



La pasión según Berenice
(Jaime Humberto Hermosillo, 1976).

Exorcismo, pasión y utopía de libertad. Aproximación a la obra fílmica de Jaime Humberto Hermosillo

ANNEMARIE MEIER

annemariemeier@gmx.net

*Instituto Tecnológico
y de Estudios Superiores
de Occidente, México.*

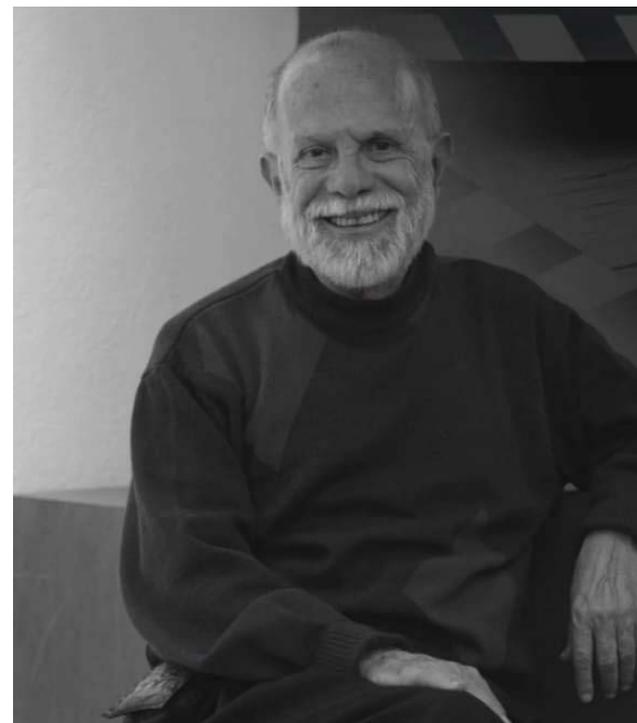
[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i21.361](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i21.361)

¿Cómo abarcar en un texto una obra tan vasta, auténtica y diversa como la del realizador mexicano Jaime Humberto Hermosillo? ¿Qué decir del colega y colaborador de tantos proyectos? ¿Del amigo y cómplice de tantos momentos y experiencias felices y otras difíciles? ¿Del guía de tantos aprendizajes y del compañero de diálogo de tantos temas y películas?

Este es mi primer texto sobre Hermosillo desde que nos dejó en enero del 2020. No lo dedico a su memoria ya que sigue presente, creativo y travieso como siempre a través de sus películas, guiones, entrevistas grabadas, y, desde luego, nuestros recuerdos. Nos ha dejado un legado vasto, rico y diverso que costará tiempo reconocer en su amplitud y seguramente dará lugar a todo tipo de textos, discursos, homenajes y reflexiones. En este primer artículo, trataré de aproximarme a su obra, recordar algunas de sus películas y descubrir sus aficiones, pasiones y obsesiones.

En 1996, la artista visual danesa Ane Mette Ruge, del Holland House en Copenhague, invitó a Hermosillo a participar con un cortometraje en la película ómnibus *Danish Girls Show Everything* (*Danske piger viser alt*), que reuniría a 20 directores internacionales. Claro que el título lo inspiró y Hermosillo realizó en Ciudad de México el corto *Why Don't We?* (*¿Por qué nosotros no?*) que se integró a los de Krzysztof Zanussi, Susanna Edwards, Franz Ernst, Zhang Yuan, Mika Kaurismäki y Ane Mette Ruge, entre otros. En la época me divertí, pero a más de

«Aparte de su pasión por conocer, ver y debatir sobre películas, Hermosillo se nutría de la literatura, el teatro, las artes plásticas y la música para dar fondo y forma a sus obras que, a menudo, incluían homenajes o guiños a sus creadores favoritos».



veinte años de distancia me parece que el corto es una especie de declaración de principios de Hermosillo. Una utopía de un México donde el cuerpo desnudo de hombres y mujeres ya no es tabú, donde Ciudad de México está en movimiento y se ve llena de alegría, libertad y convivencia feliz. En lugar de narrar una historia, *Why Don't We?* muestra con sencillez y humor cómo un joven se manda hacer un tatuaje, sale desnudo a la calle sin alarmar a nadie, encuentra a un niña sonriente que le regala una flauta y empieza a caminar por la ciudad tocando una tonada alegre. El “flautista de Hamelín” mexicano atrae primero a hombres, también desnudos, que lo empiezan a seguir; al rato también se incorporan decenas de mujeres hasta formar un ejército de personas que invaden con su desnudez y alegría parques, calles y monumentos de Ciudad de México. El contraste de los cuerpos con el concreto y las piedras podrían remitir a las fotografías gigantes de Spencer Tunick si no fuera por el movimiento y el desenlace: la cámara se acerca al rostro sonriente de María Rojo, una de las mujeres que siguen al flautista. Ella nos enseña las palmas de las manos pintadas y pregunta en voz baja: “Why don't we?”.

Me parece que la juguetona pero potente utopía de libertad que muestra el corto atraviesa toda la obra de Hermosillo. Toma forma de drama, comedia, tragedia, confesión, monólogo y reflexión; describe hombres y mujeres, hetero y homosexuales, individuos y familias, pero se nutre siempre de la sociedad mexicana.

Desde luego que los cerca de cincuenta filmes son la parte más visible de su obra. Seguramente serán proyectados de manera individual, como programas temáticos o retrospectivas en todo tipo de salas y pantallas, y servirán de objeto de estudio para investigadores y estudiantes de cine. Sin embargo, si pensamos en la obra de Hermosillo como legado, también tenemos que agregar el gran número de guiones que escribió, publicó o guardó en cajones, y archivos que, quizás, sean realizados algún día. La pasión por el guionismo y el placer de imaginar y escribir argumentos, llevó a Hermosillo a colaborar en proyectos narrativos con escritores, dramaturgos, actores y un gran número de estudiantes y jóvenes realizadores.

Aparte de su pasión por conocer, ver y debatir sobre películas —tenía una pantalla y un disco duro con películas en cada cuarto de su casa—, Hermosillo se nutría de la literatura, el teatro, las artes plásticas y la música para dar fondo y forma a sus obras que, a menudo, incluían homenajes o guiños a creadores favoritos como John Ford, Alfred Hitchcock, Rainer Werner Fassbinder, Woody Allen y Eugene O'Neill. Su gran pasión por el cine también lo convirtió en un promotor: colaboró con cine clubes, festivales, universidades y cinetecas, y fue miembro fundador de la Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara, que posteriormente se convirtió en Festival Internacional de Cine en Guadalajara (FIGG).

