuelle bevidst har promoveret siden den mexicanske revolution. Det meste af den omfattende mexicanske filmproduktion har nemlig glorificeret et bestemt billede af mexicaneren og dennes værdigrundlag og kultur. Rækken af klassiske filmstjerner som María Félix, Dolores del Río, Jorge Negrete, Pedro Infante og *Cantinflas* blev selv mytiske figurer, netop fordi de fremstod som inkarnationen af typiske mexicanske karaktertræk: Den uendeligt gode, opofrende og lidende kvinde samt den stereotype heltefigur, der er macho, men kærlig, god til at synge, loyal over for sine venner, en god søn og viril. Det er dog vigtigt at understrege, at der ikke kun har været tale om den rene idyllisering, idet der i høj grad også har været plads til fattige og syndige helteskikkelser, hvilket *Cantinflas*-figuren er et godt eksempel på.

Den mexicanske historie går naturligvis tilbage til længe før spanierne opdagede og koloniserede det amerikanske kontinent. Men mexicanerens historie kan nu alligevel siges at starte med det kulturmø-

de, som blev en konsekvens af den hvide mands erobring af det landområde, der siden skulle blive til republikken Mexico. Idéen eller myten om mexicanernes tostrengede arv i form af sammensmeltningen mellem den indianske og den europæiske kultur og om fremkomsten af en tredje, endnu rigere blandingskultur har været rygraden i den officielle udlægning af mexicansk kultur og identitet i det 20. århundrede, eksemplificeret ved kulturideologien og undervisningsministeren José Vasconcelos' *La raza cósmica* (Den kosmiske race) fra 1925. Mexico er i øvrigt et politisk bemærkelsesværdigt land, idet det samme parti, *Partido Revolucionario Institucional*, i daglig tale PRI, har siddet

på regeringsmagten, siden det blev dannet i 1929. Den blandingsrace, som blev det yderst konkrete resultat af mødet mellem den hvide mand og den indianske kvinde, kaldes *mestizen*, og siden den mexicanske revolution har man promoveret mestizen som den ægte mexicaner og blandingskulturen som den ægte mexicanske kultur. Staten har altså opereret med en homogenitetstanke, hvilket ikke mindst har marginaliseret den indianske befolkning og kultur, idet der i bestræbelserne på at skabe et nationalt fællesskab og sikre en national enhed ikke har været plads til en etnisk og kulturel pluralisme. I filmen fremstilles indianeren således som bærer af nogle traditionelle egenskaber, som en-

Enemigos (1933, *Fjender*, instr. Chano Urueta)



hver mexicaner kan være stolt af, men indianernes problemfyldte virkelighed repræsenteres stort set ikke. Den officielle udlægning af den nationale identitet begyndte først at inkorporere Mexicos reelle kulturelle heterogenitet i 1980'erne.

Et meget håndgribeligt eksempel på, hvordan mexicansk film har bekræftet nationale myter og dermed styrket den nationale identitet, er de mange historiske dramaer. Fremstillingen af et lands historie forstået som idéen om en fælles fortid vil altid være et vigtigt element i opbygningen af en nutidig identitet med en tro på en fælles fremtid. Blandt de historiske film skal her blot nævnes de utallige revolutionsdramaer. Der er dels film, som direkte hylder revolutionens officielle helte og de mange anonyme, menige revolutionære, og dels en lang række melodramaer, hvor revolutionen mest fremstår som en farverig kulisse for de traditionelle historier om ulykkelig kærlighed. Fernando de Fuentes' *El compadre Mendoza* (1933, Kammerat Mendoza) og *¡Vamonos con Pancho Villa!* samt Chano Uruetas *Enemigos* (1933, Fjender) og *Los de abajo* (1939, Dem nedefra) er klassiske eksempler på brugen af det revolutionære tema, og Alfonso Araus *Como agua para chocolate* (1991) er et bevis for, at revolutionen er uopslidelig som element i den mexicanske film, der således vedvarende har været med til at bekræfte myten om den mexicanske revolution som folkets retfærdige kamp og endegyldige sejr. Men de mest centrale, mytologiserende mexicanske film lanceredes med *Allá en el Rancho Grande* og ranchera-genren. Her bekræftes myten om det lykkelige liv på landet, hvor man lever i pagt med naturen og ikke mindst i pagt med den traditionelle mexicanske kultur og folkløse. Et sted, hvor tiden har stået stille, så man har været forskånet for

den fremmedgørende modernisering. Filmhistorikeren Emilio García Riera kalder således fremstillingen af livet på landet i *Allá en el Rancho Grande* for "en tilbagevenden til en beskyttende livsmode langt fra udviklingens farer". Denne myte blev siden bekræftet i det uendelige i ranchera-filmene.

De nationale mexicanske myter spiller fortsat en vigtig rolle inden for filmen, også selv om man ikke længere udelukkende kan se filmen som en promovning af disse myter. Kritiske røster blandt filmmagerne har således forsøgt at nuancere eller helt afkræfte myterne, hvilket Nicolás Echevarrias anderledes fremstilling af kulturmødet og erobringen, *Cabeza de Vaca*, er et fint eksempel på.

Der er måske nok færre machoer, lidende mødre og maskerede hævnere i mexicansk film end tidligere, men fornyelsen samt den pæne succes hos det nutidige publikum lover til gengæld ganske godt for den mexicanske filmkultur ved årtusindskiftet, på trods af dominansen fra den store nabo i nord.

Litteratur

- Anderson, Benedict (1983): *Imagined Communities*. London: Verso.
- Drouzy, Martin (1970): *Kætteren Buñuel*. København: Rhodos.
- Eriksen, Thomas Hylland (1996): *Kampen om fortiden - et essay om myter, identitet og politik*. Oslo: Aschehoug.
- Florescano, Enrique (red.)(1995): *Mitos mexicanos*. Mexico City: Aguilar Nuevo Siglo.
- González, Fernando Del Moral (red.)(1988): *Hojas de cine 2*. Mexico City: Fundación Mexicana de Cineastas.

- Jenkins, Richard (1996): *Social Identity*. London: Routledge.
- Paranaguá, Paulo Antonio (red.)(1995): *Mexican Cinema*. London: British Film Institute/IMCINE.
- Sadoul, Georges (1966): *Filmens verdenshistorie 2*. København: Rhodos 1968.
- Tejada, Roberto (red.)(1994): *Revisión del cine mexicano*. Mexico City: Artes de México.
- Tercero, Magali (red.)(1988): *El arte de Gabriel Figueroa*. Mexico City: Artes de México.
- Vasconcelos, José (1925): *La raza cósmica*. Mexico City: Espasa Calpe Mexicana 1996.
- Østergård, Uffe (1991): "National og etnisk identitet" i Hans Hauge og Hans Fink (red.): *Identiteter i forandring*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

Anders Leifer er cand.phil. i Filmvidenskab og har siden 1995 undervist ved Københavns Universitet. Han instruerede i 1997 dokumentarfilmen *De trofaste døde* om de dødes dag i Mexico. I 1999 udkom hans bog *Også i dag oplevede jeg noget* om filminstruktøren Jørgen Leth.

Pia Ravnemose er cand.mag. i Spansk og Antropologi og har undervist i latinamerikansk kultur og samfundsforhold på Romansk Institut samt på Institut for Antropologi ved Københavns Universitet. Hun er bestyrelsesmedlem i Netværk for Latinamerikastudier.