

00466 30



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
POSGRADO EN COMUNICACIÓN

EL DESEO EN EL CINE
Y
EL CINE DEL DESEO

DOS CASOS DE IDENTIFICACIÓN SECUNDARIA CINEMATOGRÁFICA :
LA PASIÓN SEGÚN BERENICE Y LAS APARIENCIAS ENGAÑAN

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE :
MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN

P R E S E N T A :
SERAFÍN RAMÍREZ MUÑOZ

ASESOR DE TESIS :
MTO. VICENTE CASTELLANOS CERDA



JULIO 2002

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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

INTRODUCCIÓN

1

Capítulo 1

En torno al cine

1.1	Cine y comunicación	7
1.2	El cine y dos procesos psíquicos	12
1.3	Las identificaciones cinematográficas	15
1.4	La identificación secundaria del cine	16
1.5	La identificación secundaria a partir del lenguaje cinematográfico	17
1.6	Los encadenamientos textuales del cine y psicoanálisis para la búsqueda de sentido	23

Capítulo 2

El arquetipo y el estereotipo fuera y dentro del cine

2.1.	El origen del arquetipo y el estereotipo en filosofía	27
2.2.	El estereotipo en la sociedad	29
2.3.	El arquetipo y el estereotipo en el arte	30
2.4.	El arquetipo y el estereotipo en la narración del cine	31
2.5.	El arquetipo y el estereotipo en el cine mexicano	34
2.6.	El estereotipo y el Star system	36
2.7.	Los diez puntos básicos para saber qué es un género cinematográfico	38
2.8.	Las características del estereotipo y del género cinematográfico	41

Capítulo 3

Instrumentos metodológicos para estudiar las dos cintas de Hermosillo

3.1.	Instrumentos metodológicos para estudiar las dos películas de Hermosillo	45
3.2.	Aplicación de los dos conceptos de la teoría psicoanalítica del cine a las dos cintas de Hermosillo	46
3.3.	Propuesta del análisis cinematográfico en las dos películas de Hermosillo	49
3.4.	El análisis de los dos personajes de Hermosillo	51
3.5.	El cine de Hermosillo <i>versus</i> el cine clásico mexicano	55
3.6.	Algunos conceptos extracinematográficos en las películas de Hermosillo	56
3.6.	Propuesta para la búsqueda de sentido	57

Capítulo 4

La pasión según Berenice (1975)

o

Mostrar que el personaje femenino de provincia que desea puede ser heroína de su propia historia.

4.1. Sinopsis de la cinta <i>la pasión según Berenice</i>	59
4.2. Análisis y descripción de las secuencias	60
4.3. La concepción del personaje según Hermosillo	86
4.4. Testimonios bibliográficos y Hemerográficos nacionales y extranjeros	87
4.5. Análisis global	88

Capítulo 5

Las apariencias engañan (1978)

o

Ilustrar la caída del personaje del galán capitalino en la ciudad de provincia

5.1. Sinopsis de la cinta <i>las apariencias engañan</i>	90
5.2. Análisis y descripción de las secuencias	91
5.3. La concepción del personaje según Hermosillo	116
5.4. Testimonios bibliográficos y Hemerográficos nacionales e internacionales	117
5.5. Análisis global	118

Conclusiones

<i>Amanera de epilogo</i>	120
---------------------------	-----

ANEXO	134
-------	-----

Bibliográfica y filmografía de Jaime Humberto Hermosillo.

Bibliografía básica

Bibliografía complementaria

Hemerografía básica

Filmografía básica

Filmografía complementaria.

Anexo.

INTRODUCCIÓN

La presente investigación aborda un tema poco estudiado del cine mexicano: el proceso de identificación secundaria cinematográfica¹ de dos personajes que no son estereotipos, para el posterior cuestionamiento de algunos personajes estereotipos cinematográficos de la época de oro.

Concretamente, se estudiarán; dos procesos de identificación secundaria cinematográfica en los filmes de Jaime Humberto Hermosillo: *La pasión según Berenice* (largometraje, en adelante l.m.), 1975, y *Las apariencias engañan* (l.m.), 1978. En estas dos cintas los personajes principales plantean una novedosa actitud y una serie de acciones que son el punto de partida para cuestionar el comportamiento de algunos estereotipos cinematográficos nacionales, pues las películas de Hermosillo constituyen relatos de personajes no estereotipados acerca de la provincia mexicana.

¿Por qué el cine mexicano?, ¿Por qué este director?²

Primero, porque se pretendió elaborar un tema virgen en la historia del cine nacional: los procesos de identificación secundaria cinematográfica y la evolución de algunos personajes y sus temáticas en el cine nacional.³ Además en la actualidad hay diversas formas de aproximación para su estudio del cine mexicano, por lo anterior la investigación ya no consiste en demostrar similitudes y diferencias entre el cine y la realidad; sino entre personajes cinematográficos y los temas de las películas.

El cine (y no solamente el cine de Hermosillo) es una gran máquina de seducción. Todos sus elementos tienen el objetivo de atrapar la atención del espectador desde el primer momento; si esto no sucede no importa ni el despliegue técnico, ni las explicaciones teóricas para justificarse, todo será incapaz de contar una historia que cautive y atrape la atención del espectador por hora y media. Saber cómo sucede esta seducción es el porqué de esta investigación. Utilizando la jerga comunicativa, se buscó conocer la forma en que se codifican los diversos elementos que estructuran al mensaje fílmico, para que se le pueda dar el sentido que buscó el director.

¹ Preliminar y brevemente se definirá la identificación secundaria cinematográfica como: el proceso mental mediante el cual el espectador logra identificarse con el personaje o los personajes que aparecen en pantalla.

² La información sobre Jaime Humberto Hermosillo se encuentra en el anexo al final de la tesis.

³ Realicé una investigación en la biblioteca de la Cineteca Nacional, en la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras (FF y L), en la biblioteca del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), en la biblioteca del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y en la biblioteca de la Filmoteca de la Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, y no se encontró material sobre el tema de la investigación, por eso se considera que en el cine mexicano dicho tema ha sido ignorado por los investigadores, aunque se ignora el porqué.

En cuanto a la elección de Jaime Humberto Hermosillo, esto se debe a que es un director de cine poco reconocido y menos estudiado.⁴ Hermosillo inició su carrera en la industria filmica nacional durante el sexenio de Luis Echeverría en el periodo conocido como "el nuevo cine mexicano" (de los años setenta)⁵ con la película *El señor de Osanto* (1972); luego seguirá una abundante producción de películas como director y guionista.

De las 28 cintas de Hermosillo como guionista y director se han elegido *La pasión según Berenice*, y *Las apariencias engañan*, dos cintas que ejemplifican las características del resto de sus obras, donde se aborda el tema de la sexualidad en un tono de comedia. Hermosillo también se caracteriza por ser uno de los directores mexicanos que filma en promedio una película al año desde *Homesick* en 1965 su primer cortometraje en super 8; pero las nuevas generaciones de espectadores, menores de treinta años,⁶ solamente conocen a Hermosillo por su película *La tarea* (1990) esta cinta fue una de las iniciadoras del nuevo cine mexicano de los años noventa.⁷

Debido a lo anterior las nuevas generaciones de espectadores consideran que algunas cintas del nuevo cine mexicano, por ejemplo *Y tú mamá también* (2001) de Alfonso Cuarón, son propuestas innovadoras para abordar el tema de la homosexualidad, que contradicen a los valores representados por el cine clásico nacional; pero estos espectadores no recuerdan o no saben que las dos películas de Hermosillo fueron las primeras cintas en cuestionar lo que la cinta de Cuarón apenas se atrevió a mostrar en el último minuto.

Por eso se considera que ambas películas de Hermosillo son parteaguas en la historia de la cinematografía nacional, pues con su temática del deseo sexual y la búsqueda de su satisfacción, ambas rompieron las representaciones de la sexualidad en el cine mexicano y nunca hasta este momento, se ha repetido la misma propuesta.

En ambas películas de Hermosillo está presente el tema del deseo, pero no en su versión del cine comercial mexicano en donde los personajes/estereotipos se caracterizan por mostrar o incitar al erotismo, es decir al placer sin reflexión. Mientras que los dos personajes de Hermosillo ejemplifican que el deseo puede ser una forma de rebeldía ante la moral dominante.

⁴ Los trabajos existentes sobre Hermosillo son: libros *Hermosillo pasión por la libertad* Francisco Sánchez (1989, RTC). Las tesis: *El homosexual en el cine mexicano* de Javier Baldon, y *Don Hermosillo y sus hijos* de Araón Díaz Mendizabal; ambas tesis se encuentran en la biblioteca de la FCP Y S. Cabe señalar que los dos tesis son homosexuales según el recuerdo de la Maestra María Luisa López-Vallejo, quizás eso origina la ausencia de una metodología de análisis cinematográfico, la cual es compensada con una excesiva valorización de los personajes homosexuales de Hermosillo, y por último *La pasión según Berenice* es una tesis que busca comprobar las unidades del lenguaje cinematográfico de la cinta.

⁵ "El nuevo cine mexicano" de los años setenta surge como movimiento para acceder al gobierno en turno y la cultura nacional, consultar *Historia del cine mexicano* de Emilio García Riera, mencionado en la biografía final.

⁶ Esto se comprobó a través de los diversos cursos y materia de cine impartidas por mí en la UAEM, y en la UNAM

⁷ "El nuevo cine mexicano" de los años noventa, para superar al cine de las películas de ficheras de los años ochenta, para mayor información consultar *El nuevo cine mexicano* de Gustavo García comentado en la hemerografía final.

Por otra parte, las dos cintas de Hermosillo fueron las primeras donde se planteó la posibilidad de encontrar la visión de un hombre que revaloriza la representación de la mujer, mostrando a un personaje femenino diferente hasta ese momento, en Berenice la protagonista de *La pasión según Berenice*; también hace un nuevo tratamiento de las preferencias sexuales, pues el cine nacional acudía sólo a la burla y marginación hacia la homosexualidad, otro camino es el hermafroditismo en el caso de *Las apariencias engañan*.

Ambas cintas asimismo presentaron a sus personajes sin ser víctimas de la culpabilidad, a diferencia de las anteriores películas del cine mexicano,⁸ en las cuales los personajes que tuvieran estilos de vida diferentes a los aceptados por la sociedad, "deberían de pagar su culpa" sufriendo una muerte redentora, o modificar su estilo de vida. El caso era mostrar siempre que el orden social no debe alterarse.

Así pues, el problema desarrollado por esta tesis son los estereotipos cinematográficos de la mujer, el homosexual y sus respectivos deseos sexuales. Para ello se utilizaron algunos conceptos de la teoría psicoanalítica del cine, como es el proceso de la identificación secundaria cinematográfica: la identificación entre el espectador y el personaje filmico.

También se recurrió a los encadenamientos textuales entre psicoanálisis y cine, en específico la categoría de *la comparabilidad referencial + comparabilidad discursiva* propuesto por Christian Metz. Lo anterior para comprobar que el tema de unión entre las cintas *La pasión según Berenice*, y *Las apariencias engañan* es el erotismo como forma de rebeldía ante la moral dominante.

Además, se puede decir que estas dos categorías de la investigación se complementan entre sí, pues ambas trabajan con los elementos visuales y sonoros presentados por la película, se hace referencia a los conceptos de puesta en escena y punto de vista.

El cuestionamiento de los estereotipos se hizo mediante la identificación secundaria en su rango de reconocimiento, por medio de la identificación y de la estructura dramática, que utilizó el paradigma del personaje de Syd Field, y puesta en escena. Por ello, la prudente aplicación de *la comparabilidad referencial + comparabilidad discursiva* en diversas secuencias de las dos cintas para encontrar y probar que ambas comparten el tema/metáfora del deseo sexual una para la mujer y otra para el homosexual.

Por lo anterior y para que el estudio fuera más completo se recurrió a un orden de referencia complementario: la narratología, de la cual se tomaron los conceptos de personaje, en sus modalidades de estereotipo y personaje persona.

⁸ Consultar los cuadros comparativos de las conclusiones.

Los anteriores conceptos serán necesarios para que se puedan examinar las condiciones del deseo y las inhibiciones para satisfacerlo. También se distinguirá que el deseo es siempre subversivo contra la moral dominante. Todo esto en las dos cintas de Hermosillo, y posteriormente su comparación con las cintas nacionales de la misma temática.

Como es obvio, la presente investigación centró su trabajo en el cine, concretamente en la cinta o *film* como material de estudio; "como objeto de lenguaje, como lugar de representación, como momento de narración y como unidad comunicativa: en una palabra, del film como texto."⁹

La concepción del teórico del cine Francesco Casetti es la definición operacional para esta investigación. En este caso, se considera posible estudiar el *film* en diversos niveles (siempre y cuando no se caiga en el deslizamiento de sentido), siguiendo a Casetti, quien menciona diversas categorías de estudio que siempre han estado presentes cuando se ha buscado una metodología del cine; entre los temas se pueden mencionar: la lengua, la representación, la narración y la unidad comunicativa.

En este contexto se debe señalar que la creación del sentido en el análisis filmico tiene como punto de partida y regreso el material presentado por la película misma, en este caso el investigador se debe de anclar en el texto filmico. Ya no se discute si la película es un medio de comunicación, un arte, una industria, un lenguaje. El cine se considera como un medio de estudio donde es posible ver reflejados los miedos, ilusiones, fantasías de la sociedad. En este sentido, el psicoanálisis brinda la oportunidad de estudiar al cine centrándose en los siguientes procesos: identificación secundaria, arquetipo y estereotipo, secuencia, estructura dramática y personaje.

Sólo resta desearle a la lectora o lector de este trabajo un feliz tránsito por este recorrido que se espera en algo contribuya para apasionar su visión del cine mexicano, y que pueda ser la pauta para una investigación más a fondo por quien se interese en el cine mexicano y lo lleve a dar continuidad del apasionante mundo del celuloide nacional.

HIPOTESIS

Las cintas escogidas de Jaime Humberto son una representación cinematográfica de personajes y no de estereotipos clásicos de la provincia urbana mexicana contemporánea. El discurso filmico de Hermosillo se caracteriza porque los personajes son movidos por el deseo.

⁹ Casetti Francesco, *Cómo analizar un film*, pág. 1.

Los personajes de las cintas de Hermosillo se mueven por el deseo sin ser víctimas de la representación de la moral lo cual representa un cambio de las actitudes de los estereotipos que se muestran en las películas de la época de oro.¹⁰

OBJETIVOS GENERALES

A) Cuestionar algunos de los principales estereotipos del cine mexicano de la época de oro y su función dentro de la narración cinematográfica.

A). Mostrar como aparece una producción cinematográfica que rompe con los estereotipos clásicos.

B). Para mostrar una nueva forma de hacer cine un cine innovador.

OBJETIVOS PARTICULARES

A). Probar que las cintas de Hermosillo desmitifican a los estereotipos del cine provinciano mexicano.

B). Perfilar los nuevos personajes a partir de la dicotomía de género

C). Mostrar que el personaje femenino de provincia que desea puede ser heroína de su propia historia o *La pasión según Berenice*.

D). Ilustrar la caída del personaje del galán capitalino en la ciudad de provincia o *Las apariencias engañan*.

¹⁰ La afirmación (positiva) de esta hipótesis no resulta tan evidente ya, desde hace mucho tiempo, para los que conocen el cine de Hermosillo; pues no existe ninguna otra investigación que tenga este enfoque: 1). La función de la identificación secundaria cinematográfica. 2). El cuestionamiento de los estereotipos clásicos por los personajes de Hermosillo sobre la base de la satisfacción del deseo sexual. Gracias al doctor Francisco Peredo por su observación.

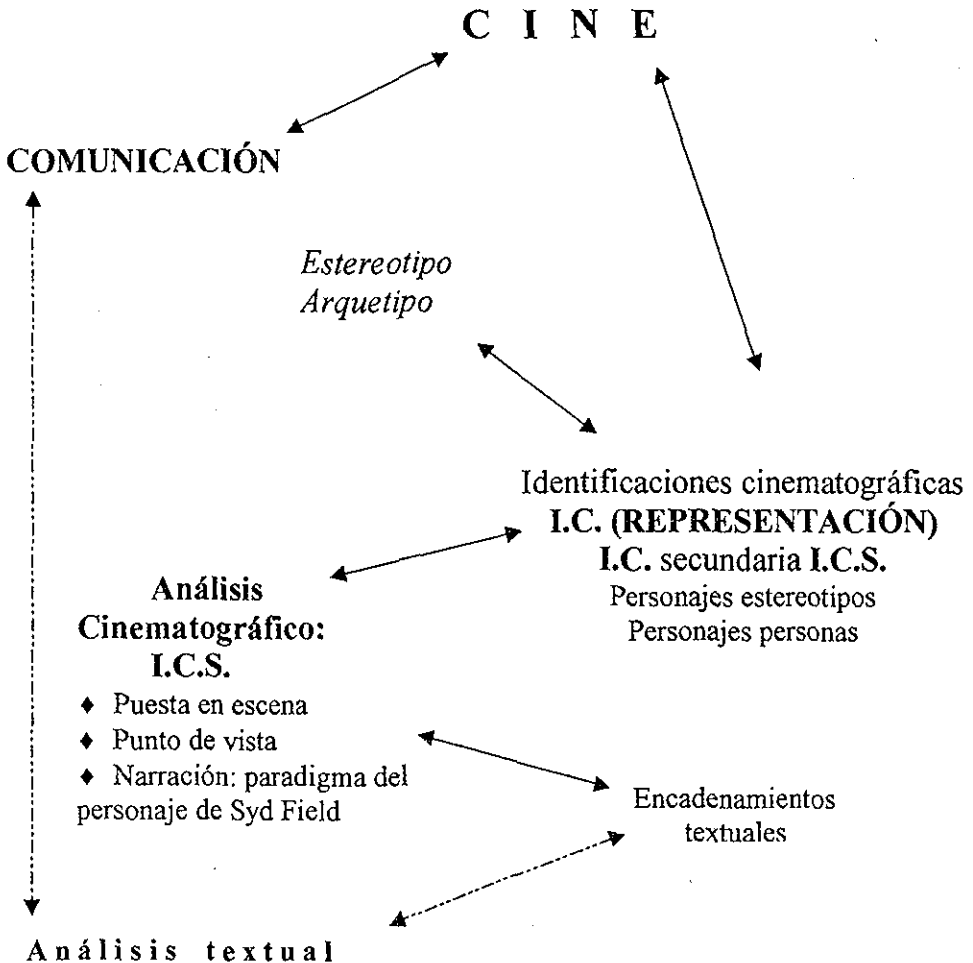
ALCANCES Y LIMITACIONES DE LA INVESTIGACIÓN

- Este trabajo es una aproximación analítica al cine mexicano contemporáneo producido entre 1975 y 1984; concretamente dos películas de Jaime Humberto Hermosillo: *La pasión según Berenice*, y *Las apariencias engañan*
- No es el estudio de recepción de los mensajes de las dos cintas mencionadas por un auditorio.
- El investigador ocupa el lugar del espectador, aceptando las ventajas e inconvenientes que ello implica.
- Solamente se incluyen las imágenes del análisis de las dos cintas de Hermosillo por que son el objeto de estudio, pero el lector puede consultar las películas citadas, de las cuales se proporcionan los datos necesarios para su búsqueda.
- Únicamente se mencionan los datos y elementos necesarios de las analogías de las películas para los objetivos de la tesis, si el lector encuentra otro tipo de analogías es en base a su trabajo personal y la inspiración del presente texto.

CAPÍTULO 1
EN TORNO AL CINE

1.1. Cine y comunicación¹¹

Desde su nacimiento el cine ha mantenido relaciones con diversas disciplinas sociales como la comunicación, el psicoanálisis y la literatura, por mencionar las que se utilizaron en esta investigación. A continuación se presenta un esquema que indica cual fue el recorrido teórico - conceptual para la investigación, el cual se explicará a lo largo del presente capítulo.



¹¹ Las teorías cinematográficas derivan parcialmente de otras disciplinas; como la psicología, la filosofía y la lingüística; pero el cine, partiendo de algunos conceptos de estas ciencias, ha elaborado sus propios postulados y principios teóricos.

Una definición *sui generis* de la comunicación dice: "comunicación significa convertir algo en común: conseguir que cualquier cosa *sean ideas, objetos, sentimientos (la cursiva es mía)*, en nuestro caso un texto, pase de un individuo a otro; y conseguir que estos dos individuos, en nuestro caso un destinador y un destinatario, compartan la misma cosa."¹²

En esta definición la esencia es la interacción entre los individuos, *es decir el intercambio de ideas*, léase la base de la comunicación es realizar la acción de transferencia, entendiéndola a ésta como participación, es decir, la interacción. Por ejemplo, la acción comunicativa en un salón de clases, la cual es cara – cara (de carácter personal), donde el profesor es el emisor, el alumno es el receptor y viceversa, ambos tienen una comunicación directa ya que se encuentran en el mismo lugar y espacio. En este caso se toma en cuenta tanto la comunicación verbal y el lenguaje no verbal (miradas o bostezos).

Entonces aparecen varias preguntas ¿cómo surge el proceso comunicativo en el cine? ¿Cómo sabe el espectador o cualquier espectador cuál fue el sentido que quiso darle el director a la historia? ¿Cuál es el tipo de comunicación que efectúa el cine?

Toda comunicación lleva implícita una serie de representaciones mentales, las cuales están en todos los datos que forman la información del mensaje.

Incluso la más banal *comunicación* lleva consigo procesos de *representación (las cursivas son mías)*. El destinador, ya sea explícitamente, a través de sus declaraciones, directas, o implícitamente, a través de sus elecciones lingüísticas, se autorepresenta como fuente del discurso (...) Del mismo modo, el destinador representa en su discurso al destinatario, esta vez en cuanto posible terminal: lo cual quiere decir que además del interlocutor se definen su rol, su modalidad y su actitud.¹³

La propuesta de Casetti para la comunicación parte de considerar dos de los tres elementos clásicos de la comunicación: emisor y receptor, los cuales tienen un intercambio de ideas, objetos y/o sentimientos para comprender más a fondo este intercambio es necesario incluir el entorno donde sucede la comunicación (es decir donde se transmite el mensaje) con tres nuevos elementos; representaciones, tiempo, intención.

Estos conceptos surgen como resultado de considerar a los diversos factores que intervienen en cualquier proceso comunicativo sin importar que esta sea de carácter personal o masiva. Estos tres elementos se definieron para la investigación como:

¹² Casetti Francesco, *op. cit.*, pág. 219.

¹³ *Ibidem*, pág. 220.

- ◆ *Representaciones*: son los símbolos, los signos, las ideas, las imágenes, los cuales están en referencia al objeto que nombran; los símbolos, los signos, todos estos valores son el material con el cual se crean los contenidos del mensaje.
- ◆ *Tiempo*: es el periodo del rol del emisor y del receptor, duración del mensaje sea al momento de construirlo y al de leerlo, el tiempo real es aquel en que sucede el intercambio de ideas, sentimientos, objetos.
- ◆ *Intención*: la intención, es decir, cuál es el verdadero motivo que origina la comunicación y cuál es su fin, es decir, yo me trato de poner en el lugar del otro para que se interese en mi mensaje, que puede ser escrito, visual, oral, el último elemento es el tiempo real en que sucede la acción comunicativa.

El uso de estos elementos para el proceso comunicativo en cine se entendió de la siguiente forma:

La representación, en el cine son las imágenes y los sonidos en la pantalla que recrean el mundo ya conocido por el espectador. Por ejemplo, en pantalla un amanecer se representa con una luz blanca o amarilla pálida acompañada del canto de un gallo, mientras un atardecer es caracterizado con el movimiento del sol que desprende una luz naranja o rojiza.

Tiempo: el periodo de duración en el cine se divide en dos 1) *tiempo real*: el tiempo que dura la cinta, el cual puede variar: cortometraje menos de una hora, largometraje, más de una hora. 2) *tiempo diegético*: es la duración de la historia que aparece en la pantalla.

Las posibilidades de hacer empatar la duración del tiempo real y del tiempo diegético dependen de la intención del director, por ejemplo en *Kiss* (1964) de Andy Warhol la película muestra a una pareja besándose durante 15 minutos; mientras tanto otra cinta *Mi familia* (1996) de Gregory Nava cuenta la historia de tres generaciones de chicanos en dos horas.

Intención: las elecciones de los signos, ideas y la forma de organizarlos primero por parte del destinatario y luego por el destinatario buscan obtener una acción que los beneficie. En el cine la intención se representa con la elección de los personajes y situaciones. Por ejemplo, un intento de violación puede ser retratada en forma cómica como en *Robin Hood* (1991) de Kevin Reynolds, o la misma acción puede consumarse y ser recreada de forma violenta como en *De la calle* (2001) de Gerardo Torlet. La intención se muestra en la forma de representar a los personajes, acciones y sonidos que en conjunto construyen la historia y definen el género al cual pertenece la cinta.

Además la investigación descubrió que existe una serie de relaciones entre el tiempo y la intención de la comunicación en el cine, las cuales son:

a). *La participación perceptual*: se motiva en el cine por sus condiciones de proyección, ya que el espectador realmente se siente parte de la historia que ve en pantalla, además la sensación de cercanía que brindan los medios al espectador con sus actores y actrices le da un sentimiento de contacto aunque éste sea solamente virtual, y la percepción filmica permiten que cualquier espectador cinematográfico tenga la sensación de cercanía con los personajes que aparecen en pantalla.

b). *La participación perceptual aporta la interdependencia comunicativa que permite la interacción enfocada*, pues la interacción al momento de ver una cinta se basa en las condiciones físicas, iniciando con la oscuridad de la sala cinematográfica, en donde el espectador mantiene su cuerpo relajado y la vista en un solo punto (la pantalla).

c). *Esta interacción enfocada prosigue mediante un intercambio de mensajes en el cual los participantes se ofrecen reciprocamente señales*. La atención que le ponga el espectador es proporcional al desarrollo narrativo y visual de la historia presentada en pantalla, por eso el intercambio de señales se puede comprobar por las risas, los gritos de terror o suspiros de los espectadores. Además de que la historia en pantalla origina un monólogo del espectador en que el tema puede ser las expectativas de la historia o el recuerdo de acciones o de situaciones parecidas.

d). *Se trata de una interacción*. El espectador cinematográfico tiene la sensación de que él se encuentra en los lugares donde sucede la acción, que él participa de las acciones, pero su cuerpo se encuentra en la sala del cine. Este punto de la presencia física es lo que marca la diferencia más concreta entre la comunicación cara - cara y de la comunicación en el cine.

Las representaciones, la intención y el tiempo están presentes en todas las comunicaciones, y son los nuevos elementos incluidos por Casetti en su propuesta. Con estos tres elementos se inicia el camino para obtener las respuestas a las anteriores preguntas: la comunicación en el cine se da porque la película, es decir, el mensaje, tiene en su estructura una serie de representaciones mentales que se transmiten mediante el sonido o la imagen que el espectador oye y ve en la pantalla. Por eso no importa que el director y demás personal se encuentren en el momento de la comunicación.

La representación, la intención y el tiempo del acto comunicativo (forman el contexto) se encuentran en todo proceso comunicativo, y estos son más importantes que si uno de los elementos (el receptor) se multiplica provocando el nivel masivo. Sin embargo en el nivel industrial se hace necesaria la utilización de un canal artificial para la correcta difusión de la información (a diferencia del nivel interpersonal o intergrupalo, en donde el canal o soporte físico para la transmisión de los mensajes puede ser el cuerpo humano mediante el lenguaje oral o gestual), lo anterior es valido no solamente para el cine.

Lo anterior permite cuestionar la reducción simplista del modelo de la comunicación para el cine, pues este medio de comunicación masiva implica: *emisor*: institución

cinematográfica, es decir la compañía productora, director, compañía distribuidora, (representado en forma física por la pantalla), *mensaje* (película), *receptor* (público). Por que se dejan de lado una serie interesante de fenómenos mentales y cognoscitivos sumamente interesantes.

A continuación se ilustra el proceso de comunicación clásico y la propuesta de Casetti:

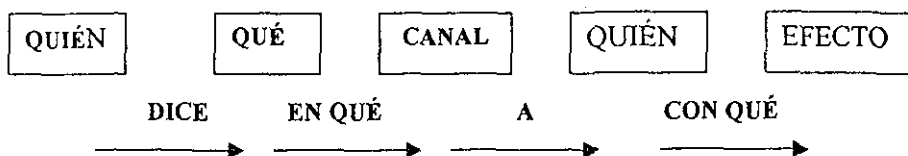


Figura 1 El modelo de Laswell.¹⁴

El modelo de Laswell es uno de los primeros esquemas que describió el proceso comunicativo y su carácter es lineal. Este modelo fue un gran adelanto en su tiempo pues permitió el primer acercamiento a los diversos procesos que intervienen en la acción comunicativa, y sirvió para iniciar la investigación en las ciencias de la comunicación.



Figura 2 La propuesta de Casetti

Pero es necesario en mi opinión enriquecer al modelo de Laswell un poco más con diversas aportaciones de otras disciplinas. Como ya se dijo, Casetti en su propuesta comunicativa incluye a *las representaciones, el tiempo, la intención y la interacción entre individuos*, elementos presentes en todos los procesos comunicativos. Es necesario para ambas partes tener representaciones que intercambiar, un tiempo determinado e interacción entre ellos (aquí están los efectos) y, además de un canal por el cual fluya la comunicación.

Se han comentado ya los diversos elementos presentes en la construcción de todo mensaje, incluyendo el cinematográfico, así como el carácter del auditorio que en el esquema anterior se considera como de masivo, heterogéneo y anónimo. Es cierto que la oscuridad en la sala cinematográfica provoca un carácter de anónimo en el aspecto físico del público, pero

¹⁴ Carlos González Alonso, *Principios básicos de comunicación*, pág. 25.

la oscuridad es un factor necesario para la proyección cinematográfica y en este contexto el espectador mientras ve la cinta, no pierde su personalidad sino que se funde por momentos con los personajes del relato. Lo mismo sucede con el carácter masivo del cine, el tamaño de los cines y el número de funciones se lo permite. Por último una hipótesis paralela a la investigación es la siguiente: el auditorio del cine no es heterogéneo (pero esto ya es tema de otra tesis).

Ahora es necesario describir los diversos procesos psíquicos que intervienen al momento de ver una película.

1.2. *El cine y dos procesos psíquicos*¹⁵

No sólo el acto de ver una película en la sala cinematográfica es un proceso digno de estudio, también el acto de ir al cine a ver una cinta es todo un ritual: esperar el turno para comprar los boletos, sentarse, las luces se apagan, el cuerpo relajado en el asiento, todo va preparando al espectador para el momento de ver la cinta o mejor dicho, de *la percepción filmica*:

La percepción filmica es una percepción real (es realmente una percepción) no se reduce a un proceso psíquico interno. El espectador recibe imágenes y sonidos que se ofrecen como la representación de algo distinto a sí mismos, de un universo diegético, pero que siguen siendo imágenes verdaderas y sonidos verdaderos.¹⁶

La capacidad humana de la percepción filmica tiene la posibilidad de servir como punto de unión entre la teoría psicoanalítica del cine y la comunicación, pues en la comunicación es necesario que el espectador pueda percibir imágenes y sonidos que se ofrecen como la representación de algo semejante o no a su realidad, dicha percepción tiene que ir acompañada de un proceso psíquico interno para poder dar sentido al mensaje (la historia vista en pantalla).

La explicación que se hizo de los elementos que entran en juego para ver una cinta en el cine desde el punto de vista de la comunicación, ahora se complementará con la teoría psicoanalítica del cine:

¹⁵ Sigmund Freud fue el padre del psicoanálisis y Jacques Lacan su más destacado continuador. De las enseñanzas de Lacan en la interpretación de Christian Metz surge la metodología y la teoría psicoanalítica del cine. Para mayor información consultar el libro *Nuevos conceptos de la teoría del cine* de Robert Stam, mencionado en la bibliografía general.

¹⁶ Christian Metz, *El significado imaginario*, pág. 97.

Al apagarse las luces en la sala cinematográfica, el espectador (...) se deja seducir por el ritual. (...) La mirada se encuentra fija en un campo único; el cuerpo está básicamente relajado y en disposición de responder a los avatares del viaje imaginario, mientras la atención consciente participa en el ritual del espectáculo y la frontera entre lo *imaginario* (el registro del deseo condensado en el punto de vista de la cámara) y lo *simbólico* (el registro que articula la identificación del espectador con los personajes) (...) centrando el interés hacia lo propiamente *preconsciente* (el espacio de la creatividad y el juego).¹⁷

Esta descripción del acto de ver una película en una sala de cine tiene diversos niveles de estudio: por un lado se tiene el aspecto del nivel físico: luces apagadas, mirada fija, cuerpo básicamente relajado y fijo.

Por el otro lado (el aspecto más complicado) está el mecanismo psíquico del espectador, que se activa al momento de ver una película, y se integra por:

- *El imaginario*, se integra por dos elementos:

1. El registro: la narración cinematográfica y su relación con el sueño.
2. El deseo: formado por la relación espectador - pantalla (la cámara lo vio primero y la pantalla lo deja ver al espectador), pero el deseo es únicamente del sujeto.

* *El simbólico*: se basa en la “fase del espejo,” de donde parte la identificación primaria y secundaria del individuo; es la relación entre las normas sociales y cómo lo articula el sujeto. En la comunicación audiovisual el simbólico es donde permanece el deseo, y su relación con la cámara que permite al espectador ver la acción de la cinta.

* *El preconsciente* será la disposición mental para disfrutar y percibir la narración de la cinta, para considerarla como real.

La teoría psicoanalítica del cine considera al espectador cinematográfico de la siguiente forma:¹⁸

No como una persona, un individuo de carne y hueso, sino como un constructo artificial, producido y activado por el aparato cinematográfico. El espectador es concebido como un “espacio” que es al tiempo “productivo” (como en la

¹⁷ Lauro Zavala, *Permanencia voluntaria*, pág. 21 – 25.

¹⁸ Entendiendo la posibilidad de ser espectador promedio, es decir, aquel espectador que ve cine pero no lo estudia, y también para el analista de cine.

producción del material del sueño u otras estructuras de la fantasía inconsciente) y "vacío" (cualquiera lo puede ocupar); para lograr esta dualidad ambigua, el cine, en cierto sentido, "construye" su espectador a lo largo de un número de modalidades psicoanalíticas que unen al que sueña con el espectador de cine.¹⁹

Ir al cine a ver una película es un ritual que guarda cierta analogía, con el acto de soñar, sea en el aspecto físico y en las operaciones mentales, - los procesos psíquicos del sueño y la codificación y descodificación de los mensajes comunicativos suceden en la mente humana - las anteriores semejanzas se presentan a continuación en el siguiente cuadro (de mi autoría):

<i>DORMIR/ SOÑAR</i>	<i>VER UNA CINTA EN EL CINE</i>
REDUCCIÓN DE FUNCIONES MOTRICES	REDUCCIÓN DE FUNCIONES MOTRICES
POSICIÓN DE TESTIGO	POSICIÓN DE TESTIGO
CUERPO BÁSICAMENTE RELAJADO	CUERPO BÁSICAMENTE RELAJADO
IDENTIFICACIÓN	IDENTIFICACIÓN
PROYECCIÓN	PROYECCIÓN
CONTENIDO SIMBÓLICO	PUEDE NO TENER CONTENIDO SIMBÓLICO
PUEDE NO TENER ORDEN	DEBE DE TENER UN ORDEN
RESPONDE AL DESEO	RESPONDE AL DESEO
PARECE REAL	PARECE REAL
SE PIENSA QUE ES REAL	SE SABE QUE NO ES REAL

Estos son los aspectos de coincidencia. Hay filósofos como Roland Barthes, para quien el paralelismo continúa incluso después de ver la cinta:

El que os está hablando en estos momentos tiene que reconocer una cosa: que le gusta salir de los cines (...) mientras se dirige perezosamente hacia algún café, caminando silenciosamente(...), un poco entumecido, encogido, friolero, en resumen, somnoliento: sólo piensa en que *tiene sueño*; su cuerpo se ha convertido en algo relajado, suave, apacible: blando como un gato dormido, se nota como desarticulado, o mejor dicho (pues no puede haber otro reposo para una organización moral).²⁰

Se confirma la idea de la relación de semejanza entre ir al cine a ver una película y el soñar; la idea de Roland Barthes desarrolla la relación entre las dos actividades en su último aspecto: para el sueño el despertar, mientras para el espectador el "despabilarse". Cualquier ser humano necesita de un periodo para salir del estado de sueño, estado somnoliento, esa transición entre el acto del dormir (tal vez soñar) y su vida consciente. Pues mientras el durmiente trata de recordar y armar las imágenes oníricas, el espectador de cine realiza su

¹⁹ Robert Stam, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, pág. 172.

²⁰ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, pág. 352.

argumento de la cinta que acaba de ver (lo que recuerda, dándole un orden cronológico). La teoría psicoanalítica del cine ha demostrado que el espectador siente, por uno o en varios momentos, que la historia que ve en pantalla es real; dicha creencia se comparte con el durmiente mientras sueña, pues este último tiene el convencimiento de que las imágenes son reales.

Por último, ambas experiencias comparten el estado físico de somnoliento, relajado o entumido y experimenta un poco de frío, le falta la habilidad motriz habitual del estado de alerta.

1.3. *Las identificaciones cinematográficas*²¹

Christian Metz es el padre de la teoría del psicoanálisis del cine. Uno de sus principales aportes teóricos fue el descubrimiento de las identificaciones cinematográficas, las cuales parten de la identificación secundaria (de carácter psicoanalítico) y sucede frente al espejo cuando “la madre que mantiene delante del espejo a su hijo y cuyo reflejo, que aquí funciona como gran Otro, aparece forzosamente en el campo especular, junto al del niño.”²²

Con esta acción el niño inicia el proceso de identificación: él se identifica como uno distinto a su madre. Cuando el niño descubre que él es uno y su madre (que era su mundo) es otro, el niño da comienzo al reconocimiento del resto del mundo formado por personas y objetos. Este reflejo y su significado dentro de la cultura es el origen del cual parte Christian Metz para su proponente la teoría psicoanalítica del cine.

La teoría psicoanalítica del cine concretamente entiende los conceptos de las identificaciones cinematográficas de la siguiente manera: la identificación cinematográfica primaria es definida por el teórico cinematográfico Santos Zunzunegui como “la identificación del espectador con el punto de vista de la cámara. Es más determinante y menos consciente que la identificación secundaria.”²³ Por otra parte:

Christian Metz propone reservar la expresión de identificación primaria a la del espectador con su propia mirada (...) el espectador, sentado en un sillón, inmovilizado en la oscuridad, ve desfilar sobre la pantalla imágenes animadas (...), imágenes en dos dimensiones que ofrecen a su mirada un simulacro de su percepción del universo real.²⁴

²¹ El tema de la identificación se origina en el psicoanálisis con Sigmund Freud y después fue retomada por Jaques Lacan. Para mayor información sobre la identificación y psicoanálisis véase, a *La psicología de las masas y análisis del yo*, de Freud, y a los textos de Lacan *La agresividad en psicoanálisis*, en *Escritos I*, y *La subversión del objeto*.

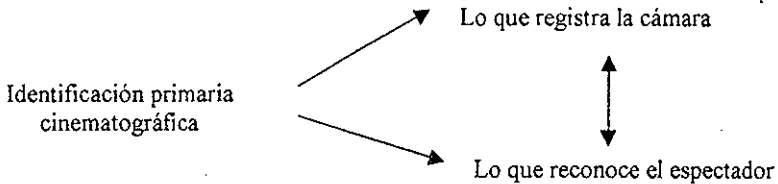
²² Christian Metz, *op. cit.*, pág. 13.

²³ Lauro Zavala, *op. cit.*, pág. 84.

²⁴ J. Aumont, *Estética del film*, pág. 263-264.

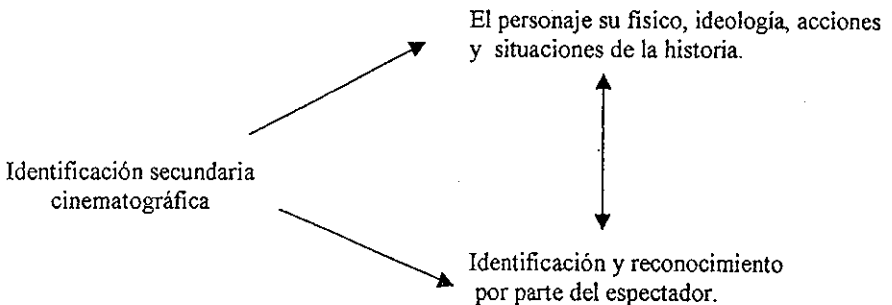
Es decir, la identificación cinematográfica primaria es aquel proceso mental de reconocimiento e identificación de lo que le presenta la cámara (el espectador reconoce mediante la vista y reconstruye la fase del espejo, es decir que reconoce su imagen y la del mundo: sabe que el reflejo no es real pero le muestra lo que sí es real); lo que lo rodea; el espectador cinematográfico reconoce lo que la cámara retrató, es el reflejo del universo ficcional donde ocurre la historia. El espectador reconoce las imágenes²⁵ para darle un sentido a la historia que se le cuenta

El siguiente esquema ilustra el proceso de la identificación cinematográfica primaria:



1.4. La identificación secundaria del cine

Mientras tanto la identificación cinematográfica secundaria “es la identificación del espectador con lo que la cámara muestra, es decir, en el cine de ficción, con los personajes, sus funciones, apariencia o ideología.”²⁶ Entonces la identificación secundaria es aquella donde el espectador de cine se identifica con el personaje o personajes y sus situaciones; sean estos héroes o villanos, estereotipos o no. O simplemente identificar quién es el bueno de la película y quien es el malo (sin olvidar que también puede identificarse con una escena por haber vivido una situación parecida).



²⁵ Debe de incluirse el reconocimiento de los sonidos.

²⁶ J. Aumont, *Estética del cine*, pág. 270 – 271.

1.5. La Identificación secundaria a partir del lenguaje cinematográfico

Entonces, la identificación primaria cinematográfica es la relación entre lo que registra la cámara y ve el espectador, mientras la identificación secundaria es en la cual el espectador reconoce y/o se identifica con un personaje de la película. Pero surge un dato que es necesario retomar: "la identificación, en el cine es un proceso complejo: nos podemos identificar con varios personajes a la vez, identificarnos con la situación, etc."²⁷ A esto podríamos llamarle efectos prácticos de la identificación secundaria.

Concretando, para la presente investigación el concepto de identificación cinematográfica será el siguiente: la identificación primaria es aquella que surge entre lo que muestra la cámara y lo que reconoce el espectador en pantalla.

La identificación secundaria cinematográfica (es un conjunto de signos, un constructo artificial, producido y activado por el aparato cinemático) se da en el espectador cuando éste, quien solamente es una construcción simbólica, logra identificarse con uno o varios personajes ya sea por su físico o su ideología mostrados en la historia.

Ahora para los objetivos de la investigación se tendrá que acudir a algunos conceptos de la identificación desde el punto de vista de la narratología, es decir, desde el conjunto de procedimientos propios del cine, las cuales parten de la estructura dramática, centrándose en el estudio del personaje.

El anterior salto teórico tiene como objetivo metodológico: el tener una visión más amplia de la acción comunicativa cuando se ve una película y entender el proceso de la creación y difusión del estereotipo cinematográfico, para demostrar que los personajes de *Hermosillo* rompen con los estereotipos filmicos nacionales.

