

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
PLANTEL ARAGON

ANALISIS DE UN FILME DE JAIME HUNDERTO HERNOSILL

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE LIC. EN PERIODISMO
Y COMUNICACION COLECTIVA PRESENTAN:

ANA LOURDES BAUTISTA LOZADA
MARIO MONROY SANTOS

1986



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

3

205

Introducción	4
1 Marco Metodológico	7
1.1 El cine de Jaime Humberto Hermosillo	7
1.1.1 La pasión según Berenice	7
1.2 Secuencia metódica	8
2 Nivel sintáctico	12
2.1 La pasión según Berenice	12
2.1.1 Ficha técnica	12
2.1.2 Sinopsis	12
2.2 Forma en que Hermosillo articula los planos y movimientos de cámara	14
2.2.1 Estructura del filme	14

2.3	Estructura de La pasión según Berenice	27
2.4	Edición	34
2.4.1	Relación entre los planos más significativos de La pasión según Berenice	35
3	Nivel narrativo.	37
3.1	Acciones	37
3.1.0	Viudez	37
3.1.1	Muerte	37
3.1.2	Encuentro	38
3.1.3	Romance	38
3.1.4	Abandono	38
3.1.5	Asesinato.	38
3.1.6	Desenlace.	39
3.2	Descripción de los personajes principales	39
3.2.1	Berenice	39
3.2.2	Rodrigo.	39
3.2.3	Doña Josefina.	39
3.3	Descripción de los personajes de apoyo	39
3.3.1	Dr. Robles	39
3.3.2	Merceditas	39
3.3.3	Cuquita Andrade.	40
3.3.4	Ramiro.	40
4	Nivel semántico (interpretativo)	42
4.1	Ejes de significación.	42
4.1.1	Hombre / Mujer	42
4.1.2	Amor / Odio.	44
4.1.3	Vida / Muerte.	45

5 Nivel pragmático	47
5.1 Relación de La pasión según Berenice con otras producciones de Jaime Humberto Hermosillo	47
5.1.1 Diferentes tipos de relaciones en la familia	49
5.1.2 Formas de disolución de la familia o del grupo comunitario	50
5.1.3 La sexualidad en los filmes de Hermosillo.	52
5.1.4 La soledad en los filmes de Hermosillo.	53
5.2 Relación de La pasión según Berenice con algunas cintas del cine nacional	54
5.2.1 El papel de la mujer en el cine mexicano	55
5.2.2 El papel del varón en el cine mexicano.	58
5.3 Críticas a La pasión según Berenice.	63
5.3.1 Comentarios sobre las críticas	74
6 Filmografía de Jaime Humberto Hermosillo	76
7 Conclusiones	82
8 Bibliografía	84
9 Hemerografía	88
10 Anexos	90
10.1 Entrevista a Tomás Pérez Turrent.	90
10.2 Carta de Jaime Humberto Hermosillo	97

INTRODUCCIÓN

Para justificar nuestro problema de investigación daremos un panorama general acerca de las distintas formas en que ha sido abordada la cinematografía nacional.

Al revisar los libros publicados por Emilio García Riera (Historia documental del cine mexicano, Breve historia del cine mexicano, El cine y su público, y sus artículos en revistas y periódicos) encontramos que enfoca al cine de manera social e ideológica, como si ésta fuera la única posibilidad de análisis. En su Breve historia del cine mexicano, García Riera totaliza la trayectoria del cine escogiendo, desde su punto de vista, a los autores y películas más importantes, pero desde un marco teórico-histórico.

Otro autor importante es Jorge Ayala Blanco; en sus libros La aventura del cine mexicano y La búsqueda del cine mexicano, hallamos clasificados por géneros los filmes más importantes de México, dándonos una visión social, ideológica y estética de las películas, según él, que le dan un valor cultural al cine mexicano.

Cada autor, casi invariablemente, encauza su estudio del cine nacional a la ideología y a lo social como Alejandro Galindo en sus libros: ¿Qué es el cine?, Verdad y mentira del cine mexicano.

Por otro lado, Alberto Ruy Sánchez en su Mitología de un cine en crisis mezcla al cine con la política, y éste queda inmerso en el ámbito económico y por lo tanto mitológico y social.

En cuanto a la crítica periodística, ha sido enfocada a valores estéticos e ideológicos, queriendo abarcar lo subjetivo o lo impresionista debido a la misma naturaleza del medio.

Todos los análisis que han hecho los diferentes teóricos, escritores, periodistas y críticos sobre el cine mexicano son aceptables; nosotros no despreciamos su manera de ver el problema. Lo que pretendemos aquí es hacer una investigación más científica y sistemática, lenta y tardada, pero más metódica y precisa que nos lleve a un acercamiento profundo de nuestro objeto de estudio. Este método de análisis sólo puede surgir de las universidades, específicamente del área de Ciencias de la Comunicación.

El valor de la investigación sería que propone un método de análisis que permita concebir el hecho cinematográfico como un producto simbólico, ideológico, cultural, sociológico e histórico. Lo que se quiere es demostrar que el cine refleja, por una parte, las condiciones sociales de un determinado momento histórico, las características idiosincráticas de una nación y la visión particular de un individuo desde este punto de vista (es decir, el de la confluencia de lo individual y lo social en un fenómeno expresivo). Podemos considerar que el cine es también un hecho artístico y ésta cualidad no debe ser dejada de lado.

Respecto al porqué elegimos estudiar la obra de Jaime Humberto Hermosillo y no a otro director mexicano, es debido a que nos parece que él es uno de los autores que más se preocupa por la problemática que encierra la familia como núcleo social, y sobre todo porque nos la muestra en forma diferente. Por otro lado, el tratamiento que le da a sus temas resulta interesante pues no cae en el melodrama que hace sufrir y llorar, sino al contrario, reflexionar.

De toda su filmografía que va de *Homesick* (1965) hasta *Doña Herlinda y su hijo* (1984) escogimos *La pasión según Berenice* por ser ésta la más completa ya que tiene ciertos elementos comunes (la crisis familiar, la sexualidad, la soledad, etc.) a sus otras realizaciones.*

Después de habernos decidido por *La pasión*. . . el siguiente paso era conseguirla, por tal razón, nos dirigimos a la distribuidora de esta película. Así que llegamos a CONACINE y pedimos hablar con el Director General, Héctor López, quien nos envió con el señor Seth Vázquez (distribuidor de esta compañía).

El señor Seth nos recibió amablemente y nos dijo que hicieramos una carta dirigida al director general y que de no tener nosotros una moviola para hacer dicho análisis de la cinta, él nos la conseguiría.

Días después hablamos nuevamente con el señor Seth y nos dio la gratísima noticia de que aparte de *La pasión*. . . veríamos otras cintas del mismo autor. Así que manos a la obra y nos pusimos primeramente a ver todo el filme; después, a hacer una confrontación entre el guión publicado en México por Jaime Humberto Hermosillo de *La pasión según Berenice*, editorial Katún, 1981. p. 181. y el guión de la película que nosotros sacamos después de ver la película varias veces en moviola. De estos dos guiones hicimos uno solo, pues el guión publicado no incluía datos técnicos que son indispensables para el tipo de análisis que nos pro-

* Debido a que cuando iniciamos la presente investigación todavía no se estrenaba *Doña Herlinda y su hijo*, sólo analizaremos hasta la cinta *María de mi corazón* (1979).

pusimos: encuadres, movimientos de cámara, tomas, etc. Además, en el guión escrito se describen algunas tomas que en el filme no aparecen.

Luego de haber dividido el guión en tomas, hicimos un conteo del tipo de encuadres y movimientos de cámara que utilizó este autor en *La pasión* según Berenice. De ahí pasamos a definir cada uno de los encuadres y movimientos de cámara, ejemplificándolos con algunas escenas de la cinta. Más adelante hicimos una relación entre las tomas más significativas de la película con el fin de mostrar que nada es gratuito en el cine de *Hermosillo*, pues todo está debidamente planeado y si quitamos una toma, el filme cambia su sentido.

Después comparamos las similitudes y diferencias entre *La pasión*. . . con otras producciones del cine mexicano cuya finalidad es la de acentuar que *Jaime Humberto Hermosillo* hace melodramas,* pero menos sentimentaloides, más críticos y más realistas.

En fin, la investigación está aquí.

*Melodrama: entendemos por melodrama, como un género intermedio entre la comedia y el drama, donde se combinan elementos dramáticos (como lo cruel, lo sombrío, lo doloroso y patético) con lo cómico (lo risible, lo grotesco, lo satírico y burlesco), que van unidos para un mejor desenlace de la trama.

1 MARCO METODOLÓGICO

1.1 El cine de Jaime Humberto Hermosillo

Consideramos que la obra de un director de cine tiene una unidad interna que permite integrar cada una de las cintas aisladas e identificarlas con la totalidad.

1.1.1 La pasión según Berenice, es decir, una sola película, nos ofrece la posibilidad de realizar una investigación muy completa acerca de todos los aspectos que constituyen el hecho cinematográfico. La metodología que elegimos es el estructuralismo; un método estructural se debe comprender como:

"Un planteamiento científico del lenguaje en términos de relación entre unidades, independientemente de algunas cualidades que pudieran presentar estas unidades, pero sin importancia para las relaciones ni deducibles de ellas" (Hjelmselv, 1972:35).

El método estructuralista nos permite comprender el análisis sobre un hecho simbólico como:

"Un conjunto de investigaciones que descansan sobre la hipótesis de que es científicamente legítimo describir el lenguaje como si fuera esencialmente una entidad autónoma de dependencias internas, o, en una palabra, una estructura" (Hjelmselv, 1972:27).

Consideramos que el cine es, en esencia, un hecho simbólico; que está constituido por elementos que conforman un todo estructural; que puede ser definido como un lenguaje:

"La semiología parte de la hipótesis, '... que ha resultado bastante fecunda, de que todos los fenómenos de cultura son fenómenos de comunicación, por lo que se les puede describir y catalogar como sistemas de signos.'" (Bettetini, 1975:10-11).

El cine tiene la característica de ser un lenguaje mixto, es decir, de funcionar con signos verbales (que son los que se consideran tradicionalmente como lenguaje) y de signos icónicos:

"Cualquier signo, incluido el icónico, opera en virtud de un contenido intelectual (...). Entendemos por signo icónico aquel tipo de signo que provoca en el fruidor de la comunicación un esquema perceptivo muy semejante al que habría suscitado directamente la relación con el objeto real, con el referente natural" (Bettetini, 1975:12).

Para nuestro análisis vamos a considerar el lenguaje cinematográfico como una integración de dos códigos: el lingüístico y el iconológico; por lo tanto, no separaremos la función verbal de la función visual. El problema que genera esta perspectiva es el de definir cuál es la unidad de significación que utilizaremos en nuestro análisis; para ello emplearemos la teoría de Christian Metz:

"Un filme de ficción se divide en un cierto número de segmentos autónomos. Evidentemente su autonomía es sólo relativa, puesto que cada uno adquiere su sentido en relación con el filme (siendo éste último el sintagma máximo en el cine). Sin embargo, llamaremos aquí 'segmentos autónomos a todo segmento fílmico que sea una subdivisión de primer nivel, es decir, una subdivisión directa del filme (y no una subdivisión de una parte del filme). En el estado actual de normalización relativa del lenguaje cinematográfico, parece que los elementos autónomos se distribuyen en torno a seis tipos, que serían así tipos sintácticos' o, mejor todavía, tipos sintagmáticos" (Metz, 1982:153).

Nosotros llamaremos a los segmentos autónomos o tipos sintagmáticos, tomas.

1.2 Secuencia metódica

Para analizar un hecho simbólico es necesario

"tender al establecimiento de una ordenación a la vez en los fenómenos estudiados, de manera de clasificarlos según un principio racional, y en los métodos de análisis, para construir una descripción coherente, arreglada de acuerdo con los mismos conceptos y los mismos criterios" (Benveniste, 1976:118).

Elegimos la noción de nivel porque:

"es adecuada para hacer justicia a la naturaleza articulada del lenguaje y al carácter discreto de sus elementos" (Benveniste, 1976:118).

Decimos que el lenguaje tiene una naturaleza articulada porque está compuesto de elementos (*articulus*) que se organizan en unidades más grandes.
Articulación

"designa toda actividad semiótica del enunciador o —si se considera el resultado de esta actividad— toda forma de organización semiótica creadora de unidades distintas y, a la vez combinables" (Greimas y Courtés, 1982:40).

Consideramos que esos elementos tienen carácter discreto en el siguiente sentido.

"la discreción (. . .) sirve para definir la unidad semiótica, constituida con ayuda de los conceptos de identidad y de alteridad. Una unidad discreta se caracteriza por una ruptura de continuidad con relación de las unidades vecinas; (Greimas y Courtés, 1982:125)

es decir, entendemos por unidades discretas aquellos elementos que tienen límites muy bien determinados. En el caso del análisis del lenguaje cinematográficos, consideramos que las tomas (tipos sintagmáticos) son elementos discretos y articulados.

La noción de nivel nos remite al método siguiente:

"Sea cual fuere la extensión del texto considerado, es preciso segmentarlo primero en porciones cada vez más reducidas hasta los elementos no descomponibles" (Benveniste, 1976:118).

Adoptaremos el esquema de análisis que propone Charles Morris en Fundamentos de la teoría de los signos (1985) donde describe el análisis del hecho simbólico como un proceso que se debe desarrollar en tres niveles: sintáctico semántico y pragmático. El nivel sintáctico contiene:

"la relación formal de los signos entre sí." (Morris, 1985:31).

Este tipo de relaciones se fundamenta en el principio de que:

"Un lenguaje, por tanto, como sistema de signos interconectados, tiene una estructura sintáctica de tal clase que de entre sus combinaciones permisibles de signos, algunas pueden funcionar como afirmaciones y como vehículos signícos de tal tipo que pueden ser comunes a una serie de intérpretes" (Morris, 1985:37).

La dimensión semántica estudia

"las relaciones de los signos con los objetos a los que son aplicables" (Morris, 1985:31).

Y la dimensión pragmática estudia:

"La relación de los signos con los intérpretes" (Morris, 1985:31).

Sin embargo, creemos que en el caso del cine el análisis tridimensional es muy esclarecedor pero deja fuera algunos aspectos muy importantes del hecho fílmico. Por esto decidimos agregar el nivel retórico basándonos en María Andueza quien lo describe como el que precisa

"las cualidades del lenguaje poético y su adecuación a los niveles meramente lingüísticos" (Andueza, 1981:9).

Aplicaremos el concepto de nivel retórico a partir de la convicción de que el cine es también un fenómeno artístico y en este caso identificaremos el término poético con lo artístico. Para hacer esta extensión nos fundaremos en el esquema de Roman Jakobson que define la función poética como la propia de los mensajes estéticos (véase Jakobson, 1981:347-395). Consideramos que el nivel retórico nos permite rescatar los aspectos estructurales del estilo de un autor.

Decimos que el cine es arte porque:

"la obra de arte no es tan sólo una imitación o duplicación selectiva de la realidad sino una traducción de características observadas en las formas de un medio determinado (. . .) el arte es un equivalente más que un derivado (hay un) carácter precario del encuentro de la realidad y el arte (. . .) esas mismas propiedades que impiden que la fotografía y el cine hagan reproducciones perfectas, actúan como los moldes necesarios de un medio artístico" (Arnheim, 1971:10-11)

Consideramos que la característica principal en la que se funda nuestra afirmación de que el cine de Jaime Humberto Hermosillo es arte, radica en elementos de edición que alternan con la continuidad temporal.

"En la vida real no hay saltos en el tiempo o el espacio. El tiempo y el espacio son continuos. No ocurre otro tanto en el cine. El lapso que se fotografía puede interrumpirse en cualquier punto. Una escena puede ir sucedida inmediatamente de otra que tiene lugar en un momento completamente diferente" (Arnheim, 1971:24-25).

Decidimos agregar un quinto nivel de interpretación puesto que el cine de ficción, por lo general, se dedica a contar historias; es por ello que agregamos el nivel narrativo. Los niveles anteriormente citados permiten un análisis intensivo al interior del texto, pero el análisis narrativo permite comprender que:

"estructuralmente, el relato participa de la frase sin poder nunca reducirse a una suma de frases: el relato es una gran frase" (Barthes, 1982:10).

Es decir, en una película los elementos (tomas) constituyen una unidad superior cuya articulación genera un sentido que va más allá de la suma de las tomas, es por ello que es necesario el análisis narrativo.

2 NIVEL SINTÁCTICO

2.1 LA PASIÓN SEGÚN BERENICE

2.1.1 *Ficha técnica:* La pasión según Berenice. 1975-1976.

Producción: Conacine S.A. de C.V. y DASA films S.A. Gerente de producción Roberto Lozava/Dirección: Jaime Humberto Hermosillo/Gulón: Jaime Humberto Hermosillo (con la colaboración sin crédito de José Emilio Pacheco)/Fotografía: Rosalío Solano/Escenografía: José González Camarena/Edición: Rafael Ceballos/Música: Joaquín Gutiérrez Heras con fragmentos de la segunda sinfonía de Mahler/Sonido: José B. Carles/Ambientación: Lucero Isaac/Ayudante de director: América Fernández/Intérpretes: Pedro Armendáriz Jr. (Rodrigo Robles); Marta Navarro (Berenice Bejarano); Blanca Torres (Merceditas); Emma Roldán (Josefina); Magnolia Rivas (Cuquita Andrade); Manuel Ojeda (José), Alejandro Rodríguez (Ramiro); Mario Oropeza, Ma. Guadalupe Delgado, Evangelina Martínez, Alma Levy, Roxana Saucedo, Cecilia Leges (madre de Rodrigo)/Duración: 99 mins.

2.1.2 *Sinopsis*

En un lugar no determinado de la provincia mexicana vive Berenice, viuda, de aspecto frágil y serio, un poco misteriosa, elegante, atractiva, con una cicatriz que no esconde en la mejilla izquierda. Vive en casa de su madrina Josefina, una anciana que se dedica a la usura.

La gente murmura y hace conjeturas acerca de la posibilidad de que Berenice haya matado a su marido en un incendio. Ella es huérfana y cumple funciones de enfermera y dama de compañía de su madrina en una vieja casona llena de plantas y objetos antiguos. En el centro de la casa se encuentra la cama de la enfermera que a su lado tiene una mesita con fotografías e imágenes religiosas. Cubierta con una cortina, disimula una caja fuerte; en esta cama la anciana controla la casa y a su ahijada, pasa gran parte del tiempo haciendo cuentas con una minúscula calculadora, a veces a escondidas. Berenice se mantiene, modestamente, dando clases de taquigrafía en una academia de estudios comerciales, en la que sólo estudian varones; pero no gana lo suficiente como para comprarse lo que desea: un automóvil.

Berenice es la encargada de darle los medicamentos a su madrina, sólo que ella en lugar de darle las cápsulas verdaderas le da unas preparadas con azúcar.

Al morir el médico de cabecera de doña Josefina, su amigo de toda la vida, la anciana va al velorio a pesar de su debilidad, y allí Berenice conoce al hijo del doctor que llega en ese momento de la ciudad de México. Rodrigo llama la atención de Berenice, quien lo mira de manera directa y descubre su cicatriz con un gesto coqueto, atractivo, retador. Él se siente atraído por ella y como también es médico, ofrece sus servicios a la anciana Josefina. De este modo logra conocer a Berenice. Ella se porta de manera reticente y casi fría con él.

Berenice acompaña a su madrina todos los domingos a un restaurante y, mientras esperan la comida, ella ve, a través de la ventana, a un hombre joven cruzar la calle. Es un estudiante, quizás un extranjero con su mochila, deportivo y fornido. Entra el hombre y se sienta con otros dos jóvenes que ya estaban en una mesa. Berenice lo ha estado mirando; se levanta, va al baño y ahí dibuja un enorme falo e inmediatamente después escribe algo en taquigrafía.

Esa tarde Berenice y su madrina, como de costumbre, van al cine y ven un documental acerca de las playas de una aldea de Nayarit. Berenice lo mira con placer y añoranza.

En el cine se encuentran a Rodrigo, él platica con ambas y al despedirse retiene un rato la mano de Berenice en la suya.

Berenice no ignora que Rodrigo tiene novia (Cuquita Andrade, hija de una familia acomodada, rubia, un poco rubensiana, alta y muy estereotipada, con pestañas falsas, todo un ideal de belleza importada) y aún así, no aparenta creer que Cuquita sea una rival para ella, puesto que se muestra segura de sí misma.

Rodrigo espera a Berenice al terminar ella de dar clases en la academia. Caminan y se dirigen a una pozolería. En el trayecto él le hace preguntas sobre su vida y le comenta que la gente dice de ella que frecuenta la zona roja con la cara cubierta, y que mató a su esposo. Berenice le cuenta que su familia era modesta y que su madrina la recogió. Después conversan sobre las herencias y él comenta que con la muerte de su padre ya no tiene preocupaciones económicas y que quiere viajar, además de que no cree en el matrimonio como institución. Ella admite que fue educada de otra manera, no está en favor del amor libre, no

creo que el amor sea "un simple ayuntamiento animal", sin embargo, sorprende a Rodrigo al decirle que prefiere acostarse con él antes que hablarle de tú.

Doña Josefina sigue enferma, Berenice va a verla y después de aplicarle una inyección pide lavarse las manos, Berenice lo conduce al baño, ella va a traer la toalla y lo espera frente a la puerta del sanitario.

Berenice comenta con Rodrigo que ya vendió las vacas y que no le alcanza para comprar su auto. Él le ayuda a convencer a su madrina para que le preste dinero para adquirirlo. Berenice compra el coche y Rodrigo la enseña a manejar, ella conduce el carro hasta un motel.

Berenice miente a su madrina con tal de irse con Rodrigo de día de campo. Ya en el río conversan, notándose la frialdad de Rodrigo para con Berenice. Al volver del paseo, él le comenta que quiere irse en tren a la ciudad. El tren está atrasado y durante la espera Berenice se ve triste y tierna. Lluve mucho, Berenice le dice que quiere irse con él. Rodrigo desoye sus palabras.

Al regresar a su casa, se encuentran con que la anciana está muy enferma. Rodrigo piensa que no pasará de esa noche. La atiende y le pide a Berenice dejarlo pasar la última noche con ella. Ella acepta y van a su cuarto. Durante la noche doña Josefina se queja pero Berenice no le hace caso, se ve triste. En la madrugada va a ver cómo sigue y al verla aún con vida, llora; mientras, Rodrigo tiene prisa por marcharse.

Al irse Rodrigo, Berenice regresa al lado de su madrina y saca de la caja fuerte todos los documentos y los extiende sobre la cama, toma el alcohol y lo riega, después enciende una letra de cambio y la arroja al lecho de doña Josefina. La mira arder y luego se marcha sin rumbo fijo.

2.2 Forma en que Hermosillo articula los planos y movimientos de cámara

2.2.1 Estructura del filme

Antes de explicar la forma en que Hermosillo hace uso de los planos para expresarse cinematográficamente, primero nos referiremos a lo que significa filmar y al modo en que se estructura un filme, pues para entender una película es necesario saber antes cómo está constituida (articulada) a partir de la intención narrativa del realizador.

Filmar: es el hecho de tomar una cámara y fotografiar todo lo que en el guión se especifica. Una película se compone de muchos planos. Cada plano requiere que la cámara se emplace en la mejor posición para describir a los actores, el decorado que se filma y la acción en el momento particular de la narración.

El filme se divide
en:

Secuencia 2

Secuencia 1

Escena 2

Escena 3

Escena 1

Toma 1
Toma 2
Toma 3
Toma 4

Plano-secuencia
Plano de detalle
Plano principal
Plano medio
Plano americano
Plano total
Plano general
Mov. de cámara

Paneo
Dolly in
Dolly back
Tilt up
Tilt Down
Travelling
Zoom in
Zoom back

Para hacer una película es primordial tener un punto de partida en el que se va a conocer qué es lo que se va a filmar y para quién. Después de ello se tiene que seleccionar una parte de la realidad, ya que ésta es muy amplia y es imposible que la abarque por completo la cámara. La realidad exterior al momento de ser filmada se vuelve realidad cinematográfica, ya que la primera incluye toda la información y la segunda hace una selección de aspectos esenciales para un objetivo determinado y los transforma.

"Esto es así porque la imagen cinematográfica no reproduce la imagen de la realidad real". Las características de la emulsión fotográfica, las dimensiones y proporciones del cuadro, las posiciones y movimientos de cámara, así como otra serie de factores técnicos-psicológicos". (Feldman:1979, 17).

Secuencia: "Reunión de una cantidad de escenas que tienen entre sí una ligazón dramática. Un filme está dividido en partes, cada una de las cuales está integrada por un número variable de secuencias" (Feldman:1979, 17).

Secuencia: "Una o más escenas correlativas que determinan una unidad narrativa por un contenido dentro del contexto del filme. De algún modo similar al capítulo de una novela" (Carreño: 1980, 81).

Escena: "Cierta cantidad de tomas reunidas por una relación anecdótica y de lugar" (Feldman:1979, 17).

Escena: "Se define las escenas como una serie de tomas unidas entre sí por una relación anecdótica y de lugar o unidad de acción continuada de una película" (Carreño:1980, 81).

Toma: "Es una continuidad de imágenes cinematográficas obtenidas sin interrupción por la cámara cinematográfica" (Feldman:1979, 17).

