

# 22. internationales forum des jungen films berlin 1992

# 66

42. internationale  
filmfestspiele berlin

## Mexikanische Melodramen

### LAS ABANDONADAS (Die Verlassenen)

Emilio Fernández, 1944

### AVENTURERA (Abenteurerin)

Alberto Gout, 1949

### DOÑA BÁRBARA

Fernando de Fuentes, 1943

### LA MUJER SIN LÁGRIMAS (Die Frau ohne Tränen)

Alfredo B. Crevenna, 1951

### LA OTRA (Die Andere)

Roberto Gavaldón, 1946

### SALÓN MÉXICO

Emilio Fernández, 1948

## LAS ABANDONADAS

Die Verlassenen

Land	México 1944
Produktion	Films Mundiales
Regie	Emilio Fernández
Buch	Emilio Fernández Mauricio Magdaleno
Kamera	Gabriel Figueroa Domingo Carrillo
Musik	Manuel Esperón
Ausstattung	Manuel Fontanals
Ton	Howard Randall, Jesús González Gancy Manuel Esperón
Schnitt	Gloria Schoemann
Regieassistentz	Felipe Palomino
Produktionsleitung	Armando Espinosa
Produzent	Felipe Subervielle
Darsteller	
Margarita Pérez	Dolores del Río
Juan Gómez	Pedro Armendáriz
Julio Cortázar/ Margarito	Víctor Junco
Richter	Paco Fuentes
Stotterer	Arturo Soto Rangel
Gualupita	Lupe Inclán
Kind	Fanny Schiller
Uraufführung	18. Mai 1945, México-Stadt (Kino Chapultepec)

Format 35 mm, Schwarzweiß, 1:1.37  
Länge 101 Minuten

Weltrechte  
Clasa Films Mundiales  
Estudios Churubusco  
Atletas #2, Col. Country Club  
México, D.F. 04220  
T - (525) 544 00 29, 544 30 60  
Fax - (525) 689 31 57  
Telex - 1760 298 churme

## Inhalt

México 1914: Margarita, verlassen von Julio, von dem sie glaubt, er sei ihr legitimer Ehemann (in Wirklichkeit ist er mit einer anderen verheiratet) und gewaltsam aus dem Haus ihres Vaters geworfen, zieht umher, verrichtet dabei die unterschiedlichsten Arbeiten und kommt schließlich in die Hauptstadt, wo sie ihren Sohn Margarito bekommt. Es vergehen vier Jahre. Margarita arbeitet inzwischen im Bordell einer Französin. Eines Tages besucht der General Juan Gómez das Bordell und verliebt sich auf den ersten Blick in Margarita, macht sie zu seiner Geliebten und richtet ihr ein luxuriöses Haus ein. Abgesehen von seiner Eifersucht, sind sie sehr glücklich. Sie hat ihm verschwiegen, daß sie einen Sohn hat, der in der Obhut ihrer Freundin Gualupita ist. Als Juan ihr vorschlägt zu heiraten, beichtet Margarita ihm von ihrem Sohn. Zu ihrer Überraschung weiß es Juan bereits; er hat dem Jungen sogar ein Pferdchen geschenkt. Juan und Margarita feiern ihre Verlobung im Theater.

Beim Verlassen wird Juan festgenommen unter dem Vorwurf, zur (damals legendären, A.d.Ü.) 'Bande des grauen Automobils' zu gehören, und stirbt durch Schüsse, als er zu fliehen versucht. Margarita wird der Komplizenschaft angeklagt und zu acht Jahren Gefängnis verurteilt. Margarito kommt in ein Waisenhaus. Nach ihrer Freilassung möchte Margarita ihren Sohn wieder zu sich holen, aber als sie sieht, daß ihr Sohn wegen seines Talentes zum Redner eine glänzende Zukunft vor sich hat, opfert sie sich und sagt ihm, daß seine Mutter gestorben ist. Nach vergeblicher Arbeitssuche kehrt Margarita ins schlechte Leben zurück. Während sie immer tiefer sinkt, schickt sie Geld ins Waisenhaus. Dank des (gestohlenen) Geldes, das ihm seine Mutter anonym schickte, erhält Margarito seine Zulassung als Rechtsanwalt. Margarita beobachtet ihn bei einem Prozeß, den der junge Mann nach einem brillanten Plädoyer unter dem Beifall der Menge verläßt. Im Glauben, sie sei eine Bettlerin, gibt Margarito seiner Mutter ein Almosen.

Aus: Emilio García Riéra, Historia documental del cine mexicano, Bd. 2, S. 251 ff., México 1970

## Kritik

(...) Etwas anderes war Emilio Fernández' erster Film über das städtische Ambiente LAS ABANDONADAS (1944), eine weitere Geschichte über eine arme Frau: zunächst Prostituierte, dann Geliebte eines Betrügers und Räubers und sodann eingesperrt wegen Hehlerei, obwohl sie die tatsächlichen Aktivitäten ihres Mannes nicht kannte, und die nach Verbüßung ihrer Strafe auf ihren Sohn verzichtet, damit er sein Studium, frei von ihrer kriminellen Vergangenheit, abschließen kann. Danach prostitu-

iert sie sich zügellos, um anonym den Unterhalt des Jungen aufzubringen, und endet als Bettlerin, welcher der eigene Sohn, inzwischen ein glänzender Anwalt, ein Almosen gibt.

Es ist eine verheimlichte Adaptation der *Madame X* von Bisson und ein Film über mütterliche Exaltiertheit mit gewissen politischen Verwicklungen (der Betrüger ist Mitglied der 'Bande des grauen Atomobils' und Ex-Militär) sowie eine weitere Verbindung des Paares Armendáriz-Del Río mit dem Team von Fernández, wobei es diesmal keine so glückliche wie die vorangegangenen war.

Wiedergewonnen ist die Kraft der Bilder, aber einige feierliche und hochtrabende Dialoge ersetzen Teile der Emotion durch Demagogie. Außerdem verdeckt das große mütterliche Opfer die Realität der Prostitution, vermindert, ja idealisiert sie.

Aber in dem schon langen Leben des Prostituierten-Genres hat es für seine Hauptfigur keine Gelegenheit gegeben, auf ihre Situation zu reagieren. Als Opfer von Luxus und Betrug stieß man sie ins Laster und Verderben. An diesem Punkt verurteilte oder erlöste man sie, aber niemals erlaubte man ihr auszudrücken, was sie angesichts der Verurteilungen und Erlösungen fühlte und von denen, die sie praktizierten, dachte. Um die lästige Angelegenheit, sie sprechen zu lassen, zu vermeiden, zeigte man sie zweckmäßigerweise als von Natur aus einfältig oder degeneriert und pervers. Im besten Falle war ihre einzige Rechtfertigung, wie in *LAS ABANDONADAS*, daß sie eine aufopfernde Mutter war.

Nur Maria Félix konnte eine minimale Antwort auf die erzwungenen Verkürzungen der weiblichen Natur geben, wenn die Schauspielerin mit ihrer Idealfigur zusammentraf und sich in das eigentliche Thema ihrer Filme verwandelte, aber auch dann reichte ihre Antwort über die Handlung weit hinaus. (...) (Fortsetzung unter Doña Bárbara.)

Moises Viñas, *Historia del cine mexicano*, S. 130 f., México 1987

### Kritik

*LAS ABANDONADAS* ist ein kommerzielles Plagiat und auch ein aufrichtiges Plädoyer des 'Indio', das sein eigenes Urteilsvermögen aufweicht und emotional die Prostituierte und opferbereite Mutter unterstützt. Der Film ist ein langer Akt der Unzucht, aber das will nicht heißen, daß er nicht auch ein langer aufrichtiger Diskurs wäre. Die dulddende Prostituierte, die sich zuweilen wie eine Art Sammelmaschine hingibt, will ein Plädoyer gegen die Gesellschaft sein, aber das erweist sich als ebenso falsch wie die Rede des jungen Anwalts.