Para ello fueron atinados referir las siguientes definiciones de los teóricos del análisis cinematográfico: Jean Aumont y Francesco Casetti:

1. *Identificación y Estructura*: En este concepto Jean Aumont explica la posibilidad de que la estructura provoque la identificación²⁸ y menciona el siguiente ejemplo, en palabras de Alfred Hitchcock:

Tomemos un ejemplo, el de una persona curiosa que entra en la habitación de alguien y rebusca en los cajones. Muestras al propietario de la habitación subiendo las escaleras, luego vuelves a la persona que registra y el público siente la necesidad de

²⁷ Michael Chion, *Cómo se escribe un guión*, pág. 120-121.

²⁸ Aumont nunca menciona la palabra estructura dramática o narratología, pero quien esto escribe lo infiere pues el comentario es sobre el personaje y la situación presentada.

decirle: "cuidado, alguien sube las escalera." Aunque una persona que rebusca en los cajones no tiene necesidad de ser un personaje simpático, el público tendrá siempre una aprensión en su favor.²⁹

La anterior muestra de la ley de la identificación sobre la estructura dramática tiene su comprobación en la película *Marnie* (1964), de Alfred Hitchcock:

La situación (aquí, alguien esta a punto de ser sorprendido) y la manera en que está propuesta al espectador es lo que va a determinar casi de modo estructural la identificación con tal o cual personaje en determinado momento del filme.³⁰

El anterior ejemplo de la identificación secundaria sobre la base de la estructura dramática (o narración) demuestra que "La identificación es, pues, una cuestión de lugar, un efecto de posición estructural. De ahí la importancia de *la situación* como estructura de base de la identificación en un relato del tipo clásico."³¹ Esta propuesta de identificación tiene como base el juego de posiciones dramáticas ocupadas por el personaje.

Asimismo, otro procedimiento refuerza la identificación en el espectador, dicho proceso se desarrolla en el plano visual y sonoro de la cinta

2. *Puesta en escena*: para Francesco Casetti, es posible crear y desarrollar el vínculo de la identificación cinematográfica, mediante un recurso meramente visual:

Evidentemente, en el nivel de la puesta en escena el análisis debe enfrentarse al contenido de la imagen: objetos, personas, paisajes, gestos palabras, situaciones, psicología, complicidad, reclamos etc., son todos ellos elementos que dan consistencia y espesor al mundo representado en la pantalla.³²

La puesta en escena para Casetti puede entenderse como el mundo representado en la pantalla, como un mundo que está dotado de una gran riqueza de información y de una enorme complejidad para el espectador que mira la cinta, pues incluso las películas más planas y típicas permiten vislumbrar un gran número de datos provenientes de todos los elementos que aparecen en la imagen filmica.

Esta definición de Francesco Casetti, incluye lo que Aumont denomina como "*Los mecanismos de la identificación en la superficie del filme (en el nivel de la planificación)*"

²⁹ J. Aumont. *Estética del cine*, pág. 273.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Robert Stam, *op. cit.* pág. 274.

³² Casetti Francesco, *op. cit.*, pág. 127.

2.1. *Los mecanismos de la identificación en la superficie del filme (en el nivel de la planificación):*

Este juego con las escalas de los planos asociado al de la multiplicación de los puntos de vista permiten en la planificación clásica de las escenas una combinación muy sutil, una alternancia de proximidad y distancia, de desenganches y enganches sobre los personajes.³³

Como se puede apreciar, Casetti incluye más elementos visuales y sonoros que en la propuesta solamente visual de Aumont, quien propone el análisis en el ámbito de los tamaños en los planos y los puntos de vista de los personajes, es por eso que la propuesta de Aumont se cataloga al interior de la propuesta de Casetti.

Los mecanismos de la identificación en la superficie del filme: hacen referencia al aspecto visual de la cinta: a los tipos de planos, movimientos de cámara, montaje interno (la composición de elementos al interior de un plano) y externo; realizando un análisis de cómo se ve un personaje en la pantalla, sobre la relación entre los diversos planos visuales que integran a la película.

2.2. *Punto de vista* el procedimiento anterior: "Generalmente entendido como la perspectiva óptica de un personaje cuya mirada o visión domina una secuencia, o, en su sentido más amplio, la perspectiva general del narrador hacia los personajes y los hechos del mundo ficcional."³⁴

La importancia del punto de vista y su relación para inducir la identificación entre el personaje y el espectador se debe a que "muestra la importancia de distinguir entre una mirada, la visión de un personaje; la situación de la cámara y el punto de vista de la película."³⁵

A continuación se comentan las definiciones del anterior párrafo. Por *Mirada* se entiende: la visión de lo que registra la cámara. *La visión de un personaje* es lo que el personaje sabe de la historia en el mundo ficcional de la cinta. *La situación de la cámara* tiene dos variables, la técnica (el tamaño de los planos) y los movimientos efectuados por la cámara que muestra al público elementos que puede ver o no el personaje principal. *El punto de vista de la película* es la suma de los anteriores.

2.2.1. *Mirada:* la cámara registra el vuelo del taxi espacial en el espacio sideral en la cinta *2001 Odisea del espacio* (1968) de Stanley Kubrick.

³³ J. Aumont, *op. cit.* pág. 281.

³⁴ Robert Stam, *op. cit.*, pág. 106

³⁵ *Ibidem*, pág. 106.

2.2.2. *La visión de un personaje*: el agente del FBI Dale Cooper (Kyle MacLachan) tiene la tarea de encontrar al asesino de Laura Palmer en el film *El enigma de Twin Peaks* (1989) de David Lynch. Dale y el público saben lo mismo, ambos van resolviendo el asesinato al mismo tiempo.

2.2.3. *La situación de la cámara*: se ilustra con la película *Psicosis* (1959) de Alfred Hitchcock en la secuencia del baño; ejemplifica la situación de la cámara: se ven a los dos personajes de cuerpo entero y parte del baño, el movimiento primero es un plano general para ubicar al espectador mostrándole el lugar y los personajes, corte y campo contracampo es decir, la cámara se coloca en ambos lados (derecha, izquierda, y viceversa) provocando la sensación de encuentro. El tamaño de los planos es de detalle (la mano con el cuchillo y el *close up* al rostro angustiado de Marion).

2.2.4. *La visión de un personaje*: es lo que sabe Marion: la madre de Norman es inválida, por eso Marion se sorprende al ver una figura femenina cargando un cuchillo contra ella.

Por lo anteriormente expuesto es posible crear una explicación alternativa de la creación de la identificación secundaria, la cual se remite al aspecto de la producción de la cinta:

El control del punto de vista es el medio más poderoso para inducir una especie de respuesta imaginaria por parte del espectador, “que sitúa” al espectador por medio de dirigir al que mira a través de mecanismos visuales tales como el plano con punto de vista y el montaje plano / contra plano para dibujar un nexo muy estrecho entre el espectador y el texto.³⁶

2.3. *El sonido*: los tipos de códigos sonoros son voz, ruido y música.³⁷ La organización y distribución de estos tres códigos sonoros se basa, en un primer momento, en su origen, si “aparece” o no en pantalla: “sonido diegético (si la fuente del sonido está relacionada con algunos de los elementos presentados), y sonido no diegético (si la fuente no tiene nada que ver con los elementos presentados)”.³⁸

Las anteriores características del punto de visión permiten presentar el estado emocional y cognitivo del personaje, la subjetividad del mismo. También son las técnicas para evaluar, ironizar, confirmar o desmentir los pensamientos, percepciones y actitudes del personaje.

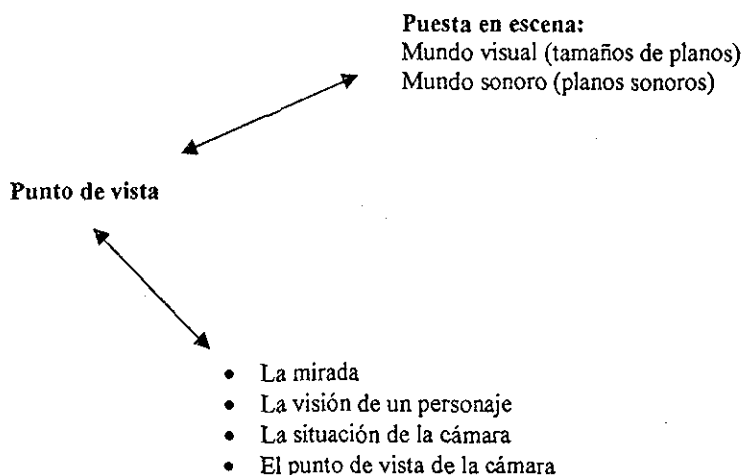
³⁶ *Ibidem*, pág. 109.

³⁷ Cabría considerar al silencio como un elemento sonoro.

³⁸ Ramón Carmona, *Cómo se comenta un texto fílmico*, pág. 107.

Ante este contexto comunicativo (los códigos y subcódigos manejados en el nivel visual de la película) es preciso mencionar la relación entre la puesta en cuadro y el punto de vista para los fines de la investigación. Dicho vínculo puede mostrarse con el ejemplo de la relación de puesta en cuadro y música de la película *Pearl Harbor* (2001) de Michael Bay, donde los japoneses son presentados con una luz fuerte que acentúa sus rasgos y con una música de tambores como fondo, mientras tanto los estadounidenses son retratados mediante una luz suave que difunde las marcas de la cara y el tema romántico de la película como fondo.

Después de ubicar los distintos elementos que forman el concepto de puesta en escena de Casetti, incluyendo el concepto de Aumont, se puede elaborar un esquema donde se puedan ubicar las diversas causas que pueden motivar la identificación secundaria cinematográfica y a partir de la puesta en escena:



El siguiente listado resume lo expuesto hasta el momento:

1. *Identificación secundaria*: Cuando el espectador logra identificarse con uno (o varios personajes) ya sea por el físico o la ideología mostrados en la historia.
2. *Identificación y estructura (dramática)*: La identificación es una cuestión del lugar, desde donde se cuenta la historia.
3. *Identificación y Puesta en escena (punto de vista)*: La identificación es entendida como la posibilidad óptica del personaje cuya mirada o visión domina una secuencia, y los hechos del mundo ficcional.

Algunos ejemplos para ilustrar las tres propuestas de identificación cinematográfica son:

1. *Identificación secundaria*: En la serie de películas del agente 007, el espectador masculino llega a identificarse con el personaje protagónico representado por James Bond, ya que él es el héroe de la historia: tiene clase, elegancia, es audaz, y al final de la historia consigue acostarse con todas las mujeres que aparecen en la cinta, lo mismo con la buena tonta y casta, que con la mala y promiscua sexual, sin olvidar que James Bond rescata al mundo.

2. *Identificación y estructura (dramática)*: en *El silencio de los inocentes* (1991) de Jonathan Demme, la historia es contada por el agente del FBI Clarice Sinclair (Jodie Foster), quien busca detener al asesino múltiple "Búfalo blanco", para lo cual acude al psiquiatra Hannibal Lecter (Anthony Hoopinks). Durante el desarrollo de la historia Lecter se muestra como un personaje demasiado fascinante, interesante, incluso más que Clarice, por lo mismo sus acciones, diálogos y apariciones se reducen al mínimo.

3. *Identificación y puesta en escena (donde se incluye el punto de vista)*: En *El halcón maltés* (1947) de John Huston. Se sabe lo mismo que el personaje Samuel Spader (Humphrey Bogart), pues la cámara nos muestra la historia desde el punto de vista de Bogart, quien debe de resolver el caso, para evitar ir a la cárcel y salvar de paso su vida.

Después de haber comentado las teorías psicoanalítica y la narrativa y cómo explican cada una, desde sus términos formales, cómo se origina la identificación en el cine entre el espectador y el personaje, es momento de relacionar estas tres definiciones: la investigación se concentra en la identificación secundaria, cuando el espectador logra identificarse con el personaje en pantalla por su ideología (inducida por la estructura dramática) o su físico (enseñado por el punto de vista) mostrados en la historia.

Como una consecuencia metodológica de trabajar con la película, es decir, con la información del mundo que representa en imágenes y sonidos de personajes, surge un nuevo concepto el de texto cinematográfico, es decir, que existe una cierta clase de estructura narrativa audiovisual que cuenta una historia. "*El texto filmico*: es el film entendido como {unidad de discurso, efectivo en tanto actualizado} (materialización de una combinación de códigos de lenguaje cinematográfico)."³⁹ Es decir trabajar anclado en el material que la misma película presenta en sonidos e imágenes.

³⁹ J. Aumont, *Análisis del film* pág. 100.

1.6. Los encadenamientos textuales del cine y psicoanálisis para la búsqueda de sentido.

La propuesta de la teoría psicoanalítica del cine para la búsqueda del sentido (de la investigación) tiene que brindar una respuesta a la siguiente pregunta: ¿cómo relacionar los procesos de identificación secundaria y la representación del erotismo en las películas de Hermosillo?

La respuesta es analizar la historia con los elementos brindados por la teoría psicoanalítica del cine: estudiar el guión la historia desde un punto de vista psicoanalítico (o más ampliamente semiótico), supone constituirlo en significante, de este modo el guión se parece a un sueño, por que se convierte en un significante para la interpretación, y sin embargo él mismo sólo ha podido establecer como significado de diversos códigos de expresión entre los que figura la lengua.

Lo anterior implica darle un significante, un valor a todos los elementos que intervienen en la historia: personajes, acciones, diálogos, etcétera; es decir tener un orden de valores para buscar y localizar a las categorías de la investigación que aparecen en las cintas a estudiarse. Es decir, lo que se *psicoanaliza* no es el cine, sino la historia que el cine cuenta.

Así es como se encuentran los puntos de unión los conceptos de la identificación secundaria, la proyección, los arquetipos y los estereotipos necesarios para la construcción de la historia, los cuales pueden compartir la posibilidad de ser una construcción mental.

Es decir, la identificación secundaria puede suceder sobre la base de la relación entre un tema y la puesta en escena por ejemplo: la forma de presentar a los monstruos en las películas de horror la presentación es siempre en lugares cerrados con clarososcuros y las fuentes de luz siempre provienen de abajo, como los siguientes casos: *La serpiente y el arcoiris* (1988) de Wes Craven; *Drácula* (1995) de Francis F. Coopola; *Frankeestein* (1995) de Ken Branahan. Asimismo los estereotipos en el cine se relacionan por los géneros cinematográficos que incluyen a el vinculo de acciones / personajes, personajes / acciones.

Para demostrar los puntos de unión se emplearon los encadenamientos textuales del psicoanálisis y cine, los cuales se comentan enseguida

1. **Comparabilidad referencial + contigüidad discursiva:** es decir, metáfora puesta en sintagma: los elementos filmicos - dos imágenes, dos detalles de la misma imagen, dos secuencias enteras, o una imagen y un sonido, un ruido y una frase, etc. -, dos elementos presentes uno y otro en la cadena, se asocian por semejanza o contraste (a menos que no creen esta semejanza o este contraste por asociación). Ejemplo (...) *los tiempos modernos* (1936) de Charles Chaplin, que yuxtapone la imagen de un rebaño de borregos y la de una muchedumbre.

2. *Comparabilidad referencial + comparabilidad discursiva*. Es la metáfora puesta en el paradigma. Los elementos fílmicos se asocian de la misma manera que en 1, pero se plantean como términos de una elección; en la cadena de la película, el uno reemplaza al otro, y al mismo tiempo lo evoca. Sólo uno de los dos está presente; el término metaforizado, lo esculpe (y por eso mismo aún lo “representa” más). Ejemplo: el estereotipo citado con anterioridad, que coloca imágenes de llamas en lugar de una escena de amor (como en el francés del siglo XVII, *ma flamme, por mon amour*).

3. *Contigüedad referencial + comparabilidad discursiva*, o metonimia puesta en paradigma. Un elemento excluye a otro de la película, igual que en 2, pero tales elementos se asocian en virtud de su contigüedad “real” o diegética, y no de su semejanza ni de su contraste, a menos que no sea el acto paradigmático el que cree o refuerce esta impresión de continuidad. Ejemplo: *M un asesino entre nosotros o El vampiro de Düsseldorf* de Fritz Lang, que tras la violación y muerte de la niña por *M* nos muestra la pelota de goma de la víctima, abandonada por ella, que ha quedado sujeta a los cables eléctricos.

4. *Contigüedad referencial + contigüedad discursiva* o metonimia puesta en sintagma. Los elementos se asocian del mismo modo que en 3, pero ambos figuran en la película y se combinan.⁴⁰

Christian Metz elaboró su propuesta de análisis a partir de su formación de lingüista, semiótico y psicoanalista, lo que le ha dado diversos conceptos para estudiar al cine. Metz logró relacionar estas tres disciplinas evitando caer en el deslizamiento de sentido en donde se confundirían y mezclarían dichos conceptos.

Que nadie se extrañe si la semiología del cine acaba, globalmente, apoyándose cada vez más en los textos de Freud que no parecen aludirla propiamente (estudios teóricos y metapsicológicos) y prescindiendo de aquellos otros que parecieran tener una relación más directa con la tentativa, en su doble aspecto estético y sociohistórico.⁴¹

La anterior afirmación se ha visto confirmada durante los últimos años en los más recientes estudios de la teoría del cine; de hecho los compiladores de diversos orígenes, (de Estados Unidos Robert Stan y de Italia Franseco Caseti) parten del anterior desarrollo para proponer que el inicio de la disciplina del cine se le debe a Christian Metz, quien con esta propuesta logra acotar los términos propios de la teoría del cine, dejando de lado los prestamos teóricos de otras disciplinas de origen extracinematográfico.

⁴⁰ *Ibidem*, pág. 162 - 163.

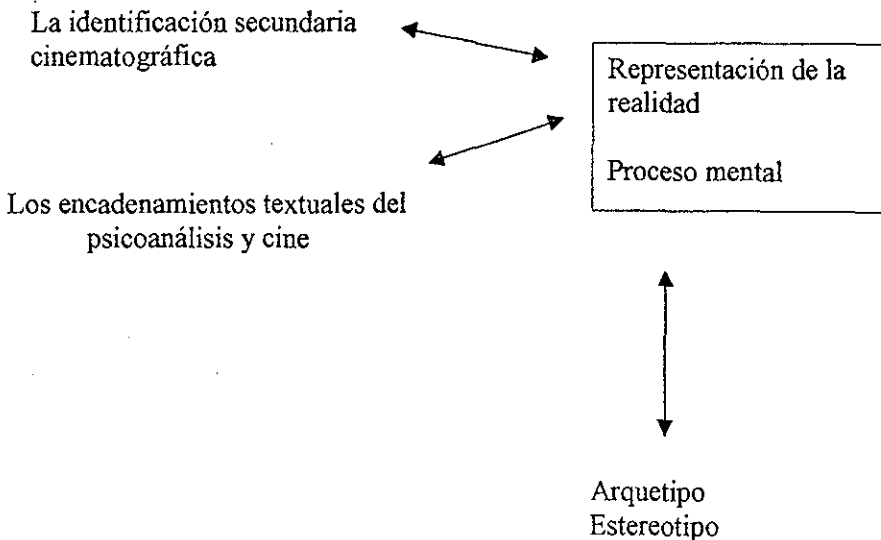
⁴¹ *Ibidem*, pág. 30

Por consiguiente, el uso del encadenamiento textual del psicoanálisis y del cine utilizando solamente el modelo expresado en el número dos: *La Comparabilidad referencial + comparabilidad discursiva*, se motiva en que es el más útil para la investigación.

Con el comentario sobre los encadenamientos textuales del psicoanálisis y cine termina el recorrido conceptual del primer capítulo en donde anteriormente se comentó sobre el proceso de identificación en la teoría psicoanalítica del cine concretamente la identificación secundaria cinematográfica.

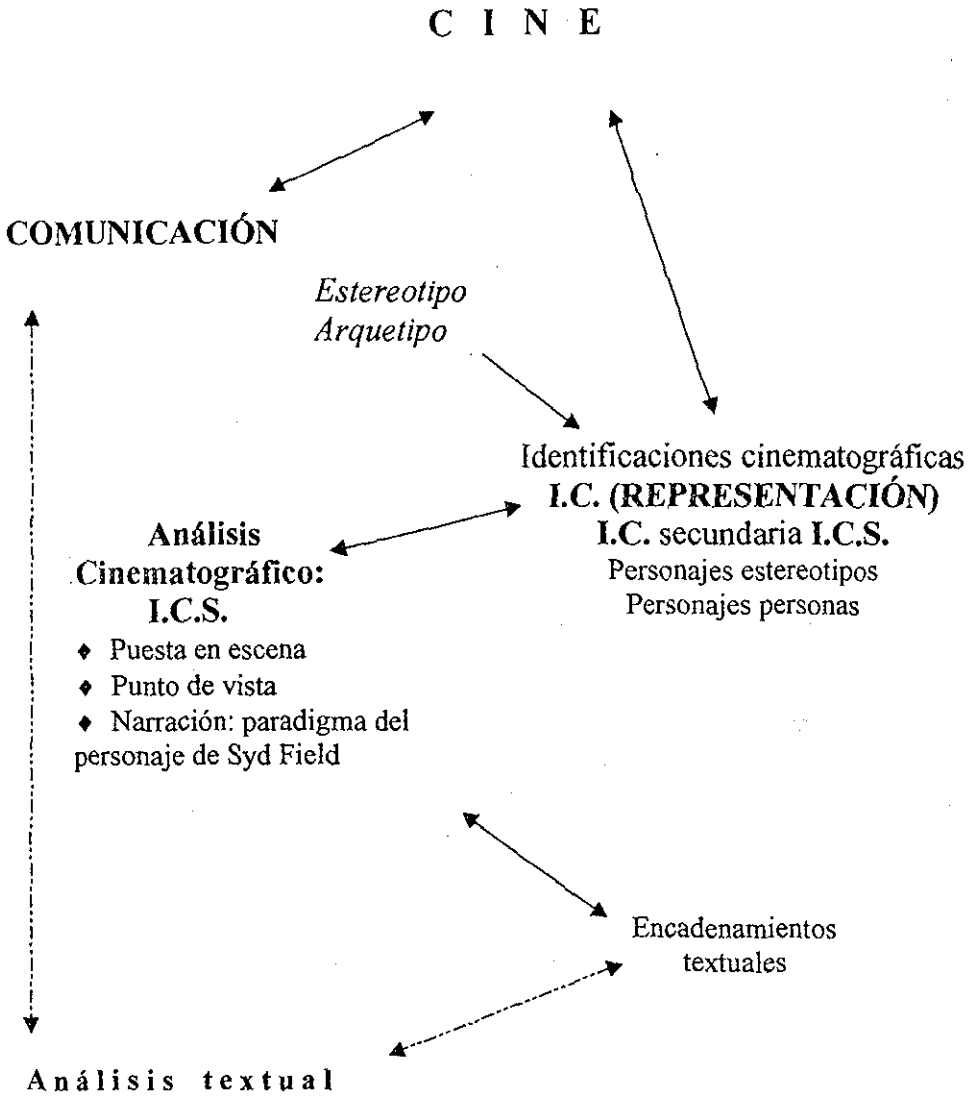
De aquí se desprende la siguiente idea:

La identificación secundaria cinematográfica y los encadenamientos textuales del psicoanálisis y cine son una representación de la realidad y un proceso mental de esto último es su relación con los estereotipos y arquetipos. Pues la información que procede de la película sea imágenes y sonidos son decodificadas y vueltas a codificar por cada espectador. Es decir:



Aquí con el comentario sobre los encadenamientos textuales del psicoanálisis y cine termina el recorrido conceptual donde anteriormente se comentó sobre el proceso de identificación en el psicoanálisis, la identificación secundaria, proyección, el estereotipo, arquetipo en filosofía y sociología y el uso del arquetipo y estereotipo en el cine, todo lo anterior habrá de ser el soporte teórico de la presente investigación.

Por ahora es conveniente recordar el primer esquema:



CAPÍTULO 2

EL ARQUETIPO Y EL ESTEREOTIPO DENTRO Y FUERA DEL CINE

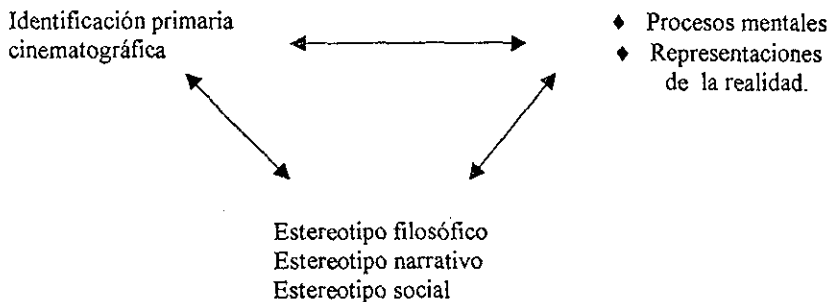
CAPÍTULO 2

El arquetipo y el estereotipo dentro y fuera del cine

2.1. El origen extracinematográfico del arquetipo y el estereotipo

Un proceso para originar la identificación secundaria cinematográfica tiene como origen la estructura dramática, pues lo que aparece en pantalla y la forma de verlo es resultado de la historia que se plasmó primero en el guión; asimismo cabe agregar la lectura de la cinta que realiza el espectador es un proceso mental, el cual le permite crear y desarrollar la identificación secundaria cinematográfica, dicho proceso mental tiene cierta analogía con el mecanismo para crear, mantener y difundir a los estereotipos, que es el tema del presente capítulo

La relación de identificación secundaria cinematográfica y el estereotipo se basa en:
 A). Identificación secundaria cinematográfica y el estereotipo son representaciones de la realidad. B). Ambas categorías son procesos mentales. Considerando esto se presenta el siguiente esquema:



Este trabajo desarrolló más la definición del estereotipo en la dramaturgia, (pues resulta ser la más útil para los fines de la investigación) ya que de este se desprende el estereotipo cinematográfico, pero también se descubrió que el estereotipo cinematográfico comparte algunas características con el arquetipo y estereotipo en filosofía y del estereotipo en psicología social

Desde sus orígenes el cine resultó ser un medio ideal para contar historias, presentando una serie de personajes reales o ficticios, la mayoría de los cuales son estereotipos. La entrada de éstos al medio se originó en las primeras series cinematográficas producidas semanalmente, las cuales generalmente mostraban melodramas: historias y personajes (estereotipos) tomados de la literatura popular surgida en Estados Unidos a principio del siglo XX.

Para iniciar el recorrido sobre tres visiones sobre el concepto del estereotipo y el arquetipo en el cine, se considera oportuno realizar la siguiente llamada de atención: el estereotipo y arquetipo serán considerados para la presente investigación como formas de representación de la realidad.

De este modo, para el psicoanalista Carl Gustave Jung la concepción del arquetipo es una situación más antigua que la teatral; se remonta a la primera narración, a la narración oral, antes de la escritura, cuando se crearon y difundieron los primeros mitos, las leyendas de todos los pueblos antiguos. Entonces, los arquetipos “son las imágenes primarias del inconsciente colectivo.”⁴²

Los arquetipos son el punto de partida del simbolismo religioso, de la filosofía, de la mitología, las leyendas y el misticismo. Dicha tradición al paso del tiempo y con sus debidas modificaciones fue el punto de partida para la filosofía, y luego el teatro, de donde surge el estereotipo para la narración, con fines de identidad y motivos religiosos sirviendo lo mismo para explicar el sentido de la vida que las leyendas y las ceremonias religiosas /místicas

De lo anterior se puede inferir una conclusión provisional para la investigación: el paso del arquetipo al estereotipo en su sentido filosófico y religioso se dio cuando el arquetipo perdió toda su carga religiosa y conservó solamente parte de una tradición.

La definición de arquetipo para filosofía es “Modelo o forma primera. Es más que sinónimo amplificación, en sentido jerárquico, de lo que expresa la palabra idea en el tecnicismo platónico. Expresa, pues, el arquetipo las formas sustanciales (ejemplares eternos y perfectos) de las cosas que existen de toda eternidad en el pensamiento divino.”⁴³

Por otra parte, basta señalar que en su concepción de arquetipo Platón demuestra que:

una idea está más cerca de la verdad cuanto más lejos se halla de los hechos. (...) Así lleva la abstracción de la Dialéctica a regiones, en las cuales predomina el mito y el símbolo; asciende indefinidamente el pensamiento, arrojando el lastre de lo real, aligera la natural gravitación hacia lo terrenal y nos introduce en la región del sueño, del mito y de las generalidades.⁴⁴

Lo expuesto hasta aquí se puede resumir en la siguiente frase «todo arquetipo es siempre una abstracción, es decir una representación de la realidad», pues dado el momento separa la idea del individuo y niega la existencia sensible, la cercena a sus cualidades

⁴² Murray Stein, *Jung on art*, pág. 8.

⁴³ *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano*, pág. 107, tomo 2.

⁴⁴ *Ibidem*.

particulares y luego que la ha dejado reducida a un molde vacío, la proclama principio típico y ejemplar de la realidad de las cosas sensibles.

2.2. El estereotipo en la sociedad

Otro uso del estereotipo se encuentra en la sociología. Para esta explicación se recurre al texto de Sigmund Freud *Psicología de las masas y análisis del yo*, parafraseando al máximo la explicación del padre del psicoanálisis, quien considera a la identificación social como este enlace o rasgo en común, el cual es completamente variable y se adapta a cada héroe o conductor. La identificación social no es necesariamente un sujeto, pues para la organización y cohesión del grupo se puede sustituir al líder o conductor desde un rasgo físico hasta un ideal; pues el amor al interior del grupo hace surgir el sentimiento de pertenencia.

La anterior definición se relaciona con el cine mexicano en palabras de un conocedor de la cultura nacional como es Carlos Monsiváis, quien dice:

Modos de actuar y hablar, gustos y códigos de costumbres, antes desconectados o en conflicto, se reunieron en el lenguaje con que las películas representaban la irrupción de las masas y legitimaban sus estilos de sentir y pensar.⁴⁵

Se mencionó que el cine es considerado como un medio de comunicación masiva - también se puede decir que el cine fue el primer espectáculo industrial (evento social) en la historia de México,⁴⁶ por otro lado los espectáculos de ópera, carpa, corridas de toros, contaban con un auditorio restringido,- refuerza las normas sociales, es decir las formas de comportamiento aceptadas por un grupo social, pues el cine como medio de comunicación es regulado por el estado, pues estas normas les dan identidad y pertenencia a un grupo, etcétera, durante un espacio y tiempo determinado.

Después de ésta visión del origen y funcionamientos del estereotipo en la filosofía y en la sociología, la presente investigación propone que la validez del estereotipo para la filosofía y la sociología, radica en que para ambas el estereotipo es una representación de la realidad; sea en el orden filosófico como un signifiante de conocimiento en las diversa operaciones lógicas cognoscitivas de la mente humana. Mientras que para la sociología el estereotipo es una representación de lo que debiera ser la realidad

⁴⁵ Carlos Monsiváis, "Notas sobre el estado, la cultura nacional y las culturas populares", en *Cuadernos Políticos*, núm. 30, pág. 19.

⁴⁶ No se menciona masivo porque varias fiestas religiosas ya tenían esa característica.

Y este valor de ser una representación de la realidad es igualmente válida para la definición del estereotipo según la sociología a donde el uso y difusión del estereotipo es el siguiente:

El estereotipo en términos formales de la sociología es una serie de imágenes mentales, adquiridas en el transcurso de la vida, sobre lo que debe ser una persona, un grupo étnico, un oficio. Las imágenes de las artes, de las filosofías sociales, de los códigos morales, de las ideologías. Todos estos factores condicionan la representación de cómo debe ser la realidad, lo que sirve a los diversos grupos para consolidar sus intereses de clase dominante, ya que los estereotipos evitan la elaboración de juicios.

2.3. *El arquetipo y el estereotipo en el arte*

Una pregunta ha plantearse para comprender la función del estereotipo en el cine ¿cómo se relacionan el estereotipo y el cine?

La respuesta a esta pregunta la brinda el teórico Francesco Casetti “la imagen es sólo una sustitución de la realidad a través de su apariencia, que confiere presencia a objetos que en realidad no están.”⁴⁷ Es decir, la representación en el cine es aquello (una imagen o sonido) que está en lugar del mundo real. La imagen filmica (sea o no, arquetipo u estereotipo) es un simple medio para fijar las apariencias.

Por otra parte la definición de Casetti brinda elementos importantes los cuales deben ser comentados a fondo: el cine como medio audiovisual recrea al mundo mediante la imagen con movimiento y sonido; pero estos elementos son únicamente el soporte, pues el cine desde el principio buscó contar historias: desde la sencilla *La llegada del tren* (1895) de Louis Lumiere hasta la barroca *El libro de cabecera* (1999) de Peter Greenaway.

Ahora bien, el cine cuenta una historia mediante personajes, acciones, lugares, tiempos, diálogos, música; los anteriores elementos se pueden agrupar en dos: imágenes y sonidos; que son en los que se basa la narrativa, la ciencia que estudia la forma de contar una historia y desde donde se cuenta. Entonces, cuando se ha tomado a la narrativa como campo de estudio se plantea la siguiente pregunta ¿cuál es el origen de la narración antes de que apareciera el cine?

⁴⁷ Francesco Casetti, *Las teorías cinematográficas*, pág. 233.

2.4. *El arquetipo y el estereotipo en la narración del cine.*

La respuesta inmediata es el teatro y la literatura, sobre esta pista se llega a la tradición oral, donde aparecen los mitos "Arquetipos Eternos. Situaciones que han presidido las historias de todos los tiempos."⁴⁸

Esta definición de Umberto Eco sobre los arquetipos es aplicada al análisis del éxito de la película clásica *Casablanca* (1942) de Michael Curtiz. Dicha metáfora construida por Eco como Arquetipos Eternos son las situaciones en donde se incluyen a los personajes y relatos, que es el entramado narrativo del cine es decir, la maquinaria que mueve a los resortes de la historia presentada en pantalla. En efecto, lo que hacen las mayorías de las películas es contar historias, lo anterior es el punto de partida para comprender el papel de los estereotipos en el cine.

Los arquetipos ubicados por Eco en su análisis de *Casablanca*, son:

Obligados a inventar sobre la marcha, sus autores han metido de todo un poco en la trama argumental, y para ello eligieron material del repertorio de lo tradicionalmente aceptado. Cuando la elección de lo ya aceptado es limitada, se obtiene un film amanerado, de serie, o incluso *kitsch*. Pero cuando lo aceptado se utiliza verdaderamente todo, lo que se logra es una arquitectura como la Sagrada familia de Gaudi. Se logra el vértigo, se roza la genialidad.

(...) se inicia en un lugar de por sí mágico, Marruecos, el exotismo comienza con un compás de melodía árabe que se esfuma en las notas de *La Marsellesa*. En cuanto se entra en el local de Rick, escuchamos música de Gershwin. Africa, Francia, Estados Unidos. En este momento entra en juego una intriga de Arquetipos Eternos. Situaciones que han presidido las historias de todos los tiempos. Aunque habitualmente para hacer una buena historia basta con una sola situación arquetípica. Y sobra. Por ejemplo, el amor Desgraciado. O la fuga. *Casablanca* no se contenta con eso: las mete todas. Las ciudades el lugar de un Paso, el paso, el paso hacia la Tierra Prometida (...) Para pasar, de la sala de espera a la tierra prometida hace falta una Llave Mágica: el visado En torno a la Conquista de esta llave se desencadenan las pasiones. El medio para llegar a la llave parece ser el Dinero (...): pero al final se descubrirá que la llave sólo puede conseguirse a través de un Don (que es el don del visado, pero también es el don que Rick hace de su deseo, sacrificándose) Porque también esta historia de una vertiginosa danza de deseos de los cuales sólo dos acaban satisfechos: el de Víctor Laszlo, el héroe purísimo, y el del joven matrimonio búlgaro. Todos aquellos que tienen pasiones impuras fracasan.

⁴⁸ Umberto Eco *la estrategia de la ilusión*, pág. 288.

Y por tanto, otro arquetipo, el triunfo de la pureza. Los impuros no alcanzarán la tierra prometida, desaparecen antes aunque alcancen la pureza a través del Sacrificio: he aquí la Redención. Se redime Rick y se redime el capitán de la policía francesa.⁴⁹

En el análisis de Umberto Eco sobre los usos de los arquetipos en *Casablanca* -cabría agregar que también se redime Ilsa a Luna (Ingrid Bergman)- se puede inferir la siguiente premisa explicativa para el uso de los arquetipos: los arquetipos serían el primer modelo de explicación sobre los grandes enigmas que hicieron pensar al ser humano: la muerte, nacimiento, sentimientos, estas dudas y sus posibles soluciones fueron representadas y transmitidas mediante el uso de los arquetipos.

Con el paso del tiempo, estos fueron llevados al teatro y a la filosofía, representación mental que tuvo una evolución y un modelo de transmisión distinta, el cual ya no cuenta con el peso mágico religioso, a esta representación se le llama estereotipo.

Eco realiza al inicio una llamada de atención bastante interesante *Aunque habitualmente para hacer una buena historia basta con una sola situación arquetípica*. Esta definición es válida totalmente para *el cine clásico de Hollywood*,⁵⁰ que es el periodo de producción en el cual se ubica *Casablanca*. Una rápida revisión de los argumentos de las películas del cine clásico de Hollywood da una lista limitada: terror, cine negro, comedia; pues como afirma Eco basta una sola situación lo cual se refuerza con la narración en forma lineal.

Como es un lugar exótico los personajes también deben de serlo Víctor (Francia), Rick, (Estados Unidos), por mencionar a dos de los más importantes. El rol de los personajes también se encuentra lleno de los arquetipos Víctor Laszlo, el héroe purísimo, Rick el aventurero ambiguo, Ingrid Bergman es la mujer fatal, la lista de los demás personajes que aparecen en la cinta puede continuar.

El sacrificio como redención entendiendo por ésta como el sacrificio de los intereses personales por algo que ayude a la comunidad en el caso del Amor de Rick, quien deja a la mujer que ama para que sirva a los intereses de la libertad. También el caso del capitán de la policía francesa.

Después de haber leído a Eco en su análisis sobre *Casablanca* y los arquetipos, los cuales con el paso del tiempo se volverán estereotipos, se puede comenzar a construir en una forma más estructurada la relación del estereotipo y el cine.

La dramaturgia sembró las bases de la narración los cuales siguen vigentes hoy día (para los objetivos de la investigación por estructura dramática se entenderá la estructura

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Para mayor información sobre *El Cine Clásico de Hollywood* de David Bordwell. Revisar la bibliografía final.

básica de los procesos y los lenguajes estéticos únicos del discurso narrativo del discurso fílmico), entre las que destaca las características del estereotipo en la investigación:

Concepción estática y banal de un personaje o de una situación En el teatro se distinguen varios elementos estereotípicos: los personajes muy tipificados, las situaciones triviales y a menudo repetitivas, las expresiones verbales en formas de clichés, la gestualidad poco imaginativa, la estructura dramática y el desarrollo de la acción sujeta a un modelo fijo.⁵¹

Explorando las ideas del anterior párrafo se puede obtener la información de que los estereotipos no son únicamente personajes, también se puede referir a situaciones, una situación que constantemente se repite, los cuales desarrollan la acción siempre fijos a un modelo ya establecido.

Las características del personaje estereotipo para la investigación son:

Hablan o actúan según un esquema conocido con anterioridad y repetitivo. No tienen la más mínima libertad personal de acción, son únicamente instrumentos rudimentarios del autor dramático (ej.; el militar, el fanfarrón). Su acción es mecánica, y su retrato, un retrato robot. A menudo son el producto de una larga evolución literaria.⁵²

El estereotipo de un personaje es la distorsión o exageración de un rasgo moral, físico o psicológico conocido de antemano por el público y establecidas por la tradición literaria.

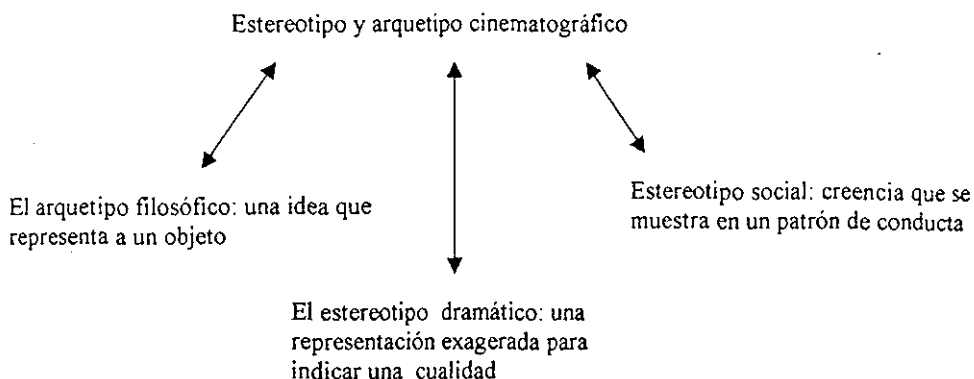
También hoy día existe una tradición fílmica de los estereotipos,⁵³ la cual se puede explicar principalmente por las condiciones del medio que origina una regresión, a la fase del espejo, la cual hace que la identificación sea más creíble.

A continuación se presenta un esquema que ilustra la relación entre los tres estereotipos: social, filosófico y cinematográfico:

⁵¹ Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, pág. 194.

⁵² *Ibidem.*

⁵³ Consultar en la bibliografía las obras de Jorge Ayala Blanco y Carlos Monsivals.



Como muestra el diagrama el estereotipo cinematográfico es la suma de las características de los arquetipos en filosofía y del estereotipo en sociedad, pues la imagen en pantalla representa a un personaje el cual por sus acciones, vestuarios, diálogos coinciden con alguno de los modelos de representación mostrados por el cine de cómo deben de ser los personajes, por ejemplo el cine comercial en contadas ocasiones ha presentado a un vampiro pobre, pues casi todos los vampiros en las películas son millonarios.

2.5. El arquetipo y el estereotipo en el cine mexicano.

Después de haber comentado el origen y uso del estereotipo en la estructura dramática (producción del mensaje) se comentará la función de éste en el cine mexicano.

Los arquetipos en el cine mexicano han evolucionado en estereotipos, mediante el mismo proceso que experimentó el arquetipo en filosofía, pues la constante repetición de historias y personajes a la postre les costó fuerza e impacto (a los temas y personajes). Por eso en mi opinión al hablar de arquetipos en el cine mexicano se tendría que hablar de aquellos personajes y los temas de las primeras películas mexicanas hasta mediados de los años cincuenta.

Un ejemplo de lo anterior en el cine mexicano fueron las películas de la comedia ranchera: *Allá en el rancho grande* (1937) de Fernando de Fuentes, *Los tres García* (1946) de Ismael Rodríguez, *Dos tipos de cuidado* (1952) de Ismael Rodríguez, *No desearas a la mujer de tu hijo* (1950) de Ismael Rodríguez, *La ley del monte* (1979) de Alberto Mariscal. En términos formales la narrativa de todos los personajes de las películas mencionadas se pueden clasificar de la siguiente forma: la buena ingenua / tonta, la mala atractiva y promiscua, los ricos abusivos y los pobres desvalidos, las mujeres generalmente pasivas, los hombres que denotan acción.

Tres de las películas sirven de ejemplo para demostrar la evolución del estereotipo en el cine mexicano: si en *Allá en el rancho grande* los personajes se pueden considerar como arquetipos, pues fueron los modelos a seguir por las demás cintas del mismo género, en *Los tres García* comienza la transformación del arquetipo al "personaje convencional que posee características físicas, psicológicas o morales conocidas de antemano por el público."⁵⁴ Mientras la cinta *La ley del monte* es el ejemplo del uso del estereotipo filmico. Lo anterior confirma que con el paso del tiempo un arquetipo se puede volver un estereotipo.