Divertida e incansable era su curiosidad, así como su interés por la tecnología y los avances en cuanto a formatos, cámaras, tripis, teléfonos inteligentes y todo lo que podía servir para grabar y editar imagen y audio. Descubrir la tecnología digital fue una aventura y provocó el comentario: “Ahora puedo hacer mis guiones después de haber grabado la película”. También disfrutaba inventar distintas, y cada vez más personales, maneras de producir. Obvio que gozaba con las grandes producciones pero disfrutaba de igual manera realizar películas independientes y relatos filmicos intimistas y personales con uno o dos actores, un músico y su cinefotógrafo y editor de cabecera.

Para formular un texto aproximativo a la obra de Hermosillo, me limitaré a reseñar una selección de cinco películas que son representativas de las diferentes épocas, temas y formas de producción que abarca su filmografía. El recorrido no empieza de manera convencional, con sus inicios, sino que brinca directamente a la época de las películas realizadas con cierto margen de presupuesto, como *La pasión según Berenice* (1976). Después nos asomamos al cine independiente y la producción en cooperativa con *María de mi corazón* (1979), el proyecto formativo *Doña Herlinda y su hijo* (1984), y las dos versiones de *La tarea*: la primera fue el ejercicio en video *La tarea (El aprendiz de pornógrafo)* (1989) y la segunda la película *La tarea* (1991), realizada en

35mm. De la época en que se dedicó al cine digital escogí *InFelicidad* (2015), ya que muestra su búsqueda temática, formal y colaborativa.

LA PASIÓN SEGÚN BERENICE

En una fotografía del 3 de enero del 2020, Hermosillo está en el malecón de Puerto Vallarta señalando hacia el segundo piso de un hotel donde empezó a escribir el guion de *La pasión según Berenice*. “Detrás de una ventana con vista al mar”, comentó divertido. Y sí, donde nació el personaje de Berenice se resalta en una escena del filme en la que Berenice (Martha Navarro) y su madrina Doña Josefina (Emma Roldán), en una ida al cine en domingo, observan en la pantalla un promocional de Bahía de Banderas con niños, selva y mar. Con un gesto cómplice, Doña Josefina voltea hacia Berenice y susurra: “Mira, tu tierra, Berenice”. La mujer, emocionada, cierra los ojos. Es una de las pocas veces que pierde su porte reservado. Su delgada y elegante belleza y su mirada penetrante imponen y atraen la mirada de los hombres. Hermosillo solía comentar que el personaje de Berenice está inspirado en su maestra de taquimecanografía de la carrera de contador en su natal Aguascalientes, una referencia que se muestra con humor en una secuencia de la película *Juventud, desengaños y anhelos de Hernán Cortés Delgado*, que Hermosillo realizó como proyecto autobiográfico y formativo con estudiantes de su natal Aguascalientes en 2010.

Aunque nació en la costa, Berenice es una mujer de fuego. El fuego, en el que se debaten con desesperación los caballos de la secuencia de apertura y las llamas que consumen a la madrina usurera con todo y letras de cambio en el desenlace, pueden interpretarse como pesadilla o fuego purificador. Para Berenice, quien va a la estación de ferrocarril en busca de Rodrigo Robles (Pedro Armendáriz Jr.) con vestido, rebozo y aretes rojos, el fuego y el color rojo son expresión de sus deseos reprimidos y anticipación del acto liberador con el que pone



El hotel donde nació Berenice.
Enero 2020. Fotografía: Ulises Soriano.

fin a su esclavitud. Como ahijada explotada, maestra disciplinada y mujer sometida, necesita destruir las ataduras familiares, femeninas y sexuales, y “quemar las naves” antes de abandonar para siempre el ambiente y la doble moral provinciana.

La pasión según Berenice transcurre en una tranquila localidad provinciana en la que todos se conocen, saludan en la calle, asisten a velorios, van al cine y a la cenaduría los domingos y se enteran de todo lo que les pasa. Berenice llama la atención por ser viuda y haber llegado de fuera para cuidar a su madrina. Corre el chisme que su esposo murió por un incendio que marcó el rostro de Berenice con una cicatriz. Como cuidadora, enfermera y acompañante de la anciana y rica Doña Josefina, la mujer no tiene vida propia. Al conocer a Rodrigo, doctor e hijo de una familia adinerada, en Berenice nace el deseo de vivir plenamente su feminidad al lado del hombre que, al igual que ella, anhela ser libre, viajar y realizarse lejos de las ataduras familiares. Sin embargo, las fantasías masculinas no incluyen a una compañera de viaje, y Berenice tiene que liberarse de la dependencia de su madrina y la estrecha moral provinciana para emprender sola el camino a la realización.

El ambiente, las costumbres y los personajes del filme están inspirados en la ciudad de Aguascalientes donde Hermosillo pasó su niñez y juventud. La casa con patio de Doña Josefina,

su cuarto con la cama dorada que parece el trono de una reina enferma, respiran poder y explotación. El “buró” al lado de la cama es la caja fuerte donde guarda las letras de los deudores. La anciana está rodeada de imágenes religiosas y solo parece levantarse de la cama los domingos para ir a misa, comer en una fonda e ir al cine, acompañada y ayudada por Berenice.

El trabajo de cámara y la puesta en escena reproducen la tranquilidad y lentitud con la que pasa la vida en provincia. Los largos plano-secuencias crean suspenso y revelan la tensión de y entre los personajes. Uno de los más expresivos es el seguimiento de la comida dominguera en una fonda. Después de platicar en el zócalo con un grupo de conocidos, Doña Josefina y Berenice entran al acostumbrado lugar, se sientan en una mesa en la ventana y la anciana pide “lo de siempre”. Mientras llega la comida, Berenice se fija por la ventana en un joven con gorra y mochila que se acerca y entra a la fonda para sentarse en la mesa de dos comensales. Después de indicarle a su madrina que pasará al tocador, Berenice toma su bolsa de mano, se dirige al baño, entra, cierra la puerta, saca un plumón y empieza a dibujar. Cuando sale del baño la cámara descubre el garabato en la puerta: un inmenso pene. La escena de la fonda se cuenta en un plano-secuencia que puede interpretarse como revelación del deseo reprimido de

«Hermosillo odiaba los desenlaces fáciles y felices al estilo de Hollywood en los que se restablecía el orden y vencían las convenciones. Según él, el desenlace tenía que ser revelador y decisivo».

la mujer o acto de rebelión en contra de las buenas costumbres y la doble moral provinciana. Los deseos reprimidos y la fuerza de voluntad de la mujer también se hacen visibles en los primeros planos a su rostro, las veces que se mira en el espejo, se toca la cicatriz o camina, erguida, por las calles.