Toma: "Serie de fotogramas filmadas, sin interrupción por la cámara. Puede desarrollarse durante varios minutos o durante una fracción de segundos. Puede tomarse con la cámara fija o en movimiento. Mientras el rodaje no se corta, continúa siendo la misma toma" (Carreño:1980, 80).

Plano: "Indica la parte del espacio tomada por la cámara. La referencia convencional se basa en las proporciones del cuerpo humano" (Feldman: 1979, 41).

Plano de detalle: (P. D.): "Se filma una parte del cuerpo o un pedazo de objeto que ocupe todo el encuadre. Ejemplo, un ojo, un dedo, la colilla de un cigarro, etcétera.

Plano principal o primer plano (P. P.): *Sólo se muestra una parte del cuerpo o un objeto pequeño. Ejemplo, el rostro, las manos, los pies, una botella, etcétera. Este plano equivale al close up, pero este es por lo general una toma del rostro (up = arriba).*

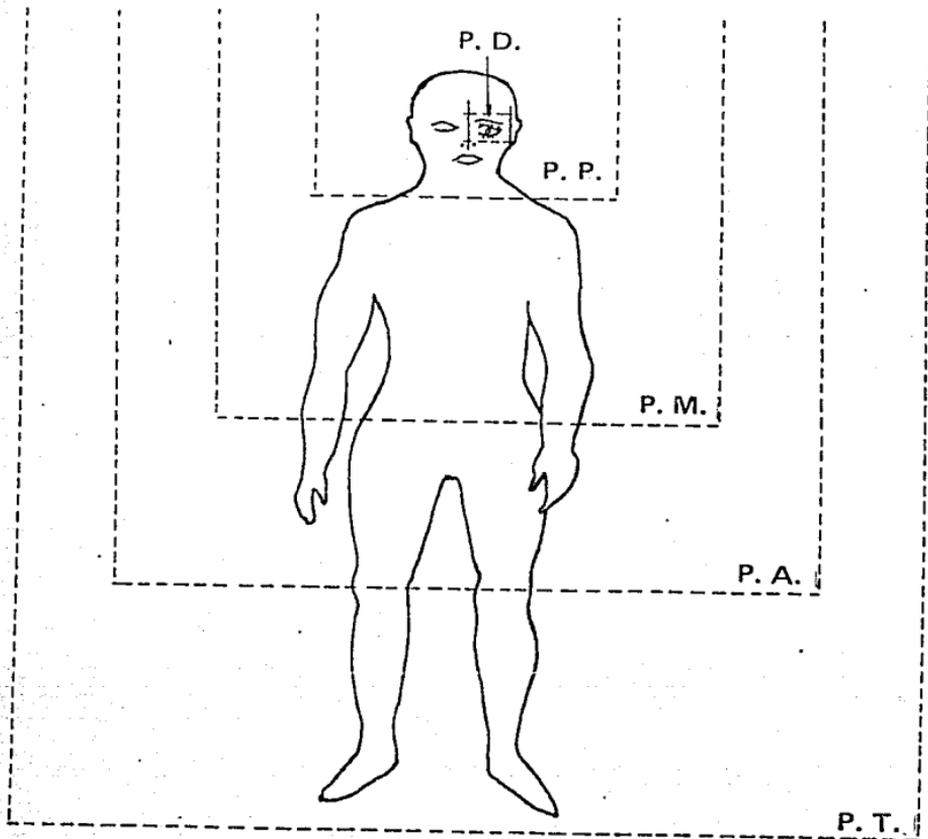
Plano medio (P. M.): *Se encuadra al sujeto desde la cabeza hasta la cintura.*

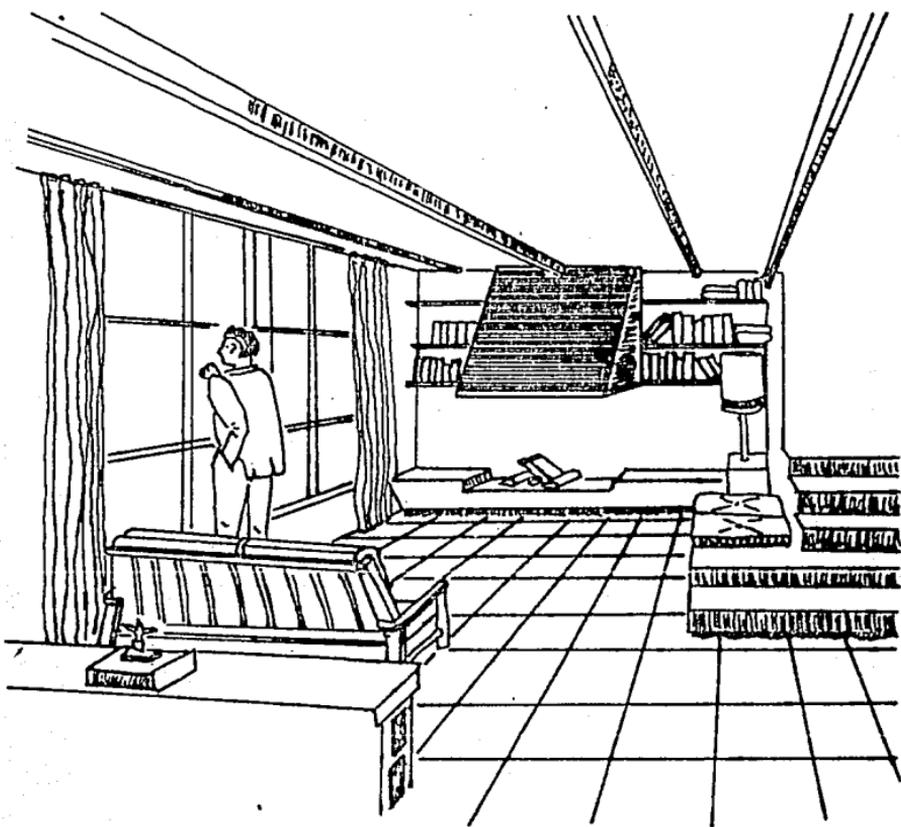
Plano americano (P. A.): *Se ve al sujeto desde la cabeza hasta las rodillas. Se desarrolla sobre todo en el cine de vaqueros.*

Plano total (P. T.): *Aquí vemos al sujeto desde la cabeza hasta los pies.*

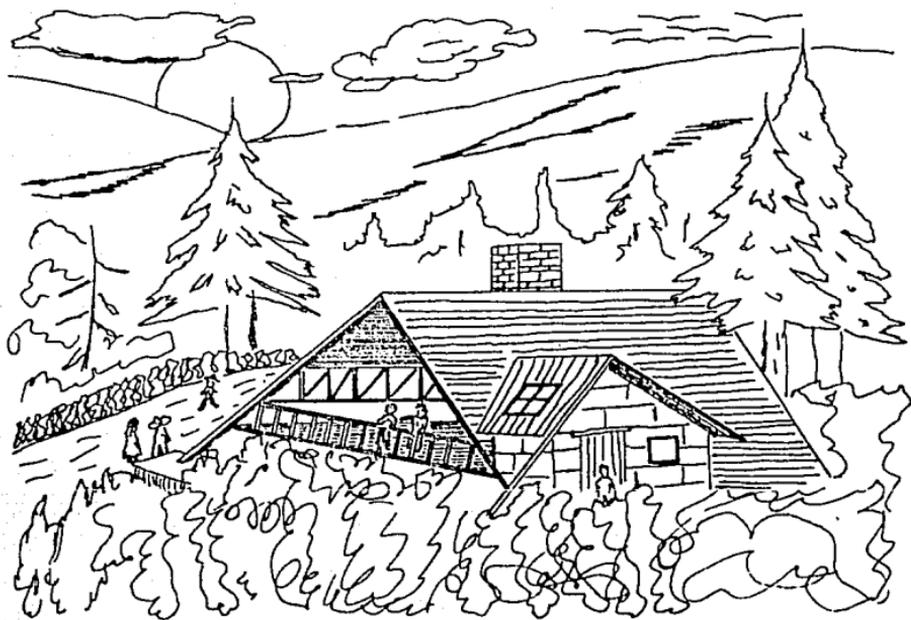
Plano general (P. G.): *Cubre el área completa de la acción, incluyendo a la gente y a la ambientación.*

Plano general largo o Panorámica (P. G. L. o Pan.): *En este plano, el (los) personaje (s) son parte del ambiente, del paisaje.*





PLANO GENERAL

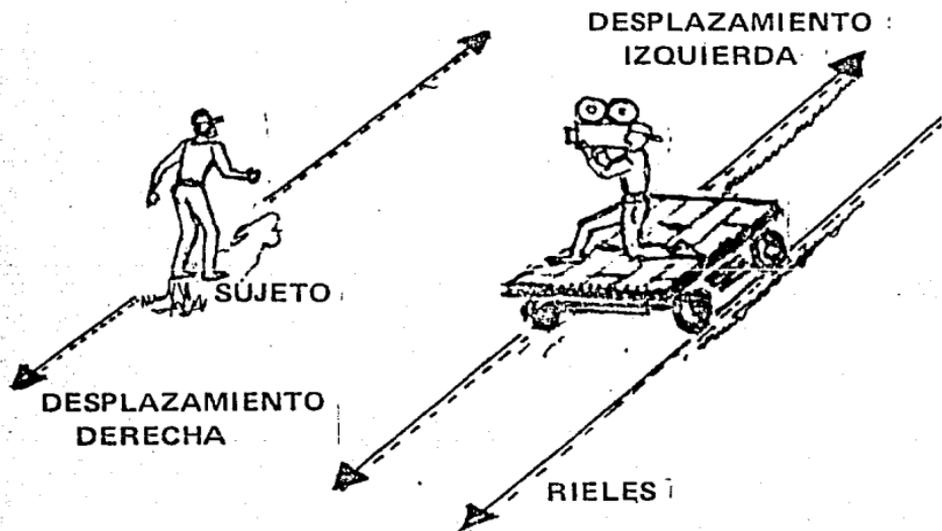


PLANO GENERAL LARGO O PANORAMICA

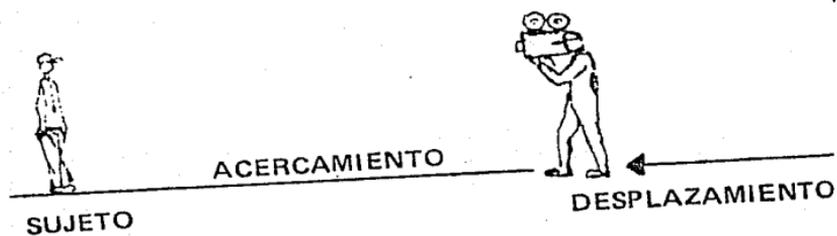
Movimiento de cámara: *Son desplazamientos de la cámara hacia los costados (arriba, abajo, derecha, izquierda, de frente, hacia atrás, acercamiento y alejamiento y medio círculo o círculo completo.*

Cámara fija: *El sujeto es el que se mueve enfrente de la cámara quieta.*

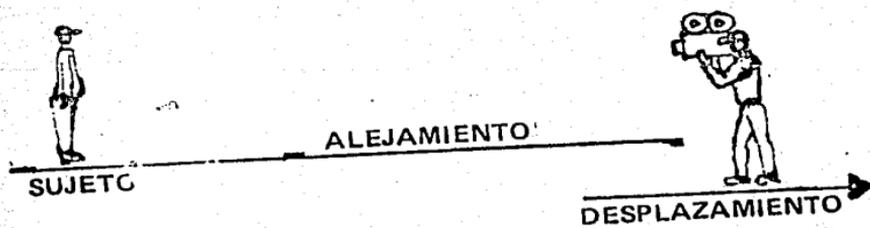
Travelling: *El conjunto de cámara y pie se desplaza en línea recta y paralelo al movimiento del sujeto, por el decorado durante la filmación. Puede ser hacia la izquierda o a la derecha, sobre rieles o manual.*



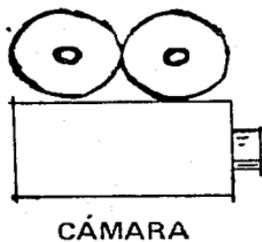
Dolly in: La cámara se desplaza hacia adelante y se acerca al sujeto.



Dolly back: La cámara se desplaza hacia atrás y se aleja del sujeto.



Tild down: *Desplazamiento de la cámara de arriba hacia abajo (la cámara puede estar fija sobre grúa).*



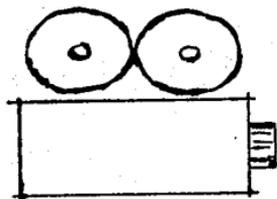
POSICIÓN ARRIBA

DESPLAZAMIENTO

ABAJO

Tild up: *Movimiento de la cámara de abajo hacia arriba (idém).*

CÁMARA

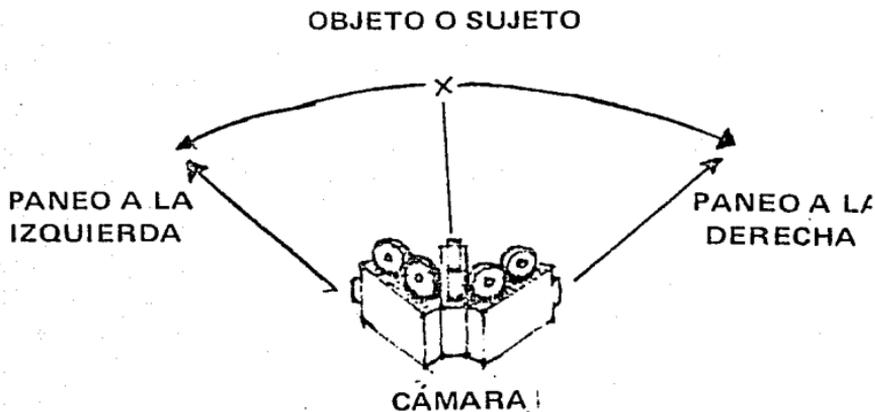


ARRIBA

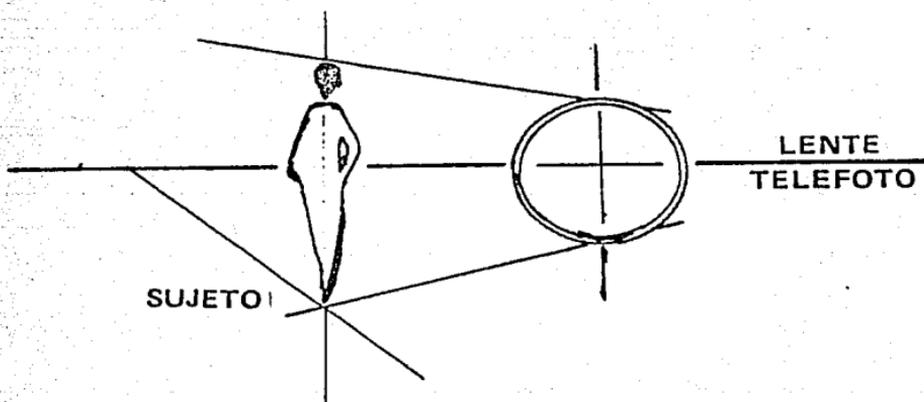
DESPLAZAMIENTO

POSICIÓN ABAJO

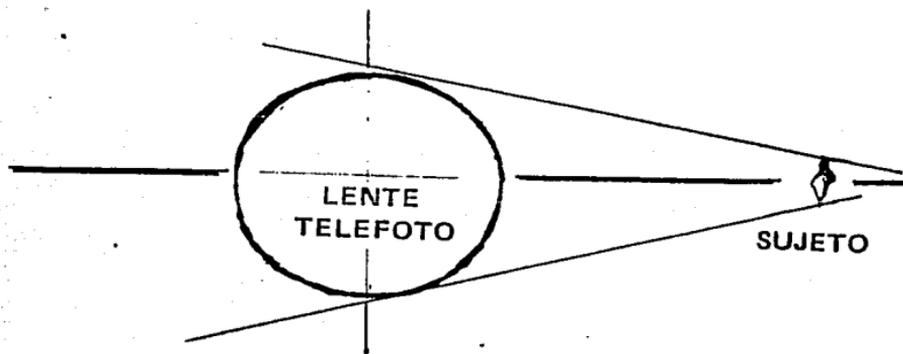
Paneo: El conjunto de cámara está fijo sobre un punto y gira, ya sea que si un personaje o nos muestre el decorado. Este movimiento puede ser de izquierda a derecha o viceversa.



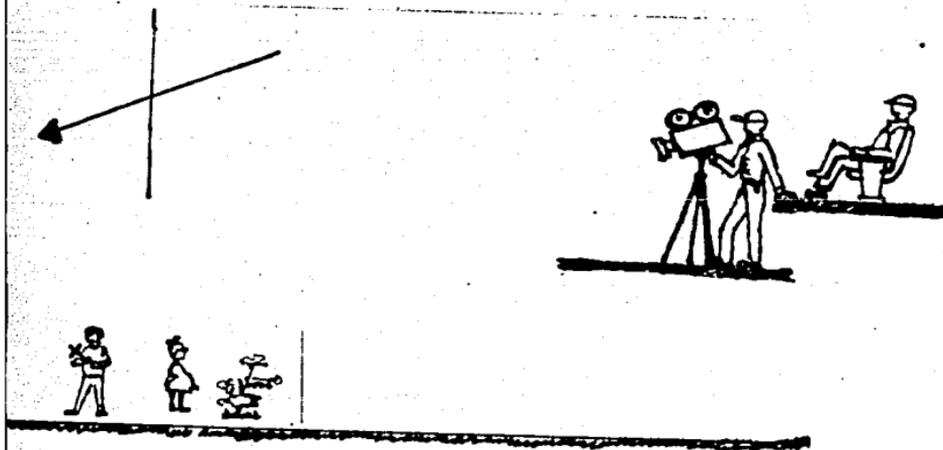
Zoom in: Es un acercamiento hacia el sujeto u objeto por medio de un lente telefoto.



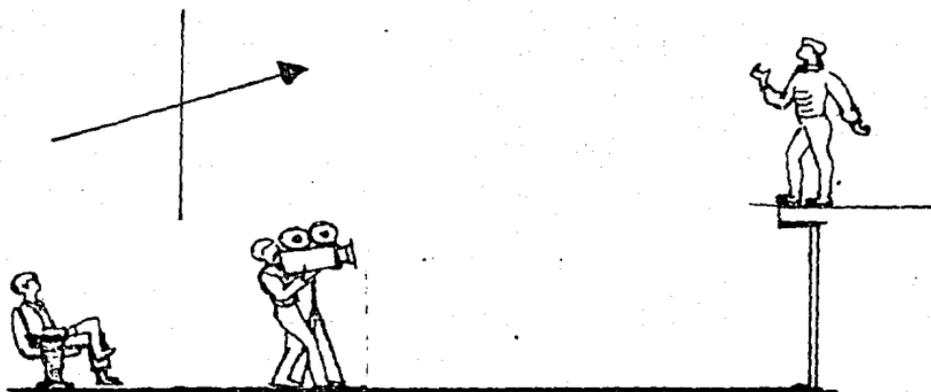
Zoom back: *Por medio de un lente telefoto se aleja uno del sujeto u objeto.*



Picada: *Es un movimiento de giro vertical hacia abajo.*



Contrapicada: *Es un movimiento de giro vertical hacia arriba.*



Plano secuencia: *Es una toma larga combinando los distintos planos sin corte alguno.*

Todos los directores tienen que adoptar estos movimientos y planos para hacer una película, pero en donde radica la particularidad de cada filmación, es en el momento de elegir el tipo de encuadre que va a utilizar. Entendemos por encuadre a la selección o combinación de los distintos planos o movimientos de cámara, y es ésta selección la que precisamente marca la Intencionalidad y el estilo de narrar de cada realizador.

2.3 Estructura de La pasión según Berenice

El siguiente cuadro muestra los encuadres que Hermosillo elige para *La pasión según Berenice*.

mov. de planos cámara	Cámara fija	Paneo	Travelling	Tild up	Tild down	Dolly in	Dolly back	Zoom in
P.D.	X					X		
P.P.	X		X	X	X	X	X	
P.M.	X	X	X	X	X	X	X	X
P.A.	X		X	X	X	X	X	
P.T.	X		X	X				
P.G.	X	X	X				X	
PAN.	X							

Los encuadres que utiliza cualquier director, sintácticamente constituyen, en el lenguaje semiológico, signos icónicos que se combinan con signos verbales en la banda sonora. La estructura de La pasión según Berenice está hecha de tal manera que el receptor capte el mensaje que el realizador trató de dar, en el lenguaje cinematográfico, como un discurso estructurado por medio de fotogramas en el cual se expresa una historia y el estilo del director.

Plano en detalle:

Sirve para realzar, ya sea algún objeto o bien una característica primordial de una persona. En el caso de esta cinta (La pasión según Berenice), son unas medicinas las que se subrayan, y es que ellas representan la vida o muerte de doña Josefina.

Plano principal:

Es utilizado para enmarcar los gestos y actitudes sobresalientes de un personaje, de esta forma nos muestra de manera más específica y exacta su intimidad. Este plano sirve para hacer una introspección en la vida del individuo. Además es importante en la cinta porque, en el caso de Berenice, nos señala que su cara tiene una cicatriz, o que sus manos se mueven nerviosamente, o que su mirada viaja de un lado a otro, o se pierde en el rostro de Rodrigo, etcétera.

Plano medio:

Este plano predomina en la película. Es un parámetro para saber el ritmo; lo utiliza Hermsillo para presentarnos a los personajes, sus características, dar movimientos y enfatizar la relación de los personajes con el medio que los rodea. También para dar a conocer los saludos efusivos y reacciones de los actores.

Este plano va a ser concomitante en el filme, ya que nos permite conocer los rasgos psicológicos, como son los pensamientos y estados de ánimo de los personajes.

Plano americano:

En el filme, este plano sirve para conocer con más precisión las características de los personajes, sus rasgos físicos y sus estados de ánimo. Además para saber qué llevan en sus manos, cómo están vestidos y sus deseos de observar los lugares donde se encuentran y en ocasiones, ansiedad.

Esto lo podemos notar en la escena en la que Rodrigo busca a Berenice, se nota ansiedad de él por encontrarla; también en la escena de la estación del tren, en la que Berenice busca a Rodrigo, su cuerpo se balancea para buscarlo con la mirada.

Plano total:

Hermosillo utiliza el plano total para mostrarnos la relación de los personajes con otros más medulos. También para darnos a conocer el contacto con los objetos inmediatos a los actores; además para enfatizar las actitudes de los personajes, ya sea al sentarse, al ponerse de pie, la forma de caminar, etcétera, y por último para mostrarnos las tristezas de los participantes y su soledad. Esto se confirma cuando Berenice se pasea por la recámara de su madrina que está grave, ella no sabe qué hacer, tiene dudas, después de mucho pensar rocía alcohol en la cama de doña Josefina y le arroja un papel encendido.

Plano general:

Es un encuadre que nos permite ubicar el medio ambiente en el que se desenvuelven los personajes, nos muestra las características de la habitación en la que se hayan, los paisajes (aunque en la cinta hay pocos).

Por medio de este plano conocemos los accesorios, ropa, zapatos, etcétera, de los personajes y del lugar en el que se encuentren. En el caso de los personajes, los vemos en pantalla, pequeños, como sin importancia; son reducidos para que el espectador tenga una visión más amplia del lugar.

Plano-secuencia:

Es un encuadre que combina los distintos planos, o un plano largo, realizado en una toma. Como no hay cortes, esto le permite un ritmo a la película, denotando el estilo del director.

Esta toma le permite a Jaime Humberto Hermosillo una continuidad en su dramaturgia.

El Plano secuencia (o plano autónomo según Metz) utilizado en La pasión, según Berenice es para darle ritmo, fluidez y continuidad a la narración.

En La pasión. . ., al desarrollar los planos-secuencia, Hermosillo trata de plasmar lo cotidiano de sus personajes, el desenvolvimiento y alteraciones que sufren. Esto le permite un estudio más amplio y detallado de una manera de vivir que, en su protagonista, alcanzará un desarrollo pleno para darnos una explicación psicológica de ésta.

El plano-secuencia como se utilizó en la cinta, es para "respetar la unidad de la imagen en el tiempo y en el espacio" así como para "no recurrir a ningún artificio de montaje" (Dicc. de Med. de comunicación, 1971, 214).

Dolly in:

Este tipo de encuadre es utilizado para cerrar el campo visual y centrarse en uno o varios personajes y detallar sus actitudes. El dolly in le da un buen ritmo a la cinta, ya que permite ver más de cerca al personaje, sin corte.

Dolly back:

Esta toma agranda el campo visual y permite al espectador ver a los personajes sin detalles y conocer también la composición de la escenografía de manera más general. Además este encuadre es accesible para que más gente entre en escena sin corte alguno; por ejemplo, en la toma en que Berenice y su madrina están afuera de la iglesia.

Tild up:

Este encuadre es variado en el filme. Nos permite ver en perspectiva a las personas y los objetos con que se relacionan los personajes principales, y a su vez nos demuestra su dependencia hacia ellos. Además apreciamos detalles de una parte del cuerpo hasta el rostro, para darnos cuenta de la importancia que está teniendo ese personaje.