El estereotipo cinematográfico se caracteriza por poseer tres cualidades por lo demás propias que son: "la banalidad, la superficialidad y el carácter repetitivo."⁵⁵ Las tres singularidades del estereotipo se demuestran en la imagen de los personajes en pantalla, por ejemplo: el buen bandido, la prostituta de gran corazón o el científico loco, solamente por mencionar algunos casos sin fundamentos racionales o pasionales para su comportamiento; además, hay que agregar que las características de banalidad y superficialidad se repiten constantemente y por eso se vuelven reconocibles en la pantalla.

Por un lado, el estereotipo es utilizado por los escritores para diversos fines en la estructura dramática (más adelante se comentará); por el otro no puede formar parte de un universo realista, pues los estereotipos son el resultado de un juicio severo de su autor sobre la naturaleza humana.

Ahora bien, el cine resultó ser el medio ideal para narrar el enfrentamiento entre el bien y el mal, uno de los temas universales de la humanidad. Primero fue en el plano animista, luz contra noche, después Dios *versus* Diablo, o la virtud contra el pecado, que luego evolucionó ciencia contra superstición. En esta batalla se reproducen los diversos intereses y temores de la sociedad con sus variantes de tiempo y espacio. Esta división del bien y del mal luego se traspuso al orden social, creando el concepto de nosotros y ustedes: nosotros estamos bien ustedes están mal.

Un ejemplo de lo anterior es la cinta *Gaught in a cabaret* (1914) de Herry Lehman, donde el protagonista, Charles Chaplin, refleja bondad en las líneas de su rostro; la heroína proyecta un carácter de inocencia, que se reconoce en sus bellas facciones, y el villano muestra una maldad reflejada en los toscos rasgos de su cara, cubierta de una espesa barba. Este ejemplo sirve para demostrar que los estereotipos en el cine se reconocen por sus acciones e imagen en pantalla, y dichos personajes son contruidos mediante unos cuantos rasgos.

Es oportuno realizar la siguiente observación "Son muchos los datos que sugieren que los estereotipos no aparecen de cualquier forma en los libros y en las pantallas, sino que son fruto de un amplio consenso que los impone como ciertos."⁵⁶ Lo anterior sugiere que el origen de los estereotipos es de diversa índole, pues éstos ya habían surgido desde mucho tiempo

⁵⁴ *Ibidem*, pág. 514.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Richard Dyer, *Cine y homosexualidad*, pág. 69.

antes de que aparecieran los medios de comunicación masiva entre los cuales se encuentra el cine.

El cine, como las demás artes, desde su inicio, en la actualidad y en el futuro brinda a sus consumidores *la identificación - proyección del público hacia sus personajes*, con lo cual se desarrollan los estereotipos filmicos

El cine es un medio de comunicación que ha creado y difundido una gran serie de estereotipos que se basa en la narración y la iconografía; el aspecto iconográfico emplea toda una serie de signos visuales y auditivos que se pueden considerar que sitúa al personaje de manera rápida y económica en la historia.⁵⁷

Considerar al cine como una acción comunicativa provoca clasificar una historia (el mensaje), y la cual se puede dividir en dos elementos: narración, es decir, lo que se cuenta, y la manera de representarla en el aspecto visual.

A lo anterior se aumentan las condiciones del medio (una sala, por ejemplo) y la duración del relato, por eso el cine utiliza toda una serie de estereotipos (los cuales pueden tener o no su origen en el aspecto sociológico, psicológico y estético) para poder ubicar al espectador dentro de la historia y en relación con los personajes de ésta.

2.6. *El estereotipo y el Star system*

La asistencia del público a las funciones de cine con el fin de aprender, evadir la realidad, entretenerse, entre otros; ya se realizaba con el teatro, la literatura, la opera; pero con el cine los efectos alcanzaron carácter industrial en un tiempo menor. Este carácter masivo del auditorio y la influencia de la vida de los artistas como modelo, originó el fenómeno social llamado *Star system*.

El *Star system* o sistema de estrellas es uno de los temas que han sido estudiados desde el principio del cine, y es Georges Sadoul quien menciona el origen y característica del sistema de estrellas:

Después de las extravagancias de Griffith, la finanza no confió tanto en los realizadores como en las vedettes. Éstas fueron instrumentos o marcas de fábrica. Los verdaderos amos de los films fueron desde entonces los *producers*, hombres de negocios apreciados o elegidos por *Wall Street*. Los directores de escena los operadores o los tramoyistas. Bajo la amenaza táctica de una rescisión de contrato, los productores

⁵⁷ *Ibidem*, pág. 79.

quitaron a los *director* la mayor parte de sus antiguas prerrogativas: elección del asunto, vedettes, técnicos, elaboración del guión y de la edición, revisión de las escenografías, de los vestidos, etcétera.

El productor se convertía así en el amo de todos los elementos del éxito o del fracaso artístico. La preocupación del rendimiento lo dominaba: su consejo de administración evaluaba su valor en porcentaje de beneficios. Su guía fue exclusivamente la *box office*, la taquilla. Preocupaba poco el juicio de la crítica independiente. Entonces casi no existía en los Estados Unidos.

Pero el productor permanecía en la sombra. La *vedette* era la fachada de Hollywood, y el *Star system* la base de su dominio mundial, la llama de los admiradores era alimentada con millones de fotografías dedicadas; la publicidad creó alrededor de los ídolos una atmósfera de leyenda. Sus amores, sus divorcios, sus tocados, sus casas, sus animales favoritos, se convirtieron en asuntos de interés y de discusiones para países enteros. El sistema tendía hasta a transformar en verdaderas divinidades a Rodolfo Valentino, Mary Picckford, Douglas Fairbanks, Gloria Swanson.⁵⁸

Georges Sadoul menciona el verdadero origen del *Star system*: la búsqueda segura de la ganancia económica. La extravagancia que menciona de D. W. Griffith se refiere a la producción de *Intolerancia* (1915) considerada hoy en día una obra maestra, pero cuando se estrenó fue un rotundo fracaso económico por la propuesta estilística de vanguardia para la época.

Por eso las compañías productoras tomaron como modelo guía a la ganancia económica; o las entradas en taquilla; y la forma más práctica para esto fue el *Star system*, que se basaba en crear toda una cultura, una forma de vida que estuviera pendiente de la vida de los actores que aparecen en la pantalla. Claro que con la ayuda de otros medios de comunicación, como la radio, televisión, prensa.

El *Star system* convierte en divinidad a cualquier actriz o actor, pues le crea un estilo de vida diferente del resto de las personas, viven en castillos medievales, en residencias alejadas del resto de los mortales, en medio de algún sitio paradisiaco, disponen de todos los bienes materiales que cualquiera desea poseer, les atribuyen romances con otras estrellas con quienes cientos de admiradores sueñan. Y por último solamente son visibles en las películas, donde dan vida a los sueños más anhelados del ser humano.

El fenómeno del *Star system* se sustenta precisamente en la caracterización de los actores en pantalla que interpretan a los estereotipos, tanto por su imagen como por sus acciones, con los que el público se identifica plenamente. Un ejemplo del *Star system* y del estereotipo en cine es el *latin lover* representado por Rodolfo Valentino, a este personaje se

⁵⁸ Georges Sadoul, *Historia del cine mundial*, pág. 189-190.

le atribuyó el poder para despertar pasión en todas las mujeres, dicho estereotipo continúa vigente hoy en la imagen de Antonio Banderas, por mencionar un ejemplo.

La mayoría de las cintas del sistema de estrellas presentaban estereotipos que iban del vaquero norteamericano al torero español. Lo anterior demuestra que el cine no pudo escapar a los intereses económicos y políticos de las diversas sociedades en donde se encontraba, pues resultar que en la mayoría de las ocasiones el estereotipo filmico es un apoyo para los intereses ideológicos y económicos de los grupos de poder, aunque de forma inconsciente (la mayoría de los productores eran y son de la iniciativa privada).

El uso de los estereotipos en el cine no solamente corresponde a la ideología dominante también tiene un uso muy práctico, como se comenta enseguida

Mediante *los estereotipos*⁵⁹ los públicos reconocen situaciones y personajes que les permiten el disfrute de la trama. Las películas requieren de símbolos que den cuenta en forma inmediata y contundente de las situaciones que narran y los estereotipos cubren esta función. Las imágenes de campos floridos o mares tormentosos, por ejemplo son metáforas de los estados de ánimo.⁶⁰

El anterior comentario sobre el uso práctico de los estereotipos en la narración cinematográfica demuestra por un lado su necesidad para transmitir información estados de ánimo en poco tiempo y sin recurrir a los diálogos eternos (tipo telenovela de Televisa o radio novela). Es necesario recordar que la esencia del cine es la imagen. Incluso el espectador de cine de principios del siglo pasado ya contaba con toda una serie de antecedentes visuales, como los signos de señales urbanas

2.7. Los diez puntos básicos para saber qué es un género cinematográfico

El *Star system* y su relación con el estereotipo cinematográfico se fomenta en el aspecto externo, es decir el actor y su relación con el público. Ahora se tiene que explicar la relación del actor y el cine o mejor dicho con el género cinematográfico; ¿pero qué cosa son los géneros cinematográficos y cómo se relaciona un género cinematográfico con el estereotipo?

⁵⁹ En el cine el uso de los estereotipos es importante porque permite la identificación y propicia el reconocimiento la cursiva es mía

⁶⁰ Julia Tuñón, *Los rostros de un mito*, pág. 21.

Antes de responder a las anteriores cuestiones se realiza la siguiente llamada de atención: "los teóricos no han conseguido producir un mapa coherente del sistema de géneros, y ninguna definición estricta de un solo género ha sido ampliamente aceptada."⁶¹ El anterior comentario pone al descubierto una de las mayores contradicciones conceptuales de la teoría cinematográfica, pues cualquier disciplina que aspire a ser científica tiene como uno de sus puntos de partida realizar una clasificación de su objeto de estudio.

Lo anterior indica el grado de diversidad del cuerpo de investigación; pues cómo se puede catalogar a las cintas que abordan un mismo tema en diferentes formas,⁶² por ejemplo el impacto de los medios de comunicación en la sociedad. Algunos títulos para ilustrar son los siguientes: *El ciudadano Kane* (1941) de Orson Welles, *Ocho y medio* (1963) de Federico Fellini, *El escándalo* (1999) de Mike Nichols, *Poder* (1989) de Sidney Lumet.

Sin embargo, existen importantes intentos por sistematizar el estudio de los géneros como: los siguientes puntos propuestos por el teórico estadounidense Rick Altman:

1. El género es una categoría útil, porque pone en contacto múltiples intereses.
2. La industria cinematográfica define los géneros, la masa de espectadores los reconoce.
3. Los géneros tienen identidades y fronteras precisas y estables.
4. Cada película pertenece, íntegra y permanentemente, a un género.
5. Los géneros son transhistóricos.
6. Los géneros siguen una evolución predecible.
7. Los géneros se localizan en un tema, una estructura y un corpus concreto.
8. Las películas de género comparten ciertas características fundamentales.
9. La función de los géneros es ritual e ideológica.
10. Los críticos de los géneros están distanciados de la práctica de los géneros.⁶³

La aplicación de los anteriores puntos a las películas del cine mexicano clásico sirvió para comprender por qué se considera que las películas de Hermosillo desmitifican a los estereotipos cinematográficos:

El género es una categoría útil porque pone en contacto múltiples intereses: "Según la mayoría de los críticos, los géneros aportan las fórmulas que rigen a la producción; los géneros constituyen las estructuras que definen a cada uno de los textos; las decisiones de programación parten, ante todo, de criterios de género; la interpretación de las películas de género depende directamente de las expectativas del público respecto al género"⁶⁴ en este

⁶¹ David Bordewell, *El significado del film*, pág. 168.

⁶² Regresando al tema de la investigación: se descubrió que el desarrollo del estereotipo cinematográfico se relaciona con tres aspectos ligados entre sí los cuales por momentos pierden sus fronteras y son: a). El desarrollo del cine como medio narrativo, b). El proceso de producción de películas y c). El reconocimiento del espectador.

⁶³ Rick Altman, *Los géneros cinematográficos*, pág. 32-52.

⁶⁴ *Ibidem*, pág. 32.

contexto se puede ubicar al género cinematográfico como el comodín entre los diversos sectores del cine: público, productores, analistas, pues algunos los producen otros lo ven y algunos más lo analizan.

La industria cinematográfica define los géneros; la masa de espectadores los reconoce: Se vuelve a retomar el aspecto anterior y se hace hincapié en el carácter industrial del cine,⁶⁵ pues la producción masiva de un producto (películas) se basa en la búsqueda de una ganancia económica y el público para consumir el producto, que ha de reconocer fácilmente las cualidades del producto.

Los géneros tienen identidades y fronteras precisas y estables: Las cuatro cualidades propuestas por Carlos Heredero F. y Antonio Santamarina 1. *Iconográficas*. 2. *Narrativa*. 3. *Dramática*. 4. *Estrictamente visual* (más adelante se amplían estas categorías).

Cada película pertenece, íntegra y permanentemente, a un género: La construcción de los diversos cánones donde se ubican a las películas representativas de géneros cinematográficos tiene como límites todo o nada si cumplen o no con las cuatro categorías propuestas

Los géneros son transhistóricos: Las cualidades que dan forma y sentido a los géneros cinematográficos se consideran más allá de los factores temporales. En el uso de los estereotipos como del personaje pobre pero honrado aparece en los años cuarenta con la película *Nosotros los pobres* (1947) de Ismael Rodríguez, y su utilización continua hasta en el cine de los años noventa cómo lo ilustra la cinta *Se equivocó la cigüeña* (1992) de María Elena Velasco.

Los géneros siguen una evolución predecible: ¿El párrafo anterior contradice a este pues los términos *transhistórico* y *evolución* se contradicen? La respuesta se encuentra en el adjetivo calificativo *predecible*: los cambios y modificaciones en los géneros cinematográficos buscan mantener la atención del espectador, pero dándole referencias. Por ejemplo, en las películas mexicanas de luchadores las primeras historias eran protagonizadas por hombres, como *La bestia magnífica* (1952) de Chano Urueta, y luego tuvo a mujeres de protagonistas tal es el caso de *Las luchadoras contra la momia* (1964) de Rene Cárdena.

Los géneros se localizan en un tema, una estructura y un corpus concreto: Nuevamente las cuatro categorías de Carlos Heredero F. y Antonio Santamarina vuelven a marcar y recordar las diferencias entre los diversos géneros.

Las películas de género comparten ciertas características fundamentales: De la misma forma en que las cuatro divisiones de categorías sirven para reconocer a las películas

⁶⁵ Consultar pág. 3 de la introducción.

que forman un género, también sirven para saber cuáles son los puntos que comparten entre ellas. Un ejemplo de esto son las películas de rumberas, que narrativamente comparten la misma estructura: caída y ascenso de la protagonista una joven inocente cae en desgracia, lee su virginidad, y tiene que vivir prostituyéndose hasta que el amor de un hombre la salva.

La función de los géneros, es ritual e ideológica: Después de las discusiones bizantinas de que si el cine y concretamente, ir al cine a ver una película es un ritual o reproducción ideológica, se considera que mezcla las dos categorías, pues el nombre de un director y el de los actores prepara de forma inconsciente al espectador sobre lo que le espera al apagarse la luz en la sala cinematográfica: por ejemplo la historia llena de efectos espectaculares en el caso de una película de Spielberg, o golpes y patadas si aparece Steve Segal.

Los críticos de los géneros están distanciados de la práctica de los géneros: Se puede considerar que el crítico cinematográfico en general y a escala mundial está alejado de la práctica de los géneros cinematográficos, entendiéndolo a ésta como la posibilidad de ver las películas en salas privadas o en funciones de prensa; en una palabra, alejado de las salas cinematográficas comerciales y de las reacciones espontáneas del público al ver la cinta.⁶⁶

2.8. Las características del estereotipo y del género cinematográfico

El estereotipo cinematográfico puede crear en el imaginario e inconsciente del espectador (individual o colectivo) una configuración textual basada en una serie de expectativas: *iconográfica*, *dramática* y *estrictamente visual* al momento de conocer a un personaje, actor o en determinado tipo de historias

La configuración textual de aquellas formas y la creación de sentido generada por la articulación lingüística del modelo genérico descansa sobre una compleja serie de intermediaciones, tanto individuales como colectivas, que dan lugar a otras tantas dimensiones creativas: *iconográficas* (decorados, objetos, vestuario, arquitectura, urbanismo), *narrativa* (estructura, elipsis, articulación temporal), *dramática* (arquetipicidad y funciones de los personajes, desarrollo de las situaciones) y *estrictamente visual* (iluminación, fotografía, encuadre, fuera de campo, ángulos y movimientos de cámara, planificación, montaje interno y externo). Facetas cuya articulación unitaria engendra la capacidad codificadora del género sobre la que descansa la enunciación propiamente dicha.⁶⁷

⁶⁶ Todo lo anterior sirve para ubicar al estereotipo cinematográfico como el comodín de la industria del cine en cuanto a las posibilidades que tiene unirse a criterios sea en el momento de la producción entre guionistas, directores, actores, a la hora del reconocimiento, lectura o estudio pues el espectador, distribuidor o analista.

⁶⁷ Heredero F. Carlos y Santamarina Antonio, *El cine negro*, pág. 20 - 21.

Carlos Heredero F. desarrolla este concepto después de haber realizado una amplia y profunda revisión del cine negro, que cronológicamente comprende de 1930 – 1960, pues Heredero toma como universo de estudio solamente al cine con tema de *gangster* producido en Estados Unidos, sin tomar en cuenta la nacionalidad de los directores extranjeros como el caso de Fritz Lang por mencionar uno de los más célebres, lo mismo se puede aplicar a los guionistas, directores de fotografía, actores.

La propuesta de Heredero nace de una observación crítica donde se buscan los signos y las relaciones que permitan la identificación basándose en las técnicas de análisis cuantitativo y cualitativo que aplicó a su universo de estudio (un total de 200 películas). En términos formales de análisis del *film*, se puede considerar que Heredero. Ha desarrollado una propuesta seria de metodología pues su propuesta teórica abarca varios niveles de categorías de reconocimiento, las cuales se pueden interpretar de la siguiente manera:

Iconográficas. Decorados, objetos de vestuarios los *western* son los más reconocibles visualmente por los pueblos de madera, las llanuras las ropas, los caballos, las armas de fuego. Por ejemplo *La diligencia* (1939) de John Ford a *Los Imperdonables* (1998) de Clint Eastwood.

Narrativa. En todas las cintas de aventura, la estructura es la siguiente la primera vez que aparezca, el malo hiere al bueno, y la segunda vez el bueno cobra venganza en *Tiburón* de Steven Spielberg (1977). U otro tipo de narración es el cine de *gangster* a donde la narración frecuente es el ascenso y caída del hampón, por ejemplo *Cara cortada* (1986) de Brian de Palma

Dramática: En la mayoría o en casi todas las cintas de *gangsters* y detectives, el protagonista principal no tiene padre en *Buenos muchachos* Ray Liota (1990) de Martin Scorsese en *El padrino* (1972) de Francis F. Coopola, Don Corleone (Marlon Brandon) ambos personajes son huérfanos; *El padrino II* (1974) de Francis F. Coopola, para que Tony (Al Pacino) se vuelve el Don su padre tiene que morir. Asimismo todos los personajes aquí mencionados son inmigrantes primera o segunda generación.

Estrictamente visual. Iluminación: en la mayoría de las cintas de terror las escenas fuertes son de noche y en lugares oscuros o clarooscuros, como en *Pesadilla en la calle del infierno* (1984) de Wes Craven es un ejemplo de lo anterior, además un recurso muy utilizado para indicar la demencia o maldad de un personaje es el plano holandés: plano inclinado hacia un lado.

Ejemplos significativos del uso del estereotipo cinematográfico y su identificación (reconocimiento por parte del espectador) se da en las películas de Romanos, como lo menciona Roland Barthes:

En el Julio César de Mankiewicz, todos los personajes tienen flequillo sobre la frente. Unos lo tienen rizado, otros filiforme, otros en jopo, otros aceitado, todos lo tienen bien peinado y no se admiten los calvos, aunque la Historia romana los haya proporcionado en buen número. Tampoco se salvaron quienes tienen poco cabello y el peluquero, artesano principal del film, supo extraer en todos los casos un último mechón que alcanzó el borde de esas frentes romanas cuya exigüidad siempre ha indicado una mezcla específica de derecho, de virtud y de conquista.

¿Pero qué es lo que se atribuye a esos obstinados flequillos? Pues ni más ni menos que la muestra de la romanidad. Se ve operar al descubierto el resorte fundamental del espectáculo *el signo*. El mechón frontal inunda de evidencia, nadie puede dudar que está en Roma, antaño. Y esta certidumbre es continua: los actores hablan, actúan, se torturan, debaten cuestiones "universales", sin perder nada de su verosimilitud histórica, gracias a ese emblema extendido sobre la frente (...) donde los romanos son romanos por el más legible de los signos, el cabello sobre la frente.⁶⁸

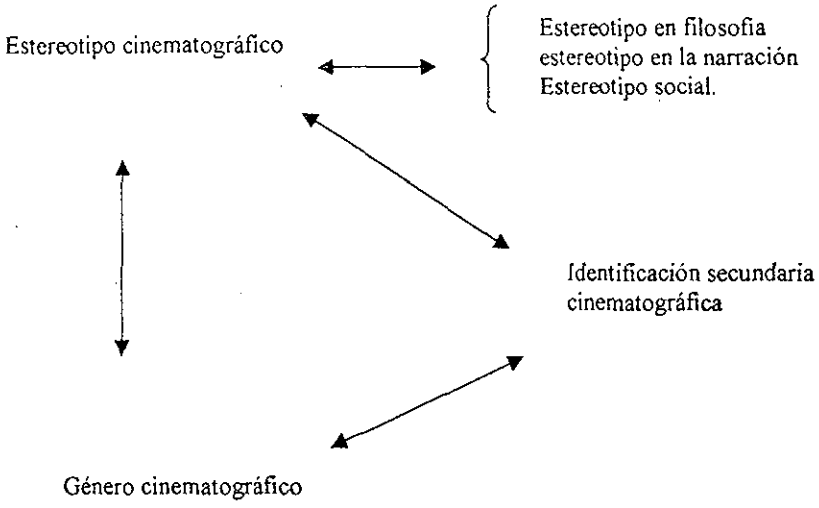
Esta forma de estereotipo se considera dramática pues se refiere al personaje. El uso del flequillo como signo de los estereotipos en el cine puede rastrearse en diversas películas *Cleopatra* (1963) de Joseph L. Mankiewicz, *Espartaco* (1960) de Stanley Kubrick, *Ben - Hur* (1959) de William Wyler y *Gladiator* (1999) de Ridley Scott.

El objetivo de este recorrido sobre las tres visiones de filosofía, psicología social y narración entorno a la noción del arquetipo que se convirtió en estereotipo, fue demostrar que la estructura del cine tiene la posibilidad de realizar la identificación secundaria cinematográfica mediante el uso de personajes que sean arquetipos y estereotipos en la narración audiovisual del cine.

De esta relación entre la identificación cinematográfica secundaria y los arquetipos y estereotipos, se desprende que el mecanismo de la identificación cinematográfica secundaria es un proceso psíquico de la que sucede en la mente del espectador, dicho proceso es el mismo para la permanencia de los estereotipos en cualquier sociedad.

También que el estereotipo cinematográfico es el resultado de sumar las características del estereotipo en filosofía y el estereotipo social, como se ilustra en el siguiente esquema:

⁶⁸ Roland Barthes, *Mitologías*, pág. 28 - 29.



CAPÍTULO 3

Instrumentos metodológicos para estudiar las
dos cintas de Hermosillo

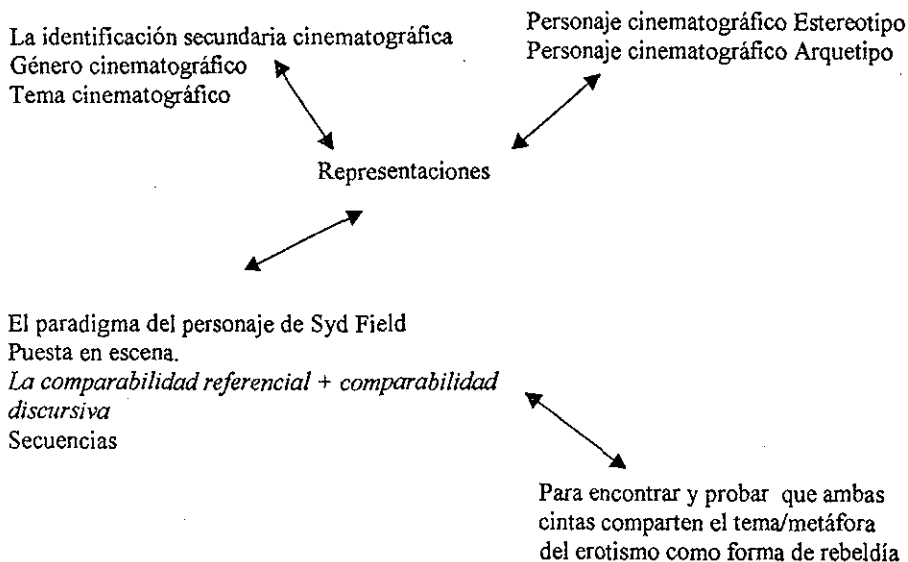
CAPITULO 3

3.1. Instrumentos metodológicos para estudiar las dos cintas de Hermosillo

Para esta investigación se analizaron los dos personajes principales de las cintas *La pasión según Berenice* y *Las apariencias engañan* para mostrar la hipótesis presentada en la introducción, y la cual es:

Las cintas escogidas de Jaime Humberto son una representación cinematográfica de personajes no estereotipos clásicos procedentes de la provincia urbana mexicana contemporánea, concretamente una mujer, un homosexual y sus respectivos deseos sexuales. El discurso filmico de Hermosillo se caracteriza porque los personajes son movidos por el deseo sexual.⁶⁹ En consecuencia, rompen con la representación clásica de los estereotipos filmicos presentados en el cine nacional.

Se entendió al cine como un texto con lenguaje propio. Además, se consideró como un documento en donde se pueden ver las características culturales de la sociedad, en el proceso evolutivo cine se puede reflejar los diversos deseos y temores de la sociedad, esto se demostró en el tratamiento de las películas comparadas. Debido a esto se recurrió a realizar una visión de la filosofía, la psicología y la narración, al comentar sobre el origen y función del arquetipo y estereotipo fuera y dentro del cine.



⁶⁹ El carácter del deseo sexual para la investigación será el siguiente: el camino que conduce a la libido; la libido es la energía que nos impulsa a buscar situaciones sexuales, que nos den placer y satisfacción. Su aparición suele estar circunscrita a determinadas circunstancias decodificadas como eróticas para cada persona, con una carga cultural.

3.2. *Aplicación de los dos conceptos de la teoría psicoanalítica del cine a las dos cintas de Hermosillo*

Hay un tema común en las dos películas de Hermosillo: el deseo sexual y la búsqueda por satisfacerlo en su presentación de rebeldía, es decir, el no sometimiento ante la moral dominante. Una posible forma de entender cómo dos personajes no estereotipados cuestionan los valores representados por los estereotipos del cine nacional es tomando los conceptos de la teoría psicoanalítica del cine: identificación secundaria cinematográfica y encadenamiento textual, en donde la metáfora visual es representación del deseo.

Con base en el encadenamiento textual denominado *la Comparabilidad referencial + comparabilidad discursiva* se estudió cómo una imagen o sonido toma el lugar de otro y se vuelve su equivalente en la narración cinematográfica, pues ambos elementos están al servicio de la historia de la cinta.

Pero antes de continuar es necesario aclarar ¿qué es la metáfora en el cine? Según el teórico francés Marcel Martin, la metáfora es “la yuxtaposición mediante el montaje de dos imágenes cuya confrontación debe producir en la mente del espectador un golpe psicológico cuyo fin es facilitar la percepción y la asimilación de una idea que el realizador quiere expresar a través de la película.”⁷⁰

A la idea de que la yuxtaposición de dos imágenes o sonidos produce la metáfora en el cine, se le agrega otra que el objetivo de la metáfora es acelerar y reafirmar el proceso de identificación secundaria cinematográfica, un ejemplo es el montaje paralelo al inicio de la película *Matador* (1986) de Pedro Almodóvar por un lado se ve la clase de faena impartida por Diego (Nacho Martínez) y la estocada final. La otra acción realizada por María Cardenal (Assumptra Serna) que seduce, viola y mata a un desconocido al que aborda en la calle.

Las dos acciones de la película producen “en la mente del espectador un golpe psicológico”⁷¹ como mencionó Marcel Martin, lo cual permite que se facilite la percepción y la asimilación de una idea, la idea de que a María y Diego les resulta igual de excitante el sexo y el asesinar. Pues en el aspecto técnico y práctico del cine ambas acciones no duran más de tres minutos, y el espectador logra entender (aunque no comparta) la idea de Almodóvar, el realizador quiso expresar a través de las primeras imágenes de la película que hay seres para los cuales las únicas emociones que valen la pena son el sexo y la muerte.

Después de esta afirmación hay que decir: la identificación secundaria es necesaria para la creación de metáforas en la narración cinematográfica porque las diversas acciones, frases y objetos en ella siempre recaen sobre un personaje (sin importar que éste no sea

⁷⁰ Marcel Martin, *El lenguaje del cine*, pág. 102.

⁷¹ No existe otra expresión mejor para describir el proceso que incluye a las identificaciones cinematográficas y todas las operaciones cognitivas que permiten darle sentido al relato cinematográfico.

humano) por ejemplo en la cinta *El chacal* (1999) de Michael Caton Jones. Un documental en televisión con una voz en off menciona las características instintivas del Chacal traicionero y pendenciero, luego se ve la figura del Chacal (Bruce Willis) los instintos del animal han sido trasladados al hombre esto se confirma cuando se le escucha decir que es un asesino profesional.

Otro nivel de construcción de la metáfora en el cine es por medio de la estructura dramática y la repetición:

La repetición (de un hecho, una información, un rasgo de carácter, etc.) que es uno de los medios básicos de la narración.

- a) Primero, como medio de instalar adecuadamente ciertas informaciones y ciertos datos, de ambiente, de carácter, de situaciones, etc., necesarios para la eficacia del relato.
- b) Después, como medio para dar un sentimiento de *unidad*.
- c) En tercer lugar, para *dar el sentimiento... de lo que cambia*.⁷²

La cinta *Los otros* (2001) de Alejandro Amernábar, por ejemplo ilustra estas tres funciones de la repetición a partir de la estructura dramática, las cuales sirven para crear la metáfora. En la película existe desde el principio referencia hacia las convenciones de las películas de terror: casa embrujada, oscuridad, diálogos sobre la muerte, ruidos y acciones producidos por seres que no se ven, un álbum con fotos de muertos.

Por otra parte, al mencionar acciones y el vestuario son parte de la puesta en escena; que incluye todos los aspectos de la imagen cinematográfica. La puesta en escena de *Los otros* se centra en la casa con los interiores claustrofóbicos sugieren la idea de un sepulcro: espacios cerrados. Todos estos elementos narrativos y de puesta en escena se van proporcionando en pequeñas dosis a lo largo del film.

Además, durante la historia Grace (Nicole Kindman) y sus hijos piensan que son víctimas de los fantasmas, pues escuchan ruidos que nadie hace, los niños ven a personas que no viven en la casa, se mencionan constantemente referencias bíblicas sobre la muerte, el paraíso y el infierno. Toda esta información prepara al espectador para el "giro de tuerca" que se descubre que Grace y sus hijos son en realidad los fantasmas y quienes ellos creían que eran los espectros son los nuevos habitantes vivos de la casa

⁷² Michel Chion, *Como se escribe un guión*, pág. 184

Concretando, la repetición en el cine se da porque la información se pierde fácilmente debido al alto grado de información visual y sonora presentado en poco tiempo de duración de la cinta (una hora y media en promedio); por eso no sólo no se debe acumular demasiada información, además, hay que tratar de repetir aquellas que es indispensable y para evitar el cansancio en el espectador, la repetición debe hacerse con variaciones: algunas veces en forma de diálogos y en acciones, otras en decorado o música, pues le da más fluidez al relato.

Por lo anterior se comprende que la repetición de temas, frases, más la puesta en escena y diversas acciones en una misma cinta sirven para crear una metáfora cinematográfica.

Pero, ¿cómo hacer una correcta lectura de las metáforas en el cine? De nuevo Marcel Martin:

Al estudiar los caracteres generales de la imagen, dije que se relacionaba en forma dialéctica con el espectador en un complejo afectivo e intelectual, y que el significado que adquiere en pantalla dependía casi tanto de la actividad mental del espectador como de la voluntad creadora del realizador.⁷³

Martin coincide con varios aspectos desarrollados por Casetti en su propuesta de comunicación: el aspecto básico de la comunicación es la interacción entre individuos (espectador y realizador), la actividad mental del espectador (identificación secundaria cinematográfica, preconiente e imaginario) y la voluntad creadora del realizador, ambos procesos mentales con base en el bagaje cultural de cada uno. De hecho no importa que el espectador que no cuente con un bagaje cultural muy amplio; sino que relacione los elementos visuales y sonoros presentados, si bien no asimilar toda la extensión de la metáfora en el universo ficcional de la película, por ejemplo:

En la cinta *Mi encuentro conmigo mismo* (2000) de Jhon Torlbiten al principio de la historia se presenta la personaje Rusty (Bruce Willis) como un asesor de imagen, por el otro lado se presenta una avioneta biplano la edición muestra a los dos en posición contraria Rusty de izquierda a derecha el la avioneta al revés por eso se intuye (complejo afectivo e intelectual) se supone que el director era consciente de esta relación el espectador la intuye un espectador con mayor sensibilidad e información cultural puede hacer lecturas más profundas como la vida de Rusty llena de reglas y espacios cerrados, la libertad de volar una avioneta.

Por otro lado la descripción de la creación de la metáfora se puede relacionar en forma directa con tres conceptos básicos de la comunicación: exposición, percepción y retención selectivas:

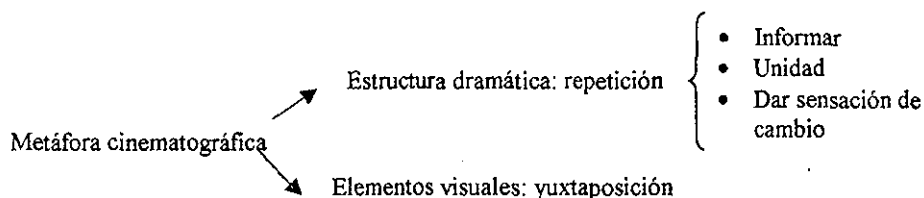
⁷³ Marcel Martin, *op. cit.*, pág. 101.

Exposición y retención selectiva: tendencia de las personas a exponerse a las comunicaciones que concuerdan con sus opiniones e intereses del momento y a evitar las que no coinciden con ellos (Klapper)

Percepción selectiva. Tendencia de las personas a percibir e interpretar en forma equivocada.⁷⁴

La exposición, percepción y retención selectivas pueden explicar por qué se han encontrado diversas metáforas y simbolismos en donde solamente el director creó una acción o un ambiente que forma parte del universo ficcional de la historia contada. Por eso es importante analizar la historia presentada desde su propio orden, y aquí es en donde se relacionan la construcción de metáforas y el análisis textual cinematográfico, para darle el correcto valor a las acciones, diálogos, ambientes, sonido, en fin, a todo lo que aparece y se escucha en pantalla.

Los métodos para crear la metáfora cinematográfica y sus funciones se ejemplifican en el siguiente esquema:⁷⁵



3.3. Propuesta del análisis textual cinematográfico en las dos películas de Hermosillo

La aplicación de la identificación secundaria cinematográfica y la *comparabilidad referencial + comparabilidad discursiva* a la unidad cinematográfica llamada secuencia; se motiva porque ésta es la unidad de representación temporal y espacial más cinematográfica que existe, el episodio resulta muy largo, y contiene mucho material que no sería de interés; por su parte, el encuadre tiene solamente información visual de un fotograma y le hace falta la información sonora y movimiento.

⁷⁴ Reed H. Blake, *op. cit.* pág. 81.

⁷⁵ En las dos películas de Hermosillo no se encontró que los recursos sonoros permitieran la creación de metáforas.

De esta manera es oportuno definir el concepto de secuencia como un: "conjunto de planos que constituyen un episodio distinto. También conjunto de escenas (si son cortas) situadas en un mismo lugar o en un mismo decorado y que se desarrollan en un tiempo determinado." ⁷⁶ Por otra parte, dicha acción debe ser realizada por los mismos personajes que la inician y deben ser ellos quienes la terminen. Asimismo el análisis filmico de la secuencia es por la utilidad de los conceptos de linealidad y segmentación.

1. *Linealidad*, es subdividir el texto en segmentos cada vez más breves que representen unidades de contenido siempre más pequeñas (...) lo más natural, y probablemente lo más adecuado, es comenzar a subdividir el film en grandes unidades de contenido, en bloques amplios y cerrados sobre sí mismos, para poder continuar progresivamente fraccionando esta unidad en otra más pequeña, intentando que el propio contenido se muestre susceptible de subdivisiones significativas. De este modo se obtienen fragmentos de distinta amplitud. ⁷⁷

2. *Segmentación*: una vez dividido el film en episodios, secuencias, encuadres e imágenes se pasa entonces a seccionar estos segmentos, diferenciado sus distintos componentes internos (el espacio, el tiempo, la acción, los valores figurativos, el comentario musical, etc.) que serán analizados uno por uno tanto en su juego recíproco en el interior de un segmento dado (...) como en la diversidad de formas y funciones que asumen a lo largo del film. ⁷⁸

Así, pues, se considera que los anteriores criterios de la linealidad y segmentación son aplicables a la unidad filmica llamada secuencia, y a los encadenamientos textuales del psicoanálisis y cine, en su modalidad de *la comparabilidad referencial + comparabilidad discursiva*, pues ambas categorías de investigación brindan elementos de análisis de orden temporal, espacial, e interno.

Ahora toca el turno de definir el análisis filmico a realizar con las diversas secuencias entendida como:

Conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, los movimientos, la dinámica, etc.: en una palabra, los principios de la construcción y el funcionamiento. ⁷⁹

Se entiende que las operaciones se aplican a lo que se ve y escucha en el filme: para describir su modo de funcionamiento estructura y proponer una dirección determinada de sentido. lo anterior se apoya en los siguientes instrumentos metodológicos.

⁷⁶ Jean Mitry, *Diccionario del cine*, pág. 241.

⁷⁷ Francesco Casetti, *op. cit.*, pág. 38.

⁷⁸ *Ibidem*, pág. 45.

⁷⁹ *Ibidem*, pág. 17.

1. Instrumentos descriptivos, destinados a paliar la dificultad de aprehensión y memorización del *Film*.
2. Instrumentos citacionales, siempre de una manera más próxima a la letra del *Film*.
3. Los instrumentos documentales aportan a su tema informaciones procedentes de fuentes exteriores a él.⁸⁰

Para la categoría de los instrumentos descriptivos se utilizará la película en formato de vídeo. Entre los instrumentos citacionales se empleará el guión literario de la película y se confrontará con la puesta final en pantalla.

Se escogió el guión como una referencia porque en éste se describe la secuencia que aparece en pantalla. Con los instrumentos descriptivos y citacionales se persigue cambiar la información visual de las secuencias a información escrita para elaborar los análisis.

Y el principal instrumento documental un compendio de los diferentes documentos publicados cuyo tema es la producción filmica de Jaime Humberto Hermosillo, tales como entrevistas, reseñas de películas, (esto se presenta al final de la tesis)⁸¹

3.4. *El análisis de los dos personajes de Hermosillo*⁸²

En este contexto de categorías resulta práctico hablar de los personajes de Hermosillo, en el primer capítulo se habló de los personajes filmicos que son estereotipos, es decir lo opuesto a los personajes de Hermosillo, esto se motiva a la falta de información (la investigación se realizó en la estructura dramática y en el cine mexicano e internacional) sobre la categoría del *personaje persona* a la cuál pertenece Berenice y Adrián, dicho concepto es entendido:

Como un individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, así como de una gama propia de comportamientos reacciones, gestos, etc. Lo que importa es convertir al personaje en algo tendencialmente real (...), lo que lo caracteriza es el

⁸⁰ J. Aumont, *Análisis del film*, p.115.

⁸¹ Busqué realizar una entrevista a Jaime Humberto Hermosillo; mediante la intervención de Libia A. Gallegos, jefa de relaciones públicas de la Cineteca Nacional, quien se puso en contacto con Hermosillo, a lo cual él respondió, que no le gustaba dar entrevistas. Por lo cual solamente se incluye la información publicada.

⁸² La investigación parte del conocimiento que se da el proceso de identificación secundaria tanto con los personajes estereotipos de la época de oro del cine mexicano como con los que no lo son, como el personaje persona categoría a la que pertenecen los personajes de Hermosillo.

hecho de construir una perfecta simulación de aquello con lo que nos enfrentamos en la vida real.⁸³

El hecho de seleccionar el concepto del *personaje persona* es buscar la categoría más operacional para los intereses prácticos de la investigación. El *personaje persona* se diferencia del estereotipo del cine mexicano por una serie de rasgos: carácter ambiguo, impredecible y sorpresivo (se recuerda que el *personaje estereotipo* era lo más alejado de la vida real y la esencia del *personaje persona* es lo más cercano a la vida real).⁸⁴

Aquí se manejará el concepto de *personaje persona*: como aquel ser hombre o mujer que realiza las acciones principales a través del tiempo y espacio de la historia, provocando la identificación o rechazo del espectador, caracterizándose porque el *personaje persona* en las dos películas de Hermosillo se definen por mostrar mediante sus acciones un carácter ambiguo, impredecible y sorpresivo.

Por último es necesario agregar que la elección de la categoría de *personaje persona* comparte cierto grado de semejanza con el concepto de personaje creado por el teórico del guión Syd Field, quien propone su modelo llamado *biografía del personaje*, el cual se compone de tres elementos:

1. Profesional. El personaje experimenta algún conflicto para lograr lo que se propone en lo que respecta a sus motivaciones, el término de situación dramática.
2. Personal. Cómo interactúa con otros personajes.
3. Íntimo. Cómo interactúa entre sí. Esta parte abarca la vida del personaje cuando se encuentra a solas.⁸⁵

La visión del paradigma de Syd Field es inminentemente práctica pues está diseñada para la creación de personajes y la propuesta de Franseco Casetti parte de una teorización pero ambas propuestas guardan cierto grado de semejanza, y para los intereses de la investigación se retoman las dos propuestas la de Casetti y la de Field.

Se estudió el comportamiento de Berenice y Adrián en pantalla, por eso la propuesta de Syd Field y Franseco Casetti permitió al investigador contar con una metodología para probar que estos dos *personajes personas* utilizan su deseo como rebeldía en las historias en pantalla, pues la representación del deseo sexual no solamente incluye al personaje sino que todo lo que se ve y escucha es decir la puesta en escena.

⁸³ Francesco Casetti, *op. cit.*, pág. 178.

⁸⁴ Aunque es necesario aclarar que ambos personajes filmicos: el *personaje estereotipo* y del *personaje persona* son estereotipos, debido a que ambos son una construcción dramática para una narración fílmica, aunque existan diferencias narrativas entre ambos.

⁸⁵ Syd Field, *¿Qué es el guión cinematográfico?*, p.15.