La estación del tren como espacio de salidas, llegadas y encuentros, marca de manera importante no solo *La pasión según Berenice* sino también otras películas de Hermosillo como *Matinée* (1976), *Idilio* (1978) y *Juventud...* Para Berenice, significa el primer encuentro frustrado con Rodrigo, el lugar donde descubre su relación con Cuquita. En *Matinée*, da lugar a un desenlace espectacular ya que los dos niños de los que trata el filme deciden su futuro. En *Idilio*, en cambio, reúne a una mujer y madre con un joven “muerto de hambre” con el que escenifica una especie de estatua de la Madre Dolorosa. Donde se revela la importancia del ferrocarril y la estación del tren para Hermosillo es en el desenlace de *Juventud...* El joven Hernán Cortés Delgado, *alter ego* de Hermosillo, abandona su ciudad y a su familia para ir a Ciudad de México a estudiar cine. Con su gorra —y un exquisito plano-secuencia— Hernán se despide de cada uno de los miembros de su familia que lo acompañaron a la estación. La secuencia no deja duda que la

estación del tren de Aguascalientes marcó su niñez, juventud y el deseo de abandonar su lugar natal.

Describí la foto de Hermosillo en la que señala la ventana detrás de la cual empezó a escribir el guion de *La pasión según Berenice*, porque para él el proceso de escritura de una futura obra cinematográfica no solo era importante sino absolutamente vital. Hermosillo mencionaba a menudo el lugar y la fecha exacta donde había empezado a escribir la historia de alguno de sus filmes. *Doña Herlinda y su hijo*, por ejemplo, nació en París; *María de mi corazón*, en el estudio de Gabriel García Márquez en Ciudad de México; *La tarea*, en su departamento de la colonia Providencia en Guadalajara; e *InFielicidad*, en su estudio en la colonia del Valle de Ciudad de México. También festejaba el cierre de un proceso de escritura y recuerdo varias llamadas telefónicas en las que anunciaba en tono festivo: “Estoy muy contento porque acabo de terminar un guion”. Los cursos de guion en los que participé —y también colaboré— incluían por lo general el análisis del guion de una película clásica. El análisis iba en paralelo con la escritura de un guion propio del alumno, y abonaba a temas como la construcción y el desarrollo de los personajes, el o los conflictos, la estructura y la progresión dramáticas, el suspenso y el desenlace. Aparte de los personajes, los desenlaces eran uno de sus temas preferidos.

Hermosillo odiaba los desenlaces fáciles y los finales felices al estilo de Hollywood en los que se restablecía el orden y vencían las convenciones. Según él, el desenlace tenía que ser revelador y decisivo. Nunca convencional ni convenenciero.

Por cierto, para la primera Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara en 1986, preparamos una mesa de debate sobre el guion en la que participaron, aparte de Hermosillo, Alberto Bojórquez y el joven Guillermo del Toro. Fue interesante constatar la diferencia de opiniones de los dos realizadores, ya que, según Bojórquez, la función del guion era la de una guía técnica para el proceso de producción mientras que Hermosillo defendía la enorme importancia del guion para transmitir al espectador el pensamiento del autor y la intención temática y discursiva de la película.

MARÍA DE MI CORAZÓN

La película nació del trabajo colaborativo entre Hermosillo y Gabriel García Márquez. Con emoción, Hermosillo platicaba sobre la primera vez que fue a la casa de García Márquez en Ciudad de México. La esposa de Gabo le abrió la puerta y le pidió esperar ya que el escritor estaba encerrado en su estudio escribiendo *Cien años de soledad*. Cuando salió de su estudio, se acercó a Hermosillo y le pidió que hablara de sus películas. Después de charlar un rato le contó que tenía la idea de una historia que le interesaba convertir en guion y película. Lo que tenía en mente fue la imagen de una mujer cuyo coche se ha averiado en un paraje aislado en una noche lluviosa. Se para un camión que lleva a un grupo de enfermas mentales a un hospital psiquiátrico, la mujer se sube y llegando al sanatorio pide llamar por teléfono. Las enfermeras no le hacen caso, y la registran y encierran como enferma. El guion tomó forma a lo largo de muchas pláticas entre Hermosillo y el escritor. Juntos imaginaron el perfil y las motivaciones de los personajes, el desarrollo de la historia y las acciones. Después de cada sesión, Hermosillo regresaba a su casa y formulaba en formato de guion lo que

habían platicado. En el próximo encuentro leían y discutían lo que estaba escrito, y así tomaron forma y vida la historia y los personajes, una protagonista que se dedica a hacer actos de magia en fiestas infantiles y un ladrón de casas que se convierte en su asistente. Hermosillo le comentó a García Márquez que conocía a dos actores que darían perfectamente el papel y el tono de la historia. “Los quiero conocer”, le dijo García Márquez y no solo los conoció, sino que María Rojo y Héctor Bonilla, en los roles de María, la maga, y Héctor, el ladrón, se convirtieron en co-constructores de sus personajes, que incluso tomaron sus nombres, María y Héctor. También se convirtieron en coproductores de la película, que se rodó en 16mm y como producción realizada en cooperativa. La cinefotografía estuvo a cargo de Ángel Goded y el cantautor Oscar Chávez participó en una divertida escena de complicidad masculina en dueto con Héctor (Héctor Bonilla).

El filme se terminó en el sexenio del presidente José López Portillo como producción de una cooperativa que fundaron Hermosillo, María Rojo, Héctor Bonilla y Fernando Cámara. La integración de la conocida travesti Xóchitl en el papel de un sacerdote, un policía y la jefa de enfermeras del pabellón 5, causó polémica ya que corrió la voz que se parecía a la esposa del presidente López Portillo. Sin embargo, después de ver el filme en la residencia Los Pinos, la primera dama comentó no sentirse aludida y la película pudo exhibirse. Como producción en 16mm estaba limitada al circuito universitario, aunque más adelante se realizó un *blow up* a 35mm para incursionar en la exhibición comercial. Hoy tenemos la suerte de poder ver la película restaurada, y con susto recordamos la noticia de la pérdida de un rollo de filme en 16mm. Gracias al trabajo de restauración realizado por la Cineteca Nacional, María Rojo y Jorge Z. López, se pudo integrar el contenido del rollo perdido.

Aparte de la historia original, fresca aunque dolorosa, los personajes entrañables y el trágico final, la película sorprende por dividirse claramente en dos partes. La primera, que narra

en tono de comedia romántica el reencuentro y la historia de amor entre María y Héctor, y la segunda que muestra, en tono de tragedia, la manera como María es drogada y sometida por la institución psiquiátrica hasta aceptar su triste destino. La primera parte está cargada de alegría, erotismo, magia y humor. La segunda, que corresponde a la idea original de García Márquez, narra en tonos oscuros la tragedia de una mujer que dice, pide, grita y llora “solo vine a hablar por teléfono”, y termina encerrada, drogada, torturada y aceptando su condición de marginada y enferma.