Der zweite Teil des Films ist rudimentär, aber wirkungsvoll konstruiert, damit der Diskurs gegen die ungerechte soziale Ordnung den einfachen Zuschauer erreicht. Als die Frau das Gefängnis verläßt, erhält das Publikum die Information, daß sie ein vorbildlicher Häftling gewesen ist. Man könnte sagen, daß der Gefängnisapparat es bedauert, eine so exzellente Internierte zu verlieren. Danach wird sie akzeptieren, daß sich ihr Sohn in ihren Händen niemals wird entwickeln können. Sie verzichtet auf die Mutterschaft. Sie versucht, ihren Lebensunterhalt redlich zu verdienen, aber das ist ihr unmöglich. Als einziges Gut bleibt ihr nur ihr eigener Körper. Die Kunden, die sie bekommt, sind finster, schmutzig und stumpfsinnig. Der Zuschauer hat deutlich eine weitere Botschaft erhalten: Beim Geschlechtsverkehr gibt es keine Möglichkeit des Genusses. Jede Vereinigung ist eine Strafe. Um Kunden zu bekommen, muß die Frau sich sogar als Prostituierte verkleiden, die Prostituierte vorspiegeln. Endlich wird die Ausbildung des Sohnes die Mittel rechtfertigen, und so kann man einem Betrunknen wohl die Brieftasche rauben, wenn das Geld dazu hilft, einen weiteren brillanten Rechtsanwalt für das Land zu schaffen. Der Film endet, wenn die Frau dafür von demjenigen Geld erhält, von dem sie nichts erbeten hat. Das rechtfertigt ihren Ausruf: endlich hat sie einen wahren Menschen getroffen.

Merkwürdigerweise scheint all dies in enger Beziehung zu stehen zu einer grob vereinfachenden, aber seltsamerweise herzergreifenden Literatur, die aus dem internationalen Anarchomilieu auftaucht. Eine Literatur, gegründet auf gute Absichten und von absoluter Kunstlosigkeit. Mit ziemlicher Sicherheit kannte der 'Indio' Emilio Fernández kein anarchistisches Gedicht, in dem eine Prostituierte resigniert ihre Zukunft als alte und verlassene Frau beschreibt:

Es gibt keine Liebe für mich, kein menschliches Glück,  
weder Würde, noch Freuden oder gar Recht,  
aber morgen werde ich in der Gesellschaft erleben,  
ohne daß mir die Brust zerspringt,  
wie mir eine stolze Schwester in einem Hospital  
ein elendes Almosen anbietet:  
ein Lager, um zu sterben.

Wenn Dolores del Río von ihrem eigenen Sohn das Almosen empfängt, endet der Film, und das erlaubt uns, nicht daran teilnehmen zu müssen, wie sie von stolzen Schwestern Almosen erhalten und verlassen in einem Hospital enden würde. Und dies - falls sie ein Bett bekommt, da die Heldin die Neigung hatte, in mehrfache Katastrophen zu stürzen - macht es ziemlich ungewiß.

Aus: Paco Ignacio Taibo, *Por mis pistolas*, México 1988

### Biofilmographie

**Emilio Fernández**, geb. 1904 in El Hondo/Coahuila, gestorben 6.8.1986 in Mexico-Stadt. Der wohl international bekannteste Regisseur der 'alten Garde'. Teilnahme an der Mexikanischen Revolution. Kleindarsteller in Hollywood. Seit den 30er Jahren in Mexico, zunächst als Filmschauspieler. Debut als Regisseur mit *La isla de la pasión* (1941). 1943 bildete er zusammen mit den Darstellern Dolores del Río, Pedro Armendáriz, dem Kameramann Gabriel Figueroa und dem Drehbuchautor Mauricio Magdaleno das Team, mit dem er einige seiner bedeutendsten Filme drehte wie *María Candelaria* (1943), *La perla* (1945), *Enamorada* (1946), *Río escondido* (1947). Er hat wie kein anderer namhafter mexikanischer Regisseur Nationalismus, Sentimentalismus und große visuelle Ausdruckskraft in seinen Filmen vereint. In seinen letzten Schaffensjahren hat er bevorzugt frühere Stoffe und Themen variiert z.B. in *La choca* (1973).

## AVENTURERA

Abenteurerin

Land	México 1949
Produktion	Producciones Calderón
Regie	Alberto Gout
Buch	Alvaro Custodio, Carlos Sampelayo
Kamera	Alex Phillips Rosalío Solano
Musik	Antonio Díaz Conde
Lieder	'Aventurera' von Agustín Lara 'Frenesí' von Alberto Domínguez uva.
Ton	Javier Mateos
Ausstattung	Manuel Fontanals
Kostüme	José Díaz Pepito
Schnitt	Alfredo Rosas Priego
Regieassistent	Manuel Muñoz
Produzenten	Pedro A. und Guillermo Calderón
Darsteller	
Elena Tejero	Ninón Sevilla
Lucio Sáenz	Tito Junco
Rosaura	Andrea Palma
Mario	Rubén Rojo
El Rengo	Miguel Inclán
Facundo Rodríguez	Jorge Mondragón
Uraufführung	18. Oktober 1950, México-Stadt (Kino Mariscal)
Format	35 mm, Schwarzweiß, 1:1.37
Länge	101 Minuten

### Inhalt

Bis zu ihrem 18. Lebensjahr hat Elena glücklich mit ihren Eltern in Chihuahua gelebt und Tanz studiert. Auf einmal nimmt die Tragödie ihren Lauf: Elenas Mutter flieht mit einem Freund der Familie - das Mädchen hat beide zusammen im Schlafzimmer überrascht -, und der Vater bringt sich um. Elena geht nach Ciudad Juárez und versucht, eine Stelle als Stenotypistin, Angestellte oder Serviererin zu finden, aber überall versuchen die Männer sie zu mißbrauchen. Hungrig und arbeitslos trifft sie einen Freund, Lucio, der sie unter dem Vorwand, ihr eine Stelle als Sekretärin zu besorgen, in einem Cabaret betrunken macht und danach in den Händen der Kupplerin Rosaura läßt, die das Mädchen unter Drogen setzt, um sie zu prostituieren. Elena fügt sich resigniert in ihr Schicksal und triumphiert als Animierdame und Tänzerin, gleichwohl rächt sie sich voller Wut, indem sie sich bei jeder Gelegenheit mit ihren Kolleginnen schlägt.

Eines Tages sieht Elena im Cabaret den Verführer ihrer Mutter und versetzt ihm einen Schlag mit der Flasche. Zur Strafe befiehlt Rosaura ihrem hinkenden und stummen Bodyguard 'El Rengo' (der Lahme), mit einem Taschenmesser das Gesicht Elenas zu zeichnen. Lucio aber stellt sich dazwischen, schlägt den Krüppel nieder und nimmt Elena mit. Lucio plant mit seinen Kumpanen einen Überfall auf ein Juweliergeschäft, begeht aber den Fehler, einen seiner Männer, Facundo, zu schlagen, der ihn dafür bei der Polizei denunziert. Elena kann fliehen, als Lucio festgenommen wird, und zieht in die Hauptstadt, in deren Cabarets sie als Tänzerin Triumphe feiert. Facundo, der weiß, daß sie an dem Überfall auf das Juweliergeschäft teilgenommen hatte, erpreßt Elena, so daß sie den Heiratsantrag annimmt, den ihr der junge Millionär Mario macht.

Beide fahren nach Guadalajara, um zu heiraten. Dort wird Elena der Mutter von Mario vorgestellt, die niemand anderes als Rosaura ist. Diese sieht sich in einer äußerst prekären Lage, weil ihre Söhne Mario und Ricardo nichts von ihren ungesetzlichen Aktivitäten wissen, und erträgt deshalb die Demütigungen von Elena. Die junge Frau weist das Geld zurück, das Rosaura ihr anbietet, damit sie Mario nicht heiratet. Man feiert Hochzeit, und die betrunkene Elena erregt Anstoß bei den Eingeladenen. Rosaura muß den Brauch einhalten, ihrer Schwiegertochter den Familienschmuck auszuhändigen, aber sie verliert die Geduld und versucht, Elena zu erwürgen, als diese sich in das Schlafzimmer ihres anderen Sohnes Ricardo drängt. Mario verhindert, daß seine Mutter seine Frau umbringt.