Al estudiar a los dos personajes se descubrió que éstos hablan, actúan y sobre todo experimentan diversos sentimientos y desean (el pensamiento está dirigido a la realización del deseo sexual), dado lo anterior se deduce que Berenice y Adrián también pueden o personajes observan y escuchan en su universo ficcional. Por eso en el análisis de la película cuando se estudie al personaje y sus acciones si es posible utilizar los tres elementos de la *biografía del personaje* se utilizarán.⁸⁶

A las categorías de la investigación señaladas hasta aquí se deben agregar dos inquietudes teórico - prácticas:

Primera inquietud: es posible que exista una desconfianza por analizar algunas secuencias, en lugar de toda la cinta. Por eso se enumeran a continuación, una serie de características propias para el microanálisis filmico.⁸⁷

1. El fragmento escogido (...) debe estar netamente delimitado como tal.
2. Paralelamente, debe construir una partícula del filme consistente y coherente, representativa de una organización interna que resulte completamente visible.
3. Debe ser lo suficientemente representativa del filme entero (...) en función del análisis.⁸⁸

Para el presente trabajo los criterios enlistados fueron aplicados en la unidad filmica llamada secuencia, porque reúne las tres características: es correctamente delimitado, es consistente y coherente tiene una organización interna; un principio, un clímax y un final.

Segunda inquietud: se comentó el proceso de identificación secundaria mediante la teoría psicoanalítica del cine, de la teoría narrativa cinematográfica en sus dos acepciones de identificación y estructura dramática, e identificación y puesta en escena (incluye punto de vista). Esto resulta adecuado para personajes que son estereotipos, pero no se habló de los personajes que no son estereotipos y el proceso de identificación que los involucra. Pero sobre la base del análisis se descubrió que el proceso de identificación también sucede en los personajes que no son estereotipos.

⁸⁶ En este contexto se puede obtener una conclusión provisional existe una relación entre: a) La identificación secundaria cinematográfica, b) Los arquetipos y estereotipos cinematográficos, y, c) Los personajes de Hermosillo que no son estereotipos clásicos del cine mexicano. La relación es que estos tres conceptos se basan en un manejo de las representaciones: la identificación secundaria es una representación de un mundo que no es real lo que se ve y escucha en pantalla es el reflejo de un mundo ficcional. Los arquetipos y estereotipos cinematográficos son representaciones, es decir, ideas que sirven para representar ciertas características de personas (estereotipos sociales) que indican diversos modos de comportamiento los cuales son exagerados y simplificados para el cine.

⁸⁷ Para una mejor y amplia definición del microanálisis filmico consultar *La mirada cercana* de Santos Zunzuegui. Comentado en la bibliografía final

⁸⁸ J. Aumont. *Análisis del film*, p.115

Es decir, el proceso de identificación secundaria sucede para los *personajes estereotipos* y para los *personajes personas*, de la misma forma que parte de la estructura dramática y de la puesta en escena, entendiendo que la identificación secundaria puede comprender un abanico de posibilidades que van de saber quién es el protagonista y el antagonista de la cinta, hasta la simpatía por el personaje en pantalla.

3.5. *El cine de Hermosillo versus el cine clásico mexicano*

La comparación de las películas de Hermosillo con algunas cintas clásicas del cine mexicano tiene como marco de referencia que estas últimas son consideradas como filmes representativos de un estilo colectivo,⁸⁹ y la investigación considera que las dos cintas escogidas de Hermosillo son representativas de un director que no es parte de una industria establecida; existen varias causas para esta afirmación:

- Las películas de la época de oro fueron producidas por productores privados, mientras que las dos cintas de Hermosillo fueron producidas por el gobierno, es decir, no buscaban la ganancia económica inmediata, pues el cine producido por el estado tenía como objetivo a traer a los sectores intelectuales ya que estos se habían alegado del estado por los sucesos del 2 de octubre.
- La selección de las películas del cine clásico se apoya en que Jorge Ayala Blanco, Carlos Monsiváis y Emilio García Riera⁹⁰ las consideran como ejemplos canónicos.
- La selección de las cintas de la época de oro también se basa en que comparten la misma temática que las cintas de Hermosillo: la representación del deseo sexual en pantalla.
- La comparación de las cintas de la época de oro y las dos de Hermosillo tiene como objetivo probar que los personajes de Hermosillo no son estereotipos.
- La investigación ya no consiste en demostrar similitudes y diferencias entre el cine y la realidad, sino entre personajes cinematográficos y los temas.

⁸⁹ Para mayor información sobre el estilo del cine de al época de oro consultar los libros de Jorge Ayala Blanco y Carlos Monsiváis incluidos en la bibliografía final.

⁹⁰ El motivo de seleccionar a estos tres autores sobre otros es que son los que han profundizado sobre el tema, pero han caído en el deslizamiento de sentido al realizar análisis de interpretación libre, sin comentar cual es si metodología utilizada.

3.6. Algunos conceptos extracinematográficos en las películas de Hermosillo

Por último, la aplicación de los encadenamientos textuales entre cine y psicoanálisis han brindado la posibilidad de encontrar en las dos películas un tema común, es el de la rebeldía, el no sometimiento a "la moral tradicional (dogmatismo religioso y sometimiento al patriarcado)," ⁹¹ los dos personajes de Hermosillo buscan cumplir su deseo erótico, que no cumple con las normas sociales representadas por el cine mexicano de los años cuarenta. ⁹²

Por *moral tradicional*: es el conjunto de las pautas grupales, costumbres, actitudes, designadas por el grupo dominante de una sociedad determinada. El *dogmatismo religioso*: conjunto de proposiciones innegables en la religión, la tradición judeo/cristiana; estas fueron el primer antecedente de la moral tradicional. Finalmente *sometimiento al patriarcado*: es el dominio social y familiar, del hombre..

Los conceptos anteriores entran en conflicto cuando se habla del deseo sexual en los personajes de Hermosillo, que se puede basar en un doble origen: por un lado el biológico (la fase reproductiva), el cual es aceptado por la representación de la sociedad en el cine, siempre y cuando cumpla con una serie de ritos culturales (noviazgo y casamiento). por otro lado esta el aspecto psicológico (placentero) y aquí es donde inician los problemas y es necesario incluir un nuevo concepto que es el erotismo:

De Eros, dios del amor entre los griegos. Manifestación del instinto sexual, perfeccionada biológica y culturalmente, que se proyecta al impulso de aproximación entre los seres humanos como búsqueda de placer sensual. Puede restringirse, limitarse o canalizarse por la colectividad. ⁹³

El concepto de deseo sexual para la investigación será el siguiente es el motor el camino que conduce a la libido; la libido es la energía destinada a satisfacer la pulsión sexual. La representación del deseo sexual en el cine mexicano era siempre presentado como erótico, es decir estimulaban el placer sexual sin reflexión los estereotipos del cine clásico lo demuestran, mientras los personajes de Hermosillo muestran que el deseo sexual que no se adapta a las normas sociales de la pantalla es una forma de rebeldía.

⁹¹ Carlos Monsiváis, "Las mitologías del cine mexicano", *Intermedios*, p. 19, junio de 1992.

⁹² Dichos conceptos no fueron inventados por el cine, el cine solamente reflejó ciertos valores de la sociedad que dan pautas de comportamiento, los cuales se mostraban en la pantalla mediante imágenes o sonidos.

⁹³ Alexander Grinstein, *Los sueños de Sigmund Freud*, pág. 223.

3.7. *Propuesta para la búsqueda de sentido*

Los encadenamientos textuales del psicoanálisis y cine, unidos al tema del erotismo, también han permitido descubrir en las tres cintas de Hermsillo las siguientes variantes:

1. *La familia como guardián y cómplice.*

Los personajes transitan del panorama familiar que funge de guardián. Es el caso de *La pasión según Berenice*, donde Josefina, la madrina de Berenice es un "vampiro" que le roba la vida a Berenice, ya sea impidiéndole tratar a los hombres, prestándole dinero con altos intereses.

2. *El deseo como disidencia.*

En el caso de *Las apariencias engañan* se cuenta cómo el deseo erótico es mal visto por la moral dominante, ya que los personajes protagónicos Adrián y Adriana constantemente rompen las normas de convivencia conyugal ellos son primos y engañan al novio de ella cuando la fecha de su boda es muy próxima.

3. *La libertad como ética propia.*

Todos los personajes de Hermsillo buscan vivir sin ataduras que les impidan alcanzar su máximo placer: en *La pasión...* a Berenice no le importa abandonar la seguridad de una casa y un trabajo, si esto le permite alcanzar su felicidad. En *Las apariencias ...* Adrián quiere ser millonario y casarse con Adriana a toda costa.

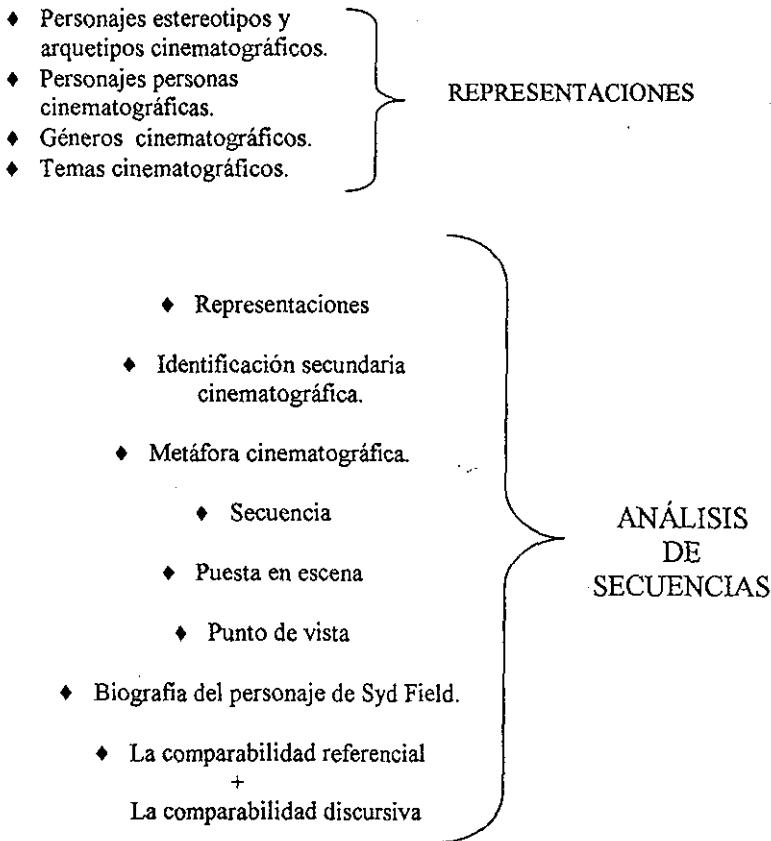
En este trabajo, además de demostrar que los dos personajes de Hermsillo no son estereotipados se pretende saber cuál es la propuesta estilística y temática (si es que existe) de Hermsillo acerca de las mujeres y los homosexuales.

La presentación de la información a lo largo de la investigación

En primer lugar, *la sinopsis a partir del personaje protagónico de la cinta*, y por sinopsis se entendió el "resumen del argumento (exposición general de la intriga)."⁹⁴ para quién no conozca la película.

En segundo lugar *la descripción y análisis de secuencias*. Se escogerán diversas secuencias de la cinta en turno para describir y analizar las acciones y sentimientos de los dos personajes protagónicos, buscando demostrar el objetivo particular que se persiguió por capítulo.

En este inciso se incluyen las categorías:



⁹⁴ Jean Mitry, *Diccionario de cine*, pág. 246.

Los anteriores elementos del análisis cinematográfico también serán aplicados a la comparación con las siguientes películas

La pasión según Berenice se comparó con las siguientes películas nacionales: *María Candelaria*, *Enamorada*, *Santa*, *Doña Bárbara* y *Aventurera*.

Las apariencias engañan con las siguientes películas nacionales: *El Gavilán pollero*, *La casa del Ogro*, *A toda máquina*, *Me ha besado un hombre*, *Pablo y Carolina* y *El lugar sin límites*.

De este modo los dos personajes principales de las cintas de Hermosillo se compararon con los personajes estereotipos del cine clásico mexicano de las películas antes mencionadas, lo cual permitió descubrir los siguientes temas en las películas de Hermosillo:

1. La familia como guardián y cómplice,
2. El deseo como disidencia.
3. La libertad como ética propia.

Los tres temas fueron el resultado de trabajar con el análisis textual fílmico.

En tercer lugar, se indica *la concepción del personaje según Hermosillo*. Después de conocer las características y las acciones más importantes del protagonista se comentará sobre su evolución en la cinta y en el género. Para lo cual se recurrió a los resultados del análisis textual.

El cuarto lugar es *testimonios bibliográficos y hemerográficos nacionales y extranjeros*. Donde se encuentran diversas publicaciones en torno a la película analizada. Es decir son los instrumentos documentales que aportan informaciones procedentes de fuentes exteriores a la película.

El quinto lugar es *el análisis global* después de haber estudiado a la cinta con todos los instrumentos se procederá a dar un análisis donde convergen las diferentes categorías mencionadas.

CAPÍTULO 4

Mostrar que el personaje femenino de
provincia que desea puede ser heroína de su
propia historia

O

La pasión según Berenice

4.1. Sinopsis de la cinta *La pasión según Berenice*

Ficha técnica: La pasión según Berenice (1975). Dirección: Jaime Humberto Hermosillo, *Guión:* Jaime Humberto Hermosillo con la colaboración sin crédito de José Emilio Pacheco, *Fotografía:* Rosalío Solano Color (Eastmancolor) *Reparto:* Rodrigo Robles, (Pedro Armendáriz, Jr.), Berenice Bejarano (Martha Navarro), doña Josefina, madrina de Berenice (Emma Roldán). *Pais:* México.

Berenice Bejarano (Martha Navarro) es una joven maestra, viuda, que vive con su vieja y enferma madrina, doña Josefina (Emma Roldán), una anciana que se dedica a la usura, Berenice cuida y atiende a su madrina, además sueña frecuentemente el incendio de un rancho a media noche donde hay un caballo atrapado. Ambas viven en un pueblo perdido del estado de Aguascalientes. Muere el doctor Robles que atiende a Josefina. En el velorio Berenice conoce a Rodrigo Robles (Pedro Armendariz), el hijo del doctor.

Interesado en Berenice Rodrigo visita su casa con el pretexto de recetar a Josefina, pero no encuentra a la joven. Tiempo después la encuentran en el cine local y el médico acepta encargarse de la salud de la anciana. Enterado de que Berenice es maestra de taquimecanografía en una escuela, Rodrigo la espera a la salida y la invita a cenar. Durante la cena él le cuenta a Berenice lo que el pueblo dice de ella: fue mató a su marido Adolfo en un incendio, y tiene presa a doña Josefina. Berenice escucha a Rodrigo, quién se declara contra el matrimonio y su gusto por los viajes y el amor por la libertad; por su parte, Berenice se declara tradicionalista, y su deseo más inmediato es comprarse un coche.

Cuando Rodrigo enseñar a manejar a Berenice ella lo lleva a un motel donde hacen el amor. Otro día Berenice falta a la escuela se va de día de campo con Rodrigo y nuevamente hacen el amor. Días después ella lo acompaña a la estación de trenes, pues Rodrigo decidió irse del pueblo, a la capital; pero no llega el tren y Rodrigo decide partir al día siguiente en avión. Ambos vuelven a la casa de Josefina, donde la encuentran agonizando y creyendo que la anciana morirá pronto, por lo cual ellos deciden pasar la noche juntos.

A la mañana siguiente Berenice comprueba con horror que su madrina aun vive. La joven le pide en vano a Rodrigo que la deje ir con él. Rodrigo se niega y ella lo insulta cuando se va. Furiosa, Berenice toma una determinación: cubre el lecho de su madrina inconsciente con dinero y letras de cambio de la anciana, los rocía con gasolina y les enciende fuego. Después se va de la casa en llamas, dejando su coche en el incendio.

4.2. Descripción y análisis de secuencias

El criterio por el cual se seleccionaron las cinco secuencias de la película *La pasión según Berenice* y no otras son que son en donde se incluye la biografía del personaje según Syd Field. Y también son las más propicias para el desarrollo de la metáfora. Sobre esta base metodológica se acotó el análisis a cinco secuencias.

El análisis⁹⁵ de las cinco secuencias de ésta película tiene cuatro objetivos:

- ◆ Indicar los procesos filmicos que pueden desarrollar la identificación secundaria:
 1. Estructura dramática que se centra en el proceso narrativo de la cinta.
 2. Puesta en escena que incluye el punto de vista.
- ◆ Señalar que los personajes de Hermosillo rompen con los estereotipos del cine nacional; concretamente, el personaje de Berenice se opone al estereotipo de la señorita de provincia, por el contrario la película muestra que: *El personaje femenino de provincia, que desea puede ser heroína de su propia historia.*
- ◆ Mostrar la metáfora en la variable de *la comparabilidad referencial + comparabilidad discursiva*. Ejemplo: el estereotipo, que coloca imágenes de llamas en lugar de una escena de amor.⁹⁶
- ◆ Probar que en ésta película de Hermosillo *El deseo como disidencia* es el motor de la historia.

El análisis de la historia centrado en el personaje y las acciones, propuesto por Christian Metz, sirve para demostrar la metáfora filmica que tiene como tema central el deseo como disidencia, entendiendo como deseo la pulsión sexual y su satisfacción, la cual no siempre se cumple según con las normas impuestas por la moral dominante.

Otro dato más es que la producción de *La pasión según Berenice* fue por parte del gobierno, es decir que no se buscó la ganancia económica inmediata, lo cual puede explicar en cierto grado la libertad de experimentación de la película.

Por último se descubrió que la bibliografía existente sobre mujeres y cine ha sido producida mayormente por hombres.

⁹⁵ Consultar el tercer capítulo del presente trabajo.

⁹⁶ Christian Metz, *op. cit.*, pág. 24.

Descripción y análisis de secuencia 1. Exterior establo noche y casa de Josefina. Noche

Los títulos de los créditos dan paso a la oscuridad. La oscuridad de la pantalla es rota por las llamas del incendio de un rancho en medio de la noche; el silencio es interrumpido por el sonido el viento y el paso de fuego; en la imagen no aparece por ningún lado rastro de vida humana: a pesar de ver varias partes del rancho no se presenta nunca a sus habitantes.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Aparece la imagen de un caballo asustado que corre de un lado a otro de los límites del cuadro, luego las dos imágenes se juntan: el caballo atemorizado y la granja incendiándose. El relinchar de un caballo precede a la imagen de un caballo blanco que está en medio del fuego y de la oscuridad, el animal está espantado y se mueve de un lado a otro del encuadre buscando una salida del incendio para no morir quemado, sus relinchos aumentan de volumen al igual que el ritmo de sus movimientos.



La imagen del caballo preso por el fuego es precedida por un corte directo al rostro dormido de una mujer (su nombre es Berenice Berengano, se nos revelará más adelante). Despierta, abre los ojos, levanta su torso, - su respiración es agitada igual que los relinchos del equino- ella está empapada por sudor y muestra una leve expresión de angustia, se levanta un instante y luego se vuelve a acostar.

En estos tres planos de apertura se condensan algunas características elementales que serán *leitmotiv* de la película. La puesta en escena de estos planos primeros graban con fuego la siguiente idea: el caballo en medio del incendio es la proyección de los deseos de Berenice, y a lo largo de la cinta se confirma esta idea: en el sueño es el impulso de la fuerza de la libido que se sitúa más allá de cualquier explicación racional, para el psicoanálisis la interpretación de los sueños "busca descifrar los contenidos inconscientes de la vida psíquica."⁹⁷ Esto sirve para relacionar que los personajes dentro de su universo ficcional puede pensar y sentir, por lo tanto soñar.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Es muy significativo que la presentación de Berenice sea un sueño, es decir, la historia inicia con el perfil íntimo del personaje, en una acción violenta: el incendio de un rancho a media noche - después nos enteramos que su marido murió en un incendio - donde un caballo está rodeado por el fuego, dicho sueño contrasta con la serenidad de su vida: en la casa de Josefina, en la iglesia, el cine, la academia. La anterior interpretación del sueño de Berenice es confirmado por el crítico Jorge Ayala Blanco en su simbolismo sexual: "su carácter inminentemente fálico la hace tener por la noche sueños húmedos, con llamas de pasión insatisfecha y caballos del deseo."⁹⁸

Antes de continuar se definirá el concepto de sueño erótico: "Es la actividad onírica del individuo que tiene contenido sexual. Puede desembocar en polución u orgasmo y refleja a menudo situaciones de represión del instinto."⁹⁹ Entonces, en el sueño de Berenice se expresa aquello que en su vida consciente está incapacitada a hacer por la educación, medio ambiente, religión, y se libera en una actividad sin testigos: el sueño.

Deteniéndose un momento en la puesta en escena de la película que se caracteriza por una estricta limitación del espacio dramático. Suceden pocas cosas en un sueño: con una acción muy simple un incendio a media noche donde un caballo está atrapado y el despertar de la protagonista en un sobresalto la puesta en escena nos indica que el sueño en un movimiento al interior del personaje pues el sueño es algo que inquieta a Berenice, por eso ella se despierta con un sobresalto.

⁹⁷ Enciclopedia ilustrada de sexología y erotismo tomo 3, pág. 1134.

⁹⁸ Jorge Ayala Blanco, *La condición del cine mexicano*, pág. 367.

⁹⁹ Enciclopedia ilustrada de sexología y erotismo tomo 3, pág. 1135

El análisis de la puesta en escena compuesta por la oscuridad ausencia de personajes (o muy pocos) y espacios cerrados es significativo, que en las diversas secuencias escogidas para la construcción de la metáfora se repitan estas características con muy pocas variaciones.

La acción continúa y a la mañana siguiente se ve a Berenice, quien lleva el desayuno a la cama de una anciana (después conoceremos su nombre, Josefina), quien lanza una mirada de reproche a Berenice y le dice:

Josefina: Volviste a soñar con el fuego Berenice... ha de ser tu conciencia, ¿Desde cuándo no te vas a confesar?



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La puesta en escena que Hermosillo lleva a cabo en el orden y ritmo de acciones para presentar a los personajes permite caer en cuenta de la estrategia de fondo, que estructura la secuencia a donde la cámara sirve de testigo: Josefina recostada en su cama y situada a la derecha del encuadre al momento de pronunciar el regaño.

1. La primera vez que se pronuncia el nombre de la protagonista, Berenice, es para reprocharle algo íntimo (un sueño) que guarda relación con los pensamientos y sensaciones del personaje: el efecto del sueño en el ánimo y cuerpo de la joven es censurado por doña Josefina.

2. Josefina descubre que no es la primera vez que Berenice tiene este sueño e intuye que tiene que ver con su conciencia, con algo prohibido, inmoral, puesto que la solución es la confesión religiosa, lo que muestra un sentimiento religioso profundo. Es decir los deseos y la vida afectiva se ven sometimiento al dogmatismo religioso.

La estructura dramática y la puesta en escena pretenden que el espectador identifique en su primera presentación a doña Josefina como una figura de autoridad (más adelante se informa que es la madrina de Berenice; Josefina la recogió cuando sus padres murieron por

eso tiene un papel de juez sobre el sueño de su ahijada, al cual se oponen al orden tradicional encarnado por la primera.)

Creando el sentido de la metáfora en la variable de *la comparabilidad referencial + comparabilidad discursiva*, se parte de la segunda imagen (el caballo atrapado por el fuego) y la cuarta imagen(Berenice está en medio de la cama acorralada de un lado la cabecera y por el otro la pijamera) y la joven escucha la sentencia de Josefina. Se infiere que el caballo es una representación y que Berenice está atrapada - al igual que el caballo por el incendio - por las costumbres.

Retomando lo expuesto en la estructura dramática y puesto que no hay otros personajes que compartan la acción (solamente el espectador), la narración filmica parte del punto de vista exclusivo del personaje a esto se le conoce como "Focalización interna."¹⁰⁰

El proceso de focalización interna sirve para relacionar los aspectos de la estructura dramática y del punto de vista; estos aspectos aplicados pueden servir para comprender el valor del sueño en el desarrollo de la película, ya que la secuencia del sueño de Berenice tiene dos valores que a comentar:

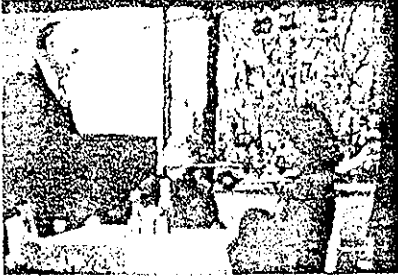
1. Lograr la identificación.
2. Es erótico.

La importancia del sueño es que es una referencia del deseo erótico, pero además a lo largo de la historia se demuestra que Berenice no siente culpa por tener un deseo sexual. Otro valor más de la secuencia es que es la primera imagen de la cinta y ubica al espectador en un sueño erótico intenso experimentado por una mujer.

El valor del sueño es que muestra las intenciones del personaje y se plantea que buscará todas las formas para satisfacer su deseo sexual, el cual no se relaciona con deseo de casarse, lo cual transgrede al orden social de la cinta pero refuerza la estructura dramática. Por último, el punto de vista es de una mujer; no importa que el director sea un hombre, él conoce los secretos del alma que se vio en el sueño y al personaje (la referencia al deseo sexual incendio y caballo, el cual resulta ser más etérea que una visión de una cúpula.)

¹⁰⁰ Robert Stan, *op. cit.*, pág. 111.

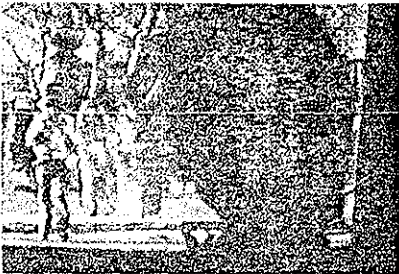
Descripción y análisis de la secuencia 5. Interior. Día. Restaurante.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Berenice y Josefina entran a un restaurante, se sientan, el jefe de meseros les toma la orden: Josefina pide lo de siempre y Berenice ordena el especial del día, pero ella no alza la vista en todo el tiempo que están en el restaurante; Berenice no ve a los ojos a su madrina ni al mesero. La cámara de nuevo encuadrará el mundo urbano provinciano de Berenice: la imagen del personaje femenino, Berenice, se puede pensar, es el punto de vista clásico de la representación de la mujer en el cine mexicano: sumisión. La anterior afirmación se basa en que Berenice acepta todas las reglas sin cuestionarlas y sus acciones lo comprueban. También la descripción del presente fotograma: Josefina mira al jefe de meseros mientras le dice lo que quiere comer y el jefe de meseros nunca voltea a ver a Berenice.

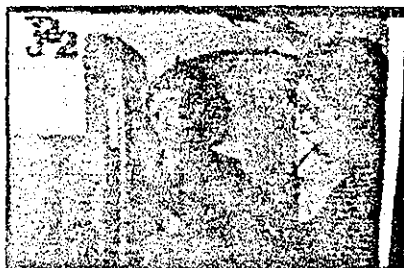
Ahora se procederá a distinguir los diversos elementos de la narrativa filmica y de la puesta en escena, los cuales han sido perfectamente integrados en el terreno sobre el que habrá de desplazarse el personaje de Hermosillo: una mujer decente y su madrina van a comer después de la misa del medio día del domingo. Sin importar el tamaño del plano Berenice (general, primer plano, americano, *big close up*), nunca levanta la mirada o la voz a ninguna persona que no sea su madrina. Berenice, siempre respetuosa, espera a que su madrina se siente para hacerlo ella, y que ordene para poder hacer lo mismo.



En este contexto, la siguiente acción de Berenice voltea a la calle y ve la figura de un hombre con boina que se acerca al restaurante, puede parecer que continúa con su misma actitud pasiva incluso para la categoría de *la Comparabilidad referencial* no tendría más

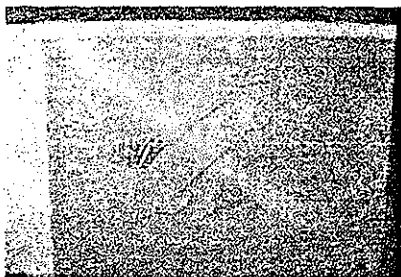
valor que una acción para esperar que traigan la comida. Sin embargo, mediante la categoría de *la comparabilidad discursiva* se descubre que dicha acción no la de voltear la cabeza, sino levantar la mirada y ver a un hombre, será la vía para poder comprender lo que sucederá en la historia de Berenice.

Regresando a la acción de la película: cuando el hombre de la boina entra al restaurante y se sienta en una mesa contigua a la de Berenice, ella baja la mirada y le dice a Josefina que va al baño; Berenice abre la puerta, saca un plumón, le quita la tapa con la boca y entra al baño, del cual sale un hombre, ella entra, cierra la puerta, pasa el tiempo y sale, deja la puerta abierta: aparece el dibujo de un falo que antes no se encontraba.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Si en el primer tiempo de la película se destacaba el sueño de Berenice, en este segundo tiempo se destaca la presencia del desconocido de la boina. Esta aparición es la misma dividida en dos momentos, la primera en el sueño del caballo, la segunda en el desconocido de la boina. Lo anterior no deja lugar a duda: Berenice busca satisfacer su deseo sexual, para ello es necesario convocar la presencia del otro, alguien exterior a su ambiente cotidiano, sea en el sueño del incendio con un caballo o en el restaurante con la llegada del hombre de la boina. (También se puede mencionar la relación de abrir el plumón con la boca y no con la mano, pero eso será trabajo del lector.)



Todo el resto del relato confirmará esta idea: Berenice busca satisfacer su deseo sexual el cual se sitúa afuera de su provincia; incluso ella es una extranjera originaria de la costa (como nos enteramos en la escena del cine). Hay que recordar que la representación filmica nacional del apetito sexual solamente estaba permitida al hombre, pues la única mujer a la que se le estaba consentido disfrutar el deseo sexual era la cortesana, la cual siempre estaba a

disposición de los deseos del hombre; como en el caso de la película *Santa* (1931) de Antonio Moreno. En donde un puño apretado significa la pérdida de la virginidad que representa la inocencia perdida de la protagonista.

Esta simple acción de Berenice (un dibujo en la pared de un inodoro) sirve para romper la representación de la mujer de las películas de la época de oro y dicha imagen se encuentra representada de la siguiente concepción: "matrona burguesa o prostituta: no hay otra alternativa en el horizonte femenino."¹⁰¹ Esta división tan extremista tiene su origen en el pensamiento de la sociedad mexicana, que fue y es falocéntrica, por eso la mayoría de los creadores eran y son hombres.¹⁰²

Lo anterior se puede resumir de la siguiente fórmula: "en el cine clásico las mujeres no cuentan sus propias historias ni controlan sus propias imágenes, sino que están ideológicamente instaladas en función del patriarcado."¹⁰³ Por eso la representación de las mujeres en la época de oro solamente era como un punto de referencia para el personaje protagónico, siempre hombre, como su madre o como amada o de adorno, en el caso de una prostituta.

Además, en la mayoría de las películas de los años cuarenta no se mostraba indicio alguno de un deseo sexual por parte de las mujeres; éste era disfrazado o desviado por el juramento de amor romántico, como el caso de *Enamorada*: donde Beatriz jura su amor por el general Reyes frente del altar de la iglesia, además de que el cura esta a su lado y sirve de testigo. Mientras tanto, en *La pasión según Berenice* este juramento lo realiza Berenice en la soledad del cuarto de la protagonista (esta acción se comentará más adelante).

Sobre la representación de lo que conlleva en el cine ser mujer y su relación con el ambiente de tolerancia o intolerancia que lo rodea, el historiador Emilio García Riera opina:

*"La pasión según Berenice (...) 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."*¹⁰⁴

Con relación a este comentario de Emilio García es pertinente señalar que la historia se ubica en una ciudad de provincia por la cual la protagonista o los demás nunca realizan un acto de amor por su pueblo o la tierra, lo cual está presente en diversas cintas de la época de

¹⁰¹ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, pág. 108.

¹⁰² Debido a eso el peso de la historia era visto y desarrollado por el hombre, pues en el cine mexicano cualquier mujer que tuviera un impulso sexual y sobre todo si ésta no era casada solamente podía ser considerada como una perdida y futura cortesana.

¹⁰³ Annette Kuhn, *Cine y mujeres*, pág. 103.

¹⁰⁴ Emilio García Riera, *Diorama de la cultura*, suplemento dominical de *Excelsior*, XII/1976.

oro como *María Candelaria* (1943) de Emilio Fernández, donde un diálogo de la protagonista del mismo nombre que la película, interpretada por Dolores del Río sintetiza su postura "somos del mismo color de la tierra"

Descripción y análisis de la secuencia 3. Día. Interior. Velorio.

En el velorio del doctor Robles están sentada juntas Berenice y Josefina, y rezan, suena la alarma del reloj y la primera llama a un mesero para que les lleve agua para que Josefina pueda tomar una medicina; esta acción refuerza la idea del correcto y respetuoso comportamiento de Berenice, quien viste de luto y asiste al velorio del doctor Robles, médico y amigo de su madrina, pues mediante un par de diálogos anteriores se menciona que la única relación entre Berenice y el doctor Robles era que Josefina fue su paciente.



**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

La acción de la película continúa: en el velorio entre todos los presentes en su mayoría mujeres que rezan, cuando llega Rodrigo (Pedro Armendariz Jr.) y se hace un silencio; todas las miradas lo observan, él saluda a su madre y va a ver el ataúd de su padre, voltea la mirada y encuentra a Berenice.



Berenice lo observa y le sostiene la mirada a Rodrigo por un momento, el rostro de Berenice no refleja señal alguna de coquetería o vergüenza ante la mirada profunda de Rodrigo. El intercambio de miradas sucede sin que se escuchen como fondo los rezos del velorio. Este cruce de miradas ya no es como las miradas llenas de amor puro y casto de las películas de los años cuarenta, donde la imagen de un par de ojos masculinos arrancaba los suspiros a sus admiradoras y viceversa, por ejemplo la mirada de Pedro Armendariz y Dolores del Río en *María Candalaria* (1943) de Emilio Fernández.

Utilizando la *comparabilidad referencial*, esta simple acción muestra que el cruce de miradas es para transmitir el sentido de duelo por la pérdida del padre de Rodrigo. Pero la *comparabilidad discursiva* permite conocer los diversos ángulos del personaje de Berenice, quien antes se mostraba como una mujer respetuosa de las costumbres. En este contexto el valor del diálogo de ojos en el velorio parece indicar más bien el morbo descarado de ambos personajes, pues cuantitativamente Rodrigo solamente ve el ataúd de su padre en un sólo plano mientras las miradas con Berenice duran dos planos y más tiempo.



Otro punto más sobre la renovación de Hermosillo en el contexto narrativo del cine nacional es la puesta en escena: en las películas de la *época de oro*, como en *María Candelaria*, la joven e inocente protagonista, después de mirar a los ojos al galán, baja la mirada rápidamente por una carga de pudor y una sonrisa producto del bochorno. Pero, en *La pasión según Berenice* el intercambio de mirada es prolongado, más allá de lo que dicta la representación del "pudor" cinematográfico.

Para comprender mejor la acción de la mirada es necesaria una analogía entre la representación del deseo en *La pasión según Berenice* y la de una película mexicana representativa de los años cuarenta; se escogió la película *Enamorada* por los siguientes motivos:

- El personaje protagónico es femenino en ambas cintas.
- El personaje femenino es la visión de un director masculino.
- La película *Enamorada* es representativa de la visión de una época de los años cuarenta, *Berenice* es representativa de los años setenta.
- La temática presentada por ambas películas es parecida (el deseo), lo que varía es la forma en que se cuenta y los valores anexos.

En *Enamorada* Beatriz (María Félix), le enseña sus pantorrillas al general Reyes (Pedro Armendariz) y despierta el deseo de éste; mientras tanto Berenice le muestra la cicatriz a Rodrigo y aumenta su deseo.

El cruce de miradas se estudiará mediante el punto de vista integrado por:

- *La mirada* (el registro que muestra la cámara): el velorio.
- *La visión de un personaje*: es lo que el personaje mira y sabe de la historia en el mundo ficcional de la cinta. Por construcción de la mirada se crea la identificación con Berenice (cabe recordar que fue su sueño visto al inicio de la cinta) y ahora es Rodrigo quien llega al velorio; antes de su llegada, la mirada de Berenice no prestaba atención a ninguno de los presentes.

Una característica más del intercambio de miradas entre Berenice y Rodrigo es la posibilidad de considerarlo como la sustitución del amor por el deseo sexual. Entonces, el cruce de miradas resulta ser en las siguientes secuencias un “flechazo: Dícese por amor a primera vista.” o “Estímulo sexual: Dícese por cada uno de los objetos, procedimientos, situaciones, fenómenos físico - químicos, personas, etc., que actúan sobre la sexualidad haciéndola reaccionar positiva o negativamente.”¹⁰⁵



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En la representación de Rodrigo en su primera aparición se aprecian las siguientes pautas que habrán de repetirse a lo largo de la cinta: Rodrigo es el único hombre dueño de sus acciones, pues él no tiene que preocuparse del dinero como José (que le debe dinero a Josefina); Rodrigo tiene la confianza de que Berenice no habrá de rechazarlo como ha Ramiro, el alumno, Rodrigo se muestra egocéntrico y nunca habla de “nosotros” con Berenice, sino en primera persona (por ejemplo en su diálogo en la pozolería dice: “que es lo que más quieres después de mí”)

¹⁰⁵ T. Berry - Brazelton, *Simbiosis, individuo y creación del objeto*, pág. 119.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La acción del velorio continúa: Berenice nunca se intimida o sonríe ante la presencia de Rodrigo. Berenice le muestra su cicatriz en la cara, y surge la duda de para qué le muestra la cicatriz de su pómulo a Rodrigo? La respuesta es que no para causarle lástima, entonces la otra posibilidad es que lo reta, cuestionando su seguridad: ¿serás capaz de salir con una mujer marcada? Esta marca puede ser a dos niveles: la física, que permanece en su rostro, y la interna, que la distingue como o una mujer señalada (adelante nos enteramos que Rodrigo y la gente la señalan como posible responsable de la muerte de su marido).



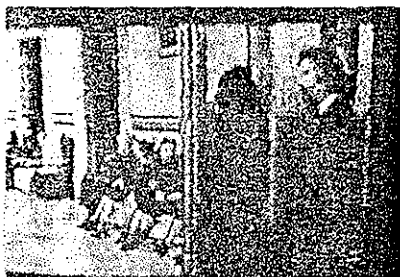
La acción de la secuencia termina cuando detrás de la puerta Rodrigo le pregunta a su hermana sobre Berenice

Rodrigo: Dime, ¿quién es esa mujer?

Hermana: No te hagas, es doña Josefina la amiga de papá.

Rodrigo: No, me refiero a la joven que la acompaña.

Hermana: Ella es Berenice, su ahijada.



El velorio puede indicar algunos datos más exactos sobre las diversas relaciones que presenta la historia:

La (representación de la) muerte del padre en el cine nacional siempre era un evento importante que casi la mayoría de las ocasiones marcaba el destino de sus hijos de forma trágica como en *Santa*. El velorio siempre era situado como el momento donde la hija o hijo aceptaba su responsabilidad por provocar la muerte a su progenitor. Pero aquí la historia de *Hermosillo* toma un camino distinto, pues nunca se ve el sufrimiento de Rodrigo por la pérdida de su padre incluso solo un momento que mira el ataúd, y le dedica más tiempo al cambio de miradas con Berenice.

El deseo sexual se ve confirmado cuando Rodrigo le pregunta a su hermana sobre Berenice y, de acuerdo, al contexto sería más normal buscar el pésame por el fallecimiento de su padre, en vez de querer saber más sobre una interesante desconocida que asiste al velorio.

En *La pasión según Berenice* se plantea la novedad de que el intercambio de miradas sea en un velorio, además por el diálogo se sabe que a Rodrigo le interesa más saber quien es Berenice, que guardar luto por la muerte de su padre.

Otro punto interesante que se obtiene por medio del análisis de la estructura dramática y la puesta en escena. Es que con la llegada de Rodrigo él se integra a la historia contada por Berenice y no al revés, como en el cine mexicano de los años cuarenta, donde es la mujer quien llega a la vida del hombre (por ejemplo *Enamorada*). Para terminar el análisis de esta secuencia debe mencionarse que por sus características se conoce como premisa básica es la escena donde el personaje principal tiene el primer contacto con lo que será el motivo del conflicto principal de la historia.”¹⁰⁴

¹⁰⁴ Maximiliano Maza, *Guión para medios audiovisuales*, pág. 41.

Descripción y análisis de la secuencia 11. Interior. Noche. Casa de doña Josefina

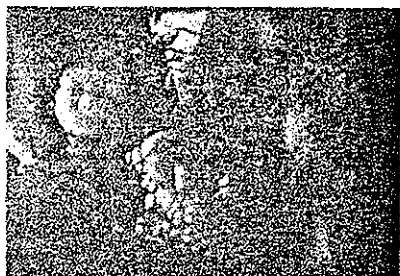
Berenice sentada en la oscuridad escribe en una libreta, mientras cuida a Josefina, quien acostada tose, Berenice se levanta, camina, se para frente al espejo y mira su reflejo.

Deteniéndose un momento en este plano se encuentra es parecido; al *close up* en el restaurante, en el velorio y, ahora en la soledad de la casa; también es la edición al interior de los mismos. (En el restaurante cuando Berenice ve al desconocido de la boina. En el velorio cuando ve a Rodrigo. En la casa cuando hace cuentas y Josefina permanece al fondo del cuadro.) Se puede considerar que en *La pasión según Berenice* el recurso del *close up* es para afirmar la relación del perfil personal del personaje y también íntimo, por la secuencia del sueño.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Esta sencilla acción de Berenice mirarse a un espejo, aporta datos interesantes para reconocer la evolución del personaje femenino cinematográfico mexicano: las heroínas de *María Candelaria* y *Enamorada* son consideradas como representativas de los años cuarenta, las cuales comparaba la belleza de su cuerpo con fenómenos físicos del campo, por ejemplo "somos del color de la tierra", o con las virtudes de las vírgenes.



Esos personajes -representaciones de mujeres en la pantalla- nunca hubieran pensado en examinar la belleza de su cuerpo para agrandar a un hombre, y mucho menos seducirlo; lo anterior sólo podía significar que sería una perdida y futura cortesana.

Regresando a la acción de la secuencia: Berenice toma con una mano su cabello para acariciarlo, mientras continua observando su reflejo, dicha acción de mirarse y tocarse delante del espejo es el segundo indicio de la coquetería, el primero fue el intercambio de miradas con Rodrigo en el funeral.



Berenice con su mano se tiente la cicatriz, recorre con la mirada su cuerpo, camina y se vuelve a sentar, pero ahora la luz le ilumina el rostro y ella dice.

Berenice: "Lo voy a tener, juro que lo voy a tener."

La utilización de *la comparabilidad referencial* indica que, con su juramento Berenice se relaciona con el estereotipo cinematográfico femenino de "la machorra" que proviene del cine de la época de oro. La definición más concreta de "la machorra" lo realiza Carlos Monsiváis "renuncia a la pasividad psicológica, ella se convierte en lo insólito: una mujer dueña de su destino."¹⁰⁵ Retomando el concepto de Monsiváis la representación de la mujer que renuncia a la pasividad psicológica y a la física trae consigo la presencia de María Félix, y la cinta que dio vida al estereotipo que ella encarna en el cine mexicano, es *Doña Barbara* (1943) de Fernando de Fuentes.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

¹⁰⁵ Carlos Monsiváis, *op. cit.* pág. 18.

Y el empleo de *la comparabilidad discursiva* especifica que la relación entre Berenice y “la machora” es únicamente en la renuncia a su pasividad psicológica. En la representación del cine de la época de oro siempre había presentado que “*Quien seduce* había sido el hombre y *quien se deja seducir* era la mujer.”¹⁰⁶ A lo largo de la historia del cine mexicano el papel del seductor es reservado para el varón es él quien decide con quién y bajo que terminos habrá de ser el romance o galanteo, mientras la mujer en la relación amorosa debe de ser pasiva; ella debe esperar la iniciativa por parte del hombre.

