

Los mecanismos de una historia: *Naufragio* (1978) de Jaime Humberto Hermosillo

The Mechanisms of a Story: Naufragio (1978) by Jaime Humberto Hermosillo

CRISTIAN ADRIÁN ORTIZ VIDRIO

cristianortizvidriop13@gmail.com

cristian.ortiz1003@alumnos.udg.mx

<http://orcid.org/0009-0007-9452-3492>

*Universidad de Guadalajara,
México*

FECHA DE RECEPCIÓN
junio 13, 2024

FECHA DE APROBACIÓN
septiembre 19, 2024

FECHA DE PUBLICACIÓN
julio - diciembre, 2024

<https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i29.450>

RESUMEN / A través de un método de análisis comparativo entre obras literarias y el filme *Naufragio* (1978), se propone detectar en el guion cinematográfico la formulación de objetivos y conflictos en los personajes al tiempo que el relato filmico participa estructurando de forma direccionada los objetivos de la historia. El objetivo es identificar los cruces entre lo ficcional y lo real, y la forma en la que afecta el comportamiento de los personajes para lo cual el diálogo comparativo con la literatura ahonda en el entendimiento de la historia. A su vez, se busca encontrar en los elementos técnicos de la película la estructura que permite que la historia funcione en pos de objetivos determinados; el tratamiento de los planos, los efectos visuales y elementos como la banda sonora interactúan constantemente con el guion de los personajes a fin de ocultar, aparentar y deconstruir una serie de elementos puestos en juego por el director.

PALABRAS CLAVE / Cine y Literatura, narrativas, imaginarios, arquetipos, *Naufragio*.

ABSTRACT / Through a comparative analysis method between literary works and the film *Naufragio* (1978), this study aims to detect the formulation of objectives and conflicts in the characters within the screenplay, while the film narrative actively structures the story's objectives. The goal is to identify the intersections between fiction and reality, and how these affect the characters' behavior. To achieve this, a comparative dialogue with literature deepens the understanding of the story. Additionally, the study seeks to find in the film's technical elements the structure that enables the story to function towards specific goals. The treatment of shots, visual effects, and elements such as the soundtrack continuously interact with the characters' dialogue to conceal, simulate, and deconstruct various elements presented by the director.

KEYWORDS / Film and Literature, Narratives, Imaginaries, Archetypes, *Naufragio*.



FIGURA 1. *Naufragio* (Jaime Humberto Hermosillo, 1973).

Existe un principio que rige los movimientos de cada historia; la presentación de algunos acontecimientos o personajes y la forma en la que son expuestos son sustancialmente determinantes para los fines de la narración y los propósitos del director o escritor. Si al principio de una obra se nos dice: “el día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5.30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo” (García Márquez, 2015, p. 7), el resto de la obra nos estará condicionado no para saber si el personaje muere, porque apenas abierto el libro lo sabremos, sino para ser ingeridos por los comportamientos humanos que la novela expresa y que han llevado a la muerte de alguien.

Jaime Humberto Hermosillo planteó en su cine una serie de sistemas que articulan algo más que una simple sucesión de acontecimientos, las sintaxis de las obras del director suelen estar logradas bajo principios de ocultamiento que atraviesan toda la narración. Existe algo que no vemos, pero que está, que es desconocido e incierto, pero que sobre él se formulan los rumores populares, ahí se asientan los prejuicios sociales, conductas machistas, hipocresía religiosa con su falsa moral y una sociedad viciada por las apariencias. El sistema cronológico de sus historias suele partir de las fachadas sociales: los arquetipos son como deben ser y sus consecuencias no existen. Conforme avanza la historia, el director penetra en la capa social para mostrar su ambivalencia desde adentro: su oscuridad, sus máscaras son destapadas por Hermosillo para enseñarnos que éste, es el país de las apariencias.

FIGURAS 2 y 3. Tempestad y toma aérea desorientada por Ciudad de México (*Naufragio*, Jaime Humberto Hermosillo, 1978).