Rosaura geht nach Ciudad Juárez zurück und trifft dort erneut auf Elena, die gekommen ist, um ihrer Mutter Consuelo in ihrer letzten Stunde beizustehen. 'El Rengo' soll auf Befehl von Rosaura Elena aus dem Weg räumen, aber der Krüppel verliebt sich in die junge Frau, als er sie schlafen sieht, und liebkost ein 'intimes Pfand' von ihr. Den Befehlen Elenas bedingungslos ausgeliefert, befolgt 'El Rengo' ihre Anweisungen und provoziert den Tod Facundos. Auf der Suche nach seiner Frau trifft Mario ein. Elena klärt ihn über die Aktivitäten von Rosaura auf und läßt Mutter und Sohn in dem Bordell allein zurück. Bei ihrer Rückkehr ins Hotel findet Elena Lucio vor, der von den Islas Marías geflohen ist und sie zwingen will, mit ihm über die Grenze in die USA zu gehen. Mario erscheint: Lucio schlägt ihn nieder und nimmt Elena mit sich. Aber auf offener Straße, als der Ganove die junge Frau töten will, erreicht ihn 'El Rengo' und rammt ein Messer in den Rücken des Bösewichts. Mario und Elena finden zusammen und gehen gemeinsam weg - entschlossen, alles zu vergessen und glücklich zu sein.

Aus: Emilio García Riera, Historia documental del cine mexicano, Bd. 2, S. 132 ff., México 1970

### Kritik

(...) In diesem verwirrenden, in seinen besten Momenten apokalyptischen Film, ist die menschliche Würde getilgt. Alles, was nach den gebräuchlichen moralischen Normen als heilig und achtbar angesehen wird - das Opfer, die wahren Gefühle, die Schicklichkeit, die Hoffnung und die Barmherzigkeit -, wird ins Lächerliche gezogen, ist Gegenstand des Spottes. Die falsche Empfindsamkeit wird eliminiert, indem man sie durch ein umfassendes Repertoire egoistischer und schädlicher Motive ersetzt. Die ästhetische Insistenz auf das Böse, auf das Negative bringt den Film in die Nähe der 'poètes maudits' und des Surrealismus: dieselbe Fähigkeit zum Delirium, dieselbe Indifferenz gegenüber den morschen bürgerlichen Werten, dieselbe Skandalsucht und dieselbe Exzentriz in Form und Inhalt.

Unter dem Zeichen der Verkommenheit oder einer wahnsinnigen Beschränktheit der Personen von AVENTURERA setzt eine psychopathologische Sozialkritik ein, die sich in der Verachtung und dem Willen zur Vernichtung manifestiert. Hier ist die Prostituierte nicht mehr ein Muster an Tugend: sie ist niederträchtig, rachsüchtig und genießt es, ihren Mitmenschen Schmerz zuzufügen. Hier sehen wir wieder Andrea Palma (Rosaura) gebieterisch eine Treppe hinabsteigen (diesmal die ihrer Finca in Jalisco), aber das Ziel ist nicht mehr die erotische Vergötterung, sondern der öffentliche Pranger ihrer Klasse, der angesehenen Familien von Guadalajara, des Bollwerks der scheinheiligsten und reaktionärsten Gesellschaft des Landes. Hier stehen sich historisch die zwei fundamentalen Figuren der kinematographischen Mythologie Méxicos gegenüber: Die altbekannte Hafendime mit tiefem Dekolleté und langer Zigarettenspitze, mit verzerrten Gesichtszügen und künstlichen Augenbrauen, gealtert und traurig ungeschlechtlich, wird (wie in *All about Eve* von Mankiewicz) ihre Niederlage in den Klauen von Ninón Sevilla (Elena) kennenlernen, dem neuen

Prototyp der Prostituierten: gemein, vulgär, dumm und triebhaft. Hier kehrt sich das Doppelleben, das zentrale Thema des Genres, um, wird gerechtfertigt durch die Argumentation der Mittelklasse und sieht sich gezwungen, seinen Namen preiszugeben: die Tricks der Andrea Palma verraten die Kupplerin hinter der Mutter und umgekehrt. Hier wird der Kult der Verführung gepflegt, der Kuppelei, der Rache, des Verrats, des Sadismus, der Eschatologie, des Fetischismus, der animalischen Sexualität und des straflosen Verbrechens, denn hier werden die Mörder belohnt, bedeutet das glückliche Ende offene Immoralität. (...)

Jorge Ayala Blanco: *Aventura del cine mexicano*, México 1968

### Zum Inhalt

(...) Ein armes Mädchen sucht Arbeit in Ciudad Juárez. Unter falschen Versprechungen führt sie ein Mann in ein Cabaret und überläßt sie später, nachdem er sie betrunken gemacht hat, den Händen der perfiden Kupplerin des Ortes (Andrea Palma, fünfzehn Jahre nach *La mujer del puerto*). Die Verführerin setzt das Mädchen unter Drogen, um sie zu prostituieren, indem sie ihr angeblich Alka-Seltzer in ihre Teetasse gibt. Als sie ihr Ziel erreicht, macht sie aus ihr nicht nur eine Animierdame, sondern auch eine Samba- und Rumba-Tänzerin (Choreographie à la Hollywood). Der beste Moment des Films - und er hat viele gute Momente - erfolgt unmittelbar, nachdem der Heldin bewußt geworden ist, daß es in diesem Geschäft weder unangenehme noch häßliche Männer gibt, daß alle 'Kunden' sind und als solche behandelt werden müssen. Danach spaziert Ninón rauchend und mit verschwommenem Blick durch das Cabaret, während Pedro Vargas ein Lied von Agustín Lara singt: 'Verkaufe teuer deine Liebe, Abenteurerin / gib den Preis deines Schmerzes deiner Vergangenheit / auf daß jeder, der von deinen Lippen den Honig will / mit Brillanten deine Sünde bezahle.' Nach einer Reihe von schaurigen Zwischenfällen, in denen sich die Neigung der perfiden Kupplerin zum Laster und zur Bosheit jedesmal mehr offenbart, kann die Heldin nach México-Stadt entkommen. Dort verliebt sie sich in einen schmucken jungen Mann, der aus einer der hervorragendsten Familien Guadalajaras stammt. Unverzüglich reist das Paar in diese Stadt mit dem Ergebnis, daß das Mädchen offiziell als Braut des jungen Mannes seiner sehr ehrenhaften Mutter vorgestellt wird, die sich als niemand andere als die herzlose Kupplerin von Ciudad Juárez herausstellt! Das, was folgt, hat ein äußerst nützliches Nachspiel und ist überaus überraschend und genüßlich. Ich erzähle es nicht. Ich füge nur hinzu, daß auf dem Hochzeitsfest Ninón ein Lied von Alberto Domínguez singt, während ihr frischgebackener Ehemann ihr zuhört: 'Ich will, daß du nur für mich lebst / und dorthin gehst, wohin ich gehe./ Damit meine Seele nie mehr getrennt von deiner sei / küß mich voll Raserei.'

Als "hochmütig, vulgär, sarkastisch, mächtiger als alle anderen", bezeichnete der Kritiker Emilio García Riera die ungewöhnliche Heldin. Andererseits sagt im Film ihr junger Schwager über sie: "Sie gehört nicht zu unserer Klasse, aber sie ist die sympathischste von uns allen."

Francisco Sánchez: *Crónica antisoemne del cine mexicano*, México 1989

(...) Die Filme von Gout lohnen sich deshalb, weil er dem Thema Prostitution eine neue Wendung gibt wie bei *AVENTURERA* (1949) und *Sensualidad* (1950). In ihnen ist die Prostituierte wie immer das Opfer von Elend und Mißbrauch, aber ihr Auftritt ist nicht von Resignation oder Opferwillen geprägt, sondern von Verbitterung und Rache; Dinge, die in dem ersten dieser Filme außerdem mit einem glücklichen Ende belohnt werden.

Es sind lebhaftere Filme aufgrund der aggressiven Persönlichkeit des Stars Ninón Sevilla und der entschieden schwarzen und bitteren Handlung von Alvaro Custodio. Ninón liefert ihre Gelen-

kigkeit und Entschlossenheit und Custodio die ungewöhnlichen Zielscheiben hierzu. Gout seinerseits gab sein Bestes: einen energischen Rhythmus und eine alptraumhafte Atmosphäre.

Diese Elemente ermöglichten es der Prostituierten, die Aggressionen auf sich zu ziehen. Das befähigte sie, sich in den Sohn der heuchlerischen Aristokratin zu verlieben (die in Wirklichkeit von Mädchenhandel lebte, und die sogar befohlen hatte, sie zu kennzeichnen) und sich selbst auf das Gebiet eines Richters mit dreißig Jahren aufrechterhaltener Redlichkeit vorzuwagen.