Del juramento pronunciado por Berenice se debe distinguir que ella nunca mencionó, el deseo de casarse con Rodrigo. Ella solamente dijo “Va a ser mío, juro que va a ser mío.” Lo anterior es la primera versión del deseo sexual femenino en el cine mexicano. El deseo sexual por el puro placer, es decir, no se utiliza el deseo sexual como arma de chantaje del amor romántico. Por lo anterior, Berenice plantea abiertamente la primera “*seducción* (conducta destinada a obtener el consentimiento para el coito y que se manifiesta en halagos o acciones que pretenden estimulación sexual.)”¹⁰⁷ de mujer en busca de hombre en el cine nacional.

El juramento de Berenice cuestiona el anterior dogma mostrado por el cine nacional. Además, este juramento sirve para que el personaje muestre sus pensamientos. La secuencia hace notorio el cambio del personaje femenino mostrado por Hermosillo. Por otra parte, es rentable que el juramento lo hace en la soledad de su cuarto ante su reflejo: su objeto de deseo ya encontró un objetivo: Rodrigo. Pues el sueño, el dibujo, el intercambio de miradas, el juramento, todo esto indica que el deseo de Berenice por fin han podido concretarse

¹⁰⁶ Javier Gafo, coordinador, *La Homosexualidad a debate*, pág. 178.

¹⁰⁷ *Ibidem.*

Descripción y análisis de la secuencia 21. Interior. Hotel. Día.

La oscuridad llena la habitación del hotel, un rayo de luz ilumina la cama del hotel donde están: Berenice encima de Rodrigo abrazándolo:

Rodrigo: No te creo eso de que nunca antes hubieras manejado.
 Berenice: No tengo porque echarte mentiras.
 Rodrigo: ¿Tampoco habías venido a este hotel?
 Berenice: Por supuesto que no.
 Rodrigo: Se te ocurrió cuando lo viste.
 Berenice: Tampoco, tampoco, soy muy organizada.
 Rodrigo: Ya lo tenías planeado, ¿fue cuando fui por ti a la academia?
 Berenice: No, desde mucho antes, cuando te vi la primera vez.
 Rodrigo: (risa) Me estas tomando el pelo.
 Berenice: Yo ya había estado en este hotel.
 Rodrigo: ¿Con tú marido?
 Berenice: Digamos con el hombre que me enseñó a manejar.



En este primer encuentro sexual entre Berenice y Rodrigo ella no pide promesa de casamiento (igual que su juramento frente al espejo) y por ello hace añicos la representación filmica de la mujer mexicana, creada y difundida a partir de los años cuarenta: la buena mujer que no es prostituta). El personaje femenino se caracterizaba en su "su pureza sexual, que se relaciona con la doncellez y los atributos del recogimiento y timidez."¹⁰⁸

Baste recordar la actitud tímida de *Maria Candelaria* en la cinta del mismo nombre y la de María en *Enamorada*. Berenice no tiene pureza sexual, lo cual se demuestra con el sueño del caballo, el dibujo del falo y el juramento del espejo. Berenice no es una doncella pues es viuda, y no tiene actitud de recogimiento pues nunca realiza actividades para el

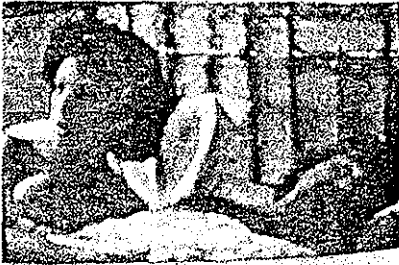
¹⁰⁸ Tapia Campos Laura *La dramática del mal en el cine mexicano*, pág. 37.

desarrollo de su espíritu, al contrario realiza acciones para obtener placeres mundanos sea el cruce de miradas, mira a un desconocido, dibujar el falo y, tampoco es tímida pues logró seducir a Rodrigo.

La -representación de la- moral dominante en el cine mexicano llama a este tipo de encuentros "Fornicar: Realizar el coito fuera de matrimonio. Los Diez Mandamientos prohíben expresamente la fornicación y, en algunas sociedades, es considerada delito."¹⁰⁹ Eso es la moral dominante en el cine nacional, formada por el dogma religioso junto al patriarcado, que siempre fueron la guía del comportamiento del personaje de la mujer en la pantalla nacional. Quien faltara al cumplimiento del dogma tenía su castigo, como el caso de la protagonista de la cinta *Santa*.

La estructura dramática de la película analizada ha buscado desarrollar la identificación secundaria: presentando la lucha de Berenice para conseguir el objeto de su deseo: poseer a Rodrigo. Berenice es responsable del encuentro sexual, lo cual se verifica en el diálogo de Rodrigo: "ya lo tenías todo planeado." Y la respuesta de Berenice: "Sí". Lo anterior se opone a las costumbres sociales representada en el patriarcado que en las películas de los años cuarenta, que consistía en la imposición del matrimonio entre quienes tuvieran una relación sexual fuera del matrimonio, como el caso de la mencionada cinta *Santa*.

La transgresión efectuada con este encuentro sexual por Berenice desquebraja la *mojigatería* (actitud temerosa e hipócrita frente a lo sexual)¹¹⁰ de la representación femenina en el cine nacional sobre la base del deseo sexual de la mujer. Pues fue Berenice, la mujer, quien tomó la iniciativa de este encuentro sexual sin promesa de matrimonio por parte del hombre; ya no existe el posible engaño tradicional del melodrama mexicano.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

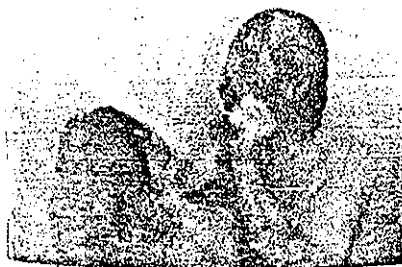
La acción de la secuencia prosigue Berenice se levanta de al cama y le dice a Rodrigo quien esta todavía recostado en al cama:

Berenice: Vamos a bañarnos, es tarde.

¹⁰⁹ Josef Rattner, *Psicología y psicopatología de la vida amorosa*, pág. 103.

¹¹⁰ *Ibidem*.

La imagen en pantalla cambia y ahora vemos a Berenice y a Rodrigo bañándose, la puesta en escena hace resaltar más el cuerpo de Rodrigo: es él quien se mueve más, aparte de que es su cuerpo el que muestra mayor desnudez. Lo anterior de acuerdo con *la comparabilidad referencial*; es normal, pues el cuerpo de Rodrigo por ser de dimensiones mayores es más fácil de ver, que el cuerpo de Berenice.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Todo lo anterior suena lógico y plausible, pero utilizando *la comparabilidad discursiva* se obtiene una constante empírica que va más allá. Mostrar el desnudo del cuerpo masculino, uniéndolo a toda la anterior cadena de metáforas en diálogos y acciones (el sueño, el dibujo, el juramento, y ahora la acción) confirma un aspecto interesante de la película: es el cuerpo del hombre, en este caso el de Rodrigo, objeto del deseo, la puesta en escena lo confirma por la forma de tocarlo, la forma de mirarlo, el encuadre, la iluminación.

Lo anterior también sirve para propiciar el desarrollo de la identificación secundaria en otras secuencias, como cuando se muestra a Berenice vestida abrazando a Rodrigo quien está medio vestido: el discurso visual integrado por la relación del montaje en planos y contraplanos muestra como objeto del deseo el cuerpo masculino.

Deteniéndose un momento para conocer la definición de desnudez empleada en la investigación:

Calidad del cuerpo o de una parte de él que se descubre. Tiene sentido erótico relativo que dependerá del grado de aceptación que muestre la colectividad y el límite de ocultamiento que se propugne. Cierta tendencia de la moda actual da lugar al desnudo parcial.¹¹¹

Aplicando la anterior definición al cine mexicano de los años cuarenta, el desnudo cinematográfico tiene dos variantes, dependiendo del sexo del protagonista, pues tiene valor diferente si es mujer u hombre, lo anterior parte de que la representación en pantalla de la mujer y del hombre se basa en la ideología de la sociedad mexicana, que es falocéntrica:

¹¹¹ Pierre Lherminier, *En torno al erotismo*, pág. 109

1. El desnudo femenino siempre se había usado como un momento dramático muy importante, pues indicaba el inicio de la pérdida de la joven heroína; si la mujer realizaba un acto que insinuara su desnudez tenía que pagar un precio, como lo ejemplifica la cinta *Maria Candelaria*, en donde la protagonista del mismo nombre de la cinta interpretada por Dolores Del Río presta su rostro para un desnudo y es víctima de la ira del pueblo por ofender el honor de la comunidad.

2. El hombre siempre había aparecido semidesnudo, por ejemplo con *short*, *boxer*, calzón, que siempre le cubría el sexo, como la famosa secuencia de *Janitzio* (1934) de Carlos Navarro, donde Emilio Fernández muestra un cuerpo atlético que le habría de servir para salir triunfante en situaciones históricas o en momentos de tortura, por mencionar uno de los casos más notorios.

En este contexto de análisis se revalora la desnudez del cuerpo masculino se desprende la afirmación de que *La pasión según Berenice* tiene una mirada femenina, y esto se confirma con la siguiente imagen, donde se ve a Berenice abrazando a Rodrigo e introduciendo su mano al interior del *boxer*: el análisis de la imagen muestra el cuerpo de Rodrigo semidesnudo, tapando la mayor parte del cuerpo de Berenice, esta acción es la primera representación en el cine nacional correspondiente a juegos de seducción. Antes de esta imagen las películas mexicanas de los años cuarenta ilustraban dichos juegos con las imágenes de besos y paseos con los novios tomados de la mano.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

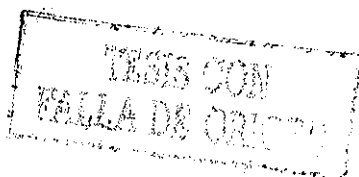
Para concluir el análisis de esta secuencia: la desnudez o sugerencia de ésta en el cine nacional siempre había sido por parte de la mujer hacia el espectador masculino, por ejemplo las coreografías de bailes en *Aventurera* (1949) de Alberto Gout. La desnudez era un recurso narrativo del cine nacional, y en esta relación entre cine y mujer siempre había dejado la posibilidad de mostrar el cuerpo femenino como forma de seducción, mientras al hombre se le permitió recurrir a la retórica y más concretamente, al engaño con falsas promesas, como el mencionado caso de *Santa*.

Descripción y análisis de la secuencia. 35 Interior. Noche. Cuarto de doña Josefina.

El viento sopla muy fuerte afuera de la casa de Josefina, en el interior se le ve a ella recostada con la mascarilla de oxígeno y a su lado el tanque, la única fuente de luz son unas velas, y el resto del cuarto se encuentra en penumbras; Berenice toma revistas, fóliders y las letras de los préstamos de su madrina, las esparce por toda la cama, el reloj suena y marca las doce en punto. Berenice riega alcohol por la cama, y enciende un pagaré. El ruido del fuego sigue la acción.

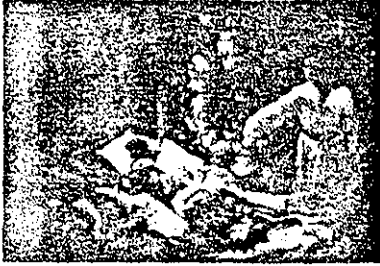
Nuevamente el análisis de la puesta en escena, en especial el estudio de este fotograma, indica la relación del rostro de Berenice con las personas y los objetos que influyen en su historia; ya se comentó la relación del *close up* y el sueño, *close up* y el cruce de miradas con Rodrigo, *close up* y el encuentro amoroso en el hotel.

Por estos ejemplos se puede plantear una hipótesis lateral mientras el uso del *close up* en el cine mexicano de la época de oro era solamente para hacer referencia a la belleza del rostro de la protagonista, como en el caso de las películas: *María Candelaria*, *Enamorada*, *Santa*, en *La pasión según Berenice* el uso del *close up* indica y remarca la relación de Berenice con las situaciones importantes.



Berenice incendia la cama de Josefina con ella adentro, la anciana se mueve un poco y luego fallece, para *La comparabilidad referencial* dice que Berenice acaba de cometer el primer fratricidio filmico del cine mexicano, doloso, culposo, alevoso y lo ha realizado con la mayor calma, lo cual pudiera parecer que busca desquitar su ira con alguien por la partida de Rodrigo.

Haciendo una pausa en el análisis es conveniente recordar el papel de la madre en el cine mexicano de los años cuarenta: figura que dirige con amor, la mayoría de las veces, los destinos de la familia.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En las películas de melodramas de esos años: si por algún motivo los hijos descarriados provocaban la muerte (casi siempre por tristeza) a uno de sus padres, los vástagos siempre regresaban arrepentidos a pedirle perdón a su progenitora por haberle causado tanto daño. Algunos títulos que comprueban la anterior premisa son: *La gallina ciega* de Fernando de Fuentes, *Madre adorada* de René Cardona, y *Mama Inés* de Fernando Soler. El último punto de esta tradición filmica es la figura de la madre (y de la abuela) en el cine fue y ésta encarnada por Sara García, quien siempre interpretó personajes de unión para todos los miembros de la familia (Pues era la madre la encarnación del amor, del pasado, del orden).

La relación con sus hijos era la visión reinante en las películas mexicanas de los años cuarenta, pero entre Josefina y Berenice es completamente. Para la comparabilidad discursiva el incendio provocado por Berenice tiene otro valor: la salud de Josefina es grave desde el inicio de la cinta y tiene frecuentes recaídas; además Berenice siempre le había servido en todo. Su relación no parecía ser la de una madre amorosa y una hija abnegada de una película mexicana melodramática de los años cuarenta.

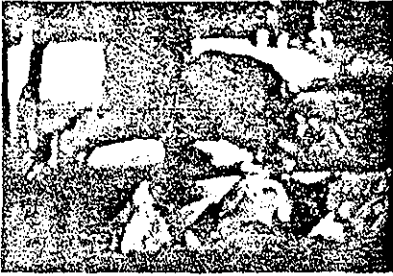
Entonces ¿cuál fue el tipo de relación entre Berenice y Josefina?

Monstruos sagrados en ciertas familias ricas, en las que encarnan al antepasado subsistente, valorizado por sus bienes materiales envidiados conducen la danza como las brujas de *Macbeth*, temidas odiadas y veneradas, perversas y pervertidoras de quienes por educación deben de respetarlas, y junto con ellas todos los valores muertos.¹¹²

Esa es la relación de Berenice con Josefina, esta última se dedica a la usura, incluso le presta dinero a su ahijada como a todos los demás, ella firma un pagaré y debe de pagar los altos intereses; también Josefina es dueña de la casa. Incluso aparece en los sueños de Berenice y los convierte en pesadilla, como la imagen donde Rodrigo y Berenice van en su auto y atrás de ellos Josefina muerta los sigue y grita:

¹¹² *ibidem*, pág. 88.

Josefina: Berenice reza por mi, yo te presté el dinero para comprar tu coche.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El análisis de la puesta en escena de los dos sueños de la protagonista resulta de gran importancia: uno inicia la historia y otro la cierra, el incendio del rancho y el caballo, que fue el *leitmotiv* de la historia: satisfacción del deseo sexual, y la persecución de Josefina

Regresando al asesinato de Josefina, se considera un "homicidio pasional en que el individuo actúa movido por fuerzas emocionales de amor u odio. Suele circunscribirse el término al homicidio cometido por causas amorosas, específicamente celos. Normalmente, el homicidio se comete por razones de orden emocional o por pasiones exacerbadas."¹¹³

Es un crimen pasional porque la cámara no registra que Berenice se lleve dinero, o algo de valor. El homicidio pasional de Berenice nuevamente rompe con la representación filmica de la relación tradicional entre madre e hija. Además nadie se enteró de que Berenice tuvo una aventura con Rodrigo.

Pero los encuentros con Rodrigo le dan a Berenice seguridad y confianza, si ella pudo seducir a Rodrigo, el galán capitalino que era la ilusión de todas las mujeres del pueblo, entonces puede hacer lo que ella quiera.

La acción de la cinta continua y la pantalla se llena de una imagen a contraluz, que tiene la posibilidad de recordar el sueño de Berenice al principio de la cinta, (cuando el caballo esta rodeado por el fuego buscando una salida,) pues ambos fotogramas son en plano general; suceden de noche y a contraluz de las llamas de un incendio.

Pero ahora Berenice puede encontrar una salida de su situación ha satisfecho su deseo sexual con Rodrigo, se ha liberado de su madrina Josefina que era la figura representante de todas las costumbres que ataban a Berenice a su vida cotidiana, e incluso a las pesadillas sobre su futuro.

¹¹³ Julia kristeva, *Historias de amor*, pág. 61.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En la siguiente imagen se ve a Berenice tomar su abrigo y su maleta, dejando el coche que compró con el dinero que le debe a Josefina. Berenice sale de la casa, se va caminando y se pierde en la oscuridad de la madrugada. Con esta acción final Berenice destruye toda la tradición filmica del estereotipo de la mujer presente en cine clásico mexicano:

La mujer ha de volver a su lugar para que restaure el orden en el mundo. En el cine clásico(...), esta recuperación se manifiesta temáticamente en un número limitado de modos: para conseguir la vuelta de la mujer al orden familiar puede enamorarse, "atrapar a su hombre", casarse, o aceptar cualquier otro papel "normativo". Si no ocurre así, es posible que sea castigada por su transgresión narrativa y social con la exclusión, la marginalidad legal o incluso la muerte.¹¹⁴



Es decir, la representación de la mujer en el cine mexicano de la época de oro se caracterizaba porque todos los personajes femeninos conseguían la felicidad al someterse a la moral dominante. Y en el caso concreto de cuando una mujer fornicaba solamente se le presentaba la opción de convertirse en una ramera. El caso se ilustra con el cine de Rumberas que consolida este estereotipo: el de la mujer que necesita del amor de un hombre (un novio,

¹¹⁴ Annette Kuhn, *op. cit.*, pág. 42.

un esposo o un hijo) para redimirse ante la sociedad, pues ha quebrantado uno de los dogmas religiosos – sociales más castigados vender sexo.

Si no tiene el amor de un hombre puede redimirse mediante el arrepentimiento religioso o la muerte. En las películas de Rumberas las mujeres de la mala vida no tienen más opción, como lo muestran la cinta *Aventurera*. Berenice no es ninguna Rumbera, pero transgrede con el sexo fuera del matrimonio por puro placer) *fornicación = culpa = castigo* dicha relación siempre se había presentado el cine nacional, las películas de Rumberas ejemplifica a la perfección dicha relación.

Estos seis planos no pueden concebirse sin la referencia de los cuatro iniciales, con los que guardan concomitación estilística y dramática notables: En las dos secuencias no existe ningún tipo de diálogo, pues la fuerza dramática se encuentra en la acción de las imágenes. Los elementos espaciales son que ambas acciones suceden en la casa de Josefina y los únicos personajes son Berenice y Josefina. En ambas acciones no hay diálogos, solamente la fuerza de las imágenes.

Respecto de las tres categorías de investigación:

La familia como guardián y cómplice. En esta película es solamente guardián: Berenice se encuentra bajo la mirada de Josefina. (como ejemplo es el dibujo en la puerta del baño y el juramento frente al espejo.)

El deseo como disidencia. Berenice, mediante su deseo sexual por Rodrigo, se presenta como un personaje femenino disidente en el cine nacional, pues no desea casarse, sino tener una aventura.

La libertad como ética propia. La última imagen de la cinta Berenice caminando en la madrugada indica que a Berenice no le importa abandonar la seguridad de una casa, trabajo, si esto le permite alcanzar su felicidad.

4.3. La concepción del personaje según Hermosillo

El cine nacional desde sus inicios ha mostrado dos estereotipos para representar a la mujer en pantalla, uno es la prostituta, la amante, ella es la encargada de satisfacer la pasión, esta representación ya es una tradición filmica que se inicia con *Santa*; el otro es la mujer como virgen, es decir, la madre o la hermana, en resumen esa mujer que no despierta ningún interés sexual.

Lo anterior se confirma en diversas cintas del cine nacional, como las mencionadas anteriormente. La importancia de *La pasión según Berenice* radica en que fue una de las primeras cintas que buscan retratar a la mujer sin caer en los estereotipos clásicos de madre/virgen o de amante/pecadora.

En *La pasión según Berenice*, Hermosillo mostró su visión de las mujeres en la provincia. Por eso es importante ver como Berenice rechazó todas las opciones clásicas presentadas por los estereotipos femeninos. Por lo anterior ella busca conseguir su identidad propia y diferente a las mostradas por los demás personajes femeninos. De este modo Berenice muestra una vida distinta a los anteriores estereotipos femeninos, ella partió de la búsqueda de satisfacer su deseo sexual.

En general la representación de la mujer en el cine mexicano de la época de oro siempre encontraba su felicidad cumpliendo las leyes de la sociedad, es decir se sometía al patriarcado y al dogma religioso:

A). El personaje femenino cinematográfico de la época de oro del cine mexicano tiene que volver a su lugar designado: sea al lado de sus padres, amando a su esposo y cuidando a sus hijos o rezando dicha actitud es necesaria para que restaure el orden en el mundo ficcional de la pantalla. En resumen, el personaje femenino tenía que aceptar su papel "normativo". De lo contrario ella era castigada por su transgresión narrativa (y social) con la marginalidad legal o incluso la muerte. Cabe recordar las imágenes finales de *Enamorada* donde María Félix camina al lado de su hombre Pedro Armendariz, quien va montado en su caballo

La anterior definición es rota por todo el comportamiento de Berenice: ella transgrede la estructura social y narrativa presentada por el cine nacional: ella desea a un hombre y "atrapar a su hombre", sin intención de casarse, solamente para pasarla bien. Tampoco Berenice acepta los otros papeles normativos del personaje femenino como el de la solterona que se pasa la vida cuidando a sus padres o el de la prostituta.

4.4. Testimonios bibliográficos y hemerográficos nacionales y extranjeros

En torno a la película el crítico e historiador Emilio García Riera escribió:

La pasión según Berenice (...) 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.¹¹⁵

Por su parte el crítico Rafael Medina de la Serna reflexiona sobre el personaje y su contexto:

Estamos ante un personaje de una densidad y profundidad moral inusitada en nuestra cinematografía. El ámbito donde este personaje se mueve, con todo y pertenecer a un contexto "realista" (...), en un mundo con características universales, en él perviven una 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.¹¹⁶

Gustavo Arturo de Alba escribió:

El rigor con que el guión se hace una lúcida y objetiva vivisección de la clase media provinciana a través de los ojos 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 oprime férreamente a individuos como Berenice que quieren vivir una vida diferente a la impuesta por "su" sociedad.¹¹⁷

Jorge Ayala Blanco escribió sobre el personaje:

su carácter inminentemente fálico la hace tener por la noche sueños húmedos, con llamas de pasión insatisfecha y caballos del deseo.¹¹⁸

¹¹⁵ Emilio García Riera, *Diorama de la cultura*, suplemento dominical de *Excelsior*, XII/1976.

¹¹⁶ Rafael Medina de la Serna, revista *cine* no. 5, año 1977.

¹¹⁷ Gustavo Arturo de Alba, *El nacional* 17/ XI / 76:16.

¹¹⁸ Jorge Ayala Blanco, *La condición del cine mexicano*, pág. 367.

4.5. Análisis global

La realización de *Hermosillo* es eficaz; es el único director capaz de hacer una cinta sobre uno de los personajes más complejos del cine nacional, Berenice, la maestra/viuda/amante, la cual es un personaje femenino interesante y además vive fuera de la ciudad de México.

La cinta cuenta una historia que rompe con una representación de la moral dominante representada por el cine de la época de oro, la cual es "en el cine clásico, las mujeres no cuentan sus propias historias ni controla sus propias imágenes, sino que están ideológicamente instaladas en función del patriarcado."¹¹⁹

De esta manera los estereotipos sobre la representación de la mujer en la pantalla del cine nacional; no fueron una creación única del cine sino que tenían como antecedente a los "modelos sexuales: arquetipos de sexualidad. En la sociedad capitalista, los modelos sexuales surgen en relación directa con intereses industriales, políticos o económicos."¹²⁰ (Pero eso es otro tema el cual no se desarrolló en la investigación.) El cine partió de reproducir algunas actitudes e ideas que había en la sociedad y las exageró y repitió para que el espectador pudiera reconocer a los personajes que aparecían en pantalla.

Esta ruptura con la representación clásica de la mujer no es obstáculo para que *Hermosillo* logre conseguir la identificación secundaria cinematográfica sobre la base de la estructura dramática y punto de vista; lo anterior da como resultado que en la película los estereotipos cinematográficos derivados fueron:

Tema: La representación del personaje femenino de provincia					
Película de <i>Hermosillo</i>	Películas nacionales				
<i>La pasión según Berenice</i>	<i>María Candelaria</i>	<i>Enamorada</i>	<i>Santa</i>	<i>Doña Barbara</i>	<i>Aventurera</i>
Independencia intelectual				X	X
Sexo sin matrimonio			X	X	X
Amor de hombre como salvación	X	X	X	X	X
Sueño de la protagonista como reflejo de su estado anímico.					
Arrepentimiento por deshonorar			X	X	<u>X</u>

¹¹⁹ *ibídem*, pág. 103.

¹²⁰ *Enciclopedia ilustrada de sexología y erotismo*, pág. 759

La producción de la cinta tuvo la libertad de haberse producido fuera de la industria fue en el gobierno de Echeverría con el nuevo cine mexicano de los años setenta, y en el plano de estructura dramática y reforzado por la puesta en escena tienen una acción vital para el desarrollo de la cinta los dos sueños:

- Un último elemento más en el caso de Berenice es que cambia a diferentes estados de ánimo, de su conducta de un instante a otro, ejemplo: el sueño del caballo a la actitud de arrepentimiento a la mañana siguiente; en el restaurante obediencia y decencia total y el dibujo catártico en la puesta del baño; el velorio el gesto solemne por la muerte del amigo y doctor de su madrina Josefina y en el intercambio de miradas lascivas con Rodrigo.

Las transformaciones en el ánimo de Berenice están siempre ligadas entre sí por explicaciones lógicas, no es una desequilibrada ni una ninfómana (rechaza los tímidos avances amorosos de Alberto su alumno) Berenice es solamente un personaje femenino que busca satisfacer su deseo sexual o pasión a su manera lo cual rompe con el estereotipo del cine nacional.

Otro dato importante sobre la propuesta iniciada por *La pasión según Berenice* es que es una opción a la representación de las mujeres en el panorama del cine clásico a donde las opciones eran reducidas y en función del patriarcado.

Todo lo anterior es el resultado del análisis de la cinta obtenido mediante el recurso de la *comparabilidad referencial* + *la comparabilidad discursiva*.

CAPÍTULO 5

Ilustrar la caída del personaje del galán
capitalino en la ciudad de provincia

o

Las apariencias engañan

CAPITULO 5

5.1. LAS APARIENCIAS ENGAÑAN

Ficha técnica: Las apariencias engañan (1975). Dirección: Jaime Humberto Hermosillo, Guión: Jaime Humberto Hermosillo Reparto: Isela Vega (Adriana), Gonzalo Vega (Rogelio/Adrián), Manuel Ojeda (Sergio). Fotografía: Rosalío Solano, País: México

Debido a sus problemas económicos, el joven actor Rogelio Gaytán (Gonzalo Vega) acepta la proposición de Sergio (Manuel Ojeda), quien le pide se haga pasar por otra persona llamada Adrián Berengano, para que Sergio se pueda casar con su novia Adriana (Isela Vega), ella cuida a su tío don Alberto padre de Adrián, este último se fue hace muchos años y no se ha vuelto a saber de él. Rogelio acepta y parte para Aguascalientes.

Se supone que con la llegada de Adrián, don Alberto Berengano, su padre dejará casar a Adriana con Sergio. En Aguascalientes Adriana le advierte Rogelio/Adrián que habrán de cuidarse de la tía Yolanda. El nuevo Adrián se instala en la casa de la familia Berengano, cuando Adriana presenta a Adrián con don Alberto y Yolanda, don Alberto le toca la entrepierna a Adrián, él asustado se aleja del anciano; para calmarlo Yolanda le dice a Adrián que su mamá siempre lo escondió y toda la familia pensaba que era niña.

Tiempo después los ataques de tos de don Alberto despiertan a Adrián y al acudir a ver qué sucede ve a Adriana, dar a succionar uno de sus pechos. Adrián desea a Adriana cuando la ve bailar rumba. Una noche Adrián espía a Adriana cuando esta se desviste; pero antes de que se despoje de la prenda inferior ella apaga la luz Al día siguiente, mientras Adrián se asea en el baño, aparece Adriana, cierra la puerta y realiza una felación. Otro día Adrián acompaña a Sergio al club para practicar tenis. Cuando han terminado de bañarse, intempestivamente Sergio besa apasionadamente a Adrián, este último solamente le dice a Sergio que no se vuelva a repetir.

Otra noche Adriana entra al cuarto de Adrián y tienen sexo anal. Al día siguiente Adrián le declara su amor a Adriana pero ella lo rechaza por su compromiso con Sergio y entonces Adrián le dice que Sergio es homosexual y no será feliz con él. Tiempo después Adrian le propone tener sexo a Adriana, ella lo rechaza y le dice que primero se casen y luego se acuestan, pero Adrián quiere acostarse antes y ella lo rechaza. Mientras tanto Sergio ha decidido partir pero antes invita a Adrián que se vaya con él como pareja. Adrián rechaza la propuesta y Sergio le dice que se llevará muchas sorpresas con Adriana. Entonces Adrián busca a Adriana, quien lo desprecia y elude de manera constante

Al fin, una noche Adrián se mete a la peluquería a donde le presentaron a Adriana, tiene un altercado con el peluquero y pasa al cuarto continuo de donde sale un muchacho asustado. Adrián descubre a Adriana solo con una bata de dormir y la abre; Adrián mira que Adriana es hermafrodita (tiene un pene). Al rato se mira a la pareja haciendo el amor, pero es ella/él quien penetra a Adrián. Adriana y Rogelio/Adrián se casan y se van felices a su viaje de luna de miel.

5.2. Descripción y análisis de secuencias

El criterio por el cual se seleccionaron las cinco secuencias de la película *Las apariencias engañan* y no otras son que son en donde se incluye la biografía del personaje según Syd Field. Y también son las más propicias para el desarrollo de la metáfora. Sobre esta base metodológica se acotó el análisis a cinco secuencias.

El análisis¹²¹ de las cinco secuencias de ésta película tiene cuatro objetivos:

- ◆ Indicar los procesos filmicos que pueden desarrollar la identificación secundaria:
 1. Estructura dramática que se centra en el proceso narrativo de la cinta.
 2. Puesta en escena que incluye el punto de vista.
- ◆ Señalar que los personajes de Hermosillo rompen con los estereotipos del cine nacional; concretamente, el personaje de Rogelio/Adrián se opone al estereotipo del galán capitalino en provincia, por el contrario la película: *Ilustra la caída del personaje del galán capitalino en la ciudad de provincia*
- ◆ Mostrar la metáfora en la variable de *la comparabilidad referencial + comparabilidad discursiva*. Ejemplo: el estereotipo, que coloca imágenes de llamas en lugar de una escena de amor.¹²²
- ◆ Probar que en esta película de Hermosillo *el deseo como disidencia* es el motor de la historia; y en este tema se puede ubicar como *ejemplificar la caída del personaje estereotipado del galán capitalino en la ciudad de provincia*.
- ◆ Señalar que los personajes de Hermosillo rompen con los estereotipos del cine nacional, concretamente el estereotipo del galán capitalino enamorado de la bella provinciana

El análisis de la historia centrado en el personaje y las acciones, propuesto por Christian Metz, sirve para demostrar la metáfora filmica que tiene como tema central el deseo como disidencia, entendiendo como deseo la pulsión sexual y su satisfacción, la cual no siempre se cumple según con las normas impuestas por la moral dominante.

Se inicia con el guión centrado en el personaje y la historia, propuesto por Christian Metz.¹²³ Se considera que dicha propuesta sirve para demostrar la metáfora filmica, que tiene como el tema central *El deseo como disidencia*.¹²⁴

¹²¹ Consultar el tercer capítulo del presente trabajo.

¹²² Christian Metz, *op. cit.*, pág. 24.

¹²³ Consultar capítulo dos de este trabajo.

¹²⁴ Entendiendo como deseo la pulsión sexual y su satisfacción; la cual no siempre se cumple según con las normas impuestas por la moral dominante, entonces es mal visto y tiene el riesgo de ser sancionado.

El motivo de seleccionar estas secuencias y no otras. Es que son las más propicias para el desarrollo de la investigación, sobre la base de la metodología que estas son las más propicias para realizar la metáfora en la variable: *La Comparabilidad referencial + comparabilidad discursiva*.

En esta ocasión los elementos de mayor peso para el análisis serán, en primer lugar varios diálogos entre los personajes principales, seguidos por las acciones. Pues el avance de la narración en el cine tiene como base dos elementos la acción y los diálogos. Según el teórico del guión Syd Field, las funciones del dialogo son:

- Hacer avanzar la acción;
- Comunicar hechos e informaciones al público;
- Establecer sus relaciones, los unos con los otros;
- Revelar conflictos y el estado emocional de los personajes;
- Comentar la acción.¹²⁵

La narración cinematográfica de *Las apariencias engañan* tiene una gran cantidad de información debido a algunos cambios de fortuna y giros de tuerca, pues en la mayoría del cine, clásico o no, mexicano o internacional, la narración cinematográfica solamente cuenta con un “cambio de fortuna en general un cambio de condición producido por una circunstancia imprevista”,¹²⁶ por ejemplo: el clásico estadounidense *Intriga internacional* (1959) de Alfred Hitchcock, y en el cine clásico nacional la cinta *De vagabundo a millonario* (1951) de Ismael Rodríguez, o el cine postmoderno Francés con *Nikita* (1990) de Jean Luc Besón. (Para terminar de ilustrar la utilización del cambio de fortuna y el giro de tuerca hay que ubicarlos como elementos narrativos, los cuales pueden adaptarse a diversos géneros como a los que pertenecen las anteriores películas mencionadas.)

Entre las diversidades (o desviaciones) sexuales que aparecen en la cinta se pueden mencionar: el transexualismo, el doble, el travestismo, la bisexualidad y la homosexualidad (masculina y femenina). Entre las perversiones: el voyerismo, etcétera. Aquí sólo quiero tratar sobre la representación de la homosexualidad, pues las demás variantes de la vida sexual mostradas en la película merecen un mayor análisis.

Cabe recordar que el cine de Hermosillo es de los años setenta, es decir, moderno; la producción es de carácter independiente, al margen de los sindicatos subvencionada por el gobierno sin la necesidad de ganancia económica inmediata, debido a lo cual es más fácil buscar una explicación adicional a la estructura de la cinta.

¹²⁵ Michael Chion, *Como se escribe un guión*, pág.87.

¹²⁶ Ob. cit., pág. 182.

Descripción y análisis de la secuencia 7 interior de la casa de la familia noche

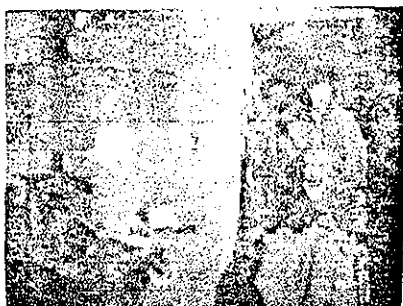
En la sala de la casa de la familia Berengano Adriana empuja la silla de ruedas donde ésta su tío don Alberto, detrás de ellos los sigue Adrián, ellos mantienen el siguiente diálogo:

Adrián: ¿Qué oportuno lo del asalto?

Adriana: Suele suceder.

Adrián: Al fin estamos solos.

Adriana: Está Don Alberto.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Adriana avanza hacia la izquierda y sale del cuadro, la sigue Adrián; sólo se ve don Alberto y se escucha el siguiente diálogo en *off*.

Adrián: Ahora en la noche vienes a mi cuarto, o voy al tuyo...

Adriana: Ni lo uno ni lo otro. Quiero llegar virgen al matrimonio.

Adrián: A lo mejor Sergio ni se da cuenta, o ni te lo agradece.

Adriana: Si no lo hago por él, es algo que yo me he propuesto

Adrián: Bueno, de todas maneras, ¡las cosas que podríamos hacer sin que perdieras tu virginidad!

Adriana: No te confío ni tantito así: eres muy impulsivo...

Adrián: Te prometo no tocarte, ¿eh? Mira, hasta me puedes amarrar si quieres, ¿sí, eh? ...

La comparabilidad referencial en esta secuencia nos indica que Adriana y Adrián cuidan a Don Alberto, padre del primero y tío de la segunda, es por eso que lo han conducido hasta la sala de su casa. Pero *la comparabilidad discursiva* arroja un dato más inquietante sobre el fotograma de Don Alberto se escucha el diálogo en *off*, el cual tiene como tema y objetivo una relación sexual.

En las películas de drama romántico del cine nacional de los años treinta y cuarenta los hijos nunca hubieran pensado tratar el tema del sexo delante del padre, pues "el sexo merece unánimemente el veto más rotundo (como el adolescente que manosea a la sirvienta en *Azahares para tu boda*) por regla general las tímidas apariciones de lo sexual resulta nefastas."¹²⁷ solamente existía la posibilidad de que el padre fuera cómplice al enterarse y no castigar la falta a la moral de sus hijos. Y se debe recordar Adrián es el supuesto hijo prodigo y Adriana es la sobrina abnegada para los ojos de la sociedad de Aguascalientes.

La puesta en escena resulta sumamente interesante ya que la simple unión de un fotograma con la imagen de un anciano inválido y un diálogo con implicaciones sexuales son suficientes para la caída de otra representación filmica, un arquetipo inmovible para el cine mexicano: la figura del padre.

El estereotipo del padre presentado es encarnado en la figura de Rodrigo Castaño (Fernando Soler) en la cinta *Una familia de tantas* (1949) de Alejandro Galindo, Rodrigo Castaño es el representante de la moral, el recato y las buenas costumbres, que se puede sintetizar en la siguiente frase "la virtud es hija del sacrificio" basta recordar cualquier diálogo de Don Rodrigo con sus hijos.



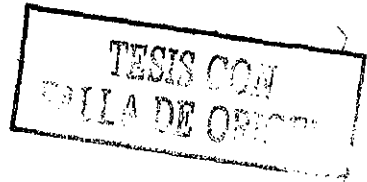
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Como analogía conviene comparar la representación o puesta en escena del arquetipo del padre en *Una familia de tantas* y la posterior evolución a estereotipo en la película de Hermosillo. En *Una familia de tantas* se muestra a Rodrigo Castaño como un hombre seguro, pues sus acciones se basan en la moral dominante en ningún diálogo se muestra dudas o arrepentimiento, ya que sus convicciones no se lo permiten. Su forma de vestir es pulcra, siempre de traje y con bigote es un reflejo de lo aceptado e impuesto por las buenas conciencias, sobre todo su papel y acciones se centran en la ausencia y en la imposición de las buenas costumbres.

Retomando la acción de la cinta, se ven las manos de Adriana amarrando el pie de Adrián y atrás de ella se aprecia la única luz de la habitación que proviene de una chimenea; este contexto tan simple desarrolla otras posibilidades de análisis: los personajes

¹²⁷ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, pág. 44.

de Hermosillo se mueven por el deseo sexual, el cual es presentado sin los falsos pudores de amor romántico característico de las películas de la época de oro.



En este contexto filmico - narrativo se debe mencionar al estereotipo del galán de la ciudad -sinónimo de la capital- conocido popularmente como "catrín" de origen extracinematográfico.

Este personaje y esta situación aparecen por primera vez en *La Calandria* (1933) Fernando de Fuentes, en donde el catrín buscaba obtener los favores sexuales de la joven e ingenua doncella (conocida como la flor más bella del ejido, y la mayoría de las veces era la hija del hacendado); la táctica de seducción era mediante mentiras de amor y la falsa promesa de matrimonio, acompañadas de la supuesta fortuna del catrín, la joven casi siempre caía, lo cual provocaba su desgracia futura.

Pero en *Las apariencias engañan* los motivos y condiciones han cambiado, como lo refleja el diálogo de Adrián: "Te prometo no tocarte, ¿eh? Mira, hasta me puedes amarrar si quieres, ¿sí, eh? ..." El diálogo es reforzado con el movimiento de Adrián, que pone sus dos manos juntas y delante de la cara de Adriana.

La acción de la película continúa: Adriana refleja en su rostro una expresión de satisfacción, por tener la oportunidad de amarrar a su falso primo y hacer lo que quiera con él. Adriana se levanta, abre sus piernas sin quitarse su falda, solamente la recoge un poco, y se sienta encima de Adrián.

La identificación secundaria basada en el desarrollo narrativo y en la puesta en escena busca confirmar que Adrián es el galán capitalino que ha logrado tener sexo con Adriana sin mentiras ni falsa promesa de matrimonio.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Adriana montada en Adrián, comienza a moverse y a retorcerse cada vez con mayor rapidez y fuerza mientras él permanece quieto; por la posición de ella en el encuentro amoroso se puede intuir que es por vía rectal y la última parte del anterior diálogo lo confirma, “Adrián: Bueno, de todas maneras ¡las cosas que podríamos hacer sin que perdieras tu virginidad!”

Adrián está amarrado e inmóvil lo cual parece lógico, pero es la primera vez que el cine nacional presenta a la mujer como quien tiene y lleva el control de la relación sexual, pues en las películas de los años cuarenta solamente se sugería el encuentro amoroso con un fotograma en *medium shot* donde el hombre permanecía arriba y meciéndose encima de la mujer. En esta ocasión es Adriana quien está arriba y se mueve, renovando la representación del encuentro amoroso en el cine.

Hermosillo presenta nuevamente en el cine nacional contemporáneo el deseo sexual de la mujer sin falsos pudores (la primera vez fue en *La pasión según Berenice*) pues de qué otra forma se puede considerar que Adriana, una señorita de sociedad de provincia tenga relaciones sexuales vía rectal con su primo, además en la proximidad de su boda con otro hombre.

Los siguientes puntos que aparecen en esta secuencia:

- Sexo sin el fin de procrear.
- Sexo antes del matrimonio y con los mismos familiares.
- La mujer lo disfruta como lo muestra el rostro de Adriana.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Mediante el personaje de Adrián, Hermosillo rompe con la representación filmica del galán capitalino en provincia ("si quieres me puedes amarrar"), sea mediante su pasividad en el encuentro sexual, pues el catrín siempre mostraba un lado romántico y educado para conseguir los favores de la doncella, además de que era el catrín quien llevaba el control de la relación.

Descripción y análisis de la secuencia 15. Día interior. Regaderas Country Club.

Después de jugar un partido de tenis Adrián se baña en las regaderas del *Country club*, tiene la cara enjabonada y Sergio se aprovecha de esto para besarlo furtivamente, Adrián responde con un gesto de asco, rechazando a Sergio y dando un paso hacia atrás.

La comparabilidad referencial indica que es normal que los personajes masculinos se junten para practicar ejercicio y bañarse, pues por cuestiones sociales y biológicas (de origen extracinematográfico), comparten los mismos intereses, y la realización de actividades en compañía de su mismo sexo es vista con aprobación por el resto de la sociedad.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Pero el recurso de *la comparabilidad discursiva* permite descubrir el verdadero motivo de la representación filmica de la amistad viril en la pantalla nacional:

Con este beso entre hombres Hermsillo afirma una sospecha existente en el cine mexicano sobre la representación de la amistad viril y la cercanía física y emocional. Según García Riera, esta incógnita surge con la cinta *El gavilán pollero* (1950) de Rogelio A. González; la historia que presenta una amistad viril; el cine mexicano “no había llegado nunca tan lejos en la revolución de los resortes íntimos que mueven la conducta del macho prototípico: la misoginia y la homosexualidad.”¹²⁸

La anterior definición de Emilio Riera aporta datos interesantes que habrán de retomarse para el análisis:

¹²⁸ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, tomo 4, pág. 264 – 265.



