

vistazo

1 | 2023



Hilber, Lena
Mayrhofer, Claudia
Sánchez Mondragón, Sarahí
Schöny, Harald
Vasik, Sandra
Stefanie Mayer (Hg.)

CINE Y MUJER EN MÉXICO

(Feministische) Perspektiven auf Spielfilme
mexikanischer Regisseurinnen des 21. Jahrhunderts

Die vorliegende Ausgabe ist der erste Versuch, das Projekt *vistazo* von einer Idee zu einem konkreten Text werden zu lassen und somit -wie der Name bereits suggeriert- einen Einblick in die Forschungsarbeit der Studierenden des Instituts für Romanistik der Universität Wien zu bieten. Die fünf Student*innen, die sich dazu bereit erklärt haben, ihre Texte im Rahmen dieses Projektes zu überarbeiten, gegenseitig Korrektur zu lesen und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, sind eine heterogene Gruppe mit unterschiedlichem Wissensstand was den mexikanischen Kontext, feministische Theorie und das Verfassen wissenschaftlicher Arbeiten anbelangt. Was sie eint, ist, dass sie im Wintersemester 2021/22 an einem von mir geleitetem medienwissenschaftlichen Proseminar mit dem Titel *Cine y mujer en México: perspectivas feministas* teilgenommen haben. Dies wiederum impliziert, dass sie am Anfang ihres Spanisch-Studiums stehen und die verfassten Beiträge die jeweils erste wissenschaftliche Arbeit innerhalb dieser Disziplin für sie darstellt. Da die Lehrveranstaltung so aufgebaut war, dass die Studierenden ihre Projekte während des Semesters präsentieren mussten, konnte ich gut nachverfolgen, wie sich die einzelnen Ideen formten und langsam zu den Texten wurden, die in dieser Ausgabe enthalten sind. Zwar waren die Studierenden nach der Präsentation ihrer Themen aufgefordert sich untereinander Feedback zu geben, was den Austausch ein Stück weit förderte, die fertigen Arbeiten bekamen sie jedoch nicht zu Gesicht. Als schließlich alle Texte abgegeben, von mir kommentiert und benotet waren, dachte ich darüber nach, wie viel Arbeit in jedem einzelnen Text stecke und wie schade es sei, dass die darin enthaltenen Gedanken nun einzig von mir gelesen in irgendeinem Ordner verblassen würden. Nach einiger Überlegung wandte ich mich also an die Student*innen und fragte, ob Interesse bestehe, gemeinsam die Texte zu überarbeiten und veröffentlichen. Fünf Studierende meldeten sich und nach einigen Treffen, wurde ein Name für das Projekt gefunden (an dieser Stelle vielen Dank an Claudia Mayrhofer), die Texte wurden untereinander ausgetauscht, Korrektur gelesen, abgeändert und formatiert. Das Resultat ist diese erste von hoffentlichen vielen weiteren *vistazo* Ausgaben.

Stefanie Mayer, 18.04.2023

INHALT

STEFANIE MAYER

CINE Y MUJER EN MÉXICO: PERSPECTIVAS FEMINISTAS

1-3

SARAHÍ SÁNCHEZ MONDRAGÓN

MASCULINIDADES FRÁGILES EN *LAS NIÑAS BIEN*

21-29

CLAUDIA MAYRHOFER

FORMAS DE SER: DIVERSIDAD DE IMÁGENES FEMININAS IN *PERFUME DE VIOLETAS*

4-13

LENA HILBER

EL ARTE COMO ESPEJO DE REALIDAD. ZUM VERHÄLTNIS ZWISCHEN KUNST, REALITÄT UND GENDER IN *VUELVEN*

30-36

HARALD SCHÖNY

EINSAMKEIT UND ISOLATION: GEFÜHLSVERMITTLUNG IN *LA CAMARISTA*

14-20

SANDRA VASIK

¿INFANCIA ROBADA? AUFWACHSEN MIT GEWALT IM FILM *VUELVEN*

37-44

CINE Y MUJER EN MÉXICO: PERSPECTIVAS FEMINISTAS

STEFANIE MAYER

Einleitung.

Selbst wenn im aktuellen Jahrhundert beobachtet werden kann, wie Regisseurinnen sich zunehmend in der mexikanischen Filmlandschaft Platz verschaffen, so lässt sich dennoch nicht von einem ausgeglichenen Verhältnis sprechen. Das medienwissenschaftliche Proseminar *Cine y mujer en México: perspectivas feministas*, welches im Sommersemester 2023 am Institut für Romanistik der Universität Wien stattfand, sollte ein kleiner Beitrag sein, dieses Ungleichgewicht zu hinterfragen und ihm entgegenzuwirken. Für viele Teilnehmer*innen war es die erste wissenschaftliche Arbeit, die sie verfasst haben, für alle die erste medienwissenschaftliche.

► [Inhaltsverzeichnis dieser Ausgabe](#)

2023 | Vol. 1

Cine y mujer en México:

(Feministische) Perspektiven auf
Spielfilme mexikanischer Regisseurinnen
des 21. Jahrhunderts

Seite 1-3

vistazo.

CINE Y MUJER EN MÉXICO: PERSPECTIVAS FEMINISTAS

STEFANIE MAYER

Wie sämtliche Filmgeschichten ist auch die mexikanische überwiegend männlich geprägt. Frauen fanden in der Filmindustrie lange Zeit nur als Schauspielerinnen oder in 'unsichtbaren' Funktionen Platz. Wenige Ausnahmen, die es bereits Anfang des 20. Jahrhunderts gab¹, fanden in der Geschichtsschreibung kaum Berücksichtigung:

Historiográficamente, el trabajo de las mujeres mexicanas como tema central estaba, hasta hace pocos años, prácticamente ausente de las publicaciones sobre historia del cine, a no ser que se tratara de las actrices, pero no como sujetos históricos y sociales de estudio. (Torres San Martín 2016: 71)

Diese androzentrischen Strukturen spiegel(te)n sich häufig in den Filmen selbst wider. Insbesondere während der mexikanischen *Época de Oro*² verfestigten sich stereotype Darstellungen von Frauen, die im Wesentlichen in zwei Extreme unterteilt werden können: ‚la mujer buena‘, meist als Mutter, und ‚la mujer mala‘, meist als Prostituierte (cf. Tuñón 1998: 90). Einige Pionierinnen wie Adela Sequeyro oder Matilde Landeta konnten sich schon damals in der Filmbranche etablieren und entwarfen Figuren, welche die

¹ María Herminia Pérez de León (Mimi Derba), Dolores und Adriana Elhers, Cándida Beltrán Rendón waren bereits in der Stummfilmphase Mexikos als Regisseurinnen, Drehbuchautorinnen und Produzentinnen aktiv (vgl. Torres San Martín 1997, S. 94–96.).

starren Stereotypen der Zeit unterliefen (cf. Solís Salazar 2018: 93). Zu einem merkbaren Wandel sowohl hinter als auch vor der Kamera, insbesondere was den Spielfilm betrifft, kam es jedoch erst in den späten 1980er Jahren (cf. Rashkin 2001: 20.26). Nichtsdestotrotz kann auch im 21. Jahrhundert noch nicht von einem ausgeglichenen Verhältnis gesprochen werden:

Aún nos faltan más miradas, sonidos, imágenes, mundos escuchados y filmados por mujeres. El *Anuario estadístico de cine mexicano 2020*, que por primera vez incluyó un capítulo sobre la participación femenina en la industria, anunciaba que entre 2010 y 2020 su contribución representó únicamente 37 % del total de las actividades. En este último año, solo 33 % de los documentales producidos fueron dirigidos por mujeres, en la ficción su participación representó 16 %, mientras que en la animación fue únicamente de 5 %. (Nahmad; Millán 2022: 107)

Insbesondere bei der Regieführung von Spielfilmen bildet sich eine deutliche Schiefelage ab. Laut der seit 2000 jährlich erscheinenden Statistik des Instituto Mexicano de Cinematografía, überstieg der Prozentsatz von Regisseurinnen in diesem Bereich noch kein einziges Mal 25%, bis 2010 lag er sogar deutlich unter 20%³.

Ziel des Proseminars war es, den Studierenden einen Einblick in den mexikanischen Spielfilm des 21. Jahrhunderts zu bieten mit besonderer Berücksichtigung der nach wie vor andauernden Schiefelage zwischen männlich

² Ihren damaligen Höhepunkt erreichte die mexikanische Filmindustrie zwischen Mitte der 1930er und Ende der 1950er Jahre (cf. Silva Escobar 2011, S. 9).

³ Die Daten wurden, sofern sie nicht in den Statistiken angegeben wurden, selbst ermittelt in einer Lektüre aller bisher erschienenen *Anuarios estadísticos de cine mexicano*, zugänglich unter anuariocinemex.imcine.gob.mx.

und weiblich gelesenen Produkteur*innen sowie Figuren. Bei der Planung des Kurses wurde die Liste der *100 mejores películas mexicanas de la historia* berücksichtigt, welche die androzentrische Färbung der mexikanischen Filmwelt ebenfalls deutlich widerspiegelt. Die Liste wurde erstmals 1994 von der Zeitschrift *Somos* veröffentlicht und von einem Team aus bekannten Kritiker*innen, Historiker*innen und Künstler*innen zusammengestellt (cf. Instituto Mexicano de Cinematografía 2020). Damals inkludierte sie lediglich zwei Regisseurinnen: Dana Rotberg (*Ángel de fuego*) und María Novaro (*Danzón*). 2020 wurde der Versuch wiederholt, dieses Mal wurden neun Filme von Regisseurinnen inkludiert (cf. *ibid.*). Mit dem Schwerpunkt des Seminars auf Spielfilme des 21. Jahrhunderts bleiben davon fünf Produktionen übrig, mit denen wir uns im Laufe des Semesters beschäftigten: *Perfume de Violetas* (2001) von Maryse Sistach, *Los insólitos peces gato* (2013) von Claudia Sainte-Luce, *Vuelven* (2017) von Issa López, *Las Niñas Bien* (2018) von Alejandra Márquez Abella und *La camarista* (2018) von Lila Avilés.

Zwar wurden den Studierenden Grundlagen der feministischen Film- und Medienwissenschaften vermittelt, doch blieb es ihnen frei, inwiefern sie ihre Analysen feministisch ausrichten wollten. Eine feministische Grundhaltung ist jedoch in jeder der hier gesammelten Arbeiten merkbar, was häufig auch durch das Material selbst bedingt ist.

Claudia Mayrhofer orientiert sich an den Ursprüngen der feministischen Filmwissenschaft und untersucht in ihrem Beitrag die divergierenden Darstellungen der weiblichen Filmfiguren in Maryse Sistachs *Perfume de Violetas*. Mittels einer umfassenden Analyse der „Facetten der menschlichen Figur“ (Taylor und Tröhler 1999, vgl.) sowie filmtechnischer Elemente wie Farbgestaltung oder Bildkomposition, skizziert sie die drei Hauptfiguren des Spielfilms und ordnet sie unterschiedlichen Stereotypen zu. Im zweiten Teil der Arbeit verknüpft sie diese mit drei für den mexikanischen Kontext

typischen Mythenfiguren: *La Malinche*, *La Virgen de Guadalupe* und *La Llorona*. Die sich mitunter kontrastierenden Attribute der Filmfiguren sowie die je nach Person divergierenden Interpretationen der Malinche, zeigen hierbei auf, dass sich zwar unterschiedliche Vorstellungen von ‚Weiblichkeit‘ abzeichnen, diese jedoch stets einen konstruktiven Charakter aufweisen.

Ein ähnliches Fazit zieht auch Sarahí Mondragón Sánchez aus ihrer Analyse des Films *Las Niñas Bien*, in der sie sich unüblicherweise nicht der Protagonistin oder den vielen anderen weiblichen Figuren des Films, sondern deren filmisch aus dem Fokus gerückten Ehemännern widmet. In ihrem Text untersucht sie, welche Vorstellungen von Männlichkeit im Mexiko der 1980er Jahre, in denen der Film spielt, besonders wirksam waren und wie die einzelnen Figuren damit umgehen, wenn sie angesichts der Wirtschaftskrise Gefahr laufen, die ihnen gesellschaftlich vorgeschriebene Rolle des ‚*proveedor de familia*‘ nicht mehr ausüben zu können.

Harald Schönys Beitrag untersucht, wie die Einsamkeit und Isolation der Protagonistin in *La Camarista* filmtechnisch, beispielsweise durch Kameraführung und Auswahl der Einstellungsgrößen, aber auch durch die Inszenierung des Hotels als Nicht-Ort (vgl. Augé 1995) hervorgehoben wird. Ein besonderes Augenmerk legt er hierbei auf das Spiel zwischen Sehen und Gesehenwerden und interpretiert Lila Avilés Film als einen kritischen Kommentar über die Unsichtbarkeit von Care-Arbeit sowie ein autoreflexives Werk, welches den ihm inhärenten Voyeurismus thematisiert.

Autoreflexivität spielt auch eine große Rolle in Lena Hilbers Beitrag. Sie widmet sich in ihrem Beitrag den unterschiedlichen Kunstformen innerhalb des Filmes *Vuelven* und zeigt auf, wie dadurch Fragen über den Zusammenhang zwischen Kunst und Realität aufgeworfen werden. Mit Rushtons (2012) Begriff der ‚*filmic reality*‘ versucht sie aufzuzeigen, dass

Filme wie *Vuelven* trotz ihres offensichtlich fiktionalen Charakters Einfluss auf unsere Wahrnehmung der Realität haben und deshalb eine klare Trennung zwischen Fiktion und Wirklichkeit nur bedingt sinnvoll erscheint. Wenngleich auch ihr Hauptaugenmerk auf dieser Fragestellung sowie auf der Inszenierung unterschiedlicher Kunstformen wie Literatur, Graffiti oder Musik innerhalb des Filmes liegt, so bietet ihr Text doch auch feministische Anknüpfungspunkte, indem den Kunstformen inhärente Gender-Stereotype aufgedeckt werden und analysiert wird, inwiefern sie im Film übernommen oder unterminiert werden.

Auch Sandra Vasiks Beitrag beschäftigt sich mit *Vuelven*, fokussiert sich jedoch auf den Aspekt der Kindheit und untersucht inwiefern filmisch ange deutet wird, dass die moderne Vorstellung eines behüteten Heranwachsens mit dem Leben in einer durch *narcotráfico* geprägten Welt unvereinbar bleibt. Zentral ist in ihrer Analyse des Motivs des Tigers bzw. die Verwandlung in einen solchen, was Vasik wiederum als Metapher des Heranwachsens innerhalb der *narco*-Welt deutet.

BIBLIOGRAPHIE

Augé, Marc. (1992): *Non-places: introduction to an anthropology of supermodernity*. London/New York: Verso.

Rashkin, Elissa J. (2001): *Women Filmmakers in Mexico*. Austin: University of Texas Press.

Rushton, Richard (2011): *The Reality of Film: Theories of Filmic Reality*. Manchester: Manchester University Press.

Silva Escobar, Juan Pablo (2011): “La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social.” In: *Culturales*, Vol. 7(13), 7–30.

Solís Salazar, Sofía G. (2018): “La importancia del desarrollo de la teoría cinematográfica feminista en México: un llamado al análisis del género y el cine”. In: *Debate Feminista*, Vol. 55, 81–103.

Taylor, Henry M.; Tröhler, Margit (1999): „Zu ein paar Facetten der menschlichen Figur im Spielfilm“. In: Heller, Heinz-Bernd: *Der Körper im Bild: schauspielern – darstellen – erscheinen*. Marburg: Schüren, 135-149.

Torres San Martín, Patricia (1997): “Las mujeres del celuloide en México”. In: *Nuevo texto crítico*. Vol. 10 (19-20), 93–106.

Torres San Martín, Patricia (2016): “Crónica del cine silente mexicano: Elena Sánchez Valenzuela (1919-1929)”. In: *Dixit 24*, Vol. 1, 70–90.

Tuñón, Julia (1998): *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939-1952)*. México, D.F.: Colegio de México; Instituto Mexicano de Cinematografía.

Nahmad, Ana Daniela; Millán, Mátgara (2022): “Pensando el cine de las cineastas contemporáneas en México”. In: *Instituto Mexicano de Cinematografía: Anuario Estadístico de Cine 2021*. Ciudad de México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 107-120.

Instituto Mexicano de Cinematografía (2020): “Las mejores películas mexicanas de la historia. Fotografía de la inclusión.” < <https://bit.ly/3Z8YUEI>> (zuletzt besucht am 01.03.2023).

FORMAS DE SER: DIVERSIDAD DE IMÁGENES FEMININAS IN *PERFUME DE VIOLETAS*

CLAUDIA MAYRHOFFER

Abstract.

Der Beitrag beschäftigt sich mit Maryse Sistaches Film *Perfume de Violetas - nadie te oye* und greift hierbei auf Theorien der feministischen Filmwissenschaft zurück. Den drei Hauptfiguren Yessica, Alicia und Miriam werden unter Berücksichtigung vorfilmischer Gegebenheiten wie der Auswahl der Schauspielerinnen sowie filmischer Stilmittel stereotypische Darstellungen von Frauen im Film zugeordnet. Hierbei wird zudem erläutert, wie die unterschiedlichen Wahrnehmungen der verschiedenen Frauenfiguren filmisch erzeugt werden. Um die gesellschaftlichen Stellenwerte der drei Figuren deutlich zu machen, erfolgt zudem ein Vergleich ebendieser mit den drei mexikanischen Mythenfiguren La Malinche, La Llorona und La Virgen de Guadalupe.

► [Inhaltsverzeichnis dieser Ausgabe](#)

2023 | Vol. 1

Cine y mujer en México:

(Feministische) Perspektiven auf
Spielfilme mexikanischer Regisseurinnen
des 21. Jahrhunderts

Seite 4-13

vistazo.

FORMAS DE SER: DIVERSIDAD DE IMÁGENES FEMININAS

CLAUDIA MAYRHOFER

Stereotypen, Klischees, Medien, Religionen und Kulturen, all diese Einflüsse tragen dazu bei, einen beziehungsweise mehrere Standards vom Bild einer Frau zu kreieren. Unbewusst werden so verschiedene Verhaltensweisen und Erscheinungsbilder automatisch bestimmten Kategorien zugeordnet. Dadurch fällt es leicht, Ähnlichkeiten oder Differenzen zwischen Frauen zu entdecken, vor allem, wenn deren Individualität ignoriert wird. Dieser Vorgang der ‚Ähnlichkeitsfindung‘ kann ein Zugehörigkeitsgefühl schaffen und als Vorbildfunktion wirken. Im negativen Fall kann dieser Vergleich aber auch zu Vorurteilen und Diskriminierung verleiten, da Personen Eigenschaften einer anderen Person zugeschrieben werden, welche ihr möglicherweise nur ansatzweise oder nicht entsprechen.

Die vorliegende Filmanalyse versucht, die unterschiedlichen Darstellungen weiblicher Figuren in Maryse Sistachs *Perfume de las violetas – nadie te oye* herauszuarbeiten. Zum einen wird Bezug genommen auf den filmtechnischen Unterschied zwischen der Darstellung der Hauptfigur Yessica und Alicia. Zum anderen werden die Figuren mit drei mexikanischen Mythenfiguren verglichen, welche zum Verständnis der gesellschaftlichen Rollen hilfreich sind und mithilfe der Figuren von Yessica, Miriam und Alicia veranschaulicht werden. Bereits auf den ersten Blick stechen zwei ‚Frauenbilder‘, welche extreme Gegensätze bilden deutlich hervor. Im folgenden Abschnitt wird erklärt, wie diese Kontrarietät nicht nur inhaltlich, sondern auch mithilfe filmtechnischer Mitteln untermauert und mit der Kunst der impliziten Wiederholung hervorgehoben wird.

1. Formas de ser | Gestaltung der Figuren von Yessica, Alicia und Miriam

Yessica, Alicia und Miriam verkörpern die drei Hauptfiguren im Film *Perfume de las violetas – nadie te oye*. Sie sind unabdingbar, um den narrativen Fortschritt und sinnhafte Zusammenhänge des Films zu verstehen. Dabei ist allerdings anzumerken, dass diese drei Figuren nicht nur völlig unterschiedliche Charaktere implizieren, sondern darüber hinaus auch als Trägerinnen von drei gänzlich unterschiedlichen symbolischen/historischen Merkmalen und Rollenbildern dienen. Jede für sich eröffnet den Zuseher*innen einen Einblick in gesellschaftlich-soziale Werte, Vorstellungen und Gedankenkonstrukte, die mit der jeweiligen ‚forma de ser‘ zusammenhängt. Bei der Rezeption spielen auch die je nach Gesellschaft unterschiedlichen Sichten auf verschiedene Frauenbilder und die damit verbundenen Bedeutungen einer Rolle. So erleben beispielsweise Nicht-Mexikaner*innen *Perfume de las violetas – nadie te oye* gewiss mit einem anderen Gefühlsspektrum als mexikanisches Publikum. Dieses Phänomen bildet sich nicht etwa daraus, dass Nicht-Mexikaner*innen an grundsätzlich andere filmische Stilmittel gewöhnt wären, zumal filmtechnische Effekte meist an global gültige Konventionen geknüpft sind. Nichtsdestotrotz sind Kulturen durch unterschiedliche Wertvorstellungen und Erfahrungen geprägt. So hat eine mexikanische Person bzw. ein in Mexiko lebender Mensch einen anderen Bezug, und dadurch eine andere Wahrnehmung, zu Themen wie Gewalt, Klassengesellschaft und geschlechtlichen Rollenbildern als jemand der in einem nicht-mexikanischen Kontext lebt und/oder sich einer anderen Kultur mit anderen Wertvorstellungen zugehörig fühlt.

Die Rollen, welche einzelne Figuren in einem Film verkörpern, übertragen eine versinnlichte Bedeutung, welche in den Köpfen der Zuschauer*innen entsteht, vervollständigt wird oder weiterlebt. Laut Richard Maltby kann

neben dem Charakter einer Figur auch deren Aspekt der Performance in Betracht gezogen werden, wobei die Kombination aus schauspielerischer Leistung, filmisch-ästhetischer Präsenz und der Inszenierung des Körpers als „integrierte Performance“ bezeichnet werden kann (vgl. Taylor; Tröhler 1999: 138). Im Beispiel von Alicia ist hier ihr Gang-Stil, ihre selbstsichere Stimmlage, die Auswahl ihrer Kleidung, die wiederkehrende Farbe Rot sowie das Spiel der Belichtung zu nennen, welche die Zuschauer*innen bereits in eine Richtung lenkt die dargestellte Figur aus einem bestimmten, in diesem Fall erotischen, Blickwinkel zu sehen. Die ‚autonome Performance‘ bezieht sich hingegen auf das explizite Zurschaustellen des Körpers und kann zum Beispiel durch einen expressiven, kodierten Stil (z.B. femme fatal) erreicht werden und wiederum durch film-ästhetische Techniken untermauert werden (vgl. ebd.). Im Falle Alicias umfasst diese Art der Performance wiederholte Großaufnahmen, die ihren stereotypisch weiblichen Körper in Szene setzen sowie häufige Nahaufnahmen mit Fokus auf ihr stets geschminktes Gesicht, ihre Beine oder ihre Stöckelschuhe. Die drei ausgewählten Figuren sind mit diametral unterschiedlichen Charakteren verknüpft. Unter Charakter versteht man hierbei: „ein virtuelles, fiktionales Wesen, das aber in einem gegebenen Film attributiv und differentiell als Bündel von Merkmalen (Lévi-Strauss 1973: 170; Vernet 1986: 82f.; Gardies 1993: 56f.) beschrieben werden kann“ (Taylor; Tröhler 1999: 139). Vereinfacht gesehen könnten die drei analysierten Figuren in folgende ‚Charaktere‘ einordnen werden: Yessica, die Rebellin; Alicia, die Verführerin; und Miriam, das Mauerblümchen.

Der im Folgenden beschriebene ‚Typ‘ wird vor allem durch äußerliche, körperliche Eigenschaften und Merkmale definiert. Es handelt sich also um von außen sichtbare Merkmale, welche mehr oder weniger ‚typisch‘ (auffällig) sein können. Ein Typ ist eine abstrakte Personen-Idee. Dadurch unterscheidet sich die Bezeichnung ‚Typ‘ von der ‚Rolle‘ welche auch ohne die

äußere Erscheinung bereits mit Bedeutungen, Vorstellungen und Erwartungen aufgeladen ist. Laut Henry M. Tylor und Margit Tröhler (1999: 144) besteht ein bestimmter ‚Typ‘ aus grundsätzlich zwei verschiedenen Merkmalkategorien: Zum einen die außer- und vorfilmische als physische Ausgangslage der Figur und zum anderen die inter- und transtextuelle Ausgangslage als mediale, kulturelle Konstruktion. Die außer- und vorfilmische Ausgangslage meint etwa kulturelle und körperlich konnotierte Merkmale der Person bzw. Schauspieler*in (vgl. ebd.: 144-145). Bei Alicia könnte man hier als Beispiele ihre langen Haare, vollen Lippen und ihre stereotypisch weibliche Figur mit wohlgeformter Hüfte und Brust und schmaler Taille nennen. Die Darstellerin von Miriam bietet als vorfilmische Ausgangslage lange, glatte Haare, makellose, reine Haut, einen harmonischen Klang der Stimme und eine schlanke Figur. Yessica hingegen wird von einer großen Schauspielerin mit Kulleraugen und einer etwas mit den Schultern nach vorne gebeugten Körperhaltung inszeniert. Die Auswahl der Schauspieler*innen trägt deutlich zur Veranschaulichung der im Film gewünschten Typen bei. Somit ist die individuelle Haltung, Bewegung, Gestik und Mimik der Schauspieler*innen für den Film stets zu berücksichtigen. Als Beispiel für eine inter- und transtextuelle Ausgangslage von Miriam ist ihr schüchterner Blick sehr markant, ihr stets gekämmtes Haar, helle und nie zu tief ausgeschnittene oder zu kurze Kleidung wodurch sie mit der Rolle eines braven Mauerblümchen Kategorie in Verbindung gebracht werden kann.

1.1. Alicia als Sexsymbol und Mutter

Nicht allein die Auswahl der Besetzung für diese Figur mit Arcelia Ramírez, gibt dem*der Zuschauer*in Anlass, die Figur auf eine gewisse Art und Weise zu lesen, sondern auch eine spezielle Kameraführung, welche im gesamten

Film lediglich bei Alicia angewandt wird, provoziert eine erotische Wahrnehmung der Figur. Alicia wird verhältnismäßig oft in Ganzkörperaufnahmen gezeigt, was eine besondere Betonung auf ihren Körper und ihre Figur widerspiegelt. Ebenso verleitet diese Art der filmischen Darstellung dazu, die Figur eher als Veranschaulichung eines weiblichen Körpers wahrzunehmen und weniger als tragende Rolle in der narrativen Handlung. Der Körper wird objektifiziert und lässt dem*der Zuschauer*in Freiraum für Imaginationen und Vermutungen. Untermalt wird die erotische Darstellung durch Detailaufnahmen markanter weiblicher Attribute. Immer wieder wird durch Kameraschwenks auf ihre Beine Bezug zu den Stöckelschuhen hergestellt, welche in den meisten Gesellschaften feminin konnotiert sind und häufig als Zeichen von Attraktivität und Verführung gewertet werden. Der Blick auf die Schuhe wird allerdings implizit inszeniert, was dazu beiträgt, das Körperbild der Figur unbewusst zu verstärken. In unterschiedlichen Szenen zieht sie sich die Schuhe aus (1:03:16 – 1:03:33), steigt mit den Stöckelschuhen auf ein Bild (1:04:18 – 1:04:21) oder hat aufgrund der Schuhe Mühe, ihrer Tochter zu folgen (55:56 – 56:03).

Während des gesamten Films bleibt der Stöckelschuh als Symbol von Weiblichkeit und Attraktivität, aber auch einer gewissen Einschränkung erhalten. Verstärkend zum Symbol des Stöckelschuhs arbeitet Alicia in einem Schuhgeschäft, wo sie wiederum Stöckelschuhe im Zuge ihrer Arbeitsuniform tragen muss. Als Jorge sich seine neuen Turnschuhe kauft (33:25) sind auch Alicias Beine mit in der Aufnahme. Dies impliziert den bildlichen Kontrast zwischen dem Männlichen, dem bequemen Turnschuh, der jedoch ebenfalls getragen wird, um andere zu beeindrucken, und dem Weiblichen, das sich in die vorgegebenen Formen der Stöckelschuhe zwingt um dem gesellschaftlichen Ideal gerecht zu werden. Jorge, der sich aus eigenem Willen neue Schuhe nach seinem Geschmack kauft und Alicia, welche aufgrund ihres Jobs und um ihr gesellschaftliches Image zu bewahren Schuhe

tragen muss, die Schmerzen verursachen oder sie in ihrer Mobilität hindern. Der Bezug zu den sozialen Formen des Seins wird auch deutlich als Alicia sie zur Schule begleitet (55:56 – 56:03). Beide Figuren werden in einer totalen Einstellungsgröße und von hinten gezeigt während Alicia versucht, ihre Tochter humpelnd und stolpernd einzuholen. Das enge Kostüm und wiederum die Stöckelschuhe bilden hier neben dem Rückbild, auf das später noch genauer eingegangen wird, ein filmisches Stilmittel um die gesellschaftlichen und kulturellen Normen und Formen einer Frau höherer Klasse zu versinnbildlichen. Die Widerspiegelung einer Frau welche sich in Schuhe und Kleidung zwingt, um gesellschaftliche Erwartungen ihres Erscheinungsbildes zu bewahren, jedoch nicht zu hundert Prozent in diese vorgegebene Form hineinpasst, damit zwar vorankommt aber sichtlich zu kämpfen hat.

Zu beachten gilt auch die von der Regisseurin gewählte Farbgestaltung. Den gesamten Film hindurch trägt Alicia rote Kleidungsstücke, in dieser Szene jedoch ist sie in ein hellblaues Kostüm gekleidet und trägt weiße Stöckelschuhe. Helle Farben, die traditionell nicht mit Verführung in Verbindung zu bringen, sondern eher an Unschuld und Jungfräulichkeit gebunden sind. In diesem Kontext kann die Farbauswahl der Kleidung und ihr holpriger Gang als Innbegriff der aufopfernden Mutter stehen, welche ihrer Tochter ein besseres Leben ermöglichen möchte und durch die Einhaltung soziokultureller Formen und Verhaltensweisen dafür kämpft, sich der höheren Klasse anzupassen. Eine Darstellung in der deutlich wird, dass sie nicht ausschließlich eine einseitige, verführerische, erotische Figur sein soll, sondern auch den Aspekt des Mutterseins, der Aufopferung und des Opferseins einer Klassengesellschaft in sich trägt. Die Rückenansicht verleiht den Figuren Anonymität, da man ihr Gesicht nicht erkennt. In diesem Fall kann diese Kameraansicht auch als Zeichen verstanden werden, ein Niemand, beziehungsweise eine von vielen zu sein, die sich täglich dem

Kampf um die Akzeptanz in der Gesellschaft stellen müssen. In Folge dessen wird ebenso zur Schau gestellt wie sie sich zu Hause erleichtert aus ihren Schuhen befreit und quasi aus den Zwängen ihres Erscheinungsbildes ausbrechen kann. Anhand ihres Seufzens ist tiefe Erleichterung zu erkennen und der sofortige Griff mit der Hand auf den Fuß verweist auf den Schmerz der Anpassung (1:03:16 – 1:03:33).

Barfuß zu sein kann aber auch heißen, verletzlich oder schutzlos zu sein. Die Eingliederung oder das Zugehörigkeitsgefühl zu einer gewissen Gesellschaftsklasse kann Sicherheit verschaffen, etwas woran man sich festhalten kann, damit nicht alles um einen herum auseinanderfällt. Als Miriam, nachdem sie für das gestohlene Parfum verantwortlich gemacht wird zum Arbeitsplatz ihrer Mutter läuft und mit traurigem Blick vorm Schaufenster steht, schwenkt die Kamera plötzlich zu einer Detailaufnahme der nackten Füße Alicias, welche gerade dabei ist, die Schuhe in der Auslage neu zu ordnen und dafür ihre Stöckelschuhe ausgezogen hat. Als sie ihre traurige Tochter bemerkt, läuft sie sofort in ihre Richtung, ohne auf die Schuhe um sie herum zu achten. Barfuß, völlig in ihrem Mutter-Dasein, ohne das filmisch verwendete Symbol des Stöckelschuhs zur ‚idealen Frau‘ zu beachten. Ebenso wenig Beachtung durch die Figur erhalten die umgestoßenen Schuhe im Schaufenster, welche gleichermaßen wie die Gesellschaftsnormen nach links und rechts vom nackten Fuß der Mutter wegstürzen. Eine Situation, welche den Wert der familiären Mutter-Tochter Beziehung über andere Werte und Richtlinien stellt.

Auch die Farbe Rot wird als symbolträchtiges Merkmal verwendet, um die Attraktivität und den sexuellen Reiz Alicias hervorzuheben. Die Farbe wird als Hinweis für Erotik und Verführung in vielerlei Hinsicht bei der Figur von Alicia eingesetzt, wohingegen alle anderen Figuren in keinem Moment in Verbindung mit ihr gebracht werden. Die Farbe bleibt somit in der gesamten Narration einer einzigen Person vorbehalten, mit der Absicht, durch

diese Figur die gesamte weibliche, verführerische Sexualität darzustellen, beziehungsweise diese Züge besonders hervorzuheben und durch die Vermeidung der gleichen Farbe bei anderen Figuren eine mögliche erotische Betrachtungsweise zu unterbinden. Sowohl in der Arbeit durch ihre Uniform als auch in der Freizeit durch unterschiedliche Kleidungsstücke oder roten Lippenstift wird Alicia mit Rot assoziiert.

Allerdings werden bei Alicia nicht nur Farben zur Untermalung der sexuellen Wirkung angewendet, sondern auch Lichteffekte zur Unterstreichung einer mysteriösen, geheimnisvollen Darstellung eingesetzt. Wortwörtlich wird Alicia, je nachdem ob ihre geheimnisvolle, verführerische Seite (low-key) oder ihr mütterliches Familienleben (high-key) im Vordergrund steht, in unterschiedliches Licht gerückt. Besonders deutlich wird dieser Kontrast zwischen Hell und Dunkel, Licht und Schatten als Alicia sich hinter einem Vorhang ihre Arbeitsuniform aus- und ihre Freizeitkleidung anzieht (1:11:28 – 1:11:46). Die Szene ist zudem gleich mehrfach symbolisch aufgeladen. Im Schatten kann man wieder die Stöckelschuhe erkennen, mit welchen sie langsam durch einen Rock schlüpft. Als sie den Vorhang öffnet, um Miriam zu holen trägt sie ihr langes Haar offen, ist mit rotem Lippenstift geschminkt und gerade dabei, ihre halb offene rote Bluse zuzuknüpfen. Zu Beginn ist eine Ganzkörperaufnahme zu sehen, die ihren Schatten hinter dem Vorhang zeigt, welche dem*der Zuschauer*in vermittelt, dass hier etwas in Szene gesetzt wird, was eigentlich verborgen bleiben soll. Es wird aus einer statischen-subjektiven Kamera gefilmt, welche der*dem Zuschauer*in das Gefühl vermittelt, tatsächlich auf der anderen Seite des Vorhangs zu stehen und dem Schattenspiel zuzusehen. Sobald sie den Vorhang öffnet, rückt auch Alicia näher an die Kamera, zunächst in eine amerikanische Aufnahme, dann in eine Großaufnahme, welche genaueren Blick auf ihre Harre, ihr geschminktes Gesicht, die rote feine Bluse und ihre schwarze Unterwäsche zulässt.

Eine zusätzliche Hervorhebung der sexualisierten Darstellung Alicias ist speziell durch markante Großaufnahmen gekennzeichnet. Ein gelungenes Beispiel hierfür ist die Szene als Miriam im Hinterzimmer des Schuhgeschäfts auf ihre Mutter wartet und mitbekommt, wie ihr Vorgesetzter sich an diese heranmacht (57:46 – 58:10). Gezeigt wird, als subjektive Kameraführung aus Miriams Perspektive, die Hand des Mannes, wie sie langsam unter Alicias Rock gleitet. Das Gesicht des Mannes kann man hierbei nicht erkennen da die gesamte Aufmerksamkeit seiner Handbewegung gilt. Erst im nächsten Moment kann der*die Zuschauer*in von der gegenüberliegenden Kameraseite aus erkennen, dass es sich dabei um Alicias Vorgesetzten handelt und kann somit, im Gegensatz zu Miriam, darauf rückschließen, dass der Grund weshalb Alicia manchmal später nach Hause kommt eine Affäre mit diesem ist. Während des Gesprächs in der Badewanne zwischen Miriam und Yessica (14:40 – 16:08) wird allerdings deutlich, dass Miriam bezüglich ihrer Mutter an der von der Gesellschaft gewünschten Erwartung festhält. Da ihre alleinerziehende Mutter keinen festen Freund hat, ist für Miriam die Vorstellung einer sexuellen Aktivität beziehungsweise Affäre ihrer Mutter komplett ausgeschlossen. Eine häufig verwendete Form der Kameraführung, um den Zuschauer in Neugierde zu versetzen und gleichermaßen sexuelle Spannung aufzubauen, wurde im Gespräch zwischen Alicia und der Direktorin der Schule angewendet (1:17:33 – 1:18:13). Mittels Handkamera wird erst eine Detailaufnahme der Stöckelschuhe gezeigt, um dann langsam entlang der Beine der Frau von unten nach oben zu filmen, bis sie schlussendlich wieder mit einer Detailaufnahme ihrer Hände, die nervös an der Strumpfhose zupfen, stehenbleiben.

Auffällig ist auch die Technik der Wiederholung, die bei der Darstellung der Figur Alicias verwendet wird. Den ganzen Film hindurch wird der Bezug zu den Stöckelschuhen und der Farbe Rot hergestellt. Darüber hinaus wiederholen sich Szenen, in denen sie sich schmerzvoll die Schuhe auszieht und

ihre Füße massiert oder ihre Haarklammer vom Kopf nimmt und mit einer verspielten Bewegung ihre langen Haare über ihre Schultern wirft während sie gerade dabei ist, sich ihre Bluse aufzuknöpfen. Wiederholung ist nicht nur allein die Kunst auf gewisse Merkmale oder Verhaltensweisen aufmerksam zu machen, sondern fordert den*die Zuschauer*in gleichzeitig dazu auf, sich Gedanken zu machen, warum gewisse Szenen in abgewandelter Form immer und immer wieder vorkommen. Wiederholung ermutigt dazu, sich selbst die Frage nach dem tieferen Sinn oder der Bedeutung dahinter zu stellen. Im Falle Alicias wird mithilfe der Wiederholung die Wahrnehmung der Figur in einem sexuellen Kontext verstärkt sowie gleichzeitig darauf hingewiesen, dass ihre Figur neben dem Objekt der Begierde auch noch die Rolle der alleinerziehenden Mutter und die Last des gesellschaftlichen Drucks widerspiegelt.

1.2. Yessica als Rebellin und Unterdrückte

Yessica erfüllt ab dem ersten Erscheinen ihrer Figur im Film den Stereotyp einer Rebellin. Bereits in den ersten Szenen wird sie als solche inszeniert durch ihr Zu-Spät-Kommen zur Schule, ihre auffällige Schminke und ihr aufmüpfiges Verhalten der Lehrerin gegenüber. Darüber hinaus benutzt sie Schimpfwörter und stiehlt. All dies sind Details, welche im Film gezeigt werden und den*die Zuschauer*in dazu verleiten, die Figur in eine ihm*ihr bekannte Kategorie eines Stereotyps einzuordnen. Obwohl Yessica im Film beispielsweise nicht beim Drogenkonsum oder Alkoholmissbrauch gezeigt wird, wären diese Bilder leicht vorstellbar, da sie sich problemfrei in den Stereotyp eines revoltierenden Teenagers einordnen lassen, den die gezeigten Merkmale implizieren. Dieser Effekt, der das Gedankenrad im Kopf des Publikums durch gezielte Zurschaustellung einzelner Merkmale zu einer gewissen Vorstellung beziehungsweise Einordnung der Figur treibt, ist im Kino meist kein Zufall. Zumal ein gewöhnlicher Spielfilm eine gewisse

Länge nicht übertreffen sollte, bieten solch implizite personenbeschreibende Filmdetails eine dankbare Abhilfe, um in nur wenigen Aufnahmen zu erreichen, dass die Figur so wahrgenommen wird wie der*die Regisseur*in es intendiert. Von Beginn weg wird Yessicas Figur als besonders auffällig dargestellt und von den restlichen Figuren abgehoben. Dadurch wird im Publikum die Wirkung erreicht, der Figur selbst ohne Ton oder Information über die Narration, eine gewisse Wichtigkeit zu zuschreiben.

Hervorgehoben wird Jessica von den anderen handelnden Personen, neben der Fokussierung der Kamera auf sie, durch ihr Aussehen, ihr Verhalten und ihre Familien- und Wohnsituation. Im Gegensatz zu Alicia, deren lange Haare eher in das typische Frauenklischee fallen, ist Yessicas Frisur außergewöhnlich gestaltet und zieht dadurch zusätzlich Aufmerksamkeit auf sich. Sie trägt ihre Haare stets zusammengebunden und ihre Stirnfransen sind ungewöhnlich gestaltet. Auch ihre lockere, lässige Körperhaltung und ihr schlendernder Stil zu gehen, lassen die Figur eher ‚burschikos‘ wirken. Es scheint, als würde mit physischen Attributen versucht zu verhindern, Jessica als klischeehaft feminin darzustellen und sie eher ins gegenteilige Licht zu rücken. Dennoch wird die Figur auch in Szenen gezeigt, die sie eindeutig als ‚weiblich‘ lesbar machen, wie beispielsweise jene in der Badewanne (14:40 – 16:08) oder jene, in der sie einen Mitschüler küsst (56:54 – 57:09). Zusätzlich wird sie in den ersten Aufnahmen nach den Vergewaltigungsszenen stets mit offenen Haaren gezeigt. Ein weiterer Hinweis dafür, dass in *Perfume de las violetas* offene Haare als ein Symbol aufgezwungener Weiblichkeit interpretiert werden können.

Die Tatsache, dass die Vergewaltigung nicht explizit gezeigt wird, lässt vermuten, dass die Zuschauer*innen ihre Aufmerksamkeit nicht auf den Akt an sich legen sollen, sondern darauf, wie die Vergewaltigung die Figur und deren Darstellung verändert. Man kann dies als ein Stilmittel verstehen, welches die Zuschauer*innen ergreift und sie zum Nachdenken bringt, wie

filmische Andeutungen zu interpretieren sind. Um den Zuschauer*innen ein Gefühl von größerer Verbundenheit und Mitgefühl zu vermitteln, wurde nach der zweiten Vergewaltigung eine subjektive Kamera eingesetzt, welche eine Identifizierung mit der Figur Yessicas beinahe aufzwingt. Während sie zwischen aufgehängten Laken und Bettbezügen wandelt, wird durch die Kameraperspektive nicht nur sichtbar, sondern auch beinahe fühlbar, wie schwindelig und durcheinander Yessicas Gedanken in diesem Moment sind (1:10:07 – 1:10:38). Ähnlich wie Alicias Figur auf der schmalen Brücke zwischen verführerisch/sexy und Muttersein balanciert, schwenkt auch die Figur Yessicas zwischen rebellisch/selbstbewusst und Kindsein hin und her. Dargestellt wird dies vor allem durch ihre Reaktion auf Miriams Parfum. Groß- und Nahaufnahmen wie sie an Miriams duftenden Haaren riecht, oder wiederum das Stillmittel der Wiederholung, welches immer wieder in abgewandelter Form zeigt, wie Jessica durch den Duft des Parfums tänzelt, untermauern ihr kindliches Verhalten.

So wie beide Figuren einen Kontrast in sich tragen, so spiegeln sie auch gegenseitig völlig konträre Lebensweisen in ein und derselben Gesellschaft wider. Jessica lebt etwas außerhalb des Stadtzentrums in einer Hütte ohne Fenster und Türen, auf engstem Raum mit ihrer Mutter, ihrem Stiefvater und ihren Stiefgeschwistern. Abermals wird ihr sozialer Stand mit filmtechnischen Details hervorgehoben, welche auf den ersten Blick unscheinbar wirken aber dennoch im Unbewusstsein der Zuschauer*innen wirksam werden. Es wird nicht viel vom Inneren des Hauses gezeigt, jedoch wird deutlich das Jessica kein eigenes Zimmer hat und die Aufnahmen von ihr in ihrem Zuhause ständig in Verbindung mit irgendeiner Art der Hausarbeit stehen. Das Haus wird aus der Vogelperspektive dargestellt und Jessica muss von der Ebene des Bürgersteigs noch zusätzlich eine Leiter hinunter-

klettern, um dorthin zu gelangen. Der niedrigere Stand, den Miriams Familie in der Gesellschaft einnimmt, wird durch die Vogelperspektive und das inszenierte Hinabsteigen an der Leiter verdeutlicht.