Obwohl Ninón gewalttätig und zynisch ist, wird sie durch ihre eigenen Opferpriester verteidigt und kokettiert selbst mit dem Richter im Gefängnis, wo sie für ihr Gewerbe bestraft wird. Es genügt ihr, die gleichen Waffen ihrer Feinde zu benutzen, um das Angriffsziel umzukehren. Im gleichen Augenblick demütigt und zerstört die gedemütigte Frau die aristokratischen und angesehenen Familien, indem sie Eltern und Kinder miteinander konfrontiert und es fertigbringt, daß Ehefrauen die Liebhaberinnen bitten, ihre Männer besuchen zu dürfen. Es sind die ersten wertvollen Filme aus der Bordellserie, weil ihre Verbitterung und ihr Rachedurst nicht darauf abzielen, die für das Genre charakteristische Heuchelei zu bestärken, sondern weil sie sich dagegen richten. Endlich wurde die Idealisierung aufgegeben, in welche die Figuren des Bordells getaucht worden waren, um die Realität zu verdecken.

*AVENTURERA* und *Sensualidad* verbinden die Härte des Bordells mit der subtilen Gewalt der wirtschaftlichen und aristokratischen Verhältnisse, die nur zufällig durch die 'femme fatale' angegriffen werden. Einzig die extreme Vulgarität einer Ninón Sevilla und die vollendete Vornehmheit einer Maria Félix konnten dies erreichen. Letztere wiederholte ihre Rolle für Fernando de Fuentes in *La devoradora* (1946), für Julio Bracho in *La mujer de todos* (1946) und für Tito Davison in *Doña diabla* (1949), in denen sie weitere Bestrafungen für ihre Handlungen zu erleiden hatte, die sozial nicht mehr gerechtfertigt waren. Man ließ sie gewaltsam durch eines ihrer Opfer sterben, man zwang sie, zur Zeit der Revolution aus Liebe auf die eigene Liebe zu verzichten, und man ließ sie töten, um ihre Tochter zu verteidigen. Das Ergebnis dieses Wettstreites, um die 'Mujer sin alma' zu zerstören, war die Konstatierung ihrer Kraft. Daß man ihr zuerst die Seele nahm, machte sie unverwundbar. In diesen Filmen bleibt der Zuschauer davon überzeugt, daß weder der Tod die Schmerzen verhinderte, welche die Félix verursachte, noch das Verlangen auslöschte, das sie weckte.

### Biofilmographie

Alberto Gout Abrego, geb. 14.3.1913 in Mexico-Stadt, gestorben 7.7.1966. Aufgewachsen in Los Angeles, Ausbildung als Maskenbildner bei der 20th Century Fox. Seit den 30er Jahren in Mexico, zunächst wieder als Maskenbildner tätig. Filme seit 1938, besonders Komödien und Melodramen, hier vor allem Cabaret-Themen. Besonders erfolgreich seine Filme mit Ninón Sevilla *AVENTURERA* (1949), *Sensualidad* (1950), *No niego mi pasado* (1951), *Mujeres sacrificadas* (1951) und Silvia Pinal (*La sospechosa* (1954), *Mi desconocida esposa* (1955). Kassenerfolg mit *Adám y Eva* (1956).

## DOÑA BÁRBARA

Land	México 1943
Produktion	Clasa Films, Grovas S.A.
Regie	Fernando de Fuentes Miguel M. Delgado
Buch	Rómulo Gallegos nach seinem gleichnamigen Roman unter Mitwirkung von F. de Fuentes
Kamera	Alex Phillips Rosálio Solano
Musik	Francisco Domínguez, Prudencio Essa
Ton	Jesús González Gancy, Howard Randall
Ausstattung	Jesús Bracho
Schnitt	Charles L. Kimball
Regieassistentz	Américo Fernández
Produktionsleitung	Ricardo Beltri
Produzent	Fernando de Fuentes
Darsteller	
Doña Bárbara	María Félix
Santos Luzardo	Julián Soler
Marisela	María Elena Marqués
Lorenzo Barquero	Andrés Soler
Don Guillermo	Charles Rooner
Juan Primito	Agustín Isunza
Melquíades	Miguel Inclán
Melesio Sandoval	Eduardo Arozamena
Uraufführung	16. 9. 1943, México-Stadt
Format	35 mm, Schwarzweiß, 1:1.37
Länge	138 Minuten
Weltrechte	Clasa Films Mundiales Estudios Churubusco Atletas #2, Col. Country Club México, D.F. 04220 T - (525) 544 00 29, 544 30 60 Fax - (525) 689 31 57 Telex - 1760 298 churme

### Inhalt

Um eine kleine Farm in Altamira zu übernehmen, kommt der Doktor der Rechte, Santos Luzardo, aus Caracas in das abgelegene Flachland, das von der gefürchteten Doña Bárbara beherrscht wird. Nachdem sie ihren unnachgiebigen Charakter bestätigt hat, indem sie ein Fohlen zureitet und ihren untreuen Verwalter Balbino (ein Freier von Doña Bárbara) entläßt, besucht Santos seinen Vetter Lorenzo Barquero, den die Hexereien von Bárbara zu einem Trinker verkommen ließen, so daß er sogar seine Tochter Marisela, die er mit der Doña hat, für Whisky an den fremden Geschäftsmann Don Guillermo verkaufen will, aber Santos entschließt sich, bei seinem Vetter und dem Mädchen zu leben. Da Marisela wie dieser in einem fast verwilderten Zustand gelebt hat, widmet Santos sich ihr, um sie zu unterrichten. Santos erreicht, daß sein Ex-Kommilitone Mujiquita, der jetzt Unter-Sekretär der örtlichen Autorität, des Oberst Bernalte, ist, Doña Bárbara und Don Guillermo wegen einer Landstreitigkeit vorlädt. Die Doña versucht, Santos zu verhexen, aber sie verliebt sich in ihn und tritt ihm einige von ihr vernachlässigte Gebiete ab. Santos jedoch weist die Doña zurück. Mutter und Tochter streiten sich wegen Santos. Balbino tötet zwei Männer von Santos, Carmelito und seinen Bruder, um ihn um einige wertvolle Reih-

federn zu betrügen. Don Guillermo verleitet Lorenzo erneut zum Trinken, und dieser stirbt. Ein Mann von Santos tötet einen gewissen Melquíades, als dieser auf Anweisung der Doña mit Gewalt versucht, Luzardo zu vertreiben. Die Doña veranlaßt ihre Männer, Balbino zu töten, um ihm die geraubten Federn wegzunehmen. Aus Furcht vor Strafe verlassen die Arbeiter die Farm ('Die Angst') der Doña. Sie gibt ihre Hexerei auf und verschwindet, damit das Liebespaar Santos und Marisela glücklich werden.

### Kommentar

Als María Félix (dank eines flash-backs zu Beginn des Films) eine schöne und hoffnungsvolle junge Frau war, würfeln sechs Matrosen um ihre Jungfräulichkeit, töteten ihren Freund und vergewaltigten sie. Diese männliche Schurkerei rächte sie, indem sie sich vermännlichte. Oder besser gesagt, sie wird zu einem Mannweib, welches sogar der heruntergekommene Andrés Soler (Lorenzo Barquero) mit einer langen Reihe von Eigenschaften definiert: "Männerfressend (dies wiederholt er unzählige Male), unerbittlich, furchtbar, die personifizierte Gewalt, das schreckliche Weib, Herrscherin über Land und Leben". Wenn sie sich wieder einmal verliebt, kehrt die Dona zu ihrer weiblichen Art zurück, indem sie ihre Zöpfe lockert und sich ein wenig die Bluse öffnet. Sie gibt ihre Hexerei auf (die darin besteht, sich mit dem Kopf, den Schultern an die Heiligen zu lehnen und gegenüber von drei Leuchtern das Porträt von Julián Soler, dem Darsteller des Santos Luzardo, aufzustellen) und findet, daß der gebildete Doktor aus Caracas recht hat, wenn er feststellt, daß ihre Gewalttätigkeit ihr selbst Schmerz zugefügt hat, und macht damit ein Ende, indem sie verschwindet, nachdem ihre maskulinen Neigungen sie fast dazu gebracht haben, mit ihrer Tochter (Marisela) und Soler (Lorenzo) das gleiche zu tun, was die Matrosen mit ihr gemacht haben (damit es auch keinen Zweifel über die Ähnlichkeit der Situationen gibt, schiebt de Fuentes einen flash der ursprünglichen Situation ein). In Anbetracht dessen, daß ihr das Leben in der Rolle als Frau wie auch in der des Mannes gleich schwer ist, verschwindet die Doña. So weit die Geschichte der Figur, die gemäß dem venezolanischen Romancier und Politiker Gallegos die Barbarei repräsentiert.