Definir el tema del filme no es fácil. Para algunos es una denuncia de la psiquiatría parecida a la de **La naranja mecánica** (*A Clockwork Orange*, 1971), de Stanley Kubrick; para otros, una metáfora del México de la época de los años 70 y el silenciamiento de conductas y voces “rebeldes”; para otros más, es la descripción de la sumisión de la mujer frente al poder y las instituciones machistas. Me parece que las dos partes claramente separadas, y los tres roles de la travesti Xóchitl, obligan a hacer una lectura social y política del filme. Cada vez que lo vuelvo a ver me impresiona el enigmático y oscuro desenlace: después de incontables intentos de contactar a Héctor, María finalmente se da por vencida y murmura con terquedad: “Que me busque él”. Por medio de una enfermera, Héctor se entera finalmente que María está en un sanatorio. En su viejo vocho, y vestido con su capa de mago, se presenta en el lugar. Lo recibe una enfermera que le advierte que María está muy trastornada y necesita permanecer recluida. María recibe a su amado con abrazos y un júbilo indescriptible. Héctor responde —más bien finge— alegría por verla. Obvio que María cree que viene a recogerla y se desmorona cuando Héctor le dice que tendrá que quedarse en el sanatorio. En medio de la reacción decepcionada y furiosa de María, Héctor huye del lugar. María finalmente se resigna e integra al grupo de enfermas que se pasan una pelota y cantan *A la víbora de la mar*. El sistema se ha tragado en vida a María. También podemos interpretar que la ha castigado por su sed de libertad y conducta femenina rebelde.

Por cierto, Gabriel García Márquez publicó el cuento *Sólo vine a hablar por teléfono* como parte de la colección *Doce cuentos peregrinos*, en 1991, es decir, más de diez años después del estreno de la película.

María de mi corazón no fue el único filme que nació de la colaboración entre Gabriel García Márquez y Jaime Humberto Hermosillo. Los dos creadores trabajaron juntos la adaptación del cuento *El verano feliz de la señora Forbes*. La película, que se rodó en Cuba con apoyo de la televisión española y con Hanna Schygulla como institutriz alemana, lleva el título **El verano de la señora Forbes** (1988). (Es decir que en el camino entre el escritor colombiano y el realizador mexicano perdió el adjetivo “feliz”). También trabajaron juntos el guion *La gloria secreta*, la historia de una actriz mexicana que intentó insertarse en la industria cinematográfica de Hollywood. El proyecto, un homenaje a las divas de cine, tanto las estadounidenses como las mexicanas, hubiera necesitado una producción costosa por lo que no llegó a realizarse.

La manera de Hermosillo de adaptar textos literarios en colaboración con escritores, y desarrollar guiones juntando su experiencia por las historias cinematográficas con los conocimientos narrativos y dramáticos de un escritor, dieron resultados sumamente interesantes. Así, por ejemplo, **Naufragio** (1977), cuyo guion está basado en un argumento de José de la Colina. En colaboración con el escritor también formuló el guion de **El corazón de la noche** (1983). La película **eXXXorcismos** (2002) integra un texto de Arturo Villaseñor, quien también escribió los guiones de **Encuentro inesperado** (1991), **El misterio de los almendros** (2003), **El vicio amoroso** (2008) y el texto de **Espejo digital** (2012). Entre otras adaptaciones literarias, Hermosillo realizó también **Escrito en el cuerpo de la noche** (2000), película basada en una obra de teatro y un cuento de Emilio Carballido; **El malogrado amor de Sebastián** (2003), para el que adaptó pasajes de *Agapi mu*, de Luis González de Alba; mientras que **De noche vienes, Esmeralda** (1997) está basada en un cuento de Elena Poniatowska.

«La manera de
Hermosillo de adaptar
textos literarios en
colaboración con
escritores, y desarrollar
guiones juntando su
experiencia en cine
con los conocimientos
de un escritor, dieron
resultados sumamente
interesantes».



María de mi corazón
(Jaime Humberto Hermosillo, 1979).



Doña Herlinda y su hijo
(Jaime Humberto Hermosillo, 1984).

DOÑA HERLINDA Y SU HIJO

Según cuenta Hermsillo en el video *Recordando a Doña Herlinda*, realizado por José Gutiérrez Razura para la serie de televisión *La Brújula*, de la Universidad de Guadalajara, fue en un viaje a París donde empezó a escribir la adaptación del cuento de Jorge López Páez. De regreso a México decidió conocer la ciudad en la que transcurre la historia. Es así como llegó a Guadalajara en 1981, y se dejó seducir por la ciudad, su gente y su cinefilia, se integró al cine club Cine y Crítica, y decidió mudarse a nuestra ciudad que, a pesar de ser una metrópoli moderna, todavía guarda un aire provinciano. Como miembro activo del cine club, trabajó en la programación, acompañó los ciclos temáticos con la proyección y la coordinación de debates, e impulsó la proyección de cine mexicano. También colaboró como docente en cursos y talleres, y propuso dar el paso a la organización de una muestra de cine mexicano. Así nacieron el primer curso de Guion, con duración de un año, la Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara —que mutó en el FICG— y se realizaron el largometraje *Doña Herlinda y su hijo* y los cortometrajes *La felicidad de la señora Consuelo* (1985), de Arturo Villaseñor, y *Doña Lupe* (1985), de Guillermo del Toro.

Doña Herlinda y su hijo se produjo como proyecto de fin de curso con alumnos y maestros del curso de Guion de Cine y Crítica. El análisis del guion y la preproducción se trabajó con el grupo de alumnos y maestros y como apoyo profesional al rodaje. Hermsillo convenció al cinefotógrafo Miguel Ehrenberg y al sonidista Fernando Cámara a sumarse al proyecto. Sin embargo, también había que convencer al productor yucateco Manuel Barbachano Ponce para que apoyara una película arriesgada en su tema y producción. Después de conocer al equipo y los actores, y constatar que, aunque novatos, éramos serios y habíamos aprendido a cumplir con los roles de un rodaje, Barbachano se sumó a la producción del filme. Como director, Hermsillo seleccionó a los

actores tapatíos Guadalupe del Toro —quien no tenía experiencia como actriz— como Doña Herlinda, a Marco Antonio Treviño para el papel de Rodolfo, a Arturo Meza para interpretar a Ramón, y a Leticia Lupercio en el rol de Olga.

