

ISSN 2007 4999



Nº 21

*Julio-Diciembre 2020*



**EL OJO**  
**QUE PIENSA**

*Revista de Cine Iberoamericano*



*El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, Año 11, Número 21, Julio-Diciembre 2020, es una publicación semestral editada por la Red de Investigadores de Cine (REDIC) y la Universidad de Guadalajara, a través del Departamento de Historia del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, y la División de Estudios Históricos y Humanos.

Av. de los Maestros y Mariano Bárcenas,  
Col. La Normal, C.P. 44260.  
Guadalajara, Jalisco, México.  
Tel. 38 19 33 00, ext. 23311, 23358.  
www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx  
revistaelojoquepiensa@gmail.com

Reserva de Derechos al Uso Exclusivo:  
04-2010-012013403000-203,  
ISSN: 2007 – 4999  
Otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos de la publicación sin previa autorización de la Universidad de Guadalajara.

Las opiniones expresadas por los autores no reflejan necesariamente la postura de los editores de la publicación.

Bajo el amparo de la Ley Federal de Derecho de Autor, la publicación de imágenes y fotografías se realiza a título de cita con el propósito de análisis, comentario o juicio crítico, y bajo fines educativos y de investigación.

Los textos académicos y científicos son sometidos a evaluación por medio de un dictamen “doble ciego” (*peer review double blind*), de manera anónima y por evaluadores externos. Los textos de divulgación son sometidos a evaluación por un comité interno.

#### DIRECTORAS

Yolanda Minerva Campos  
Annemarie Meier

#### EDITOR

Hammurabi Hernández

#### COMITÉ EDITORIAL

Fabiola Alcalá Anguiano  
Álvaro A. Fernández  
Patricia Torres San Martín  
Diego Zavala Scherer

#### DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Carlos Armenta  
Marco A. Islas A.

#### ASESORÍA EDITORIAL

Impronta Casa Editora

Fotografía de portada: ***La pasión según Berenice*** (Jaime Humberto Hermsillo, 1976).

Diseño de portada: Impronta Casa Editora

## Secciones académicas y científicas

**EDITORIAL** 5

### PANORÁMICAS

El cine regional en México: en busca de una identidad neoleonesa  
*Lucila Hinojosa-Córdova y Karen Jasso Vaquera* 11

### PLANO SECUENCIA

¿Quién es Susana? La representación del mal preternatural y terrenal en una película de Luis Buñuel  
*Alberto Ortiz* 25

### ZOOM OUT

Miradas feministas en el cine contemporáneo  
*Fabiola Alcalá Anguiano y Fanny Cervantes González* 37

Un ataúd de hierro surcando la ciudad: estética de la soledad posmoderna en *Taxi Driver*  
*José Luis Valhondo-Crego* 53

### ÓPERA PRIMA

La transición de una España tradicional a una moderna y globalizada en *Jamón, jamón*, de Bigas Luna  
*Bethany Florence Williams* 67

## Secciones de divulgación

### EN LOCACIÓN

Exorcismo, pasión y utopía de libertad. Aproximación a la obra filmica de Jaime Humberto Hermosillo  
*Annemarie Meier* 79

### ENFOQUES

Reseña de *A la sombra de los caudillos. El presidencialismo en el cine mexicano*  
*Vicente Addiego Fernández* 99



# Editorial

**N**os es muy grato dar a conocer el nuevo número de *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, sobre todo en estos momentos de incertidumbre global provocados por la pandemia de la COVID-19 y la insurgencia de movimientos sociales que invitan a desmontar los discursos racistas y autoritarios que prevalecen en nuestras sociedades. Son panoramas de crisis que invitan a seguir pensando y construyendo, y a mantener una mirada crítica sobre las formas en que nuestras cinematografías abordan estas realidades.

Desde el equipo editorial, es un número en el que queremos recordar con gratitud la labor de dos valiosos amigos y aliados, que partieron este año: Gerardo Salcedo, director de programación del Festival Internacional de Cine en Guadalajara (FIGG), colega de la Red de Investigadores de Cine (REDIC) y colaborador de esta revista; y Jaime Humberto Hermosillo, realizador con una extensa y diversa filmografía, maestro entrañable, y artista de una inquietud y libertad inquebrantables.

Annemarie Meier realiza un homenaje al director mexicano en su artículo “Exorcismo, pasión y utopía de libertad. Aproximación a la obra fílmica de Jaime Humberto Hermosillo”, el cual nos brinda un acertamiento a su obra y su persona, en donde se hace evidente su espíritu travieso, creativo y liberador. A partir del análisis agudo de películas como *La pasión según Berenice*, *María de mi corazón*, *La tarea* e *InFelicidad*, encontramos también la mirada cómplice, lúdica y gozosa de la autora.

Como parte de las secciones académicas, Lucila Hinojosa-Córdova y Karen Jasso Vaquera indagan sobre la identidad del cine norestense en “El cine regional en México: en busca de una identidad neoleonense” para mostrar que el cine regio-

nal enfrenta dificultades estructurales similares al resto del cine nacional. No obstante, destacan los rasgos que confieren al cine neolonés una identidad y valores culturales específicos, y el ímpetu de los realizadores de la región por seguir filmando desde lo local pero siempre con una mirada hacia lo global.

Alberto Ortiz, en “¿Quién es Susana? La representación del mal preternatural y terrenal en una película de Luis Buñuel”, analiza a la protagonista de **Susana** para escudriñar el mal y sus motivos. Al diseccionar el personaje de la intrusa que llega a desestabilizar el orden familiar en una hacienda del campo mexicano, el autor nos da pistas para interpretar el proceder de Susana, a quien define como “una metáfora del mal”.

Fabiola Alcalá Anguiano y Fanny Cervantes González, en “Miradas feministas en el cine contemporáneo”, analizan la representación femenina en tres películas contemporáneas adscritas a diferentes tradiciones: la visión liberal de Hollywood en la ficción **Las estafadoras**; la mirada radical e histórica en el documental biográfico **Be Natural: The Untold Story of Alice Guy-Blaché**, acerca de la cineasta pionera del cine francés; y la mirada intimista de la directora Angela Schanelec, adscrita a la Escuela de Berlín, con su película **El camino soñado**. Las autoras responden que si bien las tres películas apelan a la igualdad, revelan que no existe una sola forma de visibilizar y representar el feminismo en pantalla.

José Luis Valhondo-Crego en su artículo titulado “Un ataúd de hierro surcando la ciudad: estética de la soledad posmoderna en **Taxi Driver**”, indaga sobre la soledad del personaje protagonista de la película de Martin Scorsese, y define a Travis Bickle como un posible “*alter ego* posmoderno” del propio guionista, Paul Schrader. Al mismo tiempo que hace visible la complejidad del guion, en que confluyen las diferentes lecturas: la del guionista al transformar en un texto sus propias vivencias y las del propio director al traducirlas en imágenes.

Como parte de la sección Ópera prima, Bethany Florence Williams en el artículo “La transición de una España tradicional a una moderna y globalizada en **Jamón, jamón** de Bigas Luna”, argumenta que la película puede funcionar como

una metáfora de la crisis de la masculinidad manifestada en la sociedad española al transitar en los años 90 de una España tradicional a una democrática y comercializada.

El número concluye con la reseña de Vicente Addiego Fernández del libro *A la sombra de los caudillos. El presidencialismo en el cine mexicano*, editado por la Universidad Autónoma de Zacatecas y coordinado por Álvaro A. Fernández y Ángel Román Gutiérrez. Addiego resalta cómo el libro descifra los mecanismos con que el Estado mexicano edificó, desde el cine, los imaginarios de una nueva identidad nacional, y cómo estos encuadres marcaron a la cinematografía nacional a lo largo del siglo XX.

Como cada número, agradecemos a los autores, revisores y al equipo de diseño editorial por el trabajo y compromiso para lograr una publicación que, aunque breve, consideramos sustanciosa y de calidad. Es un esfuerzo que, además, se efectuó desde el confinamiento y la incertidumbre, por lo que nuestro reconocimiento es todavía mayor.

EDITORES DE *EL OJO QUE PIENSA*





# **SECCIONES ACADÉMICAS Y CIENTÍFICAS**

*Panorámicas / Plano secuencia / Séptimo arte*  
*Multimedia / Zoom out / Ópera prima*



# El cine regional en México: en busca de una identidad neoleonesa

*Regional Cinema in Mexico:  
In Search of a Nuevo Leon's Identity*

LUCILA HINOJOSA-CÓRDOVA

lhcordova@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0541-5347>

KAREN JASSO VAQUERA

karenjasso94@hotmail.com

*Universidad Autónoma de  
Nuevo León, México.*

FECHA DE RECEPCIÓN  
noviembre 11, 2019

FECHA DE APROBACIÓN  
mayo 15, 2020

FECHA DE PUBLICACIÓN  
julio 1, 2020

[https://doi.org/10.32870/  
eloquepiensa.v0i21.340](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i21.340)

**RESUMEN** / El propósito de este trabajo es mirar a la cinematografía del tercer milenio realizada en el estado de Nuevo León, México, que como cine regional enfrenta las mismas dificultades estructurales que el resto del cine nacional, pero que por sus particularidades tiene ciertos rasgos que le confieren una identidad y valores culturales específicos. Como métodos se emplearon la investigación documental y la entrevista. Se presenta en primer lugar un panorama del cine mexicano actual, en cuyo contexto se desarrolla la cinematografía neoleonesa; en un segundo apartado se exponen algunos de los antecedentes del cine en la entidad y las etapas de su desarrollo; y en una tercera parte se presentan fragmentos de los testimonios de tres organizadores de eventos cinematográficos en la entidad y de tres cineastas comprometidos con el desarrollo del cine regional.

**PALABRAS CLAVE** / cine mexicano, cine regional, Nuevo León, identidad, valores culturales.

**ABSTRACT** / The purpose of this paper is to take a look to the cinema of the third millennium in the Mexican state of Nuevo Leon, which as regional cinema, faces the same structural difficulties as the rest of the national cinema, but because of their peculiarities has certain features that give it an identity and specific cultural values. Documentary research and the interview were used as methods. First section presents a view of Mexican cinema today, the context in which the Nuevo Leon's cinematography develops; a second section sets out some of the history of cinema in the entity and the stages of its development; and a third section presents excerpts from testimonies of three film event organizers in the entity and three filmmakers committed to the development of regional cinema.

**KEYWORDS** / Mexican cinema, regional cinema, Nuevo Leon, identity, cultural values.



*Cumbia callera* (René Villarreal, 2007).

## INTRODUCCIÓN

**N**uevo León es la tercera entidad federativa de México en importancia por su desarrollo industrial y comercial. Ubicada al noreste del país, a 200 kilómetros de la frontera con Estados Unidos, pero a más de 1000 kilómetros de Ciudad de México (CDMX), la capital, su situación es estratégica para el intercambio internacional de bienes y servicios con el país vecino, pero también esta proximidad la hace más propensa a tener un contacto más cercano con la cultura estadounidense y más alejado de la cultura del centro y sur del territorio nacional. El área metropolitana de Monterrey cuenta con 4 500 000 habitantes, donde habita el 85% de la población del estado y donde se ubican también la mayor parte de las salas de cine.

Los *Anuarios estadísticos de cine mexicano* de los últimos seis años señalan que Nuevo León es una buena plaza para la exhibición y asistencia a las salas de cine. Según el anuario del 2019, la entidad ocupa el segundo lugar en número de pantallas después de CDMX, con 615, y el tercero en asistencia a las salas de cine. Sin embargo, no ocupa una posición preponderante en cuanto a producción: mientras en CDMX se concentró en un 43% y en Jalisco un 12%, Nuevo León produjo solo 1.4, ocupando

un 10° lugar junto a otras entidades federativas, cuando años atrás había ocupado otras posiciones más importantes: en el 2016 estuvo en un tercer lugar; en 2017, en el cuarto; ya en 2018 decayó a un quinto lugar, compartido con otros estados.

La producción de largometrajes está centralizada en Ciudad de México. Según las cifras publicadas en los *Anuarios estadísticos de cine mexicano 2017, 2018 y 2019*, CDMX fue la entidad con mayor producción de cine nacional, con 36%, 35% y 43% respectivamente. Sin embargo, cada vez se ve mayor participación de otras entidades; mientras que en 2015 la producción de películas cubría 68% de los estados, en el 2017 abarcó alrededor de 90% de la República mexicana.

No solo las montañas y la aridez del territorio norestense, sino paisajes de sus ciudades, sus avenidas, la música, la arquitectura, los coloridos grafitis, sus barrios y colonias con sus historias y personajes, son algunos de los elementos que le confieren identidad y están presentes en los trabajos de los cineastas que con sus proyectos cinematográficos buscan ocupar un lugar en la cinematografía mexicana e internacional proyectando nuestra identidad y valores culturales.

Este trabajo tiene el propósito de presentar un avance de una investigación más amplia acerca de la cinematografía que se produce en Nuevo León en el tercer milenio. Se presenta en primer lugar un panorama del cine mexicano actual en cuyo contexto se desarrolla la cinematografía neoleonesa; en un segundo apartado se exponen algunos de los antecedentes del cine en la entidad, para luego en un tercer lugar hablar de su situación actual con la descripción de la trayectoria de tres cineastas neoleoneses que se han distinguido por su producción de calidad y aportaciones a la cinematografía mexicana.

## PANORAMA DEL CINE MEXICANO ACTUAL

La historia contemporánea del cine nacional está muy vinculada a la firma, en 1992, del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN, ahora T-MEC) entre México, Estados Unidos y Canadá. Las políticas económicas neo-

liberales, que desde el régimen de Miguel de la Madrid se adoptaron en la década de 1980, con la consecuente apertura de los mercados, la aprobación de una nueva y no equilibrada Ley Federal de Cinematografía (decretada a las dos semanas de la firma del TLCAN), y la liberación del precio del boleto en taquilla, fueron algunos de los factores que dejaron desprotegida a esta industria que, aunado a factores externos derivados de la globalización económica, ocasionaron su desplome (ver Hinojosa, 2003, 2007a y 2019). De estos factores, el que más contribuyó a su crisis fue la nueva legislación de cine, ya que dejó desprotegida a la exhibición.

Luego de haberse firmado el TLCAN en 1992, siendo presidente Carlos Salinas de Gortari, se aprobó en el Congreso de la Unión una nueva Ley Federal de Cinematografía que abrogaba la vigente desde 1949, la cual se publicó en el Diario Oficial de la Federación el 29 de diciembre de 1992 (dos semanas después de la firma del TLCAN, que se firmó el 17 de diciembre). En la ley de 1949 se establecía que el 50% de las pantallas de las salas de cine debían exhibir películas nacionales, que si bien no cubrían la cuota de pantalla ni satisfacían del todo las exigencias de los distintos públicos, estos asistían a verlas y la ley operaba como una especie de protección cultural; en la nueva ley, vigente desde 1992, se establece que a partir de 1993 las salas cinematográficas deberían exhibir películas nacionales en un porcentaje de sus funciones, por pantalla, no menor al 30% en 1993, 25% en 1994, 20% en 1995, 15% en 1996, para quedar en un 10% en 1997, y con una semana mínimo de exhibición.

Esta ley ha tenido varias reformas, pero no en lo sustancial y que tiene que ver con las restricciones a la exhibición. El año de 1997 fue el más crítico, con solo nueve películas producidas. ¿Quién iba a querer invertir en una película que solo se exhibiría en 10 de cada 100 pantallas?

Con todo y crisis, las películas *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1992) y *Cilantro y perejil* (Rafael Montero, 1998), comenzaron a llenar de nuevo las salas de cine en el país, atrayendo públicos nacionales e internacionales y

recibiendo premios en festivales propios y extranjeros; la producción empezó a recuperarse lenta, pero promisoriamente, a partir de la segunda mitad de la década de 1990 y principios del 2000, cuando se empieza a vislumbrar un cambio paulatino en la oferta y consumo de cine mexicano con los éxitos de taquilla como ***Sexo, pudor y lágrimas*** (Antonio Serrano, 1999), ***Amores perros*** (Alejandro González Iñárritu, 2000), ***Y tu mamá también*** (Alfonso Cuarón, 2001) y la polémica ***El crimen del padre Amaro*** (Carlos Carrera, 2002), que hicieron pensar en una naciente recuperación de la industria cinematográfica nacional con los millones de dólares recaudados no solo en México, sino también en otros países como Estados Unidos de América, los premios y reconocimientos otorgados en festivales de cine a películas y cineastas mexicanos, además del regreso de los espectadores a las salas de cine, quienes parecen estar mostrando un gusto renovado por estas nuevas películas nacionales alcanzando un crecimiento sostenido a partir de 2006.

En el 2013, con los estrenos de ***No se aceptan devoluciones*** (Eugenio Derbez, 2013) y ***Nosotros los Nobles*** (Gary Alazraki, 2013), el porcentaje de la taquilla producto de la asistencia a ver cine mexicano fue de 10.9% del total, el porcentaje más alto en la última década. Ese año la asistencia a ver películas mexicanas fue de 30.1 millones de espectadores.

En los últimos años se ha visto un repunte de la presencia del cine nacional en cartelera y el regreso de los espectadores a las salas cinematográficas a ver su cine, lo que hace pensar en una “nueva Época de Oro del cine mexicano”, aunado a las premiaciones nacionales e internacionales que han recibido algunos cineastas como Alejandro González Iñárritu, Guillermo del Toro y Alfonso Cuarón [TABLA 1].

Cabe señalar que el triunfo es de los cineastas, no del cine mexicano, ya que desafortunadamente, desde hace casi tres décadas, no existe una política cultural definida y operativa que impulse a esta industria audiovisual tan importante para la identidad y cultura nacional.

Algunos datos comparativos entre 1990 y 2019 ilustran lo anterior:

- ➔ En 1990, se produjeron 75 películas, de las cuales se estrenaron 74 en las salas de cine.
- ➔ En 2019, se produjeron 216, de las que se estrenaron solo 101.
- ➔ En 1990, México contaba con 1896 salas de cine comercial, es decir, el 25.3% de la cantidad con las que contaba en el 2019 (7493), pero a las que todavía asistieron 197 millones de espectadores, cuando la población era entonces de 84 millones de habitantes de acuerdo a las estadísticas del Consejo Nacional de Población, lo que promediaba 2.3 de asistencia por habitante.
- ➔ En el 2019, con más población, 126.5 millones de habitantes, y casi un 75% más salas de cine, se contabilizaron 341 millones de espectadores, el promedio de asistencia por habitante fue de 2.7, ligeramente mayor al de 1990.
- ➔ El precio del boleto en taquilla formaba parte de la canasta básica y era fijado y regulado por el gobierno federal hasta 1992<sup>1</sup>. Ese año el precio se liberó y ahora es fijado libremente por los distribuidores y exhibidores, aunque su regulación sigue siendo de carácter federal.

Con altas y bajas, el cine mexicano se recupera, pero no todo ha sido favorable en esta transformación. La exhibición de películas nacionales desafortunadamente sigue siendo la tarea pendiente, ya que no ha tenido los mismos incentivos

<sup>1</sup>Durante el sexenio de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) la inflación subió 521.12% de acuerdo con el Índice Nacional de Precios al Consumidor. Los productos que subieron más sus costos fueron la educación y el entretenimiento. El producto que aumentó más fue el boleto de cine: 491.5% (Hinojosa, 2003).

TABLA 1. El cine mexicano en números.

	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019
Pantallas cinematográficas	5547	5678	5977	6225	6633	7024	7493
Películas extranjeras estrenadas	364	330	334	317	336	384	353
Asistencia total*	248	240	286	321	338	320	341
Películas mexicanas estrenadas	101	68	80	90	88	115	101
Asistencia a ver películas mexicanas*	30.1	24	17.5	30.5	22.4	30.3	35.2
Ingresos en taquilla**	11 860	11 237	13 334	14 808	16 142	16 292	18 659

Fuente: *Anuarios estadísticos de cine mexicano* (IMCINE, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019 y 2020).

(\*) Millones de personas

(\*\*) Millones de pesos

que la producción. Si bien en los últimos años se ha incrementado el número de estrenos en pantalla, las cifras no llegan a la cantidad de estrenos que se tenían antes de los cambios en la legislación que se dieron paralelamente a la entrada del TLCAN, estrenos que eran más proporcionales a la producción, favoreciendo ahora más a las películas extranjeras, básicamente estadounidenses.

## ANTECEDENTES DEL CINE EN NUEVO LEÓN

Existen pocos registros del cine realizado en Nuevo León. El sitio en internet *Filmografía mexicana* (Filmoteca UNAM, s. f.), registra alrededor de 100 largometrajes filmados en Nuevo León, de 1907 a 2003, pero no todos realizados por cineastas locales. Desafortunadamente las fichas con las que se registra la filmografía no dan cuenta del origen de los cineastas ni se le dio continuidad al archivo.

Los *Anuarios estadísticos de cine mexicano* se empezaron a publicar hasta 2010. Aunque anterior a ello el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) publicaba un informe anual, en estos no se documentaba la producción cinematográfica por entidad federativa, hasta hace cuatro años. Los *Anuarios* del IMCINE documentan como cine mexicano el realizado en el país, incluso coproducciones con otros países, y distingue como películas realizadas en las entidades las registradas como producidas en la entidad respectiva.

En la entidad existen pocos registros sobre el cine en Nuevo León. Sin embargo, se destacan dos trabajos: el de Diana González y Maximiliano Maza (2013), dos investigadores locales, quienes publicaron un libro donde documentan las fichas de la filmografía realizada en territorio neoleonés, desde sus primeros registros hasta 2013; y un esfuerzo más reciente, el de Cassandra Sifuentes Zúñiga (2019), quien publicó como libro su tesis de licenciatura en Historia sobre los inicios del cine en Monterrey. Con información de estas dos aportaciones y otros datos obtenidos de internet, se busca reconstruir los antecedentes del cine en la entidad.

El cine llegó a Nuevo León a finales del siglo XIX gracias al empeño de personajes de la localidad, entusiasmados por las modernas tecnologías de la época. Aunque existe una discrepancia respecto a la fecha exacta, se considera el 11 de marzo de 1898, poco más de un año después de su exitoso paso por la capital mexicana, el día que se llevó a cabo en Monterrey la primera función proyectada con un cinematógrafo de los hermanos Lumière, traído de Ciudad de México por el tipógrafo y empresario de espectáculos Lázaro Lozano (González y Maza, 2013; Sifuentes Zúñiga, 2019).

Esta primera exhibición se llevó a cabo en la galería e imprenta del fotógrafo Desiderio Lagrange, ubicada en la calle Hidalgo a unos metros de la plaza del mismo nombre. No se tiene el dato de cuáles fueron las primeras vistas exhibidas y la presentación se hizo entre amigos en algún pasillo del local, improvisando una sala de cine. Ese mismo año, los amigos de Lagrange y Lozano animaron a estos a instalar el cinematógrafo en un local más amplio, una pequeña sala improvisada en un salón de boliche, donde actualmente se ubica el Hotel Ancira, también sobre la calle Hidalgo a unos metros del local anterior, en el centro de Monterrey (Isidro Saldaña citado en Sifuentes Zúñiga, 2019, p. 50).

El primer registro de una película filmada en la entidad data de junio de 1907, cuando Carlos Mongrand —empresario de origen francés— realizó ***La Cervecería Cuauhtémoc de Monterrey*** como propaganda para esta naciente industria neolonesa que todavía es un ícono en la entidad (González y Maza, 2013; Sifuentes Zúñiga, 2019).