Julián Soler hat seinerseits das behagliche Anwaltsleben aufgegeben, das er in Caracas geführt hat, um darum zu kämpfen, daß die Weideplätze des Flachlands ordnungsgemäß eingezäunt werden (gemäß den sakrosankten Gesetzen des Privateigentums); um dem armen Astol (Mujiquita), der fünf Kinder hat, seine Korruption und bürokratische Schabigigkeit ins Gesicht zu schleudern; um Andrés Soler (Lorenzo) vom Alkohol fernzuhalten und um der kleinen Wilden, Maria Elena Marqués (Marisela), Gesicht und Verstand zu reinigen. Gemäß dem nämlichen Gallegos symbolisiert diese Figur, interpretiert durch Julián Soler, die Zivilisation. (...)

Aus: Emilio García Riéra, Historia documental del cine mexicano, Bd. 2, S. 134 f., México 1970

### Kritik

Zu Beginn der 40er Jahre, als man jedes zur Verfügung stehende literarische Werk vergesellschaftete, entdeckte das mexikanische Kino mittels der romanesken Welt des Rómulo Gallegos das Melodram des kontinentalen Regionalismus. Als erstes ist 'Doña Bárbara' (...) unfähig, dem Lauf der Zeit zu widerstehen: Die Erzählung stützt sich auf die verbale Überlieferung, um kuriose Figuren bis in die Karikatur zu treiben. Die archetypische Figur der María Félix (Doña Bárbara) streift in Reithosen und mit einer Peitsche in der Hand umher, wobei sie stoisch die Bedeutungsschwere einer Flachland-Mythologie am Rande des Lächerlichen erträgt. All dies geschieht in der Absicht, daß die Konfrontation der Barbarei, die in der venezolanischen Prärie herrscht, mit der

aus Europa stammenden erlösenden Erkenntnis, ihren bequemen Symbolismus aufdrängt.

Jorge Ayala Blanco, in: 'La aventura del cine mexicano', S. 247, México 1968

(...) Um ein Wort mitreden zu können, mußte María Félix sich in einen Mythos verwandeln, in einen Stein des Anstoßes, der Bewunderung und des Neides. Sie mußte sogar die Weiblichkeit ihrer außerordentlichen Schönheit etwas zurücknehmen und männliche Verhaltensweisen annehmen. Trotzdem war das Starsystem niemals besser repräsentiert und ausgenutzt. Es genügte ihr, auf offener Straße in Hosen zu glänzen, um eine nationale Erschütterung zu provozieren. Man schrieb ihr Liebeleien mit hohen Politikern zu, und ihre Ehen mit Jorge Negrete und Agustín Lara waren Ereignisse, die die Trivialität müßiger Unterhaltung überstiegen, um sich in Angelegenheiten von wahrhaft öffentlichem Interesse zu verwandeln. María Félix repräsentierte etwas, das nicht das typisch aufwendige und verschwenderische Leben der Stars war. Es war das, was sich über die Handlungen in ihren Filmen hinaus mitteilte: das Zurückweisen des etablierten weiblichen Prototyps und die freimütige Akzeptanz des Geschlechtsverkehrs in entsprechenden Worten.

Beides war in ihren Filmen angelegt, aber für das erste verurteilte man sie mit doppelter Strenge, und hinsichtlich des zweiten verleugnete man sie und beraubte sie sogar ihres Lohnes. Doch darauf kommt es nicht an: die Präsenz und die Haltung der Schauspielerin übertreffen die Schlußfolgerungen der Autoren. Nach ihrem glänzenden Debut in *El penón de las ánimas* und ihrem verschenkten Part in *María Eugenia* setzte der Produzent Salvador Elizondo sie bei dem Regisseur Fernando de Fuentes durch, um anstelle von Isabela Corona die Hauptrolle in DOÑA BÁRBARA zu übernehmen. Das war eine ambitionierte Adaptation des gleichnamigen Romans von Rómulo Gallegos (Klassiker der lateinamerikanischen Literatur, A. d. Ü.), in dem es am Ende ein echtes Motiv für ihren Haß auf Barbarei und Brutalität gab: die Beleidigung des menschlichen Wesens.

Der Urwald beleidigt die Humanität, weil er sie sich nicht entwickeln läßt; die Unbildung beleidigt sie, weil sie sie erniedrigt, aber letzten Endes sind dies natürliche und soziale Kräfte, von denen man keine Menschlichkeit erwarten kann. Hingegen: Welch größere Beleidigung kann es geben für die Vernunft und das Individuum, als wenn sich die eigene Humanität gegen sich selbst richtet? Angesichts dessen werden Urwald und Unbildung zu entlegenen Symbolen. Ein Roman und ein Film, geringer als DOÑA BÁRBARA, hatten trotzdem die Klugheit, die sentimental Begriffe des Melodramas umzukehren, indem sie die 'natürliche' Bosheit der Hauptfigur tilgten und ihre Grausamkeit begründeten. Und so geschah es in der Einleitung als Antwort auf die höchste Beleidigung, nämlich die Vergewaltigung.

Alles geht von einer Vergewaltigung aus, deren Opfer die erst kurz verheiratete Bárbara ist, nachdem man ihren Mann getötet hat. Von daher stammt die maskuline Frau, die es genießt, ihre Mitmenschen auszuplündern und zu demütigen; von daher kommt das inhumane Weibchen, das einen gelegentlichen Liebhaber und sogar die Tochter haßt, die sie mit ihm zeugte; von daher rührt die unbarmherzige Mutter, noch fähig, sich von einem Mann verführen zu lassen, aber bereit, ihre eigene Tochter für ihn zu töten; von daher entspringt die erbarmungswürdige Hexe, die immer im Urwald verschwindet, wenn sie begreift, daß weder die Herrschaft über Land und Leute, noch das Licht der Vernunft, das ihr in einem gebildeten Mann repräsentiert zu sein scheint, ihr die verlorene Hoffnung zurückbringen und auch ihren Menschenhaß nicht brechen kann. Von daher stammt die Figur der María Félix.

Es handelt sich um einen, durch eine schwache Regie, sich wiederholende Dialoge voll falscher Feierlichkeit und einen augenfälligen Symbolismus beeinträchtigten Film, der aber María

Félix, seither bekannt als 'La doña', die Grundlage bot für die Schaffung einer Figur, die dem Bild gewachsen war, das sie zu entwerfen wünschte. Sie war schon die hart gewordene Frau, fähig, Leidenschaft zu empfinden, aber keine Liebe. Es gelang ihr aber nicht, diese Charakterzüge auf weniger symbolisches Terrain zu übertragen, wo das Ressentiment mehr Bestand hätte.

Im gleichen Jahr 1943 arbeitete die Félix an zwei anderen Filmen, *La china poblada* von Fernando A. Palacios und *La mujer sin alma*, wiederum gedreht von Fernando de Fuentes. Der erste dieser Streifen war ein traditionsgebundenes Folklore-Melodram, ohne größere Bedeutung. Im Gegensatz dazu verwandelte *La mujer sin alma* die 'Doña' in die erste und authentische 'femme fatale' des mexikanischen Kinos, wiederum ohne daß Fernando de Fuentes dies beabsichtigte.