La película narra la historia de amor entre el estudiante de música Ramón y el doctor Rodolfo, cuya madre Doña Herlinda, una viuda rica, sociable y cariñosa, no solo acepta y apoya en secreto su homosexualidad, sino construye en contubernio con su hijo la apariencia de una familia convencional —aunque extendida—, con ella como centro. No solo invita a Ramón a mudarse a su casa; le busca a su hijo una novia y esposa, y amplía su casa para que “quepan todos” y tengan, además, su privacidad. Al nacer el hijo de Rodolfo, Ramón apoya a Olga como nana del bebé y a Rodolfo como padre sustituto. El ambiente provinciano en que Doña Herlinda planea y realiza con astucia el hogar de una familia que la acompañará en su vejez y preservará la estirpe, respira el encanto de lo jalisciense con cenadurías, neverías, palenque de gallos, el lago de Chapala y música de mariachi, Juan Gabriel y José Alfredo Jiménez. Un ambiente familiar y social, festivo y urbano, que, sin embargo, remite a películas mexicanas como *¡Ay Jalisco, no te rajes!* (Joselito Rodríguez, 1941) y *El gallo de oro* (Roberto Gavaldón, 1964), ya que en una escena de palenque Doña Herlinda y Ramón, disfrutaban —y lloran— al ver cantar a Lucha Villa.

La historia de amor entre Rodolfo y Ramón aparece como relación asumida por los jóvenes, aunque prohibida por la sociedad. El nivel de prohibición, sin embargo, es desigual, ya que Rodolfo, hijo de clase adinerada, cuenta con el contubernio de su madre y, como hombre y doctor, goza de libertad sexual en una sociedad machista. Ramón, quien proviene de una familia de clase media del norte del país, se siente privilegiado por formar parte de la vida de Rodolfo y el clan de Doña Herlinda. Sufre por la infidelidad de su pareja, pero Doña Herlinda encuentra los medios para consolarlo y —de paso— ganar un fiel acompañante para sus placeres culinarios y de ocio. El filme muestra —al igual que las películas

del alemán Rainer Werner Fassbinder— que el amor y la sexualidad pueden utilizarse como herramienta de manipulación en pro de construir y mantener una relación de poder. Enfocándola con lupa, la familia de Doña Herlinda en la que todos los miembros parecen vivir felices, es una institución —y un escudo— que asegura el orden y el poder.

El homenaje a la ciudad y la cultura jalisciense está aderezado con guiños a la doble moral que ejerce el machismo y las madres que lo promueven. Una característica del filme es la utilización del diálogo que, de manera aparentemente ingenua, está cargado de frases de doble sentido y que, en boca de actores jaliscienses como Guadalupe del Toro, suenan profundamente auténticas. Doña Herlinda fue el primer trabajo actoral de Guadalupe del Toro. Lo cumple con creces ya que las palabras y el tono de voz con la que caracteriza a la mamá tapatía, convence plenamente. Basta con citar un ejemplo que sucede durante la petición de mano en casa de

Olga: Doña Herlinda le anuncia a la familia de Olga que los jóvenes pretenden casarse y el padre de Olga confiesa entre risas que su hija tiene un defecto: es zurda. Doña Herlinda contesta que también su hijo Rodolfo así nació pero que ella fue capaz de convertirlo en un perfecto ambidiestro.

El filme también destaca por un final extraordinario: en el bautizo del bebé de Olga y Rodolfo está reunida la alta sociedad tapatía. Como en muchos filmes de Hermosillo, observamos un vistoso bufete de viandas y un grupo de música y coro en trajes folclóricos que “amenizan” la fiesta. Al pasar al interior de la residencia, un invitado le pide a Rodolfo que declame una poesía. Rodolfo accede con gusto y empieza a recitar con voz pomposa. La cámara lo observa, parado, entre Doña Herlinda y Olga que lo escuchan sentadas. De pronto se acerca Ramón con el bebé que está llorando. Ramón se lo entrega a Olga quien lo lleva a su pecho para amamantarlo. Con Doña Herlinda, Olga, el bebé y Ramón,



Rodaje de *Doña Herlinda y su hijo*.

De izquierda a derecha: Jaime Larios, Arturo Villaseñor, Arturo Camacho, Mercedes Escamilla, Guillermo del Toro, Rigo Mora, Daniel Varela, Annemarie Meier, Jaime Humberto Hermosillo y Ma. Antonieta Hernández.

acomodados como postal de familia feliz, Rodolfo termina declamando el *Nocturno a Rosario*, de Manuel Acuña: “Qué hermoso hubiera sido vivir bajo aquel techo, los dos unidos siempre y amándonos los dos. Tú siempre enamorada, yo siempre satisfecho, los dos una sola alma, los dos un solo pecho, y en medio de nosotros, mi madre como un dios.” Con un primer plano del rostro sonriente y enigmático de Doña Herlinda termina la película.

No puedo ver *Doña Herlinda y su hijo* sin recordar los momentos, planos y las escenas del rodaje en los que Hermosillo nos reunía para comentar y preguntar al grupo cómo solucionar un encuadre, movimiento de cámara, diálogo entre actores o la puesta en escena de una acción. Recuerdo con especial claridad una escena que sucede el Día de la Madre: Rodolfo y Ramón le llevan serenata y un ramo de flores a Doña Herlinda y a Olga, casada y embarazada. Hermosillo reunió a todo el equipo frente al ventanal y la puerta de vidrio de la casa de Doña Herlinda y comentó: “Quiero juntar en un plano a Olga y Doña Herlinda, que están en la casa, con Rodolfo y Ramón en el jardín, sin cortar. ¿Dónde pongo la cámara?”. Con una sonrisa pícaro escuchó las propuestas de todos y concluyó diciendo: “Limpien bien el vidrio de la puerta y apaguen la luz de la sala. Tomaremos con cámara fija desde el jardín, el reflejo de los hombres que se acercan a la puerta, prendemos la luz de la sala, observamos cómo las mujeres se acercan a la puerta desde adentro, la abren. Así reunimos a los cuatro para que Rodolfo le entregue el ramo grande a su madre y Ramón el más pequeño a Olga”. Esta manera de dialogar con los colaboradores fue característica de la manera como Hermosillo ejercía su talento creativo y se imponía como director y maestro. Aunque dirigía con autoridad, le encantaba incluir ideas y propuestas de actores, asistentes, fotógrafos y técnicos. Llegó a realizar películas con diálogos formulados por los actores, movimientos de cámara propuestos por los cinefotógrafos y acentos musicales sugeridos por sonidistas y editores.

Doña Herlinda y su hijo no fue el único filme que realizó como proyecto educativo. En el año 2010, la Universidad Autónoma de Aguascalientes lo invitó para una retrospectiva y un taller de guion y realización. El regreso a su natal Aguascalientes impulsó a Hermosillo formular un guion a partir de sus experiencias de la adolescencia que terminarían con la decisión de abandonar la ciudad para estudiar cine en la capital. (Parte de sus recuerdos y experiencias de niñez ya los había incluido en *Matinée*, y otros momentos de su juventud se citan en *La pasión según Berenice*). El guion que trabajó en el taller con estudiantes de Aguascalientes en 2010, muestra a su familia, aborda su afición por el cine, la carrera de contador, las primeras experiencias sexuales y su despedida en la estación del tren. Para permitirles a los estudiantes conocer y colaborar en una realización profesional, Hermosillo invitó a profesionales de la cámara, el sonido y la edición a Aguascalientes, les pidió impartir un taller y colaborar con el equipo de producción. Así nació el filme *Juventud, desengaños y anhelos de Hernán Cortés Delgado*, una película autobiográfica que combina secuencias actuadas con lecturas de atril y escenas de películas anteriores de Hermosillo. El desenlace de *Juventud...* es un magistral plano-secuencia en el que observamos a Hernán en la estación del tren despedirse de cada uno de sus familiares y amigos.