Tild down:

La única toma que hay de tild down, nos da a entender que los objetos son parte esencial en la vida de los personajes: como son un cuadro, un espejo, etcétera.

Zoom in:

Los dos zoom in que aparecen en el filme nos muestran, primero, a Berenice que se acerca a Rodrigo como aproximándose a la felicidad; y en el segundo, Berenice se aleja de la recámara de su madrina —que está en llamas— para mostrarnos su obra sin sentir remordimiento, y las llamas representan su liberación.

Travelling:

El travelling sirve para mostrarnos a los personajes y a los lugares donde se desenvuelve la acción, sus actitudes y comportamientos. Lo anterior se confirma en la escena del salón de clases en el que se encuentra Berenice. En otra ocasión son para seguir a los personajes de una calle o en el interior de un restaurante, para ambientar el lugar y ser partícipes de los deseos de los personajes.

Toma subjetiva:

Una toma subjetiva es el punto de vista de un personaje. En la película, las cuatro únicas tomas de este tipo son de Berenice (personaje principal) el cual manifiesta lo que ella está viendo; su mirada (que no vemos) nos permite conocerla más a fondo.

Se puede constatar en la toma en que Berenice mira a su madrina muy enferma. Esto expresa su deseo de que ella muera. En otra toma, Berenice ve a su madrina que está ardiendo.

Paneco:

El paneco nos da a conocer, generalmente, las reacciones de dos personas por separado. Nos muestra un panorama de los objetos que median entre ellos.

El paneco es utilizado también para seguir a una persona con sus actitudes y estados de ánimo.

Disolvencia:

Regularmente es empleada para explicar al espectador que el tiempo pasó y nada de importancia ocurrió. En otras ocasiones es utilizada, generalmente en escenas de amor, para decir que la acción continúa.

Esta contradicción sirve para mostrarnos dos momentos cinematográficos en los que se da por sobre entendido un tiempo que transcurrió. En el filme, La pasión. . ., Hermosillo utiliza las disolvencias para narrar un tiempo muerto.

Sueños:

A lo largo del filme, sólo se dan dos sueños, y éstos los tiene Berenice, la protagonista, es por ello que de acuerdo a la interpretación de los sueños según Freud, son realización de deseos.

Al comenzar la cinta, vemos a un caballo que relincha en un establo que se está incendiando. En la siguiente escena vemos a Berenice que despierta sobresaltada; esto quiere decir que de alguna forma existe una relación entre el caballo que se rebela a morir quemado y Berenice que se rebela a permanecer y a comportarse de acuerdo a las normas del pueblo.

En el segundo sueño, Berenice ve a su madrina que está en un féretro y ella y Rodrigo la llevan en el auto. Aquí nuevamente vemos que los deseos de Berenice están relacionados con la muerte de doña Josefina.

Los sueños son importantes porque nos dan al principio una pista acerca de lo que se va a tratar en la cinta y después porque nos descubre los sentimientos de Berenice.

Diferentes conjugaciones de los movimientos de cámara con los planos

Plano de detalle con Dolly in.

El conjunto de cámara se mueve hacia adelante hasta mostrar una parte muy pequeña de su objetivo. Ejemplo: acercamiento hasta enfocar las medicinas de doña Josefina.

Plano principal con travelling.

Significa que la cámara se desplaza paralelamente al sujeto que se mueve, enfocando únicamente el rostro de la persona. Como cuando la mano de Berenice recorre el brazo de Rodrigo.

Plano principal con tild up.

Es el levantamiento del conjunto de cámara que sigue la cara del personaje. . . Se ven las manos de Berenice, después se eleva la cámara hasta su rostro.

Plano principal con tild down.

La cámara se desliza de arriba hacia abajo enfocando la faz del sujeto. Vemos primero un cuadro y después la cámara baja hasta enfocar a doña Josefina.

Plano principal con dolly in.

El conjunto de cámara se mueve hacia adelante hasta enfocar al personaje en P.P. Berenice está recostada y la cámara se mueve hasta enfocar su cicatriz.

Plano principal con dolly back.

La cámara enfoca el rostro del personaje y después se aleja hacia atrás. Berenice camina por un pasillo hacia la recámara de su madrina.

Plano medio con panéo.

Se ve al personaje hasta la cintura, la cámara lo sigue sólo con la lente. Mientras Berenice permanece sentada, la cámara gira hasta enfocar a doña Josefina.

Plano medio en travelling.

La cámara se traslada en forma lateral (izquierda a derecha o viceversa) y sigue al sujeto de la cabeza hasta la cintura. Berenice y Rodrigo caminan por un parque.

Plano medio con tid up.

La cámara se eleva sin dejar de enfocar al sujeto en P.M. Berenice con las llaves en la mano, no puede abrir la puerta y Rodrigo le ayuda. La cámara se eleva hasta enfocarlos en plano medio.

Plano medio con tild down.

La cámara se mueve de arriba hacia abajo sin dejar de enfocar al personaje en plano medio. Rodrigo se sienta junto a Mercedesitas.

Plano medio con dolly in.

El equipo de cámara se acerca al sujeto hasta enfocarlo de la cabeza a la cintura. Berenice está sentada en un sillón y cuida a su madrina.

Plano medio con dolly back.

El personaje es enfocado en plano medio y la cámara se aleja. Berenice da la noticia de la muerte del doctor Robles a su madrina, la cámara se aleja enfocando a doña Josefina, Berenice y Mercedesitas.

Plano medio con zoom in.

Es un acercamiento con la lente de la cámara hasta enfocar al sujeto en plano medio. Acercamiento de Berenice que va hacia Rodrigo en la recámara de doña Josefina.

Plano americano con travelling.

Es el desplazamiento de la cámara lateral que sigue al personaje de la cabeza a las rodillas. Berenice camina y Ramiro la sigue en la calle.

Plano americano con tild up.

La cámara se mueve de abajo hacia arriba hasta quedar el personaje en plano americano. Los pies de Rodrigo que camina en la recámara de Berenice, después se levanta la cámara hasta enfocarlos en plano americano.

Plano americano con tild down.

Movimiento de cámara de arriba hacia abajo y el personaje sigue en plano americano. Rodrigo se encuentra parado, la cámara se mueve hasta Berenice que llora sobre la cama.

Plano americano con dolly in.

La cámara se traslada hacia adelante con un enfoque de plano americano. Rodrigo se acerca al féretro y permanece mirándolo.

Plano americano con dolly back.

Al personaje se le ve desde la cabeza a las rodillas y la cámara se mueve hacia atrás. En la estación del tren, la Veva y Cuquita Andrade despiden a Rodrigo.

Plano total con travelling.

La cámara se mueve lateralmente y sigue al personaje de cuerpo entero. Doña Josefina y Berenice buscan una mesa libre en el interior de un restaurante.

Plano total con tild up.

Movimiento de cámara de abajo hacia arriba sin dejar de enfocar al protagonista en plano total (se ve desde la cabeza hasta los pies). La entrada de José a la recámara de doña Josefina.

Plano general con paneo.

Movimiento de la lente estando la cámara fija, el cual enfoca la escenografía. Vemos la estación del tren, la cámara gira hasta enfocar a Rodrigo y luego a Berenice.

Plano general con travelling.

Movimiento de cámara lateral que enfoca el ambiente. Interior de la iglesia, la cámara se traslada hasta donde se encuentran Berenice y doña Josefina.

Plano general con dolly back.

Desplazamiento de la cámara hacia atrás para enfocar la escenografía. A la salida de la iglesia, doña Josefina saluda a varias personas y Berenice se aleja de ellas.

2.4 Edición (compaginación, editado)

Proceso de corte, recorte, arreglo y armado de las tomas útiles y de las correspondientes bandas sonoras que mejor permitan alcanzar los propósitos deseados. (Carreño; 1981, 80).

Después de haber filmado toda la cinta, el siguiente paso es la edición y, entendemos por edición o montaje, a la unión de los distintos trozos filmados para completar la narración, y esta articulación puede tener varios sentidos dependiendo de la intencionalidad del realizador, pues él tiene diversas alternativas para elegir; ya sea introduciendo tomas de distintos tamaños, modificando los tiempos o estableciendo relaciones de orden conceptual más que narrativo, a fin de obtener una síntesis de gran potencia expresiva.

El uso del plano-secuencia por el director de La pasión. . . nos marca su estilo personal, pues cada realizador escoge de entre todos los planos el que más se acopla con su forma de expresión cinematográfica. En éste filme de Hermosillo hay 40 planos-secuencia, lo cual nos da a entender que una gran parte de la cinta se filmó el tiempo real a fin de que el espectador penetrara por completo en ella, y no la viera como algo distante a su propio acontecer.

Una vez concluida la cinta, el siguiente punto es distribuirla a las salas cinematográficas y que el público asista a verla, pero para que esto suceda es necesario que la película tenga algún valor emotivo.

2.4.1 *Relación entre los planos más significativos de La pasión según Berenice*

De entre todas las secuencias de La pasión. . . escogimos algunas de ellas por ser las más significativas dentro del contexto del filme. Estas secuencias son importantes porque describen con mayor exactitud los sentimientos, los ideales y frustraciones de los personajes; además están filmadas en plano-secuencia, lo que "permite respetar la unidad de la imagen en el tiempo y en el espacio" (Dicc. de med. de com. 1971, 214).

Una vez elegidas las secuencias, relacionamos los planos más significativos con el fin de conocer la forma en que Hermosillo los estructura para expresarse, y notamos que generalmente utiliza un movimiento de cámara largo (travelling, 22 en total; dolly in, 21) y un plano principal (65 en total) o un plano medio (116 en total); el plano principal nos muestra de manera más específica la intimidad de los personajes, y el plano medio sirve para presentarnos a los protagonistas, sus características y su trato con los demás intérpretes.

Escena del velorio. Esta escena es significativa porque sirve de introducción para que los protagonistas se conozcan, ya que como es el funeral del médico del pueblo, la mayoría de la gente concurre a él.

En esta toma, Hermosillo utiliza un P. G. con movimiento de cámara (paneo) al comienzo de la escena para mostrarnos cómo está configurada la escenografía y el tipo de personas que se encuentran ahí, así como su vestimenta. Por medio de los panceos en P.G., nos da a conocer a los familiares, y los panceos en P. M. las actitudes de la gente que asistió al velorio. Asimismo, este paneo nos permite apreciar mejor la relación adusta y frívola que existe en el medio ambiente.

Del paneo en P.M. pasa al P. T. con el fin de abarcar más personas y objetos, y es aquí donde se da el inicio de la relación entre los actores principales; después de este plano, pasa a un dolly in en P. A. con el fin de darnos a conocer más al personaje principal, y en este mismo encuadre vemos, al fondo, a otros personajes. La siguiente toma empieza con un P. P. de Berenice (protagonista). Como se puede notar, Hermosillo pasa de un plano abierto a otro cerrado para mostrar con precisión las inquietudes de su protagonista.

Escena calle Morelos. Vemos a Berenice y a Rodrigo caminando en travelling P. T. Al doblar una esquina quedan en P. G. hay un corte y en la siguiente toma los vemos caminar nuevamente en P. G. churlando acerca de sus vidas. En este tipo sintagmático hay un dolly in en P. M. y su conversación se vuelve más interesante que cuando el encuadre estaba en P. G. Lo anterior nos quiere decir que los planos más cerrados enfatizan más sobre el diálogo que sobre la ambientación.

Escena Pozolería. Esta filmada en un interior en P. M. de ambos (Berenice y Rodrigo), lo cual nos da a entender que su plática será más íntima que cuando iban en la calle.

Escena estación del tren. En P. G. vemos a los personajes en una estación de tren, luego hay una disolución que nos da a entender un tiempo transcurrido; pasa de la tarde a la noche.

Escena recámara de Berenice. Es importante esta escena porque tanto los encuadres que van de un P. G. a un P. M. al igual que los diálogos, nos señalan que se va a dar un rompimiento en la relación de los personajes principales, acentuándose la soledad de Berenice. Y es precisamente esta ruptura la que provoca que Berenice quemara a su madrina.

Escena recámara de doña Josefina. Hay un P. P. de una ventana. La toma siguiente nos muestra a doña Josefina en P. M. que yace moribunda, después hay un paneo a Berenice en P. P. siguiendo un dolly back hasta P. M.

La cámara gira en medio círculo hasta tomar en P. T. a Berenice y a su madrina, este encuadre nos permite conocer las intenciones de Berenice que son las de regar alcohol sobre los documentos que estaban extendidos en la cama de doña Josefina. En la siguiente toma hay un P. D. de un pagaré que Berenice enciende. Con un Tild up vemos su cara que refleja satisfacción por ser ella quien decide la vida de su madrina.

La siguiente toma sirve de conclusión a las anteriores, pues en ella vemos cómo doña Josefina es asesinada por Berenice.

3 NIVEL NARRATIVO

3.1 Acciones

Primeramente daremos algunos antecedentes de la vida de la protagonista, ya que en imagen no se muestran esos hechos, sino que son informaciones que se pueden recoger de los diálogos de los personajes.

Después continuaremos con las acciones del relato que se estructuran para producir un todo coherente y completo.

Antecedentes

3.1.0 Viudez de Berenice. Posible asesinato

En la escena de la pozolería, Berenice comenta a Rodrigo que sus padres eran maestros y trabajaban en una escuela en Jarretaderas, Municipio de Compostela, Nay., donde ella nació un 4 de octubre y por eso tiene tal nombre. Quedó huérfana muy chica y doña Josefina, que ni siquiera es su madrina, la recogió.

Antes, en la escena de la agencia funeraria, por primera vez se menciona que Berenice es viuda, que no duró ni tres meses casada. El marido, un "ranchero joldón", murió quemado. Una amiga de Rodrigo le dice que Berenice provocó el incendio, pero no hay pruebas.

Acciones del relato

3.1.1 Muerte del médico

En la escena de la recámara de doña Josefina, Berenice da la noticia a su madrina de que el médico que la atendía murió. Y es precisamente esta muerte el hilo

conductor de la trama, pues es la que posibilita el encuentro de Berenice con el hijo del médico de cabecera de doña Josefina (Rodrigo).

3.1.2 Encuentro con Rodrigo

En la escena de la agencia funeraria, por primera vez se encuentran Rodrigo y Berenice. Sus miradas coinciden y es aquí donde con gestos se inicia su relación.

3.1.3 Enamoramiento/Romance

3.1.3.1 Rodrigo busca pretextos para acercarse a Berenice, y en la escena que se desarrolla en la sala de cine, Rodrigo la ve junto a su madrina, va hacia ellas, platica un rato y se despide de ambas no sin antes prometer que las visitará para revisar a doña Josefina; pero al hacerlo, retiene la mano de Berenice.

3.1.3.2 Después, en la escena de la pozolería, conversan más largamente para conocerse. Rodrigo entre tanto sigue visitando a doña Josefina, y es en el cuarto de Berenice donde se besan por primera vez. En uno de sus diálogos ella comenta que le gustaría tener un auto pero que no le alcanza. El la ayuda a convercer a su madrina para que le preste la cantidad que le hace falta.

3.1.3.3 Juntos van a comprar el auto, él la enseña a manejar, pero resulta que ella ya sabía y lo conduce a un hotel.

3.1.3.4 Al otro día deciden ir a un día de campo y estando a la orilla del río, Rodrigo le comenta a Berenice que se irá en cinco días. Ella se pone triste.

3.1.4 Abandono

En la escena de la estación del tren, Berenice le dice a Rodrigo que le gustaría irse con él. "Imposible" es la respuesta.

3.1.5 Asesinato de doña Josefina

Estamos en la escena de la recámara de doña Josefina.

3.1.5.1 Rodrigo se marcha.

3.1.5.2 Berenice se sienta al lado de su madrina, la mira largo rato. La anciana está pálida y demacrada, con los labios algo amoratados. Berenice saca de la caja fuerte unos documentos, los extiende sobre la colcha. Toma un frasco de alcohol y lo riega sobre los papeles. Elige una letra de cambio y la acerca a la llama de la veladora, después la deja caer sobre la cama e inmediatamente se levanta una flama azul.

3.1.6 Desenlace

3.1.6.1 *En la escena final, ante la casa de doña Josefina, vemos a Berenice que sale, cierra el portón y se va.*

3.1.6.2 *Observamos cómo, en el interior de la recámara, el fuego lo consume todo, y cómo, poco después, los cristales estallan.*

3.1.6.3 *En esta última escena, se da a conocer que Berenice se marcha sin rumbo definido. Respecto al asesinato que cometió no se sabe cuáles son las consecuencias.*

3.2 Descripción de los personajes

3.2.1 Berenice

Tiene una cicatriz de una quemadura en el lado izquierdo de su rostro que va desde muy cerca del ojo hasta el cuello. Berenice es huérfana, viuda, atractiva, delgada. Tiene alrededor de 30 años, se viste de manera sencilla, no provocativa. Es servicial y atenta con su madrina. Es decisiva y seductora.

3.2.2 Rodrigo

Tiene aproximadamente 35 años, es alto, robusto, bien parecido, seguro de sí mismo. Es un médico soltero, bien vestido, vanidoso y seductor.

3.2.2 Doña Josefina

Anciana de unos 70 años, achacosa, viuda, gusta de estar arreglada, es prestamista y usurera.

3.3 Descripción de los personajes de apoyo

Los personajes secundarios cumplen la función de matizar y dar realce a los actos y gestos de los protagonistas principales; ese papel es importante porque éstos, tienen vida gracias a aquéllos.

En La pasión según Berenice los personajes de apoyo son:

3.3.1 Dr. Robles (Padre de Rodrigo)

La muerte de este personaje propicia el encuentro entre Berenice y Rodrigo. Se sabe que el Dr. Robles era autoritario, represivo, que se enojó con su hijo y por ese motivo Rodrigo abandonó el hogar. También, por medio de doña Josefina, nos enteramos de que era buen médico.

3.3.2 Merceditas

Mujer de unos 40 años, regordeta. Se sabe que vive con su sirvienta. Es la clásica viuda o solterona (no se da a conocer en la cinta) chismosa, acomodada, beata, siempre tratando de arreglar la vida de los demás y despreocupándose de la propia; esto lo vemos en la escena del funeral en la que comadrea a su antojo sobre el acontecer de los ahí presentes.

3.3.3 Cuquita Andrade (novia de Rodrigo)

Es la clásica mujer de clase media que gusta de aparentar lo que no es. Cuquita es alta, delgada, cabello rubio no natural y llena de maquillaje. Su voz es chillona y suena falsa.

Este personaje sirve de comparación con Berenice, pues la rubia tiene modales provocativos, sofisticados. Se viste a la moda y tiene un carro grande, lo cual la hace sentirse como portadora de belleza y de poder, mientras que Berenice usa ropa sencilla y no tiene coche; cuando lo adquiere, es un auto pequeño.

3.3.4 Ramiro

Muchacho de unos 18 años. Estudia en la academia "Llamas" donde Berenice es maestra. Ramiro parece estar enamorado de ella y nunca se atreve a decirselo. La espera al terminar la clase, la sigue pero su timidez le impide hablarle.

Ramiro es un joven que se contrapone, física y psicológicamente con Rodrigo; uno se muestra inseguro de sí mismo y el otro autosuficiente; Ramiro es delgado y callado, Rodrigo es fornido y desenvuelto.

<i>Matrices:</i>	Externa o de relación	Internas
<i>Berenice</i>	<i>Cicatriz Delgada 30 años Guapa Viuda Maestra</i>	<i>Autosuficiente Decidida Paciente Seductora Sensible</i>
<i>Rodrigo</i>	<i>35 años Alto y robusto Bien parecido Soltero Médico</i>	<i>Seguro de sí mismo Vanidoso Machista Convenenciero Conquistador</i>
<i>Doña Josefina</i>	<i>70 años Enfermiza Usurera Viuda Chaparrita</i>	<i>Coqueta Entrometida Dominante Desconfiada Avara</i>
<i>Matices:</i>	Externas o de relación	Internas
<i>Dr. Robles (padre de Rodrigo)</i>	<i>Médico</i>	<i>Autoritario</i>
<i>Merceditas</i>	<i>Regordeta Cabello ondulado</i>	<i>Entrometida Sociable</i>
<i>Cuquita Andrade (novia de Rodrigo)</i>	<i>Rubia Alta Delgada Atractiva</i>	<i>Orgullosa Vanidosa Pretenciosa Entrometida</i>
<i>Ramiro</i>	<i>Delgado 18 años Agradable Estatura regular</i>	<i>Tímido Introverso Indeciso Callado</i>

4 NIVEL SEMÁNTICO

La significación se articula a partir de la contraposición de términos antagónicos. Los pares que constituyen los ejes semánticos muestran oposiciones que permiten configurar el sentido de un filme desde la perspectiva de las relaciones antitéticas binarias entre distintas posibilidades de valores significantes: amor/odio, vida/muerte, hombre/mujer, que son valores complementarios porque se explican precisamente a partir de su contemplación.

En este capítulo lo que tratamos de mostrar es cómo se van configurando cada uno de los términos.

4.1 Ejes de significación

4.1.1 Hombre/Mujer

A lo largo de La pasión según Berenice notamos que a la mujer se le da más espacio, para mostrarnos sus inquietudes, que al hombre.

De esta cinta, Hermosillo nos muestra a una mujer con características menos estereotipadas y más sobresalientes, ya que aquí la observamos menos idealizada, es una mujer de carne y hueso que desea amar y ser amada. Esto lo podemos notar al inicio de la película en donde vemos a un caballo que se agita por el fuego que consume el establo. Berenice despierta de su pesadilla nerviosa, es decir, Berenice siente pasión y desea a Rodrigo. Este por su parte, al nota que ella es atrevida, le gusta, pero la relación que quiere no va a ser de matrimonio, sino que sólo desea tener un rato agradable.

El ser humano por naturaleza es contradictorio y muy complejo de entender y Berenice no es la excepción. En algunas ocasiones se muestra segura de sí misma como cuando Rodrigo la mira por primera vez en el velorio y ella no se intimida, sino que se da un enfrentamiento entre los personajes, ya que Berenice no se cubre las piernas con la falda, ni el rostro del lado de la cicatriz; al contrario, ella lo desafía con la mirada y le da a entender que muestra con orgullo su defecto, y es esta actitud la que atrae a Rodrigo. Esta actitud nos rebela a una mujer distinta que se siente con los mismos derechos que el hombre. Una mujer que es reservada pero que a la vez también gusta de darse a descar. Berenice es alguien que se crió en un pueblo y por lo mismo está llena de tradiciones; sin embargo, y a diferencia de otras mujeres, ella se muestra más independiente, más ansiosa por romper con los lazos que la unen al lugar.

Al hombre, como dijimos con anterioridad, se le da menos espacio que a la mujer en el filme. A él le gusta sentirse seductor (aunque aquí sea el seducido), protector, quiere ser él quien inicie la relación, además quien corteje a la mujer y si ésta le pone trabas, él insiste hasta que ve satisfecho su deseo; después de lograrlo, se marcha sin ningún sentimiento de culpa aparente, y decimos aparente porque en La pasión según Berenice, la actitud de Rodrigo no nos dice nada.

A Rodrigo lo vemos como un hombre seguro de sí mismo, vanidoso y bien arreglado; viste con chamarra deportiva, su camisa deja entrever su pecho de espeso vello, su pantalón moderno y bien cortado, sus mocasines y calcetines que combinan perfectamente. Él es el estereotipo del macho seductor y su narcisismo lo vemos marcado en la escena de la pozolería en la que Rodrigo le dice a Berenice "Y en serio, ¿qué es lo que más deseas en la vida?" Berenice lo mira. Rodrigo comenta; "Aparte de mí, claro".

En contraposición de Rodrigo está Ramiro, un muchacho tímido, indeciso, que es alumno de Berenice y se siente atraído por ella.

En el filme notamos que hay cuatro viudas: Berenice, Doña Josefina, la mamá de Rodrigo y Merceditas (no se sabe si es viuda o soltera), cosa que resulta interesante. Tres de ellas son de edad madura; Berenice es la más joven y por lo tanto se crea a su alrededor un misterio, ya que por el hecho de ser viuda, la mayoría de los jóvenes y adultos no la toman en serio. La ven como un objeto sexual o como símbolo de experiencia. Rodrigo por su parte, se acerca a Berenice porque con ella se puede tener una relación efímera y además por ser una mujer desafiante que no se intimida ni avergüenza de su situación como viuda.

Berenice, al igual que otras mujeres, gusta del orden, de la limpieza, es servicial al atender a su madrina y algunas otras cuestiones que ya son características de la femineidad, como son el arreglarse para parecer más atractiva. Generalmente cuando la mujer tiene un pretendiente se esmera en el cuidado de su persona y es así como Berenice se mira con detenimiento su cicatriz. Luego se mira a los ojos, ensaya un cambio de peinado y examina su figura. Todo esto lo hace con el fin de gustarle más a Rodrigo.

Como podemos notar, el papel de la mujer en esta cinta no resulta irreal, sino al contrario, enfatiza más de cerca sus deseos, sus ambiciones y sus frustraciones.

Al hombre le agrada sentirse protector, como cuando Berenice se siente desamparada en el momento en que su madrina está grave. Él le da su hombro.