TESIS CON FALLA DE ORIGEN

1. La definición de la homosexualidad: preferencia sexual por sujetos del mismo sexo. También, se puede decir que en la historia del cine nacional han existido más representaciones en pantalla de las relaciones de amistades viriles que femeninas.

2. Otro dato interesante es que en la película sólo una vez se ha preguntado sobre el estado civil de Adrián y es Sergio: "¿Eres casado?" Su interés no era conocer la condición de su estado civil para saber si podía ir a Aguascalientes, sino que Sergio deseaba saber si podía tener una oportunidad de conquistar a Adrián.



Todo esto permite entender el verdadero interés de Sergio hacia Adrián durante todo el filme: la atención era una atracción sexual velada, la cual se evidenciaba por la forma de mirarlo, de hablarle, tocarlo. El anterior comportamiento mostrado por la puesta en escena probablemente provoca en el espectador la identificación del personaje de Sergio en el rango de reconocimiento.

Por lo anterior es necesario mencionar otra cinta clásica *A toda maquina* (1950) de Ismael Rodríguez, esta historia reúne a Pedro Infante y a Luis Aguilar, ambos fueron presentados como motociclistas de transito; la motocicleta y el uniforme de policía se pueden entender como una doble definición de hombre pues (1) el policía en el cine clásico mexicano busca cumplir las leyes y mantener la paz y (2) mientras la motocicleta da un aire de salvaje y libertad en pantalla ambos tienen bigote y mujeres, además siempre compiten entre sí; es decir, son el arquetipo de la amistad viril en pantalla.

Mientras tanto el análisis de la puesta en escena de *Las apariencias engañan* muestra que Sergio es un personaje de aspecto viril: tiene bigote, se puede mantener a sí mismo es dueño de una casa grande, hermosa y cara, mientras Adrián "Yo no tengo ni para el enganche de un departamento en la Balbuena." Pero el dato que confirma su hombría es ser novio de Adriana, a quien se presenta como una mujer mundana y segura.

La secuencia continúa: Adrián sale de las regaderas todavía con gesto de asco, toma su toalla se seca, se limpia los labios, se amarra la toalla a la cintura y toma del *locker* su cepillo. Lo sigue Sergio, Adrián lo esquiva y se para frente al espejo para peinarse; atrás permanece Sergio la expresión de su cara muestra frustración y dice

Sergio: Perdóname, no sé que me pasó.

Adrián continúa peinándose la barba y, sin voltear le responde:

Adrián: Que no se vuelva a repetir.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La última imagen de la secuencia es el reflejo del espejo con las figuras de Sergio y Adrián: Sergio se ve triste por el rechazo de Adrián y con una toalla cubre la mayor parte de su cuerpo ¿Sergio esconde su erección? Observando con atención la posición de la cabeza de Sergio se descubre que mira hacia la parte baja del cuerpo de Adrián ¿Sergio mira el trasero de Adrián? Mientras tanto Adrián se muestra ocupado peinando su barba y su expresión en el rostro es de seguridad.

Adrián está seguro esto se origina por ser un hombre mundano, que se muestra indiferente al beso pasional de Sergio. Adrián, por lo mismo no se asusta por pequeños detalles de la vida personal de los demás personajes de la historia que lo rodean. Se debe recordar que Adrián ha visto al principio de la historia a una pareja de mujeres que se besan y abrazan en su habitación, después ha visto cómo Adriana le da a don Alberto uno de sus pechos a succionar para calmarlo en un ataque de ansia durante una noche.

Deteniéndose un momento sobre la representación del homosexual en el cine mexicano la mayoría de los espectadores nunca reflexiona sobre la posibilidad de que aquél personaje que se muestra como hombre viril con bigote y novia pueda ser homosexual, lo que en la realidad significa que el espectador presupone que todos los personajes masculinos con novia son heterosexuales. Además se tiene una imagen (estereotipo) muy clara del aspecto de los homosexuales: "Todos los maricas en el cine mexicano son afeminados."

El origen de la representación cinematográfica del homosexual se inicia en el año de 1938 con la cinta *la casa del Ogro* de Fernando de Fuentes. El carácter de este personaje era sugerido al espectador por la actitud pasiva, su refinamiento de modales o su exagerada imitación de movimientos femeninos, esta costumbre de representación se comprueba con los siguientes títulos *El lugar sin límites*, *La primavera de los escorpiones* (1970) de Francisco del Villar. Por mencionar dos casos típicos.

El último aspecto de la secuencia es la desnudez masculina "calidad del cuerpo o de una parte de él que se descubre. Tiene sentido erótico relativo que dependerá del grado de aceptación que muestre la colectividad y el límite de ocultamiento que se propugne."¹²⁹ La tendencia de la cinematográfica mexicana daba lugar al desnudo parcial, pues la mayoría de los productores eran hombres y por lo tanto se sostenía y sostiene "que a los hombres interesa más el cuerpo femenino desnudo que a éstas el de los hombres,"¹³⁰ lo que demostraría la existencia de intereses diversos en las preferencias sexuales acerca de la representación del erotismo en el cine mexicano.

El desnudo masculino en el cine nacional era para demostrar fortaleza, suplicio o enamoramiento heterosexual (consultar el comentario de las pág. 79-80 del presente trabajo), nunca para indicar atracción homosexual entre los protagonistas, por otra parte los estereotipos cinematográficos de los homosexuales mexicanos nunca hacían ejercicio, por ser esta una actividad considerada de hombres, hasta la llegada de *Las apariencias engañan*, en donde algunas representaciones de los homosexuales no son afeminados y delicados.

¹²⁹ José Jesús González Nuñez, En *la sexualidad masculina el afecto es primero*, pág. 129.

¹³⁰ *Ibidem*.

Descripción y análisis de la secuencia 22. Interior. Tienda. Tarde.

Adrián está en la tienda revisando unas corbatas cuando llega Adriana, y él pregunta

Adrián: ¿Qué sucedió?

Adriana: ¡Que va ha suceder, rompimos el compromiso!



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Adriana voltea y al ver que una empleada acomoda los estantes detrás de ellos; se aleja, la sigue Adrián y ambos se meten a los mostradores en donde Adriana empieza a desvestirse a un maniquí mientras Adrián le dice:

Adrián: ¿Cuándo regresas a mi cuarto?

Adriana: Nunca.

Adrián: ¿Por qué tienes tanto miedo de perder tu virginidad?, no te va a doler...

A mí se me hace que eres frígida, ¿no estarás defectuosa?

Adriana: Uf, soy perfecta garantizado.

Adrián: Entonces demuéstramelo. La virginidad produce cáncer.

Adriana: ¿Sí?, y acostarse con un joto, que dicen siete años de mala suerte, ¿no? ¿dónde lo he oído antes?

Adriana: Ándale, primero nos casamos.

Adrián: Primero nos acostamos.

Adriana: Entonces no.

La acción continúa: Adrián abraza a Adriana, ella lo rechaza y sale del escaparate.



TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Con la anterior conversación en un escaparate se destruye por completo la representación del género cinematográfico llamado melodrama romántico mexicano, el cual se caracteriza por:

Violencia rural, de exaltada emotividad populista. Participó a la vez del fresco épico y de un supuesto lirismo de Gran Amor de Antaño, haciendo la apología del amor sin dejar de oponerlo al contexto histórico pasado, siempre poco propicio al libre desarrollo de la pasión. Los sentimientos altivos que impulsan al rebelde idealista se contagian a la mujer pasiva y tiemblan sus ánimos para la consecución de sus deseos eróticos, arrasando diferencias sociales, prejuicios de clase, facciones en pugna, persecuciones, ofensas y atentados a la intransigencia del amor inocente.¹³¹

Por lo expuesto, se comprende que la representación clásica del romance filmico nacional no existe en *Las apariencias engañan*; en su lugar esta la representación de la pulsión sexual de Adrián por Adriana (y anteriormente la de Sergio por Adrián), lo cual rompió con la tradición filmica del melodrama romántico mexicano; el personaje de la mujer no es pasivo: fue Adriana quien tomó la iniciativa en los encuentros sexuales (ella fue al baño y realizó la felacion, ella quien amarró y se movía sobre Adrián).

En otras palabras, fue Adriana quien despertó los deseos eróticos arrasando las diferencias sociales de ambos, ahora es Adriana quien saca los prejuicios de clase, ofensas y atentados a la intransigencia del amor inocente.

Retomando la acción, Adriana camina hacia otro escaparate donde hay una mesa y se sienta, la sigue Adrián quien también se sienta, ella le dice:

Adriana: Mañana Sergio te va a entregar tu dinero y, aparte, te va a proponer algo, que te vayas de viaje con él, que vivas con él. Me quitaste al novio. Y si te pones listo te puedes quedar con la casa que tanto te gusta.

¹³¹ Jorge Ayala blanco *La Búsqueda del cine mexicano*, pág. 15 -16.

Adrián: No, gracias, paso...

Adriana: Pues yo que tú lo pensaba dos veces.

Adrián: ¿Por qué?

Adriana: Sergio te quiere mucho. ¿Sabes qué me asusta de ti? Tu moral de clase media.

Adrián: ¡Ay, mira quién lo dice!



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Este diálogo entre “el catrín” Adrián y “la flor más bella del ejido” Adriana destruye nuevamente la representación del género romántico del cine nacional, por la siguiente serie de datos:

- El compromiso de matrimonio roto entre Adriana y Sergio porque él es homosexual ¿Adriana nunca se dio cuenta de que Sergio era homosexual si la boda estaba próxima a realizarse?
- La petición de Adrián de tener sexo por segunda vez con Adriana después se casan, al igual que en las películas de los años cuarenta
- La propuesta de Adriana para que Adrián acepte ser novio de Sergio.

Toda esta serie de datos sacude a la representación nacional fílmica de “la moral tradicional (dogmatismo religioso y sometimiento al patriarcado),”¹³² pues la anterior conversación carece de respeto por moral, religión y la familia, es más esta conversación contiene todo el carácter de la cinta, que se puede resumir como:

Verdadero detonador subversivo de la hipocresía moral y social, este grito visual construye imágenes fuerte y mordaces con rara intensidad visual y reconstruye una unidad sexual en este espacio donde sólo vivimos en nuestro doble oculto.¹³³

¹³² Carlos Monsiváis, “Las mitologías del cine mexicano”, *Intermedios*, p. 19, de junio de 1992.

¹³³ Instituto Francés para América latina IFAL, en el ciclo presencia del cine mexicano, enero - febrero de 1982, pág.20.

Por si fuera poco, donde sucede la conversación es en un escaparate donde pueden ver a los protagonistas, aunque no los pueden escuchar todo sea por mantener las apariencias.

Para finalizar el análisis del diálogo, los intereses individuales de los dos personajes: Adrián quiere acostarse con Adriana, ella acepta su propuesta pero le pide primero que se casen pertenece, por lo anterior aparece una cuestión ¿por qué Adriana desea casarse primero, pero ellos ya han tenido sexo dos veces por iniciativa de Adriana y nunca le importó que no fueran esposos. Del diálogo se infiere que la secuencia pertenece a las categorías de *la familia como guardián y cómplice* además del *deseo como disidencia*.

Descripción y análisis de la secuencia 33. Exterior. Día. Puerto

En el puerto sopla un viento fuerte y de fondo la vista de un barco; la primera figura en pantalla es Sergio y lo sigue muy de cerca Adrián, Sergio está menos molesto con Adrián por su rotundo rechazo, pero le propone lo siguiente:



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Sergio: El itinerario ya lo conoces, iríamos como amigos, bueno, la verdad es que a mí me gustaría que hiciéramos el viaje como pareja.

Adrián: ¡Ah!, entonces me estás proponiendo un viaje de luna de miel, ¿no?...

Sergio: Sí ...



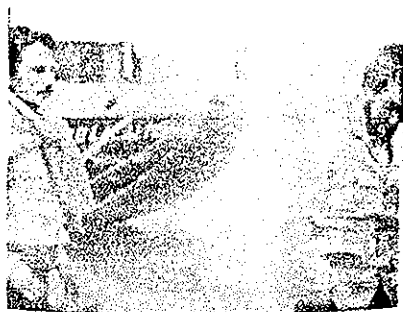
Adrián: ¿Y a mí qué papel me tocaría: el del novio o el de la novia?

Para la *comparabilidad referencial* la proposición de Sergio es lo más lógico, pues se ha descubierto como homosexual y ha sido rechazado por Adriana, para guardar las apariencias decide mejor irse de viaje y cumplir su destino ¿Qué otra posibilidad tendría un personaje declarado homosexual en el cine mexicano? Se debe recordar, por otra parte, que en

el mismo año de producción de *las apariencias engañan* se estrenó la cinta *El lugar sin límites*, con un personaje abiertamente homosexual, *la Manuela* que al final debe de morir para que todo siga igual que antes.

Por eso, según la aplicación de *la comparabilidad referencial*, muestra que Adrián responde en tono irónico “¿Y a mí que papel me tocaría: el del novio o el de la novia?” Con lo cual rescata un poco el honor del catrín, al mostrar sus preferencias heterosexuales propias del estereotipo cinematográfico.

El trabajo con *la comparabilidad discursiva* de la puesta en escena indica que la posición de los personajes cambia por primera vez en la película: Adrián porta lentes y se adelanta al paso de Sergio, quien antes siempre había tenido la iniciativa, fuera en el nivel de negocio que, en el personal. Adrián por primera vez en la cinta muestra seguridad y estar dispuesto a arriesgarse por el deseo que experimenta por Adriana y la fortuna de don Alberto.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En este contexto de cambios, otro elemento de la puesta de escena que también cambia es el vestuario, por primera vez Sergio aparece con ropa informal. Deteniéndose un momento a efectuar el análisis de las ropas que viste Sergio en esta secuencia, para conocer su importancia para el desarrollo narrativo de la cinta; por primera vez en la cinta Sergio aparece sin traje o ropa formal, él viste una camisa, un suéter amarrado a los hombros, unos *jeans* y botas, justamente los que llevaba Adrián cuando llegó a Aguascalientes.

Y conviene recordar que cuando llega Adrián a Aguascalientes, él y Sergio tienen una platica en el coche de este último:

Sergio: Te cambio tus pantalones por la ropa que traigo en esta maleta.

Adrián: (se ríe)

Sergio: En serio, me gustan mucho esos pantalones ...
¿Sabes qué envidia de tí? Tu libertad, sólo haces lo que te gusta; yo también tengo ganas de hacer un viaje así, un suéter amarrado a la cintura,

unas buenas botas para caminar mucho, trabajar sólo de vez en cuando, sólo para seguir adelante sin rumbo fijo.

Adrián: ¿Y por qué no lo has hecho?

Sergio: Por miedo, como que yo solo no me atrevo.

Adrián: Cuando quieras lo hacemos juntos.

Sergio: ¿De veras? ... ¿Ya lo has hecho?

Adrián: Bueno, así conocí Estados Unidos.

Ahora se complementa esa plática con la acción del puerto y ambas secuencias dan como resultado la evolución del personaje homosexual representado por Sergio. En este contexto se pueden entender todas las miradas, gestos, detalles, invitaciones tenían como fin satisfacer su deseo sexual, no era la amistad masculina que compartía el deseo de poseer a la misma mujer Adriana. Pero Sergio no se amarró el suéter a la cintura sino en los hombros, quizá esperaba que Adrián se lo pusiera en la cintura. Por lo tanto ésta lectura queda a cargo del lector.

Regresando nuevamente a la conversación en el puerto:

Sergio: La casa como está sería tuya y dinero, todo lo que quieras. Sabía que no ibas a aceptar, pero tenía que decírtelo: estoy dispuesto a afrontar mi posición de homosexual sin avergonzarme.

Adrián mueve la cabeza rechazando la oferta de Sergio, quien responde:

Sergio: Te vas a llevar muchas sorpresas, Adrián y Adriana son la misma persona.

Adrián: Eso ya lo sabía.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Sergio trata de darle un abrazo a Adrián, quien lo rechaza; Sergio toma su maleta y da media vuelta sube la escalera del barco y se le pierde de vista.

Con base en el trabajo de la *comparabilidad discursiva* en esta secuencia y en la frase de Sergio “estoy dispuesto a afrontar mi posición de homosexual sin avergonzarme,” se plantea una hipótesis: ser una representación de homosexual en el cine mexicano antes de *Las apariencias engañan* era ser invisible, y quien no se ve tampoco existe. Cuando la homosexualidad se hacía visible era sobre todo en actitudes negativas, estereotipos y prejuicios, a menudo a través de bromas pesadas sobre maricas, películas de ficheras o como algo ajeno y peligroso.

Lo anterior se confirma con otra película mexicana producida y un año antes: *El lugar sin límites*, en donde aparece la primera representación de un homosexual abierto en el cine mexicano, *la Mamuela* (Roberto Cobo), quien debe de cambiar su preferencia sexual al ser seducido por la *Chinita* (Lucha Villa) y después es asesinado por haber seducido a Pedro (Gonzalo Vega).

Dicha caracterización del homosexual “concuerta perfectamente con el hecho de que los homosexuales y las mujeres sean definidos por relación a los varones: relación, ésta, que es básicamente la de un objeto sexual con relación a su objeto.”¹³⁴ Pues la representación de la homosexualidad masculina en el cine mexicano es definida primordialmente por la moral dominante, concretamente el patriarcado sobre la base de su actividad social en el sentido amplio del término, es decir, por su trabajo y su actividad sexual.

La comparabilidad discursiva puede indicarnos que en *Las apariencias engañan* todavía es posible salvar el honor del catrín, pues Adrián rechaza la propuesta de Sergio de ser pareja y se lanza tras Adriana y su fortuna. Lo que inquieta un poco es el final de la conversación:

Sergio: Te vas a llevar muchas sorpresas Adrián y Adriana son la misma persona.

Adrián: Eso ya lo sabía.

El último punto es sobre el lugar donde se realiza la acción en un puerto, se debe recordar que en Aguascalientes no hay puerto, pues la ciudad está en el centro del país, por ello debe ser considerarla como una libertad poética para despedir a la primera representación propositiva del estereotipo del homosexual en el cine mexicano, pues las despedidas en el puerto o estaciones de trenes tienen un aire romántico del cual carecen las modernas terminales de autobuses.

¹³⁴ Richard Dyer, *ob. cit.*, pág. 34.

Descripción y análisis de la secuencia 39. Noche. Peluquería de Pepe.

Adrián, buscando a Adriana, se mete en la peluquería de "Pepe", donde escucha un grito de terror y se mueve el espejo, que es en realidad una puerta que se abre y de ahí, sale un joven asustado. Es el mismo joven a quién "Pepe" en la tarde le dio una revista pornográfica de homosexuales.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Adrián escucha una voz y la reconoce como la de Adriana. Él la va a buscar y recorre la habitación que permanece en penumbras, cuando oye ruidos provenientes del otro lado del cuarto, se asoma y ve una cortina que se mueve: sale Adriana, quién sólo viste una bata de baño, la desata y la bata se abre. Adriana dice:

Adriana: Soy Adriana y soy Adrián. Soy Adriana y soy Adrián.



La discursividad referencial permite ubicar la búsqueda de Adrián por Adriana como el momento de aclarar la situación ¿Por qué Sergio y Pepe dicen que Adrián y Adriana son la misma persona? La acción en pantalla continua: por el reflejo de un espejo se ve el rostro sorprendido de Adrián, mientras se escucha con un tono de voz más fuerte.

Adriana: Soy Adriana y soy Adrián; soy Adriana y soy Adrián.

El espectador espera la escena típica que sobre la base de la estructura dramática se conoce como malentendido sexual:

Malentendido sexual que tiene, en la mayoría de los casos, un tratamiento humorístico (...) tradicionalmente, en este tipo de historias, la mujer que se hace pasar por un hombre debe esconder sus atributos: pecho, cabello, mientras que el hombre que se hace pasar por mujer hará alarde de unos postizos.¹³⁵

La tradición filmica mexicana del malentendido sexual se inicia con la cinta *Me ha besado un hombre* (1944) de Julián Soler. Otro caso más es la cinta *Pablo y Carolina* (1955) de Mauricio de la Serna, y es conveniente para el análisis comentar esta comedia de enredos donde el ídolo Pedro Infante hace pareja con Iracema Dilián. Pablo reconoce abiertamente sin temor a la crítica que quiere más a Aníbal que a su hermanan Carolina, dando un paso descomunal en las historias de romance heterosexual, pero de la Serna muestra el enredo y todo vuelve a la calma.

En cambio el empleo de *la comparabilidad discursiva* puede servir para entender la acción que sigue, la cámara se mueve permitiendo ver por primera vez el cuerpo completamente desnudo de Adriana: sus senos, el vientre, y donde tendría que estar el monte de Venus aparece un falo.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La anterior acción muestra a Hermosillo fiel a su planteamiento inicial de mostrar el cuerpo semidesnudo de Adriana, que da cuenta de que *Las apariencias engañan*. A diferencia de la cinta de *Pablo y Carolina* en donde Carolina tenía que esconder sus atributos femeninos, Adriana muestra sus senos, piernas y cadera, pero siempre ocultando su sexo hasta este momento.

¹³⁵ Michael Chion, *op. cit.*, pág. 128.

El hecho de que en la película *Pablo y Carolina*, Pablo se moviera por el amor romántico/heterosexual, y todo se solucionó en el último momento, para no alterar las buenas conciencias, es decir que el amor entre hombre y mujer triunfó. Pero el hecho que se acaba de presentar en *Las apariencias engañan* es la otra versión de *Pablo y Carolina*. Debido a lo anterior se descubre que la tendencia de Hermosillo es evidente: consiste en mostrar lo que en tiempos de Pedro Infante solamente se sugería fuera por diálogos en doble sentido, miradas, gestos.

Así Hermosillo presenta al único personaje hermafrodita de la historia del cine nacional hasta la fecha, Adriana /Adrián. El concepto de hermafrodita es: "Estado intersexual caracterizado porque el individuo, por defecto genético, muestra indeterminación del sexo y posee gónadas de ambos sexos. (...) En algunas épocas, la condición de hermafrodita fue considerada divina, mencionándose numerosos dioses con esta característica."¹³⁶



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Se considera que Hermosillo utilizó al hermafrodita para tener mayor libertad en presentar; la primera historia del romance protagonizada por una pareja del mismo sexo en el cine mexicano. Esto se refuerza con:

La película es un tratamiento del tema del andrógino, la homosexualidad y la ambigüedad de toda sexualidad, franco y abierto. Un tratamiento en el que caben las suplantaciones, felaciones, relaciones entre hombres, relaciones entre mujeres, travestismo, sexualidad de la vejez y más, en un clímax de libertad sin complejos ni prejuicios.¹³⁷

El análisis de la cinta concuerda con algunos puntos abordados por la crítica, excepto con la última parte "en un clímax de libertad sin complejos ni prejuicios." Pues, *la comparabilidad discursiva* muestra otro panorama diferente a lo mencionado.

¹³⁶ *Enciclopedia ilustrada de sexología y erotismo*, pág. 556.

¹³⁷ Moisés Viñas en *Unomásuno* VII/1977, pág. 3



**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Regresando a la historia, una nueva imagen ocupa la pantalla: ahora la oscuridad de un cuarto es rota por la silueta de dos cuerpos acostados y desnudos, es el de Adriana sobre el de Adrián, ella le susurra al oído:

Adriana: Tranquilo, suavesito.

Y Adriana empieza a mecerse encima de Adrián, mientras a él su cara se le llena de gestos de angustia y se escuchan los gemidos de dolor de Adrián; la escena confirma sus tendencias latentes homosexuales.



Quizás dicha tendencia se encuentra en la escena inicial de la fiesta en el departamento donde vive con otros estudiantes. Sus amigos lo invitan pero él rechaza y va a su cuarto; al abrir la puerta de su habitación él ve a dos mujeres abrazándose y besándose pasionalmente, le dice:

Rogelio (Adrián): Disculpen es mi cuarto, quiero descansar.

Al escuchar esto las mujeres salen de su cuarto.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Adrián no demostró asco ni placer al ver a dos mujeres besarse y tocarse, solamente les pidió disculpas y dijo estar cansado (¿de guardar las apariencias?) Su reacción fue similar en el baño con el beso de Sergio, y su invitación al viaje. Pero Adrián acepto ser penetrado por Adriana. También hay que recordar una escena donde Adrián se niega a firmar unos papeles. Se infiere que la actitud reservada de Adrián era en realidad muestra de su miedo, incapaz de arriesgarse en una relación pasional, y fue Adriana quien toma la iniciativa en todo momento.

Por lo anterior, se comprende que la narración cinematográfica fue mostrando paulatinamente la homosexualidad velada de Adrián mediante sus diversas acciones y diálogos, esto muestra las dos categorías de la investigación: *el deseo como disidencia y la libertad como ética propia*.

Continuando con la acción de la película: la imagen cambia y ahora se ve una congregación en la iglesia. Adrián y Adriana están sentados en el altar; ella viste un traje de novia y él un *frack*; es su boda. Después, la feliz pareja sube a un auto y se va de viaje de luna de miel.

Es el final perfecto para la historia, pues la acción del casamiento por la iglesia confirma el título, *Las apariencias engañan*, pues ninguno de los presentes hubiera pensado que una pareja modelo como la formada por Adrián y Adriana, fuera en realidad un engaño ya que ella no es el símbolo de feminidad ni él es un ejemplo de virilidad. El casamiento de Adrián es la destrucción total del honor viril del catrín, pues "la definición del homosexual masculino como objeto sexual, socialmente definido como mujer (el mito, entre otros, de que los homosexuales varones son siempre pasivos), pone en peligro el supuesto de la virilidad masculina."¹³⁸

Lo anterior se confirma con todas las actitudes y acciones pasivas de Adrián: Adriana es quien toma la iniciativa con la felación, Sergio da el primer paso en la declaración

¹³⁸ Richard Dyer, *op. cit.*, pág. 36.

homosexual con el beso. Todo lo anterior destruye la iniciativa que había caracterizado al personaje del catrín, quien tenía alguna clase de poder (económico o social, es decir su labia) para seducir.

5.3. La concepción del personaje según *Hermosillo*

En *Las apariencias engañan* Hermosillo narra la caída del galán capitalino en la ciudad de provincia, dicho personaje responde al estereotipo del “catrín”, y en la cinta es interpretado por Adrián (Gonzalo Vega). El derrumbe del galán se demostró cuando la supuesta calma y seguridad mostradas por él a lo largo de la película, eran en realidad la máscara para disfrazar su miedo.

El estereotipo del “catrín” es una representación del hombre en pantalla, caracterizado como varón independiente, sea en el sentido económico o sentimental, seguro de sí mismo, mundano y de gran potencia sexual. Este estereotipo fue destruido cuando se analizó la metáfora del deseo que mostró al personaje de Adrián como un homosexual latente y temeroso de aceptar cualquier tipo de responsabilidades. Pues: “La definición del homosexual masculino como objeto sexual, socialmente definido como mujer (el mito, entre otros, de que los homosexuales varones son siempre pasivos) pone en peligro el supuesto de la virilidad masculina.”¹³⁹

Por lo anterior la estructura dramática de la cinta muestra al espectador la caída de la representación viril, del hombre macho, aquel que siempre toma la iniciativa y los riesgos sea dar el primer paso sea para tener un romance, sea para iniciar un negocio. Pero la caída del estereotipo del catrín había sido anunciada por diversas señales de carácter visuales o sonoras a lo largo de la historia como ya se mencionó.

Uno de los valores filmicos de *Las apariencias engañan* radica en que fue la primera película mexicana que mostró la posibilidad de que un personaje pueda ser homosexual, sin ser el estereotipo de afeminado/marginado social como el personaje de “la Manuela”. Por eso los personajes de Adrián y Sergio son una nueva representación del homosexual en pantalla. Los protagonistas de la cinta con su boda presentan a un tipo de homosexuales que incursionan por primera vez en la pantalla nacional son los “emparejados cerrados, y se corresponde con el grupo de homosexuales que viven en pareja con una relación casi de matrimonio.”¹⁴⁰

En resumen, la historia de *Las apariencias engañan* acepta la posibilidad de reconocer al personaje cinematográfico que es homosexual, el cual tiene necesidades de identidad sexual, social, emocional. Lo anterior se demuestra con la petición de viaje de Sergio a Adrián, la búsqueda de otros homosexuales. En este contexto de representaciones cinematográficas *Las apariencias engañan* es la primera aparición en el cine nacional de la cultura homosexual.

¹³⁹ Richard Dyer, *ob. cit.*, pág. 36.

¹⁴⁰ Carlos Domínguez Morano, *La homosexualidad: un debate abierto*, pág. 98.

5.4. Testimonios bibliográficos y hemerográficos nacionales e internacionales

Instituto Francés para América latina (IFAL) en el ciclo presencia del cine mexicano:

Verdadero detonador subversivo de la hipocresía moral y social, este grito visual construye imágenes fuertes y mordaces con rara intensidad visual y reconstruye una unidad sexual en este espacio donde sólo vivimos en nuestro doble oculto. Película erótica y sobre todo anti-erótica, película anti-social por ser ante todo social, película pulsión, es un grito de alarma sobre nuestros sentidos adormecidos y sobre la prohibición que anestesia nuestro comportamiento.¹⁴¹

Por su parte, el crítico cinematográfico Moisés Viñas en *Unomásuno* acotó:

La película es un tratamiento del tema del andrógino, la homosexualidad y la ambigüedad de toda sexualidad, franco y abierto. Un tratamiento en el que caben las suplantaciones, felaciones, relaciones entre hombres, relaciones entre mujeres, travestismo, sexualidad de la vejez, y más, en un clímax de libertad sin complejos ni prejuicios. No es una provocación, sino una simple forma de hablar claro y ver las cosas como son, sin rehuir al melodrama, pues todas las relaciones humanas son melodramáticas, pero sin caer en excesos o falsos asombros, y con un fino humor ampliamente compartible.¹⁴²

Francisco Sánchez escribió en el libro *Hermosillo: pasión por la libertad*:

En esta película, como en ninguna otra lo ha podido su director, donde se desenmascara a la sociedad en su conjunto, exhibiendo en su insania los engranes del orden establecido, una estructura comunitaria gobernada por la corrupción y la falacia.¹⁴³

¹⁴¹ Programa del IFAL, enero-febrero de 1982, pág. 20.

¹⁴² Moisés Viñas en *Unomásuno*, VII/1977, pág. 3 pág. 3

¹⁴³ Francisco Sánchez, *Hermosillo: pasión por la libertad*, pág. 34.

5.5. Análisis global

Las apariencias engañan fue la primera cinta mexicana en presentar el tema del deseo hasta al difuso límite entre el erotismo y la pornografía, cuyo intento de aproximación fue único en el cine nacional. La propuesta narrativa de Hermosillo en dicha película continua siendo una renovación para el cine nacional, jamás igualada hasta el día de hoy.

En ésta cinta Hermosillo ejemplificó la caída del personaje del catrín, para lo cual recurrió a la aparición del hermafrodita; este personaje le permitió a Hermosillo desarrollar una comedia de enredos donde se trastorna la ley del romance presentado por el cine nacional tradicional, el cual dicta que siempre debe de ser heterosexual.

Ejemplo de lo anterior son las cintas *Me ha besado un hombre* y *Pablo y Carolina*. Las cuales difundieron los estereotipos cinematográficos de la pareja heterosexual que habían dominado las historias románticas de la pantalla nacional hasta la aparición de *Las apariencias engañan*. Hermosillo presenta por primera vez en el cine mexicano un rompimiento de lo que había perdurado desde el origen y ha continuado incluso después: la visión romántica sexual, de la pareja heterosexual pues basta con buscar en las películas para comprobar que "la sexualidad se reduce a la pareja heterosexual."¹⁴⁴

Ahora es momento de presentar cuales fueron los estereotipos cuestionados por el análisis de la película sobre la base del recurso de *la comparabilidad referencial + comparabilidad discursiva* para descubrir la metáfora del deseo.

Tema: La representación del personaje galán capitalino						
Película de Hermosillo	Películas nacionales					
<i>Las apariencias engañan</i>	<i>El Gavilán pollero</i>	<i>La casa del Ogro</i>	<i>A toda maquina</i>	<i>Me ha besado un hombre</i>	<i>Pablo y Carolina</i>	<i>El lugar sin Limites</i>
Amistad viril	X		X	X	X	
Homosexual declarado		X				X
Malentendido sexual				X	X	X
Final con boda				X	X	
Asenso y caída del personaje masculino						X
Reconocimiento sexual				X	X	X

¹⁴⁴ Michael Foucault, *Historia de la sexualidad*, tomo I, pág. 59.

Otro punto de ruptura es que cualquier personaje que tuviera tendencias homosexuales (hombres) o practicara el sexo fuera del matrimonio (mujeres) sería víctima de la intolerancia de la moral dominante.

Las *apariencias engañan* es la primera película mexicana sobre un romance abiertamente homosexual y, para sortear las críticas sobre la vida de los hombres *gay* que constituyen un reto para la sociedad, Hermosillo optó por la comedia; pero incluso los prejuicios aparecen por eso se casa por la iglesia Adrián y Adriana y, en la intimidad, ellos intercambian sus roles sexuales.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES:

A manera de epilogo

Desde la perspectiva de las relaciones entre la identificación secundaria cinematográfica con los estereotipos cinematográficos y los personajes personas, mediante el tema y metáfora del deseo en el cine mexicano, utilizando la *comparabilidad referencial + comparabilidad discursiva* y el análisis textual, resultaron ser tan extensas como cautivadoras. Este fue el caso de la presente investigación realizar su aporte, al investigar las películas: *La pasión según Berenice* y *Las apariencias engañan*.

A nadie se le oculta la dificultad y aún la responsabilidad de tal empeño al utilizar cuatro metodologías del análisis cinematográfico. Por eso tenía que ser figuras de la talla de Christian Metz, Serguei, Syd Field, Jean Aumont, Santos Zunzunegui, cuya capacidad analítica se funde con sus conocimientos de diversas artes como Syd Field en guión, o en las ciencias como el psicoanálisis por parte de Metz, solamente por mencionar dos casos.

En este momento por fin he podido darle palabras a mi *Puctum*¹⁴⁵ que surgió con mis primeras asistencias a las funciones de cine, de donde recuerdo surgió la inquietud ¿Por qué todos los personajes del cine mexicano clásico siempre tenían que hacer las cosas de la manera correcta? Si no lo hacían deberían de pagar el precio de ser parias o morir. Sobre todo hacer las cosas bien implicaba que solamente se podía tener sexo después de casados, con trabajo y para tener hijos. Si no se cumplía esto las mujeres eran unas perdida y los hombres lo podían hacer, pero sus esposas eran solamente para tener hijos, mientras la pasión era para las damas de la noche.

Lo anterior se ilustra con el recuerdo de la cinta *Que te ha dado esa mujer* (1951) de Ismael Rodríguez Pedro infante no puede ser feliz con la mujer que quiere, porque ella es una cualquiera, no importa los esfuerzos de ellos por construir su felicidad, pues su mala estrella es más poderosa que la voluntad de ellos, solamente por mencionar un ejemplo.

Pero, después sucedió que en las películas los buenos nunca ganaban o dejo de haber buenos, esto me quedó claro con algunas películas como *Los olvidados* (1950), de Luis Buñuel por mencionar el ejemplo canónico en el cine nacional. Por eso al final de la investigación he podido concluir que la representación del deseo sexual en las películas siempre fue y será subversivo, pues siempre buscará su satisfacción, sin importarle el cumplimiento de las leyes de la moral dominante.

Retornando al aspecto académico. La manera más adecuada de finalizar este recorrido de análisis filmico era señalar que se pudo comprobar la hipótesis de la investigación la cual

¹⁴⁵ Roland Barthes, *La cámara lucida*, pág. 65.

fue: Las cintas escogidas de Jaime Humberto son una representación cinematográfica de personajes y no de estereotipos clásicos de la provincia urbana mexicana contemporánea. El discurso filmico de Hermosillo se caracteriza porque los personajes son movidos por el deseo, en consecuencia rompen con la representación clásica de los estereotipos filmicos presentados en el cine nacional.

Para obtener la anterior afirmación se recurrió por un lado al concepto de identificación secundaria: el proceso por el cual el espectador se reconoce en el personaje filmico sea por sus acciones, su físico, su ideología es decir, por la forma de que es presentada en toda la historia, o en determinadas circunstancias de ésta.

Por el otro lado, el resultado se comprobó con el uso de una variante de los encadenamientos entre psicoanálisis y cine, en su variante de *la comparabilidad referencial + comparabilidad discursiva*. La comparabilidad referencial es la referencia de origen extracinematográfico sea ésta visual, sonora, argumental, y para el análisis en varias ocasiones fue la cita de otra película de la época de oro. Asimismo, la comparabilidad discursiva era el significado de los diversos elementos visuales, sonoros de la puesta en escena en el interior de la historia. Sin olvidar que una imagen, acción o sonido, sustituye al otro.

En este momento es justo reconocer la inquietud metodológica que me acompañó la mayor parte del tiempo en que se realizó la investigación ¿será correcta la metodología de mi propuesta de análisis cinematográfico? Pues mientras realizaba la investigación no encontré ninguna investigación parecida fuera en el cine nacional o internacional, y esto provocaba la incertidumbre de realizar una teoría de parches.

Pues, la investigación ya no se planteó como una teoría de origen extracinematográfico explica un tema que aparece en el cine, dichas teorías se caracterizan por el siguiente planteamiento “¿desde qué punto de vista hay que observar el cine y cómo se capta desde esta perspectiva?”¹⁴⁶ en este contexto metodológico fue en donde se localizaron la mayoría de investigaciones conocidas del cine nacional.¹⁴⁷ Se entiende que lo importante ya no es el material presentado por la película misma, sino el método de investigación para el estudio.

En este contexto metodológico, reconozco que la investigación partió del punto contrario, buscando las respuestas a las siguientes preguntas propias del cine ¿Cómo sucede el proceso de identificación secundaria cinematográfica? ¿Sucede el mismo proceso de identificación secundaria cinematográfica para los personajes que son estereotipos como para aquellos que no lo son?

¹⁴⁶ Francesco Casetti, *Teorías del cine*, pág. 23.

¹⁴⁷ Consultar la primera página de este trabajo.

Cuando ya se tenía un poco más de la mitad del trabajo¹⁴⁸ llegaron a mis manos dos textos:

1. *Teorías del cine* de Francesco Casetti (Paidós, 1994). En un apartado Casetti aborda las diferentes teorías cinematográficas, y en el último grupo las teorías de campo.¹⁴⁹ me brindó la seguridad teórica para ubicar mi propuesta de análisis ya que las teorías de campo se sostienen con una pregunta:

¿Qué problemas suscita el cine y cómo iluminarlos y ser iluminados por ellos? Este interrogante evidencia una especie de diálogo entre el estudioso y el objeto de su estudio, y con ello, ya sea una disponibilidad del primero para abrirse a los acontecimientos, ya sea una capacidad del segundo para construir un auténtico campo de investigación. En cualquier caso, lo que se valora es la *dimensión fenoménica* e inductiva de la teoría.¹⁵⁰

Aquí, se engloba el tema de la investigación saber cómo se ha dado la evolución de dos categorías de personajes en el cine mexicano, el caso del estereotipo y el de persona personaje en algunos géneros cinematográficos. "Paralelamente, el objetivo es identificar las preguntas que se plantean al cine y captar la ejemplaridad de sus articulaciones; lo que surge no es ya una esencia o una pertinencia, sino un campo de preguntas, si se quiere, una *problemática*."¹⁵¹

Las anteriores cuestiones que sirvieron para desarrollar la investigación se acotan de manera perfecta a las dimensiones conceptuales de las teorías de campo pues se trata de conocer cómo se da la percepción cinematográfica, además detener un carácter (1) Exploratorio: al comparar los valores y actitudes de diversos personajes cinematográficos sean estereotipos o personaje persona. (2) Transversal: los recursos de la identificación cinematográfica provenientes del psicoanálisis y del guión.

2. *Los estudios contemporáneos sobre cine y las vicisitudes de la Gran Teoría* de David Bordwell (1996). Bordwell comenta las tres categorías de investigación para el cine y la última categoría de la investigación de nivel medio "Los dominios más arraigados de la investigación de nivel medio han sido estudios empíricos de cineastas, géneros y cines nacionales."¹⁵²

¹⁴⁸ Se puede decir que la investigación estudió la evolución del lenguaje fílmico centrada en los dos personajes de Hermosillo desde el lado del espectador, pero no en términos estadísticos o económicos, sino desde la relación del espectador con el film por eso la teoría psicoanalítica del cine, como experiencia estética y el recurso del análisis de secuencias con estructura dramática y puesta en escena, para tener una metodología de análisis el trabajo con la comparabilidad referencial + la comparabilidad discursiva en las secuencias.

¹⁴⁹ Francesco Casetti, *Teorías del cine*, pág. 24.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ *Ibidem*, pág. 23.

¹⁵² Revista *Estudios Cinematográficos*, "Los estudios contemporáneos sobre cine y las vicisitudes de la Gran Teoría" David Bordwell, pág. 19.

En este grupo es donde se puede clasificar el tema de la presente investigación es un estudio que aborda al cine en sus diferentes niveles sea las características temáticas y formales de un cineasta en este caso Jaime Humberto Hermosillo, los géneros cinematográficos como la comedia de enredos, el melodrama romántico mexicano y su importancia histórica en el desarrollo del cine nacional mexicano.

Asimismo la investigación tiene características de cronología, pues fue necesario realizar un recuento histórico de las películas más representativas de la época de oro del cine mexicano. Pues la comparación de las películas de los años cuarenta y su comparación con las dos películas de Hermosillo tienen la posibilidad de indicar la evolución narrativa del cine nacional.

En el campo metodológico – teórico: la “investigación de nivel medio ha demostrado que una argumentación puede ser a la vez conceptualmente vigorosa y basada en evidencias, sin tener que recurrir al revoltijo teórico o a la asociación de ideas.”¹⁵³ Este punto es vital pues demuestra que la investigación desarrollada resultó correcta pues la mayor parte del trabajo estuvo gobernado más por problemas que por doctrinas. Pues la investigación buscó hacer referencia a problemas referentes al cine como la identificación cinematográfica secundaria y las diferencias entre el estereotipo y el personaje persona en el cine mexicano.

El rigor metodológico del presente análisis se prueba en la redundancia de una sola categoría que es el deseo y la búsqueda de su satisfacción, en esta se pueden ubicar dos subcategorías a). El deseo en la mujer y el deseo en el homosexual. B). Los conflictos que surgen por satisfacer el deseo sexual con la moral dominante.

Por lo anterior se comprende que el trabajo solamente recurrió a algunos conceptos y los aplicó para dar una solución posible a un problema sin hacer predominantes compromisos teóricos, dentro de esquemas que discutan sobre el cine y se enmarcan dentro de esquemas que buscan describir o explicar muy amplias características de la sociedad, la historia, el lenguaje y la psique.

En este contexto metodológico, también se empleó el concepto de análisis fílmico, y se descubrió su relación con *la comparabilidad referencial + comparabilidad discursiva*. Pues el análisis fílmico y las comparabilidades comparten su trabajo a partir del material presentado en la película misma. Todo lo anterior sirvió para comprobar el proceso de la identificación secundaria cinematográfica, el cual parte de los diversos elementos de la narración y de la puesta en escena, desde el punto de vista de la producción, y son los mismos elementos estudiados por el análisis y la comparabilidad desde el punto de vista del análisis.