Las primeras películas realizadas en Nuevo León eran más bien documentales que registraban acontecimientos de la vida cotidiana en la ciudad: ***La llegada del general Álvaro Obregón a Monterrey, Nuevo León*** (Eustasio Montoya, 1915); ***La batalla de Villaldama, Nuevo León*** (Eustasio Montoya, 1915); ***Revista Monterrey*** (Ramón Marty, 1923); ***Exposición regional de Monterrey: Festejos patrios en Monterrey*** (José S. Ortiz, 1926), por mencionar algunas.



Según los autores, en una primera etapa (1907-1926), la del cine silente, surgieron los pioneros del cine neoleonés como José S. Ortiz (ya citado), cineasta nacido en la entidad y que filmó también en otras ciudades del país, fotógrafo de profesión, considerado el primer cineasta nacido en Nuevo León. Su primera película como director y productor fue ***En la tierra del oro negro*** (1921), un documental acerca de un incendio de unos tanques de petróleo en la zona del sur de Tamaulipas y norte de Veracruz.

Un segundo periodo corresponde al periodo de 1940 a 1960, donde a pesar de contar con suficiente documentación y prestigio comprobado, ni las películas filmadas en el estado por cineastas nacionales, ni la obra filmica de dos grandes realizadores nacidos en Nuevo León, como lo fueron Alejandro Galindo y Rogelio A. González, habían sido incluidas como parte de la historia de la cinematografía regional, la cual realizó hasta hace pocos años la Fimoteca Nacional. Curiosamente, tanto Galindo como González no desarrollaron su carrera en su región de origen, por lo que en sus filmes no encontramos rasgos estilísticos o temáticos específicos de la identidad neoleonesa.

Mientras estos dos cineastas desarrollaban sus producciones desde el centro del país, en Nuevo León se llevaron a cabo una serie de producciones industriales e incluso algunas las produjeron cineastas capitalinos, cuyas características y temáticas sí se identifican con lo neoleonés, por ejemplo, ***Manifestación anticomunista en Monterrey*** (Gustavo Sáenz de Sicilia, 1936), que por la fecha de su realización puede considerarse como la primera película sonora filmada en Nuevo León de la que se tiene registro; ***Cuando lloran los valientes*** (Ismael Rodríguez, 1947), historia basada en la letra del corrido de Agapito Treviño *Caballo Blanco*; ***La ciudad de los niños*** (Gilberto Martínez Solares, 1957); ***Los pequeños gigantes*** (Hugo Butler, 1960), acerca de un equipo de béisbol formado en su mayoría por niños de familias muy humildes, quienes se convierten en los primeros no estadounidenses en obtener un campeonato de este deporte; ***El pocho*** (1970), producida,

dirigida y actuada por Eulalio González *Piporro*, en la que personifica a un mexicano-norteamericano que busca conciliar su doble ascendencia cultural.

Según González y Maza (2013, p. 145), en 1959 se fundó en Monterrey la primera productora cinematográfica local, Teen's Productions, de Gherardo Garza Fausti (1943-2007), productor, director y guionista de sus propias películas, y cuya filmografía es la más amplia de un cineasta contemporáneo neoleonés, quien realizó largometrajes, medimetrojes y cortos en diversos formatos. Uno de los rasgos característicos de sus obras es que la mayoría de sus películas se basan en adaptaciones de obras literarias. Le gustaba experimentar técnicamente con sus filmes, así como jugar con los planos y ritmos de montaje. Entre sus largometrajes podemos mencionar ***Selaginela*** (1967), ***Entre dos mundos*** (1968), ***Tiempo de encuentros*** (1972), y ***Obsesión de amor*** (1979).

El cine realizado entre 1960 y 1970 es considerado como la de los pioneros modernos del cine neoleonés. En esta etapa se produjeron documentales, dramas juveniles, adaptaciones literarias y trabajos de cine industrial, como las de Garza Fausti. A este periodo pertenecen también otros cineastas identificados con el cine experimental como Áliber Medrano, Roberto Escamilla y Víctor Saca. Es de notarse la variedad de formatos filmicos utilizados por estos pioneros modernos: 8, 16 y 35 mm, así como video de 2 pulgadas. Tal variedad permite vislumbrar la heterogeneidad característica del cine neoleonés en la producción posmoderna de Nuevo León.

Luego vino la época del denominado *cabrito western* (1981-1995), un cine cuyas particularidades de producción, temática y estilo le dieron este título *sui generis* (el cabrito asado es un platillo típico de la región noreste); la situación geográfica y ciertas condiciones apropiadas en materia de preparación técnica y experiencia humana dieron lugar al surgimiento de esta especie de subgénero en una época donde se reflejaban las situaciones y problemas de la población habitante de la zona limítrofe entre la región noreste y el estado de Texas, Estados Unidos. Nuevas generaciones surgidas de las

universidades locales de las que egresaban profesionales de la comunicación interesados en hacer cine, así como una nueva fuerza de producción de largometrajes industriales realizados en la entidad, dio paso a este subgénero sin ambición alguna de calidad, pero que ya reflejaba en sus imágenes el emergente medio ambiente del contrabando, los indocumentados, los traficantes de drogas y las historias centradas en personajes nortños que se inmortalizaban a través de los corridos que narraban sus aventuras en las canciones. Fue en esta época que se desarrolló una producción cinematográfica importante con películas como **Pistoleros famosos** (José Loza, 1981), **Cazador de asesinos** (José Luis Urquieta, 1983), o **El traficante** (José Luis Urquieta, 1987). Entre los aspectos de identidad regional, las bandas sonoras de estas películas incluían casi siempre música de grupos nortños de mucho arraigo en el gusto del público, que llenaba las salas de exhibición de tal manera que ninguna otra producción regional posterior ha podido igualar.

La primera mitad de la década de 1990 fue muy crítica para el cine mexicano dadas las condiciones del contexto nacional surgido a partir de la entrada en vigor del TLCAN y, con ello, la de México a la globalización. Sin embargo, como se había mencionado, el público no abandonó del todo a su cine, y este volvió a tener presencia en las salas tanto nacionales como internacionales. Ejemplo de ello fue **Como agua para chocolate** (Alfonso Arau, 1992), que impuso una marca de permanencia en México y de distribución en salas de Estados Unidos. En Monterrey, la punta de lanza para la cinematografía regional la constituyó **En el paraíso no existe el dolor** (Víctor Saca, 1993), filmada en 35 mm en distintos escenarios de la zona metropolitana de Monterrey y financiada parcialmente por el gobierno del estado de Nuevo León, quien estableció una diferencia práctica con sus antecesores generacionales al producir esta película con criterios industriales, aunque no se estrenó hasta 1998. También, en 1994, Gherardo Garza Fausti estrenó en la ciudad **Crónica de un amargo despertar**, largometraje que no

llegó a las salas comerciales debido a su formato en video y por la participación de jóvenes universitarios en lugar de actores profesionales.

Este empuje del cine neoleonés que inició en la década de 1990 y se prolongó al siglo XXI encontró resonancia en la prensa general de la región, reflejada en los encabezados que destacaron la “avalancha del cine regio” y la notable participación que algunas de sus producciones lograron en prestigiados festivales de cine como Sundance y Venecia. Gracias a esta tendencia, durante los primeros años del siglo XXI se presentó un aumento considerable en las producciones de cine regional, tanto de largometrajes como de cortometrajes, y fueron estos últimos, de hecho, superiores en número a los primeros, pero a la vez ha sido de ambos el mérito de instituir un nuevo movimiento dentro del cine neoleonés.

Hasta hace unos pocos años no se hablaba de una cinematografía que pudiera identificarse con la cultura neoleonesa; sin embargo, el estreno y éxito de películas como **Inspiración** (Ángel Mario Huerta, 2001), **Las lloronas** (Lorena Villarreal, 2004), **Así** (Jesús Mario Lozano, 2005), **7 días** (Fernando Kalife, 2006) y **Cumbia callera** (René Villarreal, 2007) han puesto en la escena nacional e internacional las producciones de una generación de cineastas locales que están impulsando la cinematografía mexicana con sus propuestas filmicas. El 20% de la producción cinematográfica nacional en el 2003 y en el 2006 fueron películas realizadas en Nuevo León. De los 60 largometrajes producidos en el 2006, 13 fueron realizados por cineastas neoleoneses. Algunas de estas películas recibieron reconocimientos y premios, situando a las producciones locales a la par que las mejores nacionales (Hinojosa, 2007b, p. 15).

Estas nuevas generaciones de cineastas aseguran una cierta permanencia de las producciones cinematográficas de Nuevo León en las salas nacionales e internacionales, ya que con su actividad han generado nuevas alternativas de producción y distribución, sin dejar de lado una propuesta cinematográfica regional.

En una entrevista realizada al cineasta regiomontano Jesús Mario Lozano, y publicada por Paul Julian Smith (2014), a la pregunta de cómo veía la relación entre el regionalismo y el centralismo de Ciudad de México en el mundo del cine mexicano, el cineasta respondió:

Eisenstein escribió en sus memorias que Monterrey era un lugar horrible en el cual no había nada que hacer y estuvo en lo correcto de alguna manera. Por largo tiempo he tratado de producir películas aquí sin tener que recurrir a la capital del país, no tanto porque ame la ciudad de Monterrey, sino porque creo que hay ‘otros cines’ en el país, que existen y son aplastados por una hegemonía centralista que realmente sofocan. Al mismo tiempo he querido hacer del cine del lugar de donde provengo, una especie de ‘geo-cinema’, que responda al clima caliente, a las montañas, a la aridez (Citado en Smith, 2014, p. 230).

Esta especie de “geo-cinema”, al que alude Jesús Mario Lozano en la entrevista, puede interpretarse en términos de territorio: desterritorializar y reterritorializar la producción cinematográfica, descentralizarla, que las diferentes idiosincrasias que existen en el país, la multiculturalidad de sus regiones, la particularidad de sus cineastas y su entorno geográfico y cultural, tengan cabida en la cinematografía nacional, una producción cinematográfica con su propio movimiento, un nuevo modo de producción con una identidad que la distinga de las demás, enraizada en su territorio de origen, sus circunstancias socio-históricas, sus valores culturales, su conciencia del mundo, donde dentro de cada película, como un microcosmos, se reterritorialicen también la palabra y la imagen.

## DE LO LOCAL A LO GLOBAL: EN BUSCA DE UN CINE “REGIO”

Con el propósito de ahondar acerca de si se puede hablar de un cine que se identifique en la actualidad como neoleonés, se llevaron a cabo una serie de entrevistas a tres programadores y organizadores de festivales de cine en Monterrey y a

tres cineastas locales. Del grupo de organizadores y programadores de festivales de cine, se entrevistó a: Carlos García Campillo, coordinador de Programación y Acervo de la Cineteca Nuevo León; Juan Manuel González, director del Festival de Cine en Monterrey; y Narce Dalia Ruiz, programadora del mismo festival. Entre los cineastas entrevistados se encuentran Fernando Kalife (*7 días*, 2005; *180°*, 2011; *Llegando a casa: Rayados de Monterrey*, 2016; *108 costuras*, 2018), Juan Carlos Salas (*Paraguay 76*, 2015; *La leyenda del Señor de la Expiración*, 2017) y Cecilia Serna (*Vivos los llevaron, vivos los queremos*, 2007). Las entrevistas se realizaron entre agosto y diciembre de 2018 en sus oficinas particulares en la ciudad de Monterrey, Nuevo León.

Entre las preguntas que se les hicieron fueron: ¿cuáles han sido las tendencias temáticas en la producción filmica actual de la entidad?, ¿existen elementos de identidad neolonesa que podamos identificar en las películas realizadas por cineastas locales?, y ¿cuáles son los retos y dificultades a los que se enfrentan los cineastas locales?

En referencia a la primera pregunta, los organizadores coinciden en que no se ha consolidado una tendencia temática, ya que los cineastas han apostado más bien a la diversidad:

*La verdad es que hay mucha variedad. Obviamente de las cuestiones sociales salen algunas cosas, cuestiones sobre todo alrededor de la violencia, que todos conocemos. Pero realmente no hay una tendencia. Los creadores de Nuevo León son muy diversos; y así como ellos son diversos, hay diversidad en sus temáticas (Carlos García Campillo, comunicación personal, 22 de marzo de 2018).*

*No considero que haya una tendencia en particular, creo que los cineastas están explorando temas, géneros, o posibilidades estilísticas (...) Habrá anclajes donde se habla del noreste, o donde se hable de Monterrey, pero son casi inevitables, porque es donde se está haciendo la película (Juan Manuel González, comunicación personal, 1 de octubre de 2018).*

*Cuando Nuevo León tuvo los graves problemas de inseguridad, por el 2010, era muy claro que esa era la temática dominante. El resto del tiempo es un cine más de autor. [En el FIC Monterrey] hemos programado documentales sobre los matachines<sup>2</sup> o sobre los desplazamientos de personas de otros estados hacia Nuevo León, o de Celso Piña; es decir, temáticas muy de la región, pero sin que domine un tema (Narce Dalia Ruiz, comunicación personal, 4 de octubre de 2018).*

Por su parte, los cineastas coinciden en que sus películas buscan ser motivadoras, dejar un mensaje o una reflexión. Solo uno de ellos se refirió a temas específicos tratados en sus filmes.

*Me gusta tratar historias de cambio; las mejores historias siempre deben de hablar de un tipo de arco o algún tipo de hipérbole del carácter. Pero me gustan las historias que hablan acerca de la transformación de una mujer, un hombre, un niño, o un adulto; el perdón, la reconciliación, la visión, la amplitud, o el crecimiento, son temas que los encuentras en **7 días** o en **180°**; el deporte y el fútbol también son temas recurrentes en mis películas (Fernando Kalife, comunicación personal, 14 de septiembre de 2018).*

*Por supuesto, la tendencia temática para mí es que las historias tienen que ser inspiracionales y tienen que aportar algún valor propositivo (Juan Carlos Salas, comunicación personal, 17 de septiembre de 2018).*

*Me interesan las historias que dejen un mensaje, o bien una reflexión de la vida, la sociedad y la espiritualidad (Cecilia Serna, comunicación personal, 4 de octubre de 2018).*

Acerca de la segunda pregunta, sobre si se pueden reconocer elementos que identifiquen una identidad neoleonesa en películas realizadas por cineastas locales, los organizadores no llegaron a un punto de acuerdo:

<sup>2</sup>Los matachines son grupos de danzantes de todas las edades, ataviados con penachos y trajes típicos de la región, que acompañan a las tradicionales peregrinaciones de la religión católica para rendir culto a la Virgen de Guadalupe en su Basílica cada año, desde mediados de octubre hasta el 12 de diciembre.

*De hecho, ese es un problema del cine hecho en Nuevo León, que precisamente no hay esos identificadores. Con creadores que ya tienen un poquito más de carrera como guionistas o productores, como René Villarreal o Jesús Mario Lozano, se empiezan a notar temas como la desigualdad de clases; pero en cinematografías más incipientes o inmaduras lo que hay son, por ponerle una palabra, clichés, como el fútbol, la cerveza, la carne asada... (Carlos García Campillo, comunicación personal, 22 de marzo de 2018).*

*La realidad es que hay veces que los cineastas intentan esconder el origen de la película (...) pero en otros casos muestran la ciudad. Por ejemplo, **Cumbia callera** está filmada en la colonia Independencia, en el centro de Monterrey. Se ve el Cerro de la Silla, se ven panorámicas de la ciudad (...) Hay otras películas donde son selectivos; por ejemplo, en el caso de **Inspiración**, de Ángel Mario Huerta, en que se muestra San Pedro Garza García, pero no se muestra Monterrey, por lo que hay una selectividad en cómo se muestra el entorno. Aparte de eso, sí hay señales de una identidad, más regional que regiomontana. Lo que te decía, de una cercanía con el desierto. Evidentemente aparecerán cuestiones que tienen que ver con la comida, la carne asada, cosas que son muy típicas de la región, que ya habría que hacer un análisis más detallado de en qué películas aparece tal cosa, pero no me parece que sea necesariamente una preocupación particular de los cineastas (Juan Manuel González, comunicación personal, 1 de octubre de 2018).*

*Personalmente no identifiqué una identidad, porque las líneas son muy variadas. Hay temáticas muy neoleonesas, como lo de Celso Piña, o los documentales **Flores para el soldado** o **El hombre de las gerberas**, que hablan de situaciones que pasan en la colonia Independencia. Pero de forma global, en todas las películas que hemos seleccionado en los últimos 10 años, sobre todo en las ficciones, yo no encontraría una línea de identidad, ni de clase social, ni cultural; es muy variopinta (Narce Dalia Ruiz, comunicación personal, 4 de octubre de 2018).*

Por su parte, los cineastas mencionan ser conscientes de elementos distintivos de la identidad neoleonesa en sus películas. Dos de ellos lo explican con detalle.

*La trama de [mi primera película], 7 días, se trataba de un joven empresario que quería traer un gran evento a su ciudad de Monterrey; y en 180°, aunque filmado aquí, lo hicimos un poquito más universal, con un sentimiento que pudiera entenderse en prácticamente cualquier parte del país, aunque con escenarios nuestros; la última ficción que dirigí, 108 costuras, la cual es de béisbol, que es importante en la ciudad* (Fernando Kalife, comunicación personal, 14 de septiembre de 2018).

*Todo el tiempo me gusta incluir cosas de mi región. Por ejemplo, en mi primer cortometraje incluí lo que era la alimentación, la cercanía que hay en la familia, o la forma en que se celebra la Navidad; quería compartirlo al resto del mundo. Mi último cortometraje, **La leyenda del Señor de la Expiración**, es sobre las raíces de los pueblos tlaxcaltecas, los primeros pobladores de Nuevo León* (Juan Carlos Salas, comunicación personal, 17 de septiembre de 2018).

Buscando ahondar en la cuestión de la identidad, a los cineastas se les preguntó si para ellos existe el concepto de “cine regiomontano” como tal, es decir, un cine que por sus características sea reconocido como “hecho en Nuevo León”. Dos de los entrevistados respondieron que tal vez lo hubo en una época, señalando en particular los años en que se filmaba el llamado *cabrito western*, pero que en la actualidad no puede llamársele así al cine que se realiza en la entidad; sin embargo, una tercera entrevistada señala que sí existe, enfocándose más en los escritores, directores y productores del estado que en las características de los filmes.

*Creo [que existió] en alguna época, la de todos los pioneros, que con una mano en la cámara y la otra tratando de conseguir recursos, hubo más ese feeling, ese sentimiento; luego hubo empresarios importantes que hicieron películas en los 80 y que lograron mantenerse en cartelera 6, 10 o hasta 12 meses. Por aquel tiempo hubo un cine que de alguna u otra forma era el cine regiomontano (...) Luego no se hizo nada por décadas y después hemos hecho unas películas en la región que tienen un toque de origen regiomontano, pero no lo veo tan actual* (Fernando Kalife, comunicación personal, 14 de septiembre de 2018).

*No lo creo, no creo que haya un cine que digas ‘este es de Nuevo León’. En su tiempo hubo lo del cabrito western, que eso sí identificaba [con la región], porque era estilo muy norteño; pero no, definitivamente no creo que haya algo que lo distinga ahora* (Juan Carlos Salas, comunicación personal, 17 de septiembre de 2018).

*Podría decirse que sí, pues en la actualidad cada vez son más los escritores, directores y productores en el estado de Nuevo León* (Cecilia Serna, comunicación personal, 4 de octubre de 2018).

Finalmente, en cuanto a los retos y dificultades a las que se enfrentan los cineastas al realizar sus películas, los tres programadores y organizadores coinciden en que son los mismos a los que se enfrentan todos los cineastas del mundo:

*Los problemas son los mismos en todo el país, y me atrevería a decir en la mayoría de países del mundo. Es el acceso a financiamiento, para hacer producciones más profesionales; mano de obra especializada, que existan perfiles de profesionales, que sepan hacer lo que les toca hacer; y ventanas de distribución de las películas ya hechas. Esas son las principales dificultades* (Narce Dalia Ruiz, comunicación personal, 4 de octubre de 2018).

Los cineastas coinciden en lo señalado por los organizadores, sin embargo, añaden un elemento *sui generis* de su condición de artistas, y es el tener una buena historia que contar.

*En realidad son muchísimos retos, pero creo que el primero es poder tener una historia sólida, porque una cosa es tener la idea y otra tener una historia redonda que se pueda contar a través del cine (...) Muchos artistas no se preocupan por compartir o revisar previamente [su guion], y simplemente escriben lo que ellos piensan; lo realizan, ejecutan y eso es más como cine de autor. Otros tantos nos preocupamos porque tenga una estructura dramática en la cual se pueda entender la historia; y pensamos mucho antes de hacer los rodajes* (Juan Carlos Salas, comunicación personal, 17 de septiembre de 2018).

## CONCLUSIONES

Lo que presentamos en este artículo es solo una aproximación al cine hecho en Nuevo León. Sin embargo, esta primera exploración nos devela algo de la condición del cine hecho en la entidad, el cual está vinculado a la propia situación de la cinematografía nacional.

La historia reciente del cine mexicano nos muestra que, luego de una etapa de gran crisis, este se recupera, mostrando incrementos en la producción, número de salas de cine, indicadores de asistencia y taquilla; una transformación en su nueva etapa y la vuelta del público que tiene un gran papel en su recuperación; pero seguimos viendo una continuidad en la escasa exhibición en salas y en la inercia de nuestros legisladores para no trabajar en una reforma legislativa del sector que propicie las condiciones estructurales para que el cine mexicano tenga un fomento, promoción y difusión sostenidos. Estas mismas determinaciones viven los cineastas de Nuevo León, aunado a la centralización que existe en la producción.

A través de temáticas diversas, algunas de ellas ancladas al paisaje territorial, la cinematografía neolonesa explora géneros y estilísticas vinculados a ese concepto de “geo-cinema”, señalado por Jesús Mario Lozano: desterritorializar para reterritorializar el cine, tratando de mostrar un cine que, por sus características artísticas y modo de hacer filmico, se distinga y encuentre un lugar propio en el mundo cinematográfico.

En esta reterritorialización, y a través de su exploración de géneros y estilos, algunos de estos filmes rescatan valores locales como el de la familia, las celebraciones religiosas y prácticas culturales como el deporte; otros despliegan

aspectos más controversiales como la desigualdad de clases, la discriminación, la violencia y la delincuencia; o intimistas, como la soledad y los conflictos personales, destacando aspectos escenográficos que propician identificar elementos regionales como el Cerro de la Silla y la colonia Independencia (*Cumbia callera*, de René Villarreal), el municipio de San Pedro Garza García (*Inspiración*, de Ángel Mario Huerta), o la avenida Constitución junto al río Santa Catarina (*7 días*, de Fernando Kalife).

En una última reflexión y ante la pregunta de si existe el concepto de “cine regiomontano” como tal, es decir, un cine que por sus características sea reconocido como “hecho en Nuevo León”, coincidimos con quienes señalaron que tal vez así se podría identificar a la producción de una época pasada, aludiendo al *cabrito western* y a las películas de bandoleros, por considerarlo “muy norteño”. Sin embargo, hoy en día son más los cineastas que producen en la entidad, que pertenecen a una nueva generación y tienen una formación universitaria, y que su producción es pensada para ser distribuida no solo de manera tradicional, sino considerando múltiples plataformas de exhibición. Sus temáticas trascienden, o entrecruzan, los límites entre lo local y lo global, lo que le confiere a su cinematografía una gran diversidad y alcance para públicos cada vez más heterogéneos y exigentes.