A Rodrigo le gusta Berenice, pero con ella no quiere ningún compromiso, es desea conservar su libertad, cosa que se puede confirmar cuando están en la estación del tren y Berenice recarga su cabeza en el hombro de Rodrigo, él le acaricia el pelo y ella dice: "Si me pudiera ir contigo". Él no responde pero deja de acariciarle el pelo; enseguida aparta su mano. Este breve pasaje de la película nos muestra cómo al hombre le gusta que la mujer le dé todo el cariño y la atención posibles, pero cuando ella intenta que la relación se prolongue, es él quien decide darla por terminada ya que así es mejor para él.

La mujer resulta, a diferencia del hombre, más sentimental y comprensiva, y una relación amorosa le deja una huella más grande. Berenice después de despedirse de Rodrigo y verlo pasar a través de la ventana, se muestra adolorida; sin embargo, es esta decepción la que le da fuerza para seguir adelante con sus propósitos que son el de liberarse de las tradiciones del pueblo y olvidarse de su pasado; es por eso que después de quemar a doña Josefina, se va, camina despacio, voltea a ver las llamaradas y continúa su andar con pasos seguros y sin remordimientos aparentes.

4.2 Amor/Odio

El desamor juega un papel principal dentro del filme, ya que a lo largo de él notamos que todos los personajes buscan amor o por lo menos una compañía que haga más placentera su soledad, aunque por diversas circunstancias este afecto nunca llega a la realización plena. Por un lado, Berenice desea amar a Rodrigo, sin embargo, ella le dice que "la amistad, o el amor. . . son sentimientos pequeños, mezquinos" Rodrigo pregunta "Y qué sentimientos consideras importantes" Berenice responde "El odio. Lo conozco muy bien y le aseguro que no hay nada igual". En este diálogo la contraposición amor-odio es importante, ya que cuando más adelante Berenice le comenta que quedó huérfana desde pequeña y que doña Josefina la recogió, da a entender que durante su niñez le faltó amor, es por eso que el único afecto que conoce es el odio.

El odio se presenta en la cinta de manera directa, pues como dijimos renglones atrás, Berenice está resentida con el amor debido a que creció en un ambiente de poco afecto. Cuando la recogió su madrina, esta la educó de manera fría (en el filme no se ve ninguna muestra de afecto por parte de doña Josefina hacia Berenice).

El amor significa: Un sentimiento de adhesión hacia alguna persona, provocado a veces por atracción, relaciones o situaciones sexuales, y que presenta una gran variedad de manifestaciones psicológicas y fisiológicas (Diccionario de Psicología: 383, 12).

El odio significa: Es una actitud emotiva caracterizada por la ira y una gran aversión, enemistad o mala voluntad, junto con el deseo de perjudicar a algún objeto o individuo (Diccionario de Psicología: 383, 247).

Notamos que de la primera definición, si corresponden esas características con los personajes del filme, ya que Berenice se sentía sola y buscaba a una persona que le brindara afecto y compañía. Rodrigo por su parte, lo único que deseaba era obtener cierto placer en cuanto a sus relaciones con ella.

Por otro lado, en todos los personajes de la cinta se manifiesta una soledad y falta de amor. Cada quien lo busca a su manera, sin embargo son puros amores no correspondidos.

El odio para Berenice es un sentimiento de ira, pues cuando Rodrigo se marcha, ella a través de la ventana le dice quedamente "Ves cómo tenía razón en lo de los sentimientos. Eres un hijo de la chingada, te odio, pero ojalá te vaya muy bien" demostrando de esta forma el por qué de su sentir.

La relación que se da entre doña Josefina y Berenice, pareciera que es la de brindarse mutuamente un poco de cariño, ya que Berenice la cuida, la peina, le da sus medicamentos; sin embargo eso es mentira, pues más adelante vemos cómo Berenice llena las cápsulas con azúcar a fin de que su madrina no mejore. Y después cuando doña Josefina está grave y Merceditas pregunta que cómo sigue la enferma, Berenice responde "¡Viva!", con un tono agresivo como si le molestara la mejoría de la anciana. En esta escena se nota que Berenice no quiere a su madrina y desea su muerte.

Del amor al odio no hay más que un paso dice un refrán, y en La pasión. . . notamos cómo surte efecto pues esa contraposición está en el sentir del ser humano. Está en su piel y en su pensamiento, es algo que no puede evitar, quiere pero también odia.

4.3 Vida/Muerte

Dos casos bipolares inherentes a todo ser vivo, Incluyendo a lo creado por el hombre —como el arte.

Una película no exenta de ambos términos; tiene un principio, un desarrollo y un final que muestra la vida y muerte como verdades absolutas y universales. Cualquer historia que aparezca en la pantalla nos dice la anécdota que le ocurre al héroe del filme, lo que nos indica una ficción convertida en realidad.

La cinta La pasión según Berenice, nos manifiesta la vida y la muerte como una lucha en la cual todo ser humano sufre, Inexorablemente, a lo largo de su existencia.

A Berenice nos la describen como una mujer joven (30 años) seria, ordenada, exhibiéndonos una figura delgada pero atractiva, con una cicatriz en una mejilla. Con lo que nos dan a entender a un ser con ansias de vivir (entendemos por vivir la duración de la existencia), de manifestar todas sus energías en aras de perdurar la subsistencia.

El polo contrario es la madrina (doña Josefina) que se debate en dos formas (vida-muerte) y al final sucumbe abrasada por las llamas. Su muerte (cesación definitiva de la vida) es como la vida de su ahijada, es decir, que para que Berenice viva (se libere de su pasado) es necesario que muera su madrina. A doña Josefina

nos la presentan anciana, delgaducha, enfermiza, pálida, hipocondríaca, demerada, lo cual indica al espectador su próximo expirar.

A Rodrigo —el otro protagonista— nos lo despliegan como sinónimo de vida, es decir, es un hombre fuerte, sano, jovial, alegre, que pareciera que todo lo que toca trae vida —por eso es médico—. Con su llegada al pueblo transmite vida a los habitantes, nótese en el velorio que todos tienen un hálito de emoción.

El pueblo, donde se desarrolla la historia, nos los exponen como una ciudad limpia, pero añejo; con transportes, pero caducos, con una iglesia antigua y un jardín tradicional. Con esto nos dan a conocer que es un pueblo viejo, acabado, estropeado por el tiempo, que pareciera se detuvo en ese lugar donde la muerte ronda dejando ya cuatro viudas; doña Josefina, Berenice, la mamá de Rodrigo y Merceditas (no se sabe si es viuda o soltera).

Por las razones anteriores, Berenice desea salir del lugar, abandonar la monotonía que la esclaviza más a su madrina. Su salvación —o sea la vida— la ve en Rodrigo a quien ¡oh! paradaja, conoce en un velorio. Aquí también la muerte sirve para dar vida, ya que la muerte del papá de Rodrigo favorece la relación entre éste y Berenice.

El encuentro la motiva a buscar una manera de seguir viviendo, es decir, existir; vivir, no de la manera gris de antes, sino vivir para sentirse realmente alguien.

La vida y la muerte, en la película, se dan la mano, ya que Rodrigo como doctor, va de consulta con doña Josefina, trata de no dejarla morir, a su vez sirve de pretexto para que nazca un romance entre él y Berenice (recuérdese que no existe el amor en toda la historia). Así tenemos que mientras viva la relación de ellos, está muriendo doña Josefina.

Al final del filme vemos que muere el amorío con la partida de Rodrigo, que antes ya había hecho revivir a la enferma, y Berenice por el contrario, desea vivir y olvidarse de su pasado, pero para esto es necesaria la muerte de su madrina.

5 NIVEL PRAGMÁTICO

5.1 Relación de *La pasión según Berenice* con las otras producciones de Jaime Humberto Hermosillo

Primeramente haremos una síntesis de cada una de las películas de Jaime Humberto Hermosillo, para después compararlas de manera general con la cinta que nos sirvió de objeto para esta investigación: La pasión según Berenice.

LOS NUESTROS (1969)

Trata de una mujer que tiene una hija que trabaja como secretaria, y un hijo que gusta de ver la televisión y otro que viaja constantemente.

La hija es amante del marido de la vecina, que es amiga de la madre. La vecina sabe que su marido le es infiel, pero no sabe con quién, por lo tanto pide ayuda y después decide aparentar un suicidio en el que la madre llamará una ambulancia; sólo que ésta la deja morir. Tiempo después, la hija regresa casada civilmente con su amante viudo y su madre no los acepta porque no están unidos por la Iglesia.

LA VERDADERA VOCACIÓN DE MAGDALENA (1971)

Magdalena está casada con Emeterio, un rocanrolero, y la madre quiere desunirlos para que su hija se case por interés con Armando. Como Magdalena no acepta, su madre la transforma en una chica desprejuiciada y liberal. A ella le gusta el cambio y practica el amor libre y triunfa como cantante. La madre a su vez propone matrimonio a Armando.

EL SEÑOR DE OSANTO (1972)

El señor de Osanto tiene dos hijos, el mayor fue a la guerra y el otro se casa con la prometida de su hermano porque lo cree muerto. Aparece el primero a reclamar la herencia y a su novia. Luchan los dos hermanos y se cree muerto al mayor, después aparece y pide dinero para explotar una mina. Su hermano menor lo manda matar, pero el mayor sale victorioso. Se vuelven a encontrar los hermanos y luchan hasta desaparecer.

EL CUMPLÉAÑOS DEL PERRO (1974)

Una pareja joven de recién casados espera la visita de sus padrinos de boda. La reunión fracasa por malos entendidos. Tiempo después el hombre joven asesina a su mujer. Su amigo se entera por el periódico y trata de ayudarlo, pero su esposa trata de denunciarlo, entonces el marido la mata. Ellos huyen.

MATINEÉ (1976)

Dos niños van al cine en lugar de ir a la escuela. En vacaciones uno de ellos acompaña a su papá en un trailer hacia la capital, el otro se esconde en el carro. Durante el trayecto son asaltados, matan al chofer y los niños se unen a los malhechores. Juntos asaltan un parque de diversiones, luego se deshace la banda, sólo quedan dos de ellos y asaltan la Basílica de Guadalupe y ambos mueren. Los niños regresan al pueblo, los reciben como héroes y uno de ellos se marcha sin aceptar los honores.

NA UFRAGIO (1977)

Una madre añora el regreso de su hijo. Limpia su cuarto, ropa y objetos como si estuviera presente. Vive en la Unidad Tlatelolco con su compañera de trabajo. La madre se enferma y su amiga la interna, mientras tanto el hijo regresa y se entrevista con la amiga de su mamá. Esta promete llevarlo a ver a su madre al hospital al día siguiente. En tanto, deciden pasar la noche juntos. El hijo se va y la enferma muere sin verlo. Una ola simbólica penetra en el departamento arrastrándolo todo y llevándose los objetos hasta el mar.

LAS APARIENCIAS ENGAÑAN (1978)

El actor Rogelio acepta hacerse pasar por Adrián para que Adriana reciba una herencia. Adriana se va a casar con Sergio, él es homosexual y el tío de ésta se opone a esa reunión. Rogelio se instala. Por las noches Adriana se deja tocar por el tío, Rogelio se da cuenta y se enamora de ella. Días más tarde Sergio (novio de Adriana) se despide. Rogelio busca a Adriana y la encuentra en un cuarto anexo

a una peluquería, ella se abre la bata y él descubre que Adriana es hermafrodita. Se casan y se van de luna de miel.

AMOR LIBRE (1978)

Julia y July tienen una tienda de artesanías. La primera practica el amor libre con un hombre casado, y la segunda es recatada y vive con su familia, aunque después se separa y se va a vivir con Julia. Esta conoce a un estudiante de medicina y se lo presenta a July.

La esposa del amante de Julia entra a su departamento y le reclama. Julia la corre y él se va. Tiempo después, el ex amante de Julia conquista a July y ambos se van, mientras que Julia se hace amante del médico.

MARÍA DE MI CORAZÓN (1979)

Es una relación entre un ladrón y una maga. El deja su oficio, se casan y deciden trabajar juntos en la magia. En una ocasión en que María iba a encontrarse con Héctor, se descomponen su camioneta de trabajo. Ella pide un aventón y se sube a un autobús que la conduce a un Hospital Psiquiátrico. En vano María intenta explicar que no está loca, que sólo fue a buscar un teléfono.

El mago cree que ella lo abandonó y más tarde se entera de que María está recluida en un hospital. La va a visitar pero no la rescata como ella esperaba.

5.1.1 Diferentes tipos de relaciones en la familia

Desde su primer largometraje, Jaime Humberto Hermosillo, ha gustado de adentrarse en los problemas familiares, se ha interesado por la atracción y rechazo a la célula familiar como elemento fundamental de la sociedad y formador del individuo.

El tipo de relaciones que se propone desde las cintas de Hermosillo, puede ser altamente perturbador desde el principio puesto que no se sujeta a lo que convencionalmente conocemos como "relaciones familiares". Por ejemplo, es frecuente que utilice, como forma de relación entre los personajes de sus películas, el que dos personas del mismo sexo vivan bajo el mismo techo sin que las una ninguna relación de parentesco y ni siquiera, en la mayoría de los casos, una relación erótica, sino más bien una especie de dependencia afectiva parecida a la que se establece entre madre e hijo.

En este caso tenemos a Berenice y a su madrina (La pasión según Berenice), se dice que Berenice quedó huérfana desde pequeña y que doña Josefina, que ni siquiera es su madrina la recogió. Desde entonces viven juntas en una casa amplia y antigua. La anciana Josefina tiene alrededor de 70 años, se dedica a la usura y está enferma. Berenice da clases de taquimecanografía en una Academia y con eso se sostiene. Al final de la cinta, la enferma muere asesinada por Berenice, y ésta se marcha sin rumbo fijo. En Naufragio dos amigas viven y trabajan jun-

tas. Ambas esperan con ansiedad la llegada del hijo de una de ellas. La madre se enferma y es internada. El hijo regresa y pasa la noche con la amiga de su madre. La progenitora muere, el hijo se marcha sin verla y la amiga se queda sola. En Amor Libre, las dos Julys tienen una tienda de artesanías. Una de ellas practica el amor libre con un hombre casado; la otra, al principio vive con su familia, después se separa y se va a vivir con su amiga. Una de las Julias se va con el ex amante de su amiga y la otra se queda en el departamento con un estudiante de medicina; y por último en Matineé, una cinta en la que dos jóvenes se conocen en la cárcel y más adelante se integran como ladrones. En su relación se deja entrever su homosexualidad.

Hermosillo rompe con lo convencional de la amistad, pues en las cintas antes referidas, ese lazo se ve roto por una de las dos personas que lo integran. Al principio nos lo presenta como algo sólido (al menos en apariencia) y después se va debilitando hasta quedar nada. La amistad, vista por este realizador es algo efímero porque al final de los filmes una de las dos personas se queda sola, o bien, como en Matineé, mueren ambos.

Otra forma de referirse Hermosillo a la no integración de la familia, es mostrándonos la relación entre personas de distinto sexo que viven juntas sin casarse. En este tipo de situación presenta a la célula familiar incompleta, desarticulada, son personas que habitan juntas, que se quieren, pero siempre va a existir algo que va a fracturar su posible estabilidad.

Sin embargo, esa fractura no obedece al hecho de que los personajes prescindan de las formas socialmente reconocidas como "decentes" para entablar relaciones amorosas; la disolución de la pareja amorosa es precisamente el tema, la preocupación de las cintas que se interrogan sobre las causas íntimas tanto de los lazos de solidaridad, como de su ruptura.

En Los Nuestros, la madre deja morir a su amiga a fin de que su hija se quede con el marido de ésta. La hija y el amante se van, viven juntos, y después regresan, sólo que la madre de ella no los acepta por no estar casados por la iglesia. En María de mi corazón, la relación que se da entre María y Héctor es el amor libre; más adelante se casan por la iglesia, pero eso de nada les sirve, pues María de manera indirecta es recluida en un psiquiátrico y Héctor se queda solo, es decir, el matrimonio se disuelve. En Las apariencias... Rogelio acepta hacerse pasar por Adrián para que Adriana reciba una herencia, Adriana tiene novio, pero acaba teniendo relaciones con Rogelio, Adriana es hermafrodita y Rogelio lo sabe; más tarde se casan.

5.1.2 Formas de disolución de la familia o del grupo comunitario

La familia, como constante en la filmografía de Jaime Humberto Hermosillo, es presentada de manera "mutilada", ya que siempre va a faltar algún miembro de ella. Hermosillo muestra distintas formas de disoluciones en la familia; una de ellas es la relación entre amantes.

Este tipo de relación nos muestra a un hombre (que tiene novia o es casado) que se deja seducir, y a una mujer dominante que conduce la situación, ya que tanto en La pasión según Berenice como en Amor Libre, los dos hombres andan con ellas por el hecho de saciar su apetito sexual; no las ven como algo sólido, sino más bien lo que pretenden es pasar un rato agradable y sin compromiso. Es decir, no formar una familia.

• *Ellas, por su parte, lo que quieren es no estar solas, buscan el compañerismo, y esto se reafirma cuando Berenice (La pasión. . .) le dice a Rodrigo que para ella el amor no es un ayuntamiento animal y más adelante le comenta su deseo de irse con él. A lo que Rodrigo responde "imposible" como dándole a entender que su relación se acabó. Por otro lado, en Amor Libre, Julia nunca habla de amor con su amante, sino más bien se interesa por su presencia para no sentirse sola, y cuando pierde a su amante, pues bueno, se consigue otro.*

El hecho de que Hermosillo nos presente a una familia desarticulada no es gratuito, obedece a que pretende romper con la "normalidad" familiar.

Sin embargo, esa ruptura de la "normalidad" es la expresión de situaciones límite que pueden bien significar la crisis de la institución familiar en su conjunto. Las rupturas, entonces, no son ni siquiera metafóricas de la crisis de las relaciones supuestamente "normales", sino que colocan a la institución familiar idealizada por los sentimientos comunes en una situación precisamente ideal: lo que nos parece una entelequia, una invención, es la familia "normal" y sólidamente establecida.

En la mayoría de las cintas de Hermosillo se da una ruptura entre padres e hijos; las causas pueden variar, pero la finalidad es la misma. Los padres siempre desea la felicidad de sus hijos y están dispuestos a ayudar, pero éstos desaprovechan la ayuda porque sus intereses son otros. En Los Nuestros, la madre asesina indirectamente a su vecina para que su hija se quede con el marido de ésta. La hija se va con su amante y regresa casada legalmente, pero no por la iglesia. La madre rechaza a su hija y ésta se va. En La verdadera vocación de Magdalena, Magdalena no se quiere casar por interés como su madre lo manda, así que mejor se va de su casa y hace lo que ella quiere. En Matineé, después del asalto, los niños regresan a su casa como héroes, sólo que uno de los niños no acepta los honores y se marcha de su casa dejando a su madre sola. En Amor Libre, una de las Julias vivía con su familia, pero como tenía problemas, mejor se va a vivir a casa de su amiga.

Otra forma de disolución del núcleo comunitario en los filmes de Hermosillo es por medio del asesinato, visto como una liberación de los personajes, sin sentimiento de culpa. Además es importante recalcar que el director deja el juicio moral de los asesinos al espectador, ya que no se sabe si los atrapa la policía o no.

En Los Nuestros, el asesinato se da indirectamente, ya que la madre deja morir a su vecina por no auxiliarla cuando ella toma unos barbitúricos. En El señor de Osanto, el homicidio se da entre los dos hermanos ambiciosos; En El cumpleaños del perro se da el asesinato por partida doble, ya que los esposos matan a sus respectivas cónyuges; En La pasión. . . el homicidio de doña Josefina

es el elemento liberador de Berenice; En *Matineé* se dan cuatro muertes, la del padre de uno de los niños, la del chofer y la de los dos asaltantes.

Otro elemento disgregador del núcleo comunitario es la huida. Los personajes de *Hermosillo* se van cotidianamente como si se sintieran reclusos en una cárcel. El acto de escapar (ya sea en sentido estricto, ya sea en sentido figurado) de los convencionalismos sociales significa, en el cine de *Hermosillo*, una forma precaria de liberación, tal vez en muchos casos ilusoria, pero válida en la medida en que implica la asunción de la propia personalidad y una forma de rebeldía esencial tanto en contra de las normas como en contra del propio destino.

La huida aparece en los filmes de *Hermosillo* de dos formas: la primera cuando existe un asesinato y la segunda cuando se alejan de su familia, pero siempre al final de las cintas.

Hermosillo trata de dar una liberación a sus personajes no juzgándolos moralmente; por tal razón, la huida es importante en sus cintas. Además, en sus protagonistas no existen buenos y malos; para él todos los seres son igualmente fallidos, débiles y ridículos. Son humanos.

En *Los Nuestros* es la huida de la hija con el esposo de su vecina. En *La verdadera vocación*. . . *Magdalena* se aleja de su madre porque ella no acepta casarse por interés. En *El cumpleaños*. . . los homicidas se dirigen a *Michoacán*. En *La pasión*. . . después de quemar a su madrina, *Berenice* se marcha sin rumbo fijo. En *Matineé* uno de los niños huye de los honores alejándose de su madre. En *Naufragio* el hijo que regresa se vuelve a marchar sin ver a su madre. En *Amor Libre July* se va con el ex-amante de su amiga. En *María de mi corazón* quien se marcha es el ladrón, dejando recluida a *María* en el *psiquiátrico*.

5.3.1 La sexualidad en los filmes de Jaime Humberto Hermosillo

El cine mexicano, hasta los años sesentas, ha hecho una "desvaloración del cuerpo humano y su represión ha sido resultado de la tradición judeo-cristiana y de una moral puritana y autoritaria" (Careaga: 1981: 85).

En los años sesenta aparecieron desnudos, y el erotismo en el cine mexicano, se presentaba como un comportamiento rebelde.

El comportamiento sexual de los jóvenes, en los filmes de *Hermosillo*, va unido a la moral y se nos muestra como un hecho ligado a la situación socio-económica del país, aunque no se exponga así directamente. Jaime Humberto Hermosillo participa de la liberación erótica de la década de los sesenta; la sociedad está cambiando moralmente. En sus filmes no se muestra una sexualidad convertida en consumo ni agresión visual, sino una sexualidad como parte inherente del ser humano que constituye un elemento fundamental y definitorio en la vida de sus personajes. En *Los Nuestros*, la hija tiene relaciones sexuales con su vecino que es casado. La sexualidad en la mujer es reprimida. La naturaleza del personaje femenino, en las cintas de *Hermosillo* siempre debe sobresalir. En *La verdadera vocación*. . . ya la relación de pareja es más natural y liberal, la moral de la sociedad puritana va siendo caduca, *Magdalena* practica el amor libre sin

sentirse reprimida. En *El cumpleaños...* las relaciones sexuales se dan después de la bendición de la iglesia, lo cual implica (en el asesinato de las mujeres) la represión sexual femenina; la película es una defensa del erotismo libre.

En cada filme de *Hermosillo*, aumenta la liberación sexual de la mujer. En *La pasión...* es la mujer la que seduce al hombre, la que tiene la iniciativa en la relación sexual con su pareja, descubriéndose inquietante. En *Matiné*, *Hermosillo* se propuso hacer una película para niños, pero aquí sigue el paso del filme anterior. La mujer toma la iniciativa al pagarle cien pesos al jefe de los maleantes para que se acueste con ella. En *Naufragio*, el erotismo que existe demuestra que la sexualidad no es un problema individual, sino social. También presenta la soledad como negación de esa sexualidad. En *Las apariencias engañan* nos visualiza, de manera borrosa, el coito, la felación, y a una hermafrodita que es otra forma vedada de sexualidad. Además, en la cinta, rompe con "imposiciones y dogmas que son de apariencia natural, pero que son producto de sistemas filosóficos y políticos" (Careaga, 1981:92).

En *Amor Libre*, como el título lo indica, la cinta únicamente demuestra que no debe existir un sentimiento de culpa por el hecho de desarrollar la sexualidad que está reprimida en una de las protagonistas, y la otra es desinhibida al practicar el amor libre. En *María de mi corazón* se da el amor sin cortapisas y sin prejuicios y con una sexualidad no reprimida, y lo apunta atinadamente Jorge Ayala Blanco: "La pareja cogelona, presumiblemente sin otra experiencia vital que haber descubierto la desrepresión erótica" (Ayala, 1980:16). Justo lo que siempre busca *Hermosillo*, la desrepresión erótica.

5.1.4 La soledad como algo inherente al cine de *Hermosillo*

La soledad como alienable a la sociedad, como fundamento en la psicología del individuo y como presencia en el cine. *Hermosillo* le presta atención a este sentimiento en sus filmes, por lo general, sus personajes se quedan solos, ya sea los protagonistas o los personajes secundarios. Estos están en busca del tiempo perdido o con la nostalgia de pequeñas ambiciones escondidas. La soledad que nos muestra es de una tristeza feliz, es decir, algunos personajes no sienten frustración al no ver realizados sus deseos, sino que su conformismo ante las circunstancias hace placentera su melancolía. Los protagonistas que no logran sus deseos y que al final se quedan solos, por lo regular tienen un invariable sueño, el de seguir el orden establecido. Aparecen solos, después encuentran compañía o amor, pero al final se quedan aislados, como si el compañerismo, la amistad o el amor fueran efímeros.