Das Verhalten von Yessicas Mutter unterstützt diese Annahme. Indem sie ihre eigene Tochter als Hure beschimpft, rückt sie die Yessicas Figur noch weiter in ein Klischee, das bereits aus anderen Filmen bekannt ist: die Prostituierte, die aus ärmlichen Verhältnissen stammt, keine guten Familienverhältnisse aufweisen kann, wenig Geld hat und im Laufe ihres Lebens in die Szene der Prostitution hineinrutscht, sei es nun gewollt oder ungewollt. Gleichzeitig erzeugt der Film eine kontrastierende Darstellung, da verdeutlicht wird, dass es sich bei Yessica um ein Opfer von Gewalt und sozialen Missständen handelt. Durch viele implizite Details ermöglicht *Perfume de las violetas* dem Publikum zu erkennen, wie schnell das Schicksal eines Menschen verändert werden kann. Besonders wenn die eigene Identität mehreren unterdrückten Gesellschaftskategorien gleichzeitig angehört.

Die Figur des Stiefbruders Jorge verdeutlicht die patriarchalen Strukturen, die im Film abgebildet werden. Für sein eigenes Glück verkauft er das Glück seiner Stiefschwester. Er kauft sich davon neue Turnschuhe, um in der Gesellschaft mehr Ansehen zu gewinnen, während Yessica den Preis dafür bezahlt. Hervorgehoben wird dies mit dem 1999 erschienenen Song *En la rueda de la fortuna* von Felix & the Katz, welcher gespielt wird als Jorge mit den neuen Schuhen das Geschäft verlässt. Durch seine Abmachung mit dem Minibusfahrer rutscht Yessica ganz ohne Eigenverschulden in eine noch tiefere Schicht, da sie dadurch selbst von ihrer eigenen Familie als Hure angesehen wird. Jorges amoralisches Handeln, verdeutlicht die verschrobene Hierarchie patriarchal gefärbter Gesellschaften: Yessica ist eine Frau und somit ihrem Stiefbruder, einem Mann, automatisch untergeordnet. So kommen sie zwar aus derselben Gesellschaftsschicht, was sie beide gegenüber höheren Schichten machtlos werden lässt, aber Jorge kann sich

als Mann im Vergleich zu und über die Unterdrückung Yessicas eine bessere Position verschaffen. Yessicas schwierige Familienverhältnisse führen zudem auch dazu, dass sie nirgends eine emotionale Stütze finden kann außer bei ihrer Freundin Miriam. Hervorgehoben wird dieser Aspekt im Nebentitel des Filmes *„nadie te oye“* welcher ein Hinweis auf die aussichtslosen Hilfeschreie der machtlosen Unterschicht der Gesellschaft sowie der Frauen sein kann.

2. Filmfiguren als Mythen

Claudia Leitner verweist in ihrem Text *„Cover(t) Girl of the Conquest: Chicana Iconography of La Malinche“* über die Chicana Gesellschaft auf folgendes Zitat aus Anzálduas *Borderlands/La Frontera*:

La gente chicana tiene tres madres. All three are mediators: Guadalupe, the virgin mother who has not abandoned us, la Chingada (Malinche), the raped mother whom we have abandoned, and la Llorona, the mother who seeks her lost children and is a combination of the other two. [...] In part, the true identity of all three has been subverted – Guadalupe to make us docile and enduring, la Chingada to make us ashamed of our Indian side, and la Llorona to make us long-suffering people. (Anzáldua nach Leitner 2006: 50-51)

Wenngleich auch die Leseweise nicht dieselbe bleiben mag, so sind die drei erwähnten Mythen-Figuren doch auch zentral für den mexikanischen Kontext im Allgemeinen. Im Folgenden wird versucht, sie mit den bereits herausgearbeiteten Figuren des Films in Verbindung zu bringen.

2.1. Yessica alias Malinche

Die Malinche war eine junge, indigene Frau, Übersetzerin für Hernán Cortés und somit Botschafterin zwischen den Welten der Spanier*innen und der indigenen Bevölkerung, und Mutter eines gemeinsamen Sohnes mit

Cortés. Genaue historische Daten über die Figur sind rar, jedoch spielt sie eine große Rolle in der Geschichte um die nationale Identität Mexikos. Es gibt zahlreiche Variationen über die Geschichte der Malinche⁴, Octavio Paz hebt jedoch in seinem Essay „El laberinto de la soledad“ (1950) den Aspekt des Verrats am eigenen Volk hervor (vgl. Dröscher; Rincón 2001: 7-8), welcher sich gut mit der Figur Yessicas verknüpfen lässt, da sich einige Ähnlichkeiten feststellen lassen.

Beide Figuren werden an jemanden übergeben, Yessica an Topi, den Busfahrer, die Malinche an Herán Cortés. Darüber hinaus sind beide Figuren auf gewisse Art und Weise dazu gezwungen, für andere zu arbeiten bzw. ihnen zu dienen. Yessica arbeitet im Haushalt und auch ihr Körper dient jemand anderem, während sich ihr Stiefbruder an dem Übergriff bereichert. Malinche diente Hernán Cortés als Dolmetscherin, darüber ob sie ihm freiwillig einen Sohn gebar, geben die historischen Daten keine Auskunft. Octavio Paz spricht von einer gewissen sexuellen Offenheit der Malinche, welche, auch durch Illustrationen der historischen Gestalt als nackte indigene Frau verstärkt betont wird. Auch die Figur von Yessica ist nackt in der Badewanne zu sehen im Gegensatz zu Miriam, welche ebenfalls in der Szene gezeigt wird, jedoch weniger explizit. Der Mythos um die Malinche steht in direktem Zusammenhang mit der Kolonialgeschichte Spaniens. Dabei soll sie den Spanier*innen gegenüber so loyal gewesen sein, dass sie eine andere Frau täuschte, um einen Überfall auf die Spanier*innen zu verhindern, welche später ein großes Blutbad anrichteten. Seitdem wird sie in der Leseweise nach Paz als Verräterin am eigenen Volk betitelt. Überträgt

⁴ Neben der mittlerweile umstrittenen Leseweise nach Paz fand die Malinche mittlerweile auch als Referenzfigur für poststrukturalistische, feministische sowie postkoloniale Theorien neue Interpretationen.

man diesen Vorwurf als Vergleich auf die Figur von Yessica, so hat auch sie ihre eigene Freundin beim Diebstahl des Parfums getäuscht und kann später vereinfacht gesehen für ihren Tod verantwortlich gemacht werden.

Bei beiden Figuren bleibt jedoch unklar, ob sie tatsächlich die Schuld tragen oder nicht vielmehr als eine Art Sündenbock fungieren. Barbara Dröscher und Carlos Rincón legen eine abweichende Leseweise der Malinche als Referenzfigur für feministisches Empowerment und der Position von Frauen in gesellschaftlichen Transformationsprozessen nahe (vgl. Dröscher & Rincón, 2001, 7-8). Auch diese Leseweise kann mit Yessica in Verbindung gebracht werden, wenn man sich beispielsweise die Szene in Erinnerung ruft, in der sie Miriam verteidigt, als die Mitschüler ihr die Fotos wegnehmen (17:24 – 18:34). Je nach Interpretation ändert sich folglich die Darstellung der Figuren.

2.2. Miriam alias la Virgen de Guadalupe

Roger Bartra (1992: 147-150) vertritt den Standpunkt, dass La Malinche zusammen mit der Jungfrau von Guadalupe als eine von zwei Archetypen dient, die tief verwurzelt im mexikanischen Geist das „grundlegende Bild der modernen mexikanischen Frau“ erzeugen. Die Jungfrau von Guadalupe, Mexikos Nationalheilige, repräsentiert die „gute Frau“, „die mütterliche Jungfrau“, während La Malinche die Verräterin, die bad woman, repräsentiert, eine zerstörende, negative Figur: die Verführerin, die Männerverschlingende (vgl. Hershfield 2001: 226-227). Joanne Hershfield (vgl.

ebd.) zufolge werden im mexikanischen Kino durch das Symbol der Malinche die negativen Eigenschaften der Frau in einer Kultur verkörpert und ihr gegenüber steht immer die gute Frau beziehungsweise die hoch verehrte Virgen de Guadalupe, welche alle erwünschten und sozial akzeptablen Eigenschaften von Frauen repräsentiert.

Über Miriam werden im Laufe des Films einige Informationen bekannt, welche für die Narration irrelevant sind, jedoch Aufschluss über den Effekt ihrer Figur geben können. Informationen über ihre Jungfräulichkeit und ihre noch nicht eingetretene Menstruation haben auf den eigentlichen Fortschritt der Erzählung genau so wenig Auswirkung wie die Tatsache, dass sie trotz der Gelegenheit keinen Jungen küsst, während Yessica dies tut. Darüber hinaus besitzt sie im Gegensatz zu Yessica, der Gestank und Schmutz nachgesagt wird, eine eigene Badewanne, welche die Assoziation von Reinlichkeit mit der Figur noch weiter verstärkt. Besonders in der Sequenz, wo beide Mädchen in der Badewanne plantschen, wird der Kontrast der beiden Figuren in den Fokus gerückt. Miriam alias Virgen de Guadalupe wird dargestellt als ein sich ruhig verhaltendes, junges Mädchen, welches bis oben hin mit Schaum bedeckt ist und dadurch keinerlei sexuelle Begierden erweckt. Yessica hingegen alias Malinche plantscht wild im Wasser herum, redet viel und lacht laut während sie durch das Herumwirbeln im Wasser Blicke auf ihren Körper ermöglicht. Zusätzlich wird die Szene zu Beginn aus einer angenäherten Außenperspektive gefilmt, damit deutlich zu erkennen ist, dass sich beide Figuren sich gegenüber sitzen und somit ihre Kontrarietät besser wahrgenommen werden kann.

2.3. Alicia alias la Llorona

Wie bereits erwähnt, kann die Figur der Llorona als eine Kombination der Malinche und der Virgen de Guadalupe interpretiert werden (vgl. Anzádua nach Leitner 2006: 50-51). Diese Mischfigur eignet sich hervorragend, um

Alicia zu beschreiben, da sie gleichermaßen eine sexuelle Seite, wie die Malinche, in sich trägt, aber auch eine fürsorgliche Mutter, wie sie die Virgen de Guadalupe verkörpert. Hinzu kommt, dass die Llorona um ihre Kinder trauert, welche sie, nach einer der vielen Mythenvarianten, zuvor eigenhändig im Fluss ertränkt haben soll. Alicia bringt ihre Tochter zwar nicht eigenhändig um, schafft es jedoch auch nicht, sie zu beschützen. Dass ihr dies ein Anliegen ist, wird im Film mehrmals metaphorisch hervorgehoben, indem sie die Tochter mehr oder weniger zu Hause einsperrt, um sie vor der Außenwelt zu schützen. Dargestellt wird dies durch sich wiederholende Aufnahmen, in welchen Alicia das Tor abschließt, oder Miriam in Großaufnahme hinter den Gitterstangen des Tores gezeigt wird. Durch das Verhalten ihrer Mutter hat Miriam einen realitätsfernen Bezug zur Außenwelt und gerät durch das Gedankengut ihrer Mutter immer wieder in Streitgespräche mit Yessica, bis ein letztes dieser Art sie schließlich zum Tod führt. Die weitere Gemeinsamkeit zwischen la Llorona und Alicia über die Trauer der verlorenen Kinder lässt sich nur vermuten, da der Film endet, bevor Alicia vom Tod Miriams erfährt. Trotz einer abgeschlossenen Handlung lässt die Regisseurin das Ende offen. Die Reaktion von Alicia findet also nur in gedanklicher Fortsetzung des Publikums statt.

3. Conclusio | Frau-Sein als Konstruktion

Der Film *Perfume de las violetas – nadie te oye* repräsentiert unterschiedliche Darstellungsmöglichkeiten weiblicher Figuren im Film und deren Effekt auf das Publikum. Neben der Auswahl der Schauspielerinnen spielt vor allem das filmtechnische Stilmittel der Wiederholung, in diesem Fall mit der symbolischen Wirkung der Stöckelschuhe und der Farbe Rot, eine große Rolle. Durch unterschiedliche Hervorhebung bestimmter Attribute

der Figuren können stereotypische Vorstellungen der Zuschauer*innen verstärkt aber auch unterminiert werden. Durch den Vergleich der drei Hauptfiguren mit den mexikanischen Mythenfiguren la Malinche, la Virgen de Guadalupe und la Llorona, wird die gesellschaftliche Kategorisierung von möglichen Frauenbildern nochmal verstärkt hervorgehoben. Unterschiede aber dennoch gesellschaftliche ‚Schubladen‘ dienen zur Unterteilung des weiblichen Seins. Wie vor allem die Lektüre Yessicas als Malinche jedoch zeigt, variieren die Interpretationen je nach Perspektive, was die Konstruiertheit der unterschiedlichen ‚Frauenbilder‘ implizit aufzeigt.

BIBLIOGRAPHIE

Bartra, Roger (1992): *The Cage of Melancholy*. New Brunswick: Rutgers University Press

Taylor, Henry M.; Tröhler, Margit (1999): „Zu ein paar Facetten der menschlichen Figur im Spielfilm“. In: Heller, Heinz-Bernd: *Der Körper im Bild: schauspielern – darstellen – erscheinen*. Marburg: Schüren, 135-149.

Eder, Jens (2008): *Grundlage der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren.

Paz, Octavio (2015): *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas.

Dröscher Barbara; Rincón Carlos (2001): *La Malinche, Übersetzung, Interkulturalität und Geschlecht*. Berlin: Walter Frey.

Hershfield, Joanne (2001): „La Malinche im mexikanischen Kino“. In: Dröscher Barbara; Rincón Carlos: *La Malinche, Übersetzung, Interkulturalität und Geschlecht*. Berlin: Walter Frey 2001, 225-239.

Anzaldúa, Gloria (1987): *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Spinsters/Aunt Lute

Leitner, Claudia (2006): „Cover(t) Girl of the Conquest: Chicana Iconography of La Malinche“. In: Bandau, Anja; Priewe, Marc: *Mobile Crossings, Representations of Chicana/o Cultures*, Trier: Trier, 49-63.

EINSAMKEIT UND ISOLATION: GEFÜHLsverMITTLUNG IN *LA CAMARISTA*

HARALD SCHÖNY

Abstract.

Der Artikel fokussiert sich darauf, wie in Lila Avilés' Film *La Camarista* die Einsamkeit und soziale Isolation der Protagonistin, welche als Reinigungskraft in einem Hotel arbeitet, dargestellt wird. Der Film wird hierbei als Kommentar und Kritik an der Unsichtbarmachung von Care-Arbeit interpretiert, wobei u.a. filmische Stilmittel herausgearbeitet werden, die das Thema des Sehens und Gesehenwerdens bzw. Nicht-Gesehenwerdens nutzen. Zudem wird das Hotel in *La Camarista* als Nicht-Ort definiert und Hierarchie- und Klassenstrukturen innerhalb des sozialen Gefüges des Hotelbetriebs offengelegt und interpretativ genutzt.

► [Inhaltsverzeichnis dieser Ausgabe](#)

2023 | Vol. 1

Cine y mujer en México:

(Feministische) Perspektiven auf
Spielfilme mexikanischer Regisseurinnen
des 21. Jahrhunderts

Seite 14-20

vistazo.

EINSAMKEIT UND ISOLATION: GEFÜHLsverMITTLUNG IN *LA CAMARISTA*

HARALD SCHÖNY

1. *La Camarista* und die gesellschaftliche Isolation von Care-Arbeiter*innen

Ihre Arbeit ist ständig um uns, doch sie selbst sind kaum sichtbar. Reinigungskräfte haben in unserer Gesellschaft eine isolierte Stellung. Dies gilt an vielen Orten der Welt und wird von Lila Avilés im Film *La Camarista* in einem mexikanischen Luxushotel filmisch in Szene gesetzt. „I could only talk about myself, but I understood that I wanted only to follow Eve.“ argumentiert Avilés (nach Romney 2019: 9) ihren Fokus auf die Protagonistin Eve, die in dem 2018 entstandenen Spielfilm nahezu dokumentarisch in ihrem alltäglichen Leben beobachtet wird. Bis auf die letzte Szene, die als semi-subjektiv die Wandlung der Figur im Film unterstreicht, lässt uns keine einzige subjektive Kameraeinstellung direkt in ihre Rolle schlüpfen, der Film zwingt uns den Beobachterstatus regelrecht auf.

Ziel der folgenden Ausführungen ist es, aufzuzeigen, dass der Film als multidimensionales Medium verschiedene Möglichkeiten bietet, uns trotz der ausbleibenden subjektiven Einstellungen, mit der Protagonistin zu identifizieren und ihre Empfindungen zu teilen. Bedrückend, irritierend und mitleidserregend wirken die langen Szenen der Einsamkeit und doch geben uns die leichten Veränderungen über den Film auch Hoffnung. Ton, Farbe,

Schnitt und Kameraperspektive zeigen uns nicht nur die Tristesse und Isolation der im Hintergrund arbeitenden Personen, sondern auch den Kampf einer fleißigen Arbeiterin in Mexiko City, die stellvertretend für diese Gruppe steht. Gesellschaftskritik verpackt in Einsamkeit. Einsamkeit vermittelt durch Ton, Bild und Handlung. Die Analyse von vier Schlüsselszenen zeigt auf durch welche Stilmittel des Films die beschriebene Wirkung bei den Zuseher*innen erzeugt wird und den Film so zu einer Botschaft der Nächstenliebe machen. In einem letzten Kapitel wird der Film in einen Vergleich mit dem im selben Jahr, im selben Land produzierten Film *Roma* von Alfonso Cuarón gezogen und aufgezeigt, dass zwar die Darstellung von Care-Arbeit in beiden Filmen eine Rolle spielt, die Einsamkeit der Protagonistinnen jedoch unterschiedlich inszeniert wird.

2. Eine Hotelarbeiterin in Isolation | Einsamkeit an einem Ort für alle

Wie ein Erwachen aus einem Traum, zurück in den Alltag, so beginnt der Film *La Camarista* von Lila Avilés. In den folgenden 102 Minuten folgen wir als Beobachtende der Reinigungskraft Evely, meist als Eve bezeichnet, bei ihrer Arbeit durch die 42 Stockwerke eines Luxushotels in Mexiko City. Die Kamera verlässt hierbei kein einziges Mal das Hotel. Ein Gefühl der Beklemmung entsteht, welches durch Bild und Ton unterstützt, die Isolation der Hotelarbeiterin vermitteln soll. Anhand von vier ausgewählten Schlüsselszenen soll auf den folgenden Seiten die Kunst der Gefühlsvermittlung des Films gezeigt und diskutiert werden.

2.1. Verbildlichte Distanz | Eves zwischenmenschliche Beziehungen

Bereits in der ersten Szene, zurück im Alltag, wird die Absurdität der menschlichen Beziehungen der Protagonistin gezeigt. Der Ausschnitt ist filmtechnisch typisch für den gesamten Film. Nach dem langsamen Erwachen aus einer Überblendung in eine amerikanische Kameraperspektive, ohne jeglichen Schnitt und kaum einer Kamerabewegung, mit fast unangenehm grellen Lichtverhältnissen und der ständig vorherrschenden, rauschenden Geräuschkulisse beobachten wir Eve bei ihrer Arbeit. Mehrere Minuten putzt und ordnet sie das Hotelzimmer, um beim Heben der Decke mit Schreck festzustellen, dass ein alter, leicht benebelter Mann sich unter den Daunen verbirgt. Schuldbewusst zieht sie sich zurück. Doch welche Schuld trifft Eve? In Hotels weltweit herrscht eine Hierarchie, die seltsam archaisch wirkt: Der zahlende Gast ist König*in und zuunterst wird, ohne dass es der Beachtung oder Wertschätzung wert wäre, zusammengeräumt. Kontakt zwischen den Schichten wirkt oft starr und die klaren Hierarchien verlocken nicht selten zu Missbrauch (vgl. Zimbardo 2005: 5).

Auch Eve ist diesem Spiel der Kräfte ausgeliefert und ihr Kontakt zu den Hotelgästen zeigt, wie diese ihre privilegierte Position und dadurch die weniger privilegierte Eve ausnutzen. Der Amerikaner mit seinen Dokus über natürliche Selektion und einer Sucht nach Hygieneartikeln, die Argentinierin mit ihrer freizügig-offenen Art und den Privilegien einer reichen Frau oder der jüdische Hotelgast, der ohne viel Erklärung einen für Eve komisch wirkenden Wunsch nach dem Drücken der Aufzugstür verlangt. All diese Gäste teilen zwar das Los der Einsamkeit mit der Protagonistin, werden jedoch deutlich von ihr abgehoben. Die explizite Trennung zwischen Kund*innen und Arbeiter*innen wird durch technische Elemente implizit verstärkt. So trennt eine Wand Eve und den Amerikaner, der nur mittels indirekter Kommunikation zu ihr spricht. Er ignoriert sie und der Wunsch

nach den Hygieneartikeln dringt nur über andere Personen oder das Walkie-Talkie zu Eve. Auch der jüdische Gast deutet bloß, anstatt zu sprechen und die weit entfernte Einstellungsgrößen unterstreichen die Distanz zwischen den beiden Figuren. Die Einsamkeit der Figuren wird filmtechnisch verstärkt: Hotelzimmer wirken isolierend in ihren monotonen Grautönen, das omniprésente Rauschen und die starre, oft schnittlose Kameraführung vermitteln Kontinuität und Einöde. Auch wenn dies für alle Figuren gilt, so unterscheiden sich die Gäste doch wesentlich von Eve, gehören sie doch einer anderen gesellschaftlichen Schicht an, die im Hotel durch die klare Rollenverteilung zwischen Gast und Arbeiterin hervorgehoben wird. Hinzu kommt die Unklarheit, ob die Hotelgäste ihre Einsamkeit nicht frei gewählt haben, während Eves Einsamkeit Folge ihrer Arbeitssituation ist, also eine negative Konsequenz aus der Notwendigkeit ihren Lebensunterhalt zu sichern.

Vor allem die Beziehung zur argentinischen Mutter nimmt eine wichtige Rolle im Film ein. Einerseits handelt es sich bei beiden Frauen um Mütter, die sich allein um ihre Kinder kümmern müssen, doch endet deren Gemeinsamkeit beim Thema Arbeit. Während Eve ihr Kind abgeben muss, um ihren Job auszuführen und es so umsorgen zu können, ist die reichere Argentinierin durch die finanzielle Unterstützung ihres Mannes nicht gezwungen arbeiten zu gehen und hat darüber hinaus die Möglichkeit ihr Kind an Eve abzugeben, wenn sie einen Augenblick für sich haben möchte. Filmtechnisch wird das Hotelzimmer zwar etwas freundlicher in den Lichtverhältnissen dargestellt doch bleiben die Grau- und Beigetöne, die monotone Kameraführung und das Rauschen im Hintergrund. Der Kontakt zwischen den beiden Figuren verbildlicht deren unterschiedliche Bedürfnisse. Eve ist Opfer von Intersektionalität, sowohl bezüglich ihrer Klasse als auch ihres Geschlechts ist sie Teil diskriminierter Gruppen, es kommt zu einer Überschneidung mehrerer Diskriminierungskategorien (vgl. Crenshaw 1989:

136-167). Bei der Argentinierin hingegen geht es in Punkto Arbeit scheinbar weniger oder nicht nur um finanzielle Unabhängigkeit und Autonomie, sondern auch um Selbstverwirklichung, die nach Maslow (1943: 370-396) erst nach der Befriedigung aller anderen Bedürfnisse (Grund- und Sozialbedürfnisse, Sicherheit) überhaupt möglich wird.

Schlussendlich muss Eve feststellen, dass die Versprechungen einer Anstellung in Buenos Aires leer waren. Trotz ihrer anfänglichen Skepsis anderen Menschen gegenüber wird Eve über den Film ständig enttäuscht, neben der Argentinierin verschwindet auch die vorübergehend von der Gewerkschaft finanzierte Abendschule, ihre vermeintliche Freundin, Minitoy nützt sie mehr oder weniger aus und erhält schlussendlich auch noch die von Eve lang ersehnte Beförderung an deren Stelle und auch der Fensterputzer beachtet sie nach einem geteilten Moment der Intimität nicht mehr. Vor allem die Farbgestaltung unterstreicht die hoffnungsvollen Momente der Protagonistin. Minitoy bringt mit ihren Ohringen Farbe in Eves Leben, das Klassenzimmer wirkt durch die warme Farbwahl gemütlicher als der Rest des Hotels und im Zimmer der Argentinierin scheint die Sonne mehr zu scheinen als es sonst im Film der Fall ist. Auch die Einstellungsgrößen spielen bei ihren Beziehungen eine wichtige Rolle. So lässt sich beispielsweise beobachten, dass mit der enger werdenden Beziehung zwischen Eve und Minitoy auch die Kamera näher an die Figuren heranrückt und größere Einstellungen gewählt werden.

Aufgrund der filmischen Relevanz soll hier auf die bereits erwähnte Szene mit dem Gebäudereiniger genauer eingegangen werden. Über den Film verteilt, sieht man Annäherungsversuche des Mannes an Eve. Mit seiner leicht jugendlichen Art werden seine Versuche als Spielereien gelesen und verlieren mit der Trennung durch das Fenster zusätzlich an machistischer Gefahr. Eve zeigt ihm die meiste Zeit die kalte Schulter, bis zu der hier be-

schriebenen Szene (69:56), als Eve völlig überraschend zu masturbieren beginnt, während ihr sonst abgewiesener Verehrer vom Fenster aus zusieht. Wie so oft in diesem Film ist die Kamera statisch, Eve betritt den Raum, beginnt mit den Jalousien zu spielen und legt sich halb ausgezogen auf das Bett, doch die Kamera bleibt starr. Kein Schnitt, keine Kamerabewegung und keine Musik begleiten die Szene, was uns als Zuseher*innen dazu zwingt, uns auf Eve zu fokussieren und ihr in voyeuristischer Weise zusehen. Doch die Kamera zeigt auch den Fensterputzer, der hinter der Glasscheibe regungslos dem Treiben zusieht. Die Fensterscheibe, eine häufig gewählte Metapher in der Medienwissenschaft, für Isolation, aber auch das Medium Film selbst, was aus dem Fenster ein Mittel der Autoreflexivität werden lässt, wird hier zum Spiegelbild der Betrachtenden, erneut eine beliebte Filmmetapher, was die voyeuristische Haltung der Zuseher*innen zusätzlich verdeutlicht (vgl. Jönck and Wilhelm 2022: 150). Trotz der für den Film überraschenden Thematik ist die Szene in ihrer Gestaltung typisch: Seltsam bedrückende Lichtverhältnisse, grau-braune Farben und das Fenster als einziger Kontaktpunkt in eine verschwommene Stadt sind ständig im Film vertreten und lassen das Hotel kalt und abweisend erscheinen. Die plötzliche Zuneigung Eves wirkt darin falsch und deplatziert. Als isolierter Mensch lebt sie in dieser Szene selbst ihre Intimität auf eine seltsam distanzierte Weise aus, indem sie sich dem Arbeiter über die Fensterscheibe zur Schau stellt, während sie den direkten Kontakt scheut. Die Glaswand zwischen den beiden Figuren verdeutlicht deren Distanz zueinander und die Länge und Statik der Szene erzeugen bei den Zusehenden ein Unbehagen, das mit dem abrupten Ende in Ton und Bild in seiner Brutalität zusätzlich gesteigert wird.

Eine interessante Theorie lässt sich mit dieser Szene verknüpfen, welche das Hotel an der Schnittstelle zwischen place und non-place verortet (vgl. Simon 2019). Augés (1992) Theorie der Nicht-Orte beschreibt Gegenden,

die anonym und kulturell abgelöst für den reinen funktionellen Konsum in unserer Gesellschaft stehen. Klassische Beispiele sind Einkaufszentren oder Flughäfen, doch auch Hotels können in diese Kategorie fallen. Die kalten Orte der Hypermoderne, an denen sich Menschen nur zur Durchreise nie zum Verweilen aufhalten, prägen heutzutage das Bild eines jeden Stadtzentrums. Nichtsdestotrotz gibt es filmische Beispiele, die darauf verweisen, dass Hotels auch mehr sein können als anonyme, einmalige temporäre Aufenthaltsorte. Im Film *The Grand Budapest Hotel* von Wes Anderson aus dem Jahr 2014 wird ein warmer einladender Ort gezeigt, dessen Gäste wiederkehren und über längere Dauer im Hotel verbleiben. In *La Camarista* ist dies nicht der Fall, das Hotel wird als Nicht-Ort inszeniert, die gezeigten Personen narrativ und filmtechnisch, etwa durch die ausgeprägte Tendenz zu weiten Einstellungsgrößen, isoliert und Eve als Teil des Hotels mit dem Hotel gleichgesetzt, was durch die Farben ihrer Uniform verdeutlicht wird. Farblich fügt sie sich wie ein Chamäleon ins Bild, erzeugt mit ihrer Arbeit oft den On-Ton für das ständige Hintergrundrauschen und die Kameraperspektive erinnert beinahe an Wildkamas im Wald – starr, weite Einstellung, kein Schnitt. Als Teil des Hotels kümmert sie sich indirekt auch darum, den Status des Hotels als Nicht-Ort beizubehalten, indem jede persönliche Hinterlassenschaft verschwindet und ihre Kommunikation meist anonym oder indirekt (Telefon/Funkgerät/Anschlagtafel) stattfindet.

2.2. Umgekehrte Extrempunkte und symbolträchtige Objekte | Eves Sehnsüchte

Neben Eves Beziehungen spielen ihre Wünsche und Sehnsüchte eine wichtige Rolle im Film, die sich vor allem in Sehnsuchtsorten manifestieren. Mit dem Hotel als einzigen Drehort wird die Isolation für die Zusehenden zunehmend sicht- und beinahe spürbar. Eve möchte nach Hause, sie will mit

ihrer Tochter reden und sich selbst um sie kümmern. Für sie ist die Beförderung die Lösung ihrer Probleme, was für uns als Zusehende auch räumlich unterstrichen wird. Der letzte, der 42. Stock ist der Ort der Beförderung und wird somit zu einem Extrempunkt in den semantisierten Räumen Drinnen/Draußen (vgl. Renner 1987: 129). Jedoch müssten der Theorie Renners streng folgend, die Charakteristika des Raums hier besonders stark gebündelt werden, was in dem gewählten Beispiel genau gegenteilig der Fall zu sein scheint. So steht das 'Drinnen' für Beklemmung, Probleme, soziale Isolation, Einsamkeit, etc. und der oberste Stock bietet sich als letzter Ausweg innerhalb des Hotels an bzw. die Dachszene könnte als Befreiungsszene interpretiert werden, in der Eve den Entschluss fasst, das Hotel zu verlassen. Es handelt sich also, so könnte man sagen, um einen umgekehrten Extrempunkt.

Nachdem Eve von Minitoys Beförderung erfährt und von ihrer Chefin eine Absage erhält, besucht sie allein diesen 42. Stock, durchstreift alle Räume, berührt die Materialien und geht schlussendlich auf das Dach (90:18). In dieser Szene ist die Kamera erstmals draußen aber aufgrund des Ortes immer noch unmittelbar mit dem Hotel verbunden. Wieder verbleibt die Kamera an einem Punkt, doch schwenkt sie diesmal Richtung Himmel. Mit dem Steigen der Kameraperspektive wird das Bild zunehmend weißer, die Stadt weniger sichtbar und die Geräusche verschwinden Stück für Stück bis zumindest kurzzeitig Stille eintritt. Die verschiedenen Ebenen erlauben uns somit, Eves Tagtraum mizuerleben. Die Kürze verweist jedoch darauf, dass die Realität ihres Lebens eine andere ist. Trotzdem kann die Szene als Wende- und Ausgangspunkt für Eves Entschluss interpretiert werden, das Hotel zu verlassen. Passend beschreibt Lila Avilés (nach Romney 2019: 8) in "All about Eve" den Film wie folgt: „It's about trying to go higher and higher and not understanding here.“ Die Sehnsüchte die sich in der Arbeiter*innenklasse abspielen sind universell: Familie, Selbsterfüllung und Freude,

doch die Möglichkeiten zeigen klar die Grenzen einer kapitalistischen, globalisierten Welt. Wohin ihre Reise genau geht, bleibt in diesem Film offen, da die Protagonistin zum Schluss zwar das Hotel verlässt, aber nicht aufgeklärt wird, ob sie wiederkehren wird.

Neben den Orten gibt es einen weiteren wichtigen Gegenstand im Film, der ebenfalls für Eves Verlangen steht. Das rote Kleid, das Eve im Hotel gefunden und korrekterweise zum Lost and Found gebracht hat. Ähnlich wie die Beförderung weist es ein in naher Zukunft stehendes Entscheidungsdatum auf, da nicht abgeholte Dinge, den Finder*innen nach einer Weile übergeben werden. Eve fragt mehrmals im Film nach dem Kleid im Gegensatz dazu aber kaum nach der Beförderung. Dies lässt sich als eine Anspielung auf das Ungleichgewicht der Geschlechter in der Arbeitswelt deuten. Ein Grund für die schlechtere Bezahlung von Frauen ist ihre weniger dreiste Forderung nach höheren Gehältern (vgl. Maas 2020)⁵. Stattdessen verlangt Eve ein Kleid, stereotypischer Inbegriff von Weiblichkeit und durch die rote Farbe nochmals darin unterstrichen. Tragisch ist die verspätete Erkenntnis der Protagonistin, dass das Objekt der Begierde nicht ihr wahrer Wunsch war. In all den Szenen im 42. Stock und am Dach trägt sie das Kleid wie einen Lumpen, unbeachtet und wie eine ungewollte Last. Schlussendlich lässt sie es während des Tagtraums fallen und tauscht es im weiteren Verlauf des Films endgültig aus.

⁵ Zwar ist auch ihre Kollegin, die den Job schließlich erhält, eine Frau, unterscheidet sich jedoch durch ihre direkte und offene Art deutlich von Eve.

2.3. Ausbruch aus der Einsamkeit | Verändern und Transzendieren

Im Gegensatz zu den Enttäuschungen und unerfüllten Sehnsüchten gibt es sehr wohl Veränderungen über den Film, die in uns Hoffnung auslösen können. So wird die Kamera zunehmend dynamischer geführt, schwenkt häufiger und passt sich in der Schlusszene schließlich über den Einsatz einer Handkamera sogar dem Gang Eves an. Dabei entsteht eine Art subjektive Kameraführung, die durch die Präsenz von Eve aber nur als semi-subjektiv bezeichnet werden kann. Das starre auf den Beruf fokussierte Bild wird aufgelöst und Eve als Person nimmt an Wichtigkeit zu. In der letzten Szene ersetzen zudem die warmen Farben der Lobby die kalten der Hotelzimmer. Es findet eine Sichtbarmachung der Arbeiterin statt, die schlussendlich in die ‚normale Welt‘ tritt, zuerst in die Lobby und anschließend in die Außenwelt mit all ihren Möglichkeiten. Die Farben und das Licht wirken hierbei angenehmer, positiver als in den Räumen in denen Eve zuvor bei ihrer Arbeit gezeigt wurde. Doch Eve verlässt nicht nur ihre eingegrenzten Möglichkeiten, sondern auch ihre Einsamkeit. Über den Film nimmt die Anzahl der in den Einstellungen gezeigten Personen, mit einigen Ausnahmen, stetig zu, bis die Zuseher*innen in der vollen Lobby zum ersten Mal im Film menschliche Hintergrundgeräusche hören und endlich das künstliche, maschinelle Rauschen hinter sich lassen, was die semi-subjektive Erzählperspektive unterstreicht. Dies wird auch mittels der Einstellungsgrößen wiedergegeben. Wie bereits erwähnt nähert sich die Kamera über die Szenen mit ihrer Freundin Minitoy Schritt für Schritt an und zeigt die beiden

schließlich in einer Großaufnahme. Die wachsende freundschaftliche Nähe wird somit durch die Einstellungsgrößen verdeutlicht.

Das Ende des Films wird durch eine indirekte Randnotiz vorweggenommen. Durch ihren Lehrer wird Eve ein Buch nahegelegt, die *Möwe Jonathan* von Richard Bach aus dem Jahr 1970. Eve beginnt dadurch zum ersten Mal, aus Vergnügen zu lesen und folgt den meisten Zusehenden unwissentlich der Möwe zur persönlichen Erfüllung. In dem Buch geht es um eine Möwe, die sich durch ihre individuelle Lebensweise von ihren Artgenossen abhebt. Ihr größtes Ziel ist die Perfektion des Fliegens, während ihre Artgenossen den Flug nur als Mittel zum Zweck für die Futtersuche sehen – sie fliegen, um zu leben. Jonathan jedoch will leben, um zu fliegen. Schlussendlich wird Jonathan vom Ältestenrat des Möwenschwarms verbannt. Er hält jedoch an seiner Leidenschaft fest. Der erste Teil endet mit dem Tod Jonathans, wird aber im zweiten Teil in einer neuen transzendenten Welt fortgesetzt, in der die Gesellschaft seine Ideale teilt. Er kann dort somit seine Leidenschaft weiterverfolgen und die höchste Stufe, das Teleportieren, erreichen.

Diese Transzendierung findet bei Eve in der letzten Szene (93:18) statt. In Großaufnahme schreitet sie durch die Hotellobby, die Kamera folgt ihr in unbekannter Beweglichkeit, Brauntöne im low-key erzeugen eine warme Atmosphäre und das Gemurmel im Hintergrund vermittelt Geborgenheit. Die Hotellobby ist plötzlich kein non-place mehr, sondern lädt zum Verweilen ein. Doch Eve wirkt befremdet. Ihr Blick lässt sie ängstlich erscheinen, doch sie geht weiterhin zielstrebig zum Ausgang. In diesem Moment trägt sie kein Haarnetz, was von Bedeutung ist, zumal sie über den ganzen Film vor jedem persönlichen Moment ihr Haarnetz abnimmt und dadurch auch ihre Rolle als Reinigungskraft abzustreifen scheint. In der Lobby ist sie somit keine Mitarbeiterin mehr. Sie fügt sich in die Welt ihrer Kund*innen ein und kann diese erkunden. Sie verlässt das Hotel durch den Haupteingang

und geht einer selbstverwirklichenden Zukunft entgegen. Doch dies bleibt nur eine Vermutung, denn wir bleiben zurück. Die Kamera ist im Hotel gefangen und kann Eve nur dabei zusehen, wie sie auf der Straße verschwindet.

3. Isolation im Vergleich zu *Roma* von Alfonso Cuarón

Aufgrund der ähnlichen Thematik sowie desselben Produktionsjahres und -landes zwingt sich ein Vergleich mit dem Film *Roma* auf. Auch in Alfonso Cuaróns Werk wird Care-Work dargestellt doch in einem anderen Setting. Cleo, die Hauptdarstellerin von *Roma*, lebt als Hausmädchen bei einer wohlhabenden Familie und ist sowohl für das Haus als auch für die Kinder ständig vor Ort. Ihr Zimmer teilt sie mit einer anderen Angestellten und ist somit fast nie allein. Ihre Isolation ist dennoch evident. Trotz der Fürsorge für die Kinder und später auch für die Mutter ist Cleo sehr lange über ihre Klasse von der restlichen Familie getrennt. Ihre Arbeit ist sichtbar, aber das macht es nicht weniger schmerzhaft, wenn die Befehle eine klare Abgrenzung des Dazugehörens auslösen. Unterstrichen wird dies durch die ethnische Unterscheidung von Cleo, einer indigenen Mixtekin, und der *whitexican* Familie. Interessanterweise spielt die Farbe Grau in beiden Filmen eine wichtige Rolle. Während in *Roma* die Schwarzweiß Kinematographie eine nostalgische, verklärte Atmosphäre schafft (vgl. Sticchi 2021), wirkt das Grau in *La Camarista* abweisend und erdrückend.

4. Conclusio | Visibilisierte Unsichtbarkeit

Wie kann etwas Unsichtbares sichtbar gemacht werden? Im Film *La Camarista* wird die Arbeit der Reinigungskräfte in der Gesellschaft auf mehreren Ebenen in Szene gesetzt. Lila Avilés folgt der Arbeiterin Eve durch ein mexikanisches Luxushotel und verwendet Ton, Schnitt, Farbe und Einstellung gekonnt, um die beklemmende, isolierte Situation der Protagonistin zu vermitteln. Die Isolation und Einsamkeit der Mitarbeiter*innen wird förmlich spürbar. In dem Film, der durch seine statische Kameraführung, ausbleibende Filmmusik, einheitliche Farbgestaltung und auffallend niedrige Schnittfrequenz besonders ruhig wirkt und auf die unabänderliche Situation der Protagonistin verweist, erscheint vor allem die Szene der Selbstbefriedigung von Eve vor ihrem Verehrer fremd und deplatziert, was die zunehmende Beklemmung der Zuseher*innen zusätzlich verstärkt. Insbesondere in dieser Szene gelingt es Lila Avilés, die Absurdität des Sehens und Gesehenwerdens gekonnt in Szene zu setzen und unseren Blick auf häufig unhinterfragte, weil als natürlich angenommene Gegebenheiten zu lenken. Der Film verändert somit etwas, in uns aber auch in Eve, die schlussendlich die eingrenzenden Wände des Hotels verlässt und in der weiten Welt ihr Glück sucht.

BIBLIOGRAPHIE

- Augé, M. (1992): *Non-places. Introduction to an anthropology of supermodernity*. Le Seuil: Verso.
- Bach, R. (1970): *Jonathan Livingston Seagull*. New York: Scribner.
- Crenshaw, K. (1989): "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine". In: *The University of Chicago Legal Forum*, 1, 139–167.
- Jönck, N.; Wilhelm, W. (2022): „Das Fenster im Film. Mediale Schwelle im Spannungsfeld der Räume“. In: Bulgakowa, O.; Mauer, R. (Hg.): *Dinge im Film*. Wiesbaden: Springer, 237–258.
- Maas, M.-C. (2020): "Viele Frauen wissen nicht, dass sie mehr Gehalt verhandeln könnten". <<http://bit.ly/3Z3Oup3>> (Zuletzt besucht am: 02.03.2023)
- Maslow, A. (1943): "A Theory of Human Motivation". In: *Psychological Review*, 50(4), 370–396.
- Österreichischer Gewerkschaftsbund, O. (2022): „Studie Reinigungskräfte: Keine Spur von Wertschätzung.“ <<https://bit.ly/3ZLTaRm>> (Zuletzt besucht am: 02.03.2023)
- Renner, K. N. (1987): „Zu den Brennpunkten des Geschehens. Erweiterung der Grenzüberschreitungstheorie: Die Extrempunktregel“. In: Bauer, L.; Ledig, E.; Schaudig, M. (Hg.): *Strategien der Filmanalyse*. München: Schaudig/Bauer/Ledig, 115–130.
- Romney, J. (2019): „All about Eve“. In: *Sight&Sound*, 8–9.
- Simon, S. (2019): "The hotel as a translation site: between place and non-place, difference and indifference". In: *Dibur Literary Journal*, 7, 55–68.
- Sticchi, F. (2021): "Social Reproduction and Cinematic Care-Work: The Cases of Roma and The Chambermaid". In: *Mapping Precarity in Contemporary Cinema and Television*, 10, 149–161.
- Zimbardo, P. (2005): *Das Stanford Gefängnis Experiment. Eine Simulationsstudie über die Sozialpsychologie der Haft*, 3. Auflage. Goch: Santiago Verlag.

MASCULINIDADES FRÁGILES EN *LAS NIÑAS BIEN*

SARAHÍ SÁNCHEZ MONDRAGÓN

Abstract.

Dieser Beitrag widmet sich der Frage welche Vorstellungen von Männlichkeit im Mexiko der 1980er Jahre, in denen der Film spielt, besonders wirksam waren und inwiefern der Film diese widerspiegelt oder von ihnen abweicht. Ein besonderer Fokus liegt hierbei auf jenen Figuren, die den zirkulierenden Rollenbildern nicht länger entsprechen können und deren ‚Männlichkeit‘ dadurch in eine Krise gerät (*masculinity in crisis*): Es wird untersucht wie die einzelnen Figuren damit umgehen, wenn sie angesichts der Wirtschaftskrise Gefahr laufen, die ihnen gesellschaftlich vorgeschriebene Rolle des ‚proveedor de familia‘ nicht mehr ausüben zu können.