LA TAREA (EL APRENDIZ DE PORNÓGRAFO)

El origen del video *La tarea* —a la que Hermosillo agregó *El aprendiz de pornógrafo*—, se encuentra en la compra de una cámara de video Hi8, la exploración de las posibilidades técnicas del aparato, y la amistad con la pareja de actores Charo y Daniel Constantini en Guadalajara. A partir de la posibilidad de extender la duración de los planos y emplear la luz natural, Hermosillo inventó una trama que podía realizar en su casa con el apoyo de dos actores y que se nutría de

un ejercicio de plano-secuencia que las escuelas de cine suelen encargar a sus alumnos. Fue así como nació la primera versión de **La tarea**, un trabajo de 58 minutos con el que ganó el Primer Concurso de Video en Ciudad de México.

La tarea en versión de video narra la manera como Román Partida (Daniel Constantini), un estudiante de una escuela de televisión, prepara y ejecuta una tarea de clase: realizar un ejercicio de plano secuencia de una hora. Román invita a su exnovia Lilia Pardo (Charo Constantini) a visitarlo, y prepara la cámara de video para grabar la cita —con un posible encuentro erótico— sin que ella se dé cuenta. El reencuentro evoca recuerdos y confesiones, pero también despierta el deseo y la expareja hace el amor. Román podría estar satisfecho ya que ejecutó la tarea con éxito. Pero el desenlace revela que no fue la inocente Lilia quien cayó en la trampa de Román sino nosotros, los espectadores, ya que a través de los hijos de la pareja que llegan a casa antes de lo acordado, descubrimos que Román y Lilia son un matrimonio que “hicieron la tarea”, engañando al espectador.

El video y su capacidad de grabar secuencias de larga duración fueron clave para crear una película de un plano único. Ojalá Hitchcock hubiera dispuesto del video o cine digital para hacer su película **La soga** (*Rope*, 1948) para captar de una manera más sencilla las tribulaciones de una pareja de asesinos. En manos de Hermsillo, la cámara de video se convirtió en una herramienta narrativa y tecno-estética que el director convirtió en una historia y lección de guion y cine. La idea de aprovechar el encuadre de una cámara fija para sorprender al espectador con perspectivas extravagantes, diálogos confesionales y un acto erótico, lo convierte en *voyeur* y cómplice, ya que no puede intervenir ni advertir a Lilia que Román la está grabando en secreto. El desenlace es una verdadera lección de cine. Al simular que los espectadores somos cómplices del protagonista y, junto a él, engañamos a la mujer como víctima —estrategia manipuladora frecuente en el cine—, nos encontramos con un desenlace que nos muestra que fuimos los únicos engañados. Con la trama de

La tarea y un video grabado con su primera cámara, Hermsillo abrió la caja de herramientas de la narración fílmica que invita al espectador a emocionarse y “moralizar”.

LA TAREA

El éxito de **La tarea** (*El aprendiz de pornógrafo*) en video despertó el interés por rodar un filme con la misma historia y el mismo plano único en formato cinematográfico para ser exhibido en salas de cine. Realizar en cine lo que había sido una idea e historia para video fue un nuevo reto para Hermsillo. Un reto de los que le gustaban, ya que significaba poder jugar con el cruce de técnicas y expresiones audiovisuales, retar al espectador y cambiar el tono y la intención del filme. Un cambio fundamental que decidió fue invertir el sexo de los personajes. Ahora la protagonista y estudiante de cine era una mujer. Esto transformó por completo la percepción del público ya que el hecho de que sea una mujer la que graba en secreto el encuentro y posible acto erótico con un examante, rompía con los roles de género tradicionales. Observar a Virginia (María Rojo) con lentes y pantalón de mezclilla, colocar una cámara de video al ras del piso de un estudio, acomodar cables y esconder el micrófono despierta curiosidad y empatía en el público. Después de encuadrar, Virginia sale del plano y regresa enfundada en un vestido rojo sexy, medias negras, zapatos de tacón rojos y el cabello suelto. Al escuchar el timbre le pone “grabar” a la cámara —el modo “grabar” aparece en la pantalla— y corre a abrir la puerta a su examante Marcelo (José Alonso), quien llega de traje y con un portafolios. El saludo, la conversación y los primeros gestos de afecto fluyen en un ambiente de confianza hasta que Marcelo descubre la cámara que los está grabando, por lo que se pone furioso y sale corriendo del lugar. Virginia descarga su frustración por el fracaso de la tarea con un monólogo en el que habla de su mala suerte con los hombres. Marcelo, quien regresa por su portafolios, no solo le propone hacer las paces

sino ayudarle en su tarea. Y así sucede: él empieza a actuar frente a la cámara —incluso inventa un monólogo— y los dos terminan haciendo el amor en una hamaca yucateca colgada en el pasillo. Después de la salida de Marcelo, Virginia se queda de nuevo sola frente a la cámara. De repente se escuchan ruidos y voces, y Marcelo entra con dos niños que les reclaman a sus padres que los hayan dejado esperando. “¿Qué estaban haciendo?”, pregunta el niño a su madre mientras que la niña le critica el “vestido de oruga” que lleva puesto. Cuando Virginia y Marcelo quedan de nuevo solos, se reprochan mutuamente los errores que cometieron durante la grabación pero terminan imaginándose la posibilidad de seguir grabando escenas eróticas y quizás, incluso venderlas.

La trama lleva las emociones del espectador por una montaña rusa. Al principio nos identificamos con Virginia y observamos con suspenso el encuentro con Marcelo, escuchamos su conversación, y seguimos el acercamiento de la pareja. También nos divertimos con las perspectivas insólitas que ofrece la cámara al ras del piso, el primer plano de las piernas, medias y zapatos rojos de Virginia y los acercamientos a Marcelo, acostado en el piso. Cuando el hombre descubre la cámara, le grita enojado a Virginia y huye del lugar. Lo entendemos ya que Virginia le preparó una trampa y un acto inmoral. El monólogo de Virginia nos pone de nuevo de su lado, y cuando Marcelo regresa y le propone ayudarla, nos molesta su prepotencia. El golpe emocional lo sentimos cuando se nos revela que los engañados fuimos nosotros ya que los dos se habían puesto previamente de acuerdo, y que el acto erótico al que asistimos como invitados no solo fue legal sino una manera de cumplir un pacto firmado frente a la autoridad y la Iglesia.