Como vemos, el cine neoleonés está en busca de un lugar en la cinematografía nacional e internacional, y si bien todavía se padece un centralismo en cuanto a la producción, es de destacarse la perseverancia con la que los cineastas neoloneses tratan de colocar sus producciones en el mapa del mercado cinematográfico mundial. 🍿

# Bibliografía

- CÁMARA NACIONAL DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRÁFICA. (2019). *Resultados definitivos 2018*. Recuperado de: <http://canacine.org.mx/wp-content/uploads/2019/02/Resultados-definitivos%C2%B418-6.pdf>
- CONSEJO NACIONAL DE POBLACIÓN. (s. f.). *Indicadores demográficos de México de 1950 a 2050*. Recuperado de [http://www.CONAPO.gob.mx/work/models/CONAPO/Mapa\\_Ind\\_Dem18/index\\_2.html](http://www.CONAPO.gob.mx/work/models/CONAPO/Mapa_Ind_Dem18/index_2.html)
- Filmografía Mexicana*. (s. f.). Ciudad de México, México: Filmoteca UNAM. Recuperado de <http://www.filmografiamexicana.UNAM.mx/index.html>
- GONZÁLEZ, D. y Maza, M. (2013). *Nuevo León en el cine*. Monterrey, México: CONARTE, CONACULTA.
- HINOJOSA, L. (2003). *El cine mexicano: de lo global a lo local*. Ciudad de México, México: Trillas.
- HINOJOSA, L. (2007a). *El cine mexicano: la identidad cultural y nacional*. Ciudad de México, México: Trillas.
- HINOJOSA, L. (2007b). Una historia local en el horizonte mundial: el cine mexicano en Monterrey. *Global Media Journal México*, 4(8), 1-23. Recuperado de [https://journals.tdl.org/gmjei/index.php/GMJ\\_EI/article/view/27](https://journals.tdl.org/gmjei/index.php/GMJ_EI/article/view/27)
- HINOJOSA, L. (2019). Nueva época de oro para el cine mexicano: una mirada local en el horizonte mundial del mercado cinematográfico. *Palabra clave*, 22(3), e2235. doi: <https://doi.org/10.5294/pacla.2019.22.3.5>
- INSTITUTO MEXICANO DE CINEMATOGRAFÍA. (2014). *Anuario estadístico de cine mexicano 2013*. Ciudad de México, México: CONACULTA, IMCINE.
- INSTITUTO MEXICANO DE CINEMATOGRAFÍA. (2015). *Anuario estadístico de cine mexicano 2014*. Ciudad de México, México: CONACULTA, IMCINE.
- INSTITUTO MEXICANO DE CINEMATOGRAFÍA. (2016). *Anuario estadístico de cine mexicano 2015*. Ciudad de México, México: CONACULTA, IMCINE.
- INSTITUTO MEXICANO DE CINEMATOGRAFÍA. (2017). *Anuario estadístico de cine mexicano 2016*. Ciudad de México, México: CONACULTA, IMCINE.
- INSTITUTO MEXICANO DE CINEMATOGRAFÍA. (2018). *Anuario estadístico de cine mexicano 2017*. Ciudad de México, México: CONACULTA, IMCINE.
- INSTITUTO MEXICANO DE CINEMATOGRAFÍA. (2019). *Anuario estadístico de cine mexicano 2018*. Ciudad de México, México: CONACULTA, IMCINE.
- INSTITUTO MEXICANO DE CINEMATOGRAFÍA. (2020). *Anuario estadístico de cine mexicano 2019*. Ciudad de México, México: CONACULTA, IMCINE.
- SIFUENTES Zúñiga, K. D. (2019). *Historia social del cine en Monterrey durante el Porfiriato y la Revolución Mexicana (1898-1927)*. Monterrey, México: Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León.
- SMITH, P.J. (2014). *Mexican Screen Fiction*. Cambridge, Reino Unido: Polity Press.

# Filmografía

VILLARREAL, R. (Director & Productor) & Ramírez González, O. (Productor). (2007). *Cumbia callera*. México: Cumbia Regia Films.

LUCILA HINOJOSA-CÓRDOVA (México) es Doctora en Ciencias de la Comunicación Social por la Universidad de La Habana, Cuba. Profesora investigadora en la Universidad Autónoma de Nuevo León desde 1990. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores del CONACYT, nivel II. Sus líneas de investigación son la economía política del cine mexicano, los estudios culturales y la comunicación pública de la ciencia.

KAREN JASSO VAQUERA (México) es egresada de la Licenciatura y Maestría en Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Actualmente se desempeña como profesionista independiente.



# ¿Quién es Susana? La representación del mal preterna- tural y terrenal en una película de Luis Buñuel

*Who Is Susana?  
The Representation of Natural and  
Preternatural Evil in a Film by Luis Buñuel*

ALBERTO ORTIZ

albor2002@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6495-221X>

*Universidad Autónoma de  
Zacatecas, México.*

FECHA DE RECEPCIÓN  
diciembre 24, 2019

FECHA DE APROBACIÓN  
mayo 19, 2020

FECHA DE PUBLICACIÓN  
julio 1, 2020

[https://doi.org/10.32870/  
eloquepiensa.v0i21.345](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i21.345)

RESUMEN / La película **Susana** muestra los prejuicios e ideas tradicionales respecto a las funciones de las mujeres. Por medio de un contraste entre personajes opuestos, la trama cuestiona la identidad masculina y la validez de los esquemas morales que prevalecían en la sociedad mexicana del siglo XX. Sin embargo, el personaje principal es una incógnita constante, pues se desconoce quién es Susana y por qué actúa a manera de un agente maligno, lo cual da pie a remitir sus acciones al mal infernal, aunque solo se trate de una manifestación de la conducta humana.

PALABRAS CLAVE / mujer, maldad, moral.

ABSTRACT / The film *Susana* shows prejudices and traditional ideas regarding the roles of women. Through a contrast between opposing characters, the plot questions the male identity and the validity of the moral patterns that prevailed in Mexican society of the twentieth century. However, the main character is a constant mystery, since it is unknown who Susana is and why she acts in the manner of an evil agent, which leads to refer her actions to hellish evil, even if it is only a manifestation of the human behavior.

KEYWORDS / woman, evil, moral.



*Dejé de ser religioso en la adolescencia. Pero, ¿creen ustedes que no tengo todavía en mi forma de pensar muchos elementos de mi formación cristiana? Entre otras muchas cosas, una ceremonia en honor de la Virgen, con las novicias con sus hábitos blancos y su aspecto de pureza, puede conmoverme profundamente.*

Luis Buñuel

Pieza principal del bagaje cinematográfico realizado por Luis Buñuel en México, durante la época dorada del cine nacional, la película ***Susana (Demonio y carne)***, del año 1950<sup>1</sup>, contó, además de la dirección del otrora representante surrealista, con la participación de Rodolfo Usigli para enriquecer los diálogos, la adaptación de Jaime Salvador y el bosquejo de guion de Manuel Reachí. La fotografía estuvo a cargo de José Ortiz Ramos, la edición fue realizada por Jorge Bustos, la música la compuso Raúl Lavista y la escenografía la diseñó Gunther Gerszo. Por otro lado, el reparto estuvo integrado por Fernando Soler, Rosita Quintana, Víctor Manuel Mendoza, en los papeles principales; y María Gentil Arcos, Luis López Somoza y Matilde Palou, en los secundarios.

<sup>1</sup>Algunos historiadores y críticos de cine, por ejemplo, Carlos Losilla, anotan 1951 como el año de emisión. Y hay quien anota en el subtítulo “Carne y demonio”, en lugar de “Demonio y carne”. Amparo Martínez señala que se trata únicamente de una variante. Ella misma aclara: “Se le dio un título enfático y grandilocuente. Tras algunos titubeos, apreciables en la portadilla del guion (sic) técnico que oscilan entre *Demonio y carne* o simplemente *Susana*, se adoptó finalmente una solución donde estaban comprendidas todas las variantes, *Susana. Demonio y carne*, que resultaba especialmente atractiva por la sugerencia de un tema escabroso con incentivos sexuales” (Martínez Herranz, 2007, p. 133). En realidad, la película lleva simplemente el nombre de ***Susana***, pero se agregó el subtítulo en el material publicitario.

El resultado de esta combinación de artistas y escritores es una obra singular, especialmente inquietante y útil para dirimir las características de la malignidad operando entre los hombres comunes. Esta arista resalta, a pesar de que la crítica global no le ha favorecido del todo, pues algunos críticos consideran que es demasiado melodramática, comercial y realista; el propio Buñuel prefirió no abundar en sus apreciaciones al respecto y hay quien señala que “*Susana* es una película claramente dirigida al público más popular, a los consumidores del cine de géneros menos sofisticado” (Losilla, 1995, p. 23).

Esta película no es la única que parece despertar los resquemores de los críticos e historiadores a la hora de calificar los productos de la época. El recelo no es gratuito. Resulta evidente que hay notables diferencias entre la producción buñueliana en México y la deslumbrante producción de su etapa previa, meramente europea y surrealista. Salvo *Los olvidados* (1950), el resto de sus éxitos en México forman parte de eso, de una intención comercial y taquillera para darle gusto, como afirma la cita anterior, al público en general. Lo cual no deja de ser un problema y un reto al mismo tiempo, es decir, constituye un dilema para el creador, ante el cual hay que adaptarse o rebelarse subrepticamente, dada la imposibilidad de la renuncia total. En palabras de Sara Díez:

La censura institucional, la pobreza de medios técnicos, la premura de los rodajes, los argumentos mediocres, los géneros estereotipados de la industria mexicana —con el melodrama a la cabeza—, así como la imposición de guiones y actores sirvieron al realizador aragonés de acicate a su imaginación creadora. Así, el sometimiento a las normas del lenguaje narrativo clásico fue solo aparente. Su debut con *Gran Casino* (1947) y otras películas alimenticias —con las cuales se garantizaba la subsistencia—, le sirvió de toma de contacto para adaptarse y conocer el método mexicano (Díez Ortiz de Uriarte, 2010, pp. 146-147).

Es decir, si el talento de todo artista se distingue y define cuando trasciende naturalmente los moldes, Luis Buñuel, al menos en algunos detalles durante esa etapa de producción

convencional en México, logró poner en crisis al modelo melodramático de las cintas comerciales y cuestionó la realidad circundante incluso ahí donde el más puro convencionalismo moral se instalaba con toda su rigidez religiosa y social. Lo demuestran, en la obra aquí analizada, la escena introductoria de la celda, el resquebrajamiento de la voluntad patriarcal, los gestos eróticos sorprendentemente reveladores, acaso solapados y, especialmente, de acuerdo al rubro que nos inquieta y ocupa aquí, la representación de la malignidad femenina y/o feminización de la malignidad<sup>2</sup>.

Aunque el tratamiento del mal en el arte conlleva aspectos culturales complejos y difíciles de explicar, los rasgos de la malignidad, demoniaca y humana, dispuestos en esta trama, pueden describirse develando la identidad del personaje principal. Una duda que persiste a lo largo de la historia y que nunca termina por responderse con profusión o claridad: ¿quién es Susana?

El presente trabajo intenta dilucidar esta cuestión por medio de un sencillo ejercicio hermenéutico; a saber, proponiendo las preguntas esenciales al texto cinematográfico respecto de la identidad del personaje y respondiendo de acuerdo a los parámetros de la tradición discursiva alrededor de la magia, la demonología y las supersticiones.

Para el espectador promedio, casi desde el inicio de la película, parece claro que la joven extraña será el personaje malvado de la trama, así que, naturalmente, espera una serie de acciones que confirmen su percepción. La historia no le decepcionará. Algunas de las más protervas actitudes de la maldad se pondrán en juego y conducirán a ciertas crisis emocionales a aquellos otros personajes considerados inocentes, o no tan malos como ella. No obstante, la duda persistirá, no hay certeza del origen del mal, no se sabe por qué el personaje femenino actúa de esa manera y contamina un

<sup>2</sup>Otro tanto puede discutirse analizando la recreación hagiográfica dispuesta en la película inconclusa, o al menos abruptamente recortada, *Simón del desierto* (1965), en donde Buñuel inserta un perturbador demonio femenino representado por la actriz Silvia Pinal. Este caso no se incluye aquí porque formará parte de una reflexión posterior.

ambiente antes calmo y tradicional de acuerdo a los dibujos comunes que la cinematografía nacional ha hecho del medio rural mexicano. La explicación de la presencia del mal fluctúa entre la iniquidad humana y la malignidad preternatural. Ciertamente no se trata de un drama fantástico, no aparecen personajes mitológicos, como demonios o brujas, pero, mediante símbolos, connotaciones y sugerencias, al menos parte de la interpretación de los defectos morales que se desarrollan se remite a la intervención y contigüidad diabólicas a través de una representación de la mujer considerada réproba y transgresora. Factores ideológicos que la mayor parte de los estratos sociales del México conservador, urbano y rural, de mitad del siglo XX, depositaban en las identidades femeninas, especialmente en aquellas que reunían indicios conductuales diferentes o contrarios a los convencionalismos y formas de vida normados por la moral pública civil, heredera de la doctrina católica, regidora social omnipresente, a pesar del avance moderno, que exigía en las mujeres personalidades humildes, sinceras y abnegadas, mientras que criticaba su falta de palabra, entereza y veracidad. En muchos sentidos, el país y la comunidad que la película de Buñuel retrata corresponde a lo que Ricoeur llama “la diferenciación de los órdenes de verdad”, ya que la realidad aprendida y la norma ético-religiosa marcan en el sujeto común la noción de verdad con la cual se juzga a los demás: “La síntesis clerical de lo verdadero es culpa de la autoridad especial que el creyente concede a la verdad revelada, lo mismo que la síntesis política de lo verdadero es culpa de la política cuando pervierte su función natural y auténticamente dominante en nuestra existencia histórica” (Ricoeur, 1990, p. 146).

Desde este contexto teórico es fácil entender por qué la película cierra sus diálogos y el microcosmos del drama mismo, al tiempo que cierra una ventana, remarcando a la realidad como “la pura verdad de Dios”.

La versión más completa acerca de la identidad de Susana es expresada por el propio personaje cuando —ya confortada

por los cuidados de Carmen<sup>3</sup>, la señora de la casa, quien la interroga— declara que su nombre es simplemente Susana<sup>4</sup>, no tiene apellidos, es huérfana, no conoció a sus padres, fue recogida por una mujer, el marido muere y la nueva pareja de su tutora la trataba mal e insistía en mancillarla, el sujeto la sacó de su casa para que trabajara y en el camino intentó violarla, ella escapó y llegó hasta la hacienda. Sin embargo, está claro que miente. El lenguaje corporal, la inflexión de sus frases, la exageración de sus agradecimientos y la desconfianza de Felisa<sup>5</sup>, la criada principal, la delatan. En realidad, la trama da apertura a la detección de sus mentiras, el público está enterado de la verdad por medio de la primera escena, ha escapado de un reformatorio estatal y ahora se esconde de las autoridades. Tales antecedentes no esclarecen la duda de su origen e identidad, al contrario, la extracción del asilo la destina al anonimato. El jefe de la hacienda, don Guadalupe<sup>6</sup>, lo indica un poco más adelante: “La verdad es que no sabemos quién es, ni de dónde viene”<sup>7</sup>.

¿Es Susana el mismo Lucifer? Según Felisa, supersticiosa y crédula, así es, al menos para ella lo representa fehacientemente. La presencia luciferina acaece a fin de iniciar el caos, la discordia, el pecado; la inusual tormenta, torrencial, llena de

<sup>3</sup>Papel interpretado por Matilde Palou, actriz chilena de teatro, de cine y de doblaje. El famoso pintor Diego Rivera le hizo un retrato.

<sup>4</sup>El personaje fue interpretado por Rosita Quintana, cantante y actriz de origen argentino, nacionalizada mexicana, gloria viva del cine nacional, artista multifacética que participó en más de cincuenta filmaciones. Buñuel aprovechó su natural sensualidad y belleza para encarnar esta variante de mujer malvada.

<sup>5</sup>El papel fue interpretado por la valenciana María Gentil Arcos. Hermana de las también actrices Natalia y Conchita Gentil Arcos. Pilares de la figura femenina de la Época de Oro, destacaron más María y Conchita.

<sup>6</sup>El personaje lo encarnó don Fernando Soler, de la dinastía Soler que tanto lustro dio al teatro y cine nacional. Como en el resto de sus actuaciones, este papel es muestra del realismo, credibilidad, reposo, dominio y control que dotaba a cada uno de sus personajes.

<sup>7</sup>Todas las citas textuales incluidas en este trabajo están tomadas de los parlamentos de la película en cuestión, transcribiendo las palabras enunciadas por los personajes a escritura.

rayos y truenos, en medio de las tinieblas, augura la cercanía del diablo: “(...) y cuando viene una tormenta así, es cosa del demonio”. Afirma la vieja sirvienta, justo en la primera escena al interior de la casa grande de la hacienda. Más adelante, cuando el estruendo de un rayo rompe la vajilla, ella vuelve a anunciar asustada y quejumbrosa: “¡Qué se me hace que anda suelto el diablo por ahí!, con perdón de la Santísima Trinidad”, mientras se santigua por enésima vez. En ese momento aparece Susana tras la ventana, entre la lluvia, como una aparición fantasmal, asustando a doña Carmen, quien se santigua también y la señala. Felisa reafirma su percepción agorera: “¡Ay, niña! ¡Es el diablo! Como dice el señor cura: ¡*Vade resto, Satanás!*<sup>8</sup>”. Más adelante, en medio de la crisis que su presencia y acciones provocan, Carmen confiesa a su criada el impulso que tuvo de matarla, a lo que ella responde: “Ya sabía yo que era el demonio el que nos iba a embrujar a todos, ¡échela!”. Por último, cuando llega el final, exclama con un dejo de victoria y satisfacción: “¡Bien dije yo que esa mujer era el demonio!”. La escena que cierra el drama asemeja el arrastre de las almas malditas hacia el infierno, Susana, en función de demonio, es devuelta al agujero condenatorio de donde salió.

Resulta evidente que Felisa es la vocera de la tradición supersticiosa. Sus parlamentos refieren las creencias vulgares respecto a los peligros de la presencia del mal diabólico entre los hombres. Proclama malos augurios, intuye demonios cercanos, traduce el evento como un atentado infernal. Ella revela que la inserción de la mujer sensual al seno de la familia rural, tradicional, patriarcal y de moral férrea, solo puede acarrear el resquebrajamiento de esa realidad que se considera sólida, incluso buena y correcta de acuerdo a las normas religiosas, pero que, paradójicamente, sin que la trama lo perciba o plantee intencionalmente, está tan expuesta a las tentaciones externas, especialmente si son eróticas, que devela una

<sup>8</sup>Felisa es un personaje ignorante, supersticioso, una mujer de campo sin instrucción, así que pronuncia mal algunas frases y palabras que escapan a su léxico básico. En este caso la frase es su versión a la fórmula exorcizante tradicional *Vade retro, Satana*.

sería debilidad, pues los líderes de esa rutina se dejan seducir fácilmente por una forastera agente de la maldad, peligrosa sí, pero no invencible. Si sus valores se restablecen se debe más al azar y a la búsqueda de la justificación moral que a la fuerza de la fe y la convicción de los personajes masculinos.

Por su parte, la jefa de familia, obnubilada por su propia bondad, yerra en la calificación del peligro. Ni siquiera lo percibe. Sus creencias no le permiten detectar la amenaza sino hasta que llega el clímax decisivo. De tal manera que la única conciencia que permanece inalterable, y que no comete equivocaciones en sus más íntimas percepciones respecto al mal, es la de la criada Felisa, a pesar de que sus percepciones provengan de las creencias mágicas y estén matizadas de ignorancia supersticiosa.

¿Es Susana el demonio de la lujuria? Su insistencia en usar la lozanía del cuerpo como un arma parece indicar que sí. Luego de pasar por un episodio de voyerismo en el que Susana fuerza las reglas del erotismo e intencionalmente trata de excitar el ánimo del patrón de la hacienda<sup>9</sup>, este pide a su esposa que la vista con recato, no de modo llamativo que supuestamente la premura impuso. Al finalizar de cambiarle la vestimenta, Felisa, la vieja criada, le dice a la patrona: “¡Ay, niña! Me late que esa no se vería recatada ni con un hábito de carmelita!” Y tiene razón. Si la presencia de la mujer joven causó conmoción y deseo incipiente entre los varones del lugar —pues al entrar por primera vez en la casa grande yace sobre el sofá, calada hasta los huesos, embadurnada de lodo, con la ropa húmeda ceñida a su piel y mostrando las piernas mientras es reanimada—, su intención sensual, revelada por el reiterado y subrepticio reacomodo de la blusa hasta los hombros, apenas una pulgada arriba de sus pechos turgentes,

<sup>9</sup>Estas escenas, el dilema erótico, más la evocación del nombre “Susana”, llevan a Lincoln Strange Reséndiz (2019) a resaltar una relación entre el personaje del filme y el personaje bíblico, en especial con el pasaje de espionaje en el baño e intento de seducción de la doncella. Por cierto, la imagen ha estado presente en la historia del arte. Es comúnmente conocida como “Susana y los viejos” y fue plasmada por Tintoretto y Rembrandt, entre otros maestros.

se trasluce incluso enfundada en un vestido más formal, pues su exuberancia se impone sobre cualquier convencionalismo de recato.

Susana irrumpe con su presencia e inmediatamente destaca entre el ambiente conservador de los habitantes de la hacienda. Lo logra mediante una entrada triunfal y fantasmagórica, plena de erotismo. Parece una mujer desvalida que requiere de atención y cariño, pero de inmediato su belleza física provoca conflictos. Primero, Jesús<sup>10</sup>, el capataz de la hacienda, cautivo de sus encantos desde su llegada nocturna entre la tormenta, la defiende de los requiebros y piropos de los peones; enseguida, él mismo declara su gusto. Después, el hijo del patrón, de apariencia intelectual e inocente, cae enamorado sobre sus brazos. Luego es el propio jefe de familia quien sucumbe ante sus encantos, hasta perder su natural mesura, apego a la decencia y conducta dura pero respetuosa.

El uso del erotismo sugiere un riesgo para la dirección. Anteponiendo algunos prejuicios y percepciones sociales comunes durante la época de su difusión, la película parece transgresora. Presenta secuencias cuyo eje narrativo revela eminencia erótica: tres hombres de diferentes edades y capacidades pierden el control de sus actos y rompen los preceptos de la sana convivencia, independientemente de su personalidad y lo férreos que sean sus principios morales. Hay al menos una escena de acercamiento sensual con cada uno de ellos. El motivo es el cuerpo de la joven extraña. Si bien el capataz consigue una parcial posesión y, en ese acto, puede considerarse el ganador del trofeo, los tres reflejan una honda perturbación de los sentidos gracias al erotismo intencional y artificial de Susana, quien, a sabiendas de los efectos, utiliza ambos factores: su belleza física para erotizar y la inercia magnética que los hombres siguen al ver su cuerpo.

¿Es Susana un demonio de la discordia? Si no demonio al menos es, con toda seguridad, manzana de discordia. Ella

ocasiona sentimientos y pareceres encontrados. La primera inconforme con el hospedaje y protección que el ama de casa le dispensa es Felisa. La criada se ve obligada a aceptar la presencia intrusa a pesar de sus resquemores, lo hace para no contradecir a su patrona, pero afirma que si por ella fuera la situación sería diferente. Su animadversión hacia Susana no choca con la generosidad de Carmen, porque ella está acostumbrada a obedecer y acata las órdenes de sus patronas. Pero sí inaugura una batalla de palabras y quejas entre extraña y sirvienta, batalla que perdurará al transcurso de la historia.

Susana muestra ser provocadora de discordia al coquetear con Alberto<sup>11</sup>, el unigénito de los hacendados y permitir los avances de Jesús, el capataz donjuanesco. Entre ellos se desarrolla una enemistad peligrosa, uno pide respeto a su honra y el otro fidelidad y obediencia en el trabajo. Los celos de ambos ocasionan momentos tensos que caminan hacia la tragedia. Sin embargo, la confrontación entre los jóvenes no llega a la violencia física, porque la discordia principal nace y crece entre padre e hijo. La estrategia erótica de Susana atrapa al padre mientras se divierte con el hijo. Esa pelea con tintes filicidas se extiende a la madre y esposa, quien, a su vez, en el clímax, enfrenta a Susana e intenta castigarla con un escarmiento violento y extático.