► [Inhaltsverzeichnis dieser Ausgabe](#)

2023 | Vol. 1

Cine y mujer en México:

(Feministische) Perspektiven auf
Spielfilme mexikanischer Regisseurinnen
des 21. Jahrhunderts

Seite 21-29

vistazo.

MASCULINIDADES FRÁGILES EN LAS NIÑAS BIEN

SARAHÍ SÁNCHEZ MONDRAGÓN

1. La masculinidad en crisis (económica)

En la actualidad están surgiendo una serie de escritorxs y directorxs mexicanxs, y sobretodo, mexicanas que tienen la intención de participar dentro de un proceso de transformación hacia una sociedad más equitativa. Por ello, se dedican a trabajar temáticas con perspectivas distintas, que invitan a repensar el statu quo. Uno de estos nuevos talentos es la directora Alejandra Márquez Abella, quien produjo *Niñas Bien*, basándose en el libro homónimo escrito por Guadalupe Loaeza, obra que describe a detalle cómo era la vida de la clase alta mexicana de los años ochenta. No obstante, como parte de esta nueva generación de directores de cine busca tratar temas sociales desde un nuevo enfoque (cf. Márquez 2022).

En la década de los ochenta, las consecuencias económicas de años de malas decisiones políticas por parte de un gobierno oligarca y corrupto se manifiestan en la devaluación de la moneda, el quiebre de una multitud de empresas y la nacionalización de la banca. La crisis financiera afecta a una gran parte de la población, incluso a familias de clase alta como la de la protagonista Sofía. La personaje, protagonizada por la actriz Ilse Salas, al igual que el resto de sus amigas vive entre lujos. El grupo homogéneo recrea los estereotipos de género de una mujer de clase alta mexicana de esa época. Sin embargo, en el transcurso de la película la protagonista va

haciéndose consciente de que tendrá que afrontar un gran cambio debido a la crisis económica que se avecina, ya que no sólo perderá su estilo de vida al que está acostumbrada, sino también su estatus social.

La directora se enfoca no únicamente en los lujos de la vida de la protagonista, sino también muestra ciertos rasgos negativos que eran (o son) parte del rol de la mujer de clase alta mexicana. En estos momentos de frustración, la protagonista suele evadir su realidad mediante fantasías. A pesar de un enfoque claro a la protagonista, también podemos observar cómo reaccionan ante dichas circunstancias los personajes masculinos de la película. En su mayoría, interpretan los esposos de las protagonistas y desempeñan un papel preponderante al ser los únicos proveedores de sus familias, dejando así a sus mujeres bajo una dependencia total. En el momento en que lo pierden todo, ellas se ven indefensas, sin poder hacer algo al respecto, tal como las nombra el título de la película “niñas”. ¿Cómo enfrentan esta situación los personajes masculinos dentro de una sociedad, en la cual la hombría se mide a través de su capacidad de proveer?; ¿existen diferentes tipos de masculinidad?; en el caso de que sí, ¿Qué factores provocan las diferencias entre una masculinidad y otra?

El presente trabajo tiene como objetivo hacer un análisis fílmico de las escenas que detallan los roles de género tradicionales en las *Niñas Bien*, enfocándose en las características de los personajes masculinos que representan el estereotipo de una ‘masculinidad’ mexicana de la clase alta y tradicionalista de los años ochenta, recordando así que los roles de género son modificables con el tiempo y bajo ciertas circunstancias. El análisis se enfoca en escenas donde están enfrentando circunstancias que ponen en juicio su hombría o estatus dentro de una sociedad elitista.

2. Estereotipos de género en México

Dentro de los estereotipos de género, encontramos que ‘ser hombre’ depende de: “la manera en que los hombres se ven a sí mismos y en sus relaciones con otros y particularmente con las mujeres. Entre las generalidades para entrar en la categoría de lo que se denomina “hombre de verdad”, en especial en el tiempo y lugar en donde se desarrolla la historia de la película en cuestión, se requería “ser proveedor de la familia, y de preferencia un buen proveedor, lo cual además varía de acuerdo a la clase social y a la etnia de pertenencia de cada sujeto.” (Guzmán Jiménez 2008). En *Class and Masculinity* se explica que de lo contrario, sería una indicación de debilidad de carácter y sería mal visto (cf. Morgan 1992: 172).

En el mismo artículo también se afirma que “masculinity, like femininity, is also an effect of culture, a construction, a performance, a masquerade, rather than a universal unchanging essence” (ibid.: 170). Si el género es un efecto de una cultura, no se pueden subestimar los productos culturales en estos procesos. En el caso mexicano, desde la época del Cine de Oro se comienza a crear un estereotipo de género correspondiente a la sociedad mexicana que permeara en la sociedad hasta nuestros días.

La posición social juega un papel preponderante en la imagen viril y cada clase tiene sus propias conductas prescritas. Sin embargo, para el hombre de la clase alta, la presencia, conducta e imagen de su mujer son igual de importantes, puesto que “Women might be seen as backstage or “behind-the-scenes workers” [...] their own class position reflecting that of their husbands” (ibid.: 172). Bajo este supuesto, podría pensarse que la mujer carga la mayor parte de la presión social, no obstante, puede tornarse mutua, ya que las críticas ajenas hacia la mujer definirán el estatus de ambos. La respuesta de Sofía ante todo lo que está pasando, inicialmente, es una negación total. Intenta actuar como si no pasara nada para así

poder mantener las apariencias. Su conducta nos lleva a entender cómo funcionaban (y en ciertos casos aún funcionan) los roles de género en la sociedad mexicana. Lo que no se puede ver desde adentro no importa mucho, pero la apariencia hacia afuera tiene que continuar siendo impecable. Sofía no reclama jamás a su esposo lo que encuentra entre el correo, pero sí le pide que asistan a una reunión con sus amigas cuando siente que está perdiendo popularidad entre el grupo. En la escena que prosigue a la llamada que le realiza a su amiga (00:00:34) es de mañana, lo que se evidencia a través del uso de *high key*. Sofía está en la sala y se acerca a su esposo, quien se acaba de sentar y porta aún la ropa del día anterior, pues nunca llegó a la cama a desvestirse. Se utiliza un plano medio enfocado en él, posicionándolo en el centro del plano. Está desayunando y, cuando ella pasa, la jala y la sienta en sus piernas. Hablan sobre la situación crítica de su negocio, Fernando trata de ser romántico, pero ella se muestra irritada y se levanta. Por el enfoque en Fernando, ya no se alcanza a ver más que una parte del cuerpo de Sofía. El plano refleja la situación: es él quien está enfocado y quien carga la responsabilidad, mientras que ella solo puede tratar de influenciarlo desde el marco. Lo arremete proponiéndole que marque a alguien que tiene influencias, a lo cual él responde con una expresión facial de molestia, Sofía se retira sin antes exigirle: “mañana si quiero que vayas a la oficina, no quiero que las muchachas crean que su patrón es un bueno para nada”. El temor de Sofía que las empleadas podrán notar que algo va mal y contarle a otras, se confirma durante la fiesta infantil (01:12:00): Se puede ver a las empleadas domésticas murmurando entre ellas y viéndola fijamente, ya que miran directamente a la cámara y se trata de un plano subjetivo de la protagonista, lo que refuerza la identificación con ella, y hace perceptible que se siente observada y juzgada.

Esta escena nos enseña que, si bien las mujeres no tienen incidencia en las decisiones claves de los negocios y de la familia, la apariencia y la vida social son su tarea, lo cual podría repercutir en las relaciones de trabajo de los hombres. Es decir, la película transmite que a pesar de ser excluidas del mundo laboral, las relaciones diplomáticas en gran parte dependen de ellas, lo que influye para el bien o para el mal las actividades económicas del marido.

3. La paternidad y la maternidad ¿forzada?

Si dentro del estereotipo tóxico de masculinidad está la figura de un hombre que no debe mostrar sus sentimientos, ¿cómo debía ser su relación con sus hijos? y ¿cómo vive su experiencia como padre? En los ochenta, la maternidad obligada sin cuestionarse era parte de la vida de cualquier mujer para saberse y sentirse ‘realizada’, como también se puede entrever en la producción de cine de la época. Entonces, cabe preguntarse, ¿la paternidad también era forzada?; ¿la sociedad también obligaba a los hombres a convertirse en padres?, ¿cómo es el vínculo con sus descendientes?, ¿el rol de padre solo se relaciona con ser proveedor?

Lxs hijxs en las *Niñas Bien* pasan a un segundo plano, en ningún momento Fernando interactúa con ellxs, su cuidado es únicamente atribuido a las mujeres. Pero Sofía tampoco es la figura más presente en sus vidas, podemos notar que pasan más tiempo en actividades extra escolares o con lxs empleadxs domésticxs. Dentro de la película, se puede observar que mientras que los padres están completamente ausentes, las mujeres parecían poner mayor atención a la vida social diaria, las compras y los eventos, que al rol de madre. De acuerdo a las investigaciones, el mundo

masculino de la época está más relacionado a “características tales como agresividad, dominancia, valentía, promiscuidad, virilidad, sexismo, autonomía, fortaleza, papel proveedor y restricción en la expresión emocional” (Uresti Maldonado 2017: 2). De esta manera, el cuidado de lxs niñxs fue visto como una tarea únicamente femenina, lo que se refleja en la película explícitamente, porque ningún personaje masculino interactúa con lxs niñxs, incluso durante la fiesta de cumpleaños del hijo de Ana Paula, la ausencia de los hombres es evidente y quienes están pendientes de lxs niñxs son las empleadas domésticas.

Durante la fiesta (01:06:00), Sofía ve de espaldas al esposo de Ana Paula, Beto Hadad, quien está entrando y subiendo las escaleras. Él va vistiendo un traje formal, lleva el saco en el brazo izquierda, mientras con la mano derecha carga un maletín como si viniera llegando del trabajo. Dicha escena es intercalada con otra, en la cual, Sofía tiene una conversación muy tensa con Ana Paula, en la cual ésta última termina confesándole que sus amistades hablan mal de ella y de su esposo. El ambiente de tensión tanto de la conversación como en el husmeo de Ana Paula en la recámara de los anfitriones va en aumento de acuerdo a la música extradiegética (en un inicio se trata de cantos, posteriormente de música instrumental, ambas agudizan el misterio) y los sonidos diegéticos (el sonar del teléfono y los gritos de los niños que disfrutaban la fiesta) permiten mayor realismo a la escena. Asimismo podemos observar que el padre del festejado pareciera no tener intenciones de integrarse a la fiesta, puesto que llega tarde y toma un baño, mientras está se efectúa. De manera que, la madre tiene la tarea de organizar el evento y presentarse como anfitriona. Sofía, sin embargo, cruza las fronteras impuestas, siguiendo al esposo.

De igual modo, la “expresividad emocional” se trataba de un rasgo propiamente femenino, de manera que los hombres se ven obligados a la evasión de sus sentimientos (cf. *ibid.*: 74). Cuando Fernando se encuentra incapaz

de evitar lo que está pasando, su manera de responder ante todo esto es por medio del alcohol y de mujeres. Constantemente llega borracho a casa y únicamente en este estado, logra compartir sus sentimientos con su esposa. La película, a pesar de su enfoque en Sofía, al incluir escenas como éstas evidencia que los estrictos codos de los estereotipos de género limitan a ambos géneros. Se desvela que el sexismo también impacta a los hombres y las exigencias feministas por una mayor libertad de expresión benefician al desenvolvimiento de cualquier individuo.

4. Masculinidades y clase social

Debido a que la identidad de género es una construcción que depende de los factores socioculturales, podemos afirmar que “los ‘mandatos de la masculinidad’ varían de acuerdo a las ‘distintas historias de vida y nivel socioeconómico’ del individuo” (Figuroa 2011: 69). Entonces, las expectativas sociales que se le exigen a los hombres difieren dependiendo del nivel económico al que se pertenece.

Por esta razón, en este capítulo se analizarán dos personajes de la película que pertenecen a dos clases sociales muy diferentes. Por un lado, se analiza a Fernando, el esposo de la protagonista, dueño de una empresa exitosa, la cual heredó a la muerte de su padre y aunque el tío aún la seguía administrando, es Fernando quien goza más de los beneficios. Por el otro lado, se analiza a Miguel, el chofer de la familia, un hombre de escasos recursos que tiene desde hace muchos años el mismo trabajo informal, quien tal vez provenía de un pueblo lejano de la capital, igual que el resto de los empleados domésticos. A partir de lo anterior, tratamos de mostrar como la película responde a la pregunta siguiente: ¿cómo influye el nivel socioeconómico en el desenvolvimiento social de un hombre?

En el caso de Fernando, las exigencias no parecían ser estresantes antes de la crisis económica nacional, pues, aparentemente, derrochaba el dinero a su antojo, dándole una vida llena de privilegios tanto a su esposa, como a sus hijos, quienes podían gozar de viajes constantes al extranjero, compras de productos de lujo, educación en los mejores colegios privados, acceso a un exclusivo Club, casa en una de las zonas más elegantes de la ciudad, el apoyo de varios empleadxs domécticxs, entre otras suntuosidades. Y aunque en un inicio, Sofía, su esposa, reclama que él pase mucho tiempo en la oficina, pareciera que Fernando logra escapar de sus responsabilidades para divertirse. Se da la impresión que deja la carga administrativa a su tío, quien una vez que la situación de la empresa resulta insostenible, simplemente se desentiende, dejándole, aparentemente, por primera vez toda la responsabilidad a su inexperto sobrino. En cuanto a presiones, tiene la obligación de mantener la condición económica y las apariencias sociales necesarias para mantener su estatus.

Por otro lado, don Miguel juega otro rol masculino muy diferente al de Fernando, y va encaminado dentro de las circunstancias económicas más comunes que tiene un país como México, en donde la mayoría de los empleos no están formalizados, lo cual conlleva a limitar las posibilidades de una mejora en las condiciones socioeconómicas de muchas familias mexicanas que se encuentran en la misma situación. Dentro de algunos análisis que se han realizado, se concluye que los hombres pertenecientes a las clases populares sufren de otra manera de las presiones de género, ya que por su posición subordinada laboral no pueden cumplir con ciertas expectativas y pueden ver disminuida su hombría, a través de ideas como el hombre que “no se deja de nadie luego que se deja de nadie luego se ha dejado de sus patrones, de la policía, de los burócratas. Y es la sensación de impotencia al cabo de tantas bravatas la que impulsa internamente, a través del azoro, las modificaciones crecientes del machismo” (Monsiváis

1974: 89). Según Monsiváis (cf. *ibid.*: 89) es probable que debido a la frustración que se deriva de la falta de oportunidades, se cometan mayores índices de violencia familiar, incluso feminicidios, dentro de grupos menos privilegiados. Como lo explica Samuel Ramos (según Monsiváis 1974: 94): “si no puede imponerse en la vida pública, lo hará en la privada, ya que en el sector familiar impone su predominio, mayormente por la fuerza”. Por su puesto, estas ideas se deben tomar con cuidado para evitar generalizaciones.

Si bien, pareciera que ambos personajes provienen de mundos desiguales, con exigencias sociales diferentes; ambos apuntan a mantener el rol que se les ha impuesto como “la preocupación por el poder, el éxito y la competencia, la homofobia, conflicto entre el trabajo y otras áreas de la vida y la restricción emocional” (Uresti Maldonado 2017: 60), así como todo lo relacionado con proveer de lo necesario a una familia. Ya que hasta finales del siglo XX podría ser bastante criticado que la mujer trabajara, al menos en las clases sociales que se podían permitirse un tal lujo, el hombre tenía que cumplir con el rol del único proveedor. Aún en las clases trabajadoras podría escucharse en generaciones anteriores frases como “¿qué van a pensar de mí si mi esposa trabaja?, ¿qué no soy un hombre de verdad?”; “¡soy suficientemente hombre para poder mantener a mi familia sin tener que poner a trabajar a mi mujer!”.

La estima por un hombre exitoso y capaz de enfrentar las adversidades necesarias para mantener el nivel de la familia es observable mediante el discurso que sostienen las mujeres cuando se encuentran en el Club desayunando (00:17:20) y comienzan a platicar sobre la situación crítica por la que unxs conocidxs están pasando y Alejandra dice: “Bueno, ¿qué haces si tu esposo es un bueno para nada?”; y otra replica: “¡Ay no!, Yo lo mando a volar”; y las otras dos coinciden con esta última opinión, además que critican que su posición elevada se la debían al padre de ella.

Expresiones con un alto grado de clasismo y machismo, el cual dentro de todo no entraba en la realidad, puesto que en estos círculos sociales de aquella época, el divorcio era imposible, esto significaría el rechazo de la familia y del resto de conocidxs. La escena comienza con un gran plano general en donde se puede observar la opulencia de los lugares que suelen frecuentar; en este caso, el Club, el lugar donde ellas habitualmente se encuentran para ejercitarse y relacionarse socialmente, posteriormente pasa a efectuar planos detalle que permiten observar también los objetos costosos que portan, desde lentes de marca hasta anillos de oro con diamantes. Debido a que es de día y las protagonistas se encuentran comiendo al aire libre la iluminación es high key, lo cual va acorde con la suntuosidad del lugar.

Por otro lado, podemos observar la conducta bravía de los personajes masculinos que desde la Época de Oro del cine mexicano se viene perpetuando, y en este caso son quienes pertenecen a la clase privilegiada (00:44:00): Fernando, después de no llegar a dormir, al día siguiente entra borracho a la casa y choca el coche nuevo contra uno de los pilares del garaje. Sofía sale muy molesta porque la había dejado plantada para acudir a la cena con sus amigas, cuando discuten se encuentran en un plano medio y el trasfondo está dividido en dos por la columna que acaba de ser golpeada que es de color café claro. Fernando viste un traje gris, y detrás de él se encuentra el coche negro, mientras que detrás de Sofía el Gran Marquis beige, lo cual hace destacar su figura porque ella trae puesto un vestido negro, asimismo recrea una armonía de colores en el plano. Fernando le explica que todo va a estar bien, suena arrogante diciendo: “No tenemos que preocuparnos de nada, amor, cerré un préstamo en dólares. Vale madres el coche, me compro dos. En este país se deduce todo a contactos [...] Javier me la pela, me la pela”.

Por otro lado, en la escena consecutiva, el encargado de limpiar el desorden de Fernando es Miguel, el chofer de la familia. Miguel representa para este análisis el cuadro de la masculinidad de las clases trabajadoras. Su comportamiento es completamente otro en comparación con la arrogancia que muestra Fernando en la escena anterior. En esta escena, el plano es general y diagonal, lo que permite observar por un lado el coche negro chocado, y el otro, a Miguel posicionado enfrente de Sofía, quien está dando la espalda a la cámara, ambos visten pantalones oscuros y de arriba camisa/blusa blancas, esto da una cierta armonía dentro del encuadre también, puesto que el suelo es blanco con negro, las paredes negras, con excepción de la columna recién chocada, que es café. Miguel se acerca a Sofía para hablar, saca su mano de la bolsa y junta el dedo índice y pulgar de ambas manos, como para dar formalidad pero también cierto respeto y nerviosismo, le dice: “Señora, yo sé que las cosas no están bien, pero quería decirle que el cheque que me dieron el otro día, no pasó”. El diálogo es filmado en un plano contra plano, para acentuar la oposición entre los interlocutores. Sofía tiene una mano en la cintura y con la derecha se rasca un poco el cuello, mostrando incomodidad; posteriormente pone ambas manos sobre la cintura, en muestra de autoridad y responde por último “¿Cuándo te hemos fallado Miguel?”, éste confirma que nunca y ella le ordena un poco molesta, entonces: “Ya te puedes retirar” después de hacer una expresión como de desdén. En cuanto él se retira, ella guarda una mirada de descontento. Posteriormente le pedirá a su esposo que lo despidan, ya que ha sentido que le faltó al respeto. No obstante, teniendo en cuenta la preocupación de Sofía por las apariencias, también es posible interpretar su decisión como la consecuencia al hecho de que su empleado sabe que “las cosas no están bien”. Estas escenas nos confirman que no todos los hombres pueden gozar del mismo nivel de la hegemonía patriarcal, ya que la posición que se ocupa depende no únicamente del

género sino también de la situación socioeconómica que se posea. Razón por la cual ganarse el poder y respeto es de gran significancia para los hombres dentro de sociedades con estructura patriarcal, aún si es a costa de movimientos ilegales o poco morales.

5. Masculinidad en crisis y sus consecuencias

Como ya se mencionó, el principal rol que juegan los hombres según los estereotipos más tradicionales es el papel de proveedor. David Morgan (1992: 168) añade también que depende de su destreza de movilidad social, de clase, de estabilidad económica y manera de sociabilizar, es decir que tenga un matrimonio y hogar establecido. Cuando el ideal del hombre en sociedad se ve afectado éste puede entrar en un proceso de crisis (cf. *ibid.*: 176). Dentro del concepto de “crisis de masculinidad” ¿cómo reaccionan los personajes de la película que sufren de las consecuencias de la crisis económica?, ¿sus reacciones tienen una relación con el daño a su virilidad?

En *Las Niñas Bien* se muestran los esposos de Sofía e Inés, quienes van a perder su estatus económico debido a la crisis económica, lo cual los llevará a enfrentar también dificultades sociales, personales y familiares. Al inicio de la película (00:06:45) se presenta una escena que funciona como prelude de los cambios que vendrán con el derrumbe económico y social de ambos hombres, y por tanto de sus familias. La escena está dividida en tres planos. El primero, y el más relevante, es el que involucra a Sofía quien habla con su amiga Alejandra en el jardín de su casa. Se usa iluminación extradiegética porque si bien hay velas alrededor y algunas luces que adornan los árboles no sería suficiente debido a que es de noche

y la escena es bastante clara. La iluminación extradiegética ayuda a reforzar la preocupación que transmiten las primeras escenas, que son marcadas por lujo, abundancia y diversión. Sin embargo, el mal se anuncia: Sofía se distrae mirando hacia los otros dos planos. Por un lado observa a la pareja (Inés y Daniel) discutiendo cerca de la ventana en un plano americano, y por el otro lado, ve que su esposo y el tío discuten de igual manera. Todo se muestra en un plano subjetivo por parte de Sofía, no se puede escuchar lo que las personas observadas dicen. El tío, parece que se está desahogando porque parece alterado, se encuentra de pie en el centro del encuadre, mientras que Fernando está sentado y bebiendo. Se deja regañar, parece no importarle, incluso hasta de una manera infantil juega con su pie.

En la misma escena, tanto Daniel, como Fernando están estresados por las situaciones que están enfrentando, parece que tratan de negarlo o evadirlo con la bebida, punto que ya tomamos en el apartado anterior. Sofía, por su parte, decide no inmiscuirse en la situación con su esposo, no es su asunto y prefiere seguir hablando de otros asuntos. No es claro sobre qué discuten, en el fondo se escucha una pieza clásica en piano, como parte de la música extradiegética que acompaña la estabilidad en la vida de la protagonista, la cual será sustituida por aplausos o cantos gregorianos en cuanto se va haciendo consciente de que su situación económica privilegiada desaparece, permitiendo así un dramatismo en el transcurso de la película. No obstante, también se pueden escuchar las risas del resto de invitados, entonces se puede afirmar que hay sonidos diegéticos que aportan realismo a las escenas. Poco más adelante en la película, las amigas entre conversaciones rumorean sobre las parejas que están enfrentando problemas económicos debido a la crisis que azota el país, entre ellas Inés y Daniel, serán expulsados del club. Más tarde, Sofía se entera de que Daniel ha tomado la vida (00:50:00). Si bien, la actuación de

este personaje es breve, tiene su importancia porque muestra una reacción alternativa, más dramática, ante la presión que ambos esposos están enfrentando. Mientras que Fernando al final de la película, y probablemente por la amistad entre su esposa y Anapaula, encuentra una manera de resolver sus problemas financieros, Daniel ve en la muerte la única salida.

Fernando, por su parte, comienza a actuar de manera irresponsable en cuanto se entera que están en quiebra, intentando hacer su mejor pero pareciera que no está preparado para afrontar ningún tipo de problema económico. Después de la cena con su tío (00:15:30), Fernando tiene una conversación con Sofía, dice que no sabe qué va hacer. Su confusión es agudizada porque el actor está siendo filmado desde una perspectiva en contrapicado, además el plano va angulado, que refuerza la incomodidad de la escena. Después se pasa a un primer plano, para marcar más claramente la frustración del personaje, mostrando su expresión facial. Fernando se presenta tomando de una copa, pero con la botella a lado, jugando de ratos con su bigote y la mirada perdida, los ojos un poco llorosos. Finalmente, la bancarrota ya es un hecho (01:14:00) que van a tener que afrontar, Fernando le da la mala noticia a Sofía, ambos discuten y él la insulta, en ese momento se dramatiza con la música diegética proveniente de la radio en el fondo. Se trata de una melodía romántica, un poco melancólica, que, junto con el encuadre en primer plano, permite identificarse con el sentir de los personajes. No obstante, la discusión del momento lleva a Fernando a reclamarle a su esposa sobre su ex pareja llamándolo “mediocre”, a lo cual Sofía repite el adjetivo de una manera sarcástica. De esta manera, está poniendo en duda la capacidad de Fernando para mantener su elevado estilo de vida, lo cual, como vimos más arriba, se trata de un elemento indispensable para valorar la masculinidad de una persona, sobre todo para la época. Fernando la

insulta, se rompe, llora y se justifica diciendo que extraña mucho a su papá, y abraza a Sofía. De repente en la radio comienzan a tocar una canción de Julio Iglesias, Sofía sonríe porque se trata del cantante con el que siempre fantasea, tal vez para evadir la monotonía de su vida, parece resignarse a la situación pero se mantiene lo más tranquila posible, mientras vemos a un Fernando destrozado. Esta escena me hace pensar que rompe con el estereotipo impuesto en el cine mexicano tradicional, en donde siempre vemos a las mujeres perdiendo el control, esperando a ser consoladas por sus parejas; mientras que en *Niñas Bien*, es Fernando el que busca consuelo en los brazos de su esposa. El personaje de Fernando ya no es más este “hombre fuerte que no expresaba sentimientos, porque estos se consideraban una debilidad, propia de las mujeres” (Figuroa 2011: 70).

De igual manera, las mujeres de la película contrastan con la típica imagen de la mujer débil y dependiente. Inés guarda la compostura durante el entierro de su esposo (00:51:00), hombre que en su debilidad no pudo soportar la crisis. Además, parece haber reaccionado de la mejor manera posible, pues afirma que las colegiaturas de lxs niñxs pueden ser cubiertas por su madre, quien evidentemente sigue gozando de una perfecta posición económica. Mientras que su esposo no logra gestionar la situación, ella se encarga y asegura el bien estar de su familia. Algo similar acontece en la situación de Fernando y Sofía: él está presentado incapaz de resolver los problemas de la familia, mientras que ella se encarga de buscar nuevas opciones laborales para su esposo. Busca trabar amistad con Anapaula, cuyo esposo tiene un empleo en la bolsa, que no parece ser afectado por la crisis, con el objetivo de asegurar su estado económico, tal como el resto de sus amigas, lo que Anapaula intuye (00:78:00): “¿por qué crees que Alejandra y todas esas niñas mimadas de pronto quieren ser mis amigas?”. No obstante, en la última escena de la película, cuando van a festejar su cumpleaños, el patrón de conducta de la protagonista parece

haber cambiado: lo que puede sugerir o una toma de conciencia de la vida superficial que llevaba y el deseo de rodearse de personas directas y sinceras como lo fue Anapaula con ella durante la fiesta de su hijo; o el intento de mantener cierto estatus o el deseo de recuperar la vida de antes mediante la amistad con Anapaula y su marido que sigue representando un hombre influyente y de buena posición económica.

David Morgan (1992: 231) explica las diferencias entre dos conceptos que no se deberían perder de vista: “roughly speaking, **class** in the instance refers to the unequal distribution of life chances; **status** refers to the social distribution of honor or prestige.” De esta manera se puede entender también la carga tan grande que los personajes masculinos de la película tienen sobre sus hombros para mantener ambas a toda costa.

6. Los roles de género como construcciones dinámicas

Aunque el objetivo de la directora Alejandra Márquez era la representación de clases y clasismo en México de 1982, representa también las diferencias de género, a esto aclara: “cuando uno trae una agenda incorporada es difícil que eso no salga ahí en el alma de la película”, ya que la forma en cómo se expuso la vida de estas mujeres fue un “proceso muy intuitivo” (Márquez 2019). Y a pesar de que puso énfasis en la crisis de las mujeres pertenecientes al grupo de la élite y la presión que sufren por la sociedad, también se presenta la carga de los hombres dentro de una sociedad que les exige guardar ciertas conductas y roles que limitan su libertad.

Como se ha explicado, los roles de género no son estáticos, y justamente a través del cine como uno de los medios más importantes para llegar a la población, se pueden realizar cambios relevantes, mostrando imaginarios

sociales alternativos. No únicamente, se presentan papeles de mujeres fuertes e independientes, sino también se muestran papeles masculinos que pueden expresar sus sentimientos sin problema. Finalmente, también se evidencia que el poder y el éxito son variables y no son indispensables para lograr ser aceptadx en la sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

Márquez, Alejandra (2019): *Alejandra Márquez. Directora de las Niñas Bien*. 27.03.2019. <<https://youtu.be/t-muZOcg6pl>> (citado el día 15 de julio del 2022)

Monsiváis, Carlos (2013): *Misógino Feminista*. México: Editorial Océano.

Orozco Ramírez, Uresti Maldonado; L., Ybarra Sagarduy; J., & Espinosa Muñoz, M. (2017): “Percepción del machismo, rasgos de expresividad y estrategias de afrontamiento al estrés en hombres adultos del noreste de México”. En: *Acta Universitaria*, 27(4), 59-68.

Limon, José E. (1997): “The Meanings of Macho: Being a Man in Mexico City”. En: *American Anthropologist*, 99(1), 185–185.

Jiménez Guzmán, María Lucero (2008): *Masculinidades en crisis*. <<https://bit.ly/3Tp67y3>> (citado el 12 de julio del 2022)

Figuroa Guillermo, Juan; Franzoni, Josefina (2011): “Del hombre proveedor al hombre emocional: construyendo nuevos significados de la masculinidad entre varones mexicanos”. En: *Masculinidades y Políticas Públicas: Involucrando Hombres en la Equidad de Género*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 65-81.

Friedan, Betty (1963): *La mística de la Feminidad*. Valencia: Cátedra.

Morgan, David (1992): *Discovering Men: Sociology and Masculinities*. New York: Routledge.

Silva Escobar, Juan Pablo (2011): “La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social.” In: *Culturales*, Vol. 7(13), 7–30.

Gutmann, M. C; Vigoya, M. V. (2005): „Masculinities in Latin America”. En: *Handbook of studies on men and masculinities*, 114-128.

Luevano Ortega, S. (2019): *Políticas de la desposesion: masculinidad y neoliberalismo en el cine mexicano contemporaneo*. Houston: University of Houston.

Monsiváis, Carlo (2004): “Crónica de aspectos, aspersiones, cambios, arquetipos y estereotipos de la masculinidad”. En: *Desacatos*, 15-16, 90-108.

EL ARTE COMO ESPEJO DE LA REALIDAD. ZUM VERHÄLTNIS ZWISCHEN KUNST, REALITÄT UND GENDER IN *VUELVEN*

LENA HILBER

Abstract.

Der Artikel beschäftigt sich damit, wie in dem Film *Vuelven* von Issa López verschiedene Kunstformen verwendet werden. Hierbei legt sie den Fokus auf das Verhältnis der verschiedenen Kunstformen zur Konstruktion von Gender und auf ihr Verhältnis zur Realität. Es wird auf die Theorie der filmic reality von Richard Rushton zurückgegriffen, bei der der Film als Teil der Wirklichkeit betrachtet wird und daher nicht in Gänze von ihr abgekoppelt werden kann. Neben der Betrachtung des Verhältnisses zwischen Film und Realität werden auch Gender-Stereotypen in den verschiedenen Kunstformen aus einem feministischen Blickwinkel betrachtet.

► [Inhaltsverzeichnis dieser Ausgabe](#)

2023 | Vol. 1

Cine y mujer en México:

(Feministische) Perspektiven auf
Spielfilme mexikanischer Regisseurinnen
des 21. Jahrhunderts

Seite 30-36

vistazo.

EL ARTE COMO ESPEJO DE LA REALIDAD

LENA HILBER

1. Kunst im Zusammenhang Gender und Realität

Eine Bande obdachloser Kinder gerät zwischen die Fronten des Drogenkrieges in Mexiko: Diese Geschichte erzählt uns die Regisseurin Issa López in ihrem Spielfilm *Vuelven: Tigers are not afraid*. Themen wie Mord, Kinderarmut, Verlust, Drogen- und Menschenhandel werden durch die Augen von Estrella, Shine und den anderen Kindern erfahren und durchlebt. Dieser Crime-Fantasy-Horrorfilm birgt viele Elemente des magischen Realismus und bietet zudem interessante Anknüpfungspunkte, um sich dem Thema 'Kunst im Film' zu widmen und zu hinterfragen, inwiefern bestimmte Kunstformen traditionell spezifische Vorstellungen bezüglich Gender implizieren, mit diesen aber auch bewusst gebrochen werden kann. Zudem wirft der Film durch seine intermedialen Bezüge gewisse Fragen der Auto-reflexivität wie etwa die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Kunst und Wirklichkeit auf.

Ziel der folgenden Ausführungen ist es, anhand filmanalytischer Methoden aufzuzeigen, wie unterschiedliche Kunstformen den Film *Vuelven* prägen und die Frage aufwerfen, inwiefern Kunst im Film und der Film als Kunst als ein Spiegel der Realität fungiert. Der Fokus soll dabei auf der kinematographischen Umsetzung liegen: Mithilfe der Analyse von Kameraperspektiven, Einstellungsgrößen, Farb- und Tonanalyse soll veranschaulicht werden,

wie künstlerische Aspekte in einem Film, bewusst oder unbewusst, hervorgehoben werden. Außerdem soll Richard Rushtons Theorie zur *filmic reality* aufgegriffen und im Zusammenhang mit den Themen der Arbeit behandelt werden. Darüber hinaus sollen genannte Fragen bzw. Themen durch eine feministische Perspektive betrachtet werden.

2. Vielfältigkeit der Kunstformen in *Vuelven*

Kaum jemand würde heutzutage noch zögern bei der Frage, ob der Film als Kunstform verstanden werden kann. Schauspiel am Theater und Musik werden bereits seit Jahrtausenden betrieben und sind bis heute in zahlreichen Kulturen weltweit vertreten. Das Filmen hat es möglich gemacht, solche Eindrücke festzuhalten und für zukünftige Generationen zu konservieren. Seit jeher ist der Film also als intermediales Kunstwerk zu denken. Die Kunstform Film hat sich im Laufe der Jahre jedoch mit einer rasanten Geschwindigkeit weiterentwickelt. Heutzutage geht es nicht mehr nur um musikalische Elemente und Schauspiel, visuelle Effekte werden zunehmend wichtiger (vgl. Rippberger 2016: 1). Im Film *Vuelven* lassen sich einige Animationen beobachten: Sprechende Geister, eine Blutspur, die sich als lebendiger roter Faden durch den Film zieht, Schlangen, Drachen, Tiger und ein trügerisches Paradies, in das Estrella in den letzten Minuten des Films flüchtet. Doch nicht nur visuelle Effekte und Animationen sind künstlerische Mittel. Mit Kameraperspektiven, Einstellungsgrößen, Filmmusik und Schnitt werden bei den Zuschauer*innen gekonnt Wirkungen erzeugt, zweifelsohne eine Kunst für sich.

2.1.Literatur: Märchen und Horror

Der erste Kunst-Aspekt, der behandelt werden soll, ist jener der Literatur. Literatur umfasst in ihrer Gesamtheit sprachliche und insbesondere schriftlich fixierte Überlieferungen, die unsere Weltgeschichte seit jeher begleiten und festhalten (vgl. Wortbedeutung 2023). Diese Kunstform ist eine der ältesten und Ursprungsform zahlreicher weiterer Künste, wobei der Film *Vuelven* in unmittelbarer Verbindung zu einer besonders traditionsreichen literarischen Gattung steht: dem Märchen.

In ihrem Werk *Once upon a Time: A Short History of Fairy Tale*, führt Marina Warner sechs verschiedene Definitionen zum Begriff ‘Märchen’ an. Zuerst beschreibt sie ein Märchen als eine kurze Erzählung, die in ihrem Umfang jedoch stark variiert. Früher galt der Begriff, für ein Werk in Romanlänge, was heute jedoch kaum mehr der Fall ist (vgl. Warner 2014: 16). Märchen sind von Generation zu Generation weitergegebene Geschichten, die nachweislich alt und bekannt sind. Sie gehören zum allgemeinen Bereich der Folklore und viele Märchen werden deshalb auch als ‘Volksmärchen’ bezeichnet, da sie nicht von einer Elite, sondern vom einfachen Volk stammen (vgl. ebd.). Ein weiteres charakteristisches Merkmal, welches sich aus dieser volkstümlichen und mündlichen Überlieferung ergibt, ist die, wie Warner (ebd.: 18) sie bezeichnet, „(...) notwendige Präsenz der Vergangenheit (...)“. Sie macht sich durch Kombinationen und Rekombinationen vertrauter Handlungen, Charaktere, Apparate und Bilder bemerkbar. Märchen sind dadurch fast immer als solche erkennbar, auch wenn die genaue Narration der jeweiligen Geschichte unbekannt ist (vgl. ebd: 19). Warner spricht hier von einem sogenannten ‘fantasy code’, den wir Leser*innen akzeptieren und teilen. Wir erkennen Elemente mit märchenhaftem Charakter, ohne dies je wirklich gelernt zu haben. Dieses Phänomen zählt Warner als Charakteristika und behauptet, dass der Umfang eines Märchens durch die Sprache und Symbolik bestimmt ist (vgl. ebd.). Als letztes Kriterium des

Genres Märchen, führt die Autorin, das sogenannte ‚Happy End‘ an. Märchen drücken Hoffnung aus und sollen Protagonist*innen sowie Leser*innen bzw. Hörer*innen der Geschichte, an einen Ort bringen, wo Wunder alltäglich sind und Wünsche in Erfüllung gehen (vgl. ebd.: 23).

Ob Geister, ein magischer roter Faden, Tiger oder die ‘Drei Wünsche Symbolik: In dem Film *Vuelven* sind zahlreiche märchenhafte Elemente zu finden. In den ersten paar Minuten des Films kristallisieren sich bereits einige märchenhaften Elemente heraus, die den gesamten Film ummanteln. Die erste Szene (01:10-02:32) beginnt mit einer Detailaufnahme von Estrellas Hand. Bereits hier lässt sich die wackelige Kameraführung feststellen, welche sich durch den gesamten Film zieht. Darauf folgen Ganzkörperaufnahmen der Schüler*innen im Klassenzimmer, sowie eine Großaufnahme von Estrellas Gesicht. Im Unterricht werden die Charakteristika eines Märchens gemeinsam wiederholt, was die Zuseher*innen von Beginn weg auf die literarische Gattung verweist. Nach einem Schnitt kommt es zu einem Standortwechsel und es wird eine Detailaufnahme von Shines Hand gezeigt, was den Übergang innerhalb der Szene gut abrundet. Die Szene endet mit einer Großaufnahme von Shines Tiger-Graffiti. Im Hintergrund spricht Estrella als Märchen-Erzählerin im Off, was ein weiteres Mal auf die Märchen Symbolik aufmerksam macht und nahelegt, dass das Genre nicht nur im Film besprochen, sondern konstitutiv für ihn ist.

Anders als im Film, um auf die ‘Happy-End’-Thematik zurückzukommen, enden Märchen üblicherweise in Fröhlich- und Sorglosigkeit, die häufig mit patriarchalen Ideologien verknüpft sind. Vor allem die Grimm-Märchen bilden eine Grundlage für zahlreiche Geschichten, die Gender-Stereotypen wie die Passivität der Frau als unterwürfige Schönheit einfordern. Männer hingegen werden als gewalttätig und aktiv, in Form von Helden, auf eine Art Podest gestellt (vgl. Murati Kurti 2021: 2). Eine binäre Opposition, die veraltet scheint und revidiert werden muss. Kay Stone (1987: 229) bringt es

in einem ihrer Werke auf den Punkt und spricht von: „(...)Generalized ‘Cinderellas’ and ‘Sleeping Beauties’ who were urged to wake up and take charge of their own lives rather than wait for ‘Prince Charming’ to act for them.“

Auch im Genre des Horrorfilms stößt man auf festgefahrene genderspezifische Rollen. In ihrem Werk *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film* spricht Carol Clover über die im Genre traditionelle Dreiteilung in weibliche Opfer- und männliche Monster- und Heldenfiguren. Im Anschluss thematisiert sie jedoch eine seit den 1970er Jahren steigende Tendenz zu Protagonistinnen und spricht über Identifikationsmöglichkeiten seitens des vermehrt männlichen Publikums dieses Genres und thematisiert somit ein Thema, über das sich die Filmtheorie, Filmkritik, kulturwissenschaftliche Analyse und populäre politische Kommentare nur selten unterhalten:

The possibility that male viewers are quite prepared to identify not just with screen females, but with screen females in the horror-film world, screen females in fear and pain. That identification, the official denial of that identification, and the larger implications of both those things are what this book is about. (Clover 1992: 5)

Anhand des Beispiels *Carrie*, ein Horror Film von 1976, spricht die Autorin von einer sogenannten ‘*monstrous female victim-hero*’. In dem Film ist Carrie Monster, Opfer und Heldin zugleich. Wenngleich auch Estrella im Film *Vuelven* keine ‚Monsterrolle‘ ausübt, trifft die Rolle der *female victim-hero* zweifelsohne auf sie zu. Zusammengefasst lässt sich behaupten, dass die märchenhaften Elemente im Film als eine Art Spiegel der traurigen Wirklichkeit zu verstehen sind. Das trifft vor allem auf die innerfilmische Realität zu: Als Estrella beispielsweise die Leiche ihrer Mutter findet, wird diese als Geist wieder lebendig und ihr Armband setzt sich in Form von kleinen Vö-

geln auf Estrellas Hand. Diese magischen Elemente gestalten für das Mädchen einen traumatisierenden in einen schönen Abschied um und spiegeln die traurige Wahrheit wider (1:10:05-1:10:47).

2.2. Bildende Kunst: Graffiti

Eine weitere, im Film präsente Kunstform, ist Graffiti. Das Thema steht nicht im Vordergrund, sondern begleitet die Geschichte der Kinder in Form von Shines Zeichnungen und gestaltet das Milieu und den Hintergrund des Spielfilms. Auch die Handlung ist eng mit den Sitten der Graffiti-Szene verbunden: Angehende Graffiti*innen müssen ihren ‘Wert’ einer Crew beweisen, bevor man ihnen vertraut. Erst dann werden sie gänzlich akzeptiert und in alle Aktivitäten miteinbezogen. Dabei handelt es sich oft um Rechtsverstöße, wie Diebstahl, Hausfriedensbruch und Sachbeschädigung. Mut und Engagement für die Crew unter Beweis zu stellen, ist notwendig für junge angehende Mitglieder, um ihre volle Akzeptanz zu erlangen und mit der Zeit eine ‘*street social identity*’ als ‘*graffer*’ zu erlangen (vgl. Taylor et al. 2016: 196). Estrella muss genau das tun, um sich ihre Aufnahme in die Gruppe der Jungs zu verdienen. Ihr wird befohlen, Caco zu töten. In dieser Szene bedient sich die Regisseurin erneut einer auffällig wackeligen Kameraführung und bildet über einen Wechsel von Detail-, Groß-, Amerikanische und Ganzkörperaufnahmen einen für Horrorfilme üblichen Spannungsaufbau, der sich erst dadurch löst, dass gezeigt wird, dass Caco bereits tot ist. Trotzdem fällt ein Schuss und dabei werden Shine und die anderen gefilmt, wodurch aufgezeigt wird, dass die Gruppe Estrellas Mutprobe als bestanden betrachtet (21:20-24:39). Gleichsam wie in *The psychology behind graffiti involvement* beschrieben wird, wird Estrella im Stil der Graffiti-Szene nach und nach akzeptiert:

Once a newly admitted member has proved themselves and has cemented their place within a graffiti crew, they then develop a sense of belonging to

the crew. A strong sense of within crew belonging is associated with the ability of individual members to amass sufficient social capital resources so as to then be able to support the crew in times of collective adversity or individual need. (Taylor et al 2016: 196)

Ein weiterer Aspekt, der sich gut mit dem Film in Verbindung bringen lässt, wird in *Men against the Wall: Graffiti(ed) Masculinities* von Kara-Jane Lombard behandelt. Die Autorin behauptet, die Graffiti Kultur verkörpere die Ideale einer Männlichkeit, welche riskant, aggressiv und gefährlich sei. Sie gebe Männern ein Medium, mit dem sie ihre Geschichte erzählen und ihre Emotionen ausdrücken können. Außerdem ermögliche es ihnen, dauerhafte und tiefgehende Beziehungen aufzubauen, welche auf Respekt und Vertrauen beruhen (vgl. Lombard 2013: 178). Lombard spricht hier von sogenannten „*graffiti(ed) masculinities*“, welche in der Produktion sehr ähnlich wirken wie Graffitis selbst. Häufig fusionieren Graffitis Bilder der Popkultur mit der persönlichen Vorstellung der Künstler*innen, um etwas Einzigartiges zu schaffen. Diese Form der Bricolage wirkt sich auch auf die in der Graffiti- Szene involvierte Konstruktion von Männlichkeit aus. Die Autorin spricht davon, dass in der Produktion solcher *graffiti(ed) masculinities* Raum, Nationalität, ‚Rasse‘, Widerstand, Gewalt, Körper, Sprache, Hip-Hop Kultur, Straßenpolitik und Konsumkultur zusammenkommen, welche durch ein männliches Ideal geprägt sind, das sowohl „korrekt“ als auch „beschädigt“, zeitgleich dominant und unterdrückt sei (vgl. ebd.: 179). Die Männlichkeiten der Graffiti-Szene seien jedoch keineswegs kohärent. Das homogene Erscheinungsbild dieser männlichen Performance sei trügerisch und ignoriere Disparitäten und Komplexitäten, die mit der Konstruktion von dieser Männlichkeit verbunden seien.