En *Los Nuestros*, la madre se queda sola (otra constante en las cintas va a ser que los personajes maternos o paternos se quedan irremediablemente solos). Es la que se encarga de que la hija se quede con el esposo de su vecina, sólo que ella desea un matrimonio por la Iglesia, siguiendo normas establecidas. En *La verdadera...* también va a ser la madre la que se queda abandonada, la que pierde a su hija, igual que la anterior. Cuando los personajes se quedan solos, el especta-

dor no sabe qué va a pasar con ellos; Hermosillo deja que el público saque sus propias conclusiones. En *El señor de Osanto* precisamente el señor de Osanto se queda solo, ya que la ambición de sus hijos (se matan) a quienes no les importa su destino, demuestra que la institución paternal no les interesa. En *El Cumpleaños*. . . se quedan solos ambos protagonistas, pero el viejo, representación del padre, es el que queda más abandonado, ya que el otro es joven y puede rehacer su vida. En *La pasión*. . . el desamor se hace presente como sinónimo de soledad; en esta cinta la que se queda desamparado es la madrina (que se situaría como la madre de Berenice), teniendo aquí como final que se muera. Berenice queda sola pero no desamparada, sino con esperanzas, pues está viva. En *Matineé* obviamente queda sola, no una, sino dos madres, por un lado la mamá del ladrón muerto, y por otra la madre de uno de los niños protagonistas. En *Naufragio* va a ser, también, la madre abandonada, con una soledad que ronda la muerte, y su deceso sin conocer la compañía de su hijo. En *Amor Libre* Julia va a fungir como la que sabe, la experimentada, la que enseña y se preocupa por la otra, es decir, se presenta como madre, y July como la tímida, inexperta, la aprendiz, la hija, por lo que al final Julia se queda sola, y por último en *María de mi corazón*, María queda abandonada por el hombre a quien ella quería en una institución psiquiátrica.

5.2 Relación de La pasión según Berenice con algunas cintas del cine nacional

La reflexión acerca de las posibilidades que tiene el cine para crear ideología o para manifestarse como conciencia social, puede abordarse desde varios puntos de vista:

- a) El cine como educación sentimental, es decir, ámbito donde se desarrollan arquetipos, modelos conductuales y propuestas éticas.*
- b) El cine como reflejo (deformante) de lo real, se refiere al ámbito donde se expresan las ideas más comunes, "verdades" y "normas" sociales sin discurso sobre la forma en que se debe vivir, pensar y actuar.*
- c) El cine como integrador de lo otro, donde se expone el ámbito en que se representa lo deseado, lo ficticio, lo imposible, lo imaginario.*
- d) El cine como subversión de lo establecido, es decir, ámbito donde se critica, se denuncia, se muestra, se desarma el sentido y la práctica de lo común.*
- e) El cine como creador de esparcimiento, es decir, ámbito de diversión y/o evasión cotidiana.*

En síntesis: probablemente todo el cine, en mayor o menor grado, posee la cualidad de educar sentimentalmente, de reflejar la realidad, de representar el deseo y de negar lo establecido. Sin embargo, es muy difícil establecer de manera

sistemática y confiable la forma de la aprehensión del mensaje por el espectador. El espectador es aún un ente imaginario (fantasma) para las ciencias de la comunicación. Por el momento podemos detectar ciertas tensiones, tendencias e intencionalidades que se infieren del análisis de los objetos de filmes como hechos materiales, limitados localizables, capaces de contener sentidos de manera realmente autónoma cuya capacidad discursiva se articula dentro de un contexto socio-cultural más amplio, pero también descriptible y analizable. En particular, la relación histórica del cine mexicano con la comunicación social bien puede esquematizarse por motivos de análisis en series de tendencias, grupos de posibilidades de desarrollo narrativo, especies de habilidades técnicas, temáticas, géneros. Bien se puede arriesgar un panorama general que busque (haciendo caso omiso de excepciones y particularidades, las cuales, entre paréntesis, serían casi siempre los momentos más rescatables de nuestra expresión fílmica) organizar la relación que el cine nacional establece y propone entre realidad y representación. Bien se puede proponer que el grueso de la producción fílmica nacional obedece a reglas muy simples y a ideas muy elementales que desarrolla a partir de elementos meramente comerciales; que se forma las más de las veces en estrechos límites, en fórmulas probadas, que corre muy pocos riesgos y períodos muy breves. En fin, se puede generalizar sin el temor de dejar pasar los aspectos más relevantes de lo fílmico en México. Por ello, reflexionaremos en torno a dos arquetipos que nos servirán para dar una visión general y global del cine mexicano como comunicador social: lo femenino y lo masculino.

5.2.1 El papel de la mujer en el cine mexicano

El cine como educación sentimental y como reflejo de lo real es, seguramente, uno de los aspectos más reveladores de las tendencias del cine mexicano durante los últimos 75 años, en su(s) definición(es) de lo femenino. Es revelador porque produce y rescata una serie de perspectivas cuya coherencia y continuidad permiten descubrir y/o reconocer el lugar que el cine —como reflejo de la realidad social— asigna a la mujer y, por lo tanto, permiten también diagnosticar las estructuras de lo masculino, de la familia, del mundo privado, de lo íntimo tal y como son imaginados y pensados por los realizadores, productos ellos mismos de estructuras familiares-sexuales históricamente determinadas y socialmente establecidas. La forma en que el cine trata a la mujer, ya sea como tema, como personaje, como objeto de un género o como referencia es, al mismo tiempo, la prueba de que la mujer (como idea/imagen) tiene una presencia real, reconocible, identificable; y la prueba de que tal idea y tal imagen son degradaciones, esquemas, arquetipos inaceptables, implica, por un lado la aceptación tanto social como general, de una completa, monolítica feminidad, y por tanto, una sexualidad; y por otro lado, la imposibilidad de que tal feminidad ocurra en las vidas particulares en los cuerpos materiales y temporales de las mujeres.

No es difícil (inclusive se reconoce como lugar común en el análisis del cine) describir a grandes rasgos lo que el cine mexicano ha desarrollado como "su"

idea/imagen de lo femenino. Desde luego, se define a partir de la situación social, económica, moral, de los sujetos del sexo femenino, ante la reproducción de la especie. Después de todo, parece que la única forma "racional" de entender a la mujer es como objeto de intercambio "madre". El paradigma "mujer" se inserta, de acuerdo al orden dominante, en una serie finita (en realidad en un eje con solamente dos polos, por lo tanto, en una relación bi-unívoca) de contenidos, lo que la convierte en tema y en personaje que motiva una historia: la actitud ante la maternidad. Prácticamente cualquiera de los "conflictos" que el cine ha planteado durante los últimos 75 años desde la perspectiva femenina, puede codificarse desde la base de la única actuación que se reconoce como "propia" de la mujer. Se le sitúa de alguna manera en el relato de lo que se va a contar ante la situación de aceptar (bien) o rechazar (mal) su maternidad. Aunque nunca fuese madre en términos biológicos su potencialidad "natural" la define y la habita.

Desde el binomio maternidad/esterilidad se van a administrar las relaciones sexuales. Se va a plantear el lugar social, la propiedad de las mujeres. Los personajes femeninos se mueven, relativamente, en una amplia gama de posibilidades narrativas y caracterológicas; con muchos matices y profundidades, aunque siempre tendientes a la uniformidad, a la identificación con una norma bastante común y reconocible a primera vista; desde la primera Santa "muda" hasta las más recientes cabareteras edulcoradas (Muñecas de media noche, 1978, Portillo). Los matices dependen de las cualidades y peculiaridades de los directores, fotógrafos, guionistas.

La mujer se define "verdaderamente mujer", "más o menos femenina", en función de sus capacidades para disponerse a la maternidad. Todo lo cual no agrega gran cosa al análisis; excepto, tal vez, la certeza de que el cine mexicano no hace otra cosa sino representar mecánicamente lo real establecido, lo social sin proponerse hasta el momento, desbordarlo sin una voluntad revaloradora de lo femenino, sin atentar contra la rigidez de la idea-imagen de lo que es una "mujer".

La moral occidental únicamente reconoce dos papeles posibles a la mujer: madre o prostituta. El primero significa todos los valores positivos, es decir, deseados de lo femenino; el lado bueno, la cara admirable, lo sublime de la mujer: abnegación y sacrificio, amor, pasividad, resignación, esperanza: la vida (Madre querida, 1935, Juan Oro). El segundo significa los antivalores: el lado malo, perverso, personal, egoísta, rebelde: la muerte (Doña Diabla, 1949, Tito Davison). Podría decirse, en una primera aproximación, que el cine mexicano respeta este clisé y desarrolla dos géneros a partir de esa temática: el melodrama familiar (Cuando los hijos se van, 1941, Juan Bustillo Oro) y el cine de prostitutas (rumberas, cabareteras, ficheras. . .); sin embargo, una mirada todavía superficial nos obligará a reconsiderar esta primera tentativa generalizadora. Es difícil encontrar en nuestro cine personajes verdaderamente "malos" entre los protagonistas del sexo femenino. Más bien veremos seres patéticos, absolutamente desventurados, atrapados en situaciones fatales, incapaces de luchar contra destinos brutales que los arrojen a los "más profundos abismos". Tal vez por eso

el personaje de Ninón Sevilla en Aventurera o en Sensualidad resulta tan deslumbrante por su crueldad gratuita, por su perversidad polimorfa, por su traviesa capacidad de individualizarse en el goce del triunfo personal del dominio carnal (descarnado) sobre los personajes masculinos. En realidad, el cine mexicano ha postulado que no puede haber mujeres malas.

Desde Santa, la prostituta es, sobre todo, una desdichada; desdichada porque no puede dedicarse a su "verdadera" y auténtica misión en la vida. Y desde entonces la aventura de la redención se ha desenvuelto en múltiples narrativas. La mujer no sólo puede ser mala, sino que además, tiende violentamente a ser buena. Los desenlaces de las historias de amor entre prostitutas y "muchachos buenos" pueden ser felices o infelices (Rosa la terciopelo, 1939, Alfonso Patiño; Salón México, 1948, Emilio Fernández). El escaso happy end se organiza como la reinserción de la oveja descarriada en el orden "natural": una madre para serlo necesita un padre para sus hijos. El final desdichado, el más corriente, se desencadena como el resultado de una incontenible sucesión de acontecimientos fatales; el primero, no siempre explícito pero tácito siempre en la estructura del relato, es la pérdida irregular, fuera del matrimonio, de la virginidad. La voluntad de la mujer participa equívocamente en ese desencadenamiento de su propio destino: no es dueña ni siquiera de sus propios errores; es incapaz de elegir, se deja engañar y explotar por los más crueles y nefastos personajes; porque la maldad pura y simple es una cualidad que, en el cine mexicano, sí puede identificarse con lo masculino; por eso la mujer se deja conducir por los demás, vive vicariamente para los fines de otros, siempre es un medio, siempre vive a través de. El personaje más evidente de ésta paradójica esquematización es el de la madre-prostituta (Mujeres sacrificadas, 1951, Alberto Gout): la mujer que se prostituye para sostener económica y moralmente a su hijo(a), quien sí tendrá una vida digna en el engaño piadoso de lo institucional y lo decente. Este sacrificio no es solamente conmovedor y convincente, sino que coloca a este extremo del eje en la conjuntura con su preciso opuesto.

Porque ¿Con quién podemos equiparar, en términos de sacrificio definitivo del cuerpo y del alma a esta prostituta madre, si no es con la madre santa, pilar de la familia, del orden y de la pureza, que sirve, si no siempre de tema, por lo menos de fondo para que resalte y se signifique la figura varón-hijo, protagonista de la historia eterna y recurrente de la creación, el desarrollo y la consolidación de la masculinidad? Quien ha cedido sus derechos por ser un medio, no merece ser considerada como un fin.

5.2.2 *El papel del varón en el cine mexicano*

A través de la historia del cine mexicano se presenta al macho con diferentes matices, tratando de configurar un solo modelo que sirva de estereotipo. Entendemos por estereotipo

"... imágenes falseadas de una realidad material o valorativa que en la mente popular o de grandes masas de población se convierten en modelos de interpretación o de acción". (Gomezjara, 1981, 130).

En realidad, el hombre en el cine mexicano como estereotipo, está por configurarse; es decir, no existe un modelo al cual se pueda identificar, ya que hay una gran variedad de paradigmas, por las diversas estructuras culturales que existen en el país.

La diversidad de temas y géneros que el cine mexicano ha abordado nos dice muy poco sobre el hombre, porque siempre se carga de estigmas que (casi) siempre son falsos. Se ha querido esquematizar el mundo psicológico del sexo masculino mexicano en el cine y todo se queda en aproximación.

Concebimos la masculinidad como negación de lo femenino; es decir, la afirmación de la identidad y de la individualidad. La masculinidad no se puede definir si no es a expensas de la mujer: si la mujer es un medio, el hombre es un fin.

El estereotipo del hombre es cambiante en el cine, según la época en que se desarrolle la película, pero a través de ella nos damos cuenta del modo de vivir, pensar y de actuar en un ámbito o momento histórico determinado. (No es raro que en México casi no hay cine de ciencia ficción).

El varón, psicológicamente hablando, está por configurarse; el que nos muestran es una figura del universo falocrático monopolico del cine nacional; en un orbe de oposiciones (valiente-cobarde, feo-guapo, listo-tonto, etcétera) que hace más difícil un análisis de este personaje contradictorio.

Existen muchas formas de vida socio-cultural, económica y política del país, el cual se viene arrastrando desde la época precortesiana, que forman diversos caracteres en la población que el cine mexicano no ha sabido fijar. En el género de la revolución, el cine presenta revolucionarios que van en busca de una justicia perdida. Encontramos una oposición constante; por un lado, está el hombre solidario/individualista, valiente/cobarde, entusiasta/pesimista, que va a un destino sin futuro. En este género existen varios caracteres de varón; por un lado está el idealista, el soñador, el iluso, el luchador (luchador por una causa justa o no, eso no importa), siempre a la expectativa de un reparto de justicia para los desvalidos (campesinos); y por otra parte, el aventurero, el arriesgado, azaroso, el que da todo a ganar o a perder, el que busca una retribución y el prestigio de alcanzar un galardón por el poder mismo; pero en esa configuración de lo masculino se va a encontrar a un mexicano desamparado, desvalido, inseguro, que hará falsear su realidad; es decir, en los revolucionarios existe un servilismo hacia los

"líderes" que hace que pierda la brújula de su lucha inicial; por eso los filmes de Fernando de Fuentes, sobre la revolución, son importantes no sólo como valor cultural, sino también por el trasfondo de desilusión que dejó de herencia la revolución en la población. La mujer va a ser soldadera, ayudante, compañera del revolucionario, la que va a mantener viva el ideal del hombre, va a ser la que le recuerde la finalidad de su lucha. Los filmes sobre la revolución mexicana presentan a mexicanos incrédulos, maliciosos, suspicaces y desconfiados; el futuro les dará la razón.

Un género importantísimo es la comedia ranchera, folclórica o campirana, la cual va a ser inaugurada por: *Allá en el Rancho Grande*, 1936, Fernando de Fuentes. Trata de un caporal que se quiere casar con la hija de un peón, pero como la muchacha es bonita, una mujer malvada se la encandila al patrón que, además, la quiere para sí. El caporal tiene otro rival en amores al cual la muchachita desdenea. Después del regreso de un viaje, el caporal se entera de que su novia es asediada por el hacendado. Al final todos los mal entendidos se resuelven. En esta cinta se empieza a paradigmaticar a los ricos y a los pobres, al charro-héroe, a los que mandan y a los que obedecen y estos paradigmas maniqueístas van a ser, invariablemente el estigma del género.

La comedia folclórica se a nutrir de la provincia, de los pueblos en apariencia felices; el conflicto va a ser, por lo general, amoroso. El héroe con frecuencia es apuesto, guapo, fuerte, que canta bien, un poco cínico, sabe enamorar a la mujer y montar a caballo, es valiente y buen tirador con la pistola (Pedro Infante, Jorge Negrete, Luis Aguilar, etcétera); se va a quedar con la muchacha más bonita del pueblo, y para conseguirla tiene que demostrar que es "muy macho" es decir, un prepotente con los débiles, mujeriego, jugador, borracho, entre otras cosas. El alcohol va a fungir bipolarmente, por una parte como incitador del valor, como demostración de lo masculino; y el otro polo, como refugio del desdichado que sufre por el objeto amado, ya sea novia, madre o abuela (Vuelven los tres García, 1946, Ismael Rodríguez), que ha sido abandonado; el alcohol como amparo para olvidar las penas. En ambas circunstancias es un elemento "positivo" que el espectador va a arraigar a su cultura. De hecho, no hay comedia ranchera sin que aparezca el alcohol como ayudante.

La mayoría de las películas no son más que refritos de un mismo guisado. El hombre con caballo, chamarra bordada, sombrero y pistola al cinto, es un incompleto al que le hace falta demostrar su valentía frente a su mujer (a ésta la presentan desabrida, sensible, personaje pasivo y sin vida propia que como los animales domésticos, cambia de dueño). Otro complemento, que acompaña al ranchero, va a ser las canciones de José Alfredo Jiménez o Cuco Sánchez, que en el fondo son lamento de añoranza a la madre.

Una cinta peculiar de este género es *Dos tipos de cuidado*, 1952, de Ismael Rodríguez. Típica comedia de la férula rancheril en la que dos individuos —uno pobre y otro rico— están enojados porque el pobre se casó con la novia del otro, sin que se conozca el verdadero motivo; a su vez, el pobre está enamorado

de la hermana del rico, que lo rechaza por estar casado; después de una serie de enredos, todo se resuelve satisfactoriamente. El rico es el

"macho adinerado, buen tipo, petulante, agresivo y rencoroso. La jactancia proviene de su clase social alta (. . .) El otro es el macho humilde, sometido, estolco y noble. La simpatía de una compensación humillada" (Carraga, 1980, 1).

Cuando se enfrentan ricos y pobres en el pueblo, regularmente son los indígenas los que pierden, el provinciano común (no el héroe) vaga con resentimientos en su cuerpo, con el deseo vehemente de no dejar de sufrir, porque el martirio por ellos es una recompensa. Esta idea falseada de la peonada es un exponente del paradigma en la historia del cine mexicano. Un personaje de esta "peonada" es el cómico.

"... siempre es el amigo leal que —sin paradojas— sostiene al héroe con y desde su indefensión, perfecciona las hazañas con sus torpezas. Pedro Infante, digamos, nunca hubiese desplegado la sinceridad que lo encumbró sin el apoyo de *Mantequilla* y sus iguales, sin esa atmósfera de autenticidad que los cómicos populares llevaron al cine, adaptando a formas comunes su don de riña verbal e improvisación" (Monsiváis, 1980, 67).

El escudero del héroe; aparte de que nos redime del hastío argumental y narrativo de la mayoría de las películas, nos muestra el lado humano de los filmes de violencia, los hombres exponen en forma gratuita e irracional la vida, por eso los pícaros representan la bondad, mientras que el varón que no arriesga la vida no es un ser humano.

El varón de la comedia campirana tiene muchos rostros. El malvado siempre pierde, siempre es feo, es malo por naturaleza de su espíritu, no por las condiciones sociales que lo orillan a la maldad; se presenta con ojos lascivos, lujuriosos, hipócritas, siempre codiciosos, deseando poseer a la novia del héroe. El perverso es un ser desamparado (aunque a veces es rico), un ser pequeño el cual tiene existencia a expensas de los otros (los buenos); su vida queda irremediablemente condenada al fracaso, a una pequeña partícula en la cual es el responsable del happy end.

El héroe, cuando es pobre, arriesga la vida como si no le importara porque sabe que su vida es de otro; por lo único que lucha es por la libertad de elegir patrón. Por otro lado, cuando el héroe es rico es horriblemente bondadoso; ese delirio falso hace que se exalte su poder, poder no sólo de mandar hombre y mujeres, sino de imponer sus caprichos ideológicos, creando la imagen de noble y justo, tan risibles que los pobres lo perdonan.

*Otro género singular en el cine mexicano es el indígena; cintas como *Redes*, 1934, de Fred Zinnmann y Gómez Muriel, *La noche de los mayas*, 1939 de Chano Urueta, y *Janitzio*, 1935 de Carlos Navarro, tienen la particularidad de especificarlo como género y diferenciarlo de la comedia folclórica. Los filmes indígenas*

se sustentan en las aldeas marginadas e invariablemente son dramas que en ocasiones llegan a la tragedia. Estas cintas nos presentan a una provincia idílica y maniqueísta en la que, a diferencia de las películas rancheras, los personajes son indígenas de distinta cultura, carácter y vestimenta, y como no se mezclan los rancheros con los indígenas —en ninguna cinta— va a ser rasgos de configuración diferente. Otro abismo para encontrar al mexicano como paradigma.

La tragedia se desarrolla como el destino del protagonista, quien generalmente pierde a un ser querido (María Candelaria, 1943, Emilio Fernández; La Perla, 1945, Emilio Fernández) o muere (Tizoc, 1956, Ismael Rodríguez), a pesar de ser listo, ladino, pero también noble, tímido, "hierático, individualista, satisfecho, con pensamientos mágico-religiosos. . ." (Gomezjara, 1981:140). La fatalidad lo seguirá desde que nace hasta que muere, como recompensa de ser ignorante; con vestimenta de manta, huaraches o descalzo. Al indígena nos lo presentan como un ser iletrado, necio en sus creencias que lo hacen ser ingenuo, por ello sencillo e inocente, pero irremediablemente fatalista; su mala suerte es externa a él, proviene de hombres "civilizados", la codicia de éstos es la desgracia de aquéllos.

En el género de la comedia citadina, el varón cambia de carácter de acuerdo con la evolución de temas y clases sociales que se nos presenta en el filme. Tenemos un modus vivendi en forma de interacción entre las estructuras de concreto del ambiente con la naturaleza humana. Aquí las relaciones interpersonales son frías e inestables, el enlace amistoso es casi siempre por interés, sin otro fin que el de sacar provecho del prójimo. El manipuleo que se exhibe entre pobres y ricos es risible. El muchacho es carpintero, chofer, mecánico, boxeador o agente de tránsito. El oficio nos despliega y contagia su optimismo y simpatía; pero resignados y apolíticos, con una frescura que hace olvidar sus penas, aunque mujerlegos y "malhablados": En la clase media hay padres egoístas, autoritarios, protectores de la honra familiar, y por ello, abusivos del poder; los hijos complacientes, débiles, poco ambiciosos y someramente rebeldes; la juventud que

"... por inexperiencia o por maldad innata: alegre, despreocupada, desocupada, vacía y apolítica (. . .) El intelectual, nefasto, tonto, pedante, innecesario, conflictivo y fracasado" (Gomezjara, 1981:140).

Las configuraciones de la personalidad del mexicano no las encontramos en un filme, en un género o en un período del cine mexicano, porque todas las películas contribuyen y mientan a la vez sobre el carácter del varón.

Como se podrá inferir, el cine de Jaime Humberto Hermosillo rompe con muchos de los esquemas tradicionales en el cine mexicano; en particular, aquellos referidos a la función de la mujer y a las características sociales de lo femenino. También subvierte lo masculino (ya que, como es obvio, en una red de relaciones, la alteración de un término dará como resultado la alteración de todos) e introduce temas inéditos en el cine nacional, como la homosexualidad, la crisis de la institución familiar, la intimidad de la pareja "moderna", etcétera.

Con respecto a La pasión según Berenice es evidente que los personajes y las situaciones que se plantean, señalan una clara voluntad de introducir elementos nuevos a la problemática del cine mexicano. Esta voluntad, constante en el cine de Jaime Humberto Hermosillo, enriquece la perspectiva cinematográfica que tradicionalmente se había limitado a explotar los temas y los géneros de éxito comercial, sin proponer variantes que implicaran mayor creatividad o complejidad.

Es por ello que el cine de Hermosillo, aunque a veces pueda resultar fallido, contiene un gran valor de formas y contenidos sumamente personalizados que tienen siempre como punto de referencia el cine (el nacional y el internacional) considerado como un hecho cultural y social, pero que rompe con las convenciones más estereotipadas y de esta manera generan películas diferentes.

5.3 Críticas a La pasión según Berenice

Justificación a las críticas

La crítica, como forma de análisis y que invite a la reflexión sobre determinado espectáculo le ayuda al espectador a guiarlo sobre la elección de cualquier evento.

Particularmente en cine, el crítico es la persona encargada de analizar y profundizar en la temática, la técnica, la actuación, decorados, etcétera de un filme.

Algunos críticos cinematográficos enfocan su punto de vista según sus gustos por determinada cuestión; así hay quienes prefieren hablar sobre la técnica cinematográfica, otros en cuestiones escénicas, sobre el guión y dirección. Encontramos pues una variedad de opiniones que contribuyen a la comprensión del filme en cuestión.

Los críticos que a continuación presentamos es una muestra de la variedad y, a la vez, afinidad sobre La Pasión según Berenice. Notamos que esta película levantó polémica en su tiempo, de manera tal, que para unos es muy mala (Mauel Barbachano Ponce) y a otros les gustó (Francisco Sánchez).

El Universal. 15/XI/76

La pasión según Berenice por Tomás Pérez Turrent

La pasión según Berenice es la confirmación de muchas de las cualidades que estaban de manera evidente o latente en El cumpleaños del perro y deja claro que su autor, Jaime Humberto Hermosillo, inicia una etapa de madurez y de plena posesión de sus medios expresivos. En La pasión. . ., admirable por ser preciso de su construcción, tanto en el plano del guión como en el de la puesta en escena, por el manejo de los elementos dramáticos, por el perfecto equilibrio de la duración, y por la rigurosa y aguda organización del discurso cinematográfico, Hermosillo se enfrenta una vez más al universo familiar, el mundo cerrado y sofocante, el cual va a ser minado poco a poco e imperceptiblemente desde su propio interior hasta llegar a la explosión.