En estas ondulaciones de emociones, una alta cresta de discordia aparece, se tensa y casi rompe el esquema de vida normal de la hacienda para siempre. El ama y el patrón enfrentan el peso de su poder frente al resto de los habitantes. Como el sistema favorece al hombre, pues él es el *pater familias*, el patriarca, la balanza se inclina a su favor; empero, está claro que la semilla de la discrepancia ha sido sembrada entre ellos y que puede tener graves consecuencias. Como se sugiere en la historia, uno de ellos, obviamente doña Carmen, la más débil de los dos, debe perder su estatus y salir del contexto, en medio de la vergüenza y el oprobio. Acontecimiento que está

<sup>10</sup>El papel fue interpretado por Víctor Manuel Mendoza. Actor jalisciense descubierto por Lina Boytler, esposa del productor Arcady Boytler.

<sup>11</sup>Papel interpretado por Luis López Somoza, quien también actuó en el reparto de la película *Aventurera* (Alberto Gout, 1950).

a punto de provocarse, a instancias del personaje malvado ayudado por la perturbación erótica del hacendado, cuando llega el desenlace regenerador.

Una cresta menor, casi insignificante pero significativa, muestra la capacidad del personaje para introducir conflicto en la cotidianidad. Cuando Susana pasa frente a los peones, estos la requiebran y molestan un poco. El capataz, a quien tienen por hombre cabal y trabajador, los riñe de fea y exagerada manera, ya perturbado por la idea de poseerla. Finalmente, está claro que ella misma es una alteración del orden, una intrusa cuya inserción en el contexto ajeno provoca inquietud y genera nuevas circunstancias de animadversión.

¿Es Susana una bruja? Si atendemos a su caracterización, misma que la tradición discursiva contra la magia ha instalado en el imaginario colectivo en contraste con el personaje y las referencias que pudieran aparecer en el filme, todo indica que no, puesto que no realiza hechizos, rituales, conjuros o maleficios propios de la brujería; empero, la película sugiere aspectos que la vinculan con la mitología que compone el discurso brujeril: el comportamiento rebelde y violento, la coexistencia con alimañas, su engañosa y seductora belleza, la tormenta inusitada y fuerte en medio de la cual aparece, la referencia a la agresividad de la gata doméstica, supuestamente mansa, que rasguña a la criada, la muerte del potrillo debido a que la mejor yegua de la hacienda mal pare y enferma, cuando toda la gestación iba bien, la sugerencia de una posible plaga acabando con las plantas de maíz, su habilidad para fascinar con la mirada, la atracción sexual que ejerce sobre los hombres y la predicha discordia familiar iniciada a partir de su presencia. A lo que se suma la imagen estereotipada de la bruja o hechicera sensual: joven, hermosa, de larga cabellera suelta, actitud libertina y disposición a la desnudez, una de las muchas caracterizaciones y clichés que el cine ha fortalecido a través del tiempo y que puede ser constatable en hitos que van de **El maravilloso mago de Oz** (*The Wonderful Wizard of Oz*, Otis Turner, 1910), pasando por **Dies Irae** (Carl Theodor Dreyer, 1943) y **Las brujas** (*The Witches*, Cyril Frankel, 1966),

hasta **Maléfica** (*Maleficent*, Robert Stromberg, 2014) y otras recreaciones de nuestros días.

Parte de los síntomas que el mito<sup>12</sup> señala para identificar la presencia soterrada de la bruja consiste, justamente, en que toda la vida a su alrededor, que antes funcionaba con normalidad rutinaria, empieza a deteriorarse, surgen conflictos, enfermedades, muertes, y un malestar general inexplicable. La presencia de Susana ocasiona una crisis, su presencia altera la normalidad cotidiana, la quebranta, aspecto que puede perfilar y denunciar su identidad diabólica. Desde este enfoque, tendría mucho sentido analizar al personaje de Susana en tanto bruja especial, considerando la hipótesis de que pudiera tratarse de una faceta peculiar, aunque imprecisa, de esta mujer maligna que tantas variantes ha tenido en la historia de la cinematografía; tal como se analizado por algunos especialistas del trinomio mujer-brujería-cine (Zamora Calvo, 2016).

Por otro lado, la imagen, el carácter y las acciones escenificadas por Quintana necesariamente se ligan a la precepción prejuiciada del conservadurismo misógino acerca de las mujeres denominadas “libertinas”, “huilas”, “cabronas”; las cuales, además, son calificadas de “brujas”, no porque lo sean, sino porque el calificativo pretende ofenderlas y reprimirlas para que su ejemplo no cunda entre aquellas que cumplen con las funciones tradicionales respecto al comportamiento de la mujer. En el caso de esta película, el modelo ideal está representado por doña Carmen y la versión brujeril por Susana. La lógica narrativa exige que ambas representen estereotipos opuestos y, en un momento dado, se enfrenten

<sup>12</sup>Basado en el discurso erudito contra la brujería. El mito de la brujería está compuesto por variados y sorprendentes episodios, entre los que destacan el vuelo nocturno, las asambleas de brujos o aquelarres, las posesiones diabólicas y el pacto con el diablo. Fue construido desde al poder y tiene una importancia crucial para entender el pensamiento que originó fenómenos como la cacería de brujas. La lista de obras que lo sustentaron es amplísima. Además del *Malleus maleficarum* (1486), referente de muchos otros textos, sobresalen las obras de Jean Bodin: *De magorum daemonomania* (1581); Martín del Río: *Disquisitionum magicarum* (1600); Francisco Torreblanca: *Epitomes delictorum in quibus aperta, vel occulta invocatio daemonis intervenit* (1618); Gaspar Navarro: *Tribunal de superstición ladina, explorador del saber, astucia y poder del demonio* (1631); y Johann Wier: *De praestigis daemonum et incantationibus ac veneficiis* (1660).

para definir cuál de ellos, el “bueno”, la señora, o el “malo”, la bruja intrusa, prevalece.

Susana es personaje femenino que sale de los estándares. En la película, encontramos esa imagen de la mujer seductora, muchas veces mostrada en la cinematografía nacional (...) Asimismo, vemos la imagen de la madre abnegada encarnada en doña Carmen (Matilde Palou), una mujer que lucha por salvar a su familia de la tragedia y arrojar fuera de su casa al “demonio”, Susana, quien ha seducido a su hijo Alberto (Luis López Somoza) y su esposo Guadalupe (Fernando Soler) (Lincoln Strange Reséndiz, 2019, p. 50).

El resultado, en aras del convencionalismo moral de la época, reinstala a la bondad, el perdón y la abnegación, o sea, los valores tradicionales de la mujer doméstica, como triunfadores.

¿Es Susana una pactante? Al inicio de la trama se desarrolla una escena bastante perturbadora al respecto; salvo problemas de interpretación, dado que la escena en cuestión no revela la sucesión de un pacto diabólico en sí, es posible afirmar que el pacto se sugiere, al menos a manera de un guiño con la apostasía, el trato diabólico implícito, y la presencia contigua del diablo en la vida de los hombres<sup>13</sup>. De acuerdo con los dictámenes demonológicos las entidades infernales siempre están dispuestos a la farsa, la imitación, la parodia y el engaño, por eso fingen prestar ayuda a los desesperados, para alimentar al mal, perder al hombre y contradecir a Dios.

Una Susana airada, casi fuera de sí, reclama a Dios y solicita su ayuda para escapar del encierro. Al parecer, él no responde, quien parece oír sus súplicas es, o un peculiar y sospechoso azar que se tuerce para favorecer al mal, o un demonio invisible para personajes y espectadores. La imagen de la araña negra caminando sobre la silueta de una cruz reflejada sobre el piso de la celda sugiere esta oculta presencia. Así que

<sup>13</sup>Según la demonología el pacto puede ser implícito o expreso. Es decir, puede pactarse con el mal a través de una invocación informal o mediante un contrato firmado por el pactante y Satanás.

la desesperada mujer consigue escapar del encierro, llena de júbilo malsano y de cierta excitación triunfal.

¿Es Susana una persona enferma de sus facultades mentales? Nada indica que el personaje refleje una mente desequilibrada, las alteraciones de su ánimo responden a impulsos externos; la frustración por no conseguir sus objetivos, la rebeldía ante la autoridad, y el oscuro pasado, explican sus acciones. Cuando está tranquila, segura y confiada, sus reacciones son muy naturales, incluso cercanas a la de una persona bondadosa, algo que el mensaje moral y definitivo de la trama sugiere negarle. Doña Carmen, al principio, está convencida de ello al declarar: “Parece tan buena, tan hacendosa, solo lleva dos días aquí y ya se nota su ayuda. Me da pena, porque es tan humilde, tan inocente”. Gracias a estos destellos, el personaje gana complejidad, rompe con el estereotipo. Por ejemplo, solicita a los patrones quedarse en la hacienda: “¿Por qué me quiere correr, señor? No he hecho nada y no quiero sino quedarme aquí, donde la vida es buena”. Humildad y mansedumbre que traiciona de inmediato al lanzarle una mirada tierna pero sugerente al hacendado. Sus habilidades de manipulación masculina: cediendo ante el asedio del capataz, acosando al ingenuo hijo y seduciendo al confundido padre, dejan clara su inteligencia y su cordura. Puede ser mala, pero no es tonta ni está loca.

Debe ser así, de otro modo, al remitir sus actitudes insidiosas a la locura. Esta explicaría varias facetas de la crisis que desata e incluso justificaría su personalidad y las alteraciones que provoca al entorno familiar y moral, con lo cual el planteamiento ético de la trama disminuiría. A Susana hay que sospecharla fuera de sus cabales, tildarla de loca, temerla, vigilarla, contenerla, amonestarla, incluso llamarla loca, pero solo para auto reconversión y tranquilidad ante amenazas mayores escondidas, en especial de origen infernal, pero el análisis del espectador está obligado a sopesarla cuerda, a fin de que quepa la culpa remitida en el personaje, que sea sujeta a juicio y que la lección sea provechosa.



¿Es Susana una metáfora del mal? Sí. Pero de acuerdo a un sistema convencional de valores morales que incluye la pasividad, la obediencia, el servicio y la vida familiar como patrones de conducta femenina. Esto no exime al personaje de sus errores, ni mucho menos disculpa las perversas intenciones que pone en juego gracias a su calculadora seducción. Efectivamente es ella quien miente, provoca y conspira para obtener lo que quiere sin importar el daño a los demás. Es ambiciosa, manipuladora, falaz, hipócrita y perversa, características propias de la maldad humana y preternatural; así que representa al mal, pues encarna y simboliza al peligro del erotismo desbordado, a la ausencia de escrúpulos y a la infamación de los sentimientos. Sin duda, la encarnación por medio de la sensualidad natural de Rosita Quintana, favorece al modelo. La película, mediante escenas de voyerismo y escaramuzas eróticas, sugiere la relación entre el cuerpo y las pulsiones. Deleuze (1984) afirma, justo en su capítulo dedicado a la obra de Buñuel: “Las pulsiones no carecen, ciertamente, de inteligencia: tienen incluso una inteligencia diabólica que hace que cada una elija su parte, espere su momento, suspenda su gesto y adopte los esbozos de forma bajo los cuales podrá cumplir mejor su acto” (p. 180).

Sin embargo, estas mismas características, consideradas nefastas en un sistema moralista, darían como resultado el perfil de una heroína en un contexto ético diferente: su capacidad para adaptarse a entornos nuevos, su tendencia a imponer la voluntad, su ingenio para seducir, su conocimiento de las debilidades humanas, especialmente de las masculinas, más su reticencia ante el trabajo, la autoridad y la disciplina, la convertirían en una gran líder rebelde que está consciente del valor de su cuerpo y del poder de sus atrevimientos. “Susana se libera de las ataduras de su condición social y busca enfrentar a los acosadores a partir de las herramientas con las que cuenta: su sexualidad y su conocimiento de la naturaleza masculina. Susana trata de ganar una batalla” (Lincoln Strange Reséndiz, 2019, p. 56).

A fin de cuentas, ¿quién es Susana? Salvo las posibles explicaciones intrínsecas de la historia contada, es decir, la posibilidad de que sea una huérfana o hija rebelde, según los criterios de la época, a quien, sin remedio, se le confina en un reformatorio —el cual, en lugar de ofrecerle vías de rehabilitación y reinserción social funciona como sistema represor que altera y acrecienta sus resentimientos y perversidades— Susana es una justificación del prejuicio contra las mujeres. La razón moral por la cual la sociedad de mitad del siglo XX afirma preservar la imagen de la mujer tradicional frente a los “peligros” de las mujeres libertinas, hipócritas y seductoras, quienes, ya sea inspiradas por el mal diabólico, o debido a sus propios defectos, alteran, para mal y peor, la deseable armonía de las familias “decentes”.

Es fundamental observar que doña Carmen no solo le perdona la ofensa a su esposo, sino que está dispuesta a pelear con Susana hasta sus últimas consecuencias debido a que concibe que este acto le permitirá defender su hogar en todos los sentidos, incluso contra el “demonio”. No obstante, después de que Susana sale de la casa, doña Carmen se percata de que la presencia de la joven le permitió reivindicarse como madre y como esposa, además de que le dio la oportunidad de reforzar su rol social; doña Carmen es tan buena madre y esposa, que puede olvidar las humillaciones que ha recibido y se configura a sí misma y ante el espectador como el personaje triunfante (Lincoln Strange Reséndiz, 2019, p. 53).

Es decir, indudablemente, la película contiene redes de convencionalidad moral y social que corresponden al pensamiento conservador de la época, ahí inscrito en contraste; así, el personaje Susana encarna al eje ideológico alrededor del cual se ejemplifican.

La escena final del clímax, más que una moraleja, es una advertencia contra la maldad de las mujeres que no acatan los sistemas domésticos convencionales: toda transgresora será desechada, arrojada a la oscuridad, ajusticiada y encarcelada.

La impronta de sus acciones debe borrarse y aleccionar a propios y extraños para enfrentar los embates del mal, sea humano o demoniaco.

Desde otro enfoque, hipotéticamente, Susana constituye una dura crítica al sistema patriarcal. Los creadores de la obra ponen en evidencia la endeble estructura de la convivencia rural y sus convicciones morales; como demiurgos sarcásticos insertan una cuña erótica en los ojos de los hombres y en la

fe de las mujeres, para demostrar que los convencionalismos familiares y morales bajo los cuales vivimos son o débiles o falsos, pues basta la presencia de una extraña entidad para ponerlos en predicamento. En este caso, Susana sería la herramienta de la cala, un actante que prueba la debilidad de las personas, y que no derrumba toda la formalidad social únicamente debido a su propia identidad de intrusa; tal falta de pertenencia la remite a su entorno original. 🍷



*Susana* (Luis Buñuel, 1950).

## Bibliografía

- DELEUZE, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona, España: Paidós.
- DÍEZ Ortiz de Uriarte, S. (2010). Luis Buñuel. La subversión ética y estética en su etapa mexicana. En Á. C. Escobar, D. Muñoz Carroble y R. Peñalta Catalán (Eds.), *Exilio: espacios y escrituras. Actas del Congreso Internacional Espacios y escrituras del exilio* (pp. 145-154). Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid.
- LINCOLN STRANGE Reséndiz, I. (2019). **Susana** (1950) y **Viridiana** (1961) de Luis Buñuel: personajes y relatos bíblicos. El intercambio dialógico y la carnavalesización. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, 18, 45-65. doi: <https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i18.307>
- LOSILLA, C. (1995). A propósito de la mirada buñueliana. Con la excusa de **Susana** y *Belle de jour*. *Vértigo. Revista de cine*, 11, 22-29. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10251/43022>
- MARTÍNEZ Herranz, A. (2007). **Susana** de Luis Buñuel. Subversión y renovación del melodrama. *Latente. Revista de historia y estética del audiovisual*, 5, 117-142. Recuperado de <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/14341>
- MARTÍNEZ Herranz, A. (2008). **Susana**: de la edad de oro al universo ranchero. *Secuencias. Revista de historia del cine*, 27, 23-54. Recuperado de <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/4061>
- RICOEUR, P. (1990). *Historia y verdad*. Madrid, España: Encuentro.
- ZAMORA Calvo, M. J. (Ed.). (2016). *Brujas de cine*. Madrid, España: Abada.

## Filmografía

- BUÑUEL, L. (Director) & Kogan, S. y Reachí, M. (Productores). (1950). **Susana**. México: Internacional Cinematográfica.

ALBERTO ORTIZ (México) es docente investigador del Doctorado en Estudios Novohispanos y la Licenciatura en Letras de la Universidad Autónoma de Zacatecas, México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores y perfil PRODEP. Sus líneas de investigación incluyen propuestas teóricas para analizar la figura del mal en las obras literarias. Como autor ha publicado los siguientes libros alrededor de la tradición mágica en Europa y América: *Feijoo y la tradición discursiva en contra de las supersticiones* (México, 2006), *Tratado de la superstición occidental* (Zacatecas, 2009), *Diablo novohispano. Discursos contra la superstición y la idolatría en el Nuevo Mundo* (Valencia, 2012), *El aquelarre. Mito, literatura y maravilla* (Barcelona, 2015), *El diablo. Interpretaciones del mal figurado según la cultura occidental* (México, 2016) y *Ficciones del mal. Teoría básica de la demonología literaria para el estudio del personaje maligno* (Madrid, 2018).

# Miradas feministas en el cine contemporáneo

*Feminism Discourses in  
Contemporary Cinema*

FABIOLA ALCALÁ ANGUIANO

f.alcala79@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1200-280X>

FANNY CERVANTES GONZÁLEZ

cervantesfanny@outlook.com

*Universidad de Guadalajara,  
México.*

FECHA DE RECEPCIÓN  
marzo 4, 2020

FECHA DE APROBACIÓN  
abril 21, 2020

FECHA DE PUBLICACIÓN  
julio 1, 2020

[https://doi.org/10.32870/  
eloquepiensa.v0i21.353](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i21.353)

RESUMEN / Este artículo pretende analizar tres películas contemporáneas protagonizadas por mujeres —*Las estafadoras* (2018), *Be Natural: The Untold Story of Alice Guy-Blaché* (2018) y *El camino soñado* (2016)— con el fin de ilustrar tres tipos de discursos o miradas feministas y constatar, a través de estas posturas teórico-ideológicas, si la representación de la mujer en estos filmes contribuye a la consolidación de la igualdad de género. Así mismo, se abordará la relación entre el cine y el feminismo, la cual ha dado lugar a la producción de importantes aportes teóricos que servirán como marco de referencia en este texto.

PALABRAS CLAVE / feminismo, cine de mujeres, igualdad de género.

ABSTRACT / This article aims to analyze three contemporary films starring women —*Ocean's 8* (2018), *Be Natural: The Untold Story of Alice Guy-Blaché* (2018) and *The Dreamed Path* (2016)— in order to illustrate three types of three types of feminism discourses and verify, through these theoretical-ideological positions, if the representation of women in these films contribute to the consolidation of gender equality. Likewise, the relationship between cinema and feminism will be addressed, which has resulted in the production of important theoretical contributions that will serve as a frame of reference in this text.

KEYWORDS / feminism, women's cinema, gender equality.



*Be Natural: The Untold  
Story of Alice Guy-Blaché*  
(Pamela B. Green, 2018).

## INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia, el feminismo ha sido entendido bajo distintas perspectivas. La mayoría de estas diferenciaciones se desarrollaron principalmente dentro del marco de la llamada tercera ola, en la que es visto como un movimiento que pretende la igualdad entre hombres y mujeres, como lo propone el feminismo liberal; como un movimiento que busca derrocar de raíz al sistema patriarcal que ha condicionado —en todo sentido— a la mujer a ocupar un lugar secundario frente al hombre, como lo enuncia el feminismo radical (Varela, 2008); y como un movimiento de carácter plural que, de igual forma, busca reivindicar derechos, pero toma en cuenta otros factores como su etnia, clase social, edad, nacionalidad, etc. En otras palabras, se busca comprender cómo el sistema de dominación masculina se articula con otros sistemas de poder, lo cual explica la complejidad de las situaciones de exclusión que las mujeres viven (Cubillos Almendra, 2015).

Esta división provoca contradicciones en varios ámbitos, pues es posible observar que algunas manifestaciones culturales que se concentran en el feminismo liberal tal vez son cuestionables desde el feminismo radical o no tomen en cuenta los contextos

que complejizan los feminismos en plural. De ahí que en el terreno del análisis feminista en ocasiones se ve como algo necesario matizar desde qué postura se está hablando, porque habrá productos o fenómenos socioculturales que desde una perspectiva sean más o menos correctos que desde otra.

En el cine contemporáneo, por ejemplo, se puede advertir una tendencia a ver más mujeres e historias sobre ellas en pantalla, pero ¿se puede hablar de cine feminista? Y de ser así, ¿de qué tipo? ¿Cuál es el discurso que prevalece? ¿Sustituir héroes por heroínas abona del todo al terreno de la igualdad de género?

Así mismo, cabe cuestionarse si la mayoría de los filmes en los que participan y se representan mujeres, producidos dentro del cine hegemónico e industrial, como lo llaman Marta Selva y Anna Solá (2002), contribuyen a la visualización de una experiencia creativa diferente, en la que influye la pertenencia a un sexo y género distinto al dominante, histórica y culturalmente; y si dichas películas abonan a la creación de nuevas estéticas en que los arquetipos de género sean inoperantes y, como consecuencia de esto, se requieran nuevos lenguajes que revelen la naturaleza de los conflictos sociales e individuales, tal como se propone dentro del llamado *cine de mujeres* (Selva y Solá, 2002).

Las preguntas anteriores resultan relevantes porque ponen de manifiesto la complejidad del tema de género y el valor que la representación de lo femenino tiene en la pantalla y por ende, en la cultura, pues se parte del supuesto de que:

El cine contribuye a la formación, mantenimiento o eliminación de estereotipos, según apoyen o no las creencias aceptadas socialmente. Además, genera modelos que influyen en la creación de la identidad social. Modelos que pueden ser interpretados como un espejo donde se refleja la cultura de un país, y la matriz en la que aquella se forma y se transforma (Gila y Guil, 1999, p. 89).

Por lo que este texto pretende reflexionar sobre la mujer en la pantalla cinematográfica a través del análisis de tres

películas del cine contemporáneo que podrían ilustrar los principales tipos de discursos o miradas feministas que se han desarrollado a lo largo de la historia: feminismo liberal, feminismo radical y feminismos en plural, para con ello problematizar cómo se representa a la mujer en nuestros días y qué implicaciones tienen este tipo de representaciones dentro de la igualdad de género y sus diferentes posturas teórico-ideológicas.

Los filmes seleccionados para dicho análisis son ***Las estafadoras*** (*Ocean's 8*, Gary Ross, 2018), ***Be Natural: The Untold Story of Alice Guy-Blaché*** (Pamela B. Green, 2018) y ***El camino soñado*** (*Der traumhafte Weg*, Angela Schanelec, 2016). Estos proceden de distintas tradiciones: el primero es claramente un ejemplo hollywoodense, el segundo una pieza documental, y el tercero un ejemplo de cine nacional, en este caso, alemán. La diversidad de filmes permite reconocer cómo a pesar de ser películas en las que se cuentan historias de mujeres y que se estrenaron en el mismo año, no por fuerza hablan de la misma manera sobre ellas.