Un aspecto interesante de *La tarea* es su carácter de “cine en el cine”. Al hacer su tarea, Virginia nos enseña de lo que es capaz el video y nos muestra la importancia del encuadre, la puesta en cámara y la puesta en escena. El filme también tematiza la manera de ciertos géneros de engañar

y mentirle al espectador con anticipaciones e información que no se cumplen, o cumplen de otra manera. También es un filme para cinéfilos y apasionados de la historia del cine, como lo fue *Hermosillo*. Antes de la grabación de la escena erótica, Virginia cuelga en la pared un cartel de la película *Salón México* (1948), de Emilio *El Indio* Fernández, y al cerrar una mampara corrediza aparece un retrato de Pedro Armendáriz. Para el espectador familiarizado con la técnica cinematográfica, *La tarea* “en cine” es, además, especialmente placentera, ya que lo reta a detectar los cortes donde se editaron las secuencias que simulan un plano-secuencia de hora y media de duración. No cabe duda que el paso del plano-secuencia de 58 minutos en video al celuloide editado, fue un reto que *Hermosillo* y sus cómplices disfrutaron. Poder jugar con el cine simulando hacer video, antes de que se inventaran las nuevas tecnologías, no solo fue un enorme gusto para el director, el estudio, el cinefotógrafo, el iluminador, los encargados de arte, sonido y los actores que tenían que ensayar con cronómetro cada gesto, movimiento y diálogo. El cinefotógrafo Toni Kuhn me comentó que en el rodaje de *La tarea* sufrió mucho ya que *Hermosillo* quiso que se viera el último rincón del set. Lo entiendo porque hacer cine que se ve como video y rodar secuencias que simulan formar parte de un plano único, es un placer que se sufre al hacer, pero se disfruta enormemente al ver.

Las dos versiones de *La tarea*, las películas *Intimidaciones en un cuarto de baño* (1989), *La tarea prohibida* (1992) y la mayoría de su obra digital muestran la incesante curiosidad de *Hermosillo* por explorar las posibilidades narrativas, expresivas y estéticas de las cámaras y técnicas del cine y el video. Muchos de sus filmes surgieron como resultado de esta curiosidad y afición —¿o obsesión?— por experimentar nuevas narrativas y estéticas utilizando las novedades técnicas de las cámaras, los tripíes, *dollies*, teléfonos inteligentes y las técnicas de edición. Su espíritu vanguardista provocó, por ejemplo, que *eXXXorcismos* (2002) se realizara exclusivamente en datos, decisión que dificultó la exhibición en las



La tarea
(Jaime Humberto Hermosillo, 1991).



InFidelidad
(Jaime Humberto Hermosillo, 2015).

salas de cine equipadas con proyectores de 35mm. Para que se viera la película, Hermosillo llevaba su laptop y un proyector de video a los auditorios y salas alternativas. Después mandó hacer muchas copias del filme que regaló a quien se lo pidiera. Más adelante incluso abrió un perfil en Vimeo, en el que uno se podía suscribir para tener acceso a las películas. La experimentación con herramientas técnicas también lo impulsó a crear obras cada vez más minimalistas, autorreferenciales y reflexivas. A menudo, con su casa-estudio convertido en set.

INFELICIDAD

A través de las películas digitales, Hermosillo siguió explorando el espacio/tiempo, los relatos híbridos, los modos de trabajar el guion y la realización con actores y su cinefotógrafo y editor de cabecera Jorge Z. López y el compositor Omar Guzmán. Así creó una buena cantidad de obras, algunas basadas en guiones propios, otros con textos de escritores o en colaboración con actores. De la película del tipo *Kammerspiel* (filme de cámara) alemán, que ya habían formado parte de su filmografía en 35mm, siguieron películas híbridas (o transmediales) que integran cine y teatro, cine y lectura de atril, monólogos, confesiones y ficciones autorreferenciales. En este innovador universo experimental, el filme ***InFelicidad*** destaca por utilizar el consultorio

de un psicoterapeuta como espacio y cuatro sesiones como estructura temporal en la que se desarrolla el conflicto de un paciente. La cámara fija está registrando las sesiones como testigo implacable de las tribulaciones y los dramas pasionales de los humanos.

InFelicidad —en el título de los créditos la F mayúscula está en color rojo— no narra una historia sino observa tres sesiones en el consultorio de un psicoterapeuta. El atormentado Nicolás (Tizoc Arroyo), acostado en un sofá, le cuenta al terapeuta (Jonathan Silva) de su profunda depresión, que atribuye a la sospecha de que su pareja le engañe. El terapeuta lo escucha, le ofrece una caja de Kleenex para secar sus lágrimas y le pregunta y aclara algunos detalles. Entre los dos, llegan a la conclusión que sería bueno escuchar también la versión de Laura (Lisa Owen). En la segunda sesión, Laura y el terapeuta, sentados en una mesa, hablan de Nicolás, su sospecha y depresión. Puesto que las cosas se complican, el terapeuta propone recibir a los dos juntos para que aclaren sus problemas frente a él. En la tercera cita, Nicolás y Laura expresan lo que sienten y se confiesan tener una aventura sexual cada uno. Parece que se van reconciliados. A la cuarta sesión —breve—, solo llega un joven, el objeto de deseo de Nicolás y Laura. Es un hombre musculoso con tatuaje, totalmente desinhibido, que se desviste y se ofrece como objeto del deseo al terapeuta. Él, con su cara de ingenuo y lentes redondos, se voltea hacia la cámara y pregunta qué haríamos en su

«La mayoría de su obra digital muestran la incesante curiosidad de Hermosillo por explorar las posibilidades narrativas, expresivas y estéticas de las cámaras y técnicas del cine y el video».

caso. Por medio del *split screen* vemos a la izquierda el rostro divertido y dudoso del terapeuta, y a la derecha, en color, un pene erecto. La imagen remite, desde luego, al dibujo de Berenice en la puerta del baño de la fonda. ¿Comentario irónico de los deseos y dramas humanos?

El guion de ***InFielicidad*** nace de la experiencia de un amigo de Hermosillo que el director convirtió en una línea narrativa mientras que invitó a los actores Tizoc Arroyo y Lisa Owen que construyeran sus personajes y formularan los monólogos y diálogos del consultorio. Las sesiones terapéuticas en blanco y negro —grabadas con varias cámaras— terminan con un desenlace sorpresivo en color.