El relato se apoya en un medio y unos personajes perfectamente definidos y captados. Es el mundo familiar de la pequeña burguesía provinciana. Un mundo, como en El cumpleaños. . ., que parece no tener más marca que su propio transcurrir, bajo las apariencias tranquilas y dentro de la mayor normalidad, pero que en realidad va produciendo poco a poco una insostenible tensión, un malestar sordo, subterráneo, producto y productor de la enajenación que los mitos y los valores sociales no hacen más que agravar. La tensión estalla, la "normalidad" se rompe, la transgresión se cumple; la única salida es la gran explosión, la ruptura que en unos casos es autodestrucción pero que puede también ser el inicio de la liberación.

Berenice (Marta Navarro) es una viuda no precisamente muy joven pero muy bella, a pesar de una cicatriz que divide por la mitad uno de los lados de su rostro. Vive una vida rutinaria y sin problemas, en el ambiente monótono de las ciudades de provincia. Berenice divide su tiempo entre las clases de taquigrafía que da en una academia comercial y los cuidados a su madrina con la cual vive. La madrina (Enima Roldán), vieja prestamista avara y marrullera vive postrada en la cama, dependiendo de los cuidados y las medicinas de su aparentemente sumisa ahijada. La relación entre ambas es de todas maneras bastante ambigua. Por otra parte, las malas lenguas pretenden que Berenice causó el incendio que provocó la muerte de su marido. Aquí empieza la familiaridad de la heroína con el fuego.

Casualmente y durante una ceremonia fúnebre conoce a un joven médico (Pedro Armendáriz Jr.) presentuoso y narcisista. Desde ese momento Berenice decide llevarlo a su molino. El médico regresa a la capital, pero tiempo después vuelve. La relación se entabla. Berenice se hace su amante. Bajo su aparente caparazón de frialdad e indiferencia, es ella quien mueve todos los hilos. La relación se hace cada vez más estrecha, en Berenice se revela un fuego interior del que aparentemente no era capaz y el cual nunca es realmente captado por su superficial amante. Éste decide regresar definitivamente a al capital y dar por terminada su relación con Berenice. Ésta sólo protesta al principio, pero se vuelve a su aparente frialdad para despedirlo con unos Insultos hirientes, en el mismo tono de frialdad. Berenice, pausadamente y como en un ritual prende fuego a la casa, empezando por su moribunda madrina. Con el interior de la casa en llamas —como en el interior de la heroína— Berenice se aleja en la noche.

A partir de este resumen son claras las líneas melodramáticas y si bien éstas son aceptadas conscientemente por el autor, pero son trascendidas por la precisión con que están establecidas y son desarrolladas las relaciones entre los personajes, se diría, pues, que el melodrama está ya en la actitud y concepción melodramáticas hasta en la manera como se manifiesta su clara —aunque quizá no consciente— tendencia hacia la autodestrucción. Hermosillo toma sus distancias por medio de una constante aunque imperceptible ironía, con la enorme malicia de los diálogos que siempre están suponiendo un subtexto. Esto le permite analizar como con un microscopio a sus personajes, sus reacciones y el medio en el que se desenvuelven, sin embargo, es evidente esta distancia que no lo lleva a despegarse de los personajes, a verlos y hacérselos ver completamente desde afuera sino a seguir su proceso desde el interior, ese interior que poco a poco es minado hasta su total destrucción, como minada es nuestra actitud puramente emotiva. El equilibrio es perfecto y es el que convierte al carácter realista y de ninguna manera ejemplar de su relato. Lo que cuenta es la narración, los personajes, sus relaciones, la necesidad de credibilidad en primer grado y no su significación desde afuera y a priori, su "alegorización" a cualquier precio. Todo el filme gira alrededor de la presencia femenina de Marta Navarro que consigue en espléndido trabajo, todo matices. Está además muy bien secundada por Emma Roldán y Pedro Armendáriz Jr.

La pasión según Berenice. Una auténtica desesperanza

Por Emilio García Riera

En su admirable escrito El inevitable ascenso de la pequeña burguesía, el alemán Hans Magnus Enzensberger dice que "la clase de en medio es la que molesta: su sola existencia perturba la teoría y la praxis". Jaime Humberto Hermosillo, el realizador de una excelente película mexicana, La pasión según Berenice, sabría pues a qué se atiene si insiste, como lo ha hecho desde los comienzos de su carrera, en dar carta de existencia a una clase a la que tanto nos molesta pertenecer, por lo visto.

Ya en su medio metraje independiente Los Nuestros (1969), Hermosillo apuntó claramente su interés por la mujer de clase media no ilustrada, un personaje cuyas obstinaciones destructoras pueden ser directamente proporcionales con su oscuridad, con la inexistencia social en que es mantenida. Al integrarse al cine industrial, Hermosillo hizo primero dos películas. La verdadera vocación de Magdalena y El señor de Osanto, que le sirvieron más que nada para afinar su técnica. Ya en plan franco work progress, realizó después El cumpleaños del perro (1974), cinta en la que dos personajes masculinos alcanzaban la más equívoca de las victorias sobre sus omnipotentes "enemigos" femeninos. Ese "enemigo" es visto en La pasión. . . cara a cara, con toda claridad, o sea, en todo lo que tiene de impenetrable. La Berenice provinciana del título —espléndidamente interpretado por Marta Navarro— resume en su aspecto más simple los mitos profílicos de la clase a la que pertenece: su "decencia" se finca en una suerte de deshumanización por la que las cicatrices en el rostro que le provocó un incendio pueden resultar aun atractivas, o sea, no molestan, y por la que los rumores acerca de su pasado y de su comportamiento secreto no pueden afectar el prestigio que le da un aspecto intachable, una apariencia que se identifica por la mentalidad clasemediera con la actitud misma. No está de más señalar su dependencia de una madrina (Emma Roldán) cuyos prestigios de enferma, o sea, su empleo de la enfermedad real como apariencia también virtuosa, inhibe el juicio que merecen sus actividades usureras.

Hermosillo, por fortuna, no hace psicología comprensiva, y por eso mismo no disimula ni justifica el volcán que oculta la apariencia profílica de una heroína a la que sorprendemos en el acto de dibujar "obscenidades" cuando nadie la ve, como cualquier varón, y a la vez (las contradicciones son muy significativas) arreglando la cama del motel donde ha disfrutado de una jornada amorosa. A simple vista Berenice no puede apoderarse como desea, del varón por ella elegido, ese capitalino desprejuiciado (Pedro Armendáriz Jr.) que cree utilizarla y dejarla cuando le conviene. Pero la relación entre un personaje y otro trasciende la anécdota: cabe adivinar que, al fin y al cabo, la fuerza está del lado del personaje humillado y ofendido, puesto que es capaz en última instancia de una destrucción que alcanza aun a los instrumentos de una hipotética liberación social.

(las letras de cambio que le darían solvencia económica o el auto que le daría movilidad). Y es que Berenice ha logrado no dejarse engañar, ella misma, por su propia apariencia, e intuir, a su modo, que sólo puede perder sus cadenas, aunque no tenga ante sí un mundo por ganar. A Berenice la fuerza se la da más que nada, la desesperación, una auténtica desesperanza, algo que nunca podrá alcanzar su pareja eventual. No en balde Hermosillo ha tenido el acierto de mostrarlo a él desnudo y no a ella, porque los condicionamientos melodramáticos siguen identificando en el cine a la desnudez con la debilidad y la sumisión.

La desesperanza hace terrible a Berenice. Ella acumula explícitamente su odio, que manifiesta al final con toda contundencia con una suerte de serenidad mortal, pues ya sabe que su condición social le ha asignado desde siempre una muerte en vida. Diríase que esa serenidad guía la mano de Hermosillo y le permite dar a su película una apariencia —precisamente— casi implacable. Película bien desarrollada (con excelentes planos-secuencia, como uno en verdad inspirado con el que se recoge el momento en que Berenice dismula su presencia cuando su futura "presa" parte en el tren) y bien vestida (debe destacarse a ese respecto el trabajo de la ambientadora Lucero Isaac), La pasión según Berenice se antojaría perfecta de no perjudicar algo su continuidad el uso quizá excesivo, aunque elegante, de los fades como un modo de transición de una escena a otra. Pero sin duda es una película importante: es a lo mejor la primera hecha en México que respeta un misterio femenino que nada tiene que ver con el que el sexismo suele apreciar en la mujer y sí mucho con una situación social bien concreta.

*Diorama de la Cultura. Suplemento
dominical de Excélsior. XII/1976*

La pasión según Berenice

Por Luis G. Basurto

La pasión según Berenice, del inteligente cineasta Jalme Humberto Hermosillo, tiene en mi opinión las siguientes cualidades: espléndida reconstrucción de dos épocas, de dos ambientes en que se desarrolla la cinta; aunque la acción situada en la actualidad. El interior de la casa de la madre adoptiva de la protagonista, la muy católica usurera que tratanza con guantes de seda a Berenice, representa una época y un ambiente provincianos (en la peor acepción de la palabra), con todo su panorama barroco de muebles, cuadros, enrejados, encajes, plantas, flores, etcétera. Allí vive prisionera la "víctima" de los prejuicios, de la codicia y del fanatismo de su "dulce" pintoresta y en fin de cuentas monstruosa protectora. Fuera, en la calle, en el café, en el W.C., en el cine, en el automóvil del médico-macho-libidinoso que quiere seducir a Berenice y termina seducido y escupido por ella, hay otra época, otro ambiente: los de hoy. Tan perfectamente logrados como el primero, aunque aquel haya sido de mucho más difícil reproducción, y no presente detalle descuidado por el buen gusto del realizador. Todo

es exacto, sugerente incisivo. Hasta el vestuario femenino: especialmente el de Emma Roldán, cuya actuación podemos incluir entre las mejores de su larga carrera. Mérito, en gran parte, del director; magnífico director de actores, como lo demuestran también las interpretaciones de Pedro Armendáriz Jr. (ahora sí muy bien en su personaje), de Blanca Torres, plena de naturalidad y sobre todo la de Marta Navarro, que merece párrafo aparte.

Una primera actriz —procedente del teatro legítimo— surge vigorosamente en nuestro cine, con la presencia magnífica, con la personalidad llena de fuerza expresiva, con la máscara poderosa de la protagonista. Actriz de auténtica calidad dramática, exacta en la dicción, en los matices, en el gesto, en los movimientos, Marta Navarro, que seguramente ha actuado en otras películas, aunque solamente la recordamos en sus trabajos escénicos —excelentes— puede ser además, una estrella importante. Aunque el cine de "estrellas" parece liquidado, pasado de moda —quizás por la falta de ellas— e inoperante dentro de la actual concepción de un arte cinematográfico en que autores y directores tienen, por lo menos, igual importancia que los intérpretes, las excepciones pueden confirmar y de hecho confirman la regla de trabajo en equipo, adoptada por los modernos realizadores en todo el mundo. Siempre que la figura destaque e imponga su presencia atrayendo el interés de los espectadores y a veces fascinándolos, habrá una "estrella" sea en el terreno estrictamente artístico, buena, mediocre o francamente mala.

Marta Navarro —según creo— une a su calidad histriónica, un carisma personal que, bien administrado con buenos argumentos, con buenos directores puede darle categoría estelar.

Otro mérito de *La pasión*. . . es su fotografía, también de alto nivel estético.

Pasando a la médula de esta producción, es decir a su argumento y a sus propósitos, plenso que resulta fallida, lenta, monótona y visiblemente pretenciosa. ¿Por qué algunos directores siendo inteligentes de verdad, pretenden hacer un cine "intelectual" que resulta solamente pedante y aburrido? ¿Por qué convertir arbitrariamente en muñecos, en meros tipos exteriores, personajes que se anuncian al principio de la cinta como verdaderos caracteres lógicos y humanos? ¿Por qué llevar la acción, que podría ser sencilla, clara, congruente, por caminos retorcidos que conducen a un final desconcertante, no por original, sino a consecuencia de su falsedad?

La intención, el propósito del autor-director, fue reflejar en la pequeña área provinciana, un contexto universal: en Berenice, una personalidad trágica, rebelde, cruel como fuerza vengadora. Podría haberlo conseguido, quizás con una buena adaptación del argumento original; dejando a los personajes seguir su propio y lógico desarrollo. En fin creo que lo mejor habría sido poner tantos valores positivos al servicio de otra historia mejor pensada y mejor desarrollada.

Ya sé que este filme ha tenido algunas críticas muy favorables en México y, según dicen en el extranjero. Y otras injustas, por lo radicalmente negativas. Ateniéndome a mi propio criterio y habiendo escuchado opiniones de otros es-

pectadores sinceros, sin prejuicios en pro o en contra, creo que *La pasión según Berenice* es, de todos modos, una película que demuestre una vez más las enormes posibilidades de nuestro cine y también las de Jaime Humberto Hermosillo.

Rev. Cine No. 5-197.

La pasión según Berenice. Algo Nuestro se está quemando

Por Rafael Medina de la Serna

El filme de Jaime Humberto Hermosillo comienza con las imágenes apocalíptica de un incendio por donde deambula angustiosamente y como un signo terrible un caballo en llamas. En este momento de destrucción parecería que el fuego lo devorará todo, la casa, la vida, la pantalla; pero no es sino un sueño (pero... ¿será realmente un sueño?).

Luego de este inicio, una mujer despierta sobresaltada, bañada en sudor como si las llamas que ha soñado la hubieran tocado. Es una mujer de nombre enigmático (homónima de la cataléptica heroína de Edgar Allan Poe). Al final de la película, todo volverá a ser abrasado por las llamas. Entre estos dos incendios (que pueden ser el mismo) asistimos a la preparación de un rito donde finalmente perecerá una mujer, una anciana, que no morirá sola, con ella sucumbirá en el holocausto todo su mundo, su fortaleza; la prisión que encerraba a Berenice. El fuego que parecerá incluso alcanzar a la pantalla misma, y que lo destruirá todo, ha sido prendido por el odio y como consecuencia de esta destrucción, Berenice será libre. ¿Qué clase de mujer es ésta que siente la pasión de tal manera?

Berenice, la de la misteriosa cicatriz en el rostro, comparte con su madrina doña Josefina (Emma Roldán) una casa en la provincia y ayuda a la anciana en su enfermedad; asiste a una academia a dar clases de taquimecanografía y los fines de semana acompaña a su madrina a misa, a comer y al cine. Su vida transcurre pacífica, en la tranquilidad del limbo provinciano donde parece no ocurrir nada. Sin embargo, de ella se dice que mató a su marido, que visita la zona de tolerancia cubierta por un velo negro, que tiene un pasado oscuro del cual sólo se conoce esa cicatriz en la mejilla. En su vida monótona aparece Rodrigo (Pedro Armendáriz Jr.), joven médico radicado en la capital y su llegada es comentada por las buenas y malas lenguas del lugar. Berenice luego de conocerlo, decide que debe poseerlo, decide que Rodrigo será suyo. Rodrigo encontrará en Berenice una posibilidad de esparcimiento erótico más o menos superficial; pero para ella él será quien desencadene el deseo y la pasión, será él el que hará detonar la bomba. Berenice se convencerá de que este mundo cerrado, opresivo, represivo y mediocre donde transcurre su vida, Berenice y Rodrigo harán el amor en una habitación contigua a la de doña Josefina donde ésta agoniza y a la mañana siguiente Rodrigo se marchará y Berenice desencadenará las furias y oficiará la ceremonia de destrucción, muerte y liberación personal.

Para encontrar las claves de este personaje femenino (rara avis del cine mexicano), hemos de referirnos a instancias estrictamente morales. Estamos lejos del prototipo y del tópico, no caben aquí lecturas psicologizantes ni sociologizantes. Si bien es cierto que de la película puede derivarse una visión cáustica de la alienante clase media mexicana de provincia, no es ésta la visión que norma la película. Estamos ante un personaje de una densidad y profundidad moral inusitadas en nuestra cinematografía. El ámbito donde este personaje se mueve, con todo y pertenecer a un contexto "realista" (locaciones en Aguascalientes, una clase media específica), en un mundo con características universales; en él perviven la represión moral, erótica, religiosa; la cerrazón de miras de toda una sociedad occidental que lleva a la mujer a una marginalidad intolerable y a la asfixia de sus potencialidades. Este ámbito ahoga a Berenice, pero su naturaleza está en franca contradicción con la razón de ser de esa realidad agobiante y ella sólo podrá manifestarse libremente en la medida en que ese estado de cosas no exista. La explosión delirante del final del filme no es otra cosa que una ceremonia de liberación y se entiende si desentrañamos la verdadera naturaleza de la pasión de Berenice.

El Universal 15/XI/76, 1, 6

La pasión según Berenice

Por Manuel Barbachano Ponce

Pero por favor, ¿qué tiene que hacer "La pasión según Berenice" en la VI muestra internacional de cine junto a las películas de directores de la talla de Truffaut, Wetmuller, Berlanga, Schlöndorff, Saura, Pasolini, Kurosawa, Hitchcock, Polanski, Lose y Bergman? Inclusive junto al filme antropológico de Fons, y al desbarajuste cinematográfico de Kelly llamado "Erase otra vez en Hollywood"; el insípido, ingenuo, elemental trabajo de Jaime Humberto Hermosillo, nada tiene que hacer, y en última instancia la susodicha película nada tiene que hacer en ninguna pantalla del mundo, pues nada nos dice, en ningún momento nos emociona, ni nos inquieta y lo único que nos produce es un desencanto brutal.

Mucho, muchísimo tendrán que trabajar los magos de Proclnemex en la elaboración de reclamos y cartones para lograr que los aficionados al Séptimo Arte concurren a las salas a ver esta fría, desangelada, ridícula cinta, que nos relata de la manera más sin chiste del mundo, las aventurillas amorosas de Berenice —la pobrecilla viuda provinciana, pirromaniática por obra y gracia del director—, dibujante de una obscenidad, por obra y gracia del director, y maestrilla de mecanografía, por obra y gracia del tipo físico de la actriz y un médico. Relaciones desprovistas de interés inclusive para quienes la protagonizaron, según se puede deducir de las actuaciones.

Ahora bien, imagínese usted la reacción del público. Acertó, nutrida rechilla que resulta más lacerante, si se piensa que proviene del benévolo, gentil, amable público de la función del domingo a las 4:30, audiencia capaz de emocionarse con el insostenible serial del mundo submarino, una película fílmica que inexplicablemente nos obsequian los organizadores día tras día. Y eso es todo, que más se puede decir de un filme que no maneja una sola idea válida, que no es capaz de profundizar en la vida de ninguno de sus personajes, que no nos da un diálogo veraz, un encuadre hermoso, una locación interesante, tal vez —y para terminar— debemos mencionar el trabajo de Emma Roldán, la fotografía pulcra de Rosalío Solano, las nochebuenas que engalanan el jardín de la protagonista, y la entrada triunfal de la música de Mahler en la secuencia final, cuando la dizque atormentada de Berenice quema inexplicablemente a su madrina ¡Qué bello trozo musical eligió "Kinos" para el absurdo jalado de los cabellos, final de la insípida, ingenua, elemental, desangelada y ridícula pasión según Berenice.

*Rev. Mexicana de Cultura
(El Nacional) 19/XII/76: 7*

La pasión según Berenice
Por Francisco Sánchez

La pasión según Berenice gira en torno a una maestra de taquimecanografía, viuda, todavía joven que agota sus días en un pequeño pueblo de provincia. La película es ese rostro en apariencia frío e inescrutable sólo animado por un extraño brillo en la mirada. Ese inquietante fulgor nos habla de un fuego que arde por dentro, subterráneamente, como un impulso contenido durante mucho tiempo. Una llama que habrá de estallar en el último momento, cuando Berenice no pueda más, y provoque el incendio. . . y la liberación.

Pocos filmes mexicanos habíamos visto tan excelentes y tan hermosos como éste con el cual el joven realizador Jaime Humberto Hermosillo arriba a la plenitud creadora. En pleno dominio de sus recursos narrativos y de sus facultades artísticas, el director que fue construyendo una carrera lenta pero segura a través de Los nuestros, La verdadera vocación de Magdalena, El señor de Osanto y El cumpleaños del perro llega a un punto culminante en su desarrollo expresivo. La pasión según Berenice pone fin a la etapa de los tanteos e inicia la de la madurez.

La llama interior de Berenice es la del odio, una pasión que se ha ido alimentando a través de toda una existencia de frustraciones y de soledades. Atrás de la máscara casi inexpresiva de esa mujer arrinconada por una sociedad patriarcal alientan unos sentimientos tan entrañables como intransferibles que nada ni nadie han podido extirpar. Berenice es una máscara pero también es un fuego subterráneo, a la manera del protagonista dual de Persona, la famosa película de Ingmar Bergman.

Hermosillo ha hecho visible y palpable un sentimiento que sólo de cuando en cuando y fugazmente uno logra intuir, el que se va agazapando inexorablemente en el ser femenino a través del desengaño, de las limitaciones, de las cadenas. ¡Esa tristeza volátil que se deja ver en un gesto, en una actitud, en un desfallecimiento momentáneo! Esa pasión que se muestra en Berenice, primero sutilmente, luego por medio de mínimas rupturas de comportamiento explosivo, es una pasión que uno ya había presentado en esta y aquella mujer, en este y aquel individuo frustrado.

La anécdota de la película es mínima y se circunscribe casi a lo que hacen Berenice y unas pocas personas que la rodean. El director asume formularias del melodrama, los lleva al exceso y termina por subvertir su significado (tal como lo hacía Buñuel en su etapa "comercial"). El gran público, el que no se asusta ante lo convencional sigue con naturalidad absoluta el relato, respondiendo emotivamente a los efectos que le son propuestos, pero al final no sabe bien qué pasa. Sucede que Hermosillo les promete una telenovela y no se las da.

Otra cosa diferente pasa con el sector público que podríamos llamar sin ironía ninguna, enterado. Una buena parte de él, como es mi propio caso, gusta de la película hasta llegar al entusiasmo; otra parte, por el contrario, no ha sabido o querido seguir al autor en el tono narrativo propuesto, cuando sí —y aquí se presenta la paradoja que nos hace pensar en malinchismo— había respondido a un registro similar en el caso de los melodramas del alemán Fassbinder. Es posible que todo haya sido pereza mental, lo cual se da con frecuencia en el maratón de la Muestra, o ha sido simple reacción de machos mexicanos (aunque se ignoran como tales) que se sintieran agredidos, según la teoría bastante plausible del escritor Gustavo Salnz y del escritor Gabriel Careaga.

El Nacional 17/XI/76; 16

La pasión según Berenice

Por Gustavo Arturo de Alba

Las reacciones del público asistente a la "Muestra" suelen ser en ocasiones incomprensibles o por lo menos "curiosas", pues no deja de sorprendernos la forma en que recibieron el extraordinario filme "La pasión según Berenice" de Jaime Humberto Hermosillo.

Uno no se explica cómo es posible aplaudir hasta el delirio un filme tan abyectamente "comercial" como "Siete bellezas" y silbarle —aunque no tan airadamente— y quedarse en el mutismo sepulcral, ante una obra tan inteligente, tan bellamente estructurada y tan rica en matices psicológicos y sociales como la que ha logrado Hermosillo.

¿O podría ser que acaso la estupefacción del público, su pasmo se deba a que no pudo asimilar la sorpresa que le causó ver un filme mexicano que denota

una gran inteligencia y capacidad de cineasta. Porque seguramente si La pasión . . . estuviera filmada por un director extranjero todavía estaríamos escuchando las alabanzas y los elogios desmedidos de nuestro público "snob" que ha demostrado muy poca "inteligencia" para comprender una de las más importantes obras de cine mexicano.

El rigor con que el guión se hace una lucida y objetiva vivisección de la clase media provinciana a través de los ojos: del rostro de "Berenice", víctima y cuestionadora de esa sociedad, encontró la adecuada inspiración en la realización cinematográfica de esa historia enclaustrada en cuatro paredes, que logran darnos la atmósfera asfixiante y represiva, que se vive en el ámbito familiar, célula primaria del organismo social, que oprime férreamente a individuos como Berenice que quieren vivir una vida diferente a la impuesta por "su" sociedad.

Jaime Humberto Hermosillo logra de manera cabal la simbiosis de guionista-director en La pasión. . . , la cual, sin duda alguna es su obra más redonda hasta la fecha. Pues por fin ninguna de las dos actividades se "dispara" sobre la otra como ocurría en sus anteriores filmes.

No debía de sorprendernos esa gran capacidad de Hermosillo para reprimir hasta el extremo la tensión que va acumulando su personaje y esa gran contención del odio y sentimientos de frustración estallan en un final explosivo que tiene mucho de acto de exorcismo. Pues al liberarse Berenice de su encarcelamiento y atreverse a ejercer su derecho de ser libre no sabemos hasta dónde Hermosillo haya logrado vencer sus "demonios" personales que le atan a ese ambiente opresivo y que ha estado presente en toda su obra.