En *Naufragio* (1978), Jaime Humberto Hermosillo plantea el drama de Amparo, una burócrata de Ciudad de México que vive aferrada al recuerdo y esperanza de retorno de su hijo Miguel Ángel, un joven de quien se ha perdido el rastro mas no su historia, misma que Amparo se encargará de divulgar envuelta en exaltaciones e idealizaciones con las que su inquilina, Lety, termina simpatizando y añorando [FIGURA 1]. No obstante, lo que observamos al principio del largometraje tiene un carácter más bien metafórico, el director nos habla en una poética visual de lo que acontece en los adentros de su protagonista, Amparo. Nos presenta la violencia del mar; blancas crestas de olas chocando con furia entre sí, pero el director mantiene la cámara inmóvil, su fijeza y proporción hacen pensar en la gran ola de Kanagawa, el cuadro que nos introduce a la historia contiene esa paradoja; observamos la violencia del movimiento acuático, pero técnicamente el director decide mantener la cámara fija [FIGURA 2].

A continuación, y de forma contrastante la cámara comienza a imitar la brusquedad del mar, pero ya no es el mar lo que vemos, son los fijos edificios de Ciudad de México, ahora el entorno se encuentra fijo, es la lente del director la que se desplaza con inestabilidad [FIGURA 3]. Con un desorientado plano secuencia general, las imágenes parecieran hablar su inversión metafórica: la cámara deambula, naufraga perdida entre los cielos urbanos de la ciudad hasta meterse en la habitación de uno de los tantos departamentos de la ciudad de México. A través de dicha secuencia surrealista Hermosillo presenta el drama desesperante de una madre buscando a su hijo en la inmensidad del mar como en la inmensidad de la ciudad.

Apenas iniciando el *film* el mensaje se vuelve contundente, el plano secuencia inicial nos lleva de una cámara fija asediada por el mar a una cámara móvil perdida en el laberinto urbano de Ciudad de México, ambos, escenarios oníricos que



FIGURA 4. Escena de las protagonistas rumbo al trabajo (*Naufragio*, Jaime Humberto Hermosillo, 1978).

solo volverán para cerrar la historia cuando el inmueble habitacional sea arrastrando por el mar y nos haga caer en cuenta que las verdaderas náufragas siempre fueron Lety y Amparo.

El mismo método es expuesto en *La pasión según Berenice* (Jaime Humberto Hermosillo, 1976), donde la primera secuencia acontece en las pesadillas incendiarias de la protagonista hasta el plano en el que la vemos despertar. Estos planos que van de lo onírico a la realidad sirven de lazo para exponer los tormentos interiores de los personajes en ejecuciones precisas, pues es exclusivo de estas escenas la aparición de una banda sonora que acompaña la potencia surrealista de las imágenes. A excepción de estos momentos, el *film* se desarrolla con un apego realista; el autoproclamado nieto del neorrealismo italiano de Roberto Rossellini suspende toda banda sonora en el desarrollo de la historia, cada sonido se vuelve diegético: el murmullo de la ciudad, el claxon de los autos, los ladridos de los perros, las conversaciones ajenas, son el mundo que vemos y compartimos con la ficción.

Después de la potencia visual con la que inicia el *film* observamos al grueso de la población real desplazándose con Amparo y Lety de infiltradas mientras desarrollan la ficción de la película, recurso heredado de la tradición realista. Las protagonistas se vuelven intrusas del mundo que tratan de representar en la exégesis de la narración; las observamos abordar el tren junto a la masa ciudadana, atravesar el centro del Zócalo capitalino rumbo a las kafkianas oficinas gubernamentales en las que trabajan; embistiendo el papel de la modernidad femenina a mediados de siglo XX [FIGURA 4].

Hasta aquí Jaime Humberto trabaja la representación fidedigna de una realidad, con su acostumbrada cámara fija que por lo general solo se desplaza para perseguir a sus personajes y una lente que más bien pareciera acechar a sus protagonistas. Bajo esos lineamientos explora dos universos femeninos; en primera instancia, el de Amparo, como madre con independencia económica desarrollando oficios ajustados a la idea de feminidad laboral entendidos por la época. Su figura es recurrente en la sociedad mexicana del siglo XX ante la cotidiana ausencia del padre, un fenómeno social que por su parte ha caracterizado el afecto materno preferente hacia el hijo varón en el que se depositan idealizaciones románticas y arquetípicas maquinadas tanto por el impulso sentimental como por la necesidad de presumir y aparentar algo que en realidad no se tiene. La protagonista vive esta condición atravesada por la nostalgia en el drama imposible e insaciable de una madre enajenada ante la idea de poder volver a ver a su hijo (Miguel Ángel) después de haberse embarcado en la aventura marítima. En segunda instancia, Lety representa el arquetipo de la mujer moderna de mediados de siglo, profesionista, con independencia económica; envuelta en la moda oficinista se enfrenta al acoso laboral de las jerarquías masculinas mientras sueña con el ideal masculino de Miguel Ángel, ya que expresa al sujeto que venció el sistema, que se liberó de la monótona vida burocrática de la ciudad y cumplió el sueño de aventurarse a descubrir el mundo.