Insbesondere die Einstellung gegenüber Künstlerinnen sei ein Bereich, in dem diese Disparitäten offenkundig würden (vgl. ebd.: 186). Einige Autoren würden glauben, dass Graffiti-Künstler*innen Fähigkeiten benötigen, für

die Frauen nicht die Stärke besäßen, wie zum Beispiel die Fähigkeit, Einsamkeit und Missachtung einer Autorität zu ertragen. Hegemoniale Männlichkeit konstruiere die untergeordnete Männlichkeit des Graffiti-Künstlers als gefährlich im öffentlichen Raum, der wiederum Frauen unterordne, indem er sie ins Private verbanne (vgl. ebd.: 187). Auch diese Überlegungen können mit der Narration des Films in Zusammenhang gebracht werden. Estrella muss sich in der Gruppe beweisen und obwohl sie die Mutprobe besteht, gelangt sie innerhalb der Gruppe im folgenden Verlauf immer wieder in eine untergeordnete Rolle. Zudem nimmt sie auch wiederholt die stereotypisch weiblich geprägte Rolle der Umsorgerin, eine Art Mutterrolle, innerhalb der Gruppe ein. Besonders stark wird dies in der Szene deutlich, als sie das Kuschtier des kleinen Morros wieder zusammenflickt. Im Vergleich zum restlichen Film ist dieser Part eine High-Key Aufnahme, da die Kinder ein Zuhause gefunden haben und hier rare Momente des Friedens und der Fröhlichkeit erleben (39:03-39:54).

2.3.(Kunst-)Objekte und (Film-)Musik

Durch Musik, wird ein Film erst richtig „zum Leben erweckt“, stellt Roland Kah (2018) in seiner Einleitung zum Thema ‘Filmmusik’ fest. Das liege daran, dass Musik Gefühle und Emotionen erzeuge und somit als effektives Mittel eingesetzt werde, um eine Filmhandlung voranzutreiben (vgl. ebd.). Filmmusik ist Musik, die als musikalische Untermalung Stimmung erzeugt, eine emotionale Grundlage schafft, die Handlung des Films unterstützt und im Wesentlichen eine Brücke zwischen Bild und Ton erschafft (vgl. ebd.). Schon Hans Zimmer habe gesagt, „Komponieren ist Storytelling“ (vgl. ebd.). Laut Kah hat Filmmusik die Aufgabe, einen Film zu begleiten, darf sich aber niemals zu sehr in der Vordergrund drängen. Dabei ist der*die Komponist*in eine Mischung aus Musiker*in und Psycholog*in, da er*sie nicht nur musikalisches sondern auch emotionales Fingerspitzengefühl

beweisen muss (vgl. ebd.). Die Musik im Film *Vuelven: Tigers are not afraid* wurde von Vince Pope geschrieben. Er ist ein Komponist aus London, der unter anderem auch die Musik für *Black Mirror* geschrieben hat und somit Erfahrung darin hat, Horrorformate musikalisch zu untermalen (vgl. Pope).

Inwiefern der Soundtrack eines Films, die Wahrnehmung des Gezeigten beeinflusst, lässt sich anhand einer Szene aus *Vuelven* besonders gut veranschaulichen: Die Kinder finden Fußbälle und spielen ausgelassen. Fröhliche Musik spielt im Hintergrund, das einzige Lied im gesamten Film, wo auch Gesang zu hören ist. Die wackelige Kameraführung und die High-Key Aufnahmen lassen es zu, dass man sich gut in das fröhliche Spielen der Kinder hineinversetzen kann. Als Shine plötzlich Estrellas Ball mit einem Messer zersticht, stoppt der Soundtrack, was die Bedeutung seines Handelns noch zusätzlich unterstreicht und die fröhliche Stimmung mit einem Mal unterbricht (37:09-38:45). Allgemein zeichnet sich der Film durch typische Horrorfilm-Geräusche sowie überwiegend melancholische Melodien aus. Ein gutes Beispiel für diesen Einsatz der Musik ist die letzte Szene des Films. Sie werden von lauter, melancholischer, aber auch hoffnungsvoller Geigenmusik begleitet, was Estrellas Schicksal musikalisch untermauert (vgl. ebd. 1:10:50-1:13:50).

Ein weiterer künstlerischer Aspekt im Film, sind die Objekte, beziehungsweise die Motive, welche den Film begleiten und tragende Rollen für die Handlung spielen. Ein Objekt, oder besser gesagt drei, die sich auch mit der Märchen-Thematik in Verbindung bringen lassen, sind die Kreiden, welche Estrella während des Feueregefechts von ihrer Lehrerin erhält (04:36-05:41). Die Kreiden sollen Wünsche symbolisieren, welche Estrella im Laufe des Films nach und nach verbraucht. Wie die Protagonistin selbst feststellt, kann sie sich jedoch nicht auf das magische Potenzial der Kreiden verlassen, denn wenngleich auch immer das eintritt, was sie sich wünscht, so endet doch jeder Wunsch in einer Tragödie. Die wunderbare Märchenwelt ist

der grausamen Realität nicht gewachsen. Ein starkes Motiv, welches allgemein eine kräftige symbolische Wirkung hat, ist das ‚Feuer-Motiv‘. Ob Shines Feuerzeug oder das brennende Klavier: Feuer ist ein Leitmotiv, das den gesamten Film in mannigfaltiger Ausgestaltung durchzieht. Am Ende brennt ‚der Böse‘, was den Film in sich abrundet. Das Schlüssel-Motiv in *Vuelven*, ist jedoch der Tiger. Das Kuscheltier des kleinen Morros, welches Estrella im Luftschaft den Weg weist, Shines Graffiti's und der echte Tiger, der dem Mädchen nichts antut, weil sie keine Angst hat. Die künstlerischen Objekte und Motive des Films schaffen die spezielle Atmosphäre, kreieren die Wirkung des Films als Ganzes und formen den Handlungskern.

3. Rushtons filmic reality

Wie veranschaulicht wurde, ist die Präsenz und narrative Bedeutung von künstlerischen Aspekten im Film *Vuelven* besonders stark ausgeprägt. Doch welche Wirkung haben sie auf die Rezeption des Filmes und wie wird der Film selbst in Bezug auf die reale Welt wahrgenommen? Ist ein Film ein Spiegel der Wirklichkeit, eine Kopie oder nur eine verzerrte und unwirkliche Darstellung von dem, was wir als Realität bezeichnen? Die folgenden Ausführungen über die Theorie der ‚*filmic reality*‘ sollen eine von vielen möglichen Antworten auf diese Fragen liefern und den Zusammenhang zwischen Film und Wirklichkeit darlegen. „What do films allow us to realize? How do films allow us to make sense of experiences, thoughts and feelings in such a way that we become able to incorporate them into the reality of our personalities, our memories, our ‘being’?“ (Rushton 2011: 5). Diese Fragen stellt Richard Rushton in der Einführung seines Werks *The Reality of Film: Theories of Filmic Reality*.

Im Gegensatz zu vielen anderen Filmtheoretiker*innen behauptet Rushton, Filme seien Teil der Realität. Die Vorstellung, dass Filme lediglich

von der Wirklichkeit abstrahiert sind und deshalb nur einen mangelhaften Modus der Realität bieten können, teile er nicht. Er versuche stattdessen, Filme als Teil unseres Lebens zu sehen, als Teil der Welt, in der wir leben, als Teil dessen, was wir ‚Realität‘ nennen (vgl. Rushton 2011: 2). Diesen Versuch, die Realität des Filmes anzuerkennen, nennt Rushton „filmische Realität“. Rushton wirft die Frage auf, warum die kreativen Aspekte dieser Welt, wie Film und andere Kunstformen als zweitrangig betrachtet werden sollten. Als bloße Ornamente, als Produkte ohne Sein, ein Sein, welches ausschließlich physischen oder natürlichen Objekten vorbehalten ist (vgl. ebd.).

Um seine These zur ‚filmischen Realität‘ zu veranschaulichen, führt der Autor folgendes Beispiel heran: Die Autorin Anette Kuhn untersucht ihre eigene Reaktion auf den Film *Listen to Britain* von Humphrey Jennings, welcher die Ereignisse an der britischen Front während des zweiten Weltkriegs thematisiert (vgl. ebd.: 4). Kuhn hat nie einen Krieg am eigenen Leib erfahren müssen, geschweige denn zur Zeit des zweiten Weltkriegs gelebt und dennoch überkommt sie, als sie durch das British Museum in London spaziert, ein Gefühl, eine Erinnerung, die anscheinend durch das Ambiente und die Stimmung dieses Ortes hervorgerufen werden. Die Präsenz von *Listen to Britain* überkommt sie, obwohl es im Film keine derartige Szene gibt. Kuhn meint, dieses Gefühl sei so stark, dass sie davon überzeugt sei, diese Erinnerung hänge davon ab, dass sie den Film kenne (vgl. ebd.: 5). Der Film hilft Kuhn also anscheinend, eine Realität zu rekonstruieren, auch wenn diese Realität in der ‚realen Welt‘ so nie stattgefunden hat. Bestimmte Bilder sind für sie zu Realitäten geworden, Realitäten, die Kuhn mit Erfahrungen und Erinnerungen an den Krieg assoziiert, den sie selbst jedoch nur durch den Film erlebt hat. Das woran sich die Autorin erinnert fühlt, ist nie wirklich passiert, sondern beruht auf Erinnerungen an die filmische Realität. Ihre filmische Erfahrung von *Listen to Britain* ruft Gefühle, Bedeutung

und Erinnerungen hervor, die sich scheinbar nicht von jenen, die mit ‚realen‘ Erlebnissen verknüpft sind, unterscheiden lassen. Kuhns Reaktion auf den Film ist das, was Richard Rushton unter ‚filmischer Realität‘ versteht (vgl. ebd.: 4). Die Kunstform Film und Kunst an sich, diesem Konzept zufolge also einen gerechtfertigten Realitätsanspruch. Doch was genau lösen Filme in uns aus? Wie stark ist der filmische Einfluss bei der Konstruktion unserer Wirklichkeit?

4. Kunst als Spiegel der Wirklichkeit

It seems to me that film scholars and students are invariably drawn towards trying to determine what a film represents, that is, to looking at films as at best a secondary mode of being, so that any claim for the reality of films is most often met with either the blank stare of bafflement or outright repudiation. (Rushton 2011: 2-3)

Diese Arbeit soll ein Versuch sein, genau das zu verhindern. Filme werden im Rahmen dieser Arbeit nicht nur als Spiegel der Wirklichkeit angesehen, sondern es wird angenommen, sie bergen Wahrheit und Realitäten, wenn auch in künstlerischer Form verpackt. Rushton behauptet, Filme bieten etwas, das man „referentielle Erfahrungen“ nennen könnte. Diese Erfahrungen sollen uns helfen, das Verständnis der heutigen Welt zu interpretieren und unseren Platz in ihr zu finden bzw. zu konkretisieren. Filme stellen Gefühle, Konzepte, Bezugnahmen und Sichtweisen auf die Welt und unsere Gesellschaft zur Verfügung, die zu dem beitragen, was wir als Realität verstehen. Wie oder was wäre unser Realitätserlebnis heutzutage ohne Filme? Es wäre gewiss anders, denn „(...)Filme haben die Natur der Realität selbst verändert“ (ebd.: 7). Filme haben dem modernen Menschen neue Wege zum Lernen, Staunen und Träumen gegeben und Bereiche einer Realität

erschlossen, die bislang unzugänglich waren (vgl. ebd.). Die unterschiedlichen Kunstformen, wie Märchen, Graffiti, Kunst-Objekte, Motive und Musik, im Film *Vuelven* dienen als Spiegel der ernsten und durchaus realen Themen des Films. Außerdem bietet Estrellas Rolle als 'female victim-hero' eine Metapher für ein Mädchen, das sich im Stil der Graffiti-Szene Platz und Rang in einer Jungs-Bande, die als patriarchale Gesellschaft gelesen werden kann, erkämpfen muss. Zudem werden Gender-Stereotypen, die beispielsweise dem Märchen anhaften, unterminiert. Der Film bietet also auch feministisches Potenzial.

BIBLIOGRAPHIE

Clover, Carol (1992): *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. New Jersey: Princeton University Press.

Kah, Ronald (2018): *Was ist Filmmusik? Eine kleine Übersicht*. <<https://bit.ly/3mKNTL9>> (zuletzt besucht am: 27.08.2022)

Lombard, Kara-Jane (2013): *Men against the Wall: Graffiti(ed) Masculinities*. Thousand Oaks: Sage Journals.

Murati Kurti, Fjola (2021): *A feminist subversion of fairy tales*. Stockholm: Södertörn University.

Pope, Vince (2023): „Latest News“ <<https://vincepope.london/#home-section>> (zuletzt besucht am 27.08.2022)

Rippberger, Sabine (2016): „Der Film als Kunstform.“ <<https://lebenslangeslernen.net/3557-der-film-als-kunstform.html>> [24.08.2022]

Rushton, Richard (2011): *The Reality of Film: Theories of Filmic Reality*. Manchester: Manchester University Press.

Stone, Kay (1987): “Feminist Approaches to the Interpretation of Fairy Tales”. In: Bottigheimer, Ruth B (Hg.): *Fairy Tales and Society*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.

Taylor, Myra; Pooley, Julie-Ann; Carragher, Georgia (2016): “The psychology behind graffiti involvement.” In: Ross, Jeffrey Ian (Hg.): *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. London: Routledge.

Warner, Marina (2014): *Once upon a time: A short history of fairy tale*. Oxford: Oxford University Press.

Wortbedeutung (2023): „Literatur“ <<https://www.wortbedeutung.info/Literatur/>> (zuletzt besucht am: 15.08.2022)

¿INFANCIA ROBADA? AUFWACHSEN MIT GEWALT IM FILM *VUELVEN*

SANDRA VASIK

Abstract.

Der Beitrag analysiert die verschiedenen Darstellungen des Aufwachsens zweier Kinder in Issa López' Film *Vuelven* im *narcotráfico*, wobei die Kindheiten der beiden Protagonist*innen einander zunächst diametral entgegenstehen. Im Verlauf der Handlung lösen sich diese Grenzen jedoch zunehmend auf, was die Autorin dazu bringt, die soziale Konstruiertheit der neuzeitlichen Vorstellung von Kindheit zu thematisieren. Als zentrales Motiv des Films wird zudem der Tiger behandelt, welcher den Kindern als Vorbild dient und das als männlich konnotiert definierte Ideal von Stärke und Macht verkörpert und somit u.a. die patriarchal geprägten Strukturen der Drogenkartelle verkörpert.

► [Inhaltsverzeichnis dieser Ausgabe](#)

2023 | Vol. 1

Cine y mujer en México:

(Feministische) Perspektiven auf
Spielfilme mexikanischer Regisseurinnen
des 21. Jahrhunderts

Seite 37-44

vistazo.

¿INFANCIA ROBADA? AUFWACHSEN MIT GEWALT IM FILM *VUELVEN*

SANDRA VASIK

1. Analyse von Kindheit und Rollenbildern in *Vuelven*

Es sind Kinder, doch sie müssen handeln wie Erwachsene. Dieser Gedanke kommt beim Ansehen des Film *Vuelven* wohl bei vielen Zuseher*innen auf, denn von der weit verbreiteten modernen Vorstellung einer behüteten und unschuldigen Kindheit ist in diesem Film tatsächlich nur wenig zu sehen. Die vorliegende Arbeit hat zum Ziel, Kindheit als Synonym und Konstrukt für eine behütete Zeit, die von Unschuld geprägt ist, zu hinterfragen bzw. aufzudecken, inwiefern in *Vuelven* filmisch inszeniert und hervorgehoben wird, dass eine solche Vorstellung von Kindheit durch den *narcotráfico* verunmöglicht wird. Dies wird größtenteils mithilfe von Szenenanalysen umgesetzt, bei denen sowohl die Handlung Berücksichtigung findet als auch filmtechnische Elemente, durch die einzelne Handlungsstränge und Details preisgegeben und beleuchtet werden, die auf den ersten Blick eventuell verborgen bleiben, aber dennoch bei der Rezeption wirksam sind. Hierbei spielt vor allem die Beleuchtung eine große Rolle, jedoch auch die Farbgestaltung und die Musik sind für die Analyse von großer Bedeutung. Auch die Kameraperspektive sowie die gewählten Einstellungsgrößen heben in diesem Film wichtige Details hervor.

Der Fokus der Arbeit liegt auf der Entwicklung der Protagonistin und des Protagonisten, die anhand eines direkten Vergleiches gegenübergestellt

werden und somit zwei gegensätzliche Arten aufzuwachsen repräsentieren, die sich im Laufe der Geschichte vermischen und verändern. Spannend ist auch das Motiv des Tigers, das beide Kinder als eine Art Vorbild erachten. Obwohl sie somit das gleiche Ziel vor Augen haben, entwickeln sich die beiden im Verlauf des Films dennoch unterschiedlich. Motive wie Furchtlosigkeit, Gewaltbereitschaft und der symbolische Ausbruch aus dem Käfig, werden im Film oft wiederholt und der Tiger rückt immer wieder in den Vordergrund, weshalb er auch einen wesentlichen Bestandteil dieser Filmanalyse darstellt. Abschließend wird der Aspekt der Rollenbilder beleuchtet, wobei vor allem die ‚Mutterrolle‘, aber auch die Rolle des*r Beschützer*in genauer analysiert werden: Werden Stereotype nachgeahmt oder bricht der Film mit ihnen und eröffnet einen neuen Weg für die Charaktere? Um dies herauszufinden, werden stereotypische Rollenbilder mit den Filmszenen abgeglichen. Da der Aspekt der ‚gestohlenen Kindheit‘ behandelt wird und die Kinder mit Problematiken konfrontiert sind, die weit entfernt von einer geschützten und sorgenlosen Kindheit sind, wird auch ihr Umgang mit Verantwortung und das Verhalten in der Gruppe genauer untersucht und es steht zur Debatte, ob sie mitunter die Rollen von Erwachsenen übernehmen.

2. Aufwachsen mit Gewalt im *Narcotráfico*

Unter dem Begriff ‚*narcotráfico*‘ sind die illegalen Drogenkartelle und eine damit verbundene „Kultur“ in Mexiko und anderen lateinamerikanischen Regionen zu verstehen, die das Leben der Bevölkerung weitgehend prägen und in zahlreichen Filmen behandelt werden.

Las películas promueven la lealtad y la familia como únicos dos valores reales y, junto a ellos, a menudo aparece la violencia como forma legítima de salvaguardar ambos. La recreación excesiva de los métodos de tortura de los narcotraficantes constituye un denominador común de las películas, y esta aparece como principal símbolo de la autoridad y empoderamiento del arquetipo del hombre, [...] (Díaz-Cerveró; Domínguez-Partida 2021: 225)

Das oben angeführte Zitat beschreibt die Darstellung des *narcotráfico* in Filmen, in denen der Mann als dominierendes und machtvoll Geschlecht präsentiert wird, dessen Taten als loyal und ehrenhaft legitimiert werden. Frauen hingegen werden als Objekte angesehen (vgl. Díaz-Cerveró; Domínguez-Partida 2021: 225). In einem Interview erklärt die Regisseurin Issa López, dass der Film sowohl das Schicksal von Waisenkindern als auch die Situation von Geisterstädten in Mexiko – also menschenleere Gebiete, in denen die Bevölkerung gestorben, verschwunden oder emigriert ist - behandeln soll (vgl. López 2017A: 02:24-03:03). Außerdem wird auch eine Verbindung zu den Toten thematisiert, die in Mexiko und auch persönlich für die Regisseurin, die selbst Waisenkind ist, von großer Bedeutung ist (vgl. López 2017A: 00:15-05:27). Um das Gefühl zu bekommen, dass man beim Zusehen alles aus der Perspektive der Kinder erlebt, sind viele Szenen auf deren Augenhöhe gefilmt (vgl. López, 2017B: 04:21-04:47). Die Themen und der Ernst der Situation im mexikanischen Kontext werden gleich zu Beginn des Films, noch vor der ersten Szene, in den Fokus gerückt. Man hört zwar schon die Lehrerin sprechen, man sieht jedoch nur einen schwarzen Hintergrund, auf dem erschreckende Fakten über Tote, Vermisste und Waisenkinder zu lesen sind (00:01:02-00:01:24).

Die Figuren in *Vuelven* sind ununterbrochen mit der *narcocultura* in ihrer Entwicklung konfrontiert. Die Auswirkungen des gewaltvollen Umfelds auf die Alltagssituation der Kinder werden auf vielfältige Weise thematisiert und deutlich erkennbar gemacht, sei es auf explizite oder implizite Weise.

Nachdem Estrella merkt, dass ihre Mutter weg ist, sitzt sie vor der Wohnung und beobachtet die Umgebung. Hier wird vor allem das Motiv der Geisterstadt für die Zuseher*innen sichtbar gemacht. Neben Detailaufnahmen von Vermisstenanzeigen und schwarzen Schleifen, die den Tod symbolisieren, beobachtet das Mädchen auch eine Nachbars-Familie, die ihre Sachen einräumt und die Gegend verlässt (00:13:41-00:14:12). Zusätzlich bekommt man einen Einblick in die Folgen der Gewalt im Alltag der Bevölkerung. Die Anfangsszene in der Schule endet mit einer Schießerei, wodurch die Kinder gezwungen sind, sich auf den Boden zu werfen. Dieser Moment vermittelt nicht nur Unruhe, die durch die verwackelte Handkamera verstärkt wird, sondern auch eine gewisse Macht der Gewalt über die Kinder, die durch die verwendete Vogelperspektive verdeutlicht wird (00:04:38-00:05:43). Aufgrund der Schießerei wird die Schule geschlossen und Estrella macht sich auf den Heimweg. Als sie um die Ecke biegt, sieht sie eine Leiche auf dem Gehsteig. Doch ihre Mimik bleibt unverändert, keinerlei Emotionen sind in ihrem Gesicht zu sehen. Dadurch wird der Eindruck vermittelt, dass diese Begegnung sie weder zu überraschen noch neu für sie zu sein scheint. Zusätzlich fängt die Kamera auch Kinder ein, die mit dem Absperrband, das zur Abgrenzung des Schauplatzes dient, ausgelassen spielen. Die Inszenierung hebt hervor, dass direkte Begegnungen mit dem Tod oder Gewalt, keineswegs Einzelfälle oder Sensationen in der filmischen Welt sind (00:05:43-00:06:30).

3. Zwei Darstellungen von Kindheit

Der Film *Vuelven* kann auch mit einem wichtigen Aspekt der Kindheitsforschung in Verbindung gebracht werden, nämlich der Einsicht, dass die Kindheit nur ein soziales Konstrukt ist. Hierbei wird der seit der Neuzeit in vielen Regionen vertretene Zugang, dass Kindheit und Erwachsenenalter

voneinander getrennte Phasen sind, untersucht und in Frage gestellt (vgl. Winkler 2017: 10-11). Rückt man die beiden Protagonist*innen und ihr Auftreten in den Anfangsszenen in den Fokus, so lassen sich zwei unterschiedliche Lebensstile beziehungsweise Kindheiten identifizieren. Auf der einen Seite gibt der Film Einblick in Estrellas Alltag bis zum Zeitpunkt des Verschwindens ihrer Mutter. Sie geht in die Schule, trägt eine saubere Schuluniform, ihre Haare sind ordentlich gekämmt und sie sitzt mit den anderen Schüler*innen in der Klasse. Die Figurenkonstellation sowie die Position der Tische vermitteln ein geordnetes Bild und auch die Kameraführung ist ruhig. Zusätzlich ist die Szene im High-Key-Stil gedreht, wodurch ein harmonischer Eindruck vermittelt wird (00:01:52-00:02:10). Diese geschützte Kindheit, die Estrella zu erfahren scheint, spiegelt sich in ihrer Wohnung wider, die dem*der Betrachter*in präsentiert wird, als das Mädchen von der Schule nach Hause kommt. Besonders auffällig sind die kräftigen, bunten Farben, durch die der aufgeräumte und gemütlich aussehende Raum eine gewisse Fröhlichkeit und ein trautes Heimatgefühl vermittelt (00:06:42-00:07:34). Auch die in der Rückblende gezeigte Erinnerung an Estrellas Mutter bekräftigt das Gefühl von Sicherheit, mit dem Estrella aufgewachsen ist. Während das Mädchen der Geschichte lauscht, die ihr erzählt wird, flechtet sie das Haar ihrer Mutter und ihr breites Lächeln, das ihr Gesicht ziert, ist durch die Großaufnahme deutlich in Szene gesetzt (00:11:03-00:11:43).

Auf der anderen Seite wird Shines Lebensstil in einem anderen Umfeld präsentiert. Bereits in den ersten Szenen, in denen der Junge in die Narration eingeführt wird, kontrastiert sich seine Kindheit deutlich von jener Estrellas. Er tritt allein auf, in dunkle Kleidung gehüllt, die den Großteil seines Körpers verdeckt. Zusätzlich zu dieser dunklen Kleidung sind die Aufnahmen in Low-Key beleuchtet und durch die Tigergeräusche, die Estrellas Ge-

schichte über den Tiger ergänzen, wirkt die Situation bedrohlich und düster. Der Tiger, von dem die Rede ist, scheint omnipräsent zu sein. Nicht nur das Graffiti an der Wand, sondern auch die Kleidung der Männer, die Shine beobachtet und die Fensterläden erinnern mit den Streifen an das Motiv des Tigers, auf das im nächsten Kapitel noch genauer eingegangen wird. Der äußere Kampf, den Shine gegen den Mann führt, ihn sogar mit der Waffe bedroht, wird begleitet von einem inneren Kampf, der mithilfe der Detail- und Großaufnahmen vom Gesicht des Jungen verdeutlicht wird. Zweifel, Angst und Tränen wechseln sich mit dem harten Gesichtsausdruck ab, der die Rachedenken bezüglich des Todes seiner Mutter widerspiegeln, wie man im Laufe der Handlung noch erfahren wird. Es werden also bereits in den ersten Momenten zwei gegensätzliche Seiten seines Lebens dargestellt und von Estrella akustisch kommentiert. Auf der einen Seite der Prinz, der als ein Zeichen für das Märchenhafte, Kindliche und Edle gesehen werden kann und auf der anderen Seite der Tiger, der vor nichts Angst hat und Stärke zeigt (00:02:10-00:04:37).

Des Weiteren erfährt man, dass Shine im Gegensatz zu Estrella keine Wohnung oder Ähnliches besitzt, sondern mit seiner Gruppe im Freien unter Decken und mit zusammengesammelten Sachen aus den verlassenen Gebäuden lebt. Man erkennt in dem ersten Zusammensein mit seiner Gruppe, dass er der Anführer ist, dem sich die anderen uneingeschränkt unterordnen. Anzeichen hierfür sind sowohl die Ernsthaftigkeit und die Distanz zu den anderen, sich fröhlich unterhaltenden Mitgliedern, als auch die Gegenstände, die er in den Händen hält und die mit Detailaufnahmen in den Vordergrund gerückt werden. Die gestohlene Pistole und das Handy des Mannes vermitteln eine düstere, bedrückende Stimmung, stehen im Gegensatz zu den lockeren Gesprächen der anderen und verdeutlichen den Zuseher*innen, mit welchen Konflikten der Junge konfrontiert ist. Er hat keine Eltern, die sich um ihn kümmern, trägt Verantwortung für die Gruppe und

ist somit auf sich alleine gestellt – eine Darstellung, die deutlich mit den Vorstellungen einer geschützten Kindheit, wie sie etwa bei Estrella angedeutet wird, bricht (00:07:38-00:09:41).

4. Das Motiv des Tigers

Der Tiger ist wohl eines der bedeutendsten Elemente im Film. Während Estrella in der Schule sitzt und an ihrem Märchen vom Tiger schreibt, wird Shine eingeblendet, der gerade dabei ist, ein großes Graffiti an eine Wand zu sprühen. Die Beschreibungen des Mädchens werden stets mit Detailaufnahmen der passenden Teile des Kunstwerkes gezeigt. Nach und nach wird Shine in den Fokus gerückt und bereits hier bekommt man den Eindruck, dass der Tiger mit dem Protagonisten enger verbunden ist, da auch überall um den Jungen herum Streifen auftauchen, die jenen eines Tigers gleichen (00:02:03-00:04:48). Im Zuge von Estrellas Erzählung fällt ein Satz, der die Kinder durch den ganzen Film begleitet und auch mehrmals wiederholt wird: „Los tigres no tienen miedo.“ (00:02:30-00:02:33). Als die Gruppe zum ersten Mal Teil der Handlung wird und Shine Morro die Geschichte des Tigers erzählt, wird bereits angedeutet, dass der Tiger aus Shines Geschichte ein Vorbild für die Kinder ist. Das Tier ist in einen Käfig gesperrt, schafft es aber, aus diesem auszubrechen und lebt nun - getragen von Mut und ohne Furcht - in Freiheit und schreckt nicht davor zurück, zu töten, um zu überleben (00:08:25-00:09:30). Diese Furchtlosigkeit, die von den Kindern angestrebt und bewundert wird, lässt sich auch mit der Rollenverteilung der Geschlechter im *narcotráfico* in Verbindung bringen. Werte wie Mut, Kraft und die Bereitschaft Gewalt einzusetzen, werden einem Idealbild der Männer zugeschrieben und legitimieren innerhalb dieser Sichtweise die Dominanz des männlichen Geschlechts (vgl. Jiménez Valdez 2014: 108).

4.1. Ausbruch aus einer geschützten Welt

Der Film birgt mehrere Anknüpfungspunkte, welche die Interpretation stützen, dass das Motiv des Tigers oder eher die Verwandlung in einen Tiger unmittelbar mit der Entwicklung der beiden Protagonist*innen in Verbindung steht. Als Estrella Shine zum ersten Mal sieht, sitzt sie vor der Tür hinter einem Geländer, welches durch die gewählte Aufnahme an Gitterstäbe erinnert. Durch die integrative Figurenperspektive – als Shine über die Schulter des Mädchens gezeigt wird – wirkt es so, als wäre sie in einem Käfig gefangen und würde den Jungen draußen in Freiheit beobachten, was dem Bild des ausgebrochenen Tigers gleicht (00:10:26-00:10:42). Auch der Ausbruch selbst wird wenige Szenen danach zum Motiv, denn Estrella verlässt ihr Zuhause und macht sich auf die Suche nach Shine. Auf dem Weg findet sie die Tigermaske, die er bei ihrem vorigen Treffen getragen hat, zusätzlich wird ein Tigergraffiti gezeigt. Durch die Detailaufnahmen der beiden Elemente wird die Verbindung zum Tiger unterstrichen (00:14:12-00:14:45). Es folgt ein Handlungsstrang, der abermals an die Geschichte des Tigers erinnert, denn Estrella ist gezwungen ihren Mut zusammenzunehmen und ihre Zweifel und Ängste zu überwinden: Als eine Art Mutprobe, die ihre Aufnahme in die Jungengruppe gewähren soll, muss sie einen Mann töten. Bevor sie das Gebäude betritt, steht die Gruppe erneut vor einem Zaun, der Gitterstäben gleicht und wieder sind die Kinder von hinten gefilmt und in der Rückenansicht zu sehen. Estrella klettert nach einer kurzen Diskussion über den Zaun, bricht also erneut aus dem Käfig ihrer Ängste aus und dreht sich nochmals zu den anderen um, wodurch man den Eindruck bekommt, dass die anderen Mitglieder der Gruppe nach wie vor eingesperrt sind. Nun ist es Shine, der Estrella hinter den Gitterstäben beobachtet (00:21:31-00:23:00). Auch durch die Farbwahl kann man eine Entwicklung der Protagonistin beobachten. Während Estrella anfangs kindliche und farbenfrohe Kleidung trägt, wird ihre Kleidung je länger sie bei der

Gruppe ist, umso düsterer und farbloser beziehungsweise zieren Streifen ihr Gewand, wodurch erneut auf den Tiger angespielt wird (00:16:36, 00:30:00, 00:34:06).

Das Motiv des Tigers zieht sich durch den gesamten Film und wird in verschiedenen Varianten immer wieder hervorgehoben, so auch bei der Entdeckung des verlassenen Gebäudes, in dem die Kinder Fischen zusehen, die am Boden in einer Wasserlacke schwimmen, da das Aquarium zerstört wurde. Diese werden von der Gruppe selbst mit dem ausgebrochenen Tiger verglichen. Die orange-schwarz gestreiften Fische beobachtend, reden Estrella und Shine abermals über den Tiger. Das Mädchen spricht von Einsamkeit in Verbindung mit Freiheit und es wirkt, als würde sie über sich selbst sprechen, was durch ihr gestreiftes T-Shirt nahegelegt wird. Shine widerspricht ihr jedoch, betont die Entscheidungsfreiheit und wiederholt dem eingangs erwähnten Satz folgend, dass Tiger keine Angst hätten (00:40:40-00:41:45). Bei diesem Gespräch erzählt Shine auch von seiner Vergangenheit, dass sein Haus niedergebrannt worden sei und er das Feuerzeug immer noch bei sich trage. Das Feuerzeug begleitet ihn durch den gesamten Film, genau wie das Motiv des Tigers (00:42:16-00:42:31). Betrachtet man nun die Entwicklung der beiden Kinder als persönlichen Weg mit dem Ziel der Verwandlung in ihre Vorstellung des Tigers, so lässt das Ende die Interpretation zu, dass es beide erreicht haben. Shine beendet mit demselben Feuerzeug, das ihm Schaden zugefügt hat, die Verfolgung seiner Feinde, kann also mit seinen Rached Gedanken abschließen und Estrella öffnet eine Tür und tritt hinaus in die Freiheit beziehungsweise in einen neuen Lebensabschnitt. Mit dem Öffnen dieser Tür kehren die kräftigen Farben, harmonische Musik und High-Key-Beleuchtung zurück, was einen friedlichen, aber fast unnatürlich positiven Eindruck weckt und die Frage offenlässt, ob

die gezeigten Bilder der diegetischen Realität des Films entsprechen, imaginiert sind oder gar den Tod der Protagonistin verbildlichen sollen (01:11:11-01:12:12).

4.2. Momente der geschützten, sorgenlosen Kindheit

Wenn die Kinder dem Motiv des Tigers folgen – also Furchtlosigkeit, Stärke, Mut und im *narcotráfico* auch Gewaltbereitschaft zeigen – wird das Bild einer geschützten Kindheit und die Abhängigkeit von Eltern oder Erwachsenen verdrängt. Doch zwischendurch werden auch Momente gezeigt, die nicht durch die Eigenschaften des Tigers geprägt sind, sondern in denen die Sorgen der Kinder in den Hintergrund rücken und eine verspielte Seite zum Vorschein kommt. Diese Interpretation lässt sich vor allem durch die Szenen im verlassenen Gebäude untermauern. Schon als sie das neu entdeckte, verwüstete Haus betreten und die getigerten Fische erblicken, erleben sie einen Moment der Freude. Es wird aufgeregt durcheinandergeredet, harmonische Musik begleitet die Szene und die High-Key-Beleuchtung vermittelt ein positives Gefühl (00:33:05-00:34:20). Die Ausgelassenheit wird zwar wieder unterbrochen von der Ernsthaftigkeit der Situation, in der sich die Kinder befinden, erreicht jedoch noch einmal ihren Höhepunkt, als die Kinder Bälle finden, mit diesen spielen und mit Stiften diese und sich selbst bemalen. Die Steigerung der Sorglosigkeit wird auch durch die Musik verdeutlicht, die nun nicht mehr melancholisch, sondern fröhlich und schneller ist (00:38:28-00:38:56). Als der Moment der Sorglosigkeit vorbei ist, wird dies auch filmtechnisch verdeutlicht. Ein Beispiel hierfür ist die Talentshow, die die Kinder veranstalten, bevor die Feinde in das Haus eindringen. Die Überleitung und somit das Ende des verspielten Moments werden hier deutlich durch die Veränderung der Lichtverhältnisse angekündigt. Die Lichterkette des Jungen auf der Bühne fällt plötzlich aus und gleichzeitig

geht Estrella nach unten und im Stiegenhaus ist ein Übergang von der Helligkeit in die Dunkelheit ersichtlich. Somit wird die dramatische Wendung der Handlung bildlich unterstützt (00:44:18-00:45:20).

5. ‚Mutterrolle‘ und Beschützer*innenrolle

Im Laufe des Films kann man bestimmte Entwicklungen der Charaktere beobachten. Vor allem innerhalb der Gruppe, die die Kinder bilden, erkennt man bestimmte Beziehungsmuster. Denkt man an eine typische Eltern-Kind-Beziehung, so erkennt man vor allem bei Estrella eine entscheidende Verwandlung. Zu Beginn – als sie noch nicht in Shines Gruppe inkludiert ist, kann man ihr eindeutig die Rolle des Kindes, das von ihrer Mutter geliebt und umsorgt wird, zuordnen. Auch ihre Kleidung ist bunt, kindlich, farbenfroh und hebt sich mit der rosa Färbung eindeutig von den natürlichen, eher düsteren Farben ab, die im Film überwiegen (00:10:16-00:11:43). Diese Darstellung wandelt sich jedoch, sobald sie Mitglied der Gruppe wird. Nicht nur ihre Kleidung ist schlichter und die dunklen Farben werden präsenter, sie nimmt auch eine andere Rolle ein. Vor allem wenn sie mit Morro, dem jüngsten Mitglied der Gruppe interagiert, ist auffällig, dass sie sich zu seiner Bezugsperson entwickelt, deren Nähe er immer wieder sucht. Dies wird zum ersten Mal deutlich, wenn die Kinder das verlassene Gebäude und die Fische entdecken und der kleine Junge in Estrellas Arme rennt, das Mädchen ihn hochhebt und ihm einen liebevollen Kuss auf den Kopf gibt. Die harmonische Musik im Hintergrund rundet den Moment der Sorglosigkeit ab (00:34:09-00:34:14). Zudem ist die Szene, in der sich das Mädchen um den weinenden Morro kümmert, als dessen Stofftier kaputt geht, vergleichbar mit der Erinnerung an ihre eigene Mutter. Der Junge sitzt nahe bei ihr, weint und sie redet beruhigend auf ihn ein, bis er wieder ein Lächeln im

Gesicht hat. Ähnlich wie zuvor ihre Mutter um sie, kümmert sie sich um Morro und schenkt ihm durch beruhigende Worte und zärtliche Berührungen Zuneigung und Sicherheit. Ihre Gesichter werden in Großaufnahme gezeigt, wodurch die Nähe der beiden zusätzlich unterstrichen wird (00:39:03-00:39:35).

Wenn man den Begriff der Mütterlichkeit auf den Aspekt des Beschützens umleitet, könnte man daraus ableiten, dass sich die Eltern um ihre Kinder kümmern, die Älteren beschützen demnach die Jüngeren. *Vuelven* bricht allerdings mehrmals mit dieser Annahme. Zu den zuvor beschriebenen Momenten, in denen Estrella Morro beschützt, gibt es auch ein klares Gegenstück, in denen die Beschützerrollen vertauscht werden. Als die Feinde der Gruppe in das verlassene Gebäude stürmen und Estrella und Shine festhalten, schießt das jüngste Mitglied den Feind an, wodurch sich die beiden befreien können. Jedoch wird Morro selbst einen Moment später erschossen. Die Bedeutung dieser Handlung wird deutlich filmtechnisch hervorgehoben. Die Szene ist nicht nur durch Unruhe, die durch die Handkameraästhetik unterstrichen wird, geprägt, sondern auch durch wirre und laute Geräusche untermalt. Beide Elemente verschwinden für kurze Zeit bei und nach dem Schusswechsel. Bereits vor dem Schuss wird es still und die Kamera fokussiert auf den kleinen Jungen, bleibt ruhig auf ihn gerichtet, bevor die Unruhe nach wenigen Sekunden, die wie eine Pause wirken, wiederkehrt (00:46:40-00:47:12). Zudem sind das Beschützen und die oftmals damit verbundene Gewalt angeführte Merkmale für die im *narcotráfico* dominierende Männlichkeit und Ehre (vgl. Díaz-Cerveró; Domínguez-Partida 2021: 225). Drogenkartelle sind von patriarchalen Strukturen geprägt und Frauen sind in dieser Welt häufig lediglich Nebenrollen als Mutter, Ehefrau oder Geliebte vorbehalten (vgl. Núñez-González; Núñez Noriega 2019: 5-6). Der Stellenwert der Frau im *narcotráfico* wird auch im Film deutlich, da sich Estrella erst beweisen muss, indem sie einen Mann umbringt. Shine gibt ihr

den Auftrag den Mord zu begehen, damit sie Mitglied der Gruppe werden kann. Sie muss also Eigenschaften zeigen – Gewaltbereitschaft und Stärke – die innerhalb des *narco*-Kontextes typisch männlich konnotiert sind (00:20:55-00:21:31). Die Waffe, die Shine dem Mädchen dabei überreicht, kann als Symbol für Mut und ein Zeichen des Anführers einer Gruppe in der *narcocultura* gesehen werden (vgl. Díaz-Cerveró; Domínguez-Partida 2021: 222). Estrella spielt implizit auf die Gender-Normierungen an, indem sie als Art Verteidigung in einer Diskussion über den geplanten Mord Shine mit seiner Bringschuld konfrontiert: „Matalo tú. Tú eres hombre.“ (00:21:55-00:21:57). Ein anderes Mitglied der Gruppe stimmt ihr hierbei zu und unterstreicht somit die allgemein herrschende, stereotype Rollenverteilung im *narcotráfico* (00:21:31-00:22:29).

6. Niñxs como tigres: Kindheit in der Welt des *narcotráfico*

Betrachtet man den Film im Ganzen, lässt sich sagen, dass die Alltagssituationen, mit denen die Kinder konfrontiert sind, vor allem durch Szenen oder filmtechnische Elemente verdeutlicht werden, die nicht zwingend für die Handlung relevant sind. Vor allem durch die Lichtverhältnisse und Einstellungsgrößen werden sowohl Emotionen als auch ein Bewusstsein für die Auswirkungen des *narcotráficos* vermittelt. Zudem leiten vor allem Veränderungen der Beleuchtung oder der Musik auch Wendungen in der Geschichte ein. Vergleicht man die beiden Protagonist*innen, erkennt man zwei unterschiedliche Formen des Aufwachsens. Während es so scheint, als hätte Estrella bis zum Verschwinden ihrer Mutter eine geschützte Kindheit erleben dürfen, wird Shine nur in seiner Gruppe oder auf sich allein gestellt gezeigt. Auch die Probleme, mit denen sie konfrontiert sind, unterscheiden

sich zu Beginn. Im Laufe des Films verfließen die beiden Kindheitsvorstellungen jedoch. Des Weiteren können auch Übergänge und Entwicklungen von einer Form der behüteten Kindheit zu der anderen beeinflusst durch den *narcotráfico* - beobachtet werden.