Moises Viñas, Historia del cine mexicano, S. 131 f., México 1987

### Biofilmographie

**Fernando de Fuentes**, geb. 13.12.1894 in Vera Cruz, gestorben 4.7.1958 in México-Stadt. Zunächst mit dem Filmvertrieb beschäftigt. Mit Beginn des Tonfilms verschiedene untergeordnete Tätigkeiten in der Filmproduktion. Filmregie von 1932 bis 1953. Wichtigster Regisseur der 30er Jahre mit großen ästhetischen Fähigkeiten und einer kritischen Haltung zur Mexikanischen Revolution. Drehte einige Filmklassiker wie *El compadre Mendoza* (1933), *Vamonos con Pancho Villa* (1935), begründete verschiedene für das mexikanische Kino typische Genres wie das Gesellschaftsdrama (*La Calandria* 1933), den historischen Abenteuerfilm (*El tigre de Yautepec* 1933), den Horrorfilm (*El fantasma del convento* 1934), das Familienmelodram (*La familia Dresdel* 1935), die 'Comedia ranchera' (*Allá en el Rancho Grande* 1936), eine Art Heimatfilm, das erfolgreichste Genre. Er hat sich auch als einer der ersten im Farbfilm versucht (*Así se quiere en Jalisco* 1942). Von wenigen ambitionierten Arbeiten wie DOÑA BÁRBARA (1943) abgesehen hat er später eher kommerzielle Produktionen gemacht.

# LA MUJER SIN LÁGRIMAS

Die Frau ohne Tränen

Land	México 1951
Produktion	Ultramar Films
Regie	Alfredo B. Crevenna
Buch	Edmundo Báez, Egon Eis
Kamera	José Ortiz Ramos Manuel González
Musik	Manuel Esperón
Ton	Eduardo Arjona, Jesús González Gancy
Ausstattung	Edward Fitzgerald
Schnitt	Carlos Savage
Regieassistenz	Mario Llorca
Produktionsleitung	Fidel Pizarro
Produzent	Oscar Dancigers
Darsteller	
Consuelo	Libertad Lamarque
Beatriz	Marga López
Carlos Cisneros	Ernesto Alonso
Rita	Alma Delia Fuentes
Alejandro	Francisco Jambrina
Claudia	Maruja Grifell
Pfarrer	Eduardo Alcaraz
Uraufführung	21. September 1951, México-Stadt (Kino Marscala)
Format	35mm, Schwarzweiß, 1:1.37
Länge	93 Minuten
Weltrechte	Clasa Films Mundiales Estudios Churubusco Atletas #2, Col. Country Club México, D.F. 04220 T - (525) 544 00 29, 544 30 60 Fax - (525) 689 31 57 Telex - 1760 298 churme

## Inhalt

19. Jahrhundert. Am Tage ihrer Hochzeit verkündet Consuelo überraschend, daß sie Carlos nicht heiraten wird, und verläßt das Dorf, um mit ihrer Schwester Beatriz in die Hauptstadt zu reisen. Dort bringt Consuelo (scheinbar) ihre uneheliche Tochter Rita zur Welt. Alejandro, der Mann von Beatriz, akzeptiert, daß Consuelo und ihre Tochter mit ihnen in dem Dorf leben, vorausgesetzt, daß sie nicht den Innenhof überqueren, der an das Herrenhaus grenzt, das er mit Beatriz bewohnt. Rita wächst bei ihrer Mutter auf, die als Modistin arbeitet, und trotz ihrer Mutter wird sie die Freundin des jungen und reichen Javier, des Sohnes von Doña Claudia. Consuelo gibt außerdem Gesangsunterricht und ist Leiterin der Pfarrerschule.

Alejandro erkrankt schwer an einem Herzleiden, und Consuelo bittet Carlos, der inzwischen ein berühmter Arzt ist, ihm zu helfen. Die (scheinbar) gütige Beatriz verspricht Rita, daß sie mit den Eltern von Javier sprechen wird, um die Hochzeit zu vereinbaren, aber Consuelo zwingt ihre Schwester, dem jungen Mädchen darüber die Augen zu öffnen, daß die aristokratischen Eltern von Javier es nicht zulassen werden, daß ihr Sohn sich mit einem Bastard verheiratet. Ein Gespräch zwischen Consuelo und Carlos macht klar, daß er sie mit der leichtfertigen und damals bereits verheirateten Beatriz betrogen hatte und daß Beatriz die wahre Mutter von Rita ist. Demnach ist Rita die Tochter von Carlos, und

Consuelo opferte sich nun, um ihre Schwester zu schützen und das junge Mädchen als eine Erinnerung an den Mann, den sie bereit war zu heiraten, zu bewahren.

Beatriz versucht Carlos zurückzuerobern: Alejandro sieht das und stirbt in dem Bewußtsein, daß er dies verschuldet hat. Auf Bitten von Rita hat Consuelo in die Heirat mit dem reumütigen Carlos eingewilligt, aber Beatriz droht ihr, dem Mädchen alles zu enthüllen. In dem Bewußtsein, daß sie keinen legitimen Vater haben wird, der ihr die Heirat mit Javier ermöglichen würde, versucht Rita, sich in einem See zu ertränken. Consuelo offenbart ihr, daß Beatriz ihre wahre Mutter ist und entschließt sich, ebenso wie Carlos, andermorts allein zu leben. Rita erreicht Consuelo noch rechtzeitig auf dem Bahnsteig und nennt sie Mutter. Beatriz bleibt allein zurück.

## Kommentar

So wie Libertad Lamarque (Consuelo) den ersten Platz in der Besetzung hat, kommt es ihr zu, die Anständige zu spielen, die zunächst als schlecht erscheint (das ist so eine Redensart, weil niemand in der Lage wäre, sich zu täuschen), und Marga López (Beatriz) spielt die Schlechte, die zunächst als anständig erscheint. Strenggenommen könnte es umgekehrt sein, und einige Handlungen der Lamarque tragen dazu bei, dies zu denken: Mit der Energie und Entschlossenheit dessen, der sich vom Melodrama begünstigt weiß, tadelt die Frau ihre Schülerinnen, weil sie nicht so singen wie sie, und sagt von Alma Delia Fuentes (Rita): "Meine Tochter ist schlecht, und ich weiß weshalb", weil es nicht ihre Tochter ist, sondern die einer 'Nichtadligen'. Dies zeigt, daß Libertad Lamarque ihre Überzeugung des ererbten Atavismus bejaht, ohne sich die Mühe zu machen, ihre Haltung später zu ändern, wenn Alma Delia Fuentes sich trotz alledem als anständig erweist. (Die Idee, daß eine Frau als Mutter eines Kindes ihrer Schwester auftritt, um deren Ehe zu retten, ist dem Stück von Jacinto Benavente 'La honra de los hombres / Die Ehre der Männer' entnommen, das 1946 in Argentinien von Carlos Schliepper mit María Duval, Enrique A. Diosdado, Aída Luz und Alberto Closas verfilmt wurde.)

In einem Melodram von Frauen und für Frauen wie diesem pflegen die männlichen Figuren vorzeitig weiße Haare zu bekommen (Ernesto Alonso, hier als Carlos, überhäufen sie damit in vielen Filmen) und eine perplexen Haltung einzunehmen, welche die des Regisseurs, des gleichmütigen und seelenlosen Crevenna, zu imitieren scheint.

Aus: Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Bd. 4, S. 317 f., México 1972

## Biofilmographie

**Alberto B. Crevenna**, geb. 22.4.1914 in Frankfurt/Main, Emigration nach Großbritannien, Chemie- und Physikstudium. Erster Film 1936: *La princesa Turandot*. Seit 1938 in Mexico, Mitarbeit an Drehbüchern, Filme seit 1944. Nach totalen Fehlschlägen mit ambitionierteren Arbeiten wie *Muchachas de uniforme* (1950) und *Casa de muñecas* (1953) widmete er sich vor allem dem Genrekino wie dem Melodrama (*Una mujer sin lágrimas* 1951) und hat im Laufe einer unaufhörlichen Produktionsgeschichte viele Niederungen des Filmkommerzes durchgemacht. Er gilt als einer der aktivsten Regisseure, der, zuletzt 1989, noch sechs Filme abdrehte.