## CINE Y FEMINISMO

La relación entre el cine y la mujer ha arrojado grandes aportes teóricos. El primero, sin duda, es el de Laura Mulvey, quien fue una de las pioneras de los estudios sobre cine feminista. Ella afirma que el cine de Hollywood está hecho para el espectador masculino y esto coloca a los personajes femeninos en el lugar de objetos de deseo: personajes que están ahí para ser mirados y contemplados por ellos. En palabras de Mulvey (2001):

En un mundo ordenado por el desequilibrio sexual, el placer de mirar se ha escindido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que talla a su medida y conveniencia. En su tradicional papel de objeto de exhibición, las mujeres son contempladas y mostradas simultáneamente con una apariencia codificada para producir un impacto visual y

erótico tan fuerte, que puede decirse de ellas que connotan ‘para-ser-mirabilidad’. La mujer expuesta como objeto sexual es el *leitmotiv* del espectáculo erótico: desde los *pin-ups* hasta el *striptease*, desde Ziegfeld hasta Busby Berkeley, ella significa el deseo masculino, soporta su mirada y actúa para él. Las películas que siguen la tendencia cinematográfica dominante combinan hábilmente espectáculo y narración. La presencia de la mujer es un elemento indispensable del espectáculo en el cine narrativo convencional, aunque su presencia visual tiende a operar en contra del desarrollo del hilo argumental, al congelar el flujo de la acción en momentos de contemplación erótica (p. 370).

En esa misma línea, el trabajo de Annette Kuhn será de suma importancia al organizar los estudios sobre cine feminista reconociendo en ellos la posibilidad de cambio social. Su propuesta implica que en la construcción de género hay una intención política que puede llevar a la acción:

Si se acepta que ‘lo cultural’ puede subsumirse en la ideología y de este modo considera que tiene efectos en la constitución del sistema sexo/género en cualquier momento de la historia, entonces se vuelve posible afirmar que las intervenciones en el campo de la cultura tienen cierto potencial independiente para transformar los sistemas sexo/género. En otras palabras, ‘la lucha cultural’ se convierte en una posibilidad política (Kuhn, 1991, p. 19).

Tomando en cuenta estas dos ideas: la primera, que la mujer en el cine tiende a representarse como objeto, y la segunda, que cada que se decide sumarse a la objetivación —o rechazarla— implica un posicionamiento político, es que se articulará el siguiente recorrido. Se revisarán tres filmes protagonizados por mujeres ya mencionados, que podrían servir de ejemplo de las principales miradas feministas y se buscarán las características de las mujeres que los protagonizan, así como los discursos feministas que estén implícitos en dichas características. Cabe señalar que la crítica ha nombrado feministas a estas tres películas por razones diferentes y parte de este trabajo es responder en qué medida lo son o no lo son.

## REMAKES DE HOLLYWOOD: ELLAS EN LUGAR DE ELLOS

*Las estafadoras* podría considerarse un *remake* de *La gran estafa* (*Ocean’s Eleven*, Steven Soderbergh, 2001) o bien una secuela más, puesto que la protagonista en esta ocasión es la hermana de Danny Ocean, Debbie. El argumento central es muy parecido a la original: un robo que requiere un equipo especializado —cada una es la mejor en su área— y una mente maestra, que además de buscar el botín pretende resolver asuntos con su expareja. En esta película, el equipo estará conformado solo por mujeres porque, tal como la protagonista afirma, “ellos se hacen notar y nosotras no”.

Se trata de una historia de mujeres que juntas se convierten en un equipo infalible para robar un collar Cartier con valor de 150 millones de dólares en la famosa Gala del Met, junto con otros tesoros del lugar. Es importante señalar que cada una sustituye a uno de los ladrones de la película anterior, incluso repiten, además de habilidades o áreas de experticia, rasgos físicos y hasta origen étnico [FIGURAS 1 y 2].

Visto desde la óptica de género podría resultar una propuesta atractiva en el terreno del feminismo liberal, puesto que muestra mujeres inteligentes capaces de crear suspenso y acción en pantalla, un lugar casi siempre ocupado por hombres. Sin embargo, bajo un análisis más radical o plural, se encuentran algunos elementos que todavía requieren un tratamiento mayor en cuestiones de igualdad y perpetuación de estereotipos tradicionales o, como afirmaba Mulvey (2001), de seguir utilizando a los personajes femeninos como parte del espectáculo más que de la trama en sí.

Por ejemplo, Debbie, el personaje principal, deja claro desde la primera escena que actúa como “mujer convencional”, pero rebasa el estereotipo. Esto se hace evidente en su evaluación, cuando explica sollozando por qué debería obtener la libertad condicional y culpa de su detención al hecho de enamorarse de la persona equivocada. En la siguiente





FIGURAS 1 y 2. Ellos y ellas  
(*La gran estafa*, *Ocean's Eleven*, Steven Soderbergh, 2001;  
*Las estafadoras*, *Ocean's 8*, Gary Ross, 2018).



FIGURAS 3 y 4. Dualidad entre la mujer inteligente y la mujer débil  
(*Las estafadoras*, *Ocean's 8*, Gary Ross, 2018).

escena la vemos alardear de su actuación con una policía y salir de la cárcel, haciendo explícito que ese discurso de víctima era mentira. Debido a esto, es posible afirmar que es más inteligente que lo que aparenta y que finge ser una mujer frágil como estrategia para conseguir lo que necesita.

Lo anterior señala que las diferencias de género llegan hasta los ámbitos más íntimos, como las emociones y los sentimientos, lo cual también se hace explícito en el cine a través de la representación de los comportamientos que corresponden a las implicaciones de ser hombre o ser mujer. De acuerdo con Arlie R. Hochschild (2003), las personas, y en mayor medida las mujeres, realizan un “trabajo emocional”, que se traduce como un esfuerzo por ajustar sus sentimientos a las necesidades y expectativas de los demás, para lo cual recurren a técnicas de actuación o habilidades que suelen etiquetarse como naturales, cuando en realidad son su propia creación. Es posible observar esto en el fragmento ya descrito sobre Debbie Ocean.

Pero, ¿qué pasa cuando ella sale de la cárcel? La mujer dura e inteligente no puede hacer ninguna otra primera parada que entrar en una tienda departamental a robar perfumes y maquillaje, perpetuando el estereotipo de belleza que ha acompañado desde siempre a las mujeres en las pantallas de Hollywood. Debbie además orquesta todo el robo por una motivación romántica. Es decir, toda la operación, que además resulta exitosa, no la ideó solo para enriquecerse y realizar eso que sabe hacer muy bien: estafar, sino que la planeó para inculpar a su exnovio y meterlo a la cárcel. Esta motivación de venganza y de carácter sentimental no abona al terreno del cambio en la imagen de la mujer en pantalla, puesto que vuelve a perpetuar la idea de que las motivaciones femeninas siempre se vinculan a un hombre, colocando a la mujer en el plano de la fragilidad y la debilidad, ya que “necesita de él para estar completa”.

Esto resulta interesante si se observa que en la película protagonizada por hombres pasa algo similar, pero la lectura

es totalmente opuesta: el hecho de que Danny vaya a recuperar a su exesposa valiéndose del atraco es visto como un acto heroico, como parte de la recompensa, pues después de robar al actual marido de su mujer, también se la lleva a ella. No obstante, en el caso de Debbie no hay recompensa, ni tampoco heroicidad, solo un acto de venganza, lo cual resta valor a su capacidad como estratega y ladrona [FIGURAS 3 y 4].

En ese mismo sentido, se podría leer como un acierto respecto al tema de la diversidad sexual la inclusión de un personaje gay como Lou. Aunque también suscita preguntas: ¿su gusto por los motores no es también abonar al estereotipo? Se muestra siempre ojeando revistas de autos y cruzando carreteras. ¿Es necesario masculinizar a un personaje femenino homosexual? ¿No es posible otro tipo de representación? ¿Por qué no quedarse con la escena en la que claramente coquetea con Debbie en la cafetería ofreciéndole un trozo de pastel? El gesto es tan sutil que no parece necesitar nada más [FIGURA 5].

Los personajes secundarios también se alejan del feminismo plural, pues son mujeres de distintos grupos étnicos

las que hacen el trabajo sucio en el robo. Por ejemplo, la chica que debe arrastrarse para cerrar por dentro la puerta del baño durante el plan es Constance, de ascendencia oriental; la que hace de lavaplatos para infiltrarse a la gala es Amita, de origen indio, quien además aspira a tener un novio como parte de este cierre romántico perfecto. Ella es una experta en joyas que, cuando no está haciendo su trabajo, busca novio en Tinder. Este gesto revela cómo en este ejercicio en equipo las jerarquías parecen estar organizadas por el color de la piel: las mujeres blancas son las líderes y las de otros orígenes étnicos son las de menor rango [FIGURAS 6 y 7].

La Asociación para los Derechos de la Mujer y el Desarrollo (AWID) ilustra cómo desde los feminismos en plural se deben tomar en cuenta estas diferencias:

Por ejemplo, la experiencia de una mujer negra en Ciudad del Cabo es cualitativamente distinta a la de una mujer blanca o indígena en esa misma ciudad. De manera similar, son únicas y distintas las experiencias que implican ser lesbiana, anciana, discapacitada, pobre, del hemisferio norte, y/u otra serie de identidades. El análisis interseccional plantea que no debe-

FIGURA 5. Masculinización de Lou  
(*Las estafadoras*, *Ocean's 8*, Gary Ross, 2018).





FIGURAS 6 y 7. Jerarquías según grupo étnico  
(*Las estafadoras*, *Ocean's 8*, Gary Ross, 2018).

mos entender la combinación de identidades como una suma que incrementa la propia carga sino como una que produce *experiencias sustantivamente diferentes*. En otras palabras, el objetivo no es mostrar cómo un grupo está más victimizado o privilegiado que otro, sino descubrir diferencias y similitudes significativas para poder superar las discriminaciones y establecer las condiciones necesarias para que todo el mundo pueda disfrutar sus derechos humanos (AWID, 2004, p. 2).

Este análisis interseccional rebasa el hecho de solo cumplir con la cuota de inclusión de diferentes tipos de mujeres en pantalla para darle visibilidad a todas ellas: conlleva un trabajo más profundo de entendimiento horizontal en el que se piensen las diferencias como parte de la identidad y no como etiqueta para ser colocada de nuevo en algún estereotipo limitante.

En resumen, esta película permite ver a muchas mujeres en pantalla, como tantos otros *remakes* contemporáneos de Hollywood —*Cazafantasmas* (*Ghostbusters*, Paul Feig, 2016),

*Capitana Marvel* (*Captain Marvel*, Anna Boden y Ryan Fleck, 2019), *Maestras del engaño* (*The Hustle*, Chris Addison, 2019), *Ángeles de Charlie* (*Charlie's Angels*, Elizabeth Banks, 2019), *Mujer Maravilla* (*Wonder Woman*, Patty Jenkins, 2017)—. Sin embargo, estos personajes femeninos, al menos en *Las estafadoras*, no rompen con los estereotipos tradicionales en los que las mujeres viven para y por su apariencia, y en los que vinculan sus motivaciones a alcanzar o vengar el amor romántico. Estos personajes, además, siguen perpetuando otro tipo de discriminaciones puesto que hacen evidente que en este grupo de mujeres inteligentes el color de piel condiciona su lugar en el juego.

## TAMBIÉN ELLAS SON PARTE DE LA HISTORIA

En la línea del feminismo radical, o bien de los discursos que buscan romper con el sistema patriarcal de raíz, el cine

ha contribuido principalmente de dos maneras: la primera, contando historias desde el punto de vista de ellas y para el deleite de ellas, y la segunda, desempolvando historias olvidadas, precisamente para visibilizar la relevancia de las grandes figuras femeninas que frecuentemente se desdibujan. Es el caso del filme ***Be Natural: The Untold Story of Alice Guy-Blaché***.

Es un filme documental dirigido por Pamela B. Green en el que se cuenta la historia de la primera cineasta, productora y guionista encargada de llevar la ficción al cine, misma que los libros de historia han dejado en el olvido: Alice Guy-Blaché. La película se vale de distintos recursos para ser contada: animaciones, entrevistas a cineastas, historiadores o teóricos, una entrevista a la propia Alice (filmada en 1964), material de archivo, y algunas de sus películas. En ella se explica cómo esta cineasta ayudó con sus experimentos a la consolidación del lenguaje cinematográfico [FIGURAS 8, 9 y 10], como señalan Selva y Solá (2002):

El caso de Alice G. resulta emblemático, sumado al de otras y otros autores cinematográficos, de su paralelo o casi primordial interés por el desarrollo narrativo. Sus ‘inventos’ en el coloreado y la búsqueda de la sincronía sonora nos habla también de un interés tecnológico que ha sido asimismo negado como relativo a las mujeres (p. 21).

El filme en sí mismo es reivindicativo de la figura olvidada de Guy-Blaché, lo cual alude a un fenómeno que se observa en casi todas las artes: los nombres asociados a los grandes movimientos suelen ser siempre masculinos y eso no significa que no hubiera mujeres trabajando a la par que ellos. El gesto de visibilización es un acto político que invita a cuestionar la historia y a preguntarse por qué se dejan fuera a las mujeres que contribuyeron en esta cuando su participación es importante, incluso más que la de ellos [FIGURA 11].

Además del argumento central y del acto político de visibilizar lo invisible, la película muestra la mirada de la artista, ya que en los pocos filmes que se conservan realizados por

ella se puede ver su interés por contar historias en las que lo femenino tiene una gran presencia. Un ejemplo de esto es la pieza ***Las consecuencias del feminismo*** (*Les résultats du féminisme*, 1906) que retrata en clave de humor qué pasaría si las mujeres hicieran las tareas de los hombres y viceversa. El resultado es el siguiente: ella siendo hombre termina el día sin mayor complicación, pero él siendo mujer no puede más, está cansado y rebasado por las tareas domésticas, lo cual tiene la intención de dejar claro que la organización social por géneros es injusta. En ***La señora tiene antojos*** (*Madame a des envies*, 1906) aborda el embarazo desde un punto de vista femenino, pues visibiliza la gestación, pero también una forma placentera de sobrellevarlo [FIGURAS 12 y 13].

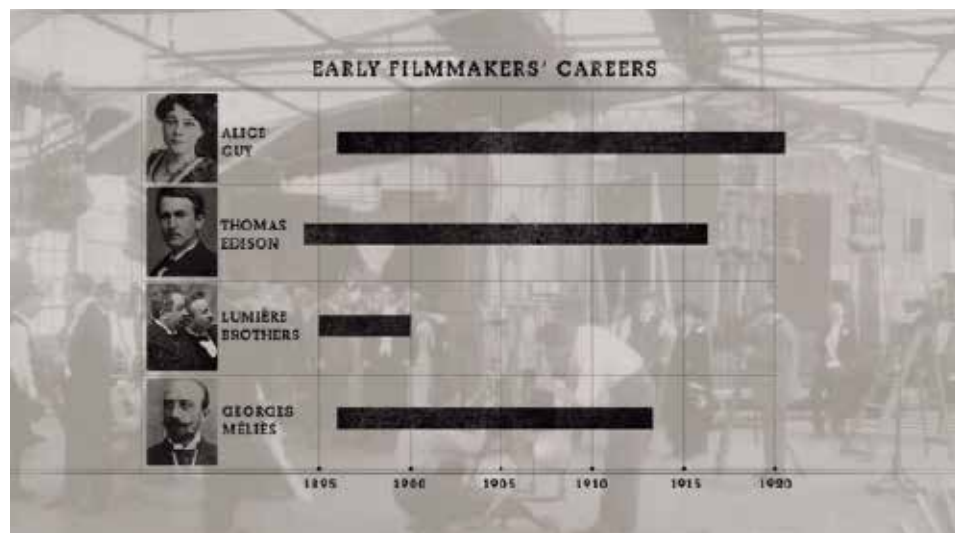
Alice Guy, en *Madame a des envies* (1906) refleja excepcionalmente y con una complicidad gozosa —fuera del capricho histórico-compulsivo con el que habitualmente han sido tratados— los antojos que tiene una mujer embarazada. Su particular visión de estos deseos —llena por otra parte de ternura, ironía y de gran comicidad— propone una noción de la experiencia gestante felizmente egoísta, exenta de toda la construcción ideológica creada por la tecnología patriarcal, que ha conducido a una interesada idealización limitativa y cerceñada de la enorme potencialidad de goce también expansivo que en la mayoría de casos se vive con el embarazo. Por otra parte, el propósito del filme de Alice Guy no solo trasciende las limitaciones en torno a cómo se construye el arquetipo mujer-madre sino que, en el orden de la sintaxis filmica incorpora como pionero uno de los primeros usos legibles dados al primer plano (Selva y Solá, 2002, p. 21).

De acuerdo con el propio documental, Alice Guy-Blaché pasó los últimos años de su vida tratando de obtener los créditos por su trabajo, debido a que algunas de sus películas le fueron adjudicadas a su asistente en Gaumont; y sus filmes realizados en Solax, la productora que inició en Estados Unidos, a su exmarido, como si siempre fuera más fácil pensar en ellos como artistas y creadores y no en ellas. Es justo sobre esta idea que gira la película: expone la grandeza de Alice, pero también lo difícil de su reconocimiento en un sistema

FIGURAS 8, 9 y 10.  
 Los inventos tecnológicos de Alice Guy-Blaché  
 (*Be Natural: The Untold Story of  
 Alice Guy-Blaché*, Pamela B. Green, 2018).



FIGURA 11. Alice Guy-Blaché produjo  
 más filmes en su época que otros  
 de sus compañeros cineastas  
 (*Be Natural: The Untold Story of  
 Alice Guy-Blaché*, Pamela B. Green, 2018).





FIGURAS 12 y 13. El interés de Alice Guy-Blaché por abordar el cine desde lo femenino (*Las consecuencias del feminismo*, *Les résultats du féminisme*, 1906; *La señora tiene antojos*, *Madame a des envies*, 1906).

plenamente patriarcal. La propuesta se suma al feminismo radical, pues deja claro la necesidad de reescribir la historia y demostrar que las mujeres siempre han estado presentes en esta.

## **EL CAMINO SOÑADO: DEVELANDO LA MENTIRA DEL VIVIERON FELICES PARA SIEMPRE**

*El camino soñado*, de Angela Schanelec, cuenta la historia de dos mujeres que se separan de sus parejas. La primera transcurre en los años 80 y explica la historia de Theres, una joven alemana que vive en Grecia cantando en los camiones junto a Kenneth, su novio inglés. La segunda, que sucede 30 años después en Berlín, es la historia de Ariane, una actriz de televisión que decide separarse de su marido porque ya no le ama. Ambas son madres y los hijos están cerca de ellas, pero su maternidad no es todo lo que las constituye.

El cine de Angela Schanelec es reconocido como parte del movimiento de la Escuela de Berlín (Berliner Schule), un cine que se ha caracterizado principalmente por la utilización, en contraste, de lugares urbanos con lugares rurales, creando así escenarios que provocan una sensación de ser conocidos y desconocidos a la vez. Sus historias emergen de la cotidianidad sin convertirse en grandes dramas. Los temas de las películas de la Escuela de Berlín parecen siempre ser tratados con frialdad y distancia. En estos filmes el tiempo muerto es habitual y siempre se respira un dejo de melancolía política (Nord, 2007).

Entre los cineastas del movimiento existen algunos puntos de encuentro:

Hay diferencias muy evidentes entre el cine de Angela Schanelec, Christian Petzold o Thomas Arslan, por mencionar a los pioneros del grupo, pero los tres comparten la necesidad de trabajar sobre el mundo contemporáneo, sobre la realidad como materia viva y sobre personajes sin certezas, en situación de tránsito. Es un cine abierto, en el sentido más amplio de la palabra: un cine que no parte de ideas preconcebidas sino que

va expresando sus dudas y eventualmente encontrando sus certezas al mismo tiempo que sus personajes (La Escuela de Berlín. El joven cine alemán del siglo XXI, 31 de enero de 2012).

En ese sentido, no se puede leer *El camino soñado* sin tomar en cuenta el contexto de la Escuela de Berlín y sus características, puesto que este filme hace uso de casi todas ellas. Los lugares urbanos y rurales de la primera historia carecen de referente, la ciudad y el campo no se reconocen como parte de un territorio real, más bien crean la suerte de un mundo imaginario en donde Theres pasea y vive su ruptura. En un jardín que parece más un espacio interior que real, se da cuenta de que algo ya no podrá ser igual con Kenneth y decide irse. Los tiempos muertos son el propio duelo y el espectador acompaña a Theres a decidir y avanzar, pero desde el plano de la emoción y no de la información, como menciona Roger Koza:

Cada tanto no está mal preguntarse por la naturaleza de las emociones en el cine. ¿Por qué una imagen suscita una emoción? En el cine de Schanelec en general y en *The Dreamed Path* en particular el flujo de emociones es desencadenado por una radicalización de la experiencia sensible. La conmoción más que narrativa es física, y solicita una atención específica (Koza, 2017, parr. 1).

La segunda historia, que parece no tener nada que ver con la primera, también sucede en este aparente tiempo muerto. La escena más representativa —y a la vez la más simbólica en relación a la ruptura— es la de la pareja arreglando su biblioteca; él pregunta qué libros tirar y cuáles guardar, y ella, decidida, elimina algunos títulos. En esta escena doméstica que podría parecer irrelevante se lee el porqué de la separación: el tiempo hace que ciertas ideas, “ciertos libros”, ya no sean de interés propio, así de complejo y así de simple. Las personas cambian, evolucionan, la vida parece ser muchas vidas y no solo una única elección [FIGURAS 14 y 15].

Las historias de Theres y de Ariane se pueden leer desde el feminismo plural porque desmenuzan un sentimiento



muy pocas veces visto y tratado de esta forma en el cine: el desencanto. Si Hollywood se empeñó en representar a las mujeres como objetos de satisfacción masculina, el hecho de filmar el desencanto y luego la separación de las parejas desde la perspectiva femenina es un gesto de liberación absoluto, expresado, además, con tranquilidad, sin escándalos y sin dramas. Ellas simplemente se desencantan y se van. No hay un “vivieron felices para siempre” con sus parejas y este, a su vez, se invierte por un “vivieron libres y tomaron el control de sus decisiones”. Además esto se cuenta dentro de contextos distintos, de ahí que las épocas sean tan representativas: no importa cuándo o dónde, lo importante es saber quién eres y qué deseas.

## CONCLUSIONES

Ninguna de estas tres películas está pensada como cine feminista o cine de mujeres, pero todas son protagonizadas por mujeres, de ahí que se pueda pensar en un análisis de este tipo. Cada una de ellas, en la superficie, podría ser ejemplo de un discurso feminista particular: ***La estafadoras***, con su equipo de mujeres ladronas, puede ilustrar la búsqueda del feminismo liberal, es decir, buscar obtener la misma participación que ellos en pantalla; ***Be Natural: The Untold Story of Alice Guy-Blaché*** es un filme documental que en su esfuerzo por visibilizar a la gran Alice, devela cómo

desaparecen las mujeres y su obra en el cine, apoyando de esta manera a los discursos sobre feminismo radical que ven la necesidad de denunciar todas estas fallas históricas; ***El camino soñado***, en su afán de contar historias mínimas, permite narrar de manera muy diferente una ruptura en la que quien decide es ella, y no pretende ser dramática sino silenciosa. Esta característica se coloca dentro de los feminismos plurales que comprenden que las mujeres reaccionan de manera distinta a los hombres y que son libres de decidir y marcharse. Estos personajes no son buenos ni malos, son complejos y en ello radica su carácter feminista.

Este texto ha pretendido dejar hablar a los filmes, no a las teorías feministas, con la intención de mostrar tres maneras de visibilizar lo femenino para evidenciar que hay formas diferentes de representar a las mujeres en pantalla y que estas representaciones tienen implicaciones, también distintas, en el debate sobre la igualdad de género. Es un punto de partida para seguir trabajando en la representación de lo femenino y la necesidad de actualizar los discursos feministas en el cine.