Das Motiv des Tigers, das sich durch den ganzen Film zieht und beiden als eine Art Vorbild dient, lässt sich auch als Ziel ihrer Entwicklung beurteilen. Obwohl sie die gleichen Werte des Tieres bewundern, sind dennoch unterschiedliche Aspekte dieses Motivs auf ihren persönlichen Reisen zu finden. Während es Shine gelingt, den Tod seiner Mutter zu rächen, wird das Mädchen mutiger und stellt sich dem Leben außerhalb der Grenzen ihrer behüteten Kindheitserfahrungen. Zudem lassen sich bestimmte Rollenbilder feststellen, welche die Charaktere in der Gruppe einnehmen. Bei Estrella ist die Rolle als Mutter erkennbar, die sie teilweise für Morro einnimmt. Weitert man diese auf eine Beschützer*innenrolle aus so bietet der Film deutliche Brüche mit den stereotypen Vorstellungen.

BIBLIOGRAPHIE

Díaz-Cerveró, E.; Domínguez-Partida, G. (2021): “El narcotráfico en el cine mexicano: arquetipos desde 2010 a 2017.” In: *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 18(2), 211-229 .

Jiménez Valdez, E. I. (2014): “Mujeres, Narco y Violencia: Resultados de Una Guerra Fallida.” In: *Región y Sociedad*, 26(4), S.101–128.

López, Issa (2017A): “Entrevista con Issa López, directora de Vuelven. Parte 1.” 03.11.2017. <<https://www.morbidofest.com/archivos/61187>> (zuletzt besucht am 29.07.2022).

López, Issa (2017B): “Entrevista con Issa López, directora de *Vuelven*. Parte 3.” 03.11.2017. <<https://www.morbidofest.com/archivos/61187>> (zuletzt besucht am 29.07.2022).

Núñez-González, M. A.; Núñez Noriega, G. (2019): “Masculinidades En La Narcocultura De México: ‘los viejones’ Y El Honor.” In: *Región y Sociedad*, 31, e1107.

López, Issa (2017): *Vuelven*. Mexiko: Filmadora Nacional, Peligrosa.

Winkler, M. (2017): *Kindheitsgeschichte: Eine Einführung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

CINE Y MUJER EN MÉXICO: PERSPECTIVAS FEMINISTAS

STEFANIE MAYER

Einleitung.

Selbst wenn im aktuellen Jahrhundert beobachtet werden kann, wie Regisseurinnen sich zunehmend in der mexikanischen Filmlandschaft Platz verschaffen, so lässt sich dennoch nicht von einem ausgeglichenen Verhältnis sprechen. Das medienwissenschaftliche Proseminar *Cine y mujer en México: perspectivas feministas*, welches im Sommersemester 2023 am Institut für Romanistik der Universität Wien stattfand, sollte ein kleiner Beitrag sein, dieses Ungleichgewicht zu hinterfragen und ihm entgegenzuwirken. Für viele Teilnehmer*innen war es die erste wissenschaftliche Arbeit, die sie verfasst haben, für alle die erste medienwissenschaftliche.

► [Inhaltsverzeichnis dieser Ausgabe](#)

2023 | Vol. 1

Cine y mujer en México:

(Feministische) Perspektiven auf
Spielfilme mexikanischer Regisseurinnen
des 21. Jahrhunderts

Seite 1-3

vistazo.

CINE Y MUJER EN MÉXICO: PERSPECTIVAS FEMINISTAS

STEFANIE MAYER

Wie sämtliche Filmgeschichten ist auch die mexikanische überwiegend männlich geprägt. Frauen fanden in der Filmindustrie lange Zeit nur als Schauspielerinnen oder in 'unsichtbaren' Funktionen Platz. Wenige Ausnahmen, die es bereits Anfang des 20. Jahrhunderts gab¹, fanden in der Geschichtsschreibung kaum Berücksichtigung:

Historiográficamente, el trabajo de las mujeres mexicanas como tema central estaba, hasta hace pocos años, prácticamente ausente de las publicaciones sobre historia del cine, a no ser que se tratara de las actrices, pero no como sujetos históricos y sociales de estudio. (Torres San Martín 2016: 71)

Diese androzentrischen Strukturen spiegel(te)n sich häufig in den Filmen selbst wider. Insbesondere während der mexikanischen *Época de Oro*² verfestigten sich stereotype Darstellungen von Frauen, die im Wesentlichen in zwei Extreme unterteilt werden können: ‚la mujer buena‘, meist als Mutter, und ‚la mujer mala‘, meist als Prostituierte (cf. Tuñón 1998: 90). Einige Pionierinnen wie Adela Sequeyro oder Matilde Landeta konnten sich schon damals in der Filmbranche etablieren und entwarfen Figuren, welche die

¹ María Herminia Pérez de León (Mimi Derba), Dolores und Adriana Elhers, Cándida Beltrán Rendón waren bereits in der Stummfilmphase Mexikos als Regisseurinnen, Drehbuchautorinnen und Produzentinnen aktiv (vgl. Torres San Martín 1997, S. 94–96.).

starren Stereotypen der Zeit unterliefen (cf. Solís Salazar 2018: 93). Zu einem merkbaren Wandel sowohl hinter als auch vor der Kamera, insbesondere was den Spielfilm betrifft, kam es jedoch erst in den späten 1980er Jahren (cf. Rashkin 2001: 20.26). Nichtsdestotrotz kann auch im 21. Jahrhundert noch nicht von einem ausgeglichenen Verhältnis gesprochen werden:

Aún nos faltan más miradas, sonidos, imágenes, mundos escuchados y filmados por mujeres. El *Anuario estadístico de cine mexicano 2020*, que por primera vez incluyó un capítulo sobre la participación femenina en la industria, anunciaba que entre 2010 y 2020 su contribución representó únicamente 37 % del total de las actividades. En este último año, solo 33 % de los documentales producidos fueron dirigidos por mujeres, en la ficción su participación represento 16 %, mientras que en la animación fue únicamente de 5 %. (Nahmad; Millán 2022: 107)

Insbesondere bei der Regieführung von Spielfilmen bildet sich eine deutliche Schiefelage ab. Laut der seit 2000 jährlich erscheinenden Statistik des Instituto Mexicano de Cinematografía, überstieg der Prozentsatz von Regisseurinnen in diesem Bereich noch kein einziges Mal 25%, bis 2010 lag er sogar deutlich unter 20%³.

Ziel des Proseminars war es, den Studierenden einen Einblick in den mexikanischen Spielfilm des 21. Jahrhunderts zu bieten mit besonderer Berücksichtigung der nach wie vor andauernden Schiefelage zwischen männlich

² Ihren damaligen Höhepunkt erreichte die mexikanische Filmindustrie zwischen Mitte der 1930er und Ende der 1950er Jahre (cf. Silva Escobar 2011, S. 9).

³ Die Daten wurden, sofern sie nicht in den Statistiken angegeben wurden, selbst ermittelt in einer Lektüre aller bisher erschienenen *Anuarios estadísticos de cine mexicano*, zugänglich unter anuariocinemex.imcine.gob.mx.

und weiblich gelesenen Produkteur*innen sowie Figuren. Bei der Planung des Kurses wurde die Liste der *100 mejores películas mexicanas de la historia* berücksichtigt, welche die androzentrische Färbung der mexikanischen Filmwelt ebenfalls deutlich widerspiegelt. Die Liste wurde erstmals 1994 von der Zeitschrift *Somos* veröffentlicht und von einem Team aus bekannten Kritiker*innen, Historiker*innen und Künstler*innen zusammengestellt (cf. Instituto Mexicano de Cinematografía 2020). Damals inkludierte sie lediglich zwei Regisseurinnen: Dana Rotberg (*Ángel de fuego*) und María Novaro (*Danzón*). 2020 wurde der Versuch wiederholt, dieses Mal wurden neun Filme von Regisseurinnen inkludiert (cf. *ibid.*). Mit dem Schwerpunkt des Seminars auf Spielfilme des 21. Jahrhunderts bleiben davon fünf Produktionen übrig, mit denen wir uns im Laufe des Semesters beschäftigten: *Perfume de Violetas* (2001) von Maryse Sistach, *Los insólitos peces gato* (2013) von Claudia Sainte-Luce, *Vuelven* (2017) von Issa López, *Las Niñas Bien* (2018) von Alejandra Márquez Abella und *La camarista* (2018) von Lila Avilés.

Zwar wurden den Studierenden Grundlagen der feministischen Film- und Medienwissenschaften vermittelt, doch blieb es ihnen frei, inwiefern sie ihre Analysen feministisch ausrichten wollten. Eine feministische Grundhaltung ist jedoch in jeder der hier gesammelten Arbeiten merkbar, was häufig auch durch das Material selbst bedingt ist.

Claudia Mayrhofer orientiert sich an den Ursprüngen der feministischen Filmwissenschaft und untersucht in ihrem Beitrag die divergierenden Darstellungen der weiblichen Filmfiguren in Maryse Sistachs *Perfume de Violetas*. Mittels einer umfassenden Analyse der „Facetten der menschlichen Figur“ (Taylor und Tröhler 1999, vgl.) sowie filmtechnischer Elemente wie Farbgestaltung oder Bildkomposition, skizziert sie die drei Hauptfiguren des Spielfilms und ordnet sie unterschiedlichen Stereotypen zu. Im zweiten Teil der Arbeit verknüpft sie diese mit drei für den mexikanischen Kontext

typischen Mythenfiguren: *La Malinche*, *La Virgen de Guadalupe* und *La Llorona*. Die sich mitunter kontrastierenden Attribute der Filmfiguren sowie die je nach Person divergierenden Interpretationen der Malinche, zeigen hierbei auf, dass sich zwar unterschiedliche Vorstellungen von ‚Weiblichkeit‘ abzeichnen, diese jedoch stets einen konstruktiven Charakter aufweisen.

Ein ähnliches Fazit zieht auch Sarahí Mondragón Sánchez aus ihrer Analyse des Films *Las Niñas Bien*, in der sie sich unüblicherweise nicht der Protagonistin oder den vielen anderen weiblichen Figuren des Films, sondern deren filmisch aus dem Fokus gerückten Ehemännern widmet. In ihrem Text untersucht sie, welche Vorstellungen von Männlichkeit im Mexiko der 1980er Jahre, in denen der Film spielt, besonders wirksam waren und wie die einzelnen Figuren damit umgehen, wenn sie angesichts der Wirtschaftskrise Gefahr laufen, die ihnen gesellschaftlich vorgeschriebene Rolle des ‚*proveedor de familia*‘ nicht mehr ausüben zu können.

Harald Schönys Beitrag untersucht, wie die Einsamkeit und Isolation der Protagonistin in *La Camarista* filmtechnisch, beispielsweise durch Kameraführung und Auswahl der Einstellungsgrößen, aber auch durch die Inszenierung des Hotels als Nicht-Ort (vgl. Augé 1995) hervorgehoben wird. Ein besonderes Augenmerk legt er hierbei auf das Spiel zwischen Sehen und Gesehenwerden und interpretiert Lila Avilés Film als einen kritischen Kommentar über die Unsichtbarkeit von Care-Arbeit sowie ein autoreflexives Werk, welches den ihm inhärenten Voyeurismus thematisiert.

Autoreflexivität spielt auch eine große Rolle in Lena Hilbers Beitrag. Sie widmet sich in ihrem Beitrag den unterschiedlichen Kunstformen innerhalb des Filmes *Vuelven* und zeigt auf, wie dadurch Fragen über den Zusammenhang zwischen Kunst und Realität aufgeworfen werden. Mit Rushtons (2012) Begriff der ‚*filmic reality*‘ versucht sie aufzuzeigen, dass

Filme wie *Vuelven* trotz ihres offensichtlich fiktionalen Charakters Einfluss auf unsere Wahrnehmung der Realität haben und deshalb eine klare Trennung zwischen Fiktion und Wirklichkeit nur bedingt sinnvoll erscheint. Wenngleich auch ihr Hauptaugenmerk auf dieser Fragestellung sowie auf der Inszenierung unterschiedlicher Kunstformen wie Literatur, Graffiti oder Musik innerhalb des Filmes liegt, so bietet ihr Text doch auch feministische Anknüpfungspunkte, indem den Kunstformen inhärente Gender-Stereotype aufgedeckt werden und analysiert wird, inwiefern sie im Film übernommen oder unterminiert werden.

Auch Sandra Vasiks Beitrag beschäftigt sich mit *Vuelven*, fokussiert sich jedoch auf den Aspekt der Kindheit und untersucht inwiefern filmisch ange deutet wird, dass die moderne Vorstellung eines behüteten Heranwachsens mit dem Leben in einer durch *narcotráfico* geprägten Welt unvereinbar bleibt. Zentral ist in ihrer Analyse des Motivs des Tigers bzw. die Verwandlung in einen solchen, was Vasik wiederum als Metapher des Heranwachsens innerhalb der *narco*-Welt deutet.

BIBLIOGRAPHIE

- Augé, Marc. (1992): *Non-places: introduction to an anthropology of supermodernity*. London/New York: Verso.
- Rashkin, Elissa J. (2001): *Women Filmmakers in Mexico*. Austin: University of Texas Press.
- Rushton, Richard (2011): *The Reality of Film: Theories of Filmic Reality*. Manchester: Manchester University Press.
- Silva Escobar, Juan Pablo (2011): “La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social.” In: *Culturales*, Vol. 7(13), 7–30.

Solís Salazar, Sofía G. (2018): “La importancia del desarrollo de la teoría cinematográfica feminista en México: un llamado al análisis del género y el cine”. In: *Debate Feminista*, Vol. 55, 81–103.

Taylor, Henry M.; Tröhler, Margit (1999): „Zu ein paar Facetten der menschlichen Figur im Spielfilm“. In: Heller, Heinz-Bernd: *Der Körper im Bild: schauspielern – darstellen – erscheinen*. Marburg: Schüren, 135-149.

Torres San Martín, Patricia (1997): “Las mujeres del celuloide en México”. In: *Nuevo texto crítico*. Vol. 10 (19-20), 93–106.

Torres San Martín, Patricia (2016): “Crónica del cine silente mexicano: Elena Sánchez Valenzuela (1919-1929)”. In: *Dixit 24*, Vol. 1, 70–90.

Tuñón, Julia (1998): *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939-1952)*. México, D.F.: Colegio de México; Instituto Mexicano de Cinematografía.

Nahmad, Ana Daniela; Millán, Mátgara (2022): “Pensando el cine de las cineastas contemporáneas en México”. In: *Instituto Mexicano de Cinematografía: Anuario Estadístico de Cine 2021*. Ciudad de México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 107-120.

Instituto Mexicano de Cinematografía (2020): “Las mejores películas mexicanas de la historia. Fotografía de la inclusión.” < <https://bit.ly/3Z8YUEI> > (zuletzt besucht am 01.03.2023).

FORMAS DE SER: DIVERSIDAD DE IMÁGENES FEMININAS IN *PERFUME DE VIOLETAS*

CLAUDIA MAYRHOFFER

Abstract.

Der Beitrag beschäftigt sich mit Maryse Sistaches Film *Perfume de Violetas - nadie te oye* und greift hierbei auf Theorien der feministischen Filmwissenschaft zurück. Den drei Hauptfiguren Yessica, Alicia und Miriam werden unter Berücksichtigung vorfilmischer Gegebenheiten wie der Auswahl der Schauspielerinnen sowie filmischer Stilmittel stereotypische Darstellungen von Frauen im Film zugeordnet. Hierbei wird zudem erläutert, wie die unterschiedlichen Wahrnehmungen der verschiedenen Frauenfiguren filmisch erzeugt werden. Um die gesellschaftlichen Stellenwerte der drei Figuren deutlich zu machen, erfolgt zudem ein Vergleich ebendieser mit den drei mexikanischen Mythenfiguren La Malinche, La Llorona und La Virgen de Guadalupe.

► [Inhaltsverzeichnis dieser Ausgabe](#)

2023 | Vol. 1

Cine y mujer en México:

(Feministische) Perspektiven auf Spielfilme mexikanischer Regisseurinnen des 21. Jahrhunderts

Seite 4-13

vistazo.

FORMAS DE SER: DIVERSIDAD DE IMÁGENES FEMININAS

CLAUDIA MAYRHOFER

Stereotypen, Klischees, Medien, Religionen und Kulturen, all diese Einflüsse tragen dazu bei, einen beziehungsweise mehrere Standards vom Bild einer Frau zu kreieren. Unbewusst werden so verschiedene Verhaltensweisen und Erscheinungsbilder automatisch bestimmten Kategorien zugeordnet. Dadurch fällt es leicht, Ähnlichkeiten oder Differenzen zwischen Frauen zu entdecken, vor allem, wenn deren Individualität ignoriert wird. Dieser Vorgang der ‚Ähnlichkeitsfindung‘ kann ein Zugehörigkeitsgefühl schaffen und als Vorbildfunktion wirken. Im negativen Fall kann dieser Vergleich aber auch zu Vorurteilen und Diskriminierung verleiten, da Personen Eigenschaften einer anderen Person zugeschrieben werden, welche ihr möglicherweise nur ansatzweise oder nicht entsprechen.

Die vorliegende Filmanalyse versucht, die unterschiedlichen Darstellungen weiblicher Figuren in Maryse Sistachs *Perfume de las violetas – nadie te oye* herauszuarbeiten. Zum einen wird Bezug genommen auf den filmtechnischen Unterschied zwischen der Darstellung der Hauptfigur Yessica und Alicia. Zum anderen werden die Figuren mit drei mexikanischen Mythenfiguren verglichen, welche zum Verständnis der gesellschaftlichen Rollen hilfreich sind und mithilfe der Figuren von Yessica, Miriam und Alicia veranschaulicht werden. Bereits auf den ersten Blick stechen zwei ‚Frauenbilder‘, welche extreme Gegensätze bilden deutlich hervor. Im folgenden Abschnitt wird erklärt, wie diese Kontrarietät nicht nur inhaltlich, sondern auch mithilfe filmtechnischer Mitteln untermauert und mit der Kunst der impliziten Wiederholung hervorgehoben wird.

1. Formas de ser | Gestaltung der Figuren von Yessica, Alicia und Miriam

Yessica, Alicia und Miriam verkörpern die drei Hauptfiguren im Film *Perfume de las violetas – nadie te oye*. Sie sind unabdingbar, um den narrativen Fortschritt und sinnhafte Zusammenhänge des Films zu verstehen. Dabei ist allerdings anzumerken, dass diese drei Figuren nicht nur völlig unterschiedliche Charaktere implizieren, sondern darüber hinaus auch als Trägerinnen von drei gänzlich unterschiedlichen symbolischen/historischen Merkmalen und Rollenbildern dienen. Jede für sich eröffnet den Zuseher*innen einen Einblick in gesellschaftlich-soziale Werte, Vorstellungen und Gedankenkonstrukte, die mit der jeweiligen ‚forma de ser‘ zusammenhängt. Bei der Rezeption spielen auch die je nach Gesellschaft unterschiedlichen Sichten auf verschiedene Frauenbilder und die damit verbundenen Bedeutungen einer Rolle. So erleben beispielsweise Nicht-Mexikaner*innen *Perfume de las violetas – nadie te oye* gewiss mit einem anderen Gefühlsspektrum als mexikanisches Publikum. Dieses Phänomen bildet sich nicht etwa daraus, dass Nicht-Mexikaner*innen an grundsätzlich andere filmische Stilmittel gewöhnt wären, zumal filmtechnische Effekte meist an global gültige Konventionen geknüpft sind. Nichtsdestotrotz sind Kulturen durch unterschiedliche Wertvorstellungen und Erfahrungen geprägt. So hat eine mexikanische Person bzw. ein in Mexiko lebender Mensch einen anderen Bezug, und dadurch eine andere Wahrnehmung, zu Themen wie Gewalt, Klassengesellschaft und geschlechtlichen Rollenbildern als jemand der in einem nicht-mexikanischen Kontext lebt und/oder sich einer anderen Kultur mit anderen Wertvorstellungen zugehörig fühlt.

Die Rollen, welche einzelne Figuren in einem Film verkörpern, übertragen eine versinnlichte Bedeutung, welche in den Köpfen der Zuschauer*innen entsteht, vervollständigt wird oder weiterlebt. Laut Richard Maltby kann

neben dem Charakter einer Figur auch deren Aspekt der Performance in Betracht gezogen werden, wobei die Kombination aus schauspielerischer Leistung, filmisch-ästhetischer Präsenz und der Inszenierung des Körpers als „integrierte Performance“ bezeichnet werden kann (vgl. Taylor; Tröhler 1999: 138). Im Beispiel von Alicia ist hier ihr Gang-Stil, ihre selbstsichere Stimmlage, die Auswahl ihrer Kleidung, die wiederkehrende Farbe Rot sowie das Spiel der Belichtung zu nennen, welche die Zuschauer*innen bereits in eine Richtung lenkt die dargestellte Figur aus einem bestimmten, in diesem Fall erotischen, Blickwinkel zu sehen. Die ‚autonome Performance‘ bezieht sich hingegen auf das explizite Zurschaustellen des Körpers und kann zum Beispiel durch einen expressiven, kodierten Stil (z.B. femme fatal) erreicht werden und wiederum durch film-ästhetische Techniken untermauert werden (vgl. ebd.). Im Falle Alicias umfasst diese Art der Performance wiederholte Großaufnahmen, die ihren stereotypisch weiblichen Körper in Szene setzen sowie häufige Nahaufnahmen mit Fokus auf ihr stets geschminktes Gesicht, ihre Beine oder ihre Stöckelschuhe. Die drei ausgewählten Figuren sind mit diametral unterschiedlichen Charakteren verknüpft. Unter Charakter versteht man hierbei: „ein virtuelles, fiktionales Wesen, das aber in einem gegebenen Film attributiv und differentiell als Bündel von Merkmalen (Lévi-Strauss 1973: 170; Vernet 1986: 82f.; Gardies 1993: 56f.) beschrieben werden kann“ (Taylor; Tröhler 1999: 139). Vereinfacht gesehen könnten die drei analysierten Figuren in folgende ‚Charaktere‘ einordnen werden: Yessica, die Rebellin; Alicia, die Verführerin; und Miriam, das Mauerblümchen.

Der im Folgenden beschriebene ‚Typ‘ wird vor allem durch äußerliche, körperliche Eigenschaften und Merkmale definiert. Es handelt sich also um von außen sichtbare Merkmale, welche mehr oder weniger ‚typisch‘ (auffällig) sein können. Ein Typ ist eine abstrakte Personen-Idee. Dadurch unterscheidet sich die Bezeichnung ‚Typ‘ von der ‚Rolle‘ welche auch ohne die

äußere Erscheinung bereits mit Bedeutungen, Vorstellungen und Erwartungen aufgeladen ist. Laut Henry M. Tylor und Margit Tröhler (1999: 144) besteht ein bestimmter ‚Typ‘ aus grundsätzlich zwei verschiedenen Merkmalkategorien: Zum einen die außer- und vorfilmische als physische Ausgangslage der Figur und zum anderen die inter- und transtextuelle Ausgangslage als mediale, kulturelle Konstruktion. Die außer- und vorfilmische Ausgangslage meint etwa kulturelle und körperlich konnotierte Merkmale der Person bzw. Schauspieler*in (vgl. ebd.: 144-145). Bei Alicia könnte man hier als Beispiele ihre langen Haare, vollen Lippen und ihre stereotypisch weibliche Figur mit wohlgeformter Hüfte und Brust und schmaler Taille nennen. Die Darstellerin von Miriam bietet als vorfilmische Ausgangslage lange, glatte Haare, makellose, reine Haut, einen harmonischen Klang der Stimme und eine schlanke Figur. Yessica hingegen wird von einer großen Schauspielerin mit Kulleraugen und einer etwas mit den Schultern nach vorne gebeugten Körperhaltung inszeniert. Die Auswahl der Schauspieler*innen trägt deutlich zur Veranschaulichung der im Film gewünschten Typen bei. Somit ist die individuelle Haltung, Bewegung, Gestik und Mimik der Schauspieler*innen für den Film stets zu berücksichtigen. Als Beispiel für eine inter- und transtextuelle Ausgangslage von Miriam ist ihr schüchterer Blick sehr markant, ihr stets gekämmtes Haar, helle und nie zu tief ausgeschnittene oder zu kurze Kleidung wodurch sie mit der Rolle eines braven Mauerblümchen Kategorie in Verbindung gebracht werden kann.

1.1. Alicia als Sexsymbol und Mutter

Nicht allein die Auswahl der Besetzung für diese Figur mit Arcelia Ramírez, gibt dem*der Zuschauer*in Anlass, die Figur auf eine gewisse Art und Weise zu lesen, sondern auch eine spezielle Kameraführung, welche im gesamten

Film lediglich bei Alicia angewandt wird, provoziert eine erotische Wahrnehmung der Figur. Alicia wird verhältnismäßig oft in Ganzkörperaufnahmen gezeigt, was eine besondere Betonung auf ihren Körper und ihre Figur widerspiegelt. Ebenso verleitet diese Art der filmischen Darstellung dazu, die Figur eher als Veranschaulichung eines weiblichen Körpers wahrzunehmen und weniger als tragende Rolle in der narrativen Handlung. Der Körper wird objektifiziert und lässt dem*der Zuschauer*in Freiraum für Imaginationen und Vermutungen. Untermalt wird die erotische Darstellung durch Detailaufnahmen markanter weiblicher Attribute. Immer wieder wird durch Kameraschwenks auf ihre Beine Bezug zu den Stöckelschuhen hergestellt, welche in den meisten Gesellschaften feminin konnotiert sind und häufig als Zeichen von Attraktivität und Verführung gewertet werden. Der Blick auf die Schuhe wird allerdings implizit inszeniert, was dazu beiträgt, das Körperbild der Figur unbewusst zu verstärken. In unterschiedlichen Szenen zieht sie sich die Schuhe aus (1:03:16 – 1:03:33), steigt mit den Stöckelschuhen auf ein Bild (1:04:18 – 1:04:21) oder hat aufgrund der Schuhe Mühe, ihrer Tochter zu folgen (55:56 – 56:03).

Während des gesamten Films bleibt der Stöckelschuh als Symbol von Weiblichkeit und Attraktivität, aber auch einer gewissen Einschränkung erhalten. Verstärkend zum Symbol des Stöckelschuhs arbeitet Alicia in einem Schuhgeschäft, wo sie wiederum Stöckelschuhe im Zuge ihrer Arbeitsuniform tragen muss. Als Jorge sich seine neuen Turnschuhe kauft (33:25) sind auch Alicias Beine mit in der Aufnahme. Dies impliziert den bildlichen Kontrast zwischen dem Männlichen, dem bequemen Turnschuh, der jedoch ebenfalls getragen wird, um andere zu beeindrucken, und dem Weiblichen, das sich in die vorgegebenen Formen der Stöckelschuhe zwingt um dem gesellschaftlichen Ideal gerecht zu werden. Jorge, der sich aus eigenem Willen neue Schuhe nach seinem Geschmack kauft und Alicia, welche aufgrund ihres Jobs und um ihr gesellschaftliches Image zu bewahren Schuhe

tragen muss, die Schmerzen verursachen oder sie in ihrer Mobilität hindern. Der Bezug zu den sozialen Formen des Seins wird auch deutlich als Alicia sie zur Schule begleitet (55:56 – 56:03). Beide Figuren werden in einer totalen Einstellungsgröße und von hinten gezeigt während Alicia versucht, ihre Tochter humpelnd und stolpernd einzuholen. Das enge Kostüm und wiederum die Stöckelschuhe bilden hier neben dem Rückbild, auf das später noch genauer eingegangen wird, ein filmisches Stilmittel um die gesellschaftlichen und kulturellen Normen und Formen einer Frau höherer Klasse zu versinnbildlichen. Die Widerspiegelung einer Frau welche sich in Schuhe und Kleidung zwingt, um gesellschaftliche Erwartungen ihres Erscheinungsbildes zu bewahren, jedoch nicht zu hundert Prozent in diese vorgegebene Form hineinpasst, damit zwar vorankommt aber sichtlich zu kämpfen hat.

Zu beachten gilt auch die von der Regisseurin gewählte Farbgestaltung. Den gesamten Film hindurch trägt Alicia rote Kleidungsstücke, in dieser Szene jedoch ist sie in ein hellblaues Kostüm gekleidet und trägt weiße Stöckelschuhe. Helle Farben, die traditionell nicht mit Verführung in Verbindung zu bringen, sondern eher an Unschuld und Jungfräulichkeit gebunden sind. In diesem Kontext kann die Farbauswahl der Kleidung und ihr holpriger Gang als Innbegriff der aufopfernden Mutter stehen, welche ihrer Tochter ein besseres Leben ermöglichen möchte und durch die Einhaltung soziokultureller Formen und Verhaltensweisen dafür kämpft, sich der höheren Klasse anzupassen. Eine Darstellung in der deutlich wird, dass sie nicht ausschließlich eine einseitige, verführerische, erotische Figur sein soll, sondern auch den Aspekt des Mutterseins, der Aufopferung und des Opferseins einer Klassengesellschaft in sich trägt. Die Rückenansicht verleiht den Figuren Anonymität, da man ihr Gesicht nicht erkennt. In diesem Fall kann diese Kameraansicht auch als Zeichen verstanden werden, ein Niemand, beziehungsweise eine von vielen zu sein, die sich täglich dem

Kampf um die Akzeptanz in der Gesellschaft stellen müssen. In Folge dessen wird ebenso zur Schau gestellt wie sie sich zu Hause erleichtert aus ihren Schuhen befreit und quasi aus den Zwängen ihres Erscheinungsbildes ausbrechen kann. Anhand ihres Seufzens ist tiefe Erleichterung zu erkennen und der sofortige Griff mit der Hand auf den Fuß verweist auf den Schmerz der Anpassung (1:03:16 – 1:03:33).

Barfuß zu sein kann aber auch heißen, verletzlich oder schutzlos zu sein. Die Eingliederung oder das Zugehörigkeitsgefühl zu einer gewissen Gesellschaftsklasse kann Sicherheit verschaffen, etwas woran man sich festhalten kann, damit nicht alles um einen herum auseinanderfällt. Als Miriam, nachdem sie für das gestohlene Parfum verantwortlich gemacht wird zum Arbeitsplatz ihrer Mutter läuft und mit traurigem Blick vorm Schaufenster steht, schwenkt die Kamera plötzlich zu einer Detailaufnahme der nackten Füße Alicias, welche gerade dabei ist, die Schuhe in der Auslage neu zu ordnen und dafür ihre Stöckelschuhe ausgezogen hat. Als sie ihre traurige Tochter bemerkt, läuft sie sofort in ihre Richtung, ohne auf die Schuhe um sie herum zu achten. Barfuß, völlig in ihrem Mutter-Dasein, ohne das filmisch verwendete Symbol des Stöckelschuhs zur ‚idealen Frau‘ zu beachten. Ebenso wenig Beachtung durch die Figur erhalten die umgestoßenen Schuhe im Schaufenster, welche gleichermaßen wie die Gesellschaftsnormen nach links und rechts vom nackten Fuß der Mutter wegstürzen. Eine Situation, welche den Wert der familiären Mutter-Tochter Beziehung über andere Werte und Richtlinien stellt.

Auch die Farbe Rot wird als symbolträchtiges Merkmal verwendet, um die Attraktivität und den sexuellen Reiz Alicias hervorzuheben. Die Farbe wird als Hinweis für Erotik und Verführung in vielerlei Hinsicht bei der Figur von Alicia eingesetzt, wohingegen alle anderen Figuren in keinem Moment in Verbindung mit ihr gebracht werden. Die Farbe bleibt somit in der gesamten Narration einer einzigen Person vorbehalten, mit der Absicht, durch

diese Figur die gesamte weibliche, verführerische Sexualität darzustellen, beziehungsweise diese Züge besonders hervorzuheben und durch die Vermeidung der gleichen Farbe bei anderen Figuren eine mögliche erotische Betrachtungsweise zu unterbinden. Sowohl in der Arbeit durch ihre Uniform als auch in der Freizeit durch unterschiedliche Kleidungsstücke oder roten Lippenstift wird Alicia mit Rot assoziiert.

Allerdings werden bei Alicia nicht nur Farben zur Untermalung der sexuellen Wirkung angewendet, sondern auch Lichteffekte zur Unterstreichung einer mysteriösen, geheimnisvollen Darstellung eingesetzt. Wortwörtlich wird Alicia, je nachdem ob ihre geheimnisvolle, verführerische Seite (low-key) oder ihr mütterliches Familienleben (high-key) im Vordergrund steht, in unterschiedliches Licht gerückt. Besonders deutlich wird dieser Kontrast zwischen Hell und Dunkel, Licht und Schatten als Alicia sich hinter einem Vorhang ihre Arbeitsuniform aus- und ihre Freizeitkleidung anzieht (1:11:28 – 1:11:46). Die Szene ist zudem gleich mehrfach symbolisch aufgeladen. Im Schatten kann man wieder die Stöckelschuhe erkennen, mit welchen sie langsam durch einen Rock schlüpft. Als sie den Vorhang öffnet, um Miriam zu holen trägt sie ihr langes Haar offen, ist mit rotem Lippenstift geschminkt und gerade dabei, ihre halb offene rote Bluse zuzuknüpfen. Zu Beginn ist eine Ganzkörperaufnahme zu sehen, die ihren Schatten hinter dem Vorhang zeigt, welche dem*der Zuschauer*in vermittelt, dass hier etwas in Szene gesetzt wird, was eigentlich verborgen bleiben soll. Es wird aus einer statischen-subjektiven Kamera gefilmt, welche der*dem Zuschauer*in das Gefühl vermittelt, tatsächlich auf der anderen Seite des Vorhangs zu stehen und dem Schattenspiel zuzusehen. Sobald sie den Vorhang öffnet, rückt auch Alicia näher an die Kamera, zunächst in eine amerikanische Aufnahme, dann in eine Großaufnahme, welche genaueren Blick auf ihre Harre, ihr geschminktes Gesicht, die rote feine Bluse und ihre schwarze Unterwäsche zulässt.

Eine zusätzliche Hervorhebung der sexualisierten Darstellung Alicias ist speziell durch markante Großaufnahmen gekennzeichnet. Ein gelungenes Beispiel hierfür ist die Szene als Miriam im Hinterzimmer des Schuhgeschäfts auf ihre Mutter wartet und mitbekommt, wie ihr Vorgesetzter sich an diese heranmacht (57:46 – 58:10). Gezeigt wird, als subjektive Kameraführung aus Miriams Perspektive, die Hand des Mannes, wie sie langsam unter Alicias Rock gleitet. Das Gesicht des Mannes kann man hierbei nicht erkennen da die gesamte Aufmerksamkeit seiner Handbewegung gilt. Erst im nächsten Moment kann der*die Zuschauer*in von der gegenüberliegenden Kameraseite aus erkennen, dass es sich dabei um Alicias Vorgesetzten handelt und kann somit, im Gegensatz zu Miriam, darauf rückschließen, dass der Grund weshalb Alicia manchmal später nach Hause kommt eine Affäre mit diesem ist. Während des Gesprächs in der Badewanne zwischen Miriam und Yessica (14:40 – 16:08) wird allerdings deutlich, dass Miriam bezüglich ihrer Mutter an der von der Gesellschaft gewünschten Erwartung festhält. Da ihre alleinerziehende Mutter keinen festen Freund hat, ist für Miriam die Vorstellung einer sexuellen Aktivität beziehungsweise Affäre ihrer Mutter komplett ausgeschlossen. Eine häufig verwendete Form der Kameraführung, um den Zuschauer in Neugierde zu versetzen und gleichermaßen sexuelle Spannung aufzubauen, wurde im Gespräch zwischen Alicia und der Direktorin der Schule angewendet (1:17:33 – 1:18:13). Mittels Handkamera wird erst eine Detailaufnahme der Stöckelschuhe gezeigt, um dann langsam entlang der Beine der Frau von unten nach oben zu filmen, bis sie schlussendlich wieder mit einer Detailaufnahme ihrer Hände, die nervös an der Strumpfhose zupfen, stehenbleiben.

Auffällig ist auch die Technik der Wiederholung, die bei der Darstellung der Figur Alicias verwendet wird. Den ganzen Film hindurch wird der Bezug zu den Stöckelschuhen und der Farbe Rot hergestellt. Darüber hinaus wiederholen sich Szenen, in denen sie sich schmerzvoll die Schuhe auszieht und

ihre Füße massiert oder ihre Haarklammer vom Kopf nimmt und mit einer verspielten Bewegung ihre langen Haare über ihre Schultern wirft während sie gerade dabei ist, sich ihre Bluse aufzuknöpfen. Wiederholung ist nicht nur allein die Kunst auf gewisse Merkmale oder Verhaltensweisen aufmerksam zu machen, sondern fordert den*die Zuschauer*in gleichzeitig dazu auf, sich Gedanken zu machen, warum gewisse Szenen in abgewandelter Form immer und immer wieder vorkommen. Wiederholung ermutigt dazu, sich selbst die Frage nach dem tieferen Sinn oder der Bedeutung dahinter zu stellen. Im Falle Alicias wird mithilfe der Wiederholung die Wahrnehmung der Figur in einem sexuellen Kontext verstärkt sowie gleichzeitig darauf hingewiesen, dass ihre Figur neben dem Objekt der Begierde auch noch die Rolle der alleinerziehenden Mutter und die Last des gesellschaftlichen Drucks widerspiegelt.

1.2. Yessica als Rebellin und Unterdrückte

Yessica erfüllt ab dem ersten Erscheinen ihrer Figur im Film den Stereotyp einer Rebellin. Bereits in den ersten Szenen wird sie als solche inszeniert durch ihr Zu-Spät-Kommen zur Schule, ihre auffällige Schminke und ihr aufmüpfiges Verhalten der Lehrerin gegenüber. Darüber hinaus benutzt sie Schimpfwörter und stiehlt. All dies sind Details, welche im Film gezeigt werden und den*die Zuschauer*in dazu verleiten, die Figur in eine ihm*ihr bekannte Kategorie eines Stereotyps einzuordnen. Obwohl Yessica im Film beispielsweise nicht beim Drogenkonsum oder Alkoholmissbrauch gezeigt wird, wären diese Bilder leicht vorstellbar, da sie sich problemfrei in den Stereotyp eines revoltierenden Teenagers einordnen lassen, den die gezeigten Merkmale implizieren. Dieser Effekt, der das Gedankenrad im Kopf des Publikums durch gezielte Zurschaustellung einzelner Merkmale zu einer gewissen Vorstellung beziehungsweise Einordnung der Figur treibt, ist im Kino meist kein Zufall. Zumal ein gewöhnlicher Spielfilm eine gewisse

Länge nicht übertreffen sollte, bieten solch implizite personenbeschreibende Filmdetails eine dankbare Abhilfe, um in nur wenigen Aufnahmen zu erreichen, dass die Figur so wahrgenommen wird wie der*die Regisseur*in es intendiert. Von Beginn weg wird Yessicas Figur als besonders auffällig dargestellt und von den restlichen Figuren abgehoben. Dadurch wird im Publikum die Wirkung erreicht, der Figur selbst ohne Ton oder Information über die Narration, eine gewisse Wichtigkeit zu zuschreiben.

Hervorgehoben wird Yessica von den anderen handelnden Personen, neben der Fokussierung der Kamera auf sie, durch ihr Aussehen, ihr Verhalten und ihre Familien- und Wohnsituation. Im Gegensatz zu Alicia, deren lange Haare eher in das typische Frauenklischee fallen, ist Yessicas Frisur außergewöhnlich gestaltet und zieht dadurch zusätzlich Aufmerksamkeit auf sich. Sie trägt ihre Haare stets zusammengebunden und ihre Stirnfransen sind ungewöhnlich gestaltet. Auch ihre lockere, lässige Körperhaltung und ihr schlendernder Stil zu gehen, lassen die Figur eher ‚burschikos‘ wirken. Es scheint, als würde mit physischen Attributen versucht zu verhindern, Yessica als klischeehaft feminin darzustellen und sie eher ins gegenteilige Licht zu rücken. Dennoch wird die Figur auch in Szenen gezeigt, die sie eindeutig als ‚weiblich‘ lesbar machen, wie beispielsweise jene in der Badewanne (14:40 – 16:08) oder jene, in der sie einen Mitschüler küsst (56:54 – 57:09). Zusätzlich wird sie in den ersten Aufnahmen nach den Vergewaltigungsszenen stets mit offenen Haaren gezeigt. Ein weiterer Hinweis dafür, dass in *Perfume de las violetas* offene Haare als ein Symbol aufgezwungener Weiblichkeit interpretiert werden können.

Die Tatsache, dass die Vergewaltigung nicht explizit gezeigt wird, lässt vermuten, dass die Zuschauer*innen ihre Aufmerksamkeit nicht auf den Akt an sich legen sollen, sondern darauf, wie die Vergewaltigung die Figur und deren Darstellung verändert. Man kann dies als ein Stilmittel verstehen, welches die Zuschauer*innen ergreift und sie zum Nachdenken bringt, wie

filmische Andeutungen zu interpretieren sind. Um den Zuschauer*innen ein Gefühl von größerer Verbundenheit und Mitgefühl zu vermitteln, wurde nach der zweiten Vergewaltigung eine subjektive Kamera eingesetzt, welche eine Identifizierung mit der Figur Yessicas beinahe aufzwingt. Während sie zwischen aufgehängten Laken und Bettbezügen wandelt, wird durch die Kameraperspektive nicht nur sichtbar, sondern auch beinahe fühlbar, wie schwindelig und durcheinander Yessicas Gedanken in diesem Moment sind (1:10:07 – 1:10:38). Ähnlich wie Alicias Figur auf der schmalen Brücke zwischen verführerisch/sexy und Muttersein balanciert, schwenkt auch die Figur Yessicas zwischen rebellisch/selbstbewusst und Kindsein hin und her. Dargestellt wird dies vor allem durch ihre Reaktion auf Miriams Parfum. Groß- und Nahaufnahmen wie sie an Miriams duftenden Haaren riecht, oder wiederum das Stillmittel der Wiederholung, welches immer wieder in abgewandelter Form zeigt, wie Yessica durch den Duft des Parfums tänzelt, untermauern ihr kindliches Verhalten.

So wie beide Figuren einen Kontrast in sich tragen, so spiegeln sie auch gegenseitig völlig konträre Lebensweisen in ein und derselben Gesellschaft wider. Yessica lebt etwas außerhalb des Stadtzentrums in einer Hütte ohne Fenster und Türen, auf engstem Raum mit ihrer Mutter, ihrem Stiefvater und ihren Stiefgeschwistern. Abermals wird ihr sozialer Stand mit filmtechnischen Details hervorgehoben, welche auf den ersten Blick unscheinbar wirken aber dennoch im Unbewusstsein der Zuschauer*innen wirksam werden. Es wird nicht viel vom Inneren des Hauses gezeigt, jedoch wird deutlich das Yessica kein eigenes Zimmer hat und die Aufnahmen von ihr in ihrem Zuhause ständig in Verbindung mit irgendeiner Art der Hausarbeit stehen. Das Haus wird aus der Vogelperspektive dargestellt und Yessica muss von der Ebene des Bürgersteigs noch zusätzlich eine Leiter hinunter-

klettern, um dorthin zu gelangen. Der niedrigere Stand, den Miriams Familie in der Gesellschaft einnimmt, wird durch die Vogelperspektive und das inszenierte Hinabsteigen an der Leiter verdeutlicht.

Das Verhalten von Yessicas Mutter unterstützt diese Annahme. Indem sie ihre eigene Tochter als Hure beschimpft, rückt sie die Yessicas Figur noch weiter in ein Klischee, das bereits aus anderen Filmen bekannt ist: die Prostituierte, die aus ärmlichen Verhältnissen stammt, keine guten Familienverhältnisse aufweisen kann, wenig Geld hat und im Laufe ihres Lebens in die Szene der Prostitution hineinrutscht, sei es nun gewollt oder ungewollt. Gleichzeitig erzeugt der Film eine kontrastierende Darstellung, da verdeutlicht wird, dass es sich bei Yessica um ein Opfer von Gewalt und sozialen Missständen handelt. Durch viele implizite Details ermöglicht *Perfume de las violetas* dem Publikum zu erkennen, wie schnell das Schicksal eines Menschen verändert werden kann. Besonders wenn die eigene Identität mehreren unterdrückten Gesellschaftskategorien gleichzeitig angehört.