## LA OTRA

Die Andere

Land	México 1946
Produktion	Producciones Mercurio
Regie	Roberto Gavaldón
Buch	José Revueltas, Roberto Gavaldón nach einer Erzählung von Rian James
Kamera	Alex Phillips Rosalío Solano
Musik	Raúl Lavista
Ton	James L. Fields, Nicolás de la Rosa Galdino Samperio
Ausstattung	Gunther Gerszo
Schnitt	Charles L. Kimball
Regieassistentz	Ignacio Villarreal
Produktionsleitung	Alberto A. Ferrer
Produzent	Mauricio de la Serna
Darsteller	
Magdalena und	
María Méndez	Dolores del Río
Roberto González	Agustín Irusta
Fernando	Víctor Junco
Licenciado	
de la Fuente	José Baviera
Kriminalbeamter Vila	Manuel Dondé
Carmela	Conchita Carracedo
Notar	Carlos Villarías
Richter	Rafael Icardo
Kind	Daniel Pastor
Uraufführung	20. November 1946, México-Stadt (Kino Olimpia)
Format	35 mm, Schwarzweiß, 1:1.37
Länge	98 Minuten

### Inhalt

Die junge Magdalena ist Witwe des Millionärs Montes de Oca geworden. Ihre Zwillingschwester Maria dagegen ist arm und arbeitet als Maniküre. Sie ist mit dem ebenfalls armen Roberto verlobt und gibt ihre Arbeit auf, als man versucht sie zu zwingen, einem Herrn 'zu Willen zu sein'. Roberto und Maria verbringen den Weihnachtsabend in einem Café. Sie verabredet sich mit Magdalena in ihrem Zimmer, um ihr mitzuteilen, daß sie sich umbringen will. Doch sie erschießt Magdalena und vertauscht deren Kleider mit den ihrigen. So hat es den Anschein, daß María sich getötet hat. Diese kann nun den Platz ihrer Schwester einnehmen. Vor Gericht macht Maria die gleiche Aussage wie Roberto. Darin ist die Rede von der großen Liebe, die sie für die angeblich Verstorbene hatten. In seinem Testament hat Montes de Oca seiner Ehefrau zehntausend Pesos vererbt, mit denen Maria sich nun ein schönes Leben macht. Sie lernt Fernando, einen alten Freund ihrer Schwester, kennen und sieht sich gezwungen, sich ihm hinzugeben. Fernando beutet sie aus. Außerdem überläßt sie ihm ein Gemälde von El Greco, das Nationaleigentum ist. Die Behörden, denen Roberto als Polizist angehört, ermitteln. Man entdeckt, daß Magdalena in Komplizenschaft mit Fernando ihren Mann ermordete. María nimmt zwangsläufig die Schuld ihrer Schwester auf sich und wird zu dreißig Jahren Gefängnis verurteilt. Wieder ist Weihnachtsabend: ein Jahr ist vergangen, seit sie sich eines Verbrechens schuldig machte.

### Kritik

Mit LA OTRA begann das, was man eine lange filmische Zusammenarbeit nennen würde: zwischen dem Regisseur Gavaldón und dem Drehbuchautor José Revueltas (Bruder des großen Musikers Silvestre Revueltas), einem exzellenten Romancier und konsequenten Marxisten, kämpferisch und voller Wissensdurst. Die ungleichen und widersprüchlichen Ergebnisse, die solche Zusammenarbeit bieten würde, konnte man gleich bei diesem Film beurteilen. Einerseits bestand Revueltas darauf, alle möglichen Mittel einzusetzen - Dialoge, Schauplätze, Objekte -, um die psychologische Studie der Figuren auf einen sozialen Kontext zu übertragen, und so den Klassencharakter ihres Verhaltens sichtbar zu machen; andererseits reizte Gavaldón die technische Perfektion, die ihren Ausdruck in der Glättung der psychologischen Elemente fand, das heißt, in ihrer Reduktion auf eine Reihe mechanischer und sich wiederholender Vorgänge. Durch die erfolgreiche Mitarbeit einer Schauspielerin, wohlvertraut in der Expressivität des Hochziehens der Augenbrauen, verwandelte Gavaldón das subtile Spiel der Spiegelungen, das LA OTRA hätte sein können und sollen, in die seelenlose Feststellung, daß Dolores del Río immer nur Dolores del Río spielt und das in der Tat die immanente Gerechtigkeit - blind wie Justitia - unfähig ist, zwischen beiden zu unterscheiden. Mit anderen Worten: ein Thema, das einen Identitätswechsel hätte zeigen können, schweifte ab in die Identität eines Filmstars mit sich selbst.

Die Geschichte von Rian James, ihre Adaptation durch Revueltas, die Kamera von Phillips, die Ausstattung von Gerszo, einschließlich der Technik von Gavaldón - nicht ohne Raffinesse - schienen sich zugunsten eines guten Films miteinander verschworen zu haben. Aber die Präsenz von Dolores del Río stellte eine falsche Hierarchie auf und zerstörte zugleich die Möglichkeit der Figur, die die Schauspielerin interpretierte und um die der ganze Film sich drehte. Es war unmöglich, das Mysterium der Identität zu vermitteln aufgrund der fatalen, nicht wieder gutzumachenden Übereinstimmung zwischen Figur und Interpretin. LA OTRA demonstrierte eindeutig, daß Dolores del Río 'die Andere' nicht sein konnte.

Aus: Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Bd. 3, S. 124 f., México 1971

### Biofilmographie

**Roberto Gavaldón Leyva**, geb. 7.6.1909 in Ciudad Jiménez/Chihuahua, gestorben am 4.9.1986 in Mexico-Stadt. Als Statist in Hollywood und ab 1932 in Mexico. Assistent bei namhaften Regisseuren. Filmregie seit 1944. Zu bedeutenden Ergebnissen führte seine Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller José Revueltas (seit LA OTRA, 1946) und den Kameramännern Gabriel Figueroa und Alex Phillips. Aufgrund seiner technischen Perfektion übertrug man ihm die Regie nordamerikanischer Produktionen in México (*Adventures of Casanova*, 1947, *The Littlest Owl*, 1953). Filmte mit María Félix (*La diosa arrodillada* 1947, *La escondida* 1955, *Flor de mayo* 1957), Dolores del Río (*La casa chica*, 1949). Letzter Film 1977: *Cuando tejen las arañas*.



## SALÓN MÉXICO

Land	México 1948
Produktion	Clasa Films Mundiales
Regie	Emilio Fernández
Buch	Mauricio Magdaleno, Emilio Fernández
Kamera	Gabriel Figueroa
Musik	Antonio Díaz Conde
Ton	Rodolfo Solís, José de Pérez
Ausstattung	Jesús Bracho
Schnitt	Gloria Schoemann
Regieassistent	Felipe Palomino
Ausführender	
Produzent	Fernando Marcos
Produzent	Salvador Elizondo
Produktionsleitung	Alberto A. Ferrer
Darsteller	
Mercedes López	Marga López
Lupe López	Miguel Inclán
Paco	Rodolfo Acosta
Roberto	Roberto Cañedo
Direktorin	Mimí Derba
Patron	Carlos Múzquiz
Präfektin	Fanny Schiller
Beatriz	Silvia Derbez
Polizist	José Torvay
Uraufführung	25.2.1949, México Stadt (Kino Orfeón)
Format	35 mm, 1:1.37, Schwarzweiß
Länge	95 Minuten
Weltrechte	Clasa Films Mundiales Estudios Churubusco Atletas #2, Col. Country Club México, D.F. 04220 T - (525) 544 00 29, 544 30 60

### Inhalt

Im 'Salón México' feiert man nach einem 'Großen Tanzwettbewerb', den der Lude Paco und seine Partnerin Mercedes gewonnen haben. Sie ist Nachtclubtänzerin und wird von ihm ausgebeutet. Nun fordert sie von ihm das Geld, das beide gewonnen haben. Paco gibt ihr nur die erhaltene Trophäe und geht mit einer anderen Frau in ein Hotelzimmer. Mercedes wartet, bis das Paar eingeschlafen ist, um das Zimmer zu betreten und das Geld wegzunehmen, das Paco verwahrt. Sie braucht es, um für ihre jüngere Schwester Beatriz, die in einem sehr teuren Mädcheninternat studiert, das Schulgeld zu bezahlen. Weder Beatriz noch die Internatsverwaltung wissen, daß Mercedes ihren Lebensunterhalt als Nachtclubtänzerin verdient. Paco verprügelt Mercedes furchtbar in dem Hotelzimmer, bis Lupe, ein anständiger Polizist, erscheint, der alles mitbekommen hat. Lupe zieht sich die Uniform aus und schlägt sich hart mit Paco, bis dieser aufgibt. Später im Cabaret macht Lupe Mercedes einen Heiratsantrag und verspricht, auf sie zu warten, bis Beatriz verheiratet ist. Roberto, Leutnant der Luftwaffe, der beim Geschwader 201 gekämpft hat und seit dem Abschluß seines Flugzeuges über Okinawa hinkt, besucht seine Mutter, die Direktorin des Internats. Beatriz und Roberto verlieben sich. Paco wird erwischt, als er versucht, eine Bank auszurauben und tötet dabei deren Wächter.