Es decir, estas tres categorías de investigación se encontraban en el material presentado por la película:

¹⁵³ *Ibidem*, pág. 20.

1. La identificación secundaria: proceso mental por el cual el espectador se reconoce con el personaje o personajes que aparecen en la pantalla.

2. El análisis de las secuencias a donde se aplica *la Comparabilidad referencial + comparabilidad discursiva*: para encontrar la metáfora cinematográfica sobre la base de sucesión de imágenes, sonidos y acciones presentados en la cinta.

3. El análisis textual: trabajó solamente con los elementos de la puesta en escena del filme.

Las tres categorías coinciden en trabajar con el material presentado por la cinta, es decir construir un análisis lógico y comfortable con el material visual y sonoro de la historia.

- La comparabilidad referencial + comparabilidad discursiva

El encadenamiento de *la comparabilidad referencial + comparabilidad discursiva* permitió descubrir que el erotismo era el tema compartido por *La pasión según Berenice* y *Las apariencias engañan*, en ambas cintas el erotismo se presenta en su modalidad de rebeldía ante la moral dominante. En *La pasión según Berenice* las secuencias estudiadas fueron: el sueño de Berenice, el dibujo en la puerta del baño, el cruce de miradas de Berenice y Rodrigo, el juramento frente al espejo, la seducción y el incendio; las cuales crearon la metáfora sobre la base de las imágenes y los sonidos de las acciones presentadas.

En el estudio de *Las apariencias engañan*, se siguió el mismo proceso de encontrar elementos visuales y sonoros de las acciones que dieran sentido a la metáfora, siendo la actitud pasiva del protagonista en diversos momentos y situaciones lo que permitió construir el sentido de la metáfora. Las secuencias estudiadas fueron: la relación de Adrian amarrado, el beso de Sergio a Adrián, la plática en los aparadores de la tienda, la despedida en el puerto y la sodomización de Adrian por Adriana.

Por último es posible construir el análisis de la metáfora cinematográfica sobre una base metodológica siempre que se utilicen alguno de los encadenamientos textuales entre cine y psicoanálisis, aplicados a la identificación secundaria, la estructura dramática y la puesta en escena, si se aplica ha estos tres elementos y la redundancia del análisis demuestra que están unidos, se cuenta con un rigor metodológico.

- La identificación secundaria cinematográfica a partir de la estructura dramática y la puesta en escena en las dos cintas de Hermsillo

La investigación descubrió que el proceso psíquico de la identificación secundaria cinematográfica puede desarrollarse mediante dos recursos estilísticos del cine: A). La estructura dramática: entendida como desde que punto de vista se cuenta la historia. B). La puesta en escena: la forma en que se presenta el mundo visual y sonoro de la película.

El análisis de la estructura narrativa indica que los dos personajes de Hermsillo son personajes redondos, es decir, tienen un comportamiento complejo en pantalla comparado con el de los estereotipos de la época de oro; dicho comportamiento les da a Berenice y Adrián la posibilidad de satisfacer su deseo sexual, y de esta forma resuelven las situaciones de la historia, sin ser víctimas de la moral dominante.

Desde la estructura narrativa se habla del *reconocimiento*,¹⁵⁴ es decir, el espectador reconoce el juego de roles de los personajes en la historia, es decir, el espectador puede ubicar a los personajes en la historia (¿quién es el bueno? ¿quién es el malo? Pero el reconocimiento solamente es un término válido para la teoría dramática. Entonces ¿cuál sería el nombre de este proceso para la teoría psicoanalítica del cine? No se puede llamar también reconocimiento porque se cae en el deslizamiento de sentido, esta cuestión se retomará más adelante.

Los personajes Berenice y Adrián provocan el reconocimiento, lo anterior se mostró mediante el recurso de la identificación y estructura dramática. Como en el caso del personaje de *La pasión según Berenice* en donde la protagonista jura su objetivo, que será su motor en la historia. Por su parte en *Las apariencias engañan* Adrián muestra su verdadera personalidad con su actitud pasiva.

En este contexto de análisis de la estructura dramática, es necesario mencionar que el paradigma propuesto por, Syd Field se rompe pues en las dos películas de Hermsillo los personajes protagónicos únicamente cumplen con dos aspectos del paradigma: el perfil personal y el perfil íntimo:

- *El perfil personal*: En *La pasión según Berenice*, la protagonista Berenice es una maestra de taquigrafía, de ello se tiene referencia en diversos diálogos a lo largo de la historia y con la secuencia donde ella aparece dando clase. En *Las apariencias engañan* Rogelio es un actor al principio de la cinta aparece haciendo doblaje de voz, y la historia inicia cuando él se hace pasar por otra persona.

¹⁵⁴ Para saber más del reconocimiento consultar *Teoría de la novela*, mencionada en la biografía final.

- *El perfil íntimo*: En *La pasión según Berenice* se identifica por el sueño y el dibujo, que son las acciones que el personaje realiza a solas e indican sus más íntimos deseos. En *Las apariencias engañan* el perfil íntimo solamente existe por una escena donde Adrián revisa su cartera y la encuentra vacía, esto sirve de guía para probar que hará todo por dinero.

Hermosillo utiliza en las dos películas al personaje persona por su estructura dramática, pues su característica principal es la ambigüedad, a diferencia del estereotipo que se limita a un patrón determinado de comportamiento. Estos personajes personas mediante su deseo sexual y su espontaneidad rompe con la representación clásica de los personajes cinematográficos que solamente se habían presentado como estereotipos.

También, los dos personajes muestran su carácter desde el primer momento sea en el sueño de llamas/pasión en *La pasión según Berenice*, o la escena del doblaje en *Las apariencias engañan*: ambas indican pequeñas pistas que van construyendo al personaje a lo largo de la historia.

- El estereotipo cinematográfico y Hermosillo

La relación entre el cine mexicano, los arquetipos y los estereotipos se establecieron "mediante la función de los personajes en el interior de las estructuras filmicas (tanto si éstas son estáticas, tal como muestra estar organizado el mundo del filme, en lo material y en lo ideológico, como tal que la trama)."¹⁵⁵ Lo anterior se confirmó con el desarrollo conceptual efectuado en el primer capítulo del presente trabajo, donde se ubicó al arquetipo y estereotipo en sus diversos usos filosófico, sociológico y narrativo.

Pues la permanencia de los estereotipos y arquetipos en el cine mexicano parte de los años treinta y se consolida en la época de oro, ambas categorías de personajes se caracterizaron por ser los más fieles reproductores y difusores de la moral dominante que en el cine se representaban mediante una serie de valores visuales y sonoros como los diálogos en tono paternalista de don Rodrigo Cayetano en *Una familia de tantas*, las actitudes autoritarias de Dolores del Río hacia su hija en *Doña perfecta*, la actitud sumisa de María Félix ante su hombre, en la figura de Pedro Armendariz en *Enamorada*.

La relación que se desarrolló a fondo en esta investigación fue la del estereotipo cinematográfico mexicano con los personajes personas de Berenice y Adrián, los cuales fueron analizados, y dicha correspondencia se acota en:

¹⁵⁵ Richard Dyer, *ob. cit.*, pág. 81.

El *star system* tiene como una de sus funciones la creación de un prototipo de personaje general para cada estrella, que luego a su vez se ajusta a las necesidades específicas del papel. El personaje más "especificado" es generalmente el protagonista, se convierte en el agente principal causal, el objetivo de cualquier restricción narrativa y el objetivo principal de identificación del público.¹⁵⁶

Para criticar el uso de los estereotipos cinematográficos Humberto Hermosillo utilizó las categorías del *star system* y de los géneros cinematográficos, porque es necesario que el público pueda ubicar a los personajes, y Hermosillo retoma los patrones clásicos. En el caso de *La pasión según Berenice* es el personaje de Rodrigo interpretado por Pedro Armendariz, a quien el público relaciona como galán, lo cual se refuerza con las actitudes y vestimenta de Rodrigo en dicha cinta.

En *Las apariencias engañan* el sistema de estrellas se representó por dos actores, dos símbolos sexuales Isela Vega y Gonzalo Vega; pero como se demostró, el tema de la película es tratado en tono de comedia. Esto aparte de ser novedoso, resulta incluso subversivo: la representación de un hombre viril y atractivo, que en realidad es un homosexual latente. Para que el espectador ubicara en un principio a los personajes / estereotipos era necesario recurrir a dos de los actores más representativos de la época, como los mencionados.

Incluso Hermosillo recurrió al uso de estereotipos continuando en la tradición cinematográfica clásica para que el espectador pudiera reconocer lo que ve en pantalla, como lo demostraron los siguientes casos:

Tema: <i>La pasión según Berenice</i> y los estereotipos cinematográficos					
Película de Hermosillo	Películas nacionales				
<i>La pasión según Berenice</i>	<i>María Candelaria</i>	<i>Enamorada</i>	<i>Santa</i>	<i>La gallina clueca, Madrecita adorada, Mama Ines</i>	<i>Aventurera</i>
El personaje de la madre.				X	
El catrín			X	X	X
El personaje femenino de provincia.	X	X	X	X	X

¹⁵⁶ David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, pág. 157.

En *Las apariencias engañan* los estereotipos son:

Tema: <i>las apariencias engañan</i> y los estereotipos			
Película de Hermosillo	<i>Películas nacionales</i>		
<i>Las apariencias engañan</i>	<i>Una familia de tantas</i>	<i>La Calandria</i>	<i>La primavera de los escorpiones</i>
La flor más bella del ejido		X	
El personaje del catrín		X	
La provincia como sinónimo de campo / pureza, y del amor a la tierra.		X	
El personaje del padre.	X		X

Con relación a las caídas de los anteriores estereotipos cinematográficos, en éstas dos películas se obtiene una hipótesis paralela: el mayor de los dramas de los personajes de Hermosillo es vivir, y su más grande preocupación es encontrar la felicidad y para encontrarla no dudan en escapar de las normas de la sociedad representadas en pantalla como son el matrimonio y la pareja heterosexual. Su primer contacto se origina en la atracción física y rara vez pasan de ese nivel.

La representación del deseo romántico heterosexual en el cine nacional cae en la cinta *Las apariencias engañan*, así como el amor puro del personaje femenino se destruye con la seducción de Berenice en la película *La pasión según Berenice*. En ambas el deseo es la búsqueda del placer por el sexo, donde no entra la reproducción.

En este contexto de representaciones cinematográficas, cuando los deseos se realizan siempre es mediante los ritos que ha creado la sociedad el reconocimiento en las cintas *Me ha besado un hombre* y *Pablo y Carolina*. O mediante el amor de un hombre que salva la mujer como en la cinta *Aventurera* o los sublima es decir los encausa en formas aceptadas y admiradas por la sociedad, arte, trabajo, religión, ciencia, deporte. Esta fórmula fue utilizada hasta la aparición de *La pasión según Berenice* y *Las apariencias engañan*.

Pero, el uso de los estereotipos incluso en películas que cuestionan el uso tradicional de estas representaciones se vuelve necesario para que el espectador (sin importar las condiciones de exhibición) sea capaz de reconocer los símbolos, de un carácter explícito su relación con el mundo exterior y su valor implícito el uso al interior de la historia.

El erotismo en Hermosillo, en sus apuestas más melodramáticas, incluye siempre un contrapunto irónico y distanciador, que busca la carcajada cómplice del espectador avisado

mediante combinaciones, a veces acústicas, a veces visuales. Los personajes de Hermosillo Berenice, Adrián, Adriana y Sergio, son quienes se mueven para conquistar (dimensión del deseo) el sexo, el dinero y en su trayecto actúan sobre el objeto y lo transforman.

(Intento de) propuesta de un nuevo concepto para la teoría del cine

Ahora se tienen todos los elementos para responder a la pregunta ¿cuál sería el nombre de este proceso (reconocimiento) para la teoría psicoanalítica del cine?

Los recursos de la estructura dramática y la puesta en escena sirven para fomentar la identificación secundaria, también funcionan para el desarrollo del género cinematográfico y pueden influir en cierto grado para el desarrollo del star system; pues el espectador recuerda a la estrella de cine¹⁵⁷ sobre la base de su apariencia o ideología que se marcan en ciertos momentos de la película, sean acciones o diálogos (estos elementos pueden construir una personalidad con características distintas a las del actor en su vida real), pero verdaderas en el imaginario del espectador.

El espectador de cine mexicano de la época de oro podía obtener su placer filmico al adoptar el punto de vista del estereotipo en pantalla,¹⁵⁸ ya que este personaje al final de la película triunfaba porque representaba a los valores aceptados de la sociedad, logrando en la mayoría de las veces quedarse con el dinero y la mujer como en *Enamorada*, por mencionar un ejemplo.

Entonces ¿cómo se le puede llamar al proceso psíquico efectuado por el espectador al momento de ver las dos películas de Hermosillo? Se parte que la identificación secundaria en el cine mexicano de los estereotipos de los años cuarenta tenía el respaldo del consenso social por que los estereotipos ejemplificaban los valores dominantes. Pero los personajes de Hermosillo no son estereotipos son personajes personas los cuales no comparten los valores de la moral dominante.

Ya se sabe que en estructura narrativa se le llama reconocimiento pero en la teoría psicoanalítica del cine existe una laguna, entonces puede emerger una nueva propuesta: *la-no identificación secundaria*.¹⁵⁹

La *no-identificación secundaria* es el proceso cognitivo realizado por el espectador, en el cual se ubica la función del personaje en la historia, pero el personaje carece de aceptación

¹⁵⁷ Puede ser hombre o mujer.

¹⁵⁸ Es decir identificación secundaria.

¹⁵⁹ *La no identificación* surge como un resultado lateral de la investigación pues el objetivo principal era demostrar que los dos personajes estudiados de Hermosillo no son estereotipos cinematográficos.

e influencia después de la función.¹⁶⁰ Es necesario recordar la característica principal del *star system* es que las estrellas de cine iniciaban su influencia en la película y seguía mucho después de terminada esta, incluso el impacto fuera de pantalla también puede ser un rasgo propio del estereotipo cinematográfico.¹⁶¹ Pero con los personajes personas ya no sucede.

Un ejemplo de *la no-identificación* secundaria en el cine mexicano es el caso de María Félix “la doña”, ubicándose en el lugar del espectador ideal de los años cuarenta se puede considerar que su opinión sobre la doña sería “Muy bonita pero fuera de mi casa”, el anterior juicio se basa en la experiencia cinematográfica del espectador todas las mujeres deben de obedecer a su hombre incluso “la doña” al final de la historia, pero antes rompe todos los esquemas del personaje femenino cinematográfico mexicano, esta característica de ser una radical y al final ceder puede indicar el proceso de la no-identificación secundaria.

El espectador puede entablar un monólogo al término de la cinta cuando mira en pantalla que María Félix va al lado de su hombre y se pregunta ¿de qué sirvieron todos aquellos desplantes, poses y diálogos si al final se termina como todos los demás personajes que se criticaban? Esta cuestión indica que el espectador reconoce al personajes, sus acciones y sus relaciones con los otros personajes, pero no lo acepta sea por los recuerdos de los otros personajes femeninos, sea por la representación de la mortal dominante en el cine.

LA PASIÓN SEGÚN BERENICE

El personaje femenino de provincia que desea puede ser heroína de su propia historia fue el tema guía para estudiar *La pasión según Berenice*. Para la construcción de la metáfora en ésta cinta, los elementos estudiados fueron el sueño, el dibujo, el intercambio de miradas, el juramento y la seducción de Rodrigo por Berenice.

La aventura con Rodrigo le dio a Berenice el valor necesario para liberarse de todo su mundo; está reacción fue diferente a las anteriores representaciones, donde los personajes femeninos eran víctimas (de la representación) de la censura pudiendo llegar a ser pecadoras o pagar sus culpas recluidas en un monasterio. En cambio Berenice decide iniciar otra vida lejos de ese ambiente urbano de provincia que la asfixiaba.

Hermosillo en *La pasión según Berenice* presentó al mundo de la mujer sin caer en una concepción simplificada del personaje femenino como tentadora o redentora, pecadora o virtuosa, cuerpo o alma. Es decir, la dualidad de estereotipos clásicos de la mujer en el cine de la época de oro. Por el contrario, Hermosillo gusta de representar todos los aspectos de la

¹⁶⁰ Falta una gran cantidad de investigación cualitativa y cuantitativa al respecto.

¹⁶¹ Para mayor información consultar el libro *Las estrellas del cine* de Edgar Morin, mencionado en la bibliografía final

mujer, en un solo personaje, como Berenice, por lo cual ella resulta ser un personaje persona, es decir, una representación enriquecida por los diversos matices de actitudes presentados en la cinta

También las locaciones de *La pasión según Berenice* rompen con las convenciones de las comedias rancheras románticas: no hay cantina, no hay palenque, no hay carreras de caballos, ni lienzos, balcones o iglesias, es decir lugares de dominio de personajes masculinos pues son actividades que requieren destreza física y valor, es decir son lugares de pavoneo, como en las películas *Allá en el rancho grande*, *Enamorada*. Los lugares donde se desarrolla la acción de *La pasión según Berenice* son la casa, un velorio, el restaurante, un cuarto de hotel, estos son lugares de tranquilidad. Por eso se considera que la puesta en escena es resultado de una visión femenina, aunque provenga de un hombre.

Otro dato importante sobre la propuesta iniciada por *La pasión según Berenice* es que presenta a "las mujeres y su posición con respecto a la "historia" transmitida por la película pueden constituir el campo de la evolución o de las contradicciones desarrolladas en los niveles de descripción de los personajes y de la narración."¹⁶² Dando una opción a la representación de las mujeres en el panorama del cine clásico, donde las opciones eran reducidas y en función del patriarcado.

Hermosillo renovó un lugar considerado como estereotipo por el cine nacional: la provincia la cual siempre se había considerado como sinónimo de campo; así lo demuestran las películas *Allá en el rancho grande*, *Jalisco nunca pierde*, pues el campo era considerado como "(el paisaje idílico, el pueblo) la gran escenografía en donde son una y la misma cosa el primitivismo y la pureza."¹⁶³ Hermosillo no presentó ninguna de estas acciones, pues todo el desarrollo es al interior de los personajes el paisaje de la provincia ahora ciudad solamente es un telón de fondo.

Por otra parte, puede decirse que la falta de sueños en las películas de *Rumberas* se motivó porque el sueño de la representación de las mujeres en el cine nacional era casarse en la iglesia de blanco con el hombre que se ama y teniendo como testigos a padres y hermanos. Lo anterior se presenta en la película *azares para tu boda*, pues si faltan los padres aunque sea uno la dicha no es completa como sucede en *una familia de tantas*.

¹⁶² Anette. Kuhn, ob. cit. pág. 158.

¹⁶³ Monsivias, ob. cit., pág.15.

- Las apariencias engañan

Ilustrar la caída del personaje del galán capitalino en la ciudad de provincia fue el punto de partida para estudiar la cinta *Las apariencias engañan*. La película es una comedia de humor negro, una cinta original que renueva a los estereotipos cinematográficos del romance en provincia. La película trastocó a los estereotipos clásicos de las películas del melodrama romántico mexicano y lo que el público esperó de la cinta.

La representación de los homosexuales en el cine mexicano constituyen, con su mera existencia, un desafío a los roles sexuales, la familia tradicional y el monopolio heterosexual sobre el amor y las relaciones. Por eso sus apariciones eran solamente para burlarse de ellos o ponerlos como personajes decadentes.

Dado lo anterior, el mérito de *Las apariencias engañan* es mostrar que algunos homosexuales no caen en la representación del homosexual como “loca” aquel que imita a las mujeres en su comportamiento y vestuario. Asimismo las “locas” en el cine siempre eran marginadas de la buena sociedad y tenían que vivir como el paria de la “Manuela” en *El lugar sin límites* por decir un ejemplo.

Fue necesario que pasarán 40 años para que en el cine mexicano los personajes e historias tuvieran un final distinto, más congruente con su historia presentada y menos a la sombra de la moral de la sociedad. En este contexto el mérito de *Hermosillo* es haber renovado esta temática de las películas mexicanas con el concepto dramático de personaje/persona (aunque siguen siendo estereotipos porque son personajes – enriquecidos, pero al final personajes - creados para una narración de ficción).

Los problemas más frecuentes en la representación cinematográfica de la pareja homosexual son en los campos de:

- ♦ Estructura dramática: mantener la relación al margen de lo que se ve en pantalla, es decir en una forma latente por medio de una intensa amistad.
- ♦ Puesta en escena: se mostraba visualmente al homosexual como un inadaptado social, con tendencias criminales; por ejemplo el personaje de *la Mamuela*, quien trabaja en un *burdel*.

Hermosillo propuso una nueva representación de los homosexuales con *Las apariencias engañan*, él muestra que la homosexualidad en sí no provoca anomalías psicológicas. En cambio, vivir bajo la presión de tener que fingir sí puede costar mucho en términos de amor propio, y hasta puede causar serios daños psicológicos. Lo anterior puede ayudar a comprender mejor la evolución de Adrián: la separación física y moral de Rogelio Adrián implica una independencia psicológica de su gusto sexual pues a las lesbianas no las rehuye, burla, se les une o desprecia, luego el rechazo del beso en forma civilizada y sigue la leída de la revista gay y por último la sodomización.

En las dos películas estudiadas de Hermosillo encuentro la característica de la representación del erotismo en pantalla y dicha imagen filmica es el resultado de la construcción de un mundo visual y sonoro, en donde el placer sexual no tiene nada que ver con el aspecto de la reproducción, y a diferencia de la representación del placer sexual de las cintas mexicanas de la época de oro, los personajes Berenice y Adrián no pagan la culpa por haber desafiado a la moral dominante que el cine mexicano representó (y hoy día todavía) mediante el dogmatismo religioso y el patriarcado.

Este análisis cinematográfico descubrió que Hermosillo destruyó la representación del catrín Adrián (Gonzalo Vega) mostrándolo como un homosexual de *closet*, y a la moderna flor más bella del ejido Adriana (Isela Vega), como un hermafrodita armado con un falo que penetra a *gays*. Sin embargo se casaron para guardar las apariencias.

Hermosillo mostró en sus dos películas representaciones filmicas que se pueden caracterizar por una serie de elementos lúdicos y libres (como: el encuentro amoroso en la presa de *La pasión según Berenice*, o el puerto en Aguascalientes para *Las apariencias engañan*) para el goce de la representación del placer/deseo sexual en pantalla.

El tema de la representación del deseo femenino y del deseo homosexual en el cine mexicano se puede estudiar desde muchas perspectivas, lo importante al estudiar este tema es verlo desde la manera más objetiva posible; es decir comprobable, en un primer acercamiento con la función del material visual y sonoro presentado por la película y en un segundo momento con la referencia de alguna teoría social. Lo anterior se considera que se logró mediante el uso de las diversas herramientas metodológicas.

BIOGRAFÍA Y FILMOGRAFIA DE JAIME HUMBERTO HERMOSILLO

Ya se mencionó que la presente investigación estudió dos personajes fílmicos de Jaime Humberto Hermosillo, quienes aparecen en las siguientes películas: *La pasión según Berenice* *Las apariencias engañan*. Cada una de estas cintas constituyen el relato de un personaje no estereotipado de provincia. Lo anterior se verificará al tomar como punto de referencia a algunas cintas consideradas como clásicas en el cine nacional: de la época de oro hasta las realizadas durante la década de los 80's.

¿Por qué cine mexicano?, ¿Por qué este director?

La primera respuesta se pretendió elaborar un tema virgen en la historia del cine nacional:¹⁶⁴ los procesos de identificación secundaria cinematográfica y la evolución de los personajes y temas en el cine nacional. La investigación ya no consiste en demostrar similitudes y diferencias entre el cine y la realidad, sino entre personajes cinematográficos y los temas de las películas.

El cine (y no solamente el cine de Hermosillo) es una gran máquina de seducción todos sus elementos tiene el objetivo de atrapar la atención del espectador desde el primer momento; si esto no sucede no importa ni el despliegue técnico, ni las explicaciones teóricas para justificarse, todo será incapaz de contar una historia que cautive y atrape la atención del espectador por hora y media. Saber cómo sucede esta seducción es el porqué de esta investigación. Utilizando la jerga comunicativa, se buscó conocer la forma en que se codifican los diversos elementos que estructuran al mensaje fílmico, para que se le pueda dar el sentido que buscó el director.

La elección de Jaime Humberto Hermosillo, se debe a que es un director de cine poco reconocido y menos estudiado en el panorama de la investigación del cine nacional. Después de revisar la bibliografía sobre los directores mexicanos se descubrió que de Hermosillo figura en algunas tesis, en capítulos de libros, y solamente hay un pequeño folleto *Hermosillo: pasión por la libertad* de Francisco Sánchez (1989, RTC).

Hermosillo inició su carera en la industria fílmica nacional durante el sexenio de Luis Echeverría en el periodo conocido como "el nuevo cine mexicano" (de los años setenta)¹⁶⁵

¹⁶⁴ Realice una investigación en la biblioteca de la Cineteca Nacional, y en la biblioteca de la Filmoteca Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, y no se encontró material sobre el tema de la investigación, por eso se considera que en el cine mexicano dicho tema ha sido ignorado por los investigadores, aunque se ignora el porque.

¹⁶⁵ "El nuevo cine mexicano" (de los años setenta) surge como movimiento para acercar al gobierno en turno y la cultura nacional consultar *Historia del cine mexicano* de Emilio García Riera, mencionado en la biografía final.

con la película *El señor de Osanto* (1972); luego seguirá una abundante producción de películas como director y guionista.

De las 28 cintas de Hermosillo como guionista y director se ha elegido *La pasión según Berenice*, y *Las apariencias engañan*, dos cintas que ejemplifican las características del resto de sus obras, donde se aborda el tema de la sexualidad en un tono de comedia. Hermosillo también se caracteriza por ser uno de los directores mexicanos que filma en promedio una película al año desde *Homescik* en 1965 su primer cortometraje en super 8; pero las nuevas generaciones de espectadores, menores de treinta años, solamente conocen a Hermosillo por su película *La tarea* (1990) esta cinta fue una de las iniciadoras del nuevo cine mexicano de los años noventa.¹⁶⁶

Las dos cintas; se han distinguido por haber merecido diversos premios nacionales, como: *La pasión según Berenice* fue la ganadora del Ariel, de 1977, en las siguientes categorías de: mejor película, mejor director, mejor guión. *Las apariencias engañan* gana el Ariel al mejor guión de 1984. Además de que las tres cintas han participado en festivales internacionales como en el 20 festival de cine iberoamericano de Huelva España.

Otro dato más es que dichas películas aparecen como referencias en diferentes textos especializados en cine mexicano o latinoamericano. Así *La pasión según Berenice* en *Hojas de cine*, libro que compila el trabajo de varios autores sobre el cine en América Latina. En los últimos veinte años (SEP-UAM, 1988), por su parte *Las apariencias engañan* es analizada por Jorge Ayala Blanco en el libro *La condición del cine mexicano* (Posadas, 1986).

También la investigación, se plantea la novedad en estudiar a un director contemporáneo Jaime Humberto Hermosillo, sobre la base de un tema que los estudios, sobre cine mexicano hasta hoy escasamente han abordado: el erotismo, en su faceta del *no-sometimiento* a la moral dominante, y la posibilidad de un modelo de vida alternativo, diferente a los planteados por el cine tradicional, que casi siempre maneja a los arquetipos y estereotipos, con un final feliz que refuerza a la ideología dominante, aunque sea de forma inconsciente.

Por otro lado los temas clásico estudiado y análisis de la cinematografía nacional son: la mujer, la familia, la religión, por mencionar los más representativos; los cuales casi siempre se ubican en la década de los cuarenta. Sin embargo los personajes y temas de Hermosillo tiene la posibilidad de mostrar el cuestionamiento de los valores aceptados por algunas sociedades en la provincia mexicana contemporánea presentada por el cine.

¹⁶⁶ El nuevo cine mexicano de los años noventa, surge como para rescatar al cine de las películas de ficheras de los años ochenta, para mayor información consultar *El nuevo cine mexicano* de Gustavo García comentado en la hemerografía final.

Entrando propiamente al tema de este inciso se comentará algunos datos de la vida de personal y profesional de Jaime Humberto Hermosillo Delgado debido a que se consideran necesario para ubicar en el contexto plenamente las obras filmicas a estudiar, pues Hermosillo es el autor dichas cintas.

Jaime Humberto Hermosillo Delgado nace en la ciudad de Aguascalientes, capital del estado del mismo nombre en México, el día 22 de enero de 1942. Hermosillo es el cuarto de cinco hermanos. En su ciudad natal Jaime Humberto, permaneció 17 años, realizando su vida de infante, adolescente y joven adulto. Durante estos años Hermosillo ayudó a su madre, María Guadalupe Delgado, a atender la panadería que antiguamente había administrado su padre José Hermosillo Pérez, fallecido a los nueve meses de haber nacido Jaime Humberto.

Entre las principales diversiones de Jaime Humberto estaba al cine, y quizás por ser la más barata, se apasionó igual que su hermano Marcelo su hermano mayor. De este su primer acercamiento al cine Hermosillo ha citado en diversas entrevistas que su gusto por los directores europeos se pueden mencionar a "Valerio Zurlini, Fritz Lang, Jean Renoir y Roberto Rosellini. Del cine estadounidense se puede mencionara a Alfred Hitchcock, Georges Cukor, Douglas Sirk, Vincent Minelli, John Ford, Stanley Donen."¹⁶⁷ En Aguascalientes Hermosillo estudia y se titula de contador privado. Cabe mencionar que la ciudad de Aguascalientes es de una mentalidad tradicional lo cual le servirá a Hermosillo en el futuro.

En el año de 1959 Jaime Humberto da un cambio a su vida al trasladarse a la ciudad de México donde inició su trabajo ejerciendo su profesión de contador privado su primer contacto en forma con el cine fue por medio de las colaboraciones realizadas para la revista *Cine - avance*, revista para la que hacía traducciones al español de versiones noveladas de películas del *screen stories*, también le publicaron un artículo sobre el cine de Alfred Hichcokc; tres meses después dejó la publicación, siendo su última colaboración en diciembre de 1964.

Con la necesidad de estudiar cine Hermosillo da el siguiente paso para adentrarse en el mundo filmico cuando ingresa al recién fundado Centro de Estudios Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). De su estancia en el Cuec Hermosillo recuerda a los siguientes maestros: Jorge Ayala Blanco que impartía las materias de cine y estética, además de análisis de textos cinematográficos.

También se pueden mencionar los nombres de Luis Alcoriza encargado del seminario de guión; José de la Colina impartía la materia de teoría del cine y análisis de guiones; Salvador Elizondo, Manuel González Casanova, Emilio García Riera, Tomás Pérez Turrent. Además de Carlos Monsivais que dictaba la clase de historia socioeconómica del cine.

¹⁶⁷ Nelson Carro, Entrevista con Jaime Humberto Hermosillo, revista: *Dicine*, no. 42, pp. 12-13.

Jaime Humberto Hermosillo como estudiante del centro realiza sus primeros cortometrajes: *Homesick* (1965) es un ejercicio donde una madre que no reconocía al hijo que había estado esperando durante tantos años, y al llegar éste lo asesina.

S. S. Glencairn (1969) desde ésta sus primeras historias audiovisuales, Hermosillo demuestra las constantes que serán sus temas y obsesiones más recurrentes: la familia de clase media, la sexualidad y la ruptura del orden moral tradicional impuesto por la sociedad.

Los muestros (1969). Un medimetraje independiente. La cinta trata de una madre Telma (María Guadalupe Delgado) que trabaja de secretaria, dos hijos uno que solamente ve televisión y otro que viaja constantemente. La hija Liza (Liza Escáraga) es amante de Rodolfo (Eduardo Just Yuret) el marido de la vecina Isabel (Magnolia Riva), que es amiga de la madre; Isabel sabe que su marido Rodolfo la engaña, pero no sabe con quien, por lo tanto pide ayuda a Telma y después decide aparentar un suicidio en el que Telma llamará una ambulancia; sólo que ésta la deja morir. Tiempo después, Liza regresa casada por el civil con el viudo Rodolfo; pero Telma no los acepta porque no están casados por la iglesia.

La verdadera vocación de Magdalena (1971). La joven Magdalena (Angélica María) esta Casada con el rocanrolero "Eme" (Javier Martín del Campo); esta unión a provocado que Magdalena sea el blanco de los reproches de su madre Zoyla (Carmen Montejo), quien no deja de recordarle que pudo haberse casado con el aparentemente decente Armando (Farniseo de Bernal). Como Magdalena no acepta, su madre la transforma en una chica desprejuiciada y liberal. A Magdalena le gusta el cambio y practica el amor libre y triunfa como cantante. Zoyla a su vez le propone matrimonio a Armando.

El señor de Osanto (1972). Es el ingreso oficial de Hermosillo a la industria oficial cinematográfica; durante el régimen de Echeverría. El señor de Osanto (Fernando Soler) tiene dos hijos, el mayor Jaime (Hugo Stinglitz) fue a la guerra y el otro Enrique (Marco Castillo) se casa con Alicia Peñaranda (Daniela Rosen) la prometida de su hermano porque lo cree muerto. Al aparecer Enrique reclama la herencia y a su novia. Luchan los dos hermanos y se cree muerto a Jaime, después aparece y pide dinero para explotar su mina. En respuesta Enrique lo manda matar, pero Jaime sale victorioso. Se vuelven a encontrar Jaime y Enrique y luchan hasta que desaparecen de la pantalla.

El cumpleaños del perro (1974), presenta La amistad entre dos parejas de casados Jorge Maldonado (Jorge Martínez de Hoyos) y su esposa Gloria (Lina Santos), quién ama más a su perro que a su esposa; lo cual se demuestra cuando salen en su coche el perro va a delante junto a Jorge, mientras Gloria va en el asiento de atrás; junto con ellos Gustavo (Héctor Bonilla) y su esposa Silvia (Diana Bracho).

Las discusiones entre Jorge y Gloria son muy frecuentes y por todos los motivos; Gustavo siempre defiende a Jorge delante de Silvia; pero una noche llega Jorge a la casa de

Gustavo y dice que mató a Gloria, Gustavo esconde a su amigo; pero Silvia amenaza con denunciar a Jorge a la policía; por lo cual Gustavo la mata; la última secuencia de la cinta muestra a Jorge conduciendo su coche a su lado Gustavo, junto a los dos amigos el perro.

La pasión según Berenice (1975). Cuenta la historia de una joven maestra de pueblo, quien divide su vida entre cuida a su anciana madrina, y su escuela tendrá una fuerte sacudida cuando la pasión llega su vida en la forma de un joven médico capitalino.

Antes del desayuno (1975), Cortometraje inconcluso, se desconoce más información; sobre la cinta.

Matinée (1976). Dos niños se van de pinta al cine en lugar de ir a la escuela. En vacaciones uno de ellos acompaña a su papá hacia la capital, el otro se esconde en el carro. Durante el trayecto son asaltados, los asaltantes matan al chofer y los niños se unen a los hampones. 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, donde los reciben como héroes y uno de ellos se marcha sin aceptar los honores.

Naufragio (1977) la existencia de una madre (Ana Ofelia Murguía) transcurre esperando al hijo marinerero Miguel (José Alonso). La madre limpia su cuarto, ropa y objetos como si estuviera presente. Ella vive en la unidad Tlatelolco con su compañera de trabajo Leticia (María Rojo).

Ana enferma y Leticia la interna, mientras tanto Miguel regresa y se entrevista con Leticia. Ella 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 hola simbólica penetra en el departamento arrastrándolo todo y llevándose los objetos hasta el mar.

S. idilio (1978) se desconoce más información sobre este filme.

Las apariencias engañan (1978), Sergio un joven actor capitalino es contratado para ser el doble de Adrián un rico heredero de provincia; pero Sergio se enamora de Adriana la hermana de Adrián lo cual provoca un giro inesperado en la relación. (se comenta en la tesis)

Amor libre (1979), Es la crónica de la vida de dos jóvenes mujeres Julia (Julissa) y July (Alma Muriel), a ambas tienen una tienda de artesanías. La primera practica el amor libre con un hombre casado, mientras 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 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 la relación entre un ladrón Héctor Roldan (Héctor Bonilla) y una maga María Torres (María Rojo). Héctor deja su oficio, se casan y deciden trabajar juntos en la magia. En una ocasión en que María iba a encontrarse con Héctor, se descompone su camioneta de trabajo. Ella pide un aventón y sube a un autobús que la conduce al hospital psiquiátrico.

En vano María intenta explicar que no está loca, que sólo fue a buscar un teléfono. Héctor cree que ella lo abandonó y más tarde se entera de que María está reclutada en un hospital; la va a visitar pero no la rescata como ella esperaba.

El corazón de la noche (1983) se desconoce más información de esta cinta.

Doña Herlinda y su hijo (1984), doña Herlinda es la madre de Rodolfo, un doctor gay enamorado de Ramón; la madre sabe de su relación y la aprueba, pero ella también quiere tener un nieto y hará todo lo posible por ser abuela; y que su hijo sea feliz. la primera comedia abiertamente más gay del cine mexicano.

Clandestino destino (1987) En un futuro cercano la frontera de Estados Unidos llega a la parte central de México, con toda una serie de dificultades para los mexicanos, que no han terminado por aceptar esta situación.

El verano de la señora Forbes (1989) la historia sucede en el trópico una institutriz europea la señora Forbes (Hanna Shyluga), una mujer mayor, llega para cuidar en el verano a los hijos de un matrimonio, en una isla del caribe; ella encuentra en la figura de un joven lancharo (Francisco Gatorno); la pasión que nunca ha tenido en su vida de solitaria; pero tendrá que cuidarse de los niños que la odian, por ser estricta.

El aprendiz de pornógrafo (1989). Un ejercicio interesante en vídeo en los que exploró el lenguaje audiovisual. Con este filme, una nerviosa estudiante de cine esconde una cámara para grabar su encuentro con un antiguo novio, sin importar el resultado.

Un momento de ira (1989) se desconoce más información sobre este vídeo.

Encuentro inesperado (1991) “Es la confrontación entre ama – sirvienta con sus muy interesantes variaciones. La señora es una estrella artista y la criada puede ser en realidad hija de dicha dama. Aparecen personajes incidentales (...), por lo que la dinámica de la acción dramática se sustenta en el diálogo entre la otonal protagonista (Lucha Villa) y su misteriosa antagonista (María Rojo).”¹⁶⁹

Danske Piger Viser Alt (1996) (episodio *Why Don't We?*) (producción danesa) se desconoce más información de la producción.

Intimidades de un cuarto de baño (1989) en opinión del director la idea original para realzar la cinta es “algunos cuartos de baño, que son como pantallas panorámicas (...) Me atrajo mucho la idea del ese mismo principio voyeurista del filme anterior *El aprendiz de pornógrafo* ahora para observar todo lo que sucede en un cuarto de baño - que es el corazón de la intimidad -, previniendo que allí podían confluír varios personajes.”¹⁷⁰

La tarea (1990) “la idea de hacer esta cinta me surgió por necesidades económicas, por las deudas de *Intimidades de un cuarto de baño*. Debíamos dinero a Estudios Churubusco y a Agfa, y pensé que una manera de conseguir dinero rápidamente era colocar otro proyecto” la historia es la siguiente Virginia una joven estudiante de cine debe de filmar sin cortes, una cita con un antiguo novio Marcelo; sin importar lo que suceda en el encuentro. Con ésta película Hermosillo entra al nuevo cine de los noventa lo mismo de arriba

La tarea prohibida (1992) La historia presenta a un joven estudiante de cine que filma un encuentro con una amiga; pero después la historia cambia al descubrirse que alcanzó gran popularidad entre el público mexicano de clase media, mismo que se había alejado de las pantallas donde se exhibía cine nacional.

De noche vienes, Esmeralda (1997) la película cuenta la historia de Esmeralda (María Rojo) la protagonista; es una mujer casada con cinco esposos; completamente diferentes entre ellos. El argumento de la cinta esta basada en un cuento de Elena Poniatowska.

Escrito en el cuerpo de la noche (2000)

A pesar de lo anterior y de la aceptación de su filme más reciente la carrera filmica de Jaime Humberto Hermsillo no ha alcanzado la constancia ni la calidad del cine que hacía hace veinte años. Sin embargo, es de esperarse que este polémico director nos siga presentando en sus películas a ese México nuestro en el que las apariencias engañan.

¹⁶⁹ Francisco Sánchez, *Gulón cinematográfico de encuentro inesperado*, pág. 81.

¹⁷⁰ Nelson Carro, *Dicine* #45 enero 92, pág. 6.

A continuación se presenta la filmografía de Jaime Humberto Hermosillo. Filmografía como director y guionista:

1. *Homescik* (1965) (c.m.)
2. *S. Glencairn* (1969) (c.m.)
3. *Los nuestros* (1969) (mediometraje)
4. *La verdadera vocación de Magdalena* (1971) (l.m.)
5. *El señor de Osanto* (1972) (l.m.)
6. *El cumpleaños del perro* (1974) (l.m.)
7. *La pasión según Berenice* (1975)
8. *Antes del desayuno* (1975) (c.m, inconcluso)
9. *Matinée* (1976) (l.m.)
10. *Naufragio* (1977) (l.m.)
11. *Idilio* (1978) (c.m.)
12. *Las apariencias engañan* (1978) (l.m.)
13. *Amor libre* (1978) (l.m.)
14. *María de mi corazón* (1979) (l.m.)
15. *Confidencias* (1982) (l.m.)
16. *El corazón de la noche* (1983)
17. *Doña Herlinda y su hijo* (1984) (l. m.)
18. *Clandestino destino* (1987) (l.m)
19. *El verano de la señora Forbes* (1989) (m.m.) (coproducción con Cuba y España)
20. *Un momento de ira* (1989) (vídeo)
21. *Intimidaciones de un cuarto de baño* (1989) (l.m.)
22. *El aprendiz de pornógrafo* (1989) (vídeo)
23. *La tarea* (1990) (l.m.)
24. *La tarea prohibida* (1992) (l.m.)
25. *Encuentro inesperado* (1993) (l.m.)
26. *Danske Piger Viser Alt* (1996) (episodio *Why Don't We?*) (producción danesa)

27. *De noche vienes Esmeralda*(1997) (l.m.)
28. *La calle de las novias* (2000) director [telenovela]
29. *Escrito en el cuerpo de la noche* (2000) (l.m.)

El estado del conocimiento:

Historia del cine mexicano

Emilio García Riera, Sep, México, 1978.

La cronología es la referencia clásica por referencia sobre el cine nacional desde sus inicios hasta inicios de la década de los años ochenta.

La aventura del cine mexicano en la época de oro y después

Jorge Ayala Blanco, Grijalbo, 1993, México,

El autor realiza una análisis de las cintas realizadas durante la época de oro del cine mexicano hasta mediados de los años sesenta.

Análisis del film

J. Aumont, Paidós, Barcelona, 1983.

La obra presenta las posibilidades de análisis cinematográfico dividiendo estas posibilidades en análisis textual, análisis narratológico, análisis de la imagen y sonido, psicoanálisis y análisis del film

Estética del cine

J. Aumont, Paidós, Barcelona, 1983.

El libro presenta un panorama completo sobre los elementos que integran a cualquier película: Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje.