Asimismo, estas tres películas también podrían ser un ejemplo de cómo Hollywood, el cine documental y/o el cine de autor aportan diversos discursos sobre la representación de la mujer y, en este mismo sentido, cómo se pueden nutrir las miradas de unos y otros, porque en el cine la igualdad no necesita darse en un género específico o en un tipo de cine particular, sino en todos ellos. 🍷



FIGURAS 14 y 15. Los momentos del desencanto  
(*El camino soñado*, *Der traumhafte Weg*,  
Angela Schanelec, 2016).

# Bibliografía

- ASSOCIATION FOR WOMEN'S RIGHTS IN DEVELOPMENT. (1 de agosto de 2004). Interseccionalidad: una herramienta para la justicia de género y la justicia económica. *AWID*. Recuperado de <https://www.awid.org/es/publicaciones/interseccionalidad-una-herramienta-para-la-justicia-de-genero-y-la-justicia-economica>
- CUBILLOS Almendra, J. (2015). La importancia de la interseccionalidad para la investigación feminista. *Oxímora. Revista Internacional de Ética y Política*, 7, 119-137. Recuperado de <https://revistes.ub.edu/index.php/oximora/article/view/14502>
- GILA, J. y Guil, A. (1999). La mujer actual en los medios: estereotipos cinematográficos. *Comunicar*, 12, 83-93. doi: <https://doi.org/10.3916/C12-1999-13>
- HOCHSCHILD, A. R. (2003). *The Managed Heart. Commercialization of Human Feeling*. Berkeley, EE.UU.: University of California Press.
- KOZA, R. (7 de junio de 2017). Las películas de Angela Schanelec (02): Der traumhafte Weg / The Dreamed Path / El camino soñado. *Con los ojos abiertos*. Recuperado de <http://www.conlosojosabiertos.com/las-peliculas-angela-schanelec-der-traumhafte-weg-the-dreamed-path-camino-sonado/>
- KUHN, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid, España: Cátedra.
- La Escuela de Berlín. El joven cine alemán del siglo XXI. (31 de enero de 2012). *La Cinemateca Sevilla*. Recuperado de <https://lacinematecasevilla.wordpress.com/2012/01/31/la-escuela-de-berlin-el-joven-cine-aleman-del-siglo-xxi/>
- MULVEY, L. (2001). El placer visual y el cine narrativo. En K. Cordero e I. Sáenz (Comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 81-93). Ciudad de México, México: Universidad Iberoamericana.
- NORD, C. (7 de julio de 2007). Notas sobre la Berliner Schule (Escuela Berlinese). *Otros Cines*. Recuperado de <https://www.otroscines.com/nota?idnota=2932>
- SELVA, M. y Solá, A. (2002). *Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres*. Barcelona, España: Paidós.
- VARELA, N. (2008). *Feminismo para principiantes*. Barcelona, España: Ediciones B.

# Filmografía

- GREEN, P. B. (Directora & Productora) & Littlewood, C. y Simon, J. (Productoras). (2018). *Be Natural: The Untold Story of Alice Guy-Blaché*. EE.UU.: Be Natural Productions.
- GUY-BLACHÉ, A. (Directora). (1906). *Las consecuencias del feminismo* [*Les résultats du féminisme*]. Francia: Gaumont.
- GUY-BLACHÉ, A. (Directora). (1906). *La señora tiene antojos* [*Madame a des envies*]. Francia: Gaumont.

ROSS, G. (Director) & Ekins, S. y Soderbergh, S. (Productores). (2018). **Las estafadoras** [*Ocean's 8*]. EE.UU.: Warner Bros., Village Roadshow Pictures, Smoke House Pictures.

SCHANELEC, A. (Directora) & Von Alberti, I. y Schlaich, F. (Productores). (2016). **El camino soñado** [*Der traumhafte Weg*]. Alemania: Filmgalerie 451, Tigerlily Films.

SODERBERGH, S. (Director) & Weintraub, J. (Productor). (2001). **La gran estafa** [*Ocean's Eleven*]. EE.UU.: Warner Bros., Village Roadshow Pictures.

FABIOLA ALCALÁ ANGUIANO (México) es Doctora en Comunicación Audiovisual por la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. Profesora investigadora del Departamento de Estudios de la Comunicación Social de la Universidad de Guadalajara. Sus principales líneas de investigación son: el análisis cinematográfico, el cine documental y los estudios visuales.

FANNY CERVANTES GONZÁLEZ (México) es egresada de la Licenciatura en Comunicación Pública de la Universidad de Guadalajara.

# Un ataúd de hierro surcando la ciudad: estética de la soledad posmoderna en *Taxi Driver*

*This Iron Coffin Floating  
Through the City: Aesthetics of the  
Postmodern Loneliness in Taxi Driver*

JOSÉ LUIS VALHONDO-CREGO

jlvalcre@unex.es

<https://orcid.org/0000-0003-2383-5513>

*Universidad de Extremadura,  
España.*

FECHA DE RECEPCIÓN  
febrero 4, 2020

FECHA DE APROBACIÓN  
abril 21, 2020

FECHA DE PUBLICACIÓN  
julio 1, 2020

[https://doi.org/10.32870/  
eloquepiensa.v0i21.351](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i21.351)

RESUMEN / Desde décadas recientes, vivir solo ha dejado de ser algo estadísticamente marginal o socialmente extraño. Por una parte, se ha convertido en una oportunidad vital para alcanzar objetivos personales; por la otra, en un problema social que implica a un número cada vez mayor de individuos. A través de un análisis de contenido, este artículo examina cómo se hace sensible al espectador la soledad a través del caso de estudio del filme *Taxi Driver*, con guion de Paul Schrader y dirección de Martin Scorsese. Se examina el modo en que se encarna esa soledad en una narrativa cuyo protagonista es un *alter ego* posmoderno del guionista. Este perpetra con su guion una metáfora del trabajo creativo del artista enfatizando el empleo del diario como una tecnología del yo que pretende ordenar el caos de las imágenes posmodernas. Se deduce que tanto el guionista como el director inscriben la soledad en un relato que apunta a un ciclo necesario de redención y trascendencia.

PALABRAS CLAVE / soledad, *alter ego*, anonimato, diario, posmodernidad.

ABSTRACT / Since recent decades, living alone has ceased to be something statistically marginal or socially strange. On the one hand, it has become a vital opportunity to achieve personal goals; on the other, in a social problem that involves an increasing number of individuals. This article examines how loneliness becomes sensitive to the viewer through the case study of *Taxi Driver*, with a script by Paul Schrader and directed by Martin Scorsese. The way in which this solitude is embodied is analyzed in a narrative whose protagonist is a postmodern *alter ego* of the screenwriter. He writes with his script a metaphor of the artist's creative work emphasizing the use of the diary as a technology of the self that aims to order the chaos of postmodern images. It follows that both the screenwriter and the director inscribe loneliness in a story that points to a necessary cycle of redemption and transcendence.

KEYWORDS / loneliness, *alter ego*, anonymity, diary, postmodernism.



*Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976).

## INTRODUCCIÓN

Los primeros fotogramas de *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) muestran un taxi surgiendo lentamente, desde un ángulo bajo y oblicuo, de la niebla de Nueva York, con los acordes de la música de Bernard Herrmann. Paul Schrader, guionista del filme, declaró que esa imagen condensaba los significados del tema que quería tratar, y la describió como la de un “taxista enclaustrado en un ataúd de hierro surcando la ciudad” (Wade, 2017). Cuando tuvo esa inspiración visual, Schrader convalecía en un hospital, ingresado por una úlcera de estómago. Se había separado de su pareja, vivía en un coche, bebía en exceso y frecuentaba cines porno cuando sufría insomnio. Esa situación personal permite especular con la idea de que el protagonista del filme, Travis Bickle, fuera en cierto modo un *alter ego* de Schrader. Al menos, en lo que respecta al tema central de la película: la soledad de un *voyeur* moderno que lucha por racionalizar la furia de las imágenes que se cuelan cada noche en su retina, en su incesante merodeo por la ciudad de Nueva York. La soledad es un tema posmoderno. Como señala Eric Klinenberg (2012), nunca en la historia humana existieron tantos individuos viviendo por su cuenta, solos, sin compartir techo con una familia

o una comunidad. Hasta la segunda mitad del siglo xx XX, vivir solo era una excentricidad, de manera que la sociedad se había organizado en torno al núcleo familiar.

En primer lugar, se tratará la cuestión del alcance y metodología seguida para el análisis. En una segunda parte, exponemos los resultados del proceso por el que Paul Schrader “se traduce” o realiza un ejercicio de interpretación de sus imágenes personales para transformarlas en un guion y cómo Martin Scorsese vuelve a transformar esa escritura en imágenes. Exploramos el modo en que se conectan sociedad y sujeto posmoderno en *Taxi Driver*. Finalmente se ofrecen conclusiones sobre la interacción de imágenes y palabras en la construcción cinematográfica de la soledad como problema social.

## ALCANCE Y METODOLOGÍA EMPLEADA

Se analizará el modo estético en que el guion de *Taxi Driver* se ha convertido en un texto audiovisual. Con “modo estético” nos referimos al significado primigenio de la estética como experiencia de los sentidos; dicho de otra manera, cómo se genera un discurso para que el espectador interprete emocionalmente la soledad de un individuo en un contexto posmoderno caracterizado por la disolución de las identidades, la incomunicación, la anomia y la alienación.

Las unidades de análisis en el guion serán las intervenciones de los personajes y las acotaciones; en el caso del filme, los planos y las escenas constituirán las unidades a examinar. El objetivo es comparar el texto del guion con el resultado final de la edición del filme, centrándonos en la caracterización del protagonista. El guion de Paul Schrader (1976) puede consultarse en internet. Las imágenes del filme han sido analizadas a partir de una edición en DVD de 1999. Para facilitar el análisis cualitativo se ha empleado una herramienta informática [ANEXO 1].

Debemos hacer una precisión respecto al alcance del estudio. Se examina solo un fragmento de la película que

consideramos clave para explorar la estética respecto a la soledad posmoderna. En concreto, ese fragmento abarca desde el comienzo del filme hasta el primer *punto de giro*, que consideramos el momento en que Travis descubre a Betsy. Tenemos en cuenta el resto del filme como contexto narrativo, pero la comparación detallada entre el guion y su producción abarca hasta ese punto.

También es necesario señalar que contextualizaremos el análisis en el marco del proceso creativo entre el guionista (Paul Schrader) y el director (Martin Scorsese). Schrader encontró en Scorsese a alguien afín a sus presupuestos estéticos. Scorsese también creció en una subcultura muy religiosa, la de la comunidad italoamericana de posguerra en Nueva York. Pensó de joven en ordenarse sacerdote, para terminar abrazando el cine como profesión, con una fe casi religiosa en las imágenes. En ese marco, el guionista trabaja en muchas ocasiones traduciendo sus propias imágenes mentales sobre el tema al texto del guion, tal y como ocurre con el caso mencionado del taxi apareciendo en mitad de la bruma neoyorkina. Este proceso es inverso al que realiza el director cuando traduce ese guion a imágenes para editarlas en el último tramo del trabajo. Por resumir, el proceso incluye la transición creativa desde las imágenes en la mente del guionista hasta las del director, con la conexión intermedia del guion.

## ESTETIZAR LA SOLEDAD A TRAVÉS DEL PROTAGONISTA

Scorsese abre su película con la aparición fantasmagórica de un Chevrolet amarillo que surge entre la bruma, flotando entre el vapor que emanan las calles de Nueva York [FIGURA 1]. Traduce así la metáfora de Schrader cuando este imaginó el germen de su guion como “un ataúd de hierro surcando la ciudad” (aunque dicha expresión no figurara en el guion).

Un guion clásico no suele abrir con una cita, pero Schrader lo hace con una frase del escritor Thomas Wolfe: “La mayor convicción de mi vida reside ahora en la creencia de que la

FIGURA 1. Taxi emergiendo en la bruma  
(*Taxi Driver*, dirigida por Martin Scorsese  
con guion de Paul Schrader, 1976).



FIGURA 2. "Detrás de esa sonrisa, tras sus oscuros ojos"  
(*Taxi Driver*, dirigida por Martin Scorsese  
con guion de Paul Schrader, 1976).



soledad, lejos de ser un raro y curioso fenómeno, es el hecho fundamental e inevitable de la existencia humana” (*God’s Lonely Man*, 1941). Emplear esa cita forma parte del pastiche posmoderno de la película y funciona a modo de tono o clave de la melodía de lo que vendrá después en el resto de la pieza. Esa clave gira en torno a la conciencia humana de la soledad tal y como el propio Schrader reconoce (citado en Brady, 2013); una soledad que el personaje rumia a lo largo de toda la película.

## RASGOS OBJETIVOS Y ESTADOS MENTALES

Tras esa cita inicial que enmarca y pretende dar sentido a la trama, el guion destaca la descripción del protagonista. En este tipo de descripción encontramos elementos objetivos para un posible observador: “TRAVIS BICKLE, 26 años, delgado, curtido, el perfecto solitario (...) Viste tejanos y botas

de vaquero, una camisa de cuadros y una raída cazadora del ejército con un lema donde se puede leer ‘King Kong Company 1968-1970’” (Schrader, 1976, p. 2)<sup>1</sup>.

Frente a esas descripciones objetivas localizamos en esa acotación la descripción de estados mentales que solo pueden ser leídos a través de la observación de la conducta externa. Por ejemplo, cuando el guion señala lo siguiente: “Detrás de esa sonrisa, tras sus oscuros ojos, en sus mejillas demacradas, *podemos ver* las manchas ominosas causadas por una vida de miedo íntimo, de vacío, de soledad” (p. 2)<sup>2</sup>. Subrayamos el “podemos ver” porque es el elemento clave que explica ese estilo clásico: ¿quién puede ver qué?

<sup>1</sup>“TRAVIS BICKLE, age 26, lean, hard, the consummate loner (...) He wears rider jeans, cowboy boots, a plaid western shirt and a worn beige Army jacket with a patch reading, ‘King Kong Company 1968-70’” (La traducción es mía).

<sup>2</sup>“But behind that smile, around his dark eyes, in his gaunt cheeks, one can see the ominous stains caused by a life of private fear, emptiness and loneliness” (La traducción es mía).



El guionista hace un esfuerzo interpretativo e intenta traducir el sentido de esos gestos del personaje, que en apariencia son risueños, pero tras los cuales se esconde algo muy diferente. Infiere en la cara de su posible *alter ego* esos sentimientos e intenta comunicarlos al espectador. Por su parte, el director traduce esa descripción en una serie de planos de la mirada de Travis a su espejo retrovisor [FIGURA 2] que, además, forman parte de los créditos de la presentación de la película y están editados justo después de la aparición del taxi en la niebla.

Se puede deducir que Schrader caracteriza a su personaje a través de la capacidad de entender los sentimientos ajenos gracias a la imitación interna y mental de esos gestos. El guionista brinda al actor y al director señales para construir los gestos de Travis que él “ve” en su mente, para que el espectador pueda representarse a Travis al “reconocer” con la mirada interior esos gestos.

Schrader despliega también en esa descripción inicial un registro aún más subjetivo respecto a su personaje, relacionado con una imagen ambigua. Lo hace cuando apunta que “parece haber deambulado por un mundo frío, un lugar donde la gente apenas se comunica”. Se trata de una descripción posibilista y metafórica, en que el autor propone un boceto difuso, nada clásico, del personaje; como si hubiera algo en él que se escapa al autor y que quiere compartir con el espectador. Lo clásico sería recurrir a la capacidad omnisciente del autor, pero opta por lo posmoderno, en el sentido de que con estas descripciones revela su imposibilidad de concretar al personaje, hacerlo cognoscible. De hecho, el autor parece no creer en la posibilidad de cerrar el conocimiento sobre Travis.

## EL INDIVIDUO FRENTE A LA MASA

Otro elemento en esa descripción inicial del personaje lo relaciona con el resto de la sociedad. “Travis va a la deriva en la vida nocturna de Nueva York, como una oscura som-

bra entre otras sombras aún más oscuras. Pasando desapercibido, sin motivos para que nadie se fije en él. Travis parece camuflarse entre lo que le rodea” (p. 2)<sup>3</sup>. En la traducción de esas palabras a imágenes, Scorsese opta por unas imágenes de las calles de Nueva York [FIGURA 3], y las sitúa justo después de mostrar la mirada de Travis [FIGURA 2]. Son imágenes distorsionadas de gente anónima, con filtros de colores primarios (rojo y azul) que dejan estelas, en cámara ralentizada. Figuras fantasmagóricas u oníricas se pasean delante de la mirada del taxista y le devuelven esa mirada. Se trata de la masa indistinguible de Nueva York. La ciudad funciona como otro personaje del relato.

Las imágenes de los créditos proponen unas coordenadas estéticas y temáticas condensadas y traducidas en tres símbolos básicos que se encadenan en la secuencia: *Taxi*, *Mirada de Travis*, *Muchedumbre*. Hablamos de una sintaxis visual que se replica a lo largo del guion para incidir en la subjetividad del relato a través de los ojos de Travis, además de señalar la separación entre el taxista y la realidad indescribible que cada noche observa. La música de Bernard Herrmann refuerza el tono de esa imagen de entrada, un tono onírico mezclado con momentos que retornan siempre a la inquietud.

La descripción de Travis y la metáfora (no presente en el guion) del taxi surcando la ciudad han servido para generar un flujo de imágenes que provoca una pregunta: ¿quién está mirando y quiénes son los que devuelven la mirada? En parte, de forma clásica, la siguiente escena responde esa pregunta: el protagonista, Travis Bickle, no puede dormir por las noches y acude a una empresa de taxis para hacer algo de provecho con su insomnio. Comienza a merodear por la ciudad trabajando como taxista.

<sup>3</sup>“Travis is now drifting in and out of the New York City night life, a dark shadow among darker shadows. Not noticed, no reason to be noticed” (La traducción es mía).

## UN DIARIO PARA RACIONALIZAR LAS IMÁGENES

Aparte de los tres elementos simbólicos mencionados: Taxi, Mirada y Muchedumbre (o Nueva York), aún falta un cuarto elemento para terminar de articular el discurso visual: el diario que escribe Travis y su traslación a la pantalla en forma de *voice over*<sup>4</sup>. Para poder cerrar el significado abierto de las imágenes de entrada (y del resto de la trama), el guionista recurre a un diario. Scorsese toma del guion el primer monólogo en *voice over* (V. O. en adelante) y lo edita con imágenes de una panorámica del interior de la vivienda de Travis hasta llegar al protagonista, que primero está escribiendo un diario y después conduce el taxi.

En el guion encontramos lo siguiente: “La CÁMARA realiza una panorámica, examinando el apartamento de Travis. Como poco, es extraño” (p. 9)<sup>5</sup>. Sigue una descripción detallada del apartamento que Scorsese reflejará en sus detalles. La vivienda se convierte también en otro elemento de la personalidad que refleja la soledad de Travis. Es una vivienda de alguien que no la comparte con nadie, ni siquiera para invitarlo a pasar un rato. “No hay mobiliario, más allá de una silla minúscula (...) unos cables rotos cuelgan en la pared donde en otro tiempo hubo un teléfono” (p. 9)<sup>6</sup>.

La continuidad se asegura gracias a esa voz interna de Travis cuya significación estética principal en el filme consiste en intentar fundir relato e identidad del personaje. En el fondo, ese diario se parece a lo que Roland Barthes (1977) señalaba en su ensayo sobre retórica de la imagen respecto

<sup>4</sup>Empleamos el término original, *voice over*, para distinguirlo de la voz en *off*. La *voice over* es una voz extradiegética, que no escucharíamos como testigos si estuviéramos en la escena, cosa que sí ocurriría con la voz en *off*, que es diegética pero fuera de cuadro.

<sup>5</sup>“CAMERA continues to PAN, examining TRAVIS' apartment. It is unusual, to say the least” (La traducción es mía).

<sup>6</sup>“There is no furniture other than the rickety chair and table (...) Ragged black wires dangle from the wall where the telephone once hung” (La traducción es mía).

al *anclaje* que ejercen los pies de foto en las imágenes que comentan.

El *flujo de conciencia* no es un recurso clásico en la construcción del personaje filmico. Se trata de una estrategia del guionista que comunica a su personaje mientras este cuenta el relato de su identidad. Es posible que ese flujo conectara con el solitario estado emocional de Schrader y que este lo transfiriera al guion a través de la utilización narrativa del diario. Estéticamente, también comunica algo muy importante: Travis no escribe un diario por placer expresivo, lo hace como ejercicio de control.

Michel Foucault (1990) consigna el diario entre esas herramientas o *tecnologías del yo* con las que el sujeto moderno intenta someterse a su propia disciplina. Travis está obsesionado con la organización de sus cosas domésticas, lo que viene a reflejar también su necesidad de un orden social *autoritario*. Especulando con el trabajo artístico de Schrader, es posible que el diario sirviera tanto al guionista como al personaje. El primero recurre a esta técnica para orientar el curso del relato, del mismo modo que el personaje la emplea para ordenar su existencia. Nos basamos en que Schrader ha continuado utilizando este recurso en filmes que ha escrito y dirigido (*Light Sleeper*, 1992; *First Reformed*, 2017).

Las intervenciones de Travis en su diario jalonan el *arco de transformación* del personaje que inventa objetivos con el fin de estructurar su caótica existencia. A diferencia de un relato tradicional, y con ello de un sujeto clásico, este personaje tiene como objetivo encontrar un objetivo. Desde el punto clásico del *guion restaurativo* (Dancyger y Rush, 2013), el personaje tiene un objetivo y enfrenta unas resistencias, buscando restaurar su equilibrio. Travis Bickle no es un sujeto clásico ni la trama de su existencia se cuenta como un *guion restaurativo*.

Con el V. O., Schrader muestra en su texto algo que los guionistas suelen dejar como parte del andamiaje de su obra. Al mostrar ese andamiaje incurre también en la práctica posmoderna de revelar el artificio, de transgredir la idea clásica de narración según la cual el relato debe borrar las huellas



FIGURA 3. "Una oscura sombra entre sombras aún más oscuras" (*Taxi Driver*, dirigida por Martin Scorsese con guion de Paul Schrader, 1976).



FIGURA 4. Travis escribe un diario narrado en *voice over*. (*Taxi Driver*, dirigida por Martin Scorsese con guion de Paul Schrader, 1976).

de quien lo enuncia. Ese andamiaje coincide con un ejercicio que los teóricos del guion recomiendan realizar para construir al personaje como subtexto, aunque nada de ello aparezca después en el guion (McKee, 2009). A Schrader le sirve como herramienta para hacer sensible la naturaleza de su personaje y renovar el recurso del v.o. del *noir* clásico, con un sentido aún más existencialista [FIGURA 4].

Hemos señalado que el v.o. puede servir al guionista para construir los recodos del curso de su trama. Tanto es así que el punto medio de la película o *punto de crisis*, según la teoría del guion, está dominado por una intervención en el diario, con función expresiva y estructural: “La soledad me ha perseguido durante toda mi vida, por todas partes: en los bares, en los coches, en las aceras, en las tiendas, por todas partes, no tengo escapatoria, soy un hombre solitario” (Schrader, 1976, p. 98)<sup>7</sup>. “Expresiva” porque figura como elemento clave

<sup>7</sup>“Loneliness has followed me all my life. The life of loneliness pursues me wherever I go: in bars, cars, coffee shops, theaters, stores, sidewalks. There is no escape. I am God's lonely man” (La traducción es mía).

para comprender el estado emocional del personaje. Desde la perspectiva aristotélica se trata de la *anagnórisis* o toma de conciencia del protagonista. “Estructural” porque coincide con el punto crítico en el cual Travis decide pasar a la acción. A partir de este momento en la trama, el v.o. desaparece y deja paso a la acción del protagonista, como en el relato clásico. La intervención parafrasea la cita de Thomas Wolfe con la que Schrader enmarca su guion y se cita de tal modo que suena como elemento central de la existencia de Travis, como una falta original o una fatalidad del destino.