La historia es tan sencilla como honda en sus conexiones con una inmensa tradición literaria. En primera instancia



FIGURA 5. Escena en el metro (*Naufragio*, Jaime Humberto Hermosillo, 1978).

se plantea el diálogo constante con el universo literario del escritor polaco Joseph Conrad, “el argumento de José de la Colina y Hermosillo está inspirado en el cuento “*Tomorrow*” (1902) [...], aunque no se le otorga crédito en pantalla” (Lara Chávez, 2020). Por otra parte, sabemos de forma explícita el gusto de Miguel Ángel por las aventuras marítimas, en el montaje de su habitación aparece de forma recurrente y pronunciada el poster de la película *Lord Jim* (Richard Brooks, 1965), basada en la novela homónima de Conrad.

Durante más de la mitad del largometraje desconocemos el paradero del primogénito. Sabemos, como Lety, la multiplicidad de versiones que lo circundan y será éste el eje que manipulará toda la cinta; el quiebre y desdoble de las apariencias. La figura ausente del hijo afecta toda la historia y, por su parte, ramifica tanto en Lety como en Amparo una historia particular. Ambas naufragan mentalmente en el plano de lo ilusorio, pierden de vista el mundo inmediato y real para mantenerse enajenadas, coordinadas por la ilusión de una realidad alterna a la cual pueden aspirar. Este efecto quijotesco de las protagonistas las mantiene desfasadas de su círculo social, la actitud de las protagonistas ante el mundo encarna un símil de Don Quijote y su escudero Sancho. En la historia de Cervantes, Quijote recorre el mundo como caballero andante ofreciendo su honor a su señora Dulcinea

del Toboso, figura idealizada por la aguda imaginación que le ha nutrido a Don Quijote la lectura de novelas de caballerías; a la marcha se le une un vecino de la Mancha para servirle de escudero bajo la promesa de ser recompensado con una ínsula para que la gobierne. En la relación de Amparo con Lety existen estos elementos de forma dispersa y medular, pues Amparo no promete a Lety ninguna ínsula para que la gobierne, pero le promete algo equiparable, le promete el amor de Miguel Ángel y ella cree, justo como solicita Don Quijote, en la belleza de alguien que no conoce.

En “La aventura de los mercaderes”, Quijote exige a todos confesar que “no hay en el mundo toda doncella más hermosa que la Emperatriz de la Mancha, la sin par Dulcinea del Toboso” (Cervantes, 2015, p. 53). Los mercaderes, desconcertados, solicitan les muestre aquel dichoso caballero imagen alguna que corrobore lo que exige: “si os la mostraré —replicó Don Quijote—, ¿qué hiciéades vosotros en confesar una verdad tan notoria, la importancia está en que sin verla lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender” (Cervantes, 2015, p. 53). En la mirada dulzona y perdediza de Lety se corrobora el juramento quijotesco. Camino al trabajo, llevadas por el vagón de tren, Amparito le acaricia con los dedos los filos del cabello a Lety para recogerlos detrás de la oreja: “cuando te conozca”, le dice entre la sórdida



FIGURA 6. Escena del encuentro entre Lety y Miguel Ángel (*Naufragio*, Jaime Humberto Hermosillo, 1978).

alarma del cierre de puertas del vagón, “se va enamorar de ti, Lety... y ya no se irá... nunca”, y Lety afirma con un silencio cargado de expresividad enamorada [FIGURA 5].