En algunas reseñas sobre ***InFielicidad*** se define la película como teatro filmado. Me parece que los autores olvidaron que a partir del *Kammerspielfilm* (cine de cámara), el expresionismo y el surrealismo, además de las narrativas del documental y experimental, una importante vertiente de la historia del cine ha buscado la manera de convertir la reflexión acerca del espacio/tiempo cinematográfico en tipos de narración y exploraciones alejados de las convenciones del cine comercial. El espacio único, el tiempo continuo y las secuencias con elipsis son estrategias cinematográficas para mostrar —y pensar— la condición y las relaciones humanas en el tiempo. Las distintas versiones de una compleja relación de pareja y la importancia del deseo y la sexualidad, como los registra la cámara y el micrófono en ***InFielicidad***, crea distancia al mismo tiempo que despierta empatía por los personajes que pasan por una profunda crisis. Una narrativa y estética que crea armonía no sería adecuada al momento que atraviesan Nicolás y Laura como individuos y pareja. Como espectadores entendemos sus tribulaciones y compadecemos al pobre Nicolás por su dolor y dudas sexuales y existenciales. Observamos —y nos disgusta— el interés profesional del terapeuta que provoca las catarsis y las registra con interés profesional. El cuarto acto rompe con el tono dramático del resto del filme y convierte los dramas de los pacientes en comedia burlona del terapeuta que se enfrenta con sus propios demonios.

El guion de ***InFielicidad*** se nutre de experiencias propias y de sus colaboradores, y el trabajo creativo de los actores. La fotografía en blanco y negro, con toques de colores artificiales, remite a las cámaras de vigilancia que, al igual que el terapeuta, registran fríamente y en tiempo real lo que sucede frente a ellas. El manejo de imagen y sonido también corresponde a la búsqueda de adaptar el discurso filmico a la percepción del tiempo/espacio de los personajes, provocar distanciamiento y una especie de respuesta moral frente a un filme que revela emociones como los celos, la desubicación, la desesperación y el deseo.

Aunque es sin duda “una película de Jaime Humberto Hermosillo”, como leemos en reseñas y bases de datos, los créditos finales del filme dicen: “A partir de una idea de Jaime Humberto Hermosillo. Creación colectiva de Lisa Owen, Tizoc Arroyo, Jonathan Silva, Emilio Flores, Edmundo Hernández, Hugo Miranda, Patricio Orden (música de tambor), Miguel A. Molina (sonido) y Jorge Z. López”. También leemos una referencia a ***El rito*** (*Riten*, 1969) de Ingmar Bergman y la dedicatoria “Para Woody Allen, también admirador de Ingmar Bergman”. Esta manera experimental y personal de crear una línea argumental, un guion y una película, caracterizan los últimos filmes de Hermosillo.

De regreso a Guadalajara empezó a trabajar con amigos y, cada vez con más intensidad, con grupos de estudiantes de cine, actuación y tecnologías digitales. Su casa en Zapopan, su trabajo profesional, su tiempo de ocio y su vida se habían convertido en taller de ver, escribir y hacer cine. También ***Crimen por omisión***, una producción que realizó como trabajo colectivo y que estrenó en la Gran Fiesta de Cine Mexicano en Guadalajara en 2018, presenta una nueva búsqueda: jugar con una trama criminal acerca de un pacto suicida, al combinar a personajes a cuadro con otros que solo aparecen en la pantalla de una computadora. Hermosillo ya no vivió para ver terminado el proyecto *Una historia que no debía contarse*. Nos hubiera gustado poder estar a su lado durante el estreno de un nuevo filme. 🍷

«Aunque dirigía con autoridad, a Hermosillo le encantaba incluir ideas y propuestas de actores, asistentes, fotógrafos y técnicos».



Ensayo de la película *Crimen por omisión*.
Marzo 2018. Fotografía: Omar Gómez Arias.



Jaime Humberto Hermosillo en trabajo con estudiantes.
Fotografía: Omar Gómez Arias.

Ficha técnica



LA PASIÓN SEGÚN BERENICE

Guion y dirección

Jaime Humberto Hermosillo

Producción

Roberto Lozoya
y Maximiliano Vega Tato

Fotografía

Rosalío Solano

Música

Joaquín Gutiérrez Heras

Edición

Rafael Ceballos

Reparto

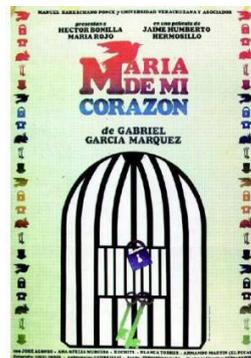
Martha Navarro,
Pedro Armendáriz Jr.,
Blanca Torres

Productora

Conacine, Dasa Films

México, 1976

100 min.



MARÍA DE MI CORAZÓN

Dirección

Jaime Humberto Hermosillo

Guion

Gabriel García Márquez
y Jaime Humberto Hermosillo

Producción

Manuel Barbachano Ponce

Fotografía

Ángel Goded

Música

Joaquín Gutiérrez Heras

Sonido

Fernando Cámara

Reparto

María Rojo, Héctor Bonilla

Productora

Clasa Film, Universidad
Veracruzana

México, 1979

137 min.



DOÑA HERLINDA Y SU HIJO

Guion y dirección

Jaime Humberto Hermosillo

Producción

Manuel Barbachano Ponce

Fotografía

Miguel Ehrenberg

Sonido

Fernando Cámara

Reparto

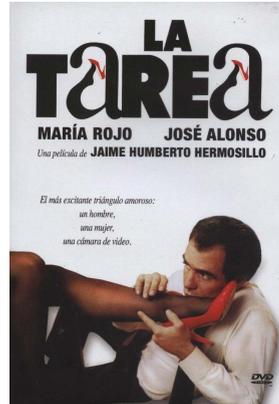
Guadalupe del Toro, Arturo
Meza, Marco Antonio Treviño,
Leticia Lupercio

Productora

Clasa Film

México, 1984

85 min.



LA TAREA (EL APRENDIZ DE PORNÓGRAFO)

Guion y dirección

Jaime Humberto Hermosillo

Fotografía

Jaime Humberto Hermosillo

Reparto

Daniel Constantini,
Charo Constantini

México, 1989

58 min.

LA TAREA

Guion y dirección

Jaime Humberto Hermosillo

Producción

Francisco Barbachano
y Pablo Barbachano

Fotografía

Toni Kuhn

Sonido

Nerio Barberis

Reparto

María Rojo, José Alonso

Productora

Clasa Films

México, 1990

84 min.



INFIDELIDAD

Dirección y producción

Jaime Humberto Hermosillo

Guion

Jaime Humberto Hermosillo,
Lisa Owen y Tizoc Arroyo

Fotografía

Jorge Z. López

Reparto

Tizoc Arroyo, Lisa Owen
y Jonathan Silva

México, 2015

76 min.

ANNEMARIE MEIER (Suiza-México) es docente, crítica e investigadora de cine. Radica en Guadalajara y publica crítica cinematográfica en *Milenio Jalisco*, artículos en revistas y libros colectivos. Es autora de *El cortometraje. El arte de narrar, emocionar y significar*, editado en 2013 por la UAM-Xochimilco.