La primera parte del filme exhibe un esfuerzo denodado por parte del protagonista por ordenar su mundo, en especial su percepción. Schrader construye a Travis Bickle señalando cómo percibe la realidad de las calles desde su coche, desde su ataúd de metal con ruedas, y qué significado confiere a lo que ve. Para eso, el guionista muestra qué ve el personaje, su *acoplamiento estructural* a la realidad (Maturana y Varela, 1990). El personaje destaca una figura sobre un fondo de su mundo

circundante, al tiempo que produce una interpretación sobre él.

Hemos apuntado que la multitud anónima de Nueva York es un personaje indispensable en esta historia. Travis se siente solo frente a esa masa. Su personaje se encarna frente a esa muchedumbre solitaria a la que teme [FIGURA 5]. Si al inicio del filme se muestra ya esa imagen [FIGURA 3], con la incorporación del v.o., se añade la interpretación que Travis le confiere: “Por la noche salen bichos de todas clases: furcias, macarras, maleantes, maricas, lesbianas, drogadictos, traficantes de drogas” (Schrader, 1976, p. 9)<sup>8</sup>. Repetirá el mismo pensamiento más tarde y el guionista mostrará el mundo a través de los ojos de Travis para que podamos representárnoslo como él lo ve: “Nuestros ojos radiografían las hileras de peatones —desahuciados, yonkis, turistas, putas, homosexuales, hippies—. Todos ellos se confunden en las aceras frente a los escaparates iluminados y no significan nada” (p. 36)<sup>9</sup>. Se trata de una masa informe, sin cara, deshumanizada y anónima frente a la que Travis experimenta miedo y asco.

Schrader sigue la técnica de comunicar al personaje desde dentro-afuera, tal como prescribiría Stanislavski (1975), tanto con su flujo de pensamiento como con su percepción.

## PORNO COMO REFUGIO DE LAS MULTITUDES

Tras terminar su turno, Travis entra en un cine porno. Intenta entablar una conversación con la empleada del *stand* de bebidas. Esta lo rechaza y amenaza con llamar al jefe. Travis pide algo y se sienta en la sala. Mientras mira la pantalla y suena de fondo la distorsión de lo que parecen unos gemidos de placer, escuchamos de nuevo el v.o.: “Doce horas de trabajo y sigo sin poder dormir. Los días pasan uno

<sup>8</sup>“They're all animals anyway. All the animals come out at night: Whores, skunk pussies, buggers, queens, fairies, dopers, junkies, sick, venal” (La traducción procede del doblaje español del filme).

<sup>9</sup>“Our eyes scan the long lines of PEDESTRIANS. The regular —bums, junkies, tourists, hookers, homosexuals, hippies” (La traducción es mía).

tras otro, parece que no tienen fin” (Schrader, 1976, p. 13)<sup>10</sup>. Travis frecuenta los cines porno tal y como hacía Schrader en su mala racha, cuando vivía en su coche. Resulta interesante destacar este hábito del personaje en la representación de la soledad porque tiene relación con otra dimensión de su aislamiento: su forma de concebir la sexualidad. En la descripción inicial de Travis, Schrader apunta lo siguiente: “Desprende olor a sexo: sexo enfermizo, reprimido, solitario, pero sexo, al fin y al cabo. Una desbocada energía masculina que le empuja no sabemos en qué dirección” (p. 2)<sup>11</sup>. Su mirada ante el flujo pornográfico de las imágenes refleja la misma impotencia que siente respecto a asimilarse a la masa que le rodea. En esa representación de la soledad, la posición del espectador de porno en el cine replica la del conductor del taxi. Mira sin actuar, sin poder someter sus prejuicios a examen. Las imágenes sustituyen su experiencia con la realidad y lo mantienen a distancia de esta. En ambas situaciones, el taxi y la butaca del cine le sirven como refugio frente a las multitudes.

## BETSY: LA MULTITUD SE INDIVIDUALIZA

Para definir al personaje y su soledad requerimos saber cómo construye su percepción respecto a otros sujetos. Travis lo hace a través de esas opiniones sobre los demás. Asistimos a esa *focalización* de los personajes en el guion a través de una combinación del punto de vista subjetivo (como POV en el guion, Point of View) o, como ya hemos señalado, con el *voice over*. A lo largo del texto, Schrader emplea explícitamente POV en cinco ocasiones, aunque sus acotaciones también den pie a que el director focalice el relato desde la

<sup>10</sup>“Twelve hours of work and I still cannot sleep. The days dwindle on forever and do not end” (La traducción procede del doblaje español del filme).

<sup>11</sup>“He has the smell of sex about him: Sick sex, repressed sex, lonely sex, but sex nonetheless. He is a raw male force, driving forward; toward what, one cannot tell” (La traducción es mía).

mirada de Travis, empleando para ello expresiones como “uno puede ver” o “Nuestros ojos escanean ahora”.

Frente a la *masa* informe, el relato hace emerger a Betsy. Aquí Scorsese recrea el guion de Schrader con una puesta en escena diferente. En vez de estar sentada en las oficinas (en el guion), Betsy aparece caminando en *slow motion* mientras entra en esas oficinas. Esta opción estilística aumenta el efecto de fascinación. El propio Scorsese aparece en el plano en el que vemos por primera vez a Betsy [FIGURA 6]. Justo antes, Scorsese también opta por planos de día para representar a la masa, pero siguiendo la lógica de la distorsión de la mirada de Travis, el director escoge un gran angular con *steadycam*, produciendo una impresión de extrañeza.

Betsy le sirve al guionista para mostrar al personaje al modo tradicional, a través de los ojos de otro personaje. En el guion, Travis se dirige hacia la oficina a presentarse a Betsy. Tras hacerlo le confiesa que es la mujer más bella que ha conocido. Antes de mostrar la respuesta de Betsy, Schrader describe su pensamiento:

BETSY por un momento queda atónita, aunque encantada. La presencia de TRAVIS tiene esa carga sexual definitiva. Tiene esas cualidades especiales que BETSY busca. Ella siente que hay algo especial en ese joven que está frente a ella. Además, está esa sonrisa que la desarma. Él es, como diría Betsy, ‘fascinante’ (p. 27)<sup>12</sup>.

Schrader vuelve sobre la descripción de TRAVIS; primero lo comunica de forma objetiva (“La presencia de TRAVIS tiene esa carga sexual definitiva”), pero de inmediato lo conecta con la aspiración de Betsy, de manera que la construcción de Travis adquiere un sentido a través de otro personaje. Se anima al espectador a percibir el deseo sexual en Travis. Schrader ya muestra esto en su descripción inicial de Travis en el guion. Sin embargo, aquí cambia de registro y confirma ese

<sup>12</sup>“BETSY is momentarily taken back, but pleased. TRAVIS' presence has a definite sexual charge. He has those star qualities BETSY looks for: She senses there is something special about the young man who stands before her. And then, too, there is that disarming smile. He is, as Betsy would say, ‘fascinating’” (La traducción es mía).

perfil empleando a Betsy como recurso: “Ella siente que hay algo especial en ese joven que está frente a ella”. Y a través de lo que incluso diría Betsy si hablara de él: “Él es, como diría Betsy, ‘fascinante’”.

Por primera vez en el relato, Travis consigue establecer cierta intimidad con otro ser humano, individualizar a esa masa que teme, dar un paso para encarnar la fantasía del porno en alguien que le atrae sexualmente. Por eso el espectador puede quedar atónito cuando en la primera cita, Travis invita a Betsy a un cine porno. En la línea del sujeto posmoderno, las motivaciones de Travis parecen inescrutables.

Cattrysse (2010) ha redefinido los conceptos de *deseo* y *necesidad* en el guion: el deseo se relaciona con el objetivo del personaje en la trama, la necesidad conecta la historia con el público. El deseo de Travis es individualizar a Betsy pero su necesidad le empuja a disolverla en la multitud, representada en la fantasía del porno. De algún modo, cosificar a Betsy protege a Travis de su propio deseo, tal y como la pantalla pornográfica le mantiene a distancia de la experiencia real.

## SOLEDADES MODERNAS Y POSMODERNAS

*Taxi Driver* brinda al espectador una representación de la soledad posmoderna a través de su encarnación en un sujeto cuya caracterización fundamental procede de la escritura de un diario con el que pretende, a través de la palabra, domesticar su imagen propia y la de los otros. Como recurso disciplinario, el diario no alcanza para crear un relato satisfactorio para el protagonista. A diferencia del relato clásico, este no contempla un objetivo diáfano que oriente la acción. El protagonista vagabundea, no solo de modo literal, también como metáfora de su búsqueda personal de sentido entre la multitud de imágenes. Dicho de otro modo, el objetivo del personaje se centra en descubrir su objetivo en la vorágine de significados que le rodean.

La escritura del guion de Schrader relata, como en un ensayo, la conformación de la identidad de Travis.

El guionista desnuda ese proceso que la *modernidad* daba por sentado cuando señalaba que el sujeto es capaz de crear un relato propio coherente y ordenado de sí mismo. La soledad de Travis es la del individuo que lidia por construir un relato de significados sólidos, una soledad que parece necesaria para redimirse. En esa construcción juegan un papel fundamental las imágenes que el protagonista pretende domesticar con la palabra. El taxi lo protege y aísla de las imágenes de la masa que observa en las calles, frente a la que se construye por identificación negativa. Él es todo lo que esa masa no es; aunque, por supuesto, muchas de sus conductas reflejen ese caos del que rechaza formar parte. En vez de someter sus prejuicios sobre esas imágenes a un contraste experiencial, Travis se limita a la posición del *voyeur* desde el asiento del taxi, la butaca del cine porno o la silla frente a la televisión.

La soledad es una soledad frente a las imágenes que saturan su mapa de significados sociales.

A diferencia del relato clásico, el espectador no consigue leer en el protagonista unas motivaciones del pasado que logren explicar la conducta de Travis. Su perfil tampoco incluye identificación de clase de ningún tipo (económica, social o política). Como mucho, Travis hace gala de unos valores culturales muy conservadores respecto al entorno en el que vive. En definitiva, creemos que Schrader pretende dejar claro que Travis Bickle es un enigma incluso para él mismo, tal y como queda bien fundamentado en los diálogos del guion que entabla con Betsy o Wizard. Por ello, emprende un ciclo de redención y trascendencia para explorar ese enigma y luchar en la batalla por el sentido de su propio yo. 🗽

FIGURA 5. "Por la noche salen bichos de todas clases"  
(*Taxi Driver*, dirigida por Martin Scorsese  
con guion de Paul Schrader, 1976).



FIGURA 6. "La vi por primera vez..."  
(*Taxi Driver*, dirigida por Martin Scorsese  
con guion de Paul Schrader, 1976).



# Bibliografía

- BAKER, A. (Ed.). (2015). *A Companion to Martin Scorsese*. Malden, EE.UU.: Wiley Blackwell.
- BARTHES, R. (1977). *Image Music Text*. Nueva York, EE.UU.: Hill and Wang.
- BENJAMIN, W. (2017 [1935]). The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. En D. Goldblatt, L.B. Brown, y S. Patridge (Ed.), *Aesthetics: A Reader in Philosophy of the Arts* (4a ed.). Londres, Reino Unido: Taylor & Francis. doi: <https://doi.org/10.4324/9781315303673>
- BRADY, J. (2013). *The Craft of the Screenwriter*. Nueva York, EE.UU.: Simon and Schuster.
- CATRYSSÉ, P. (2010). The Protagonist's Dramatic Goals, Wants and Needs. *Journal of Screenwriting*, 1(1), 83-97. doi: <https://doi.org/10.1386/josc.1.1.83/1>
- DANCYGER, K. y Rush, J. (2013). *Alternative Scriptwriting. Beyond the Hollywood Formula* (5a ed.). Burlington, EE.UU.: Taylor & Francis.
- FOUCAULT, M. (1990). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona, España: Paidós.
- GENETTE, G. (1983). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca, EE.UU.: Cornell University Press.
- KOLKER, R. P. (2011). *A Cinema of Loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman* (4a ed.). Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- KONOW, D. y Mercurio, J. (14 de noviembre de 2015). Transformation in Art: The Films of Paul Schrader. *Creative Screenwriting*. Recuperado de: <https://creativescreenwriting.com/transformation-in-art-the-films-of-paul-schrader/>
- KLINENBERG, E. (2013). *Going Solo: The Extraordinary Rise and Surprising Appeal of Living Alone*. Nueva York, EE.UU.: Penguin Press.
- MATURANA, H. y Varela, F. (1990). *El árbol del conocimiento: las bases biológicas del conocimiento humano*. Madrid, España: Debate.
- McKEE, R. (1997). *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. Nueva York, EE.UU.: Regan Books.
- SCHRADER, P. (1976). *Taxi Driver* [Guion cinematográfico]. Recuperado de: <http://www.sellingyourscreenplay.com/wp-content/uploads/screenplay/scripts/Taxi-Driver.pdf>
- SCHRADER, P. (2018). *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Oakland, EE.UU.: University of California Press.
- STANISLAVSKI, C. (1975). *La construcción del personaje*. Barcelona, España: Alianza.
- TAUBIN, A. (2012). *Taxi Driver*. Londres, Reino Unido: Bloomsbury Academic.
- THOMPSON, R. (1976). Interview: Paul Schrader. *Film Comment*. Recuperado de: <https://www.filmcomment.com/article/paul-schrader-richard-thompson-interview/>
- WADE, C. (2017). *Martin Scorsese's Taxi Driver*. Reino Unido: Wisdom Twin Books.

# Filmografía

SCORSESE, M. (Director) & Philips, J. y Philips, M. (Productores). (1976). *Taxi Driver*. EE.UU.: Bill/Phillips Productions.

JOSÉ LUIS VALHONDO-CREGO (España) se licenció en Filosofía y Ciencias de la Educación (Psicología) y en Comunicación Audiovisual en la Universidad de Salamanca (España). También se formó como periodista en la Universidad del País Vasco. Actualmente trabaja como docente e investigador en la Universidad de Extremadura (España). Ha publicado en 2019 un libro sobre estudios fílmicos titulado *Econarrativa audiovisual y teoría de la mente*.



ANEXO 1. Código de análisis.

**1. Información sobre filme**

- a. Año de producción
- b. Equipo creativo
- c. Duración
- d. División estructural

**2. Caracterización de personajes guion/imágenes**

- a. Deseos y necesidades
- b. Rasgos objetivos
- c. Estados mentales
  - i. Inferidos por conducta
  - ii. Ambiguos
- d. *Voice over*
  - i. Relato identitario
  - ii. Sobre otros personajes
- e. Planos subjetivos (POV)
- f. Contraste con otros personajes



# La transición de una España tradicional a una moderna y globalizada en *Jamón, jamón*, de Bigas Luna

*The Transition of a Traditional to a Modern and Globalized Spain as Represented in Jamon Jamon, by Bigas Luna*

BETHANY FLORENCE WILLIAMS  
bethanywilliams22@icloud.com

*University of Birmingham,  
Reino Unido.*

FECHA DE RECEPCIÓN  
diciembre 2, 2019

FECHA DE APROBACIÓN  
abril 29, 2020

FECHA DE PUBLICACIÓN  
julio 1, 2020

[https://doi.org/10.32870/  
eloquepiensa.v0i21.343](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i21.343)

RESUMEN / Este ensayo presenta un análisis de la primera secuencia de la película ***Jamón, jamón***, dirigida por Bigas Luna en 1992, para demostrar cómo refleja con perfección la realidad de la transición de una España tradicional a una moderna y globalizada en los 90. A través de la introducción de estereotipos exagerados y metáforas que representan un cierto aspecto reconocible del “españolismo”, esta secuencia explora las nociones cambiantes tanto de la identidad de género como de la identidad cultural nacional en frente de la emergencia de su democracia, su modernización y su comercialización. Sin embargo, este ensayo concluye que, de hecho, ***Jamón, jamón*** representa a la España de los 90 como una sociedad que todavía estaba teniendo dificultades para negociar el conflicto irresoluto entre lo tradicional y lo moderno.

PALABRAS CLAVE / transición, democracia, tradición, españolismo, identidad, género.

ABSTRACT / This essay presents a cinematic analysis of the first sequence of the movie *Jamon Jamon*, directed by Bigas Luna in 1992, to demonstrate how it perfectly reflects the reality of the transition from a traditional to a modern and globalized Spain in the 1990s. Through its introduction of exaggerated stereotypes and metaphors which represent a certain recognizable aspect of “Spanishness”, this sequence explores the changing notions of both gender identity and the national cultural identity, in the face of the emerging democracy, modernization and commercialization. However, this essay concludes that, in fact, *Jamon Jamon* represents Spain in the 1990s as a society that was still having difficulties in negotiating the unresolved conflict between the traditional and the modern.

KEYWORDS / transition, democracy, tradition, Spanishness, identity, gender.



FIGURA 1. *Jamón, jamón* (Bigas Luna, 1992).

**J***amón, jamón* es una película española que se estrenó en 1992 como la primera parte de la “Trilogía ibérica” dirigida por José Juan Bigas Luna<sup>1</sup>. Se describe como “una comedia sexy escandalosa” que está plagada de los aspectos estereotípicos del “españolismo”: jamón, toros, ajo y machismo. Está ambientada en un pequeño pueblo rural donde José Luis, el hijo de la familia más rica, se enamora de Silvia, la hija de una prostituta, y le pide casarse con él. Esto, sin embargo, va en contra de su madre Conchita, que desapruueba a Silvia y su familia por ser de clase baja. A su vez, Conchita contrata a Raúl, un aspirante a torero, para seducir a Silvia y alejarla de su hijo [FIGURA 1]. En la superficie, la película se trata de una red de pasiones incontrolables e incestuosas, y sexo salvaje entre todos los personajes, donde al final nadie termina ganando. Lo que la caracteriza en conjunto con otras películas eróticas de esa era, es que gracias a la muerte del dictador Francisco Franco en 1975, los cineastas españoles disfrutaron de innumerables libertades para explorar imágenes e ideas previamente censuradas.

<sup>1</sup>Después de trabajar en películas de bajo presupuesto asociadas al cine *underground* español, Bigas Luna se hizo conocido en el ámbito internacional por su trilogía cinematográfica: *Jamón, jamón* (1992), *Huevos de oro* (1993) y *La teta y la luna* (1994). En estas, exploró las profundidades más oscuras del erotismo, así como los estereotipos españoles del machismo y la sexualidad.



FIGURAS 2, 3 y 4.  
**Jamón, jamón**  
(Bigas Luna, 1992).

No obstante, debajo de la superficie debe interpretarse como una película que refleja las realidades contemporáneas de una España en transición de lo tradicional a lo moderno. En los 80, la nueva España democrática intentaba modernizarse, como el resto de Europa, a través de su globalización, su comercialización y la implementación de nuevas libertades sociales y económicas, en particular para las mujeres. En **Jamón, jamón**, Bigas Luna explora esta situación para mostrar cómo en la sociedad de los 90 se negociaban las nociones tanto de identidad de género como de la identidad cultural nacional. Para analizar la representación de estas identidades cambiantes, este ensayo se enfocará en la primera secuencia de **Jamón, jamón**, ya que introduce a la perfección los códigos, imágenes y metáforas que se repiten a lo largo de la película. Además, nos introduce la idea de que los personajes no deben tomarse como individuos, sino como estereotipos exagerados de un cierto aspecto reconocible del “españolismo” en los 90, por ejemplo, el machismo. De esta manera, en **Jamón, jamón** se representa cómo la transición a una España democrática y globalizada no fue

tranquila, sino que se caracterizó por el conflicto irresoluto entre la tradición y la modernidad.

Dentro de la primera secuencia de **Jamón, jamón**, los cambios irreversibles en los papeles de género a partir del surgimiento de la democracia se presentan a través de su representación de la masculinidad española, o sea, del “machismo ibérico”. El plano inicial de la película es de un paisaje rural, sin embargo, está dominado por la silueta icónica de los huevos del Toro de Osborne, una valla publicitaria de una empresa de brandy. El enfoque en la figura del toro es significativo porque tradicionalmente se toma como el mayor símbolo de la masculinidad por su fuerza física, mientras que el enfoque en sus testículos nos proporciona una metáfora de cómo los hombres perciben su virilidad. Esta imagen machista de la España tradicional había prevalecido en la identidad española en los 90 debido al legado de las ideologías patriarcales de género de Franco. Sin embargo, cuando se miran con atención los testículos, queda claro que están rotos. Simbólicamente, este detalle representa que dentro de esa sociedad cambiante los hombres habían perdido sus huevos, es decir, su masculinidad. Esto se refiere a

cómo, en la España moderna y democrática, la masculinidad resultó herida y fracturada debido a la nueva autonomía que se había otorgado a la mujer y su papel creciente en la sociedad. La manipulación del punto de vista de la cámara, que muestra al toro desde atrás, refleja además cómo esta masculinidad rota intentaba ocultarse debajo de la superficie de la nueva democracia de la España de los 90. Este tema se repite a lo largo de la película, sobre todo cuando José Luis rompe por completo los huevos del Toro de Osborne, lo que señala la castración completa tanto del símbolo fálico como del hombre mismo. A través de esta representación, Bigas Luna indica que el machismo de la España tradicional no podría sobrevivir en la España democrática. En cambio, se creó una crisis de masculinidad que llevó a una pérdida de identidad para los hombres e incluso para la nación española. A su vez, esto había producido una generación de hombres inseguros y débiles, demostrado por José Luis, o en contraste, de hombres excesivamente machistas, como Raúl.

El último, interpretado por Javier Bardem, se introduce en la siguiente escena, que corta desde un plano panorámico del paisaje estéril directamente a un plano detalle de su entrepierna. Los planos luego cambian entre un primer plano de su cara sudando y planos detalles de su erección en sus pantalones cortos, sus músculos y la corrida de toros que está practicando con un toro falso [FIGURAS 2, 3 y 4]. Todas estas imágenes, junto con el sonido de sus gritos y jadeos, representan una masculinidad extremadamente sexualizada. Además, el hecho de que Raúl actúe como un torero exagera su eminente virilidad ya que la corrida se considera una actividad estereotípica del “españolismo”, una que demuestra la fuerza física y sexual del hombre. Así, Bigas Luna convierte a Raúl en la hipérbola del machismo ibérico. A partir de esta exageración, critica el excesivo sentido y la centralidad del machismo en la España tradicional que había traído una “versión grotesca de la masculinidad” en su transición. De hecho, más tarde descubrimos que Raúl trabaja en un almacén de jamones y solo aspira a ser un torero para traerle éxito.

Su sueño de éxito, sin embargo, contrasta completamente con el paisaje vacío, estéril y seco en el que está practicando. Este paisaje representa a la España vieja, y así nos indica que su sueño es igualmente estéril porque está enraizado en el pasado. Además, a pesar de que la fuerza masculina de Raúl lo vincule al toro, sabemos que el motivo de la corrida es que el toro tiene que morir. Con este sentido, Bigas Luna nuevamente presagia el destino condenado del hombre machista y su deconstrucción en la España democrática.