La forma narrativa coloca a sus personajes desencajados con su cotidianidad, tanto la vida social como amorosa les está vedada frente a la utopía sentimental que se han planteado. Hermosillo expone y deconstruye la figura arquetípica de la masculinidad, viril y aventurero, sacado de cualquier historia de aventuras de Conrad. En suma, el director deja en la historia de Miguel Ángel el misterio de su figura potenciando, tanto para Lety y Amparo como para el espectador, su idealización.

La construcción del personaje a través de discursos favorecidos por la memoria y el imaginario es un mecanismo ya visto antes de *Naufragio* —tanto en *La verdadera vocación de Magdalena* (Jaime Humberto Hermosillo, 1972) como en *La pasión según Berenice* el personaje del hombre es el de cualquier película: romántico, decente, exitoso—; hasta que lentamente la trama va minando el arquetipo para desatar las problemáticas de género.

No obstante, *Naufragio* cuenta con un esquema en el que como se ha referido: la figura idealizada permanece ausente más de la mitad de la trama a diferencia de sus anteriores largometrajes. Este esquema modifica de forma automática

el carácter de las problemáticas: Berenice conoce y confía en Rodrigo para terminar siendo una aventura más del galán viril; Lety, por su parte, es la única que desconoce a Miguel Ángel y se enamora de él a través de lo que le refieren; en éste caso además de exponerse el arquetipo masculino, se ilustra el arquetipo sentimental, la idealización del amor, el efecto Madame Bovary encarnado en María Rojo.

El mecanismo de la trama destapa, tan maquiavélica como bondadosamente, la realidad del personaje al momento de caer la madre enferma. El hijo pródigo es develado en una triste y aberrante figura manca, antítesis total de la figura que de él nos hemos formado. Asistimos al encuentro dislocado de las fantasías y la realidad, una dinámica de inversiones que el director plantea para ahondar el conflicto sentimental. La imagen fatídica de Miguel Ángel entra en una serie de desdoblamientos; pese a la incongruencia del arquetipo, Lety es participe al cortejo del hombre: ahora lo ve, lo escucha y lo siente y afianza su amor a esa figura [FIGURA 6]. Pareciera encontrarse en la imagen idealizada de Miguel Ángel, el Charles Bovary de Flaubert y, en la figura real, el joven amante León Dupuis. Por una parte, la utopía sentimental engendrada a través de narraciones tropieza con su realidad, Emma Bovary y sus lecturas románticas, como las de Quijote, palidecen con la dislocación entre lo imaginario y lo real.

FIGURA 7. Escena entre Lety y la prostituta (*Naufragio*, Jaime Humberto Hermosillo, 1978).



En *Madame Bovary*, el despliegue penetra con las acciones de Emma en un mundo que le está vedado e injustificado, pues:

Un hombre, al menos, es libre; puede recorrer las pasiones y los países, atravesar los obstáculos, gustar los placeres más lejanos. Pero a una mujer todo esto le está impedido. Inerte y flexible a la vez, tiene en contra de sí las debilidades de la carne y las dependencias de la ley. Su voluntad, como el velo de su sombrero sujeto de un cordón, palpita a todos los vientos; siempre hay algún deseo que la arrastra, pero alguna conveniencia social que la retiene (Flaubert, 2016, p. 99).

Es el universo femenino que plantea Hermosillo, el de las desigualdades vistas desde adentro, planteadas desde el conflicto urbano que supone a una mujer inserta en labores de dominio masculino; pero también el del fuero interno femenino que es reprimido y a su vez, víctima de los artificios de un imaginario cosmopolita. Imaginario que no deja de ser reconocible, el síndrome de *Madame Bovary* en Lety atraviesa una serie de desdoblamientos que al mismo tiempo juegan con la percepción del espectador y terminan por diluirse en el drama de la utopía.

Algunos críticos han comentado de Hermosillo “la complejidad con la que representó las divisiones de género o a la homosexualidad, pero no se menciona que, bajo la lente

de Hermosillo, un multifamiliar moderno quedó sumergido bajo el agua” (Mendoza, 2021). Considerando la máxima feminista que reclama lo personal como político, es inevitable coludir una toma de postura política en el cine del director. En dicho sentido, el reflector que acapara al entorno familiar en el cine de Hermosillo es algo más que un pretexto para contar una historia, pues ha encontrado ahí un microcosmos con todas sus reminiscencias culturales y políticas, ejercicio que por lo más deambula en toda la literatura; el drama familiar es el recinto donde se entretajan los problemas mundo.