El que un creador recurra a sus "demonios" personales como fuente de inspiración no tiene nada de raro, salvo que quizá en el cine mexicano nadie ha calado tan hondo, en sí mismo como lo está haciendo Hermosillo y si al final de cuentas este "psicoanálisis" rinde tan brillantes frutos, no hay razón para desecharlo o considerarlo pueril. En todo caso hay que elogiar el gesto valiente del director que se atreve a "desnudarse" ante el público para ofrecer una verdadera obra de "autor", recurriendo, en mucho, a su expediente personal.

En cuanto a los aspectos técnicos, cabe destacar la labor del camarógrafo Rosalío Solano, quien logra una excelente composición fotográfica, llegando en algunos momentos a verdaderos alardes de virtuosismo, como en el paseo de Berenice (Marta Navarro) y Rodrigo (Pedro Armendáriz Jr.) por el Paríen de Aguascalientes en el cual la cámara los sigue firmemente a través de ese largo y sostenido travelling.

También es digno de destacarse la soberbia creación que realiza Marta Navarro de "Berenice". Mucho del éxito de Hermosillo depende del virtuosismo de la actriz para comprender a "Berenice" y lograr con su mirada fría y dura: con su rostro desafiante el matiz adecuado para darle vida a uno de los personajes más complejos que nos ha ofrecido el cine nacional. Al lado de Marta Navarro destacan también la labor de Emma Roldán y Pedro Armendáriz Jr, que logran secundarla admirablemente y en última instancia si todo está bien en La pasión según Bere-

nico es porque simple y llanamente Jaime Humberto Hermosillo ha logrado una obra plena y redonda.

Revista Siempre

La pasión según Berenice. Es mejor sola que mal acompañada

Por Jorge Ayala Blanco

La pasión según Berenice, película mexicana de Jaime Humberto Hermosillo, con Marta Navarro, Pedro Armendáriz hijo, Emma Roldán (1976).

La cursilería según Hermosillo o la imposibilidad del nuevo cine industrial para crear un personaje femenino fuerte. Berenice es una típica solterona de provincia aggiornada (por eso mejor es viuda), es una misteriosa sin misterio (pero con muchas insinuaciones truculentas de que asesinó a su esposo gracias a su mal maquillada cicatriz y demás), una mujer que decide acostarse con un hombre (aunque añore casarse como cualquier niña boba), una terrible soñadora de sueños freudianos (con fuego de pasión insatisfecha y caballos del deseo), una maestra aguascalientense con tendencias amorales (pinta penes en las letrinas) y una propugnadora de la liberación violenta (resucite con música de Mahler quemando a una prestamista dostoyevskiana con todo y pagarés y casa). En realidad, la película no viene a ser más que la morosa historia de un cortejo provinciano al que se le ha agregado un gag tremebundo, insuficientemente motivado. En espera de que el tal gag ocurra, Hermosillo nos obliga a esperar a que la maestra termine de dictar la clase de taquimecanografía, a esperar el encuentro romántico en el velorio, a esperar en el intermedio de la función de cine, a esperar mesa en la pozolería, a esperar que nuestra heroína se decida llevarse al señor a la cama, a esperar trenes en la estación, etc. Cuando nuestra aspirante a Bette Davis al fin se decide, la espera ha neutralizado cualquier eficacia del relato ejemplar. Perdón, aunque a nadie le interese el mundo personal de los cineastas mexicanos del echeverrismo, se nos olvidaba que era cine de autor. Eso quiere decir que la dirección de actores es bastante sobria (Marta Navarro no parece actriz de Churubusco) y la escritura fílmica oscila indecisa entre el inútil plano secuencia y los retrógrados close-ups para establecer relaciones de miradas. Hermosillo está, pues, al frente de su generación (en el cine mexicano cualquiera que puede tocar escalitas se oye como un concertista).

5.3.1 Comentarios sobre las críticas

Cuando una película es excelente, por lo común los críticos se limitan a elogiarla, admiran tanto la dirección como el argumento, la elaboración técnica del filme como las interpretaciones de los actores, etcétera; directores como Godard, Kurosawa. De Sica, entre otros, son reconocidos como grandes maestros de la cinematografía mundial, pero, ¿qué sucede cuando se da una confrontación entre críticos?

En el filme de Hermosillo, La pasión según Berenice, hubo tal confrontación que se lamentaba el crítico Francisco Sánchez (Sánchez: 1976, 7) de la discrepancia que existe respecto a esta película.

La pasión. . . abrió una polémica en su momento; sólo el tiempo les da la razón a aquellas personas que comprendieron mejor el trabajo de Hermosillo. De cualquier manera es bueno que exista la crítica, no importa que sea favorable o no.

Los críticos que desdeñaron la cinta son: Barbachano Ponce, quien comenta que ". . . nada nos dice, en ningún momento nos emociona, ni nos inquieta y lo único que produce es un desencanto brutal (. . .) que no es capaz de profundizar en la vida de ninguno de sus personajes. . ." (Ponce; 1976, 1, 2).

Un crítico de teatro como Luis G. Basurto, elogia la escenografía y las actuaciones pero dice ". . . a su argumento, y a sus propósitos, pienso que resulta fallida, lenta, monótona y visiblemente pretenciosa" (G. Basurto, 1976, 15). El prestigiado crítico, Jorge Ayala Blanco menciona que "la cursilería según Hermosillo o la imposibilidad del nuevo cine industrial para crear un personaje femenino fuerte" (Ayala; 1976, 12). Y una nota anónima más "En nuestro juicio es un filme en el que falta la delicadeza necesaria para salir adelante dentro de un guión plano que narra la historia de una mujer que jamás se nos da como verdadera" (1977, 2).

Sin embargo, la película recibió mayor aceptación que desprecio, y el mejor apologista del filme es Francisco Sánchez, quien escribió su punto de vista en tres ocasiones (dos en El Esto y una en El Nacional) lo cual demuestra su gusto por la cinta ". . . La pasión. . . , una película extraordinaria que afirma definitivamente el talento de Jaime Humberto Hermosillo" (Sánchez, 1976, 17).

Emilio García Riera, enfoca su comentario hacia la hipocresía de la clase media en la provincia mexicana, destacando el personaje femenino; "pero la relación de un personaje y otro trasciende a la anécdota: cabe adivinar que, al fin y al cabo, la fuerza está del lado del personaje humillado y ofendido, puesto que es capaz en última instancia de una destrucción que alcanza aún a los instrumentos de una hipotética liberación social. . ." (García Riera; 1976, 69).

Para Gustavo Arturo de Alba, el filme de Hermosillo es ". . . una obra tan inteligente, tan bellamente estructurada y tan rica en matices psicológicos y sociales. . ." (Alba; 1976, 16).

El comentario de Rafael Medina de la Serna, que al parecer es el crítico que más se acercó a la comprensión y profundidad inusitadas (. . .) pertenece a un contexto "realista" (. . .) con características universales, en él perviven la represión moral, erótica, religiosa, la cerrazón de miras de toda la sociedad occidental que lleva a la mujer a una marginalidad intolerable y a la que asfixia de sus potencialidades".

En general, la cinta recibió buenas críticas, y para las personas que no la comprendieron, Francisco Sánchez comenta "Es posible que todo haya sido pereza mental, lo cual se da con más frecuencia en el maratón de la Muestra, o haya sido simple reacción de machos mexicanos (aunque se ignoren como tales) que se sintieron agredidos. . ." (Sánchez; 1976, 7).

6 FILMOGRAFÍA DE JAIME HUMBERTO HERMOSILLO

Claves:

- P = producción
D = dirección
G = guión
F/C = fotografía en color.
F/B/N = fotografía en blanco y negro
Esc. = escenografía
Ed. = edición
M = música
I = intérpretes
Dur = duración

1965 Homesick

P: Jaime Humberto Hermosillo/D: Jaime Humberto Hermosillo/G: Claude de Chavny y Jaime Humberto Hermosillo basado libremente en "El malentendido" de Albert Camus/F en B y N (16 mm) Alberto Bojórquez/Ed: Alberto Bojórquez/Con: Orson Flemmard —Claude de Chavny— (el joven); Ma. Guadalupe Delgado (la madre) y otros/Dur: 20 mins.

1967 S.S. Glencairn

P: CUEC y Jaime Humberto Hermosillo/D: Jaime Humberto Hermosillo/G: Jaime Humberto Hermosillo/F en B y N (16 mm) Francisco Bojórquez/Ed: Jaime Humberto Hermosillo/Con: Jorge Wimer (Arturo); Norma Custañares (Mina); Ana Sánchez (Alicia); Lourdes Canales (madre de Arturo); Rubén Calderón (padre de Arturo); Miguel Bojórquez (hermano de Arturo)/Dur: 25 mins.

1969 Los Nuestros

P: Jaime Humberto Hermosillo/D: Jaime Humberto Hermosillo/G: Jaime Humberto Hermosillo/F en B y N (16 mm): Donald Bryant y Jesús Santiago/Ed: Alberto Bojórquez/Con: Ma. Guadalupe Delgado (Telma, la madre); Liza Escórciega (Liza, la hija); Miguel Berna (Edmundo, el hijo); Marcelino Hermosillo (Jorge, el otro hijo); Eduardo Just Yuret (Rodolfo); Odinel Dey —ahora Magnolia Rivas— (Isabel, mujer de Rodolfo) y Raúl Antoniana (el joven de la lámpara)/Dur: 50 mins.

1971 La verdadera vocación de Magdalena

P: Cinematografía Marco Polo S.A.; productor ejecutivo: Anuar Badín/D: Jaime Humberto Hermosillo/G: Jaime Humberto Hermosillo/F en C: Rosalío Solano/ Esc: Salvador Lozano/Ed: Rafael Ceballos/M: Sigfrido García; canciones de la revolución de Emiliano Zapata, "Preludio a la Felicidad" "I Dig It"; "In the middle of the rain" "Petra y sus camaradas" "El Kuino", "Now listen the song" y "So long ago". Angélica María canta "Again"/S: Eduardo Arjona/A de D. Luis Gaytán/Con: Angélica María (Magdalena); Carmen Montejo (Zoyla); Javier Martín del Campo (Emeterio); Farnesio de Bernal (Armando); Leticia Robles (Gloria); Ricardo Fuentes (Sr. Nuñez); Sofía Juskowicz (Berta); María Gpe. Delgado (madre de Armando); Emma Roldán (vendedora de billetes de lotería); Mario Casillas (entrevistador); La revolución de Emiliano Zapata; Antonio Crua (José Luis); Francisco Martínez (Francisco); Carlos del Valle (Miguel); Oscar Rojas (Roberto); Lourdes Canales, Guillermo Castillo, María Montejo, Pedro Requeiro/Dur: 90 mins.

1972 El señor de Osanto

P: Estudios Churubusco S.A./D: Jaime Humberto Hermosillo/G: José de la Colina y Jaime Humberto Hermosillo, basada en la novela Master of Ballantrae de Robert Louis Stevenson/F en C: Gabriel Figueroa/ Esc. José Rodríguez Granda/ Amb: Lucero Isaac/Ed: Rafael Ceballos/M: Eduardo Mata/A de D: Mario

Llorca/S: Rodolfo Solís y Ramón Moreno/Ef. Esp. Raúl Camarena/Con: Daniela Rosen (Alicia Peñaranda), Hugo Stiglitz (Jaime); Mario Castellón Bracho (Enrique); Farnesio de Bernal (Licenciado Luciano Mendiola); Fernando Soler (Don Gonzalo de Osanto); Rogelio Guerra (capitán); Patricia Reyes Spíndola (Rosa); Martín Lasalle (Galarza); Carlos Castañón (Valentín, capataz); Salvador Sánchez (El chueco, arriero); Fernando Pinkus, Roberto Leos, Regino Herrera, Arturo Silva, Mónica Hermosillo, Roland Sedert, Claudio Susachy y Jorge Abraham Méndez/Dur: 110 mins.

1974 El cumpleaños del perro

P: Conacine y DASA; jefe de producción: Enrique L. Morfín/D: Jaime Humberto Hermosillo/G: Jaime Humberto Hermosillo/F en C: Alex Phillips Jr./Esc. Jorge Fernández/Amb: Lucero Isaac/Ed: Rafael Ceballos/M: Joaquín Gutiérrez Heras/S: Eduardo Arjona/A de D: Felipe Palomino/Con: Jorge Martínez de Hoyos (Jorge Maldonado); Héctor Bonilla (Gustavo Ballesteros) Diana Bracho (Silvia); Lina Montes (Gloria); Marcelo Villamil (licenciado de la Rosa); Ma. Gpe. Delgado (doña Amparo); Miguel Ángel Ferriz (Toño) Delia Casanova (secretaria); Regino Herrera/Dur: 86 mins.

1975 - 1976 La pasión según Berenice

P: Conacine S.A. de C.V. y DASA Films S.A.: gerente de producción: Roberto Lozaya/D: Jaime Humberto Hermosillo/G: Jaime Humberto Hermosillo (con la colaboración sin crédito de José Emilio Pacheco)/F en C: Rosalío Solano/Esc: José González Camarena/Ed: Rafael Ceballos/M: Joaquín Gutiérrez Heras con fragmentos de la segunda sinfonía de Mahler/S: José B. Carles/Amb: Lucero Isaac/A de D: Américo Fernández/Con: Pedro Armendáriz Jr. (Rodrigo Robles), Marta Navarro (Berenice Bejarano); Blanca Torres (Merceditas); Emma Roldán (Josefina); Magnolia Rivas (Cuquita Andrade); Manuel Ojeda (José); Alejandro Rodríguez (Ramiro) Mario Oropeza, Ma. Guadalupe Delgado, Evangelina Martínez, Alma Levy, Roxana Saucedo, Cecilia Leges (madre de Rodrigo)/Dur: 99 mins.

1976 Matiné

P: Conacite Uno y DASA Films S.A.: gerente de producción: Eduardo de la Barra/D: Jaime Humberto Hermosillo/G: Jaime Humberto Hermosillo/F en C: Jorge Stahal Jr./Esc: Agustín Ituarte/Amb: Lucero Isaac/Ed: Rafael Ceballos/M: Joaquín Gutiérrez Heras/S: Agustín Topete/Ef. Esp: León Ortega/A de D: Américo Fernández/Con: Héctor Bonilla (Aquiles); Manuel Ojeda (Francisco); Armando Martín Martínez (Jorge); Farnesio de Bernal (Adolfo); César Bono

(Virgilio); Magnolia Rivas (Ana Rosa); Emma Roldán (anciana mueblera); Marilú Elizaga (doña Herlinda); Ernesto Bañuelos (Rolando) Evangelina Martínez (doña Carmen); niña Gaby Sosa (Carmelita); Mario Antonio Prado (Agente 1); Francisco Pinkus (chofer del camión); José Luis Avendaño (Rosendo); Ma. Gpe. Delgado (vecina I))/Dur: 90 mins.

1977 Naufragio

P: Conacite Uno y DASA Films S.A./D: Jaime Humberto Hermosillo/G: Jaime Humberto Hermosillo/F en C: Rosalío Solano/Esc: Salvador Lozano/Amb: Lucero Isaac/Ed: Rafael Ceballos/M: Joaquín Gutiérrez Heras/S: Javier Mateos/A de D: Américo Fernández/Con: José Alonso (Miguel); María Rojo (Leticia); Ana Ofelia Murguía (doña Amparo); Carlos Castañón (Gustavo); Guillermo Gil (Hernández Pimentel); Manuel Ojeda (médico); Marta Navarro (jefe de enfermeras); Blanca Torres (Aurelita); Farnesio de Bernal (don Benito); Emma Roldán (Raquelito); Evangelina Martínez (Eugenia); Sergio Molina (joven); Magnolia Rivas (señorita Dey); Alma Levy (Esther); Banimir Zagonick (Marino I); Roberto Gerhard (Marino II); Max Kerlow (marino III); Ricardo Fritz (marino IV); Patricia Zepeda (prostituta joven); Armando Pacheco (encargado de tarjetas); Ma. Gpe. Delgado (empleada II); Cecilia Liger (empleada))/Dur: 101 mins.

1977 - 1978 Las apariencias engañan

P: Jaime Humberto Hermosillo/D: Jaime Humberto Hermosillo/G: Jaime Humberto Hermosillo/F en C (16 mm) Angel Goded/Esc: Lucero Isaac/Amb: Lucero Isaac/Ed: Rafael Ceballos/M: Seleccionada por Jaime Humberto Hermosillo. Canciones "El caballo y la montura" con Son Clave de Oro, "presentimiento" de Emilio Pacheco interpretado por los Hermanos Martínez Gil y otras/S: Francisco Cámara/A de D: Alejandro Pelayo/Con: Isela Vega (Adriana); Gonzalo Vega (Rogelio/Adrián); Manuel Ojeda (Sergio); Margarita Isabel (Yolanda); Ignacio Retes (don Alberto); Magnolia Rivas; Roberto Cobo (el peluquero); María Rojo (secretaria del taller); Farnesio de Bernal (don Wenceslao); Salvador Pineda (Salvador); Ma. Guadalupe Delgado (madre de Rogelio); Arturo Beristain (Roberto); Banimir Zagonick (Hernán); Emma Roldán (anciana del taller); Gabriel Retes (actor-actriz); Claudio Isaac (director del filme); Mario Oropeza (amigo I); Jorge Wimer (amigo II); Lucía Vargas (Maruca))/Dur: 100 mins.

1978 Amor Libre

P: Conacine S.A. de C.V.; gerente de producción: Luis Quintanilla/D: Jaime Humberto Hermosillo/G: Francisco Sánchez/F en C: Jorge Stahl Jr./Esc: José

Rodríguez Granada/Amb: Lucero Isaac/Ed: Rafael Ceballos/M: Nacho Méndez, canciones "Cada noche un amor" de Agustín Lara, "Viajera" de Luis Alcaraz y "Tan lejos" de Alvaro Dalmar/S: Jorge Mateos/A de D: Winfried Sánchez/con: Julissa (Julia); Alma Muriel (July); Jorge Balzaretti (Octavio); Manuel Ojeda (Ernesto); José Alonso (Mario); Roberto Cobo (trovador de camiones); Blanca Torres (señora Fuchi); Farnesio de Bernal (borracho); Ana Ofelia Murguía (esposa de Ernesto); Emma Roldán (viejita caritativa); Armando Martín ("El pecas"); Magnolia Rivas (chava, nueva rica); Alma Levy (empleada); Mauricio Peña (cliente gordo); Miguel Gómez Checa (ciego); Rolando de Castro (señor en el cabaret); Virginia López (cantante en el cabaret); Margarita Isabel (doña exhuberante).

1978 Idilio

P: Centro de Producción de cortometrajes y Estudios Churubusco S.A.; gerente de producción Hernán Littin/D: Jaime Humberto Hermosillo/G: Jaime Humberto Hermosillo basado en el relato de Guy Maupassant/F en C: Fernando Cámara/A de D: Françoise Kelffer/Con: María Rojo (ella); Iván Robles (él)/Dur: 20 mins.

1979 María de mi corazón

P: Universidad Veracruzana. Productor ejecutivo: Hernán Littin/D: Jaime Humberto Hermosillo/G: Gabriel García Márquez y Jaime Humberto Hermosillo/F en C: Angel Goded/Ed: Rafael Ceballos/S: Fernando Cámara/Ef. Esp: Seryjo Jara/A de D: Miguel A. Velázquez Dorado y Miguel Ángel Mora/Con: Héctor Bonilla (Héctor Roldán); María Rojo (María Torres López); Armando Martín ("El pecas"); Salvador Sánchez (vendedor chueco); Tomás Mojarro (don Tomás, el compadre); Evangelina Martínez (Eva); Roberto Sosa (chofer del camión); Dolores Berinstain (enfermera I); Marta Navarro (enfermera II); Margarita Isabel (enfermera III); Eduardo López Rojas (vigilante); Arturo Berinstain (gerente del centro nocturno); Oscar Chávez (él mismo); Ana Ofelia Murguía (la doctora Murguía); Blanca Torres (Blanquita, la trabajadora social); Xóchitl (jefa de enfermeras en el pabellón clínico); Alma Levy (Esther); Patricia Zepeda (loca); Silvia Mariscal (amiga de María) José Alonso (Pepe); Farnesio de Bernal (empleado de delegación); Miguel López (cerrajero); Blanca Sánchez (invitada fiesta); Enrique Lizalde (dueño casa robada); Julieta Eyrrola (doctora); Max Kerlow (mago); Ma. Guadalupe Delgado (madrina de María); Benjamín Islás (cargador); Roberto Columba (empleado ostionería); Sofía Alvarez (amiga gerente centro nocturno); Ma. Luisa Campuzano (prostituta II); Jesús Camelo (el de lentes); Gabriel García Márquez y Emilio García Riera (Extras)/Dur: 120 mins.

1983 El corazón de la noche

P: Conacine, S.A. de C.V./D: Jaime Humberto Hermosillo/G: Jaime Humberto Hermosillo y José de la Colina, sobre un argumento de José de la Colina,/F: Gabriel Figueroa/M: Joaquín Gutiérrez Heras/Con: Pedro Armendáriz Jr. (el ciego); Jorge Balzaretti (el muchacho); Marcela Camacho (la muchacha); Luis Rábago (el desorejado); María Rojo (intérprete); Manuel Ojeda (señor Leyva)/Dur: 100 mins.

1984 Doña Herlinda y su hijo

P: Manuel Barbachano Ponce/D: Jaime Humberto Hermosillo/G: Jaime Humberto Hermosillo/F: Miguel Ehrenberg/E: Luis Kelly/Con: Marco Antonio Treviño, Gustavo Meza, Guadalupe Delgado/Dur: 90 mins.

7 CONCLUSIONES

El cine como medio de expresión artística, tiene un lenguaje propio, pues se compone de imágenes y palabras, pero eso no basta para hacer cine, sino que se le tiene que dar un significado a esos signos icónicos y verbales. Es por ello que Jaime Humberto Hermosillo, preocupado en la intencionalidad de esas imágenes, enfoca sus temas a problemas reales, más cotidianos como son: la soledad, el desamor, la crisis del núcleo familiar, la sexualidad, la marginación, la homosexualidad, la intimidad de la pareja moderna.

Hermosillo es de los pocos directores que son relevantes en la década de los 70, en la cinematografía nacional; no lo es por los temas que trata en sus películas, que son pequeñas anécdotas; sino que es importante por el tratamiento que les da a sus historias. Trata de expresar el momento mínimo de la vida al máximo en la realidad cinematográfica. Además, rompe con los esquemas tradicionales en la cinematografía mexicana, en particular aquellos referidos a las características sociales del hombre y de la mujer; a la mujer la plasma de manera menos idealizada y estereotipada, ella se muestra más libre en cuanto a sus deseos, menos reprimida, menos marginal, es una mujer que no es una madre abnegada ni prostituta, sino más bien una persona con ansiedades manifiestas, con actitudes rebeldes y retadoras, una mujer que adopta posturas de hombre, es decir, en La pasión según Berenice se nota la igualdad entre el hombre y la mujer, sólo que en las ocasiones en que la mujer asume la posición masculina, el varón se subvierte y toma la actitud pasiva, pues se deja querer y seducir.

Jaime Humberto ve a la soledad como un sentimiento que arrincona a los individuos por actitudes de falsa amistad o desamor. Ve a la soledad como aline-

ble a la sociedad. Se da un romance entre sus personajes, pero al final se quedan solos.

Para Hermosillo el amor está en crisis, es una quimera en la sociedad actual, el amor es una ansiedad egoísta que se da por interés o como convención social. El desamor es el hilo conductor en su filmografía. Por otro lado, este realizador participa en la liberación erótica de la década de los sesentas; la sociedad está cambiando moralmente. En sus cintas no nos muestra una sexualidad como consumo ni agresión visual, sino una sexualidad como algo inherente del ser humano. Una sexualidad en la que la mujer participa sin timidez.

Jaime Humberto está en contra de las convenciones, su mundo está rodeado por la tendencia a la marginalidad, es por ello que en sus películas, los lazos afectivos se dan pero se rompen, no son duraderos. Son distintas las causas que a eso conduce: la Huida (escapar ya sea en sentido estricto o en sentido figurado) de los convencionalismos sociales; el asesinato, visto como una liberación de los personajes sin sentimiento de culpa, el director deja el juicio moral de los asesinos a los espectadores.

La simpatía que siente este realizador por los marginales es tal, que no cae en el juego maniqueísta de las películas de antaño en México. Sólo les da vida. Por eso defiende a la mujer dándole un valor y el espacio que merece.

Respecto a la manera en que Hermosillo emplea el lenguaje cinematográfico, cabe mencionar que utiliza el Plano-secuencia para darle más ligereza a sus cintas y porque permite abarcar más acciones del relato. Además porque intenta captar la vida de manera más general, más real. Hermosillo trata de plasmar lo cotidiano en sus personajes, el desenvolvimiento y las interacciones que sufren.

La pasión según Berenice es de las pocas cintas que se ha hecho en México donde se enfoca a la mujer de manera real, es decir, una mujer con sentimientos y ambiciones propias, que lucha por conseguir sus anhelos; Berenice no es la clásica madre abnegada ni la noviecita santa, mucho menos la vituperada prostituta, sino que es la mujer común y corriente que ama y odia.

La pasión. . . es una película intimista, melodramática con notaciones de personajes particulares, y en ese pequeño mundo, tan sencillo, las actitudes y gestos se hacen universales.