Los nuevos papeles y libertades para las mujeres españolas, que surgieron en España posterior a Franco, aparecen reflejados en la primera secuencia de *Jamón, jamón* a través de la representación de una feminidad que es independiente socioeconómicamente. Hay un abrupto cambio en la puesta de escena del rural paisaje, con connotación masculina, a una fábrica de una empresa para ropa interior masculina, donde el espacio está dominado por mujeres [FIGURAS 5, 6 y 7]. Este contraste se ve como una manifestación del conflicto entre la masculinidad y la feminidad en la España vieja y la moderna. Los planos generales y planos medios cortos de las trabajadoras demuestran el cambio notable en la situación de la mujer, que en los 90 establecía una nueva autonomía y estatus en el ambiente económico debido a la igualdad de derechos laborales. Sobre todo, esta escena introduce a Conchita, la jefa de la empresa. Ella representa la “mujer moderna” definitiva y ataca con fuerza todas las ideologías de género tradicionales en la sociedad bajo Franco, en la que la mujer solo poseía la figura del “ángel del hogar”, como hija, esposa y madre. Mientras que el hombre estaba en el terreno público, la mujer se destinaba a vivir en un papel doméstico, pasivo y inferior. Sin embargo, a través de la colocación espacial de Conchita fuera de la casa y al frente de las decisiones de la empresa, con los hombres físicamente detrás de ella en los planos, se destaca el nuevo dominio profesional de la feminidad en la España democrática [FIGURA 8]. A lo largo de la película a menudo ella lleva los pantalones. Esto puede interpretarse metafóricamente como una muestra de su superioridad tanto

en la empresa como en su matrimonio, por encima de su esposo. Mientras él permanece en un papel pasivo con poca posición en la nueva sociedad, solo leyendo los periódicos o viendo el fútbol, Conchita ha robado los papeles tradicionalmente masculinos. Por lo tanto, ella refleja la identidad femenina cambiante en los 90 que había ganado una independencia y poder socioeconómico en contraste con la masculinidad disminuida.

Asimismo, dentro de la oficina de la fábrica, hay una escena en la que Conchita está juzgando el “buen paquete” de los modelos masculinos para una nueva campaña publicitaria. Aquí, la cámara refleja las imágenes de las entropiernas de los hombres desde el punto de vista subjetivo de Conchita. Se muestra “la mirada de la mujer”, en la cual el hombre se ha objetivado. Según las teorías de Laura Mulvey (2009) sobre la mirada en el cine, esto es un reverso del normal *leitmotiv*,

donde el cuerpo femenino es objetivado para el deseo sexual de la mirada del espectador masculino. En esta escena, el control de la mirada por parte de Conchita refleja cómo ella, o sea la mujer moderna, posee un deseo sexual, y así, una autonomía en su sexualidad. Este tema se repite a lo largo de la película en su acalorado romance con Raúl. Sin embargo, a medida que desarrolla la película, la independencia económica y sexual de Conchita se representa en forma negativa. Ella aparece como “una puta” o “una devoradora de hombres”, en particular por su hijo y su marido. Este estereotipo demuestra que, en realidad, en la España democrática en los 90 todavía había un conflicto entre las identidades de género de lo tradicional y lo moderno. La persistencia del machismo tradicional negaba a aceptar las nuevas libertades y la igualdad de las mujeres. De este modo, **Jamón, jamón** cuestiona la modernidad y la democracia de la España y en

FIGURAS 5, 6 y 7.  
**Jamón, jamón**  
(Bigas Luna, 1992).



FIGURA 8. *Jamón, jamón*  
(Bigas Luna, 1992).



su lugar, sugiere que, de hecho, esa España todavía estaba arraigada en el pasado.

Finalmente, en la primera secuencia de *Jamón, jamón* se exploran las consecuencias del compromiso de España con su modernización y globalización para la identidad y cultura nacional española. En los 80, cuando España emergió de casi cuatro décadas de la dictadura bajo Franco y un aislamiento completo de la esfera global, trató de transformarse a gran velocidad para ponerse al corriente con Europa. Por otro lado, *Jamón, jamón* nos representa a la España que, tras la necesidad imperativa de modernizarse, había conseguido una modernidad obsesionada con el capitalismo global. En el plano inicial, como mencioné anteriormente, hay una centralidad visible del icónico Toro de Osborne [FIGURA 9]. Estas vallas publicitarias se colocaron en todo el paisaje español a lado de las carreteras para comercializar la marca de brandy del Grupo Osborne. Más tarde, se convirtieron en un ícono cultural de la identidad nacional española. El toro actúa como una representación crucial de cómo una España tradicional se había transformado a un mundo económicamente moderno de publicidad y mercadotecnia. A su vez, destaca el predominio del consumismo, no solo dentro de la economía española sino también de su identidad nacional cultural. Esta metáfora del deseo consumista como identidad española se ve más a lo largo de la película con referencias a otros objetos materiales de publicidad global, por ejemplo, las botellas de Coca Cola o los coches de Mercedes. Durante su

entrevista para ser un modelo masculino para la empresa de ropa interior, incluso Raúl está siendo comercializado como un objeto para el consumo de una cultura materialista ya que, en las palabras de Conchita, “un buen paquete vende”. Sin embargo, al exagerar esta comercialización como el núcleo de todas las acciones de la película, Bigas Luna critica que la modernización y la globalización del país crearon una sociedad de exceso y codicia material. Si volvemos a mirar el personaje de Conchita como representante de la “mujer moderna”, se ve que también representa el símbolo de este nuevo consumo excesivo. Conchita muestra visiblemente su nueva riqueza económica, por ser la jefa de la empresa, a través de su abundancia de objetos materiales lujosos: su collar de perlas, su armario de zapatos, etcétera. Sin dudas, incluso compra una motocicleta como recompensa para Raúl porque puede permitirse. El hecho de que una actriz extranjera, la italiana Stefania Sandrelli, se eligiera para interpretar a Conchita, refuerza la idea que la modernización capitalista de España llegó de fuera, de Europa.

Por lo tanto, *Jamón, jamón* deja en claro que la modernidad de los 90 se había llevado a cabo de manera atropellada e incompleta. Esto se refleja en la primera secuencia con el cambio rápido en las puestas de escena entre el paisaje y la fábrica. El paisaje natural y pintoresco se contrasta completamente con los planos detalles de las máquinas, que están hechas exclusivamente para la manufactura del producto comercial. También, es importante prestar atención al





FIGURA 9. **Jamón, jamón**  
(Bigas Luna, 1992).

contraste en los sonidos diegéticos de los gritos naturales de Raúl y del tintineo rápido de las máquinas. Sin embargo, el hecho de que las imágenes de manufactura aparezcan en la pantalla tras las de la naturaleza, implica que la única trayectoria para la España tradicional fue a través de las transacciones materialistas y consumistas, es decir que la transición de lo viejo a lo nuevo fue inevitable.

La primera secuencia de **Jamón, jamón** termina con un plano general de algunos camiones de carga que pasan por la carretera. Aunque, en general, su presencia indica el consumismo creciente en la España moderna, ninguno de los camiones se detiene en esta parte de España porque no es un área con una economía próspera. En lugar, este paisaje se debe tomar como el símbolo de la España real de los 90, que no había pasado a la modernidad, sino que seguía subdesarrollada y viviendo en el pasado. Se critica así que, de hecho, la España “moderna” solo llevaba la máscara de la modernidad; lo que solo había tenido éxito en reemplazar la identidad cultural única de una España tradicional, o sea su “españolismo”, con la superficialidad y la codicia de una globalizada y comercializada. Este conflicto, que se establece en la primera secuencia, concluye en la última secuencia de la película cuando metafóricamente la tradición

y la modernidad, representadas por Raúl y José Luis, luchan entre sí [FIGURAS 10 y 11]. En estos planos, Bigas Luna ingeniosamente recrea un reflejo contemporáneo de la famosa pintura *Duelo a garrotazos*, pintada por Francisco de Goya en 1819 como parte de sus Pinturas negras. Esta obra personifica la eterna lucha fratricida entre tradiciones e ideas distintas, que marca la historia de España y, por lo tanto, se utiliza para reforzar el choque actual que está arraigado en la sociedad. Sin embargo, ninguno de los luchadores en **Jamón, jamón** termina ganando, pues los dos resultan heridos o muertos. Bigas Luna eligió esta conclusión para mostrar el dolor y la dificultad de la transición hacia la modernidad, en la que ni lo tradicional ni lo moderno eran lo suficientemente fuertes para dominar. En cambio, la España de los 90 permaneció estancada debido a la prevalencia del pasado.

En conclusión, al analizar la primera secuencia de la película **Jamón, jamón**, la España de los 90 se presenta como una sociedad aún en transición, que estaba experimentando muchas dificultades para negociar los papeles cambiantes de hombres y de mujeres, así como para establecer una identidad cultural nacional en contra del compromiso con el consumismo y la modernización. Las representaciones de la masculinidad fracturada, a través de las imágenes

repetidas del toro y sus huevos, y de Raúl como la hipérbole del machismo ibérico, junto con las representaciones de la “mujer moderna” independiente, a través del personaje de Conchita, reflejan las identidades de género que estaban en conflicto en los 90 entre una España patriarcal y una democrática. De este modo, Bigas Luna ataca las ideologías de género viejas del régimen franquista y, en particular, la prevalencia del machismo que seguía incrustado en las mentes de los españoles tradicionales y que a su vez actuaba para impedir las nuevas libertades femeninas. Además, ataca y critica las consecuencias negativas de la comercialización de la sociedad española y la aceptación ciega por parte de todos, lo que llevó a la pérdida en la identidad y cultura específica de España: su “españolismo”. Esto destaca el gran daño que se produjo cuando España intentó adaptarse a una modernización de manera demasiado radical y demasiado rápida. A su vez, plantea la cuestión de si el cambio hacia una España de la democracia y del consumismo fue realmente tan liberador como se presumió. En fin, se ve que ***Jamón, jamón*** retrata la transición de lo tradicional a lo moderno como dolorosa e incompleta; lo que había conducido a España a entrar en los 90 imbuida de una modernidad mal entendida, en la que pervivían las actitudes sociales anteriores. El propio Bigas Luna dice que ***Jamón, jamón*** representa a esa España como un país de “computadoras y jamón”: una España moderna, pero para los viejos españoles (citado en Riding, 19 de septiembre de 1993). 🍷

FIGURA 10. ***Jamón, jamón***  
(Bigas Luna, 1992).



FIGURA 11. *Duelo a garrotazos*  
(Francisco de Goya, 1819).

## Bibliografía

- DELEYTO, C. (1999). Motherland: Space, Femininity, and Spanishness in *Jamon Jamon* (Bigas Luna, 1992). En P. Evans (Ed.), *Spanish Cinema. The Auteurist Tradition* (pp. 270-285). Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- EVANS, P. (2004). **Jamón, jamón**. *Bigas Luna*. Barcelona, España: Paidós.
- JORDAN, B. y Allinson, M. (2005). *Spanish Cinema. A Student Guide*. Londres, Reino Unido: Hodder Arnold.
- JORDAN, B. y Morgan-Tamosunas, R. (1998). *Contemporary Spanish Cinema*. Manchester, Reino Unido: Manchester University Press.
- LUNA, B. y Canals, C. (1994). *Iberian Portraits: A Chronicle of Passions of Jamon, Jamon-Golden Balls-The Tit and the Moon*. Barcelona, España: Lunewerg.
- KINDER, M. (1993). *Jamon Jamon*, by Bigas Luna, Andres Vincente Gomez. *Film Quarterly*, 47(1), 30-35. doi: <https://doi.org/10.2307/1213107>
- MULVEY, L. (2009). Visual Pleasure and Narrative Cinema. En L. Mulvey (Ed.), *Visual and Other Pleasures* (2a ed.) (pp. 14-30). Nueva York, EE.UU.: Palgrave Macmillan.
- RIDING, A. (19 de septiembre de 1993). Past and Present Form a Ham Sandwich. *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/1993/09/19/movies/film-past-and-present-form-a-ham-sandwich.html>

## Filmografía

- LUNA, B. (Director) y Gómez, A. (Productor). (1992). **Jamón, jamón**. España: Filmauro.

BETHANY FLORENCE WILLIAMS (Reino Unido) es estudiante de la carrera de Estudios Hispánicos e Historia de la Universidad de Birmingham.



# **SECCIONES DE DIVULGACIÓN**

*Contracampo / Travelling / Pantalla*  
*En locación / Enfoques*





*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.*

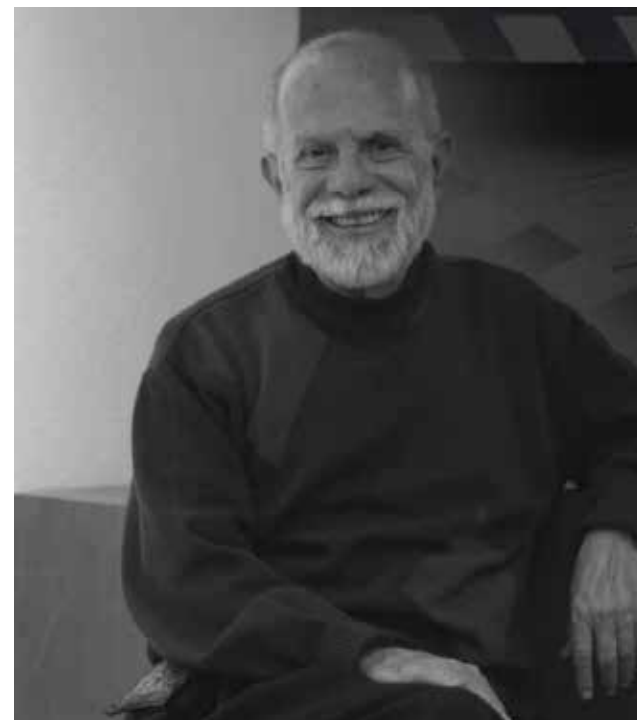
[https://doi.org/10.32870/  
eloquepiensa.v0i21.361](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i21.361)

¿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 una 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 murmulla 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 Hermsillo, 1979).



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

## DOÑA HERLINDA Y SU HIJO

Según cuenta Hermosillo 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. Hermosillo 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, Hermosillo 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 *Kammerspielfilm* (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.

# **Reseña de A la sombra de los caudillos. El presidencialismo en el cine mexicano**

VICENTE ADDIEGO FERNÁNDEZ

vaddiego@iteso.mx

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

[https://doi.org/10.32870/  
eloquepiensa.v0i21.357](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i21.357)

*A la sombra de los caudillos. El presidencialismo en el cine mexicano*, coordinado por Álvaro A. Fernández y Ángel Román Gutiérrez, se compone de un cúmulo de discusiones que ponen a dialogar el cine con lo político. Encuentro significativa la forma en que sus páginas van dibujando el entramado que coloca las claves para entender al cine (dispositivo y entretenimiento) y al cine mexicano (maquinaria simbólica configurante del imaginario popular de lo mexicano) como nodos no solo del régimen presidencial, sino también de una política de la mirada definida desde el poder, en donde las formas de ver constituyen una estética y una narrativa que acompañaría a la filmografía mexicana durante la primera mitad del siglo XX hasta la segunda década del siglo XXI.

El libro logra descifrar los mecanismos utilizados por el Estado para la fabricación de una imaginación política emanada desde la silla presidencial, es decir, sus autores logran desmontar, en los primeros capítulos, el aparato estatal destinado a la producción de significados y a la generación de sentido desde donde se buscaban colocar los cimientos para edificar una nueva nación y una identidad nacional sujeta al ideal revolucionario. Conforme el lector avanza, se hacen presentes otras propuestas narrativas de ficción y no ficción que entran en resistencia con el aparato ideológico gubernamental y dotan de un espíritu emancipatorio al cine mexicano.

Atender el contenido como una cronología de acontecimientos alcanza para pensar nuestra cinematografía como un entramado articulado de condiciones socio-históricas, y no como la consecuencia de una política de Estado con fecha de caducidad. Con esto quiero decir que, si bien la figura del presidente soberano y su temporalidad han determinado la administración y control del cine mexicano, existe una política de la mirada construida desde el porfiriato que ha ido sumando géneros, relatos, temáticas, personajes y puntos de vista para delimitar un modo de ver



que tiene implicaciones en muchos de los ámbitos socioculturales de nuestro país, partiendo con la formación de públicos del cine nacional.

No puedo dejar pasar el atinado prólogo que escribe Marina Díaz. El texto aporta las claves para entender la naturaleza del presidencialismo mexicano. Con gran claridad, coloca las preguntas sobre gobernanza que pueden dimensionar el nivel de protagonismo de la figura presidencial en el devenir del cine y los medios audiovisuales nacionales.

Definitivamente el libro no tiene desperdicio. Sus tres primeros capítulos, escritos por David M. J. Wood, Carlos A. Belmonte Grey y Ángel Román Gutiérrez, se encargan de establecer las circunstancias contextuales bajo las que nace una industria cinematográfica al servicio del Estado. El encuadre ideológico revolucionario sentaría las bases del cine nacionalista y costumbrista que abriría el camino para el éxito de la comedia ranchera y del esplendor de la Época de Oro del cine mexicano.

Es durante el cardenismo (1934-1940), pasando después por el avilacamachismo (1940-1946) y cerrando con la debacle del cine mexicano en el periodo de Miguel Alemán (1946-1952), que las convenciones genéricas darían paso a la fijación de los signos de mexicanidad cargados de significados y valores patrióticos. Signos que esconden a plena vista las políticas de una representación y de una mirada simulada que, así como propone Baudrillard (1981), no es más que una ilusión de acercamiento a la realidad.

Francisco Peredo Castro pone particular énfasis en el fracaso de la política pública alemanista que, a pesar de sus esfuerzos por apropiarse de la industria del cine para sus fines propagandísticos, no consigue cumplir con el objetivo de fomentar una producción filmica de alta calidad, ni tampoco pudo poner resistencia al monopolio de exhibición de William Jenkins. Es así como el sexenio de Miguel Alemán se distinguió por promulgar la primera Ley de la Industria Cinematográfica y sus brazos coercitivos que

censuraron el cine que no era de interés nacional y privilegiaron la emergencia de un renovado cine nacional.

El libro continúa con un estupendo relato de Maximiliano Maza sobre el periodo presidencial de Adolfo López Mateos (1958-1964), en el que se le dio continuidad a la representación artificial del cine nacionalista mientras surgía un cine marginal crítico del estilo costumbrista romántico y de las figuras de autoridad representadas en la imagen del cacique. La censura aparece como el castigo impuesto por el Estado a las películas a que atentarán contra el orden simbólico y se manifestaría hasta alcanzar el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970).

Yolanda Minerva Campos García se encarga de examinar el cambio en las políticas culturales durante el periodo del presidente Luis Echeverría (1970-1976). Con una política de apertura se impulsó una cultura cinematográfica que heredaba los logros del sexenio anterior, gestados al margen del Estado como una respuesta a la aguda crisis que amenazaba la producción nacional.

La urgencia de un cine nacional que estuviera en sintonía con los cambios culturales de la época, provocó un cambio generacional en los puestos creativos de la industria y por el surgimiento de espacios para la formación de cineastas y por el apuntalamiento que hace el gobierno a todo el proceso de producción cinematográfica. Una era de gloria y apertura, que se ve frustrada por el regreso de los productores y exhibidores de la industria privada durante el sexenio de José López Portillo (1976-1982). Campos argumenta que el sexenio de Luis Echeverría sentaría “las bases de la cultura cinematográfica contemporánea” (p. 165).

Antes de continuar hago un paréntesis para destacar la contribución de los docentes de cine a la construcción de un nuevo cine mexicano. Personajes que desde su experiencia profesional aplanaron el terreno para el surgimiento de la formación cinematográfica en nuestro país. Celebro el reconocimiento que hace

la autora a la importancia de los profesores para el desarrollo de nuestro cine. Cierro el paréntesis.

Alejandro Pelayo se acerca a las causas de la cancelación de las políticas públicas impulsadas por el presidente Luis Echeverría. La reconciliación con el sector privado incentivó la producción filmica de empresas como el grupo Televisa, mientras que desde el Estado se fomentaba la creación de un cine de entretenimiento de baja calidad cuyo propósito era generar ganancias inmediatas a sus productores.

El libro se acerca a su fin con una revisión de las lógicas neoliberales que derivaron en el desmantelamiento del subsidio público y en el surgimiento de otros públicos más cercanos al múltiplex de los centros comerciales que a los ahora lejanos cines de barrio. El texto de Ignacio M. Sánchez Prado toma como punto de partida la película *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000) para revisar las implicaciones de las dinámicas del libre mercado en la producción cinematográfica y en la construcción de audiencias, que si bien perdió terreno en el campo de la exhibición, ganó libertades estéticas que lo llevaron a la producción de películas de gran calidad.

Cierro esta reseña con las valiosas reflexiones que realizan Mauricio Díaz Calderón, Alicia Vargas Amésquita, Diego Zavala Scherer, Alfredo González Reynoso y Álvaro A. Fernández. Cada uno de estos textos contribuye a la dialéctica entre cine y presidencialismo, objeto de este libro; sin embargo, sus referentes y singularidad brindan elementos significativos que agregan otras claves a la conversación.

El primero, escrito a cuatro manos por Mauricio Díaz Calderón y Alicia Vargas Amésquita, es un seductor relato que desmonta las secuencias de la película *Río Escondido* (Emilio Fernández, 1948) para observar con precisión la arquitectura simbólica que brinda orden y sentido a las representaciones del soberano, como una divinidad que aglutina el poder del Estado, y de la maestra

Rosaura, servidora del Estado que representa la omnipresencia del régimen presidencial. El segundo texto, de Diego Zavala Scherer, piensa la representación del presidente desde el documental, analizando dos piezas del canal 16 de Julio. Zavala identifica los mecanismos de representación de la figura del presidente cuestionando su función dentro de la narrativa, pero también con el mundo al que interpela.

Alfredo González Reynoso analiza el filme *Colosio: el asesinato* (Carlos Bolado, 2012) y encuentra un discurso paradójico que cuestiona en su contenido al sistema político, pero que en su forma sugiere una simpatía por el sistema corrupto. Por último, Álvaro A. Fernández desenreda la compleja narrativa transmedia detrás del caso del Chapo Guzmán y la actriz Kate del Castillo. Al identificar las bifurcaciones de una historia expandida por múltiples medios, Fernández descubre los puentes entre el espectáculo y la política, una convergencia cultural que se transformó en un fenómeno comunicativo durante el periodo presidencial de Enrique Peña Nieto (2012-2018).

El o la lectora no se sentirá defraudada con este libro. En él, encontrará una revisitación a la historia de nuestro cine que es tan interesante como sugerente. Al final del libro, no se puede evitar pensar en el capítulo que se construye día a día con las políticas de desmantelamiento de la estructura cultural y artística del gobierno del presidente Andrés Manuel López Obrador.

Si es a la sombra de los caudillos que se ocultan los signos, las representaciones, la representatividad y la política que delimitó el *frame* cinematográfico del siglo XX y de la primera parte del siglo XXI, es en la penumbra que la comunidad cinematográfica de nuestro país puede encontrar la luz. 🍷

# Bibliografía

BAUDRILLARD, J. (1981). *Cultura y simulacro*. Barcelona, España: Kairós.

FERNÁNDEZ, A. A. y Gutiérrez, A. M. (Coords.). (2020). *A la sombra de los caudillos. El presidencialismo en el cine mexicano*. Zacatecas, México: Universidad Autónoma de Zacatecas.

VICENTE ADDIEGO FERNÁNDEZ (México) es profesor y productor audiovisual. Es Maestro en Comunicación de la Ciencia y la Cultura por el ITESO, en donde coordina la licenciatura en Comunicación y Artes Audiovisuales. Ha sido productor de programas de radio en el IMER y coordinador del Goya Cineclub de la UNAM. En el año 2018 fue becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes con el proyecto sonoro de comunicación de la ciencia *La batalla de las ciencias*.