Nuevos conceptos de la teoría del cine

Coordinador Robert Starn, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis. Paidós, comunicación, Barcelona, 1999. Coordinador Robert Starn este libro cuenta con varios puntos de interés para incluirlo en el estado del arte:

- Primer punto proporciona un léxico completo de diversos conceptos teóricos más frecuentemente aplicados al cine en las últimas décadas. Dicho recorrido teórico incluye capítulos de las siguientes disciplinas: lingüística, narratología, psicoanálisis, e intertextualidad. Lo anterior le brinda una categoría de un diccionario básico para el debate cultural y semiótico.
- Segundo punto realiza un detallado balance conceptual de diversos pensadores contemporáneo como Greimas, Pierce, Barthes, Propp, Genette, Kristeva, Lacan, Metz, Bellour, Heart, Mulev, Johnson, Rose, Bakhti, Baudrillard. Esto lo convierte en un amplio muestrario de cronologías, líneas y tendencias metodológicas de lo publicado en inglés hasta los años finales de los noventa.

Los conceptos a utilizar son los de la narratología cinematográfica y de la teoría psicoanalítica del cine.

El paisaje de la forma

Santos Zunzunegi, Paidós comunicación. Barcelona 1996.

De las diversas propuestas teóricas y conceptuales para la investigación se utiliza concretamente la definición de identificación

La mirada cercana

Santos Zunzunegi, Paidós comunicación. Barcelona, 1994.

El autor desarrolla su propuesta teórica para elaborar análisis de secuencias y comprobar su validez para el desarrollo de la cinta.

El significativo imaginario

Christian Metz, Paidós comunicación, Barcelona, 1974.

Es el primer intento serio y profundo donde se relacionan diversos conceptos del psicoanálisis con el cine. Para la investigación se emplearon la relación entre soñar y ver una película en el cine, también la clasificación de identificación primaria secundaria. Además las relaciones de Los encadenamientos textuales del psicoanálisis y cine.

Cine y homo sexualidad:

Rychard Dyer coordinador. Editorial Laertes. Barcelona, 1982.

Los tres ensayos integran al libro los cuales resultan, básicos para comprender una relación tan larga y conflictiva como la que une a la temática homosexual sea en sus formas encubiertas como abiertas con la industria y el arte cinematográfico.

El porque este libro fue incluido en el estado del conocimiento se debe a que es un clásico en el tema de hecho resulta ser el primer libro que recoge tres ensayos; pues anteriormente solo se habían realizado cronologías sobre la representación de la homosexualidad masculina o femenina en pantalla.

Sobre el libro también se puede decir que resulta ser uno de los más completos pues por un lado habla sobre el lesbianismo y el cine comentando diversos puntos de vista el de las películas de la industria, las cintas de lesbianas, etcétera. Además aborda los estereotipos del homosexual y lesbiana en el cine clásico de estados unidos y Europa principalmente. Por último toca un tema de la *estética camp* y su reconocimiento dentro de los círculos gay. Asimismo incluye una bibliografía, y una filmografía sobre el tema, esta última abarca el periodo de 1940, hasta 1979.

Las estrellas del cine:

Edgar Morin, Editorial universitaria, Buenos Aires, 1964.

El libro de Edgar Morin, fue una obra novedosa al ser el primer libro que aborda el tema del análisis sociológico de uno de los temas que se relacionan al desarrollo de los medios de comunicación, pero se inicio con el cinematógrafo; este mito es el de las estrellas del cine.

En el libro Morin demuestra que las estrellas son los nuevos mitos donde el hombre moderno ve reflejadas sus necesidades y aspiraciones; su análisis se basa en una interdisciplinar que parte de la relación entre sociología y psicoanálisis. Se retoma el concepto de la relación entre estereotipo y estrella de cine.

Psicoanálisis y Cine

El significativo imaginario

Christian Metz, Gustavo Gilli, Barcelona, 1977.

En este libro Metz propone los primeros intentos para darle al cine una metodología propia partiendo del psicoanálisis y de la semiótica, para fundar la teoría psicoanalítica del cine. De esta propuesta teórica se toman dos conceptos 1.) las identificaciones cinematográficas. 2.) los encadenamientos textuales.

EL CINE o El hombre imaginario

Edgar Morin, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1975.

Morin realiza un análisis del fenómeno filmico desde la postura del psicoanálisis y de la antropología para desentrañar la naturaleza psicológica de la imagen, la función del tiempo en la imagen cinética, los procesos psíquicos. Los temas que se relacionan a la tesis son la identificación y proyección.

Cine de mujeres, feminismo y cine

Annette Kuhn, Cátedra, Madrid, 1991, pág. 222

La autora realiza una lucida exploración sobre las relaciones entre el cine y feminismo, investiga los temas, explica los términos analíticos y pasa revista a las alternativas existentes.

Aires de familia

Carlos Monsiváis, Anagrama, España, 2001, pág.

Hemerografía básica

Las mitologías del cine mexicano

Carlos Monsiváis, Revista *Intermedios*, México, junio 1992, núm. 2

El autor aborda el estudio de un tema poco estudiado pero muy desprestigiado como lo son las diversas representaciones de la llamada época de oro del cine mexicano, que va de 1935 a 1955 estas representaciones del cine en el imaginario colectivo nacional es uno de los temas culturales menos estudiados. Del presente artículo se tomarán varias concepciones de los estereotipos clásicos del cine nacional.

BIOGRAFÍA Y FILMOGRAFIA DE JAIME HUMBERTO HERMOSILLO

Ya se mencionó que la presente investigación estudió dos personajes fílmicos de Jaime Humberto Hermosillo, quienes aparecen en las siguientes películas: *La pasión según Berenice* *Las apariencias engañan*. Cada una de estas cintas constituyen el relato de un personaje no estereotipado de provincia. Lo anterior se verificará al tomar como punto de referencia a algunas cintas consideradas como clásicas en el cine nacional: de la época de oro hasta las realizadas durante la década de los 80's.

¿Por qué cine mexicano?, ¿Por qué este director?

La primera respuesta se pretendió elaborar un tema virgen en la historia del cine nacional:¹⁶⁴ los procesos de identificación secundaria cinematográfica y la evolución de los personajes y temas en el cine nacional. La investigación ya no consiste en demostrar similitudes y diferencias entre el cine y la realidad, sino entre personajes cinematográficos y los temas de las películas.

El cine (y no solamente el cine de Hermosillo) es una gran máquina de seducción todos sus elementos tiene el objetivo de atrapar la atención del espectador desde el primer momento; si esto no sucede no importa ni el despliegue técnico, ni las explicaciones teóricas para justificarse, todo será incapaz de contar una historia que cautive y atrape la atención del espectador por hora y media. Saber cómo sucede esta seducción es el porqué de esta investigación. Utilizando la jerga comunicativa, se buscó conocer la forma en que se codifican los diversos elementos que estructuran al mensaje fílmico, para que se le pueda dar el sentido que buscó el director.

La elección de Jaime Humberto Hermosillo, se debe a que es un director de cine poco reconocido y menos estudiado en el panorama de la investigación del cine nacional. Después de revisar la bibliografía sobre los directores mexicanos se descubrió que de Hermosillo figura en algunas tesis, en capítulos de libros, y solamente hay un pequeño folleto *Hermosillo: pasión por la libertad* de Francisco Sánchez (1989, RTC).

Hermosillo inició su carera en la industria fílmica nacional durante el sexenio de Luis Echeverría en el periodo conocido como "el nuevo cine mexicano" (de los años setenta)¹⁶⁵

¹⁶⁴ Realice una investigación en la biblioteca de la Cineteca Nacional, y en la biblioteca de la Filmoteca Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, y no se encontró material sobre el tema de la investigación, por eso se considera que en el cine mexicano dicho tema ha sido ignorado por los investigadores, aunque se ignora el porque.

¹⁶⁵ "El nuevo cine mexicano" (de los años setenta) surge como movimiento para acercar al gobierno en turno y la cultura nacional consultar *Historia del cine mexicano* de Emilio García Riera, mencionado en la biografía final.

con la película *El señor de Osanto* (1972); luego seguirá una abundante producción de películas como director y guionista.

De las 28 cintas de Hermosillo como guionista y director se ha elegido *La pasión según Berenice*, y *Las apariencias engañan*, dos cintas que ejemplifican las características del resto de sus obras, donde se aborda el tema de la sexualidad en un tono de comedia. Hermosillo también se caracteriza por ser uno de los directores mexicanos que filma en promedio una película al año desde *Homescik* en 1965 su primer cortometraje en super 8; pero las nuevas generaciones de espectadores, menores de treinta años, solamente conocen a Hermosillo por su película *La tarea* (1990) esta cinta fue una de las iniciadoras del nuevo cine mexicano de los años noventa.¹⁶⁶

Las dos cintas; se han distinguido por haber merecido diversos premios nacionales, como: *La pasión según Berenice* fue la ganadora del Ariel, de 1977, en las siguientes categorías de: mejor película, mejor director, mejor guión. *Las apariencias engañan* gana el Ariel al mejor guión de 1984. Además de que las tres cintas han participado en festivales internacionales como en el 20 festival de cine iberoamericano de Huelva España.

Otro dato más es que dichas películas aparecen como referencias en diferentes textos especializados en cine mexicano o latinoamericano. Así *La pasión según Berenice* en *Hojas de cine*, libro que compila el trabajo de varios autores sobre el cine en América Latina. En los últimos veinte años (SEP-UAM, 1988), por su parte *Las apariencias engañan* es analizada por Jorge Ayala Blanco en el libro *La condición del cine mexicano* (Posadas, 1986).

También la investigación, se plantea la novedad en estudiar a un director contemporáneo Jaime Humberto Hermosillo, sobre la base de un tema que los estudios, sobre cine mexicano hasta hoy escasamente han abordado: el erotismo, en su faceta del *no-sometimiento* a la moral dominante, y la posibilidad de un modelo de vida alternativo, diferente a los planteados por el cine tradicional, que casi siempre maneja a los arquetipos y estereotipos, con un final feliz que refuerza a la ideología dominante, aunque sea de forma inconsciente.

Por otro lado los temas clásico estudiado y análisis de la cinematografía nacional son: la mujer, la familia, la religión, por mencionar los más representativos; los cuales casi siempre se ubican en la década de los cuarenta. Sin embargo los personajes y temas de Hermosillo tiene la posibilidad de mostrar el cuestionamiento de los valores aceptados por algunas sociedades en la provincia mexicana contemporánea presentada por el cine.

¹⁶⁶ El nuevo cine mexicano de los años noventa, surge como para rescatar al cine de las películas de ficheras de los años ochenta, para mayor información consultar *El nuevo cine mexicano* de Gustavo García comentado en la hemerografía final.

Entrando propiamente al tema de este inciso se comentará algunos datos de la vida de personal y profesional de Jaime Humberto Hermosillo Delgado debido a que se consideran necesario para ubicar en el contexto plenamente las obras filmicas a estudiar, pues Hermosillo es el autor dichas cintas.

Jaime Humberto Hermosillo Delgado nace en la ciudad de Aguascalientes, capital del estado del mismo nombre en México, el día 22 de enero de 1942. Hermosillo es el cuarto de cinco hermanos. En su ciudad natal Jaime Humberto, permaneció 17 años, realizando su vida de infante, adolescente y joven adulto. Durante estos años Hermosillo ayudó a su madre, María Guadalupe Delgado, a atender la panadería que antiguamente había administrado su padre José Hermosillo Pérez, fallecido a los nueve meses de haber nacido Jaime Humberto.

Entre las principales diversiones de Jaime Humberto estaba al cine, y quizás por ser la más barata, se apasionó igual que su hermano Marcelo su hermano mayor. De este su primer acercamiento al cine Hermosillo ha citado en diversas entrevistas que su gusto por los directores europeos se pueden mencionar a "Valerio Zurlini, Fritz Lang, Jean Renoir y Roberto Rosellini. Del cine estadounidense se puede mencionara a Alfred Hitchcock, Georges Cukor, Douglas Sirk, Vincent Minelli, John Ford, Stanley Donen."¹⁶⁷ En Aguascalientes Hermosillo estudia y se titula de contador privado. Cabe mencionar que la ciudad de Aguascalientes es de una mentalidad tradicional lo cual le servirá a Hermosillo en el futuro.

En el año de 1959 Jaime Humberto da un cambio a su vida al trasladarse a la ciudad de México donde inició su trabajo ejerciendo su profesión de contador privado su primer contacto en forma con el cine fue por medio de las colaboraciones realizadas para la revista *Cine - avance*, revista para la que hacía traducciones al español de versiones noveladas de películas del *screen stories*, también le publicaron un artículo sobre el cine de Alfred Hichcokc; tres meses después dejó la publicación, siendo su última colaboración en diciembre de 1964.

Con la necesidad de estudiar cine Hermosillo da el siguiente paso para adentrarse en el mundo filmico cuando ingresa al recién fundado Centro de Estudios Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). De su estancia en el Cuec Hermosillo recuerda a los siguientes maestros: Jorge Ayala Blanco que impartía las materias de cine y estética, además de análisis de textos cinematográficos.

También se pueden mencionar los nombres de Luis Alcoriza encargado del seminario de guión; José de la Colina impartía la materia de teoría del cine y análisis de guiones; Salvador Elizondo, Manuel González Casanova, Emilio García Riera, Tomás Pérez Turrent. Además de Carlos Monsivais que dictaba la clase de historia socioeconómica del cine.

¹⁶⁷ Nelson Carro, Entrevista con Jaime Humberto Hermosillo, revista: *Dicine*, no. 42, pp. 12-13.

Jaime Humberto Hermosillo como estudiante del centro realiza sus primeros cortometrajes: *Homesick* (1965) es un ejercicio donde una madre que no reconocía al hijo que había estado esperando durante tantos años, y al llegar éste lo asesina.

S. S. Glencairn (1969) desde ésta sus primeras historias audiovisuales, Hermosillo demuestra las constantes que serán sus temas y obsesiones más recurrentes: la familia de clase media, la sexualidad y la ruptura del orden moral tradicional impuesto por la sociedad.

Los muestros (1969). Un medimetroaje independiente. La cinta trata de una madre Telma (María Guadalupe Delgado) que trabaja de secretaria, dos hijos uno que solamente ve televisión y otro que viaja constantemente. La hija Liza (Liza Escáraga) es amante de Rodolfo (Eduardo Just Yuret) el marido de la vecina Isabel (Magnolia Riva), que es amiga de la madre; Isabel sabe que su marido Rodolfo la engaña, pero no sabe con quien, por lo tanto pide ayuda a Telma y después decide aparentar un suicidio en el que Telma llamará una ambulancia; sólo que ésta la deja morir. Tiempo después, Liza regresa casada por el civil con el viudo Rodolfo; pero Telma no los acepta porque no están casados por la iglesia.

La verdadera vocación de Magdalena (1971). La joven Magdalena (Angélica María) esta Casada con el rocanrolero "Eme" (Javier Martín del Campo); esta unión a provocado que Magdalena sea el blanco de los reproches de su madre Zoyla (Carmen Montejo), quien no deja de recordarle que pudo haberse casado con el aparentemente decente Armando (Farniseo de Bernal). Como Magdalena no acepta, su madre la transforma en una chica desprejuiciada y liberal. A Magdalena le gusta el cambio y practica el amor libre y triunfa como cantante. Zoyla a su vez le propone matrimonio a Armando.

El señor de Osanto (1972). Es el ingreso oficial de Hermosillo a la industria oficial cinematográfica; durante el régimen de Echeverría. El señor de Osanto (Fernando Soler) tiene dos hijos, el mayor Jaime (Hugo Stiglitz) fue a la guerra y el otro Enrique (Marco Castillo) se casa con Alicia Peñaranda (Daniela Rosen) la prometida de su hermano porque lo cree muerto. Al aparecer Enrique reclama la herencia y a su novia. Luchan los dos hermanos y se cree muerto a Jaime, después aparece y pide dinero para explotar su mina. En respuesta Enrique lo manda matar, pero Jaime sale victorioso. Se vuelven a encontrar Jaime y Enrique y luchan hasta que desaparecen de la pantalla.

El cumpleaños del perro (1974), presenta La amistad entre dos parejas de casados Jorge Maldonado (Jorge Martínez de Hoyos) y su esposa Gloria (Lina Santos), quién ama más a su perro que a su esposa; lo cual se demuestra cuando salen en su coche el perro va a delante junto a Jorge, mientras Gloria va en el asiento de atrás; junto con ellos Gustavo (Héctor Bonilla) y su esposa Silvia (Diana Bracho).

Las discusiones entre Jorge y Gloria son muy frecuentes y por todos los motivos; Gustavo siempre defiende a Jorge delante de Silvia; pero una noche llega Jorge a la casa de

Gustavo y dice que mató a Gloria, Gustavo esconde a su amigo; pero Silvia amenaza con denunciar a Jorge a la policía; por lo cual Gustavo la mata; la última secuencia de la cinta muestra a Jorge conduciendo su coche a su lado Gustavo, junto a los dos amigos el perro.

La pasión según Berenice (1975). Cuenta la historia de una joven maestra de pueblo, quien divide su vida entre cuida a su anciana madrina, y su escuela tendrá una fuerte sacudida cuando la pasión llega su vida en la forma de un joven médico capitalino.

Antes del desayuno (1975), Cortometraje inconcluso, se desconoce más información; sobre la cinta.

Matinée (1976). Dos niños se van de pinta al cine en lugar de ir a la escuela. En vacaciones uno de ellos acompaña a su papá hacia la capital, el otro se esconde en el carro. Durante el trayecto son asaltados, los asaltantes matan al chofer y los niños se unen a los hampones. 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, donde los reciben como héroes y uno de ellos se marcha sin aceptar los honores.

Naufragio (1977) la existencia de una madre (Ana Ofelia Murguía) transcurre esperando al hijo marinerero Miguel (José Alonso). La madre limpia su cuarto, ropa y objetos como si estuviera presente. Ella vive en la unidad Tlatelolco con su compañera de trabajo Leticia (María Rojo).

Ana enferma y Leticia la interna, mientras tanto Miguel regresa y se entrevista con Leticia. Ella 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 hola simbólica penetra en el departamento arrastrándolo todo y llevándose los objetos hasta el mar.

S. idilio (1978) se desconoce más información sobre este filme.

Las apariencias engañan (1978), Sergio un joven actor capitalino es contratado para ser el doble de Adrián un rico heredero de provincia; pero Sergio se enamora de Adriana la hermana de Adrián lo cual provoca un giro inesperado en la relación. (se comenta en la tesis)

Amor libre (1979), Es la crónica de la vida de dos jóvenes mujeres Julia (Julissa) y July (Alma Muriel), a ambas tienen una tienda de artesanías. La primera practica el amor libre con un hombre casado, mientras 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 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 la relación entre un ladrón Héctor Roldan (Héctor Bonilla) y una maga María Torres (María Rojo). Héctor 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 sube a un autobús que la conduce al hospital psiquiátrico.

En vano María intenta explicar que no está loca, que sólo fue a buscar un teléfono. Héctor cree que ella lo abandonó y más tarde se entera de que María está reclutada en un hospital; la va a visitar pero no la rescata como ella esperaba.

El corazón de la noche (1983) se desconoce más información de esta cinta.

Doña Herlinda y su hijo (1984), doña Herlinda es la madre de Rodolfo, un doctor gay enamorado de Ramón; la madre sabe de su relación y la aprueba, pero ella también quiere tener un nieto y hará todo lo posible por ser abuela; y que su hijo sea feliz. la primera comedia abiertamente más gay del cine mexicano.

Clandestino destino (1987) En un futuro cercano la frontera de Estados Unidos llega a la parte central de México, con toda una serie de dificultades para los mexicanos, que no han terminado por aceptar esta situación.

El verano de la señora Forbes (1989) la historia sucede en el trópico una institutriz europea la señora Forbes (Hanna Shyluga), una mujer mayor, llega para cuidar en el verano a los hijos de un matrimonio, en una isla del caribe; ella encuentra en la figura de un joven lancharo (Francisco Gatorno); la pasión que nunca ha tenido en su vida de solitaria; pero tendrá que cuidarse de los niños que la odian, por ser estricta.

El aprendiz de pornógrafo (1989). Un ejercicio interesante en vídeo en los que exploró el lenguaje audiovisual. Con este filme, una nerviosa estudiante de cine esconde una cámara para grabar su encuentro con un antiguo novio, sin importar el resultado.

Un momento de ira (1989) se desconoce más información sobre este vídeo.

Encuentro inesperado (1991) “Es la confrontación entre ama – sirvienta con sus muy interesantes variaciones. La señora es una estrella artista y la criada puede ser en realidad hija de dicha dama. Aparecen personajes incidentales (...), por lo que la dinámica de la acción dramática se sustenta en el diálogo entre la oñoal protagonista (Lucha Villa) y su misteriosa antagonista (María Rojo).”¹⁶⁹

Danske Piger Viser Alt (1996) (episodio *Why Don't We?*) (producción danesa) se desconoce más información de la producción.

Intimidades de un cuarto de baño (1989) en opinión del director la idea original para realzar la cinta es “algunos cuartos de baño, que son como pantallas panorámicas (...) Me atrajo mucho la idea del ese mismo principio voyeurista del filme anterior *El aprendiz de pornógrafo* ahora para observar todo lo que sucede en un cuarto de baño - que es el corazón de la intimidad -, previniendo que allí podían confluír varios personajes.”¹⁷⁰

La tarea (1990) “la idea de hacer esta cinta me surgió por necesidades económicas, por las deudas de *Intimidades de un cuarto de baño*. Debíamos dinero a Estudios Churubusco y a Agfa, y pensé que una manera de conseguir dinero rápidamente era colocar otro proyecto” la historia es la siguiente Virginia una joven estudiante de cine debe de filmar sin cortes, una cita con un antiguo novio Marcelo; sin importar lo que suceda en el encuentro. Con ésta película Hermosillo entra al nuevo cine de los noventa lo mismo de arriba

La tarea prohibida (1992) La historia presenta a un joven estudiante de cine que filma un encuentro con una amiga; pero después la historia cambia al descubrirse que alcanzó gran popularidad entre el público mexicano de clase media, mismo que se había alejado de las pantallas donde se exhibía cine nacional.

De noche vienes, Esmeralda (1997) la película cuenta la historia de Esmeralda (María Rojo) la protagonista; es una mujer casada con cinco esposos; completamente diferentes entre ellos. El argumento de la cinta esta basada en un cuento de Elena Poniatowska.

Escrito en el cuerpo de la noche (2000)

A pesar de lo anterior y de la aceptación de su filme más reciente la carrera filmica de Jaime Humberto Hermosillo no ha alcanzado la constancia ni la calidad del cine que hacía hace veinte años. Sin embargo, es de esperarse que este polémico director nos siga presentando en sus películas a ese México nuestro en el que las apariencias engañan.

¹⁶⁹ Francisco Sánchez, *Gulón cinematográfico de encuentro inesperado*, pág. 81.

¹⁷⁰ Nelson Carro, *Dicine* #45 enero 92, pág. 6.

A continuación se presenta la filmografía de Jaime Humberto Hermosillo. Filmografía como director y guionista:

1. *Homescik* (1965) (c.m.)
2. *S. Glencairn* (1969) (c.m.)
3. *Los nuestros* (1969) (mediometraje)
4. *La verdadera vocación de Magdalena* (1971) (l.m.)
5. *El señor de Osanto* (1972) (l.m.)
6. *El cumpleaños del perro* (1974) (l.m.)
7. *La pasión según Berenice* (1975)
8. *Antes del desayuno* (1975) (c.m, inconcluso)
9. *Matinée* (1976) (l.m.)
10. *Naufragio* (1977) (l.m.)
11. *Idilio* (1978) (c.m.)
12. *Las apariencias engañan* (1978) (l.m.)
13. *Amor libre* (1978) (l.m.)
14. *María de mi corazón* (1979) (l.m.)
15. *Confidencias* (1982) (l.m.)
16. *El corazón de la noche* (1983)
17. *Doña Herlinda y su hijo* (1984) (l. m.)
18. *Clandestino destino* (1987) (l.m)
19. *El verano de la señora Forbes* (1989) (m.m.) (coproducción con Cuba y España)
20. *Un momento de ira* (1989) (vídeo)
21. *Intimidaciones de un cuarto de baño* (1989) (l.m.)
22. *El aprendiz de pornógrafo* (1989) (vídeo)
23. *La tarea* (1990) (l.m.)
24. *La tarea prohibida* (1992) (l.m.)
25. *Encuentro inesperado* (1993) (l.m.)
26. *Danske Piger Viser Alt* (1996) (episodio *Why Don't We?*) (producción danesa)

27. *De noche vienes Esmeralda*(1997) (l.m.)
28. *La calle de las novias* (2000) director [telenovela]
29. *Escrito en el cuerpo de la noche* (2000) (l.m.)

El estado del conocimiento:

Historia del cine mexicano

Emilio García Riera, Sep, México, 1978.

La cronología es la referencia clásica por referencia sobre el cine nacional desde sus inicios hasta inicios de la década de los años ochenta.

La aventura del cine mexicano en la época de oro y después

Jorge Ayala Blanco, Grijalbo, 1993, México,

El autor realiza una análisis de las cintas realizadas durante la época de oro del cine mexicano hasta mediados de los años sesenta.

Análisis del film

J. Aumont, Paidós, Barcelona, 1983.

La obra presenta las posibilidades de análisis cinematográfico dividiendo estas posibilidades en análisis textual, análisis narratológico, análisis de la imagen y sonido, psicoanálisis y análisis del film

Estética del cine

J. Aumont, Paidós, Barcelona, 1983.

El libro presenta un panorama completo sobre los elementos que integran a cualquier película: Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje.

Nuevos conceptos de la teoría del cine

Coordinador Robert Starn, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis. Paidós, comunicación, Barcelona, 1999. Coordinador Robert Starn este libro cuenta con varios puntos de interés para incluirlo en el estado del arte:

- Primer punto proporciona un léxico completo de diversos conceptos teóricos más frecuentemente aplicados al cine en las últimas décadas. Dicho recorrido teórico incluye capítulos de las siguientes disciplinas: lingüística, narratología, psicoanálisis, e intertextualidad. Lo anterior le brinda una categoría de un diccionario básico para el debate cultural y semiótico.
- Segundo punto realiza un detallado balance conceptual de diversos pensadores contemporáneo como Greimas, Pierce, Barthes, Propp, Genette, Kristeva, Lacan, Metz, Bellour, Heart, Mulev, Johnson, Rose, Bakhti, Baudrillard. Esto lo convierte en un amplio muestrario de cronologías, líneas y tendencias metodológicas de lo publicado en inglés hasta los años finales de los noventa.

Los conceptos a utilizar son los de la narratología cinematográfica y de la teoría psicoanalítica del cine.

El paisaje de la forma

Santos Zunzunegi, Paidós comunicación. Barcelona 1996.

De las diversas propuestas teóricas y conceptuales para la investigación se utiliza concretamente la definición de identificación

La mirada cercana

Santos Zunzunegi, Paidós comunicación. Barcelona, 1994.

El autor desarrolla su propuesta teórica para elaborar análisis de secuencias y comprobar su validez para el desarrollo de la cinta.

El significativo imaginario

Christian Metz, Paidós comunicación, Barcelona, 1974.

Es el primer intento serio y profundo donde se relacionan diversos conceptos del psicoanálisis con el cine. Para la investigación se emplearon la relación entre soñar y ver una película en el cine, también la clasificación de identificación primaria secundaria. Además las relaciones de Los encadenamientos textuales del psicoanálisis y cine.

Cine y homo sexualidad:

Rychard Dyer coordinador. Editorial Laertes. Barcelona, 1982.

Los tres ensayos integran al libro los cuales resultan, básicos para comprender una relación tan larga y conflictiva como la que une a la temática homosexual sea en sus formas encubiertas como abiertas con la industria y el arte cinematográfico.

El porque este libro fue incluido en el estado del conocimiento se debe a que es un clásico en el tema de hecho resulta ser el primer libro que recoge tres ensayos; pues anteriormente solo se habían realizado cronologías sobre la representación de la homosexualidad masculina o femenina en pantalla.

Sobre el libro también se puede decir que resulta ser uno de los más completos pues por un lado habla sobre el lesbianismo y el cine comentando diversos puntos de vista el de las películas de la industria, las cintas de lesbianas, etcétera. Además aborda los estereotipos del homosexual y lesbiana en el cine clásico de estados unidos y Europa principalmente. Por último toca un tema de la *estética camp* y su reconocimiento dentro de los círculos gay. Asimismo incluye una bibliografía, y una filmografía sobre el tema, esta última abarca el periodo de 1940, hasta 1979.

Las estrellas del cine:

Edgar Morin, Editorial universitaria, Buenos Aires, 1964.

El libro de Edgar Morin, fue una obra novedosa al ser el primer libro que aborda el tema del análisis sociológico de uno de los temas que se relacionan al desarrollo de los medios de comunicación, pero se inicio con el cinematógrafo; este mito es el de las estrellas del cine.

En el libro Morin demuestra que las estrellas son los nuevos mitos donde el hombre moderno ve reflejadas sus necesidades y aspiraciones; su análisis se basa en una interdisciplinaria que parte de la relación entre sociología y psicoanálisis. Se retoma el concepto de la relación entre estereotipo y estrella de cine.

Psicoanálisis y Cine

El significativo imaginario

Christian Metz, Gustavo Gilli, Barcelona, 1977.

En este libro Metz propone los primeros intentos para darle al cine una metodología propia partiendo del psicoanálisis y de la semiótica, para fundar la teoría psicoanalítica del cine. De esta propuesta teórica se toman dos conceptos 1.) las identificaciones cinematográficas. 2.) los encadenamientos textuales.

EL CINE o El hombre imaginario

Edgar Morin, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1975.

Morin realiza un análisis del fenómeno filmico desde la postura del psicoanálisis y de la antropología para desentrañar la naturaleza psicológica de la imagen, la función del tiempo en la imagen cinética, los procesos psíquicos. Los temas que se relacionan a la tesis son la identificación y proyección.

Cine de mujeres, feminismo y cine

Annette Kuhn, Cátedra, Madrid, 1991, pág. 222

La autora realiza una lucida exploración sobre las relaciones entre el cine y feminismo, investiga los temas, explica los términos analíticos y pasa revista a las alternativas existentes.

Aires de familia

Carlos Monsiváis, Anagrama, España, 2001, pág.

Hemerografía básica

Las mitologías del cine mexicano

Carlos Monsiváis, Revista *Intermedios*, México, junio 1992, núm. 2

El autor aborda el estudio de un tema poco estudiado pero muy desprestigiado como lo son las diversas representaciones de la llamada época de oro del cine mexicano, que va de 1935 a 1955 estas representaciones del cine en el imaginario colectivo nacional es uno de los temas culturales menos estudiados. Del presente artículo se tomarán varias concepciones de los estereotipos clásicos del cine nacional.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Altman, Risk, *Los géneros cinematográficos*, España, Paidós. 2000.
- Aumont, J. , *Análisis del cine*, España, Paidós, 1990.
- Aumont, J. , *Estética del cine*, España, Paidós, 1983.
- Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, México, Grijalbo, 1993.
- Ayala Blanco, Jorge, *la disolvenencia del cine mexicano*, México, Grijalbo, 1991.
- Aviña, Rafael, *Tierra brava, el campo visto por el cine mexicano*, México, Conasupo, 1998.
- Berry Brazelton, T. Simbiosis, individuación y creación del objeto, México, Instituto de Investigaciones en Psicología Clínica y Social, 1991.
- Bordwell, David, *El Cine Clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Bordwell, David, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Bordwell, David, *El significado del film*, Barcelona, Paidós, 1995.
- Carmona, Ramón, *Como se comenta un texto filmico*, México, Rei, 1993.
- Casetti Francesco, *Cómo se analiza un film*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Casetti Francesco, *Teorías del film*, Madrid, Cátedra, 1992.
- Eco Umberto, *Cómo se hace una tesis*, España, Gedisa, 1993.
- Eco Umberto, *La estrategia de la ilusión*, España, Lumen. 1986.
- Field Syd, *¿Qué es el guión cinematográfico?* , México, CUEC -UNAM, 1986.
- Foucault, Michael *Historia de la sexualidad*, tomo I, México, siglo XXI, 1984.
- Freud, Sigmund. *Psicología de las masas y análisis del yo*, tomo 18 de obras completas, Argentina, Amorrortou, reimpresión 1988.
- García Riera, Emilio, *Historia del cine mexicano*, México, Sep, 1985
- González Alonso Carlos, *Principios básicos de comunicación*, México, Trillas, México, 1980.
- González Reyna Susana, *Manual de redacción e investigación documental*, México, Trillas, 1991
- Heredero F. Carlos y Santamarina Antonio, *El cine negro*, Barcelona, Paidós estudio, 1996.
- Chion, Michael, *Cómo se escribe un guión*, Barcelona, Cátedra,
- *Kristeva Julia, Historias de amor*, México, Siglo XXI, 1988.
- Lacan Jaques, *Escritos I*, México, Siglo XXI, 1971.
- Lherminier, Pierre, *Entorno al erotismo*, España, Sedmay, 1976.
- Marcel Martin, *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 1990.
- Maximiliano Maza, *Guión para medios audiovisuales*, México, Alhambra, 1994
- Javier Gafo coordinador, *La Homosexualidad a debate*, Barcelona, Serendipity, 1999.
- Miége, Bernard, *El pensamiento comunicacional*, México, U. I. 1996.
- Metz, Christian, *Psicoanálisis y cine: el significante imaginario*, Barcelona, Paidós, 1979.
- Mitry, Jean, *Diccionario de cine*, Madrid, Larrousse, 1964.
- Fragnière Pierre, lean, *Así se escribe una monografía*, México, Fondo de Cultura económica, 1996.
- Morin, Edgar. *Las estrellas del cine*. Buenos Aires, ediciones universitaria, 1968.
- Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Madrid, Grijalbo, 1977.
- Monsivais, Carlos *Aires de familia cultura y sociedad en América Latina*, España, Anagrama, 2000.
- Tuñón, Julia *Los rostros del mito los personajes femeninos de Emilio Fernández*, México, Conaculta, 2000.

- Tapia Campos Laura *La dramática del mal en el cine mexicano*, México, UNAM, 1984
- Ramírez, Gabriel, *El cine yucateco*, México, UNAM, 1980.
- Rattner Josef, *Psicología y psicopatología de la vida amorosa*, México, siglo XXI, 1978.
- Reed, Blake H. coordinador, *Taxonomía de conceptos de la comunicación*, México, 1975.
- Roland, Barthes, *Mitologías*, México, Siglo veintiuno editores, 1989.
- Sánchez, Francisco. *Hermosillo: pasión por la libertad*, México, RTC, 1989.
- Stan, Roberts, copilador, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós, 1999.
- Stein Murray, *Jung on Curt*, Unites States, Princeton University Press, 1995.
- Sullá, Enric editor, *Teoría de la novela*, Barcelona, Crítica, 1996.
- Vaidovits, Guillermo, *El cine mudo en Guadalajara*, México, U de G. 1989.
- Varios, *Hojas de cine*, México, tomo 2, SEP-U.A.M, 1986.
- Varios, Enciclopedia ilustrada de sexología y erotismo, España, Daimon, 1979.
- *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano* Barcelona, Montaner y Simón Editores, tomo 2, 1987.
- Annette Kuhn, *Cine de mujeres, feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Zavala, Lauro, *Permanencia voluntaria*, el cine y su espectador, México, Universidad de Veracruz, 1992.

Hemerografía consultada

- ♦ Bordwell, David, *Los estudios contemporáneos sobre cine y las vicisitudes de la Gran Teoría*, revista de *Estudios Cinematográficos*, enero-marzo 1998, pág. 4-23, año 4, núm. 11.
- ♦ Monsivais, Carlos; "Las mitologías del cine mexicano, revista *Intermedios*, México, junio de 1992, p28, año 9, núm., 3073.
- ♦ Carlos Monsiváis, "Notas sobre el estado, la cultura nacional y las culturas populares", en *Cuadernos Políticos*, núm. 30. pág. 19.
- ♦ Gustavo García y José Felipe Coria, *Nuevo cine mexicano*, Editorial *Clio*, México, 1997.
- ♦ Emilio García Riera, *Diorama de la cultura*, suplemento dominical de *Excélsior*, XII/1976.
- ♦ Emilio García Riera, *Diorama de la cultura*, suplemento dominical de *Excélsior*, XII/1976,
- ♦ Rafael Medina de la Serna, revista *Cine* no. 5, año 1977.
- ♦ Gustavo Arturo de Alba, *El nacional* 17/ XI / 76:16.
- ♦ Programa del IFAL, enero-febreo de 1982, pág. 20.
- ♦ Moisés Viñas en *Unomásuno*, VII/1977, pág. 3

Filmografía básica

La pasión según Berenice (1975)

Una producción de: Conacine y Directores Asociados, S. A. (DASA), país México **Género:** Melodrama pasional, **Duración:** 99 min. **Dirección:** Jaime Humberto Hermosillo, **Asistente de Dirección:** Américo Fernández, **Producción:** Maximiliano Vega Tato; gerente de producción: Roberto Lozoya, **Guión:** Jaime Humberto Hermosillo con la colaboración sin crédito de José Emilio Pacheco, **Fotografía:** Rosalío Solano Color (Eastmancolor), **Escenografía:** José González Camarena, **Ambientación:** Lucero Isaac, **Edición:** Rafael Ceballos, **Sonido:** José B. Caries, **Música:** Joaquín Gutiérrez Heras, con fragmentos de la Segunda Sinfonía de Mahler, **Reparto:** Pedro Armendáriz, Jr. (Rodrigo Robles), Martha Navarro (Berenice Bejarano), Emma Roldán (doña Josefina, madrina de Berenice), Manuel Ojeda (José), Blanca Torres (Merceditas), Magnolia Rivas (Cuquita Andrade), Evangelina Martínez (miss Linares), Alejandro Rodríguez (Ramiro).

Las apariencias engañan (1978)

Una producción de: Jaime Humberto Hermosillo, **Género:** Comedia erotica, **Duración:** 99 min. **Dirección:** Jaime Humberto Hermosillo, **Asistente de Dirección:** Alejandro Pelayo, **Producción:** Maximiliano Vega Tato; **Guión:** Jaime Humberto Hermosillo **Fotografía:** Rosalío Solano, **Escenografía:** José González Camarena, **Ambientación:** Lucero Isaac, **Edición:** Rafael Ceballos, **Sonido:** Fernando Cámara, **Música:** Seleccionada por Jaime Humberto Hermosillo, canciones "Presentimiento" de Emilio Pacheco, interprete hermanos Gil, "El caballo y la montura" Son clavel de oro, entre otras, **Reparto:** Isela Vega (Adriana), Gonzalo Vega (Rogelio/Adrian), Manuel Ojeda (Sergio), Magnolia Rivas (Cuquita Andrade), Ignacio Retes (Don Alberto), Roberto Cobo (el peluquero) María Rojo (Secretaria del taller), Famesio De bernal (don Weselao).

Filmografía complementaria

1. *Allá en el Rancho Grande* (1936), de Fernando de Fuentes.
2. *A toda máquina* (1950) de Ismael Rodríguez.
3. *Aventurera* (1949) de Alberto Gout.
4. *Bajos instintos* (1991) de Paul Verhoven.
5. *Ben -Hur* (1959) de William Wyler.
6. *Buenos muchachos* (1990) de Martin Scorsese.
7. *Casablanca* (1942) de Michael Curtiz,
8. *Carne de Cabaret* (1939) Alfonso Patiño Gomez
9. *Cara cortada* (1986) de Brian dePalma.
10. *Cleopatra* (1963) Joseph L.Mankiewski.
11. *Doña Barbara* (1945) Fernando de fuentes.
12. *De la calle* (2001) de Gerardo Torlet.
13. *Drácula* (1995) de Francis F. Coopola
14. *De vagabundo a millonario* (1951) de Ismael Rodríguez

15. *Dos tipos de cuidado* (1952) de Ismael Rodríguez.
16. *El chacal* (1998) de Michael Caton Jones.
17. *El ciudadano Kane* (1941) de Orson Welles.
18. *El enigma de Twin Peak* (1989) de David Lynch.
19. *El escándalo* (1999) de Mike Nichols.
20. *El halcón maltés* (1947) de John Huston.
21. *El gavilán pollero* ((1950) de Rogelio A. González.
22. *El lugar sin límites* (1978) de Arturo Ripstein.
23. *El silencio de los inocentes* (1991) de Jonathan Demme.
24. *Espartaco* (1960) de Stanley Kubrick.
25. *El padrino* (1972) de Francis F. Coopola.
26. *El padrino II* (1974) de Francis F. Coopola.
27. *Enamorada* (1946) de Emilio Fernández.
28. *Frankestein* (1995) de Ken Branahan
29. *Gaught in cabaret*(1914) de Herry Lehman.
30. *Gladiador* (2000) de Ridley Scott.
31. *Irma la mala* (1936) de Raphael J. Sevilla.
32. *Intolerancia* (1915) de D. W. Griffith.
33. *Intriga internacional* (1959) de Alfred Hitchcock
34. *Janiticio* (1934) de Carlos Navarro.
35. *Kiss* (1964) de Andy Warhol.
36. *La Bestia magnífica* (1952) de Chano Ureta.
37. *La calandria* (1933) de Fernando de Fuentes
38. *La casa del Ogro* (1938) de Fernando de Fuentes.
39. *La fuga del Rojo* (1982) de Alfredo Gurrola.
40. *La diligencia* (1939) de John Ford
41. *La ilegal* (1979) de Arturo Ripstein.
42. *La ley del monte* (1979) de Alberto Mariscal.
43. *La llegada del tren* (1896) de Louis Lumiere
44. *Las luchadoras contra la momia* (1964) de Rene Cárdoma.
45. *La primavera de los escorpiones* (1970) de Francisco del Villar.
46. *La oveja negra* (1949) de Ismael Rodríguez.
47. *La serpiente y el arcoiris* (1988) de West Craven
48. *Libro de cabecera* (1999) de Peter Greenaway
49. *Los Imperdonables* (1998) de Clint Eastwood.
50. *Los tres García* (1946) de Ismael Rodríguez
51. *Los otros* (2001) de Alejandro Amernábar,
52. *Maria Candelaria* (1943) de Emilio Fernández.
53. *Matador* (1986) de Pedro Almodóvar
54. *Marnie* (1964) de Alfred Hitchcock
55. *Me ha besado un hombre* (1944) de Julián Soler.
56. *Mi madrecita* de Francisco Elías.
57. *Mi encuentro conmigo mismo* (2000) de Jhon Turtetoln
58. *Mi Familia* (1996) de Gregory Nava.
59. *M un asesino entre nosotros o El vampiro de Düsseldorf* de Fritz Lang.
60. *Nikita* (1990) de Jean Luc Beson.
61. *No desearas a la mujer de tu hijo*(1950) de Ismael Rodríguez.
62. *Nosotros los pobres* (1947) de Ismael Rodríguez.
63. *Ocho y medio* (1963) de Federico Fellini.
64. *2001 Odisea del espacio* (1968) de Stanley Kubrick.

65. *Los olvidados*, (1950) de Luis Buñuel.
66. *Pablo y Carolina* (1955) de Mauricio de la Serna
67. *Pear Harbor* (2001) de Michael Bay.
68. *Psicosis* (1959) de Alfred Hitchcock.
69. *Pesadilla en la calle del infierno* (1984) de Wes Craven.
70. *Poder* (1989) de Sidney Lumet.
71. *Río escondido* (1947) de Emilio Fernández.
72. *Robin Hood* (1991) de Kevin Reynolds.
73. *Salón México* (1948) de Emilio Fernández.
74. *Santa* (1931) de Antonio Moreno.
75. *Se equivoco la cigüeña* (1992) de María Elena Velázquez.
76. *Que te ha dado esa mujer* (1951) de Ismael Rodríguez.
77. *Tiburón* (1978) de Steven Spielberg.
78. *Tiempos modernos* (1936) de Charles Chaplin.
79. *Una familia de tantas* (1949) de Alejandro Galindo.
80. *Y tú mamá también* (2001) de Alfonso Cuarón.