México estaba a la cabeza de Latinoamérica en producción de películas cuantitativas y cualitativamente, por eso el valor de Hermosillo como cineasta y la cinta La pasión según Berenice son la búsqueda de una cinematografía nacional, es querer (consciente o inconscientemente) dar un movimiento artístico del cine mexicano con repercusiones internacionales, como por ejemplo, el brasileño, pero por el sistema se quedó en búsqueda.

A Jaime Humberto Hermosillo le tocó el lanzamiento de nuevos directores en el período echeverrista (1970-1976) y La pasión. . . es la consecuencia de ese movimiento, dándonos así a un cineasta de los más interesantes de su época.

8 BIBLIOGRAFÍA

Abarca Laredo, Lilia Bertha. La prostitución en la historia del cine mexicano (1931-1982). UNAM, México, 1986 (Tesis de la ENEP de ARAGÓN).

Acosta, Paola. Estado y cine en México (1970-1976). Universidad de Toulousele Wirall. Tesis de doctorado del tercer ciclo.

Andrew, J. Dubley. Las principales teorías cinematográficas. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978, 274 p.

Andueza, María. La flama en el espejo: Rubén Bonifaz Nuño. Ed. UNAM, México, 1982, 224 p.

Ayala, Francisco. El cine arte y espectáculo. Ed. Universidad Veracruzana, México, 1966, 164 p.

Ayala Blanco, Jorge. La aventura del cine mexicano. Ed. Posada, 3era. ed. 2 Tomos, México, 1985, 449 p.

Ayala Blanco, Jorge. La búsqueda del cine mexicano. Ed. UNAM, México, 1974, 564 p.

Barthes, Roland, varios. Análisis estructural del relato. Ed. Premla, 2da. ed. México, 1982, 224 p.

- Benveniste, Emile.* Problemas de lingüística general. Ed. Siglo XXI, México, 1976, 218 p.
- Bettetini, Gianfranco.* Cine: lengua y escritura. *Breviario.* Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1975, 301 p.
- Careaga, Gabriel.* Erotismo, violencia y política en el cine. Ed. Joaquín Mortz, México, 1981, 154 p.
- Carreño, German J.* Manual de super 8. *Colección Textos breves.* Ed. UNAM, México, 1980, 84 p.
- De los Reyes, Aurelio.* Cine y sociedad en México 1896-1930. Ed. UNAM, México, 1981, 271 p.
- Fages, J. B. Pagano, Ch.* Diccionario de los medios de comunicación. Ed. Fernando Torres. Valencia, 1978, 286 p.
- Feldman, Simón.* La realización cinematográfica. Ed. Gedisa, Barcelona, 1978, 185 p.
- Fuentes Solórzano, Fernando.* La cabaretera en el cine mexicano durante el alemanismo (1946-1952). Ed. UNAM, México, 1985, 234 p. (Tesis).
- García Riera, Emilio.* La guía del cine mexicano de la pantalla grande a la t. v. 1919-1984. Ed. Patria, México, 1984, 361 p.
- García Riera, Emilio.* Historia documental del cine mexicano 1929-1966. 9 vol., Ed. Era, México, 1969.
- García Riera, Emilio.* Historia del cine mexicano. Ed. SEP, Foro 2000, México, 1986, 356 p.
- Gomezjara, Francisco.* Varios. Sociología del cine. Ed. Sepsetentas, Diana, México, 1973, 175 p.
- Greimas, A. J.* Semántica estructural, Investigaciones metodológicas. *Biblioteca Romántica Hispánica.* Ed. Gredos, Madrid, 1971, 389 p.
- Greimas, A. J.* Semiótica. *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje— Biblioteca Romántico Hispánica.* Ed. Gredos, Madrid, 1982, 438 p.
- Hermosillo, Jaime Humberto.* La pasión según Berenice. Ed. Katúm, México, 1981, 125 p.

- Hjelmslev, Louis.* Ensayos lingüísticos. Ed. Gredos, Madrid, 1972, 353 p.
- Hjelmslev, Louis.* Prolegómenos a una teoría del lenguaje. *Biblioteca Romántica Hispánica.* Ed. Gredos, Madrid, 1974, 190 p.
- Howard C. Warren.* Diccionario de Psicología. *Colección Fondo de Cultura Económica, México, 1974, 383 p.*
- Howard Lawson, John.* El proceso creador del film. Ed. Arthiachi, Madrid, s/f, 268 p.
- Jakobson, Roman.* Ensayo de Lingüística General. Ed. Seix Barral, *Biblioteca Breve, Barcelona, 1979, 153 p.*
- Lotman, Yuri M.* Estética y semiótica del cine. Ed. Gustavo Gilli. *Colección punto y línea, Barcelona, 1979, 153 p.*
- Martinet, André.* La Lingüística—Guía alfabética—. Ed. Anagrama 1975, 483 p.
- Martínez Tamez, Héctor.* Breve Historia del cine mexicano. Ed. Del. Venustiano Carranza, México, 1983, 29 p. (folleto).
- Metz, Christian.* La gran sintagma del film narrativo—análisis estructural del relato—. Ed. Premiá, México, 1982, 158 p.
- Mitry, Jean.* Estética y psicología del cine. Ed. Siglo XXI, México, 1978 (2 tomos) 583 p.
- Morin, Edgar.* El cine o el hombre imaginario. Ed. *Biblioteca Breve de bolsillo, Seix Barral, Barcelona, 1972, 287 p.*
- Morris, Charles.* Fundamentos de la teoría de los signos. Ed. Paidós, *Barcelona—Buenos Aires—, México, 1985, 112 p.*
- Pecori, Franco.* Cine; forma y método. Ed. Gustavo Gilli, *Colección punto y línea, Barcelona, 1974, 131 p.*
- Puig, Guisa.* La estructura del relato y los conceptos del actante y función. Ed. UNAM, México, 1978, 114 p.
- Salvat, Manuel.* El cine, arte e industria. *Biblioteca Salvat, Grandes Temas, Barcelona, 1973, 144 p.*

Saussure, Ferdinand de. Curso de lingüística general. Ed. Lozada, S. A. Buenos Aires, 1976, 378 p.

Todorov, Tzvetan. ¿Qué es el estructuralismo? Ed. Biblioteca clásica y contemporánea. Buenos Aires, 1975, 128 p.

9 HEMEROGRAFÍA

Arturo de Alba, Gustavo. La pasión según Berenice. *El Nacional*. Noviembre de 1976, p.p. 16.

Ayala Blanco, Jorge. Es mejor sola que mal acompañada. *Siempre*, 1 de diciembre de 1976, p.p. 1, 6.

Barbachano Ponce, Miguel. La pasión según Berenice. *Excélsior*. 15 de noviembre de 1976. p. 1.

Basurto, Luis G. Taxi driver, Berenice y Marta Navarro. *Excélsior* 12 de diciembre de 1976 p.p.15.

García Riera, Emilio. Una auténtica desesperanza, La pasión según Berenice. *Proceso*. 18 de diciembre de 1976 p.p. 68 y 69.

Grivas, Alexis. Gustó mucho La pasión según Berenice. *Esto*. 2 de diciembre de 1976, p.p.12.

Medina de la Serna, Rafael. Algo nuestro se está quemando. Notas sobre la pasión según Berenice. *Cine*. junio de 1978, p.p. 12 a 14.

Micciche, Lino. Una revelación: Jaime Humberto Hermosillo. *Esto*. 25 de junio de 1976. p.p.15.

Morales Ortiz, Fernando. La pasión según Berenice. El filme de anoche *El sol de México*. 15 de noviembre de 1976, p.p. 1 y 3.

Peña, Mauricio. Entre el fuego y el sueño. *El Herald de México*, 29 de agosto de 1976, p.p. 4 y 5.

Pérez Turrent, Tomás. La pasión según Berenice. *El Universal* 15 de noviembre de 1976, p.p.17.

Sánchez, Francisco. Bajo el signo del fuego. *Esto*. 1o. de noviembre de 1976, p.p. 17.

Sánchez, Francisco. Por gustos se rompen géneros. En torno a Berenice. *Esto*. 7 de diciembre de 1976 p.p. 13.

Sánchez, Francisco. La pasión según Berenice. *El Nacional* 19 de diciembre de 1976, p.p.7.

10 ANEXOS

Justificación a la entrevista con Tomás Pérez Turrent

Uno de los críticos más inteligentes y renombrados, tanto en México como en el extranjero es Tomás Pérez Turrent; y tal vez el hombre que más conoce a Jaime Humberto Hermosillo, como persona y como realizador. Son amigos, lo que permite externar un punto de vista de manera más clara y profunda, por lo que le hicimos una entrevista para conocer a fondo el cine de Hermosillo.

10.1 Entrevista a Tomás Pérez Turrent

¿En qué radica que Hermosillo esté considerado como uno de los mejores realizadores mexicanos?

T.P.T. Bueno, creo que es un realizador de la generación que comenzó a fines de los sesentas con un estilo más o menos reconocible y con un mundo propio. Simplemente por eso da como resultado que sus películas tengan cierta continuidad, tanto de tomas, como de visión y de estilo.

¿Cómo es el estilo cinematográfico de Hermosillo?

T.P.T. Creo que el estilo cinematográfico de Hermosillo ha cambiado, ha evolucionado. Al principio era un estilo al modo americano, un poco invisible; no se veía el Instrumento cine. Posteriormente poco a poco, el cine se siente más, los movimientos de cámara no son sólo funcionales, el montaje interviene menos,

manipula menos, hay un intento de globalizar la acción que corresponde a una visión más globalizadora. Creo que es un estilo que se ha ido definiendo y que todavía no termina de definirse si uno ve su última película Doña Herlinda y su hijo.

¿Con qué fin cree que Hermosillo utiliza el *Plano-secuencia*?

T.P.T. *Primero, hay una ventaja técnica. El plano-secuencia le da una indiscutible fluidez a las películas y permite abarcar más acciones de un solo tiro. Esto tiene una serie de ventajas que son evidentes. Y en segundo lugar, lo utiliza porque está muy de acuerdo con la concepción del mundo de Hermosillo y con lo que busca, que es una especie de globalidad. Con el plano-secuencia se abarca más, las cosas se ven de manera menos fragmentaria y más totalizadora, la vida es captada de una manera más total.*

Entonces ¿cuál sería la búsqueda de Hermosillo en sus cintas?

T.P.T. *No sé, hay varias búsquedas, pero, podría decirse que es eso, la búsqueda, de lanzar una mirada global, digamos a su mundo, de emparentar el movimiento fílmico con el movimiento de la vida.*

¿Podría definir el mundo de Hermosillo?

T.P.T. *Pues es el mundo de provincia, el mundo de la familia mexicana con sus valores y sus mitos. El mundo que Hermosillo crea en sus cintas, es muy cercano, puesto que está lleno de elementos autobiográfico.*

¿Qué elementos?

T.P.T. *Tendencia a la marginalidad, atracción y rechazo a la célula familiar como elemento fundamental de la sociedad y formador del individuo, la vida de la provincia como una continuación de éste núcleo familiar, etcétera.*

¿Por qué cree que Hermosillo defiende a la mujer en sus cintas?

T.P.T. *Yo creo que por las mismas razones. Por la marginalidad. Defiende a las mujeres pero también hay muchos elementos misóginos en sus películas.*

¿Un ejemplo de éste elemento misógino?

T.P.T. *Bueno, su primer películas Los Nuestros, por ejemplo, hay una hecho que explica lo que decía anteriormente de atracción y rechazo a la célula familiar, y atracción y rechazo a aquella que encabeza la célula familiar, o, por lo menos en el caso de Hermosillo, que es la madre. El hecho de que haya sido su propia madre la que interpreta el papel de la madre asesina, que asesina con frialdad verdaderamente absoluta, eso me parece un rasgo misógino, pero a la vez lo contrario, es la que toma las decisiones, en fin. Otro personaje misógino, y éste sí no toma ninguna decisión, es un verdadero objeto; tan es objeto que es insensible, estorba y el marido la mata, que es la esposa, Diana Bracho en El cumpleaños del perro, o la señora aplastante, madre pulpo, la esposa del sastre, Lina Montes.*

¿Cree que existe una identificación de Hermosillo con la mujer, digamos, en *La pasión según Berenice*?

T.P.T. *Hay quien piensa que La pasión... es misógina, yo creo que es todo lo contrario. Berenice hace el papel que en una película normal haría un hombre. Es ella quien lleva la acción y quien lanza la mirada sobre los prejuicios, los hábitos y los falsos valores de la sociedad en la que vive. Desde el punto de vista sentimental también Berenice hace lo que habitualmente hace el hombre y Pedro Armendáriz la mujer. Es como una inversión de los roles habituales. Ella es la que decide conquistarlo, la que toma las iniciativas y las decisiones, la que expresa sus deseos, además de una manera muy gráfica y cinematográfica en el dibujo del baño. Pedro Armendáriz hace lo que habitualmente le toca a la mujer: coqueta, inestable, cambiante, se deja querer, va y viene, etcétera.*

¿Por qué cree que en sus cintas siempre aparece un elemento ajeno que trastoca el orden establecido?

T.P.T. *Es un elemento de su dramaturgia. No es el primero que lo hace. Creo que cuando parten de éstos elementos: marginalidad, atracción-rechazo hacia la célula familiar; atracción-rechazo hacia los hábitos de la sociedad, hacia las convenciones: bueno, tiene que llegar ese elemento extraño que cuestione todo. Como aquel especie de ángel de Teorema de Pasolini que llega y transforma absolutamente todo. No es exactamente el ángel de Pasolini en Teorema pero ese elemento sí existe.*

¿Por qué cree que Hermosillo gusta tanto de romper con las instituciones y además de ponerse de parte de los asesinos, rateros, etcétera?

T.P.T. *Ahí está lo que decía antes. Su idea de marginalidad: un asesino, un ladrón, la mujer misma, son agentes de afuera, que están al margen de la sociedad.*

¿Por qué Jaime Humberto en la mayoría de sus cintas maneja el desamor en la pareja y en las relaciones familiares?

T.P.T. *Porque el amor y las relaciones familiares están hechas de convenciones. Una película importante como El cumpleaños del perro, el amor entre Bonilla y Diana Bracho no es más que un desamor hecho de convenciones, de apariencia, de la necesidad de formar una pareja porque así lo instituye la sociedad. Esa pareja va a ser lo que la otra pareja años más tarde (la pareja de Martínez de Hoyos y Lina Montes). Lo que pasa es que aquí hay un contenido homosexual más que latente, pero no asumido. Asumido metafóricamente porque cada uno mata a su mujer y se unen. No es que se consuma ni se asuma la homosexualidad, simplemente se sugiere.*

Pero en *Doña Herlinda y su hijo* sí se consume la homosexualidad. La homosexualidad en términos de amor.

T.P.T. *Sí se da en términos de amor, sin embargo está el otro elemento, las apariencias que hay que guardar. Ahí por ejemplo, no hay ningún elemento perturbador. En esa cinta, la madre ayuda y se da el amor.*

Y, ¿no sería que la madre es un elemento misógino?

T.P.T. *Puede ser. No quiero meterme en esquemas profundos (iba a decir verticuetos freudianos) pero posiblemente. El hecho de que haga aparecer en su primera película a su propia madre, como *La Madre*, ahí sí un poco en abstracto, todas las madres.*

¿Por qué en los personajes de sus cintas siempre se acentúa la soledad?

T.P.T. *Habría que planteárselo a *Hermosillo* y reunir sus cintas. Así en principio y muy superficialmente, creo que es coherente con todo lo que se ha establecido: la atracción-rechazo a la célula familiar, y a la madre concretamente, provoca una contradicción y una contradicción irresoluble; eso necesariamente lleva a la soledad.*

¿Por qué cree que Hermosillo acumula breves notaciones satíricas acerca de la naturaleza humana?

T.P.T. *Yo creo que está lleno de notaciones satíricas, de rasgos satíricos, pero no es tanto a la naturaleza humana, sino de una clase social, de dos o tres clases sociales: la burguesía, la burguesía media y la pequeña burguesía, que además es muy satirizable en todos los sentidos, todos los falsos valores. Es coherente en todos los sentidos, todos los falsos valores. Es coherente con una visión del mundo, con su atracción por la marginalidad, con su atracción-rechazo por la célula familiar. Esto lo lleva a una visión satírica: ve actuar a esta sociedad, a estos individuos los ve actuar en núcleos muy restringidos, en situaciones críticas. Por ejemplo, la fiesta familiar en Las apariencias engañan, la reunión dentro de la casa, la familia siempre en puntos muy críticos donde se revelan como realmente son.*

En *María de mi corazón* la pareja es de clase baja, entonces ¿cuál sería ahí su satirización a esta clase?

T.P.T. *El hecho de que sean de clase baja, no impide que sean de clase media, pequeña burguesía.*

En que la pequeña burguesía y los estratos medios, van desde el gerente del banco (todo lo que no sea el gran burgués, el propietario de los medios de producción, el gran señor, los de Conacine, Espinoza Iglesias) desde el gerente del banco hasta el dueño de un taller mecánico, el que tiene la tiendita; todo eso es pequeña burguesía, tanto desde un punto de vista económico como ideológico. Los personajes de María de mi corazón a mí sí me parece clase media. Aunque uno de ellos es marginal completamente, ladrón; por los mismos actos es pequeño burgués; tiene los valores de un pequeño burgués. Hay un detalle que es muy significativo en este sentido. El coche de Bonilla tiene alarma, lo que demuestra su sentido de la propiedad. Y María Rojo, bueno, ella es maga pero tiene aspiraciones a subir de clase.

¿A qué se debe que el cine de Jaime Humberto sea intimista?

T.P.T. *Porque trata la familia, es parte de un estilo el hecho de que trate a la familia. No hay en su cine sentido épico sino íntimo, no hay grandes espacios, aún Matinec que es una película de aventuras, es de aventuras tratadas íntimamente.*

¿A qué se debe que sus personajes sean rebeldes?

T.P.T. Son rebeldes en su pequeño ámbito. Su rebeldía tiene repercusión familiar pero nunca social, Hermosillo lo sabe y lo asume.

Hermosillo, en sus cintas, nos presenta al erotismo cada vez más audaz ¿a qué se debe?

T.P.T. A su propia evolución como cineasta. Nos lo presenta sin caer en una imagen cliché del erotismo. En Amor Libre, por ejemplo, nos muestra una escena muy sugestiva, molesta, por el hecho de que la mujer está arriba y no abajo, es decir, asume el papel dominante y nos presenta el erotismo cada vez más audaz porque se siente seguro como cineasta.

¿De qué manera se refleja en las cintas de Jaime Humberto parte de su vida?

T.P.T. Es inevitable que en los cineastas aparezcan elementos de su biografía. En Hermosillo, por ejemplo, la madre que aparece en Los Nuestros, en todas sus películas. La madre, la homosexualidad son elementos biográficos.

¿Podría explicarnos por qué Hermosillo detesta ser complaciente con el espectador?

T.P.T. Hermosillo no es complaciente consigo mismo, es un realizador que gusta de inquietar al espectador.

Hermosillo dice que *La pasión*. . . es la que más le ha gustado y que las anteriores cintas son "catálogos de defectos" dándonos a entender que hay evolución. Entonces, ¿a qué se debe que su último filme *Doña Herlinda y su hijo* sea fallida?

T.P.T. Bueno, La verdadera vocación de Magdalena es mala, fallida porque es su primera experiencia en el cine industrial de largometraje, porque antes hacía lo que quería. El señor de Osanto es fallida pero tiene cosas importantes, además es una época y un medio que desconoce. Creo que su verdadera carrera empieza con El cumpleaños. . . hay defectos pero construye su mundo. Hacer cine en México no es fácil y tener continuidad más difícil. En Doña Herlinda y su hijo tiene un guión fallido, no tiene actores. Está mal hecha pero él dice que lo sabía y lo asume porque su objetivo es descentralizar.

¿Descentralizar?

T.P.T. *Si, demostrar que se puede hacer cine en Guadalajara.*

También es fallida *El corazón de la noche*

T.P.T. *Es fallida por diferentes razones; por presiones de la producción, porque a los técnicos los sacaron de Dunas donde ganaban más y estaban a disgusto. Porque el tono de la película no lo entendió.*

Un cineasta tan realista como Hermosillo, no entendió el mundo fantástico. Doña Herlinda. . . es su mundo, la familia y lo que parecía muy audaz, en el fondo queda en la superficialidad. Me parece mucho más audaz El cumpleaños. . . que ésta.

De todos modos son malas

T.P.T. *Sí, sus dos películas son fallidas. Le pueden servir, él sabe que no le resultó como deseaba, pero le pueden servir. . . sobre todo en un país como México.*

¿Cuál es la finalidad de Hermosillo al hacer cine?

T.P.T. *Lo que busca es expresarse, a la sociedad, a uno, como en La pasión según Berenice.*

10.2 Carta de Jaime Humberto Hermosillo

Pura completar el nivel pragmático de esta investigación, es necesario entrevistar al autor de La pasión según Berenice, sólo que por razones de distancia no fue posible lograrla, debido a que Jaime Humberto radica en la ciudad de Guadalajara, Jal., es por ello que tomamos en cuenta la carta que nos envió como respuesta a nuestras preguntas.

Cuestionario hecho a Jaime Humberto Hermosillo

¿Hasta qué punto sus cintas son autobiográficas?

¿Es tradicionalista en cuanto a las relaciones familiares?

¿Por qué en sus películas los personajes ocultan algo?

¿Qué piensa del papel de la mujer en el cine mexicano?

¿Qué género le gusta hacer más en sus cintas?

¿Es nihilista?

¿Creé que sus cintas son de denuncia en cuanto a la hipocrecía social?

¿De sus películas, con cuál se identifica más?

¿Por qué en sus filmes presenta a la soledad como el hilo conductor?

¿Por qué en los personajes de sus cintas no se da el amor duradero?

¿Por qué simpatiza con los marginados?

¿Desde antes de hacer una películas considera los posibles planteamientos políticos?

¿Por qué maneja lo cotidiano y llega inmediatamente a lo extraordinario en sus cintas?

¿Qué espera de los espectadores?

¿Por qué le gusta utilizar la ironía en sus películas?

¿Por qué los personajes de sus cintas siempre pertenecen a la clase media?

¿Qué piensa de la familia tradicional y la familia liberal?

¿Por qué en sus filmes se da un rompimiento en el matrimonio, de los hijos con los padres o de una relación afectuosa?

¿Por qué en sus cintas le da más importancia a la mujer que al hombre, o al menos en La pasión. . .,

¿Por qué plantea que la mujer sólo es liberal cuando se va de su casa?

¿Por qué presenta en sus películas a la mujer más apasionada que al hombre?

¿Por qué su afán de romper con las Instituciones?

¿Por qué trata de cuestionar a la familia como institución en sus cintas?

¿Por qué gusta de romper con las normas sociales y morales en sus películas y no propone una solución?

¿Por qué en sus cintas se presenta al hombre como macho o como homosexual?

Jaime Humberto Hermosillo

Guadalajara, Jal., a 18 de febrero de 1966.

ANA L. BAUTISTA LOZADA.
CALLE TALPA ESQ. OTUMBA L-1 M-78
COL. SAN FELIPE DE JESUS.
MEXICO, D.F., CP 07510

Estimada Ana:

Me agrada su perseverancia. Y me satisface mucho que trabaje sobre una película mía.

Leí con sumo interés el cuestionario que me envió, y cuando me gustaría mucho responderlo. Pero, en segundo lugar, en este momento estoy demasiado ocupado para hacerlo a conciencia, como me gustaría; y en primero (primerísimo, diría yo), me siento incapaz. Las preguntas son muy inteligentes, incisivas, e implican una acuada lectura no sólo de La pasión según Berenice sino de mi obra...; pero, honestamente, me sería más fácil escribir un nuevo guión que responderlas.

Le ruego me disculpe y le suplico que no por esto se dejen a un lado. y su compañero: es más, si les parece conveniente incluyan en su tesis el cuestionario y esta carta como una respuesta.

Por favor, manténgame informado y reciba las más expresivas gracias por el privilegio que me otorgan al estudiar mi obra.

Afectuosamente,


Jaime Humberto Hermosillo.

Jaime Humberto Hermosillo

Guadalajara, Jal., a 18 de febrero de 1986.

ANA L. BAUTISTA LOZADA.
CALLE TALPA ESQ. OTUMBA L-1 M-78
COL. SAN FELIPE DE JESUS.
MEXICO, D.F., CP 07510

Estimada Ana:

Me agrada su perseverancia. Y me satisface mucho que trabaje sobre una película mía.

Le con sumo interés el cuestionario que me envió, y créame que me gustaría mucho responderlo. Pero, en segundo lugar, en este momento estoy demasiado ocupado para hacerlo a conciencia, como me gustaría; y en primero (primerísimo, diría yo), me siento incapaz. Las preguntas son muy inteligentes, incisivas, e implican una acertada lectura no sólo de La pasión según Berenice sino de mi obra... pero, honestamente, me sería más fácil escribir un nuevo guión que responderlas.

Le ruego me disculpe y le suplico que no por esto se detengan Ud. y su compañero: es más, si les parece conveniente incluyan en su tesis el cuestionario y esta carta como una respuesta.

Por favor, manténgame informado y reciba las más expresivas gracias por el privilegio que me otorgan al estudiar mi obra.

Afectuosamente,


Jaime Humberto Hermosillo.