Er kann der Polizei entkommen und versteckt sich im Zimmer von Mercedes. Beide werden verhaftet. Lupe besucht Mercedes im Gefängnis und bietet ihr an, in ihrem Namen nach Beatriz zu sehen. Beatriz, die darauf wartet, ihrer Schwester Roberto vorzustellen, ist beleidigt, weil Mercedes nicht zum verabredeten Ort gekommen ist. Mercedes wird freigelassen und gibt unter Schluchzen Roberto die Hand von Beatriz. Als Mercedes sich im Cabaret einigen nordamerikanischen und mexikanischen Piloten verweigert, unter denen sich auch Roberto befindet, entläßt man sie im 'Salón México'. Paco flieht aus dem Gefängnis und droht Mercedes, Beatriz alles zu enthüllen, falls sie nicht mit ihm weggeht. Mercedes sticht Paco nieder, und dieser erschießt sie. Beatriz beendet glänzend ihr Studium; Roberto, der die ganze Wahrheit kennt, umarmt sie zärtlich.

### Kritik

Trotz seiner überdeutlichen Berührungspunkte zu *Las abandonadas* ist SALÓN MÉXICO das erste Nachtclub-Melodram des 'Indios' Fernández, das heißt, der erste Einstieg eines Regisseurs von Bedeutung in das Genre des Augenblicks. Seines Prestiges bewußt, mußte er sich bemühen, Affinitäten und Gegensätze zwischen drei Wertskalen zu verbinden: seiner eigenen, der des Genres und der Skala der bürgerlichen Wertvorstellungen; wie sie im Optimismus des Sexeniums vorgeschlagen wurden. Der 'Salón México' funktionierte in der Realität als Treffpunkt von Ganoven, Arbeitern, 'Registrierten' und 'großen Tieren', alle voller Durst nach starken Emotionen. Diese 'Lasterhöhle' war anfangs vom Regisseur gezeigt worden als das 'México, wie es nicht sein darf'. Deshalb mußte er es kontrastieren mit einem 'México, wie es sein soll', so obligatorisch wie ideal. Jenes México, das vom Regisseur beschrieben wird mit der Feierlichkeit und dem Eifer von jemandem, der sich eine gute Note in Staatsbürgerkunde verdienen will, wird bevölkert von einer enthusiastischen Menge, die dem Präsidenten in der Nacht des 15. September (Nationalfeiertag, A.d.Ü.) zujubelte; jenes México ist gierig auf Kultur und fähig, Wurzeln und Ursprünge bei einem Besuch des Zócalo oder des Nationalmuseums wiederzuerkennen (gerade dort geriet die Kamera des 'Indios' in Verzückung, wenn sie die Ähnlichkeiten zwischen den precortesianischen Figuren und den ihres Prestiges bewußten Personen zeigte); jenes México ist in dem Ambiente präsent, das dem 'Salón México' gänzlich entgegengesetzt ist: dem sehr teuren und sehr ehrbaren Mädchen-Internat. Geschützt durch die schmucklosen und keuschen Wände des Internats, bejahten die zukünftigen Mütter und Frauen der mexikanischen Männer stillschweigend ihre Unwissenheit über den sündhaften Danzón (A. d. Ü.: eine Art 'Habanera'), während sie sich begeisterten an Bernardita, dem Heiligen Franziskus, Madame Curie, Louis Pasteur und anderen ehrwürdigen Personen von Paul Muni (sicher: die Schülerin Beatriz, dargestellt von Silvia Derbez, die jene Gipfel humaner Verdienste zitierte, wußte nicht, daß sie beim Sprechen über deren Tugenden sich auch auf die ihrer selbstlosen Schwester bezog, dies aber aus einem anderen Motiv, dem Motiv des Melodramas. (...))

Aber genau wie Victor Junco in *Las abandonadas* war Silvia Derbez unbewußt mit der 'anderen' Welt durch die Nabelschnur des Melodramas verbunden. Folgte man dieser Schnur, gelangte man in den 'Salón México', wo Marga López (Mercedes) ihre noblen Gesichtszüge des heiligen Mütterchens prostituierend und raubend verschwendete, um die Centavos zu gewinnen, die aus ihrem Schwesterchen Derbez (Beatriz) ein ehrenwertes Fräulein machen würden. Deshalb mußte sie gegen den Luden kämpfen, der sie ausbeutete, ein untersetzter und pomadesierter Rodolfo Acosta (Paco), dem Sauerstoff und moralische Tugenden gänzlich fremd sind. Die gleiche Kamera, die auf eine respektvolle Distanz zum Internat achtete, fühlte sich im 'Salón México' autorisiert, am allgemeinen Durcheinander genüßlich und ohne

größere Umschweife teilzunehmen. Unruhig und neugierig folgte sie den köstlichen Bewegungen der Tänzerinnen des 'Danzón' oder nahm - in einer exzellenten Szene - das Eintreten der Prostituierten ins Cabaret und das Register auf, das sie als Objekt auswies. Zweifellos erwies sich das 'México, wie es nicht sein durfte', als unendlich vitaler als der andere, aus dem einfachen Grund, weil die Kamera ein viel größeres Vergnügen daran fand, es zu porträtieren.

So waren die beiden Welten mit zwei gegensätzlichen und sich ergänzenden Wertskalen in den Grenzen des Melodramas beschrieben. In der einen Welt fühlte der 'Indio' sich steif und feierlich, in der anderen fröhlich und vergnügt. Trotzdem, weder die eine noch die andere waren 'seine Welt'. Fernández identifizierte sich völlig mit einer Person, die weder etwas mit dem Internat noch mit dem Cabaret zu schaffen hatte, obwohl er in letzterem seinen Beruf ausüben mußte: der anständige Polizist, den Miguel Inclán (Lupe) mit seinen indianischen Gesichtszügen verkörperte und der mit einem Mal von seinem niederen Rang befreit war. Diese Figur erfüllte ohne Ruhm und ohne Vorteil ihre bescheidene Pflicht (unter anderem, weil das Publikum - das im Film und das im Kino - kaum bereit war, in einem Polizisten Tugenden wiederzuerkennen). Aber obwohl er ein häßlicher Mann reiferen Alters war, erwies sich Inclán als liebesfähig, und dies war die größte Tugend, die der 'Indio' Fernández an seinen Helden schätzte. (...)

Die wunderbaren Aufnahmen von Figueroa, ihr Helldunkel und die perfekt ausgearbeiteten Spiele mit dem Licht, mit denen der Kameramann bei den Innenszenen seine Meisterschaft bestätigte, die unpassende Musik von Diaz Conde (in tristem Wettbewerb mit der mitreißenden Musik von Aaron Copland, dessen Suite 'Salón México' der Besitzer des Ladens in irgendeinem Moment des Streifens zitierte), all dies trug mit mehr oder weniger Gelingen dazu bei, dem Cabaret-Melodram seinen besten Zierat zu geben.

Aus: Emilio García Riéra, Historia documental del cine mexicano, Bd. 4, S. 307 f., Mexico 1972

### Biofilmographie

**Emilio Fernández**, geb. 1904 in El Hondo/Coahuila, gestorben 6.8.1986 in Mexico-Stadt. Der wohl international bekannteste Regisseur der 'alten Garde'. Teilnahme an der Mexikanischen Revolution. Kleindarsteller in Hollywood. Seit den 30er Jahren in Mexico, zunächst als Filmschauspieler. Debut als Regisseur mit *La isla de la pasión* (1941). 1943 bildete er zusammen mit den Darstellern Dolores del Río, Pedro Armendáriz, dem Kameramann Gabriel Figueroa und dem Drehbuchautor Mauricio Magdaleno das Team, mit dem er einige seiner bedeutendsten Filme drehte wie *María Candelaria* (1943), *La perla* (1945), *Enamorada* (1946), *Río escondido* (1947). Er hat wie kein anderer namhafter mexikanischer Regisseur Nationalismus, Sentimentalismus und große visuelle Ausdruckskraft in seinen Filmen vereint. In seinen letzten Schaffensjahren hat er bevorzugt alte Stoffe und Themen variiert wie *La choca* (1973).