Die Figur des Stiefbruders Jorge verdeutlicht die patriarchalen Strukturen, die im Film abgebildet werden. Für sein eigenes Glück verkauft er das Glück seiner Stiefschwester. Er kauft sich davon neue Turnschuhe, um in der Gesellschaft mehr Ansehen zu gewinnen, während Yessica den Preis dafür bezahlt. Hervorgehoben wird dies mit dem 1999 erschienenen Song *En la rueda de la fortuna* von Felix & the Katz, welcher gespielt wird als Jorge mit den neuen Schuhen das Geschäft verlässt. Durch seine Abmachung mit dem Minibusfahrer rutscht Yessica ganz ohne Eigenverschulden in eine noch tiefere Schicht, da sie dadurch selbst von ihrer eigenen Familie als Hure angesehen wird. Jorges amoralisches Handeln, verdeutlicht die verschrobene Hierarchie patriarchal gefärbter Gesellschaften: Yessica ist eine Frau und somit ihrem Stiefbruder, einem Mann, automatisch untergeordnet. So kommen sie zwar aus derselben Gesellschaftsschicht, was sie beide gegenüber höheren Schichten machtlos werden lässt, aber Jorge kann sich

als Mann im Vergleich zu und über die Unterdrückung Yessicas eine bessere Position verschaffen. Yessicas schwierige Familienverhältnisse führen zudem auch dazu, dass sie nirgends eine emotionale Stütze finden kann außer bei ihrer Freundin Miriam. Hervorgehoben wird dieser Aspekt im Nebentitel des Filmes *„nadie te oye“* welcher ein Hinweis auf die aussichtslosen Hilfeschreie der machtlosen Unterschicht der Gesellschaft sowie der Frauen sein kann.

2. Filmfiguren als Mythen

Claudia Leitner verweist in ihrem Text „Cover(t) Girl of the Conquest: Chicana Iconography of La Malinche“ über die Chicana Gesellschaft auf folgendes Zitat aus Anzálduas *Borderlands/La Frontera*:

La gente chicana tiene tres madres. All three are mediators: Guadalupe, the virgin mother who has not abandoned us, la Chingada (Malinche), the raped mother whom we have abandoned, and la Llorona, the mother who seeks her lost children and is a combination of the other two. [...] In part, the true identity of all three has been subverted – Guadalupe to make us docile and enduring, la Chingada to make us ashamed of our Indian side, and la Llorona to make us long-suffering people. (Anzáldua nach Leitner 2006: 50-51)

Wenngleich auch die Leseweise nicht dieselbe bleiben mag, so sind die drei erwähnten Mythen-Figuren doch auch zentral für den mexikanischen Kontext im Allgemeinen. Im Folgenden wird versucht, sie mit den bereits herausgearbeiteten Figuren des Films in Verbindung zu bringen.

2.1. Yessica alias Malinche

Die Malinche war eine junge, indigene Frau, Übersetzerin für Hernán Cortés und somit Botschafterin zwischen den Welten der Spanier*innen und der indigenen Bevölkerung, und Mutter eines gemeinsamen Sohnes mit

Cortés. Genaue historische Daten über die Figur sind rar, jedoch spielt sie eine große Rolle in der Geschichte um die nationale Identität Mexikos. Es gibt zahlreiche Variationen über die Geschichte der Malinche⁴, Octavio Paz hebt jedoch in seinem Essay „El laberinto de la soledad“ (1950) den Aspekt des Verrats am eigenen Volk hervor (vgl. Dröscher; Rincón 2001: 7-8), welcher sich gut mit der Figur Yessicas verknüpfen lässt, da sich einige Ähnlichkeiten feststellen lassen.

Beide Figuren werden an jemanden übergeben, Yessica an Topi, den Busfahrer, die Malinche an Herán Cortés. Darüber hinaus sind beide Figuren auf gewisse Art und Weise dazu gezwungen, für andere zu arbeiten bzw. ihnen zu dienen. Yessica arbeitet im Haushalt und auch ihr Körper dient jemand anderem, während sich ihr Stiefbruder an dem Übergriff bereichert. Malinche diente Hernán Cortés als Dolmetscherin, darüber ob sie ihm freiwillig einen Sohn gebar, geben die historischen Daten keine Auskunft. Octavio Paz spricht von einer gewissen sexuellen Offenheit der Malinche, welche, auch durch Illustrationen der historischen Gestalt als nackte indigene Frau verstärkt betont wird. Auch die Figur von Yessica ist nackt in der Badewanne zu sehen im Gegensatz zu Miriam, welche ebenfalls in der Szene gezeigt wird, jedoch weniger explizit. Der Mythos um die Malinche steht in direktem Zusammenhang mit der Kolonialgeschichte Spaniens. Dabei soll sie den Spanier*innen gegenüber so loyal gewesen sein, dass sie eine andere Frau täuschte, um einen Überfall auf die Spanier*innen zu verhindern, welche später ein großes Blutbad anrichteten. Seitdem wird sie in der Leseweise nach Paz als Verräterin am eigenen Volk betitelt. Überträgt

⁴ Neben der mittlerweile umstrittenen Leseweise nach Paz fand die Malinche mittlerweile auch als Referenzfigur für poststrukturalistische, feministische sowie postkoloniale Theorien neue Interpretationen.

man diesen Vorwurf als Vergleich auf die Figur von Yessica, so hat auch sie ihre eigene Freundin beim Diebstahl des Parfums getäuscht und kann später vereinfacht gesehen für ihren Tod verantwortlich gemacht werden.

Bei beiden Figuren bleibt jedoch unklar, ob sie tatsächlich die Schuld tragen oder nicht vielmehr als eine Art Sündenbock fungieren. Barbara Dröscher und Carlos Rincón legen eine abweichende Leseweise der Malinche als Referenzfigur für feministisches Empowerment und der Position von Frauen in gesellschaftlichen Transformationsprozessen nahe (vgl. Dröscher & Rincón, 2001, 7-8). Auch diese Leseweise kann mit Yessica in Verbindung gebracht werden, wenn man sich beispielsweise die Szene in Erinnerung ruft, in der sie Miriam verteidigt, als die Mitschüler ihr die Fotos wegnehmen (17:24 – 18:34). Je nach Interpretation ändert sich folglich die Darstellung der Figuren.

2.2. Miriam alias la Virgen de Guadalupe

Roger Bartra (1992: 147-150) vertritt den Standpunkt, dass La Malinche zusammen mit der Jungfrau von Guadalupe als eine von zwei Archetypen dient, die tief verwurzelt im mexikanischen Geist das „grundlegende Bild der modernen mexikanischen Frau“ erzeugen. Die Jungfrau von Guadalupe, Mexikos Nationalheilige, repräsentiert die „gute Frau“, „die mütterliche Jungfrau“, während La Malinche die Verräterin, die bad woman, repräsentiert, eine zerstörende, negative Figur: die Verführerin, die Männerverschlingende (vgl. Hershfield 2001: 226-227). Joanne Hershfield (vgl.

ebd.) zufolge werden im mexikanischen Kino durch das Symbol der Malinche die negativen Eigenschaften der Frau in einer Kultur verkörpert und ihr gegenüber steht immer die gute Frau beziehungsweise die hoch verehrte Virgen de Guadalupe, welche alle erwünschten und sozial akzeptablen Eigenschaften von Frauen repräsentiert.

Über Miriam werden im Laufe des Films einige Informationen bekannt, welche für die Narration irrelevant sind, jedoch Aufschluss über den Effekt ihrer Figur geben können. Informationen über ihre Jungfräulichkeit und ihre noch nicht eingetretene Menstruation haben auf den eigentlichen Fortschritt der Erzählung genau so wenig Auswirkung wie die Tatsache, dass sie trotz der Gelegenheit keinen Jungen küsst, während Yessica dies tut. Darüber hinaus besitzt sie im Gegensatz zu Yessica, der Gestank und Schmutz nachgesagt wird, eine eigene Badewanne, welche die Assoziation von Reinlichkeit mit der Figur noch weiter verstärkt. Besonders in der Sequenz, wo beide Mädchen in der Badewanne plantschen, wird der Kontrast der beiden Figuren in den Fokus gerückt. Miriam alias Virgen de Guadalupe wird dargestellt als ein sich ruhig verhaltendes, junges Mädchen, welches bis oben hin mit Schaum bedeckt ist und dadurch keinerlei sexuelle Begierden erweckt. Yessica hingegen alias Malinche plantscht wild im Wasser herum, redet viel und lacht laut während sie durch das Herumwirbeln im Wasser Blicke auf ihren Körper ermöglicht. Zusätzlich wird die Szene zu Beginn aus einer angenäherten Außenperspektive gefilmt, damit deutlich zu erkennen ist, dass sich beide Figuren sich gegenüber sitzen und somit ihre Kontrarietät besser wahrgenommen werden kann.

2.3. Alicia alias la Llorona

Wie bereits erwähnt, kann die Figur der Llorona als eine Kombination der Malinche und der Virgen de Guadalupe interpretiert werden (vgl. Anzádua nach Leitner 2006: 50-51). Diese Mischfigur eignet sich hervorragend, um

Alicia zu beschreiben, da sie gleichermaßen eine sexuelle Seite, wie die Malinche, in sich trägt, aber auch eine fürsorgliche Mutter, wie sie die Virgen de Guadalupe verkörpert. Hinzu kommt, dass die Llorona um ihre Kinder trauert, welche sie, nach einer der vielen Mythenvarianten, zuvor eigenhändig im Fluss ertränkt haben soll. Alicia bringt ihre Tochter zwar nicht eigenhändig um, schafft es jedoch auch nicht, sie zu beschützen. Dass ihr dies ein Anliegen ist, wird im Film mehrmals metaphorisch hervorgehoben, indem sie die Tochter mehr oder weniger zu Hause einsperrt, um sie vor der Außenwelt zu schützen. Dargestellt wird dies durch sich wiederholende Aufnahmen, in welchen Alicia das Tor abschließt, oder Miriam in Großaufnahme hinter den Gitterstangen des Tores gezeigt wird. Durch das Verhalten ihrer Mutter hat Miriam einen realitätsfernen Bezug zur Außenwelt und gerät durch das Gedankengut ihrer Mutter immer wieder in Streitgespräche mit Yessica, bis ein letztes dieser Art sie schließlich zum Tod führt. Die weitere Gemeinsamkeit zwischen la Llorona und Alicia über die Trauer der verlorenen Kinder lässt sich nur vermuten, da der Film endet, bevor Alicia vom Tod Miriams erfährt. Trotz einer abgeschlossenen Handlung lässt die Regisseurin das Ende offen. Die Reaktion von Alicia findet also nur in gedanklicher Fortsetzung des Publikums statt.

3. Conclusio | Frau-Sein als Konstruktion

Der Film *Perfume de las violetas – nadie te oye* repräsentiert unterschiedliche Darstellungsmöglichkeiten weiblicher Figuren im Film und deren Effekt auf das Publikum. Neben der Auswahl der Schauspielerinnen spielt vor allem das filmtechnische Stilmittel der Wiederholung, in diesem Fall mit der symbolischen Wirkung der Stöckelschuhe und der Farbe Rot, eine große Rolle. Durch unterschiedliche Hervorhebung bestimmter Attribute

der Figuren können stereotypische Vorstellungen der Zuschauer*innen verstärkt aber auch unterminiert werden. Durch den Vergleich der drei Hauptfiguren mit den mexikanischen Mythenfiguren la Malinche, la Virgen de Guadalupe und la Llorona, wird die gesellschaftliche Kategorisierung von möglichen Frauenbildern nochmal verstärkt hervorgehoben. Unterschiede aber dennoch gesellschaftliche ‚Schubladen‘ dienen zur Unterteilung des weiblichen Seins. Wie vor allem die Lektüre Yessicas als Malinche jedoch zeigt, variieren die Interpretationen je nach Perspektive, was die Konstruiertheit der unterschiedlichen ‚Frauenbilder‘ implizit aufzeigt.

BIBLIOGRAPHIE

Bartra, Roger (1992): *The Cage of Melancholy*. New Brunswick: Rutgers University Press

Taylor, Henry M.; Tröhler, Margit (1999): „Zu ein paar Facetten der menschlichen Figur im Spielfilm“. In: Heller, Heinz-Bernd: *Der Körper im Bild: schauspielern – darstellen – erscheinen*. Marburg: Schüren, 135-149.

Eder, Jens (2008): *Grundlage der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren.

Paz, Octavio (2015): *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas.

Dröscher Barbara; Rincón Carlos (2001): *La Malinche, Übersetzung, Interkulturalität und Geschlecht*. Berlin: Walter Frey.

Hershfield, Joanne (2001): „La Malinche im mexikanischen Kino“. In: Dröscher Barbara; Rincón Carlos: *La Malinche, Übersetzung, Interkulturalität und Geschlecht*. Berlin: Walter Frey 2001, 225-239.

Anzaldúa, Gloria (1987): *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Spinsters/Aunt Lute

Leitner, Claudia (2006): „Cover(t) Girl of the Conquest: Chicana Iconography of La Malinche“. In: Bandau, Anja; Priewe, Marc: *Mobile Crossings, Representations of Chicana/o Cultures*, Trier: Trier, 49-63.

EINSAMKEIT UND ISOLATION: GEFÜHLsverMITTLUNG IN *LA CAMARISTA*

HARALD SCHÖNY

Abstract.

Der Artikel fokussiert sich darauf, wie in Lila Avilés' Film *La Camarista* die Einsamkeit und soziale Isolation der Protagonistin, welche als Reinigungskraft in einem Hotel arbeitet, dargestellt wird. Der Film wird hierbei als Kommentar und Kritik an der Unsichtbarmachung von Care-Arbeit interpretiert, wobei u.a. filmische Stilmittel herausgearbeitet werden, die das Thema des Sehens und Gesehenwerdens bzw. Nicht-Gesehenwerdens nutzen. Zudem wird das Hotel in *La Camarista* als Nicht-Ort definiert und Hierarchie- und Klassenstrukturen innerhalb des sozialen Gefüges des Hotelbetriebs offengelegt und interpretativ genutzt.

► [Inhaltsverzeichnis dieser Ausgabe](#)

2023 | Vol. 1

Cine y mujer en México:

(Feministische) Perspektiven auf
Spielfilme mexikanischer Regisseurinnen
des 21. Jahrhunderts

Seite 14-20

vistazo.

EINSAMKEIT UND ISOLATION: GEFÜHLsverMITTLUNG IN LA CAMARISTA

HARALD SCHÖNY

1. *La Camarista* und die gesellschaftliche Isolation von Care-Arbeiter*innen

Ihre Arbeit ist ständig um uns, doch sie selbst sind kaum sichtbar. Reinigungskräfte haben in unserer Gesellschaft eine isolierte Stellung. Dies gilt an vielen Orten der Welt und wird von Lila Avilés im Film *La Camarista* in einem mexikanischen Luxushotel filmisch in Szene gesetzt. „I could only talk about myself, but I understood that I wanted only to follow Eve.“ argumentiert Avilés (nach Romney 2019: 9) ihren Fokus auf die Protagonistin Eve, die in dem 2018 entstandenen Spielfilm nahezu dokumentarisch in ihrem alltäglichen Leben beobachtet wird. Bis auf die letzte Szene, die als semi-subjektiv die Wandlung der Figur im Film unterstreicht, lässt uns keine einzige subjektive Kameraeinstellung direkt in ihre Rolle schlüpfen, der Film zwingt uns den Beobachterstatus regelrecht auf.

Ziel der folgenden Ausführungen ist es, aufzuzeigen, dass der Film als multidimensionales Medium verschiedene Möglichkeiten bietet, uns trotz der ausbleibenden subjektiven Einstellungen, mit der Protagonistin zu identifizieren und ihre Empfindungen zu teilen. Bedrückend, irritierend und mitleidserregend wirken die langen Szenen der Einsamkeit und doch geben uns die leichten Veränderungen über den Film auch Hoffnung. Ton, Farbe,

Schnitt und Kameraperspektive zeigen uns nicht nur die Tristesse und Isolation der im Hintergrund arbeitenden Personen, sondern auch den Kampf einer fleißigen Arbeiterin in Mexiko City, die stellvertretend für diese Gruppe steht. Gesellschaftskritik verpackt in Einsamkeit. Einsamkeit vermittelt durch Ton, Bild und Handlung. Die Analyse von vier Schlüsselszenen zeigt auf durch welche Stilmittel des Films die beschriebene Wirkung bei den Zuseher*innen erzeugt wird und den Film so zu einer Botschaft der Nächstenliebe machen. In einem letzten Kapitel wird der Film in einen Vergleich mit dem im selben Jahr, im selben Land produzierten Film *Roma* von Alfonso Cuarón gezogen und aufgezeigt, dass zwar die Darstellung von Care-Arbeit in beiden Filmen eine Rolle spielt, die Einsamkeit der Protagonistinnen jedoch unterschiedlich inszeniert wird.

2. Eine Hotelarbeiterin in Isolation | Einsamkeit an einem Ort für alle

Wie ein Erwachen aus einem Traum, zurück in den Alltag, so beginnt der Film *La Camarista* von Lila Avilés. In den folgenden 102 Minuten folgen wir als Beobachtende der Reinigungskraft Evely, meist als Eve bezeichnet, bei ihrer Arbeit durch die 42 Stockwerke eines Luxushotels in Mexiko City. Die Kamera verlässt hierbei kein einziges Mal das Hotel. Ein Gefühl der Beklemmung entsteht, welches durch Bild und Ton unterstützt, die Isolation der Hotelarbeiterin vermitteln soll. Anhand von vier ausgewählten Schlüsselszenen soll auf den folgenden Seiten die Kunst der Gefühlsvermittlung des Films gezeigt und diskutiert werden.

2.1. Verbildlichte Distanz | Eves zwischenmenschliche Beziehungen

Bereits in der ersten Szene, zurück im Alltag, wird die Absurdität der menschlichen Beziehungen der Protagonistin gezeigt. Der Ausschnitt ist filmtechnisch typisch für den gesamten Film. Nach dem langsamen Erwachen aus einer Überblendung in eine amerikanische Kameraperspektive, ohne jeglichen Schnitt und kaum einer Kamerabewegung, mit fast unangenehm grellen Lichtverhältnissen und der ständig vorherrschenden, rauschenden Geräuschkulisse beobachten wir Eve bei ihrer Arbeit. Mehrere Minuten putzt und ordnet sie das Hotelzimmer, um beim Heben der Decke mit Schreck festzustellen, dass ein alter, leicht benebelter Mann sich unter den Daunen verbirgt. Schuldbewusst zieht sie sich zurück. Doch welche Schuld trifft Eve? In Hotels weltweit herrscht eine Hierarchie, die seltsam archaisch wirkt: Der zahlende Gast ist König*in und zuunterst wird, ohne dass es der Beachtung oder Wertschätzung wert wäre, zusammengeräumt. Kontakt zwischen den Schichten wirkt oft starr und die klaren Hierarchien verlocken nicht selten zu Missbrauch (vgl. Zimbardo 2005: 5).

Auch Eve ist diesem Spiel der Kräfte ausgeliefert und ihr Kontakt zu den Hotelgästen zeigt, wie diese ihre privilegierte Position und dadurch die weniger privilegierte Eve ausnutzen. Der Amerikaner mit seinen Dokus über natürliche Selektion und einer Sucht nach Hygieneartikeln, die Argentinierin mit ihrer freizügig-offenen Art und den Privilegien einer reichen Frau oder der jüdische Hotelgast, der ohne viel Erklärung einen für Eve komisch wirkenden Wunsch nach dem Drücken der Aufzugstür verlangt. All diese Gäste teilen zwar das Los der Einsamkeit mit der Protagonistin, werden jedoch deutlich von ihr abgehoben. Die explizite Trennung zwischen Kund*innen und Arbeiter*innen wird durch technische Elemente implizit verstärkt. So trennt eine Wand Eve und den Amerikaner, der nur mittels indirekter Kommunikation zu ihr spricht. Er ignoriert sie und der Wunsch

nach den Hygieneartikeln dringt nur über andere Personen oder das Walkie-Talkie zu Eve. Auch der jüdische Gast deutet bloß, anstatt zu sprechen und die weit entfernte Einstellungsgrößen unterstreichen die Distanz zwischen den beiden Figuren. Die Einsamkeit der Figuren wird filmtechnisch verstärkt: Hotelzimmer wirken isolierend in ihren monotonen Grautönen, das omniprésente Rauschen und die starre, oft schnittlose Kameraführung vermitteln Kontinuität und Einöde. Auch wenn dies für alle Figuren gilt, so unterscheiden sich die Gäste doch wesentlich von Eve, gehören sie doch einer anderen gesellschaftlichen Schicht an, die im Hotel durch die klare Rollenverteilung zwischen Gast und Arbeiterin hervorgehoben wird. Hinzu kommt die Unklarheit, ob die Hotelgäste ihre Einsamkeit nicht frei gewählt haben, während Eves Einsamkeit Folge ihrer Arbeitssituation ist, also eine negative Konsequenz aus der Notwendigkeit ihren Lebensunterhalt zu sichern.

Vor allem die Beziehung zur argentinischen Mutter nimmt eine wichtige Rolle im Film ein. Einerseits handelt es sich bei beiden Frauen um Mütter, die sich allein um ihre Kinder kümmern müssen, doch endet deren Gemeinsamkeit beim Thema Arbeit. Während Eve ihr Kind abgeben muss, um ihren Job auszuführen und es so umsorgen zu können, ist die reichere Argentinierin durch die finanzielle Unterstützung ihres Mannes nicht gezwungen arbeiten zu gehen und hat darüber hinaus die Möglichkeit ihr Kind an Eve abzugeben, wenn sie einen Augenblick für sich haben möchte. Filmtechnisch wird das Hotelzimmer zwar etwas freundlicher in den Lichtverhältnissen dargestellt doch bleiben die Grau- und Beigetöne, die monotone Kameraführung und das Rauschen im Hintergrund. Der Kontakt zwischen den beiden Figuren verbildlicht deren unterschiedliche Bedürfnisse. Eve ist Opfer von Intersektionalität, sowohl bezüglich ihrer Klasse als auch ihres Geschlechts ist sie Teil diskriminierter Gruppen, es kommt zu einer Überschneidung mehrerer Diskriminierungskategorien (vgl. Crenshaw 1989:

136-167). Bei der Argentinierin hingegen geht es in Punkto Arbeit scheinbar weniger oder nicht nur um finanzielle Unabhängigkeit und Autonomie, sondern auch um Selbstverwirklichung, die nach Maslow (1943: 370-396) erst nach der Befriedigung aller anderen Bedürfnisse (Grund- und Sozialbedürfnisse, Sicherheit) überhaupt möglich wird.

Schlussendlich muss Eve feststellen, dass die Versprechungen einer Anstellung in Buenos Aires leer waren. Trotz ihrer anfänglichen Skepsis anderen Menschen gegenüber wird Eve über den Film ständig enttäuscht, neben der Argentinierin verschwindet auch die vorübergehend von der Gewerkschaft finanzierte Abendschule, ihre vermeintliche Freundin, Minitoy nützt sie mehr oder weniger aus und erhält schlussendlich auch noch die von Eve lang ersehnte Beförderung an deren Stelle und auch der Fensterputzer beachtet sie nach einem geteilten Moment der Intimität nicht mehr. Vor allem die Farbgestaltung unterstreicht die hoffnungsvollen Momente der Protagonistin. Minitoy bringt mit ihren Ohringen Farbe in Eves Leben, das Klassenzimmer wirkt durch die warme Farbwahl gemütlicher als der Rest des Hotels und im Zimmer der Argentinierin scheint die Sonne mehr zu scheinen als es sonst im Film der Fall ist. Auch die Einstellungsgrößen spielen bei ihren Beziehungen eine wichtige Rolle. So lässt sich beispielsweise beobachten, dass mit der enger werdenden Beziehung zwischen Eve und Minitoy auch die Kamera näher an die Figuren heranrückt und größere Einstellungen gewählt werden.

Aufgrund der filmischen Relevanz soll hier auf die bereits erwähnte Szene mit dem Gebäudereiniger genauer eingegangen werden. Über den Film verteilt, sieht man Annäherungsversuche des Mannes an Eve. Mit seiner leicht jugendlichen Art werden seine Versuche als Spielereien gelesen und verlieren mit der Trennung durch das Fenster zusätzlich an machistischer Gefahr. Eve zeigt ihm die meiste Zeit die kalte Schulter, bis zu der hier be-

schriebenen Szene (69:56), als Eve völlig überraschend zu masturbieren beginnt, während ihr sonst abgewiesener Verehrer vom Fenster aus zusieht. Wie so oft in diesem Film ist die Kamera statisch, Eve betritt den Raum, beginnt mit den Jalousien zu spielen und legt sich halb ausgezogen auf das Bett, doch die Kamera bleibt starr. Kein Schnitt, keine Kamerabewegung und keine Musik begleiten die Szene, was uns als Zuseher*innen dazu zwingt, uns auf Eve zu fokussieren und ihr in voyeuristischer Weise zusehen. Doch die Kamera zeigt auch den Fensterputzer, der hinter der Glasscheibe regungslos dem Treiben zusieht. Die Fensterscheibe, eine häufig gewählte Metapher in der Medienwissenschaft, für Isolation, aber auch das Medium Film selbst, was aus dem Fenster ein Mittel der Autoreflexivität werden lässt, wird hier zum Spiegelbild der Betrachtenden, erneut eine beliebte Filmmetapher, was die voyeuristische Haltung der Zuseher*innen zusätzlich verdeutlicht (vgl. Jönck and Wilhelm 2022: 150). Trotz der für den Film überraschenden Thematik ist die Szene in ihrer Gestaltung typisch: Seltsam bedrückende Lichtverhältnisse, grau-braune Farben und das Fenster als einziger Kontaktpunkt in eine verschwommene Stadt sind ständig im Film vertreten und lassen das Hotel kalt und abweisend erscheinen. Die plötzliche Zuneigung Eves wirkt darin falsch und deplatziert. Als isolierter Mensch lebt sie in dieser Szene selbst ihre Intimität auf eine seltsam distanzierte Weise aus, indem sie sich dem Arbeiter über die Fensterscheibe zur Schau stellt, während sie den direkten Kontakt scheut. Die Glaswand zwischen den beiden Figuren verdeutlicht deren Distanz zueinander und die Länge und Statik der Szene erzeugen bei den Zusehenden ein Unbehagen, das mit dem abrupten Ende in Ton und Bild in seiner Brutalität zusätzlich gesteigert wird.

Eine interessante Theorie lässt sich mit dieser Szene verknüpfen, welche das Hotel an der Schnittstelle zwischen place und non-place verortet (vgl. Simon 2019). Augés (1992) Theorie der Nicht-Orte beschreibt Gegenden,

die anonym und kulturell abgelöst für den reinen funktionellen Konsum in unserer Gesellschaft stehen. Klassische Beispiele sind Einkaufszentren oder Flughäfen, doch auch Hotels können in diese Kategorie fallen. Die kalten Orte der Hypermoderne, an denen sich Menschen nur zur Durchreise nie zum Verweilen aufhalten, prägen heutzutage das Bild eines jeden Stadtzentrums. Nichtsdestotrotz gibt es filmische Beispiele, die darauf verweisen, dass Hotels auch mehr sein können als anonyme, einmalige temporäre Aufenthaltsorte. Im Film *The Grand Budapest Hotel* von Wes Anderson aus dem Jahr 2014 wird ein warmer einladender Ort gezeigt, dessen Gäste wiederkehren und über längere Dauer im Hotel verbleiben. In *La Camarista* ist dies nicht der Fall, das Hotel wird als Nicht-Ort inszeniert, die gezeigten Personen narrativ und filmtechnisch, etwa durch die ausgeprägte Tendenz zu weiten Einstellungsgrößen, isoliert und Eve als Teil des Hotels mit dem Hotel gleichgesetzt, was durch die Farben ihrer Uniform verdeutlicht wird. Farblich fügt sie sich wie ein Chamäleon ins Bild, erzeugt mit ihrer Arbeit oft den On-Ton für das ständige Hintergrundrauschen und die Kameraperspektive erinnert beinahe an Wildkamas im Wald – starr, weite Einstellung, kein Schnitt. Als Teil des Hotels kümmert sie sich indirekt auch darum, den Status des Hotels als Nicht-Ort beizubehalten, indem jede persönliche Hinterlassenschaft verschwindet und ihre Kommunikation meist anonym oder indirekt (Telefon/Funkgerät/Anschlagtafel) stattfindet.

2.2. Umgekehrte Extrempunkte und symbolträchtige Objekte | Eves Sehnsüchte

Neben Eves Beziehungen spielen ihre Wünsche und Sehnsüchte eine wichtige Rolle im Film, die sich vor allem in Sehnsuchtsorten manifestieren. Mit dem Hotel als einzigen Drehort wird die Isolation für die Zusehenden zunehmend sicht- und beinahe spürbar. Eve möchte nach Hause, sie will mit

ihrer Tochter reden und sich selbst um sie kümmern. Für sie ist die Beförderung die Lösung ihrer Probleme, was für uns als Zusehende auch räumlich unterstrichen wird. Der letzte, der 42. Stock ist der Ort der Beförderung und wird somit zu einem Extrempunkt in den semantisierten Räumen Drinnen/Draußen (vgl. Renner 1987: 129). Jedoch müssten der Theorie Renners streng folgend, die Charakteristika des Raums hier besonders stark gebündelt werden, was in dem gewählten Beispiel genau gegenteilig der Fall zu sein scheint. So steht das 'Drinnen' für Beklemmung, Probleme, soziale Isolation, Einsamkeit, etc. und der oberste Stock bietet sich als letzter Ausweg innerhalb des Hotels an bzw. die Dachszene könnte als Befreiungsszene interpretiert werden, in der Eve den Entschluss fasst, das Hotel zu verlassen. Es handelt sich also, so könnte man sagen, um einen umgekehrten Extrempunkt.

Nachdem Eve von Minitoys Beförderung erfährt und von ihrer Chefin eine Absage erhält, besucht sie allein diesen 42. Stock, durchstreift alle Räume, berührt die Materialien und geht schlussendlich auf das Dach (90:18). In dieser Szene ist die Kamera erstmals draußen aber aufgrund des Ortes immer noch unmittelbar mit dem Hotel verbunden. Wieder verbleibt die Kamera an einem Punkt, doch schwenkt sie diesmal Richtung Himmel. Mit dem Steigen der Kameraperspektive wird das Bild zunehmend weißer, die Stadt weniger sichtbar und die Geräusche verschwinden Stück für Stück bis zumindest kurzzeitig Stille eintritt. Die verschiedenen Ebenen erlauben uns somit, Eves Tagtraum mizuerleben. Die Kürze verweist jedoch darauf, dass die Realität ihres Lebens eine andere ist. Trotzdem kann die Szene als Wende- und Ausgangspunkt für Eves Entschluss interpretiert werden, das Hotel zu verlassen. Passend beschreibt Lila Avilés (nach Romney 2019: 8) in "All about Eve" den Film wie folgt: „It's about trying to go higher and higher and not understanding here.“ Die Sehnsüchte die sich in der Arbeiter*innenklasse abspielen sind universell: Familie, Selbsterfüllung und Freude,

doch die Möglichkeiten zeigen klar die Grenzen einer kapitalistischen, globalisierten Welt. Wohin ihre Reise genau geht, bleibt in diesem Film offen, da die Protagonistin zum Schluss zwar das Hotel verlässt, aber nicht aufgeklärt wird, ob sie wiederkehren wird.

Neben den Orten gibt es einen weiteren wichtigen Gegenstand im Film, der ebenfalls für Eves Verlangen steht. Das rote Kleid, das Eve im Hotel gefunden und korrekterweise zum Lost and Found gebracht hat. Ähnlich wie die Beförderung weist es ein in naher Zukunft stehendes Entscheidungsdatum auf, da nicht abgeholte Dinge, den Finder*innen nach einer Weile übergeben werden. Eve fragt mehrmals im Film nach dem Kleid im Gegensatz dazu aber kaum nach der Beförderung. Dies lässt sich als eine Anspielung auf das Ungleichgewicht der Geschlechter in der Arbeitswelt deuten. Ein Grund für die schlechtere Bezahlung von Frauen ist ihre weniger dreiste Forderung nach höheren Gehältern (vgl. Maas 2020)⁵. Stattdessen verlangt Eve ein Kleid, stereotypischer Inbegriff von Weiblichkeit und durch die rote Farbe nochmals darin unterstrichen. Tragisch ist die verspätete Erkenntnis der Protagonistin, dass das Objekt der Begierde nicht ihr wahrer Wunsch war. In all den Szenen im 42. Stock und am Dach trägt sie das Kleid wie einen Lumpen, unbeachtet und wie eine ungewollte Last. Schlussendlich lässt sie es während des Tagtraums fallen und tauscht es im weiteren Verlauf des Films endgültig aus.

⁵ Zwar ist auch ihre Kollegin, die den Job schließlich erhält, eine Frau, unterscheidet sich jedoch durch ihre direkte und offene Art deutlich von Eve.

2.3. Ausbruch aus der Einsamkeit | Verändern und Transzendieren

Im Gegensatz zu den Enttäuschungen und unerfüllten Sehnsüchten gibt es sehr wohl Veränderungen über den Film, die in uns Hoffnung auslösen können. So wird die Kamera zunehmend dynamischer geführt, schwenkt häufiger und passt sich in der Schlusszene schließlich über den Einsatz einer Handkamera sogar dem Gang Eves an. Dabei entsteht eine Art subjektive Kameraführung, die durch die Präsenz von Eve aber nur als semi-subjektiv bezeichnet werden kann. Das starre auf den Beruf fokussierte Bild wird aufgelöst und Eve als Person nimmt an Wichtigkeit zu. In der letzten Szene ersetzen zudem die warmen Farben der Lobby die kalten der Hotelzimmer. Es findet eine Sichtbarmachung der Arbeiterin statt, die schlussendlich in die ‚normale Welt‘ tritt, zuerst in die Lobby und anschließend in die Außenwelt mit all ihren Möglichkeiten. Die Farben und das Licht wirken hierbei angenehmer, positiver als in den Räumen in denen Eve zuvor bei ihrer Arbeit gezeigt wurde. Doch Eve verlässt nicht nur ihre eingegrenzten Möglichkeiten, sondern auch ihre Einsamkeit. Über den Film nimmt die Anzahl der in den Einstellungen gezeigten Personen, mit einigen Ausnahmen, stetig zu, bis die Zuseher*innen in der vollen Lobby zum ersten Mal im Film menschliche Hintergrundgeräusche hören und endlich das künstliche, maschinelle Rauschen hinter sich lassen, was die semi-subjektive Erzählperspektive unterstreicht. Dies wird auch mittels der Einstellungsgrößen wiedergegeben. Wie bereits erwähnt nähert sich die Kamera über die Szenen mit ihrer Freundin Minitoy Schritt für Schritt an und zeigt die beiden

schließlich in einer Großaufnahme. Die wachsende freundschaftliche Nähe wird somit durch die Einstellungsgrößen verdeutlicht.

Das Ende des Films wird durch eine indirekte Randnotiz vorweggenommen. Durch ihren Lehrer wird Eve ein Buch nahegelegt, die *Möwe Jonathan* von Richard Bach aus dem Jahr 1970. Eve beginnt dadurch zum ersten Mal, aus Vergnügen zu lesen und folgt den meisten Zusehenden unwissentlich der Möwe zur persönlichen Erfüllung. In dem Buch geht es um eine Möwe, die sich durch ihre individuelle Lebensweise von ihren Artgenossen abhebt. Ihr größtes Ziel ist die Perfektion des Fliegens, während ihre Artgenossen den Flug nur als Mittel zum Zweck für die Futtersuche sehen – sie fliegen, um zu leben. Jonathan jedoch will leben, um zu fliegen. Schlussendlich wird Jonathan vom Ältestenrat des Möwenschwarms verbannt. Er hält jedoch an seiner Leidenschaft fest. Der erste Teil endet mit dem Tod Jonathans, wird aber im zweiten Teil in einer neuen transzendenten Welt fortgesetzt, in der die Gesellschaft seine Ideale teilt. Er kann dort somit seine Leidenschaft weiterverfolgen und die höchste Stufe, das Teleportieren, erreichen.

Diese Transzendierung findet bei Eve in der letzten Szene (93:18) statt. In Großaufnahme schreitet sie durch die Hotellobby, die Kamera folgt ihr in unbekannter Beweglichkeit, Brauntöne im low-key erzeugen eine warme Atmosphäre und das Gemurmel im Hintergrund vermittelt Geborgenheit. Die Hotellobby ist plötzlich kein non-place mehr, sondern lädt zum Verweilen ein. Doch Eve wirkt befremdet. Ihr Blick lässt sie ängstlich erscheinen, doch sie geht weiterhin zielstrebig zum Ausgang. In diesem Moment trägt sie kein Haarnetz, was von Bedeutung ist, zumal sie über den ganzen Film vor jedem persönlichen Moment ihr Haarnetz abnimmt und dadurch auch ihre Rolle als Reinigungskraft abzustreifen scheint. In der Lobby ist sie somit keine Mitarbeiterin mehr. Sie fügt sich in die Welt ihrer Kund*innen ein und kann diese erkunden. Sie verlässt das Hotel durch den Haupteingang

und geht einer selbstverwirklichenden Zukunft entgegen. Doch dies bleibt nur eine Vermutung, denn wir bleiben zurück. Die Kamera ist im Hotel gefangen und kann Eve nur dabei zusehen, wie sie auf der Straße verschwindet.

3. Isolation im Vergleich zu *Roma* von Alfonso Cuarón

Aufgrund der ähnlichen Thematik sowie desselben Produktionsjahres und -landes zwingt sich ein Vergleich mit dem Film *Roma* auf. Auch in Alfonso Cuaróns Werk wird Care-Work dargestellt doch in einem anderen Setting. Cleo, die Hauptdarstellerin von *Roma*, lebt als Hausmädchen bei einer wohlhabenden Familie und ist sowohl für das Haus als auch für die Kinder ständig vor Ort. Ihr Zimmer teilt sie mit einer anderen Angestellten und ist somit fast nie allein. Ihre Isolation ist dennoch evident. Trotz der Fürsorge für die Kinder und später auch für die Mutter ist Cleo sehr lange über ihre Klasse von der restlichen Familie getrennt. Ihre Arbeit ist sichtbar, aber das macht es nicht weniger schmerzhaft, wenn die Befehle eine klare Abgrenzung des Dazugehörens auslösen. Unterstrichen wird dies durch die ethnische Unterscheidung von Cleo, einer indigenen Mixtekin, und der *whitexican* Familie. Interessanterweise spielt die Farbe Grau in beiden Filmen eine wichtige Rolle. Während in *Roma* die Schwarzweiß Kinematographie eine nostalgische, verklärte Atmosphäre schafft (vgl. Sticchi 2021), wirkt das Grau in *La Camarista* abweisend und erdrückend.

4. Conclusio | Visibilisierte Unsichtbarkeit

Wie kann etwas Unsichtbares sichtbar gemacht werden? Im Film *La Camarista* wird die Arbeit der Reinigungskräfte in der Gesellschaft auf mehreren Ebenen in Szene gesetzt. Lila Avilés folgt der Arbeiterin Eve durch ein mexikanisches Luxushotel und verwendet Ton, Schnitt, Farbe und Einstellung gekonnt, um die beklemmende, isolierte Situation der Protagonistin zu vermitteln. Die Isolation und Einsamkeit der Mitarbeiter*innen wird förmlich spürbar. In dem Film, der durch seine statische Kameraführung, ausbleibende Filmmusik, einheitliche Farbgestaltung und auffallend niedrige Schnittfrequenz besonders ruhig wirkt und auf die unabänderliche Situation der Protagonistin verweist, erscheint vor allem die Szene der Selbstbefriedigung von Eve vor ihrem Verehrer fremd und deplatziert, was die zunehmende Beklemmung der Zuseher*innen zusätzlich verstärkt. Insbesondere in dieser Szene gelingt es Lila Avilés, die Absurdität des Sehens und Gesehenwerdens gekonnt in Szene zu setzen und unseren Blick auf häufig unhinterfragte, weil als natürlich angenommene Gegebenheiten zu lenken. Der Film verändert somit etwas, in uns aber auch in Eve, die schlussendlich die eingrenzenden Wände des Hotels verlässt und in der weiten Welt ihr Glück sucht.

BIBLIOGRAPHIE

- Augé, M. (1992): *Non-places. Introduction to an anthropology of supermodernity*. Le Seuil: Verso.
- Bach, R. (1970): *Jonathan Livingston Seagull*. New York: Scribner.
- Crenshaw, K. (1989): "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine". In: *The University of Chicago Legal Forum*, 1, 139–167.
- Jönck, N.; Wilhelm, W. (2022): „Das Fenster im Film. Mediale Schwelle im Spannungsfeld der Räume“. In: Bulgakowa, O.; Mauer, R. (Hg.): *Dinge im Film*. Wiesbaden: Springer, 237–258.
- Maas, M.-C. (2020): "Viele Frauen wissen nicht, dass sie mehr Gehalt verhandeln könnten". <<http://bit.ly/3Z3Oup3>> (Zuletzt besucht am: 02.03.2023)
- Maslow, A. (1943): "A Theory of Human Motivation". In: *Psychological Review*, 50(4), 370–396.
- Österreichischer Gewerkschaftsbund, O. (2022): „Studie Reinigungskräfte: Keine Spur von Wertschätzung.“ < <https://bit.ly/3ZLTaRm>> (Zuletzt besucht am: 02.03.2023)
- Renner, K. N. (1987): „Zu den Brennpunkten des Geschehens. Erweiterung der Grenzüberschreitungstheorie: Die Extrempunktregel“. In: Bauer, L.; Ledig, E.; Schaudig, M. (Hg.): *Strategien der Filmanalyse*. München: Schaudig/Bauer/Ledig, 115–130.
- Romney, J. (2019): „All about Eve“. In: *Sight&Sound*, 8–9.
- Simon, S. (2019): "The hotel as a translation site: between place and non-place, difference and indifference". In: *Dibur Literary Journal*, 7, 55–68.
- Sticchi, F. (2021): "Social Reproduction and Cinematic Care-Work: The Cases of Roma and The Chambermaid". In: *Mapping Precarity in Contemporary Cinema and Television*, 10, 149–161.
- Zimbardo, P. (2005): *Das Stanford Gefängnis Experiment. Eine Simulationsstudie über die Sozialpsychologie der Haft*, 3. Auflage. Goch: Santiago Verlag.

MASCULINIDADES FRÁGILES EN *LAS NIÑAS BIEN*

SARAHÍ SÁNCHEZ MONDRAGÓN

Abstract.

Dieser Beitrag widmet sich der Frage welche Vorstellungen von Männlichkeit im Mexiko der 1980er Jahre, in denen der Film spielt, besonders wirksam waren und inwiefern der Film diese widerspiegelt oder von ihnen abweicht. Ein besonderer Fokus liegt hierbei auf jenen Figuren, die den zirkulierenden Rollenbildern nicht länger entsprechen können und deren ‚Männlichkeit‘ dadurch in eine Krise gerät (*masculinity in crisis*): Es wird untersucht wie die einzelnen Figuren damit umgehen, wenn sie angesichts der Wirtschaftskrise Gefahr laufen, die ihnen gesellschaftlich vorgeschriebene Rolle des ‚*proveedor de familia*‘ nicht mehr ausüben zu können.

► [Inhaltsverzeichnis dieser Ausgabe](#)

2023 | Vol. 1

Cine y mujer en México:

(Feministische) Perspektiven auf
Spielfilme mexikanischer Regisseurinnen
des 21. Jahrhunderts

Seite 21-29

vistazo.

MASCULINIDADES FRÁGILES EN LAS NIÑAS BIEN

SARAHÍ SÁNCHEZ MONDRAGÓN

1. La masculinidad en crisis (económica)

En la actualidad están surgiendo una serie de escritorxs y directorxs mexicanxs, y sobretodo, mexicanas que tienen la intención de participar dentro de un proceso de transformación hacia una sociedad más equitativa. Por ello, se dedican a trabajar temáticas con perspectivas distintas, que invitan a repensar el statu quo. Uno de estos nuevos talentos es la directora Alejandra Márquez Abella, quien produjo *Niñas Bien*, basándose en el libro homónimo escrito por Guadalupe Loaeza, obra que describe a detalle cómo era la vida de la clase alta mexicana de los años ochenta. No obstante, como parte de esta nueva generación de directores de cine busca tratar temas sociales desde un nuevo enfoque (cf. Márquez 2022).

En la década de los ochenta, las consecuencias económicas de años de malas decisiones políticas por parte de un gobierno oligarca y corrupto se manifiestan en la devaluación de la moneda, el quiebre de una multitud de empresas y la nacionalización de la banca. La crisis financiera afecta a una gran parte de la población, incluso a familias de clase alta como la de la protagonista Sofía. La personaje, protagonizada por la actriz Ilse Salas, al igual que el resto de sus amigas vive entre lujos. El grupo homogéneo recrea los estereotipos de género de una mujer de clase alta mexicana de esa época. Sin embargo, en el transcurso de la película la protagonista va

haciéndose consciente de que tendrá que afrontar un gran cambio debido a la crisis económica que se avecina, ya que no sólo perderá su estilo de vida al que está acostumbrada, sino también su estatus social.

