

# 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 gab<sup>1</sup>, 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*<sup>2</sup> 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

---

<sup>1</sup> 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%<sup>3</sup>.

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

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

<sup>3</sup> 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](http://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).