A su vez, habría que pensar sobre las relaciones que Hermosillo establece entre lo ficticio y lo real: su cine es bastante claro a la hora de representar lo imaginario como la totalidad de lo real, pareciera incluso seccionado taxonómicamente. Más allá de aquello que los divide en la puesta en escena, el modo en que interactúa su semántica permite un ejercicio en el que más que identificar elementos de lo real en el plano de la ficción que vemos, observamos como las manifestaciones de lo onírico, lo ficcional y lo imaginario se filtran en el plano del día a día. Esta misma dinámica se juega en *La rosa purpura del Cairo* (1985), donde el aventurero Tom Baxter, así como Miguel Ángel, escapa de un mundo ficcional que necesariamente termina por sentar la reflexión acerca de lo normado y la complejidad de las relaciones humanas.

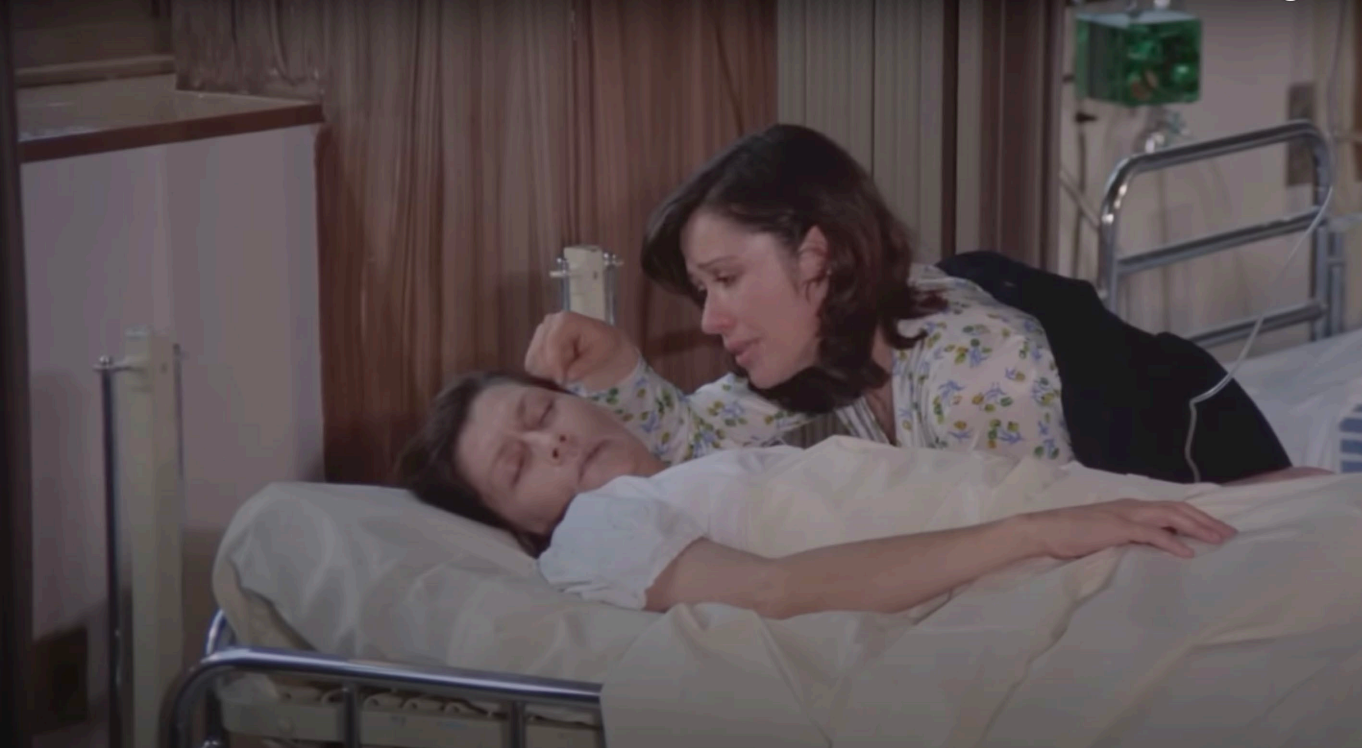


FIGURA 8. Escena en el hospital (*Naufragio*, Jaime Humberto Hermosillo, 1978).