La directora se enfoca no únicamente en los lujos de la vida de la protagonista, sino también muestra ciertos rasgos negativos que eran (o son) parte del rol de la mujer de clase alta mexicana. En estos momentos de frustración, la protagonista suele evadir su realidad mediante fantasías. A pesar de un enfoque claro a la protagonista, también podemos observar cómo reaccionan ante dichas circunstancias los personajes masculinos de la película. En su mayoría, interpretan los esposos de las protagonistas y desempeñan un papel preponderante al ser los únicos proveedores de sus familias, dejando así a sus mujeres bajo una dependencia total. En el momento en que lo pierden todo, ellas se ven indefensas, sin poder hacer algo al respecto, tal como las nombra el título de la película “niñas”. ¿Cómo enfrentan esta situación los personajes masculinos dentro de una sociedad, en la cual la hombría se mide a través de su capacidad de proveer?; ¿existen diferentes tipos de masculinidad?; en el caso de que sí, ¿Qué factores provocan las diferencias entre una masculinidad y otra?

El presente trabajo tiene como objetivo hacer un análisis fílmico de las escenas que detallan los roles de género tradicionales en las *Niñas Bien*, enfocándose en las características de los personajes masculinos que representan el estereotipo de una ‘masculinidad’ mexicana de la clase alta y tradicionalista de los años ochenta, recordando así que los roles de género son modificables con el tiempo y bajo ciertas circunstancias. El análisis se enfoca en escenas donde están enfrentando circunstancias que ponen en juicio su hombría o estatus dentro de una sociedad elitista.

2. Estereotipos de género en México

Dentro de los estereotipos de género, encontramos que ‘ser hombre’ depende de: “la manera en que los hombres se ven a sí mismos y en sus relaciones con otros y particularmente con las mujeres. Entre las generalidades para entrar en la categoría de lo que se denomina “hombre de verdad”, en especial en el tiempo y lugar en donde se desarrolla la historia de la película en cuestión, se requería “ser proveedor de la familia, y de preferencia un buen proveedor, lo cual además varía de acuerdo a la clase social y a la etnia de pertenencia de cada sujeto.” (Guzmán Jiménez 2008). En *Class and Masculinity* se explica que de lo contrario, sería una indicación de debilidad de carácter y sería mal visto (cf. Morgan 1992: 172).

En el mismo artículo también se afirma que “masculinity, like femininity, is also an effect of culture, a construction, a performance, a masquerade, rather than a universal unchanging essence” (ibid.: 170). Si el género es un efecto de una cultura, no se pueden subestimar los productos culturales en estos procesos. En el caso mexicano, desde la época del Cine de Oro se comienza a crear un estereotipo de género correspondiente a la sociedad mexicana que permeara en la sociedad hasta nuestros días.

La posición social juega un papel preponderante en la imagen viril y cada clase tiene sus propias conductas prescritas. Sin embargo, para el hombre de la clase alta, la presencia, conducta e imagen de su mujer son igual de importantes, puesto que “Women might be seen as backstage or “behind-the-scenes workers” [...] their own class position reflecting that of their husbands” (ibid.: 172). Bajo este supuesto, podría pensarse que la mujer carga la mayor parte de la presión social, no obstante, puede tornarse mutua, ya que las críticas ajenas hacia la mujer definirán el estatus de ambos. La respuesta de Sofía ante todo lo que está pasando, inicialmente, es una negación total. Intenta actuar como si no pasara nada para así

poder mantener las apariencias. Su conducta nos lleva a entender cómo funcionaban (y en ciertos casos aún funcionan) los roles de género en la sociedad mexicana. Lo que no se puede ver desde adentro no importa mucho, pero la apariencia hacia afuera tiene que continuar siendo impecable. Sofía no reclama jamás a su esposo lo que encuentra entre el correo, pero sí le pide que asistan a una reunión con sus amigas cuando siente que está perdiendo popularidad entre el grupo. En la escena que prosigue a la llamada que le realiza a su amiga (00:00:34) es de mañana, lo que se evidencia a través del uso de *high key*. Sofía está en la sala y se acerca a su esposo, quien se acaba de sentar y porta aún la ropa del día anterior, pues nunca llegó a la cama a desvestirse. Se utiliza un plano medio enfocado en él, posicionándolo en el centro del plano. Está desayunando y, cuando ella pasa, la jala y la sienta en sus piernas. Hablan sobre la situación crítica de su negocio, Fernando trata de ser romántico, pero ella se muestra irritada y se levanta. Por el enfoque en Fernando, ya no se alcanza a ver más que una parte del cuerpo de Sofía. El plano refleja la situación: es él quien está enfocado y quien carga la responsabilidad, mientras que ella solo puede tratar de influenciarlo desde el marco. Lo arremete proponiéndole que marque a alguien que tiene influencias, a lo cual él responde con una expresión facial de molestia, Sofía se retira sin antes exigirle: “mañana si quiero que vayas a la oficina, no quiero que las muchachas crean que su patrón es un bueno para nada”. El temor de Sofía que las empleadas podrán notar que algo va mal y contarle a otras, se confirma durante la fiesta infantil (01:12:00): Se puede ver a las empleadas domésticas murmurando entre ellas y viéndola fijamente, ya que miran directamente a la cámara y se trata de un plano subjetivo de la protagonista, lo que refuerza la identificación con ella, y hace perceptible que se siente observada y juzgada.

Esta escena nos enseña que, si bien las mujeres no tienen incidencia en las decisiones claves de los negocios y de la familia, la apariencia y la vida social son su tarea, lo cual podría repercutir en las relaciones de trabajo de los hombres. Es decir, la película transmite que a pesar de ser excluidas del mundo laboral, las relaciones diplomáticas en gran parte dependen de ellas, lo que influye para el bien o para el mal las actividades económicas del marido.

3. La paternidad y la maternidad ¿forzada?

Si dentro del estereotipo tóxico de masculinidad está la figura de un hombre que no debe mostrar sus sentimientos, ¿cómo debía ser su relación con sus hijos? y ¿cómo vive su experiencia como padre? En los ochenta, la maternidad obligada sin cuestionarse era parte de la vida de cualquier mujer para saberse y sentirse ‘realizada’, como también se puede entrever en la producción de cine de la época. Entonces, cabe preguntarse, ¿la paternidad también era forzada?; ¿la sociedad también obligaba a los hombres a convertirse en padres?, ¿cómo es el vínculo con sus descendientes?, ¿el rol de padre solo se relaciona con ser proveedor?

Lxs hijxs en las *Niñas Bien* pasan a un segundo plano, en ningún momento Fernando interactúa con ellxs, su cuidado es únicamente atribuido a las mujeres. Pero Sofía tampoco es la figura más presente en sus vidas, podemos notar que pasan más tiempo en actividades extra escolares o con lxs empleadxs domésticxs. Dentro de la película, se puede observar que mientras que los padres están completamente ausentes, las mujeres parecían poner mayor atención a la vida social diaria, las compras y los eventos, que al rol de madre. De acuerdo a las investigaciones, el mundo

masculino de la época está más relacionado a “características tales como agresividad, dominancia, valentía, promiscuidad, virilidad, sexismo, autonomía, fortaleza, papel proveedor y restricción en la expresión emocional” (Uresti Maldonado 2017: 2). De esta manera, el cuidado de lxs niñxs fue visto como una tarea únicamente femenina, lo que se refleja en la película explícitamente, porque ningún personaje masculino interactúa con lxs niñxs, incluso durante la fiesta de cumpleaños del hijo de Ana Paula, la ausencia de los hombres es evidente y quienes están pendientes de lxs niñxs son las empleadas domésticas.

Durante la fiesta (01:06:00), Sofía ve de espaldas al esposo de Ana Paula, Beto Hadad, quien está entrando y subiendo las escaleras. Él va vistiendo un traje formal, lleva el saco en el brazo izquierda, mientras con la mano derecha carga un maletín como si viniera llegando del trabajo. Dicha escena es intercalada con otra, en la cual, Sofía tiene una conversación muy tensa con Ana Paula, en la cual ésta última termina confesándole que sus amistades hablan mal de ella y de su esposo. El ambiente de tensión tanto de la conversación como en el husmeo de Ana Paula en la recámara de los anfitriones va en aumento de acuerdo a la música extradiegética (en un inicio se trata de cantos, posteriormente de música instrumental, ambas agudizan el misterio) y los sonidos diegéticos (el sonar del teléfono y los gritos de los niños que disfrutaban la fiesta) permiten mayor realismo a la escena. Asimismo podemos observar que el padre del festejado pareciera no tener intenciones de integrarse a la fiesta, puesto que llega tarde y toma un baño, mientras está se efectúa. De manera que, la madre tiene la tarea de organizar el evento y presentarse como anfitriona. Sofía, sin embargo, cruza las fronteras impuestas, siguiendo al esposo.

De igual modo, la “expresividad emocional” se trataba de un rasgo propiamente femenino, de manera que los hombres se ven obligados a la evasión de sus sentimientos (cf. *ibid.*: 74). Cuando Fernando se encuentra incapaz

de evitar lo que está pasando, su manera de responder ante todo esto es por medio del alcohol y de mujeres. Constantemente llega borracho a casa y únicamente en este estado, logra compartir sus sentimientos con su esposa. La película, a pesar de su enfoque en Sofía, al incluir escenas como éstas evidencia que los estrictos codos de los estereotipos de género limitan a ambos géneros. Se desvela que el sexismo también impacta a los hombres y las exigencias feministas por una mayor libertad de expresión benefician al desenvolvimiento de cualquier individuo.

4. Masculinidades y clase social

Debido a que la identidad de género es una construcción que depende de los factores socioculturales, podemos afirmar que “los ‘mandatos de la masculinidad’ varían de acuerdo a las ‘distintas historias de vida y nivel socioeconómico’ del individuo” (Figuroa 2011: 69). Entonces, las expectativas sociales que se le exigen a los hombres difieren dependiendo del nivel económico al que se pertenece.

Por esta razón, en este capítulo se analizarán dos personajes de la película que pertenecen a dos clases sociales muy diferentes. Por un lado, se analiza a Fernando, el esposo de la protagonista, dueño de una empresa exitosa, la cual heredó a la muerte de su padre y aunque el tío aún la seguía administrando, es Fernando quien goza más de los beneficios. Por el otro lado, se analiza a Miguel, el chofer de la familia, un hombre de escasos recursos que tiene desde hace muchos años el mismo trabajo informal, quien tal vez provenía de un pueblo lejano de la capital, igual que el resto de los empleados domésticos. A partir de lo anterior, tratamos de mostrar como la película responde a la pregunta siguiente: ¿cómo influye el nivel socioeconómico en el desenvolvimiento social de un hombre?

En el caso de Fernando, las exigencias no parecían ser estresantes antes de la crisis económica nacional, pues, aparentemente, derrochaba el dinero a su antojo, dándole una vida llena de privilegios tanto a su esposa, como a sus hijos, quienes podían gozar de viajes constantes al extranjero, compras de productos de lujo, educación en los mejores colegios privados, acceso a un exclusivo Club, casa en una de las zonas más elegantes de la ciudad, el apoyo de varios empleadxs domécticxs, entre otras suntuosidades. Y aunque en un inicio, Sofía, su esposa, reclama que él pase mucho tiempo en la oficina, pareciera que Fernando logra escapar de sus responsabilidades para divertirse. Se da la impresión que deja la carga administrativa a su tío, quien una vez que la situación de la empresa resulta insostenible, simplemente se desentiende, dejándole, aparentemente, por primera vez toda la responsabilidad a su inexperto sobrino. En cuanto a presiones, tiene la obligación de mantener la condición económica y las apariencias sociales necesarias para mantener su estatus.

Por otro lado, don Miguel juega otro rol masculino muy diferente al de Fernando, y va encaminado dentro de las circunstancias económicas más comunes que tiene un país como México, en donde la mayoría de los empleos no están formalizados, lo cual conlleva a limitar las posibilidades de una mejora en las condiciones socioeconómicas de muchas familias mexicanas que se encuentran en la misma situación. Dentro de algunos análisis que se han realizado, se concluye que los hombres pertenecientes a las clases populares sufren de otra manera de las presiones de género, ya que por su posición subordinada laboral no pueden cumplir con ciertas expectativas y pueden ver disminuida su hombría, a través de ideas como el hombre que “no se deja de nadie luego que se deja de nadie luego se ha dejado de sus patrones, de la policía, de los burócratas. Y es la sensación de impotencia al cabo de tantas bravatas la que impulsa internamente, a través del azoro, las modificaciones crecientes del machismo” (Monsiváis

1974: 89). Según Monsiváis (cf. *ibid.*: 89) es probable que debido a la frustración que se deriva de la falta de oportunidades, se cometan mayores índices de violencia familiar, incluso feminicidios, dentro de grupos menos privilegiados. Como lo explica Samuel Ramos (según Monsiváis 1974: 94): “si no puede imponerse en la vida pública, lo hará en la privada, ya que en el sector familiar impone su predominio, mayormente por la fuerza”. Por su puesto, estas ideas se deben tomar con cuidado para evitar generalizaciones.

Si bien, pareciera que ambos personajes provienen de mundos desiguales, con exigencias sociales diferentes; ambos apuntan a mantener el rol que se les ha impuesto como “la preocupación por el poder, el éxito y la competencia, la homofobia, conflicto entre el trabajo y otras áreas de la vida y la restricción emocional” (Uresti Maldonado 2017: 60), así como todo lo relacionado con proveer de lo necesario a una familia. Ya que hasta finales del siglo XX podría ser bastante criticado que la mujer trabajara, al menos en las clases sociales que se podían permitirse un tal lujo, el hombre tenía que cumplir con el rol del único proveedor. Aún en las clases trabajadoras podría escucharse en generaciones anteriores frases como “¿qué van a pensar de mí si mi esposa trabaja?, ¿qué no soy un hombre de verdad?”; “¿soy suficientemente hombre para poder mantener a mi familia sin tener que poner a trabajar a mi mujer!”.

La estima por un hombre exitoso y capaz de enfrentar las adversidades necesarias para mantener el nivel de la familia es observable mediante el discurso que sostienen las mujeres cuando se encuentran en el Club desayunando (00:17:20) y comienzan a platicar sobre la situación crítica por la que unxs conocidxs están pasando y Alejandra dice: “Bueno, ¿qué haces si tu esposo es un bueno para nada?”; y otra replica: “¡Ay no!, Yo lo mando a volar”; y las otras dos coinciden con esta última opinión, además que critican que su posición elevada se la debían al padre de ella.

Expresiones con un alto grado de clasismo y machismo, el cual dentro de todo no entraba en la realidad, puesto que en estos círculos sociales de aquella época, el divorcio era imposible, esto significaría el rechazo de la familia y del resto de conocidxs. La escena comienza con un gran plano general en donde se puede observar la opulencia de los lugares que suelen frecuentar; en este caso, el Club, el lugar donde ellas habitualmente se encuentran para ejercitarse y relacionarse socialmente, posteriormente pasa a efectuar planos detalle que permiten observar también los objetos costosos que portan, desde lentes de marca hasta anillos de oro con diamantes. Debido a que es de día y las protagonistas se encuentran comiendo al aire libre la iluminación es high key, lo cual va acorde con la suntuosidad del lugar.

Por otro lado, podemos observar la conducta bravía de los personajes masculinos que desde la Época de Oro del cine mexicano se viene perpetuando, y en este caso son quienes pertenecen a la clase privilegiada (00:44:00): Fernando, después de no llegar a dormir, al día siguiente entra borracho a la casa y choca el coche nuevo contra uno de los pilares del garaje. Sofía sale muy molesta porque la había dejado plantada para acudir a la cena con sus amigas, cuando discuten se encuentran en un plano medio y el trasfondo está dividido en dos por la columna que acaba de ser golpeada que es de color café claro. Fernando viste un traje gris, y detrás de él se encuentra el coche negro, mientras que detrás de Sofía el Gran Marquis beige, lo cual hace destacar su figura porque ella trae puesto un vestido negro, asimismo recrea una armonía de colores en el plano. Fernando le explica que todo va a estar bien, suena arrogante diciendo: “No tenemos que preocuparnos de nada, amor, cerré un préstamo en dólares. Vale madres el coche, me compro dos. En este país se deduce todo a contactos [...] Javier me la pela, me la pela”.

Por otro lado, en la escena consecutiva, el encargado de limpiar el desorden de Fernando es Miguel, el chofer de la familia. Miguel representa para este análisis el cuadro de la masculinidad de las clases trabajadoras. Su comportamiento es completamente otro en comparación con la arrogancia que muestra Fernando en la escena anterior. En esta escena, el plano es general y diagonal, lo que permite observar por un lado el coche negro chocado, y el otro, a Miguel posicionado enfrente de Sofía, quien está dando la espalda a la cámara, ambos visten pantalones oscuros y de arriba camisa/blusa blancas, esto da una cierta armonía dentro del encuadre también, puesto que el suelo es blanco con negro, las paredes negras, con excepción de la columna recién chocada, que es café. Miguel se acerca a Sofía para hablar, saca su mano de la bolsa y junta el dedo índice y pulgar de ambas manos, como para dar formalidad pero también cierto respeto y nerviosismo, le dice: “Señora, yo sé que las cosas no están bien, pero quería decirle que el cheque que me dieron el otro día, no pasó”. El diálogo es filmado en un plano contra plano, para acentuar la oposición entre los interlocutores. Sofía tiene una mano en la cintura y con la derecha se rasca un poco el cuello, mostrando incomodidad; posteriormente pone ambas manos sobre la cintura, en muestra de autoridad y responde por último “¿Cuándo te hemos fallado Miguel?”, éste confirma que nunca y ella le ordena un poco molesta, entonces: “Ya te puedes retirar” después de hacer una expresión como de desdén. En cuanto él se retira, ella guarda una mirada de descontento. Posteriormente le pedirá a su esposo que lo despidan, ya que ha sentido que le faltó al respeto. No obstante, teniendo en cuenta la preocupación de Sofía por las apariencias, también es posible interpretar su decisión como la consecuencia al hecho de que su empleado sabe que “las cosas no están bien”. Estas escenas nos confirman que no todos los hombres pueden gozar del mismo nivel de la hegemonía patriarcal, ya que la posición que se ocupa depende no únicamente del

género sino también de la situación socioeconómica que se posea. Razón por la cual ganarse el poder y respeto es de gran significancia para los hombres dentro de sociedades con estructura patriarcal, aún si es a costa de movimientos ilegales o poco morales.

5. Masculinidad en crisis y sus consecuencias

Como ya se mencionó, el principal rol que juegan los hombres según los estereotipos más tradicionales es el papel de proveedor. David Morgan (1992: 168) añade también que depende de su destreza de movilidad social, de clase, de estabilidad económica y manera de sociabilizar, es decir que tenga un matrimonio y hogar establecido. Cuando el ideal del hombre en sociedad se ve afectado éste puede entrar en un proceso de crisis (cf. *ibid.*: 176). Dentro del concepto de “crisis de masculinidad” ¿cómo reaccionan los personajes de la película que sufren de las consecuencias de la crisis económica?, ¿sus reacciones tienen una relación con el daño a su virilidad?

En *Las Niñas Bien* se muestran los esposos de Sofía e Inés, quienes van a perder su estatus económico debido a la crisis económica, lo cual los llevará a enfrentar también dificultades sociales, personales y familiares. Al inicio de la película (00:06:45) se presenta una escena que funciona como prelude de los cambios que vendrán con el derrumbe económico y social de ambos hombres, y por tanto de sus familias. La escena está dividida en tres planos. El primero, y el más relevante, es el que involucra a Sofía quien habla con su amiga Alejandra en el jardín de su casa. Se usa iluminación extradiegética porque si bien hay velas alrededor y algunas luces que adornan los árboles no sería suficiente debido a que es de noche

y la escena es bastante clara. La iluminación extradiegética ayuda a reforzar la preocupación que transmiten las primeras escenas, que son marcadas por lujo, abundancia y diversión. Sin embargo, el mal se anuncia: Sofía se distrae mirando hacia los otros dos planos. Por un lado observa a la pareja (Inés y Daniel) discutiendo cerca de la ventana en un plano americano, y por el otro lado, ve que su esposo y el tío discuten de igual manera. Todo se muestra en un plano subjetivo por parte de Sofía, no se puede escuchar lo que las personas observadas dicen. El tío, parece que se está desahogando porque parece alterado, se encuentra de pie en el centro del encuadre, mientras que Fernando está sentado y bebiendo. Se deja regañar, parece no importarle, incluso hasta de una manera infantil juega con su pie.

En la misma escena, tanto Daniel, como Fernando están estresados por las situaciones que están enfrentando, parece que tratan de negarlo o evadirlo con la bebida, punto que ya tomamos en el apartado anterior. Sofía, por su parte, decide no inmiscuirse en la situación con su esposo, no es su asunto y prefiere seguir hablando de otros asuntos. No es claro sobre qué discuten, en el fondo se escucha una pieza clásica en piano, como parte de la música extradiegética que acompaña la estabilidad en la vida de la protagonista, la cual será sustituida por aplausos o cantos gregorianos en cuanto se va haciendo consciente de que su situación económica privilegiada desaparece, permitiendo así un dramatismo en el transcurso de la película. No obstante, también se pueden escuchar las risas del resto de invitados, entonces se puede afirmar que hay sonidos diegéticos que aportan realismo a las escenas. Poco más adelante en la película, las amigas entre conversaciones rumorean sobre las parejas que están enfrentando problemas económicos debido a la crisis que azota el país, entre ellos Inés y Daniel, serán expulsados del club. Más tarde, Sofía se entera de que Daniel ha tomado la vida (00:50:00). Si bien, la actuación de

este personaje es breve, tiene su importancia porque muestra una reacción alternativa, más dramática, ante la presión que ambos esposos están enfrentando. Mientras que Fernando al final de la película, y probablemente por la amistad entre su esposa y Anapaula, encuentra una manera de resolver sus problemas financieros, Daniel ve en la muerte la única salida.

Fernando, por su parte, comienza a actuar de manera irresponsable en cuanto se entera que están en quiebra, intentando hacer su mejor pero pareciera que no está preparado para afrontar ningún tipo de problema económico. Después de la cena con su tío (00:15:30), Fernando tiene una conversación con Sofía, dice que no sabe qué va hacer. Su confusión es agudizada porque el actor está siendo filmado desde una perspectiva en contrapicado, además el plano va angulado, que refuerza la incomodidad de la escena. Después se pasa a un primer plano, para marcar más claramente la frustración del personaje, mostrando su expresión facial. Fernando se presenta tomando de una copa, pero con la botella a lado, jugando de ratos con su bigote y la mirada perdida, los ojos un poco llorosos. Finalmente, la bancarrota ya es un hecho (01:14:00) que van a tener que afrontar, Fernando le da la mala noticia a Sofía, ambos discuten y él la insulta, en ese momento se dramatiza con la música diegética proveniente de la radio en el fondo. Se trata de una melodía romántica, un poco melancólica, que, junto con el encuadre en primer plano, permite identificarse con el sentir de los personajes. No obstante, la discusión del momento lleva a Fernando a reclamarle a su esposa sobre su ex pareja llamándolo “mediocre”, a lo cual Sofía repite el adjetivo de una manera sarcástica. De esta manera, está poniendo en duda la capacidad de Fernando para mantener su elevado estilo de vida, lo cual, como vimos más arriba, se trata de un elemento indispensable para valorar la masculinidad de una persona, sobre todo para la época. Fernando la

insulta, se rompe, llora y se justifica diciendo que extraña mucho a su papá, y abraza a Sofía. De repente en la radio comienzan a tocar una canción de Julio Iglesias, Sofía sonríe porque se trata del cantante con el que siempre fantasea, tal vez para evadir la monotonía de su vida, parece resignarse a la situación pero se mantiene lo más tranquila posible, mientras vemos a un Fernando destrozado. Esta escena me hace pensar que rompe con el estereotipo impuesto en el cine mexicano tradicional, en donde siempre vemos a las mujeres perdiendo el control, esperando a ser consoladas por sus parejas; mientras que en *Niñas Bien*, es Fernando el que busca consuelo en los brazos de su esposa. El personaje de Fernando ya no es más este “hombre fuerte que no expresaba sentimientos, porque estos se consideraban una debilidad, propia de las mujeres” (Figueroa 2011: 70).

De igual manera, las mujeres de la película contrastan con la típica imagen de la mujer débil y dependiente. Inés guarda la compostura durante el entierro de su esposo (00:51:00), hombre que en su debilidad no pudo soportar la crisis. Además, parece haber reaccionado de la mejor manera posible, pues afirma que las colegiaturas de los niños pueden ser cubiertas por su madre, quien evidentemente sigue gozando de una perfecta posición económica. Mientras que su esposo no logra gestionar la situación, ella se encarga y asegura el bien estar de su familia. Algo similar acontece en la situación de Fernando y Sofía: él está presentado incapaz de resolver los problemas de la familia, mientras que ella se encarga de buscar nuevas opciones laborales para su esposo. Busca trabar amistad con Anapaula, cuyo esposo tiene un empleo en la bolsa, que no parece ser afectado por la crisis, con el objetivo de asegurar su estado económico, tal como el resto de sus amigas, lo que Anapaula intuye (00:78:00): “¿por qué crees que Alejandra y todas esas niñas mimadas de pronto quieren ser mis amigas?”. No obstante, en la última escena de la película, cuando van a festejar su cumpleaños, el patrón de conducta de la protagonista parece

haber cambiado: lo que puede sugerir o una toma de conciencia de la vida superficial que llevaba y el deseo de rodearse de personas directas y sinceras como lo fue Anapaula con ella durante la fiesta de su hijo; o el intento de mantener cierto estatus o el deseo de recuperar la vida de antes mediante la amistad con Anapaula y su marido que sigue representando un hombre influyente y de buena posición económica.

David Morgan (1992: 231) explica las diferencias entre dos conceptos que no se deberían perder de vista: “roughly speaking, **class** in the instance refers to the unequal distribution of life chances; **status** refers to the social distribution of honor or prestige.” De esta manera se puede entender también la carga tan grande que los personajes masculinos de la película tienen sobre sus hombros para mantener ambas a toda costa.

6. Los roles de género como construcciones dinámicas

Aunque el objetivo de la directora Alejandra Márquez era la representación de clases y clasismo en México de 1982, representa también las diferencias de género, a esto aclara: “cuando uno trae una agenda incorporada es difícil que eso no salga ahí en el alma de la película”, ya que la forma en cómo se expuso la vida de estas mujeres fue un “proceso muy intuitivo” (Márquez 2019). Y a pesar de que puso énfasis en la crisis de las mujeres pertenecientes al grupo de la élite y la presión que sufren por la sociedad, también se presenta la carga de los hombres dentro de una sociedad que les exige guardar ciertas conductas y roles que limitan su libertad.

Como se ha explicado, los roles de género no son estáticos, y justamente a través del cine como uno de los medios más importantes para llegar a la población, se pueden realizar cambios relevantes, mostrando imaginarios

sociales alternativos. No únicamente, se presentan papeles de mujeres fuertes e independientes, sino también se muestran papeles masculinos que pueden expresar sus sentimientos sin problema. Finalmente, también se evidencia que el poder y el éxito son variables y no son indispensables para lograr ser aceptadx en la sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

Márquez, Alejandra (2019): *Alejandra Márquez. Directora de las Niñas Bien*. 27.03.2019. <<https://youtu.be/t-muZOcg6pl>> (citado el día 15 de julio del 2022)

Monsiváis, Carlos (2013): *Misógino Feminista*. México: Editorial Océano.

Orozco Ramírez, Uresti Maldonado; L., Ybarra Sagarduy; J., & Espinosa Muñoz, M. (2017): “Percepción del machismo, rasgos de expresividad y estrategias de afrontamiento al estrés en hombres adultos del noreste de México”. En: *Acta Universitaria*, 27(4), 59-68.

Limon, José E. (1997): “The Meanings of Macho: Being a Man in Mexico City”. En: *American Anthropologist*, 99(1), 185–185.

Jiménez Guzmán, María Lucero (2008): *Masculinidades en crisis*. <<https://bit.ly/3Tp67y3>> (citado el 12 de julio del 2022)

Figuroa Guillermo, Juan; Franzoni, Josefina (2011): “Del hombre proveedor al hombre emocional: construyendo nuevos significados de la masculinidad entre varones mexicanos”. En: *Masculinidades y Políticas Públicas: Involucrando Hombres en la Equidad de Género*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 65-81.

Friedan, Betty (1963): *La mística de la Feminidad*. Valencia: Cátedra.

Morgan, David (1992): *Discovering Men: Sociology and Masculinities*. New York: Routledge.

Silva Escobar, Juan Pablo (2011): “La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social.” In: *Culturales*, Vol. 7(13), 7–30.

Gutmann, M. C; Vigoya, M. V. (2005): „Masculinities in Latin America”. En: *Handbook of studies on men and masculinities*, 114-128.

Luevano Ortega, S. (2019): *Políticas de la desposesion: masculinidad y neoliberalismo en el cine mexicano contemporaneo*. Houston: University of Houston.

Monsiváis, Carlo (2004): “Crónica de aspectos, aspersiones, cambios, arquetipos y estereotipos de la masculinidad”. En: *Desacatos*, 15-16, 90-108.

EL ARTE COMO ESPEJO DE LA REALIDAD. ZUM VERHÄLTNIS ZWISCHEN KUNST, REALITÄT UND GENDER IN *VUELVEN*

LENA HILBER

Abstract.

Der Artikel beschäftigt sich damit, wie in dem Film *Vuelven* von Issa López verschiedene Kunstformen verwendet werden. Hierbei legt sie den Fokus auf das Verhältnis der verschiedenen Kunstformen zur Konstruktion von Gender und auf ihr Verhältnis zur Realität. Es wird auf die Theorie der filmic reality von Richard Rushton zurückgegriffen, bei der der Film als Teil der Wirklichkeit betrachtet wird und daher nicht in Gänze von ihr abgekoppelt werden kann. Neben der Betrachtung des Verhältnisses zwischen Film und Realität werden auch Gender-Stereotypen in den verschiedenen Kunstformen aus einem feministischen Blickwinkel betrachtet.

► [Inhaltsverzeichnis dieser Ausgabe](#)

2023 | Vol. 1

Cine y mujer en México:

(Feministische) Perspektiven auf
Spielfilme mexikanischer Regisseurinnen
des 21. Jahrhunderts

Seite 30-36

vistazo.

EL ARTE COMO ESPEJO DE LA REALIDAD

LENA HILBER

1. Kunst im Zusammenhang Gender und Realität

Eine Bande obdachloser Kinder gerät zwischen die Fronten des Drogenkrieges in Mexiko: Diese Geschichte erzählt uns die Regisseurin Issa López in ihrem Spielfilm *Vuelven: Tigers are not afraid*. Themen wie Mord, Kinderarmut, Verlust, Drogen- und Menschenhandel werden durch die Augen von Estrella, Shine und den anderen Kindern erfahren und durchlebt. Dieser Crime-Fantasy-Horrorfilm birgt viele Elemente des magischen Realismus und bietet zudem interessante Anknüpfungspunkte, um sich dem Thema 'Kunst im Film' zu widmen und zu hinterfragen, inwiefern bestimmte Kunstformen traditionell spezifische Vorstellungen bezüglich Gender implizieren, mit diesen aber auch bewusst gebrochen werden kann. Zudem wirft der Film durch seine intermedialen Bezüge gewisse Fragen der Auto-reflexivität wie etwa die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Kunst und Wirklichkeit auf.

Ziel der folgenden Ausführungen ist es, anhand filmanalytischer Methoden aufzuzeigen, wie unterschiedliche Kunstformen den Film *Vuelven* prägen und die Frage aufwerfen, inwiefern Kunst im Film und der Film als Kunst als ein Spiegel der Realität fungiert. Der Fokus soll dabei auf der kinematographischen Umsetzung liegen: Mithilfe der Analyse von Kameraperspektiven, Einstellungsgrößen, Farb- und Tonanalyse soll veranschaulicht werden,

wie künstlerische Aspekte in einem Film, bewusst oder unbewusst, hervorgehoben werden. Außerdem soll Richard Rushtons Theorie zur *filmic reality* aufgegriffen und im Zusammenhang mit den Themen der Arbeit behandelt werden. Darüber hinaus sollen genannte Fragen bzw. Themen durch eine feministische Perspektive betrachtet werden.

2. Vielfältigkeit der Kunstformen in *Vuelven*

Kaum jemand würde heutzutage noch zögern bei der Frage, ob der Film als Kunstform verstanden werden kann. Schauspiel am Theater und Musik werden bereits seit Jahrtausenden betrieben und sind bis heute in zahlreichen Kulturen weltweit vertreten. Das Filmen hat es möglich gemacht, solche Eindrücke festzuhalten und für zukünftige Generationen zu konservieren. Seit jeher ist der Film also als intermediales Kunstwerk zu denken. Die Kunstform Film hat sich im Laufe der Jahre jedoch mit einer rasanten Geschwindigkeit weiterentwickelt. Heutzutage geht es nicht mehr nur um musikalische Elemente und Schauspiel, visuelle Effekte werden zunehmend wichtiger (vgl. Rippberger 2016: 1). Im Film *Vuelven* lassen sich einige Animationen beobachten: Sprechende Geister, eine Blutspur, die sich als lebendiger roter Faden durch den Film zieht, Schlangen, Drachen, Tiger und ein trügerisches Paradies, in das Estrella in den letzten Minuten des Films flüchtet. Doch nicht nur visuelle Effekte und Animationen sind künstlerische Mittel. Mit Kameraperspektiven, Einstellungsgrößen, Filmmusik und Schnitt werden bei den Zuschauer*innen gekonnt Wirkungen erzeugt, zweifelsohne eine Kunst für sich.

2.1.Literatur: Märchen und Horror

Der erste Kunst-Aspekt, der behandelt werden soll, ist jener der Literatur. Literatur umfasst in ihrer Gesamtheit sprachliche und insbesondere schriftlich fixierte Überlieferungen, die unsere Weltgeschichte seit jeher begleiten und festhalten (vgl. Wortbedeutung 2023). Diese Kunstform ist eine der ältesten und Ursprungsform zahlreicher weiterer Künste, wobei der Film *Vuelven* in unmittelbarer Verbindung zu einer besonders traditionsreichen literarischen Gattung steht: dem Märchen.

In ihrem Werk *Once upon a Time: A Short History of Fairy Tale*, führt Marina Warner sechs verschiedene Definitionen zum Begriff ‘Märchen’ an. Zuerst beschreibt sie ein Märchen als eine kurze Erzählung, die in ihrem Umfang jedoch stark variiert. Früher galt der Begriff, für ein Werk in Romanlänge, was heute jedoch kaum mehr der Fall ist (vgl. Warner 2014: 16). Märchen sind von Generation zu Generation weitergegebene Geschichten, die nachweislich alt und bekannt sind. Sie gehören zum allgemeinen Bereich der Folklore und viele Märchen werden deshalb auch als ‘Volksmärchen’ bezeichnet, da sie nicht von einer Elite, sondern vom einfachen Volk stammen (vgl. ebd.). Ein weiteres charakteristisches Merkmal, welches sich aus dieser volkstümlichen und mündlichen Überlieferung ergibt, ist die, wie Warner (ebd.: 18) sie bezeichnet, „(...) notwendige Präsenz der Vergangenheit (...)“. Sie macht sich durch Kombinationen und Rekombinationen vertrauter Handlungen, Charaktere, Apparate und Bilder bemerkbar. Märchen sind dadurch fast immer als solche erkennbar, auch wenn die genaue Narration der jeweiligen Geschichte unbekannt ist (vgl. ebd: 19). Warner spricht hier von einem sogenannten ‘fantasy code’, den wir Leser*innen akzeptieren und teilen. Wir erkennen Elemente mit märchenhaftem Charakter, ohne dies je wirklich gelernt zu haben. Dieses Phänomen zählt Warner als Charakteristika und behauptet, dass der Umfang eines Märchens durch die Sprache und Symbolik bestimmt ist (vgl. ebd.). Als letztes Kriterium des

Genres Märchen, führt die Autorin, das sogenannte ‚Happy End‘ an. Märchen drücken Hoffnung aus und sollen Protagonist*innen sowie Leser*innen bzw. Hörer*innen der Geschichte, an einen Ort bringen, wo Wunder alltäglich sind und Wünsche in Erfüllung gehen (vgl. ebd.: 23).

Ob Geister, ein magischer roter Faden, Tiger oder die ‘Drei Wünsche Symbolik: In dem Film *Vuelven* sind zahlreiche märchenhafte Elemente zu finden. In den ersten paar Minuten des Films kristallisieren sich bereits einige märchenhaften Elemente heraus, die den gesamten Film ummanteln. Die erste Szene (01:10-02:32) beginnt mit einer Detailaufnahme von Estrellas Hand. Bereits hier lässt sich die wackelige Kameraführung feststellen, welche sich durch den gesamten Film zieht. Darauf folgen Ganzkörperaufnahmen der Schüler*innen im Klassenzimmer, sowie eine Großaufnahme von Estrellas Gesicht. Im Unterricht werden die Charakteristika eines Märchens gemeinsam wiederholt, was die Zuseher*innen von Beginn weg auf die literarische Gattung verweist. Nach einem Schnitt kommt es zu einem Standortwechsel und es wird eine Detailaufnahme von Shines Hand gezeigt, was den Übergang innerhalb der Szene gut abrundet. Die Szene endet mit einer Großaufnahme von Shines Tiger-Graffiti. Im Hintergrund spricht Estrella als Märchen-Erzählerin im Off, was ein weiteres Mal auf die Märchen Symbolik aufmerksam macht und nahelegt, dass das Genre nicht nur im Film besprochen, sondern konstitutiv für ihn ist.

Anders als im Film, um auf die ‘Happy-End’-Thematik zurückzukommen, enden Märchen üblicherweise in Fröhlich- und Sorglosigkeit, die häufig mit patriarchalen Ideologien verknüpft sind. Vor allem die Grimm-Märchen bilden eine Grundlage für zahlreiche Geschichten, die Gender-Stereotypen wie die Passivität der Frau als unterwürfige Schönheit einfordern. Männer hingegen werden als gewalttätig und aktiv, in Form von Helden, auf eine Art Podest gestellt (vgl. Murati Kurti 2021: 2). Eine binäre Opposition, die veraltet scheint und revidiert werden muss. Kay Stone (1987: 229) bringt es

in einem ihrer Werke auf den Punkt und spricht von: „(...)Generalized ‘Cinderellas’ and ‘Sleeping Beauties’ who were urged to wake up and take charge of their own lives rather than wait for ‘Prince Charming’ to act for them.“

Auch im Genre des Horrorfilms stößt man auf festgefahrene genderspezifische Rollen. In ihrem Werk *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film* spricht Carol Clover über die im Genre traditionelle Dreiteilung in weibliche Opfer- und männliche Monster- und Heldenfiguren. Im Anschluss thematisiert sie jedoch eine seit den 1970er Jahren steigende Tendenz zu Protagonistinnen und spricht über Identifikationsmöglichkeiten seitens des vermehrt männlichen Publikums dieses Genres und thematisiert somit ein Thema, über das sich die Filmtheorie, Filmkritik, kulturwissenschaftliche Analyse und populäre politische Kommentare nur selten unterhalten:

The possibility that male viewers are quite prepared to identify not just with screen females, but with screen females in the horror-film world, screen females in fear and pain. That identification, the official denial of that identification, and the larger implications of both those things are what this book is about. (Clover 1992: 5)

Anhand des Beispiels *Carrie*, ein Horror Film von 1976, spricht die Autorin von einer sogenannten ‘*monstrous female victim-hero*’. In dem Film ist Carrie Monster, Opfer und Heldin zugleich. Wenngleich auch Estrella im Film *Vuelven* keine ‚Monsterrolle‘ ausübt, trifft die Rolle der *female victim-hero* zweifelsohne auf sie zu. Zusammengefasst lässt sich behaupten, dass die märchenhaften Elemente im Film als eine Art Spiegel der traurigen Wirklichkeit zu verstehen sind. Das trifft vor allem auf die innerfilmische Realität zu: Als Estrella beispielsweise die Leiche ihrer Mutter findet, wird diese als Geist wieder lebendig und ihr Armband setzt sich in Form von kleinen Vö-

geln auf Estrellas Hand. Diese magischen Elemente gestalten für das Mädchen einen traumatisierenden in einen schönen Abschied um und spiegeln die traurige Wahrheit wider (1:10:05-1:10:47).

2.2. Bildende Kunst: Graffiti

Eine weitere, im Film präsente Kunstform, ist Graffiti. Das Thema steht nicht im Vordergrund, sondern begleitet die Geschichte der Kinder in Form von Shines Zeichnungen und gestaltet das Milieu und den Hintergrund des Spielfilms. Auch die Handlung ist eng mit den Sitten der Graffiti-Szene verbunden: Angehende Graffiti*innen müssen ihren ‘Wert’ einer Crew beweisen, bevor man ihnen vertraut. Erst dann werden sie gänzlich akzeptiert und in alle Aktivitäten miteinbezogen. Dabei handelt es sich oft um Rechtsverstöße, wie Diebstahl, Hausfriedensbruch und Sachbeschädigung. Mut und Engagement für die Crew unter Beweis zu stellen, ist notwendig für junge angehende Mitglieder, um ihre volle Akzeptanz zu erlangen und mit der Zeit eine ‘*street social identity*’ als ‘*graffter*’ zu erlangen (vgl. Taylor et al. 2016: 196). Estrella muss genau das tun, um sich ihre Aufnahme in die Gruppe der Jungs zu verdienen. Ihr wird befohlen, Caco zu töten. In dieser Szene bedient sich die Regisseurin erneut einer auffällig wackeligen Kameraführung und bildet über einen Wechsel von Detail-, Groß-, Amerikanische und Ganzkörperaufnahmen einen für Horrorfilme üblichen Spannungsaufbau, der sich erst dadurch löst, dass gezeigt wird, dass Caco bereits tot ist. Trotzdem fällt ein Schuss und dabei werden Shine und die anderen gefilmt, wodurch aufgezeigt wird, dass die Gruppe Estrellas Mutprobe als bestanden betrachtet (21:20-24:39). Gleichsam wie in *The psychology behind graffiti involvement* beschrieben wird, wird Estrella im Stil der Graffiti-Szene nach und nach akzeptiert:

Once a newly admitted member has proved themselves and has cemented their place within a graffiti crew, they then develop a sense of belonging to

the crew. A strong sense of within crew belonging is associated with the ability of individual members to amass sufficient social capital resources so as to then be able to support the crew in times of collective adversity or individual need. (Taylor et al 2016: 196)

Ein weiterer Aspekt, der sich gut mit dem Film in Verbindung bringen lässt, wird in *Men against the Wall: Graffiti(ed) Masculinities* von Kara-Jane Lombard behandelt. Die Autorin behauptet, die Graffiti Kultur verkörpere die Ideale einer Männlichkeit, welche riskant, aggressiv und gefährlich sei. Sie gebe Männern ein Medium, mit dem sie ihre Geschichte erzählen und ihre Emotionen ausdrücken können. Außerdem ermögliche es ihnen, dauerhafte und tiefgehende Beziehungen aufzubauen, welche auf Respekt und Vertrauen beruhen (vgl. Lombard 2013: 178). Lombard spricht hier von sogenannten „*graffiti(ed) masculinities*“, welche in der Produktion sehr ähnlich wirken wie Graffitis selbst. Häufig fusionieren Graffitis Bilder der Popkultur mit der persönlichen Vorstellung der Künstler*innen, um etwas Einzigartiges zu schaffen. Diese Form der Bricolage wirkt sich auch auf die in der Graffiti- Szene involvierte Konstruktion von Männlichkeit aus. Die Autorin spricht davon, dass in der Produktion solcher *graffiti(ed) masculinities* Raum, Nationalität, ‚Rasse‘, Widerstand, Gewalt, Körper, Sprache, Hip-Hop Kultur, Straßenpolitik und Konsumkultur zusammenkommen, welche durch ein männliches Ideal geprägt sind, das sowohl „korrekt“ als auch „beschädigt“, zeitgleich dominant und unterdrückt sei (vgl. ebd.: 179). Die Männlichkeiten der Graffiti-Szene seien jedoch keineswegs kohärent. Das homogene Erscheinungsbild dieser männlichen Performance sei trügerisch und ignoriere Disparitäten und Komplexitäten, die mit der Konstruktion von dieser Männlichkeit verbunden seien.

Insbesondere die Einstellung gegenüber Künstlerinnen sei ein Bereich, in dem diese Disparitäten offenkundig würden (vgl. ebd.: 186). Einige Autoren würden glauben, dass Graffiti-Künstler*innen Fähigkeiten benötigen, für

die Frauen nicht die Stärke besäßen, wie zum Beispiel die Fähigkeit, Einsamkeit und Missachtung einer Autorität zu ertragen. Hegemoniale Männlichkeit konstruiere die untergeordnete Männlichkeit des Graffiti-Künstlers als gefährlich im öffentlichen Raum, der wiederum Frauen unterordne, indem er sie ins Private verbanne (vgl. ebd.: 187). Auch diese Überlegungen können mit der Narration des Films in Zusammenhang gebracht werden. Estrella muss sich in der Gruppe beweisen und obwohl sie die Mutprobe besteht, gelangt sie innerhalb der Gruppe im folgenden Verlauf immer wieder in eine untergeordnete Rolle. Zudem nimmt sie auch wiederholt die stereotypisch weiblich geprägte Rolle der Umsorgerin, eine Art Mutterrolle, innerhalb der Gruppe ein. Besonders stark wird dies in der Szene deutlich, als sie das Kuscheltier des kleinen Morros wieder zusammenflickt. Im Vergleich zum restlichen Film ist dieser Part eine High-Key Aufnahme, da die Kinder ein Zuhause gefunden haben und hier rare Momente des Friedens und der Fröhlichkeit erleben (39:03-39:54).

2.3.(Kunst-)Objekte und (Film-)Musik

Durch Musik, wird ein Film erst richtig „zum Leben erweckt“, stellt Roland Kah (2018) in seiner Einleitung zum Thema ‚Filmmusik‘ fest. Das liege daran, dass Musik Gefühle und Emotionen erzeuge und somit als effektives Mittel eingesetzt werde, um eine Filmhandlung voranzutreiben (vgl. ebd.). Filmmusik ist Musik, die als musikalische Untermalung Stimmung erzeugt, eine emotionale Grundlage schafft, die Handlung des Films unterstützt und im Wesentlichen eine Brücke zwischen Bild und Ton erschafft (vgl. ebd.). Schon Hans Zimmer habe gesagt, „Komponieren ist Storytelling“ (vgl. ebd.). Laut Kah hat Filmmusik die Aufgabe, einen Film zu begleiten, darf sich aber niemals zu sehr in der Vordergrund drängen. Dabei ist der*die Komponist*in eine Mischung aus Musiker*in und Psycholog*in, da er*sie nicht nur musikalisches sondern auch emotionales Fingerspitzengefühl

beweisen muss (vgl. ebd.). Die Musik im Film *Vuelven: Tigers are not afraid* wurde von Vince Pope geschrieben. Er ist ein Komponist aus London, der unter anderem auch die Musik für *Black Mirror* geschrieben hat und somit Erfahrung darin hat, Horrorformate musikalisch zu untermalen (vgl. Pope).

Inwiefern der Soundtrack eines Films, die Wahrnehmung des Gezeigten beeinflusst, lässt sich anhand einer Szene aus *Vuelven* besonders gut veranschaulichen: Die Kinder finden Fußbälle und spielen ausgelassen. Fröhliche Musik spielt im Hintergrund, das einzige Lied im gesamten Film, wo auch Gesang zu hören ist. Die wackelige Kameraführung und die High-Key Aufnahmen lassen es zu, dass man sich gut in das fröhliche Spielen der Kinder hineinversetzen kann. Als Shine plötzlich Estrellas Ball mit einem Messer zersticht, stoppt der Soundtrack, was die Bedeutung seines Handelns noch zusätzlich unterstreicht und die fröhliche Stimmung mit einem Mal unterbricht (37:09-38:45). Allgemein zeichnet sich der Film durch typische Horrorfilm-Geräusche sowie überwiegend melancholische Melodien aus. Ein gutes Beispiel für diesen Einsatz der Musik ist die letzte Szene des Films. Sie werden von lauter, melancholischer, aber auch hoffnungsvoller Geigenmusik begleitet, was Estrellas Schicksal musikalisch untermauert (vgl. ebd. 1:10:50-1:13:50).

Ein weiterer künstlerischer Aspekt im Film, sind die Objekte, beziehungsweise die Motive, welche den Film begleiten und tragende Rollen für die Handlung spielen. Ein Objekt, oder besser gesagt drei, die sich auch mit der Märchen-Thematik in Verbindung bringen lassen, sind die Kreiden, welche Estrella während des Feueregefechts von ihrer Lehrerin erhält (04:36-05:41). Die Kreiden sollen Wünsche symbolisieren, welche Estrella im Laufe des Films nach und nach verbraucht. Wie die Protagonistin selbst feststellt, kann sie sich jedoch nicht auf das magische Potenzial der Kreiden verlassen, denn wenngleich auch immer das eintritt, was sie sich wünscht, so endet doch jeder Wunsch in einer Tragödie. Die wunderbare Märchenwelt ist

der grausamen Realität nicht gewachsen. Ein starkes Motiv, welches allgemein eine kräftige symbolische Wirkung hat, ist das ‚Feuer-Motiv‘. Ob Shines Feuerzeug oder das brennende Klavier: Feuer ist ein Leitmotiv, das den gesamten Film in mannigfaltiger Ausgestaltung durchzieht. Am Ende brennt ‚der Böse‘, was den Film in sich abrundet. Das Schlüssel-Motiv in *Vuelven*, ist jedoch der Tiger. Das Kuscheltier des kleinen Morros, welches Estrella im Luftschacht den Weg weist, Shines Graffiti's und der echte Tiger, der dem Mädchen nichts antut, weil sie keine Angst hat. Die künstlerischen Objekte und Motive des Films schaffen die spezielle Atmosphäre, kreieren die Wirkung des Films als Ganzes und formen den Handlungskern.

3. Rushtons filmic reality

Wie veranschaulicht wurde, ist die Präsenz und narrative Bedeutung von künstlerischen Aspekten im Film *Vuelven* besonders stark ausgeprägt. Doch welche Wirkung haben sie auf die Rezeption des Filmes und wie wird der Film selbst in Bezug auf die reale Welt wahrgenommen? Ist ein Film ein Spiegel der Wirklichkeit, eine Kopie oder nur eine verzerrte und unwirkliche Darstellung von dem, was wir als Realität bezeichnen? Die folgenden Ausführungen über die Theorie der ‚*filmic reality*‘ sollen eine von vielen möglichen Antworten auf diese Fragen liefern und den Zusammenhang zwischen Film und Wirklichkeit darlegen. „What do films allow us to realize? How do films allow us to make sense of experiences, thoughts and feelings in such a way that we become able to incorporate them into the reality of our personalities, our memories, our ‘being’?“ (Rushton 2011: 5). Diese Fragen stellt Richard Rushton in der Einführung seines Werks *The Reality of Film: Theories of Filmic Reality*.

Im Gegensatz zu vielen anderen Filmtheoretiker*innen behauptet Rushton, Filme seien Teil der Realität. Die Vorstellung, dass Filme lediglich

von der Wirklichkeit abstrahiert sind und deshalb nur einen mangelhaften Modus der Realität bieten können, teile er nicht. Er versuche stattdessen, Filme als Teil unseres Lebens zu sehen, als Teil der Welt, in der wir leben, als Teil dessen, was wir ‚Realität‘ nennen (vgl. Rushton 2011: 2). Diesen Versuch, die Realität des Filmes anzuerkennen, nennt Rushton „filmische Realität“. Rushton wirft die Frage auf, warum die kreativen Aspekte dieser Welt, wie Film und andere Kunstformen als zweitrangig betrachtet werden sollten. Als bloße Ornamente, als Produkte ohne Sein, ein Sein, welches ausschließlich physischen oder natürlichen Objekten vorbehalten ist (vgl. ebd.).

Um seine These zur ‚filmischen Realität‘ zu veranschaulichen, führt der Autor folgendes Beispiel heran: Die Autorin Anette Kuhn untersucht ihre eigene Reaktion auf den Film *Listen to Britain* von Humphrey Jennings, welcher die Ereignisse an der britischen Front während des zweiten Weltkriegs thematisiert (vgl. ebd.: 4). Kuhn hat nie einen Krieg am eigenen Leib erfahren müssen, geschweige denn zur Zeit des zweiten Weltkriegs gelebt und dennoch überkommt sie, als sie durch das British Museum in London spaziert, ein Gefühl, eine Erinnerung, die anscheinend durch das Ambiente und die Stimmung dieses Ortes hervorgerufen werden. Die Präsenz von *Listen to Britain* überkommt sie, obwohl es im Film keine derartige Szene gibt. Kuhn meint, dieses Gefühl sei so stark, dass sie davon überzeugt sei, diese Erinnerung hänge davon ab, dass sie den Film kenne (vgl. ebd.: 5). Der Film hilft Kuhn also anscheinend, eine Realität zu rekonstruieren, auch wenn diese Realität in der ‚realen Welt‘ so nie stattgefunden hat. Bestimmte Bilder sind für sie zu Realitäten geworden, Realitäten, die Kuhn mit Erfahrungen und Erinnerungen an den Krieg assoziiert, den sie selbst jedoch nur durch den Film erlebt hat. Das woran sich die Autorin erinnert fühlt, ist nie wirklich passiert, sondern beruht auf Erinnerungen an die filmische Realität. Ihre filmische Erfahrung von *Listen to Britain* ruft Gefühle, Bedeutung

und Erinnerungen hervor, die sich scheinbar nicht von jenen, die mit ‚realen‘ Erlebnissen verknüpft sind, unterscheiden lassen. Kuhns Reaktion auf den Film ist das, was Richard Rushton unter ‚filmischer Realität‘ versteht (vgl. ebd.: 4). Die Kunstform Film und Kunst an sich, diesem Konzept zufolge also einen gerechtfertigten Realitätsanspruch. Doch was genau lösen Filme in uns aus? Wie stark ist der filmische Einfluss bei der Konstruktion unserer Wirklichkeit?

4. Kunst als Spiegel der Wirklichkeit

It seems to me that film scholars and students are invariably drawn towards trying to determine what a film represents, that is, to looking at films as at best a secondary mode of being, so that any claim for the reality of films is most often met with either the blank stare of bafflement or outright repudiation. (Rushton 2011: 2-3)

Diese Arbeit soll ein Versuch sein, genau das zu verhindern. Filme werden im Rahmen dieser Arbeit nicht nur als Spiegel der Wirklichkeit angesehen, sondern es wird angenommen, sie bergen Wahrheit und Realitäten, wenn auch in künstlerischer Form verpackt. Rushton behauptet, Filme bieten etwas, das man „referentielle Erfahrungen“ nennen könnte. Diese Erfahrungen sollen uns helfen, das Verständnis der heutigen Welt zu interpretieren und unseren Platz in ihr zu finden bzw. zu konkretisieren. Filme stellen Gefühle, Konzepte, Bezugnahmen und Sichtweisen auf die Welt und unsere Gesellschaft zur Verfügung, die zu dem beitragen, was wir als Realität verstehen. Wie oder was wäre unser Realitätserlebnis heutzutage ohne Filme? Es wäre gewiss anders, denn „(...)Filme haben die Natur der Realität selbst verändert“ (ebd.: 7). Filme haben dem modernen Menschen neue Wege zum Lernen, Staunen und Träumen gegeben und Bereiche einer Realität

erschlossen, die bislang unzugänglich waren (vgl. ebd.). Die unterschiedlichen Kunstformen, wie Märchen, Graffiti, Kunst-Objekte, Motive und Musik, im Film *Vuelven* dienen als Spiegel der ernsten und durchaus realen Themen des Films. Außerdem bietet Estrellas Rolle als 'female victim-hero' eine Metapher für ein Mädchen, das sich im Stil der Graffiti-Szene Platz und Rang in einer Jungs-Bande, die als patriarchale Gesellschaft gelesen werden kann, erkämpfen muss. Zudem werden Gender-Stereotypen, die beispielsweise dem Märchen anhaften, unterminiert. Der Film bietet also auch feministisches Potenzial.

BIBLIOGRAPHIE

Clover, Carol (1992): *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. New Jersey: Princeton University Press.

Kah, Ronald (2018): *Was ist Filmmusik? Eine kleine Übersicht*. <<https://bit.ly/3mKNTL9>> (zuletzt besucht am: 27.08.2022)

Lombard, Kara-Jane (2013): *Men against the Wall: Graffiti(ed) Masculinities*. Thousand Oaks: Sage Journals.

Murati Kurti, Fjola (2021): *A feminist subversion of fairy tales*. Stockholm: Södertörn University.

Pope, Vince (2023): „Latest News“ <<https://vincepope.london/#home-section>> (zuletzt besucht am 27.08.2022)

Rippberger, Sabine (2016): „Der Film als Kunstform.“ <<https://lebenslangeslernen.net/3557-der-film-als-kunstform.html>> [24.08.2022]

Rushton, Richard (2011): *The Reality of Film: Theories of Filmic Reality*. Manchester: Manchester University Press.

Stone, Kay (1987): “Feminist Approaches to the Interpretation of Fairy Tales”. In: Bottigheimer, Ruth B (Hg.): *Fairy Tales and Society*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.

Taylor, Myra; Pooley, Julie-Ann; Carragher, Georgia (2016): “The psychology behind graffiti involvement.” In: Ross, Jeffrey Ian (Hg.): *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. London: Routledge.

Warner, Marina (2014): *Once upon a time: A short history of fairy tale*. Oxford: Oxford University Press.

Wortbedeutung (2023): „Literatur“ <<https://www.wortbedeutung.info/Literatur/>> (zuletzt besucht am: 15.08.2022)

¿INFANCIA ROBADA? AUFWACHSEN MIT GEWALT IM FILM *VUELVEN*

SANDRA VASIK

Abstract.

Der Beitrag analysiert die verschiedenen Darstellungen des Aufwachsens zweier Kinder in Issa López' Film *Vuelven* im *narcotráfico*, wobei die Kindheiten der beiden Protagonist*innen einander zunächst diametral entgegenstehen. Im Verlauf der Handlung lösen sich diese Grenzen jedoch zunehmend auf, was die Autorin dazu bringt, die soziale Konstruiertheit der neuzeitlichen Vorstellung von Kindheit zu thematisieren. Als zentrales Motiv des Films wird zudem der Tiger behandelt, welcher den Kindern als Vorbild dient und das als männlich konnotiert definierte Ideal von Stärke und Macht verkörpert und somit u.a. die patriarchal geprägten Strukturen der Drogenkartelle verkörpert.

► [Inhaltsverzeichnis dieser Ausgabe](#)

2023 | Vol. 1

Cine y mujer en México:

(Feministische) Perspektiven auf
Spielfilme mexikanischer Regisseurinnen
des 21. Jahrhunderts

Seite 37-44

vistazo.

¿INFANCIA ROBADA? AUFWACHSEN MIT GEWALT IM FILM *VUELVEN*

SANDRA VASIK

1. Analyse von Kindheit und Rollenbildern in *Vuelven*

Es sind Kinder, doch sie müssen handeln wie Erwachsene. Dieser Gedanke kommt beim Ansehen des Film *Vuelven* wohl bei vielen Zuseher*innen auf, denn von der weit verbreiteten modernen Vorstellung einer behüteten und unschuldigen Kindheit ist in diesem Film tatsächlich nur wenig zu sehen. Die vorliegende Arbeit hat zum Ziel, Kindheit als Synonym und Konstrukt für eine behütete Zeit, die von Unschuld geprägt ist, zu hinterfragen bzw. aufzudecken, inwiefern in *Vuelven* filmisch inszeniert und hervorgehoben wird, dass eine solche Vorstellung von Kindheit durch den *narcotráfico* verunmöglicht wird. Dies wird größtenteils mithilfe von Szenenanalysen umgesetzt, bei denen sowohl die Handlung Berücksichtigung findet als auch filmtechnische Elemente, durch die einzelne Handlungsstränge und Details preisgegeben und beleuchtet werden, die auf den ersten Blick eventuell verborgen bleiben, aber dennoch bei der Rezeption wirksam sind. Hierbei spielt vor allem die Beleuchtung eine große Rolle, jedoch auch die Farbgestaltung und die Musik sind für die Analyse von großer Bedeutung. Auch die Kameraperspektive sowie die gewählten Einstellungsgrößen heben in diesem Film wichtige Details hervor.

Der Fokus der Arbeit liegt auf der Entwicklung der Protagonistin und des Protagonisten, die anhand eines direkten Vergleiches gegenübergestellt

werden und somit zwei gegensätzliche Arten aufzuwachsen repräsentieren, die sich im Laufe der Geschichte vermischen und verändern. Spannend ist auch das Motiv des Tigers, das beide Kinder als eine Art Vorbild erachten. Obwohl sie somit das gleiche Ziel vor Augen haben, entwickeln sich die beiden im Verlauf des Films dennoch unterschiedlich. Motive wie Furchtlosigkeit, Gewaltbereitschaft und der symbolische Ausbruch aus dem Käfig, werden im Film oft wiederholt und der Tiger rückt immer wieder in den Vordergrund, weshalb er auch einen wesentlichen Bestandteil dieser Filmanalyse darstellt. Abschließend wird der Aspekt der Rollenbilder beleuchtet, wobei vor allem die ‚Mutterrolle‘, aber auch die Rolle des*r Beschützer*in genauer analysiert werden: Werden Stereotype nachgeahmt oder bricht der Film mit ihnen und eröffnet einen neuen Weg für die Charaktere? Um dies herauszufinden, werden stereotypische Rollenbilder mit den Filmszenen abgeglichen. Da der Aspekt der ‚gestohlenen Kindheit‘ behandelt wird und die Kinder mit Problematiken konfrontiert sind, die weit entfernt von einer geschützten und sorgenlosen Kindheit sind, wird auch ihr Umgang mit Verantwortung und das Verhalten in der Gruppe genauer untersucht und es steht zur Debatte, ob sie mitunter die Rollen von Erwachsenen übernehmen.

2. Aufwachsen mit Gewalt im *Narcotráfico*

Unter dem Begriff ‚*narcotráfico*‘ sind die illegalen Drogenkartelle und eine damit verbundene „Kultur“ in Mexiko und anderen lateinamerikanischen Regionen zu verstehen, die das Leben der Bevölkerung weitgehend prägen und in zahlreichen Filmen behandelt werden.

Las películas promueven la lealtad y la familia como únicos dos valores reales y, junto a ellos, a menudo aparece la violencia como forma legítima de salvaguardar ambos. La recreación excesiva de los métodos de tortura de los narcotraficantes constituye un denominador común de las películas, y esta aparece como principal símbolo de la autoridad y empoderamiento del arquetipo del hombre, [...] (Díaz-Cerveró; Domínguez-Partida 2021: 225)

Das oben angeführte Zitat beschreibt die Darstellung des *narcotráfico* in Filmen, in denen der Mann als dominierendes und machtvoll Geschlecht präsentiert wird, dessen Taten als loyal und ehrenhaft legitimiert werden. Frauen hingegen werden als Objekte angesehen (vgl. Díaz-Cerveró; Domínguez-Partida 2021: 225). In einem Interview erklärt die Regisseurin Issa López, dass der Film sowohl das Schicksal von Waisenkindern als auch die Situation von Geisterstädten in Mexiko – also menschenleere Gebiete, in denen die Bevölkerung gestorben, verschwunden oder emigriert ist - behandeln soll (vgl. López 2017A: 02:24-03:03). Außerdem wird auch eine Verbindung zu den Toten thematisiert, die in Mexiko und auch persönlich für die Regisseurin, die selbst Waisenkind ist, von großer Bedeutung ist (vgl. López 2017A: 00:15-05:27). Um das Gefühl zu bekommen, dass man beim Zusehen alles aus der Perspektive der Kinder erlebt, sind viele Szenen auf deren Augenhöhe gefilmt (vgl. López, 2017B: 04:21-04:47). Die Themen und der Ernst der Situation im mexikanischen Kontext werden gleich zu Beginn des Films, noch vor der ersten Szene, in den Fokus gerückt. Man hört zwar schon die Lehrerin sprechen, man sieht jedoch nur einen schwarzen Hintergrund, auf dem erschreckende Fakten über Tote, Vermisste und Waisenkinder zu lesen sind (00:01:02-00:01:24).

Die Figuren in *Vuelven* sind ununterbrochen mit der *narcocultura* in ihrer Entwicklung konfrontiert. Die Auswirkungen des gewaltvollen Umfelds auf die Alltagssituation der Kinder werden auf vielfältige Weise thematisiert und deutlich erkennbar gemacht, sei es auf explizite oder implizite Weise.

Nachdem Estrella merkt, dass ihre Mutter weg ist, sitzt sie vor der Wohnung und beobachtet die Umgebung. Hier wird vor allem das Motiv der Geisterstadt für die Zuseher*innen sichtbar gemacht. Neben Detailaufnahmen von Vermisstenanzeigen und schwarzen Schleifen, die den Tod symbolisieren, beobachtet das Mädchen auch eine Nachbars-Familie, die ihre Sachen einräumt und die Gegend verlässt (00:13:41-00:14:12). Zusätzlich bekommt man einen Einblick in die Folgen der Gewalt im Alltag der Bevölkerung. Die Anfangsszene in der Schule endet mit einer Schießerei, wodurch die Kinder gezwungen sind, sich auf den Boden zu werfen. Dieser Moment vermittelt nicht nur Unruhe, die durch die verwackelte Handkamera verstärkt wird, sondern auch eine gewisse Macht der Gewalt über die Kinder, die durch die verwendete Vogelperspektive verdeutlicht wird (00:04:38-00:05:43). Aufgrund der Schießerei wird die Schule geschlossen und Estrella macht sich auf den Heimweg. Als sie um die Ecke biegt, sieht sie eine Leiche auf dem Gehsteig. Doch ihre Mimik bleibt unverändert, keinerlei Emotionen sind in ihrem Gesicht zu sehen. Dadurch wird der Eindruck vermittelt, dass diese Begegnung sie weder zu überraschen noch neu für sie zu sein scheint. Zusätzlich fängt die Kamera auch Kinder ein, die mit dem Absperrband, das zur Abgrenzung des Schauplatzes dient, ausgelassen spielen. Die Inszenierung hebt hervor, dass direkte Begegnungen mit dem Tod oder Gewalt, keineswegs Einzelfälle oder Sensationen in der filmischen Welt sind (00:05:43-00:06:30).

3. Zwei Darstellungen von Kindheit

Der Film *Vuelven* kann auch mit einem wichtigen Aspekt der Kindheitsforschung in Verbindung gebracht werden, nämlich der Einsicht, dass die Kindheit nur ein soziales Konstrukt ist. Hierbei wird der seit der Neuzeit in vielen Regionen vertretene Zugang, dass Kindheit und Erwachsenenalter

voneinander getrennte Phasen sind, untersucht und in Frage gestellt (vgl. Winkler 2017: 10-11). Rückt man die beiden Protagonist*innen und ihr Auftreten in den Anfangsszenen in den Fokus, so lassen sich zwei unterschiedliche Lebensstile beziehungsweise Kindheiten identifizieren. Auf der einen Seite gibt der Film Einblick in Estrellas Alltag bis zum Zeitpunkt des Verschwindens ihrer Mutter. Sie geht in die Schule, trägt eine saubere Schuluniform, ihre Haare sind ordentlich gekämmt und sie sitzt mit den anderen Schüler*innen in der Klasse. Die Figurenkonstellation sowie die Position der Tische vermitteln ein geordnetes Bild und auch die Kameraführung ist ruhig. Zusätzlich ist die Szene im High-Key-Stil gedreht, wodurch ein harmonischer Eindruck vermittelt wird (00:01:52-00:02:10). Diese geschützte Kindheit, die Estrella zu erfahren scheint, spiegelt sich in ihrer Wohnung wider, die dem*der Betrachter*in präsentiert wird, als das Mädchen von der Schule nach Hause kommt. Besonders auffällig sind die kräftigen, bunten Farben, durch die der aufgeräumte und gemütlich aussehende Raum eine gewisse Fröhlichkeit und ein trautes Heimatgefühl vermittelt (00:06:42-00:07:34). Auch die in der Rückblende gezeigte Erinnerung an Estrellas Mutter bekräftigt das Gefühl von Sicherheit, mit dem Estrella aufgewachsen ist. Während das Mädchen der Geschichte lauscht, die ihr erzählt wird, flechtet sie das Haar ihrer Mutter und ihr breites Lächeln, das ihr Gesicht ziert, ist durch die Großaufnahme deutlich in Szene gesetzt (00:11:03-00:11:43).

Auf der anderen Seite wird Shines Lebensstil in einem anderen Umfeld präsentiert. Bereits in den ersten Szenen, in denen der Junge in die Narration eingeführt wird, kontrastiert sich seine Kindheit deutlich von jener Estrellas. Er tritt allein auf, in dunkle Kleidung gehüllt, die den Großteil seines Körpers verdeckt. Zusätzlich zu dieser dunklen Kleidung sind die Aufnahmen in Low-Key beleuchtet und durch die Tigergeräusche, die Estrellas Ge-

schichte über den Tiger ergänzen, wirkt die Situation bedrohlich und düster. Der Tiger, von dem die Rede ist, scheint omnipräsent zu sein. Nicht nur das Graffiti an der Wand, sondern auch die Kleidung der Männer, die Shine beobachtet und die Fensterläden erinnern mit den Streifen an das Motiv des Tigers, auf das im nächsten Kapitel noch genauer eingegangen wird. Der äußere Kampf, den Shine gegen den Mann führt, ihn sogar mit der Waffe bedroht, wird begleitet von einem inneren Kampf, der mithilfe der Detail- und Großaufnahmen vom Gesicht des Jungen verdeutlicht wird. Zweifel, Angst und Tränen wechseln sich mit dem harten Gesichtsausdruck ab, der die Rachedenken bezüglich des Todes seiner Mutter widerspiegeln, wie man im Laufe der Handlung noch erfahren wird. Es werden also bereits in den ersten Momenten zwei gegensätzliche Seiten seines Lebens dargestellt und von Estrella akustisch kommentiert. Auf der einen Seite der Prinz, der als ein Zeichen für das Märchenhafte, Kindliche und Edle gesehen werden kann und auf der anderen Seite der Tiger, der vor nichts Angst hat und Stärke zeigt (00:02:10-00:04:37).

Des Weiteren erfährt man, dass Shine im Gegensatz zu Estrella keine Wohnung oder Ähnliches besitzt, sondern mit seiner Gruppe im Freien unter Decken und mit zusammengesammelten Sachen aus den verlassenen Gebäuden lebt. Man erkennt in dem ersten Zusammensein mit seiner Gruppe, dass er der Anführer ist, dem sich die anderen uneingeschränkt unterordnen. Anzeichen hierfür sind sowohl die Ernsthaftigkeit und die Distanz zu den anderen, sich fröhlich unterhaltenden Mitgliedern, als auch die Gegenstände, die er in den Händen hält und die mit Detailaufnahmen in den Vordergrund gerückt werden. Die gestohlene Pistole und das Handy des Mannes vermitteln eine düstere, bedrückende Stimmung, stehen im Gegensatz zu den lockeren Gesprächen der anderen und verdeutlichen den Zuseher*innen, mit welchen Konflikten der Junge konfrontiert ist. Er hat keine Eltern, die sich um ihn kümmern, trägt Verantwortung für die Gruppe und

ist somit auf sich alleine gestellt – eine Darstellung, die deutlich mit den Vorstellungen einer geschützten Kindheit, wie sie etwa bei Estrella angedeutet wird, bricht (00:07:38-00:09:41).

4. Das Motiv des Tigers

Der Tiger ist wohl eines der bedeutendsten Elemente im Film. Während Estrella in der Schule sitzt und an ihrem Märchen vom Tiger schreibt, wird Shine eingeblendet, der gerade dabei ist, ein großes Graffiti an eine Wand zu sprühen. Die Beschreibungen des Mädchens werden stets mit Detailaufnahmen der passenden Teile des Kunstwerkes gezeigt. Nach und nach wird Shine in den Fokus gerückt und bereits hier bekommt man den Eindruck, dass der Tiger mit dem Protagonisten enger verbunden ist, da auch überall um den Jungen herum Streifen auftauchen, die jenen eines Tigers gleichen (00:02:03-00:04:48). Im Zuge von Estrellas Erzählung fällt ein Satz, der die Kinder durch den ganzen Film begleitet und auch mehrmals wiederholt wird: „Los tigres no tienen miedo.“ (00:02:30-00:02:33). Als die Gruppe zum ersten Mal Teil der Handlung wird und Shine Morro die Geschichte des Tigers erzählt, wird bereits angedeutet, dass der Tiger aus Shines Geschichte ein Vorbild für die Kinder ist. Das Tier ist in einen Käfig gesperrt, schafft es aber, aus diesem auszubrechen und lebt nun - getragen von Mut und ohne Furcht - in Freiheit und schreckt nicht davor zurück, zu töten, um zu überleben (00:08:25-00:09:30). Diese Furchtlosigkeit, die von den Kindern angestrebt und bewundert wird, lässt sich auch mit der Rollenverteilung der Geschlechter im *narcotráfico* in Verbindung bringen. Werte wie Mut, Kraft und die Bereitschaft Gewalt einzusetzen, werden einem Idealbild der Männer zugeschrieben und legitimieren innerhalb dieser Sichtweise die Dominanz des männlichen Geschlechts (vgl. Jiménez Valdez 2014: 108).

4.1. Ausbruch aus einer geschützten Welt

Der Film birgt mehrere Anknüpfungspunkte, welche die Interpretation stützen, dass das Motiv des Tigers oder eher die Verwandlung in einen Tiger unmittelbar mit der Entwicklung der beiden Protagonist*innen in Verbindung steht. Als Estrella Shine zum ersten Mal sieht, sitzt sie vor der Tür hinter einem Geländer, welches durch die gewählte Aufnahme an Gitterstäbe erinnert. Durch die integrative Figurenperspektive – als Shine über die Schulter des Mädchens gezeigt wird – wirkt es so, als wäre sie in einem Käfig gefangen und würde den Jungen draußen in Freiheit beobachten, was dem Bild des ausgebrochenen Tigers gleicht (00:10:26-00:10:42). Auch der Ausbruch selbst wird wenige Szenen danach zum Motiv, denn Estrella verlässt ihr Zuhause und macht sich auf die Suche nach Shine. Auf dem Weg findet sie die Tigermaske, die er bei ihrem vorigen Treffen getragen hat, zusätzlich wird ein Tigergraffiti gezeigt. Durch die Detailaufnahmen der beiden Elemente wird die Verbindung zum Tiger unterstrichen (00:14:12-00:14:45). Es folgt ein Handlungsstrang, der abermals an die Geschichte des Tigers erinnert, denn Estrella ist gezwungen ihren Mut zusammenzunehmen und ihre Zweifel und Ängste zu überwinden: Als eine Art Mutprobe, die ihre Aufnahme in die Jungengruppe gewähren soll, muss sie einen Mann töten. Bevor sie das Gebäude betritt, steht die Gruppe erneut vor einem Zaun, der Gitterstäben gleicht und wieder sind die Kinder von hinten gefilmt und in der Rückenansicht zu sehen. Estrella klettert nach einer kurzen Diskussion über den Zaun, bricht also erneut aus dem Käfig ihrer Ängste aus und dreht sich nochmals zu den anderen um, wodurch man den Eindruck bekommt, dass die anderen Mitglieder der Gruppe nach wie vor eingesperrt sind. Nun ist es Shine, der Estrella hinter den Gitterstäben beobachtet (00:21:31-00:23:00). Auch durch die Farbwahl kann man eine Entwicklung der Protagonistin beobachten. Während Estrella anfangs kindliche und farbenfrohe Kleidung trägt, wird ihre Kleidung je länger sie bei der

Gruppe ist, umso düsterer und farbloser beziehungsweise zieren Streifen ihr Gewand, wodurch erneut auf den Tiger angespielt wird (00:16:36, 00:30:00, 00:34:06).

Das Motiv des Tigers zieht sich durch den gesamten Film und wird in verschiedenen Varianten immer wieder hervorgehoben, so auch bei der Entdeckung des verlassenen Gebäudes, in dem die Kinder Fischen zusehen, die am Boden in einer Wasserlacke schwimmen, da das Aquarium zerstört wurde. Diese werden von der Gruppe selbst mit dem ausgebrochenen Tiger verglichen. Die orange-schwarz gestreiften Fische beobachtend, reden Estrella und Shine abermals über den Tiger. Das Mädchen spricht von Einsamkeit in Verbindung mit Freiheit und es wirkt, als würde sie über sich selbst sprechen, was durch ihr gestreiftes T-Shirt nahegelegt wird. Shine widerspricht ihr jedoch, betont die Entscheidungsfreiheit und wiederholt dem eingangs erwähnten Satz folgend, dass Tiger keine Angst hätten (00:40:40-00:41:45). Bei diesem Gespräch erzählt Shine auch von seiner Vergangenheit, dass sein Haus niedergebrannt worden sei und er das Feuerzeug immer noch bei sich trage. Das Feuerzeug begleitet ihn durch den gesamten Film, genau wie das Motiv des Tigers (00:42:16-00:42:31). Betrachtet man nun die Entwicklung der beiden Kinder als persönlichen Weg mit dem Ziel der Verwandlung in ihre Vorstellung des Tigers, so lässt das Ende die Interpretation zu, dass es beide erreicht haben. Shine beendet mit demselben Feuerzeug, das ihm Schaden zugefügt hat, die Verfolgung seiner Feinde, kann also mit seinen Rached Gedanken abschließen und Estrella öffnet eine Tür und tritt hinaus in die Freiheit beziehungsweise in einen neuen Lebensabschnitt. Mit dem Öffnen dieser Tür kehren die kräftigen Farben, harmonische Musik und High-Key-Beleuchtung zurück, was einen friedlichen, aber fast unnatürlich positiven Eindruck weckt und die Frage offenlässt, ob

die gezeigten Bilder der diegetischen Realität des Films entsprechen, imaginiert sind oder gar den Tod der Protagonistin verbildlichen sollen (01:11:11-01:12:12).

4.2. Momente der geschützten, sorgenlosen Kindheit

Wenn die Kinder dem Motiv des Tigers folgen – also Furchtlosigkeit, Stärke, Mut und im *narcotráfico* auch Gewaltbereitschaft zeigen – wird das Bild einer geschützten Kindheit und die Abhängigkeit von Eltern oder Erwachsenen verdrängt. Doch zwischendurch werden auch Momente gezeigt, die nicht durch die Eigenschaften des Tigers geprägt sind, sondern in denen die Sorgen der Kinder in den Hintergrund rücken und eine verspielte Seite zum Vorschein kommt. Diese Interpretation lässt sich vor allem durch die Szenen im verlassenen Gebäude untermauern. Schon als sie das neu entdeckte, verwüstete Haus betreten und die getigerten Fische erblicken, erleben sie einen Moment der Freude. Es wird aufgeregt durcheinandergeredet, harmonische Musik begleitet die Szene und die High-Key-Beleuchtung vermittelt ein positives Gefühl (00:33:05-00:34:20). Die Ausgelassenheit wird zwar wieder unterbrochen von der Ernsthaftigkeit der Situation, in der sich die Kinder befinden, erreicht jedoch noch einmal ihren Höhepunkt, als die Kinder Bälle finden, mit diesen spielen und mit Stiften diese und sich selbst bemalen. Die Steigerung der Sorglosigkeit wird auch durch die Musik verdeutlicht, die nun nicht mehr melancholisch, sondern fröhlich und schneller ist (00:38:28-00:38:56). Als der Moment der Sorglosigkeit vorbei ist, wird dies auch filmtechnisch verdeutlicht. Ein Beispiel hierfür ist die Talentshow, die die Kinder veranstalten, bevor die Feinde in das Haus eindringen. Die Überleitung und somit das Ende des verspielten Moments werden hier deutlich durch die Veränderung der Lichtverhältnisse angekündigt. Die Lichterkette des Jungen auf der Bühne fällt plötzlich aus und gleichzeitig

geht Estrella nach unten und im Stiegenhaus ist ein Übergang von der Helligkeit in die Dunkelheit ersichtlich. Somit wird die dramatische Wendung der Handlung bildlich unterstützt (00:44:18-00:45:20).

5. ‚Mutterrolle‘ und Beschützer*innenrolle

Im Laufe des Films kann man bestimmte Entwicklungen der Charaktere beobachten. Vor allem innerhalb der Gruppe, die die Kinder bilden, erkennt man bestimmte Beziehungsmuster. Denkt man an eine typische Eltern-Kind-Beziehung, so erkennt man vor allem bei Estrella eine entscheidende Verwandlung. Zu Beginn – als sie noch nicht in Shines Gruppe inkludiert ist, kann man ihr eindeutig die Rolle des Kindes, das von ihrer Mutter geliebt und umsorgt wird, zuordnen. Auch ihre Kleidung ist bunt, kindlich, farbenfroh und hebt sich mit der rosa Färbung eindeutig von den natürlichen, eher düsteren Farben ab, die im Film überwiegen (00:10:16-00:11:43). Diese Darstellung wandelt sich jedoch, sobald sie Mitglied der Gruppe wird. Nicht nur ihre Kleidung ist schlichter und die dunklen Farben werden präsenter, sie nimmt auch eine andere Rolle ein. Vor allem wenn sie mit Morro, dem jüngsten Mitglied der Gruppe interagiert, ist auffällig, dass sie sich zu seiner Bezugsperson entwickelt, deren Nähe er immer wieder sucht. Dies wird zum ersten Mal deutlich, wenn die Kinder das verlassene Gebäude und die Fische entdecken und der kleine Junge in Estrellas Arme rennt, das Mädchen ihn hochhebt und ihm einen liebevollen Kuss auf den Kopf gibt. Die harmonische Musik im Hintergrund rundet den Moment der Sorglosigkeit ab (00:34:09-00:34:14). Zudem ist die Szene, in der sich das Mädchen um den weinenden Morro kümmert, als dessen Stofftier kaputt geht, vergleichbar mit der Erinnerung an ihre eigene Mutter. Der Junge sitzt nahe bei ihr, weint und sie redet beruhigend auf ihn ein, bis er wieder ein Lächeln im

Gesicht hat. Ähnlich wie zuvor ihre Mutter um sie, kümmert sie sich um Morro und schenkt ihm durch beruhigende Worte und zärtliche Berührungen Zuneigung und Sicherheit. Ihre Gesichter werden in Großaufnahme gezeigt, wodurch die Nähe der beiden zusätzlich unterstrichen wird (00:39:03-00:39:35).

Wenn man den Begriff der Mütterlichkeit auf den Aspekt des Beschützens umleitet, könnte man daraus ableiten, dass sich die Eltern um ihre Kinder kümmern, die Älteren beschützen demnach die Jüngeren. *Vuelven* bricht allerdings mehrmals mit dieser Annahme. Zu den zuvor beschriebenen Momenten, in denen Estrella Morro beschützt, gibt es auch ein klares Gegenstück, in denen die Beschützerrollen vertauscht werden. Als die Feinde der Gruppe in das verlassene Gebäude stürmen und Estrella und Shine festhalten, schießt das jüngste Mitglied den Feind an, wodurch sich die beiden befreien können. Jedoch wird Morro selbst einen Moment später erschossen. Die Bedeutung dieser Handlung wird deutlich filmtechnisch hervorgehoben. Die Szene ist nicht nur durch Unruhe, die durch die Handkameraästhetik unterstrichen wird, geprägt, sondern auch durch wirre und laute Geräusche untermalt. Beide Elemente verschwinden für kurze Zeit bei und nach dem Schusswechsel. Bereits vor dem Schuss wird es still und die Kamera fokussiert auf den kleinen Jungen, bleibt ruhig auf ihn gerichtet, bevor die Unruhe nach wenigen Sekunden, die wie eine Pause wirken, wiederkehrt (00:46:40-00:47:12). Zudem sind das Beschützen und die oftmals damit verbundene Gewalt angeführte Merkmale für die im *narcotráfico* dominierende Männlichkeit und Ehre (vgl. Díaz-Cerveró; Domínguez-Partida 2021: 225). Drogenkartelle sind von patriarchalen Strukturen geprägt und Frauen sind in dieser Welt häufig lediglich Nebenrollen als Mutter, Ehefrau oder Geliebte vorbehalten (vgl. Núñez-González; Núñez Noriega 2019: 5-6). Der Stellenwert der Frau im *narcotráfico* wird auch im Film deutlich, da sich Estrella erst beweisen muss, indem sie einen Mann umbringt. Shine gibt ihr

den Auftrag den Mord zu begehen, damit sie Mitglied der Gruppe werden kann. Sie muss also Eigenschaften zeigen – Gewaltbereitschaft und Stärke – die innerhalb des *narco*-Kontextes typisch männlich konnotiert sind (00:20:55-00:21:31). Die Waffe, die Shine dem Mädchen dabei überreicht, kann als Symbol für Mut und ein Zeichen des Anführers einer Gruppe in der *narcocultura* gesehen werden (vgl. Díaz-Cerveró; Domínguez-Partida 2021: 222). Estrella spielt implizit auf die Gender-Normierungen an, indem sie als Art Verteidigung in einer Diskussion über den geplanten Mord Shine mit seiner Bringschuld konfrontiert: „Matalo tú. Tú eres hombre.“ (00:21:55-00:21:57). Ein anderes Mitglied der Gruppe stimmt ihr hierbei zu und unterstreicht somit die allgemein herrschende, stereotype Rollenverteilung im *narcotráfico* (00:21:31-00:22:29).

6. Niñxs como tigres: Kindheit in der Welt des *narcotráfico*

Betrachtet man den Film im Ganzen, lässt sich sagen, dass die Alltagssituationen, mit denen die Kinder konfrontiert sind, vor allem durch Szenen oder filmtechnische Elemente verdeutlicht werden, die nicht zwingend für die Handlung relevant sind. Vor allem durch die Lichtverhältnisse und Einstellungsgrößen werden sowohl Emotionen als auch ein Bewusstsein für die Auswirkungen des *narcotráficos* vermittelt. Zudem leiten vor allem Veränderungen der Beleuchtung oder der Musik auch Wendungen in der Geschichte ein. Vergleicht man die beiden Protagonist*innen, erkennt man zwei unterschiedliche Formen des Aufwachsens. Während es so scheint, als hätte Estrella bis zum Verschwinden ihrer Mutter eine geschützte Kindheit erleben dürfen, wird Shine nur in seiner Gruppe oder auf sich allein gestellt gezeigt. Auch die Probleme, mit denen sie konfrontiert sind, unterscheiden

sich zu Beginn. Im Laufe des Films verfließen die beiden Kindheitsvorstellungen jedoch. Des Weiteren können auch Übergänge und Entwicklungen von einer Form der behüteten Kindheit zu der anderen beeinflusst durch den *narcotráfico* - beobachtet werden.

Das Motiv des Tigers, das sich durch den ganzen Film zieht und beiden als eine Art Vorbild dient, lässt sich auch als Ziel ihrer Entwicklung beurteilen. Obwohl sie die gleichen Werte des Tieres bewundern, sind dennoch unterschiedliche Aspekte dieses Motivs auf ihren persönlichen Reisen zu finden. Während es Shine gelingt, den Tod seiner Mutter zu rächen, wird das Mädchen mutiger und stellt sich dem Leben außerhalb der Grenzen ihrer behüteten Kindheitserfahrungen. Zudem lassen sich bestimmte Rollenbilder feststellen, welche die Charaktere in der Gruppe einnehmen. Bei Estrella ist die Rolle als Mutter erkennbar, die sie teilweise für Morro einnimmt. Weitert man diese auf eine Beschützer*innenrolle aus so bietet der Film deutliche Brüche mit den stereotypen Vorstellungen.

BIBLIOGRAPHIE

Díaz-Cerveró, E.; Domínguez-Partida, G. (2021): “El narcotráfico en el cine mexicano: arquetipos desde 2010 a 2017.” In: *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 18(2), 211-229 .

Jiménez Valdez, E. I. (2014): “Mujeres, Narco y Violencia: Resultados de Una Guerra Fallida.” In: *Región y Sociedad*, 26(4), S.101–128.

López, Issa (2017A): “Entrevista con Issa López, directora de Vuelven. Parte 1.” 03.11.2017. <<https://www.morbidofest.com/archivos/61187>> (zuletzt besucht am 29.07.2022).

López, Issa (2017B): “Entrevista con Issa López, directora de *Vuelven*. Parte 3.” 03.11.2017. <<https://www.morbidofest.com/archivos/61187>> (zuletzt besucht am 29.07.2022).

Núñez-González, M. A.; Núñez Noriega, G. (2019): “Masculinidades En La Narcocultura De México: ‘los viejones’ Y El Honor.” In: *Región y Sociedad*, 31, e1107.

López, Issa (2017): *Vuelven*. Mexiko: Filmadora Nacional, Peligrosa.

Winkler, M. (2017): *Kindheitsgeschichte: Eine Einführung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.