Entre los infalibles silencios de sus personajes, así como de sus historias, Hermosillo construye el drama íntimo de la mujer inserta en los roles de género de su época, víctima de los estigmas como de los patrones de abuso. Hacia el final del *film*, Lety termina saqueada y violada por la sórdida cuadrilla de marineros a la que está ligado Miguel Ángel, quien finalmente la abandona prometiendo un regreso. De forma casi irrisoria, la protagonista es consolada por una figura radicalmente opuesta a la suya, la prostituta, para quién el mundo no está minado de figuraciones y comprende que las apariencias son la dinámica social de la que hay que sacar ventaja. Abandonada, violada y robada en su departamento, Lety recibe dinero prestado de esa figura marginal, repudiada y reprobada socialmente; pero, a la vez, auténtica y envuelta en un sistema diametralmente opuesto [FIGURA 7]. El director cierra colocando a los dos polos femeninos de la sociedad mexicana a mediados de siglo XX, el ideal y el reprobable, víctimas o cómplices de los estratagemas machistas.

Por su parte, en Amparo se ejecuta un ciclo regresivo del discurso que ella creó sobre su hijo, pues es preferible sostener las apariencias a que se derriban junto a la ficción. Aún en cama y al borde de la muerte, escucha en voz de Lety la promesa del regreso de su hijo: “¿Mañana?”, pregunta Amparito

semiconsciente; “mañana”, replica Lety, pequeña y significativa alusión al ya citado cuento de Conrad [FIGURA 8]. La matriz se invierte, ahora Lety narra a su compañera historias ficticias del amor que siente por su madre ese hijo; pero el director advierte algo más durante la secuencia, lentamente la banda sonora se filtra en la escena hasta estallar en la surrealista secuencia que inunda el departamento para arrastrar las cosas al mar, porque ahora son ellas quienes irán a buscarlo [FIGURAS 9, 10 y 11]. Como al inicio, Hermosillo nos devela el adentramiento onírico de su personaje: mientras en un inicio la búsqueda iba del mar hacia los edificios de Ciudad de México, ahora va en sentido contrario.

La cinta es una encrucijada irresoluble con un *leitmotiv* baumanista¹, la metáfora líquida actúa como un ente propio llegando a su ápice al final de la cinta: el multifamiliar moderno, la modernidad misma, el amor y el imaginario son arrastrados por la furiosa tempestad líquida. 🌪️

¹Se emplea el término en función del desarrollo teórico formulado por el sociólogo polaco Zygmund Bauman para caracterizar con el concepto de “líquido”; la inestabilidad, el cambio constante, la inseguridad y precariedad de las sociedades contemporáneas de la modernidad.



FIGURAS 9, 10, y 11. Escena de la inundación y naufragio del departamento. (*Naufragio*, Jaime Humberto Hermosillo, 1978).

Bibliografía

- CERVANTES, M. (2015). *Don Quijote de la Mancha*. España: Penguin Random House.
- FLAUBERT, G. (2016). *Madame Bovary*. México: Ediciones B.
- GARCÍA Márquez, G. (2015). *Crónica de una muerte anunciada*. México: Diana.
- LARA Chávez, H. (2020, 17 de enero). «Naufragio», legado fundamental de Jaime Humberto Hermosillo. *corre cámara* [sitio web]. Consultado el 20 de mayo de 2024. <https://correcamara.com/naufragio-legado-fundamental-de-jaime-humberto-hermosillo/>
- MENDOZA, C. (2021, 3 de septiembre). Jaime Humberto Hermosillo: ciudades privadas. *Arquine* [sitio web]. Consultado el 29 de mayo de 2024. <https://arquine.com/jaime-humberto-hermosillo-ciudades-privadas/>

Filmografía

- HERMOSILLO, J. H. (1978). *Naufragio*. México: CONACINE / Dasa Films.

CRISTIAN ADRIÁN ORTIZ VIDRIO, estudiante de la licenciatura en historia de la Universidad de Guadalajara en el Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades (CUCSH). Tengo 23 años y actualmente concluí mi noveno semestre de licenciatura.