

# Familia, homosexualidad masculina y matriarcado en la cinematografía mexicana

Armando Zavariz Vidaña\*, María del Rocío Ojeda Callado, Odilia Domínguez Ramírez y Clotilde Ingrid Tadeo Castillo

Facultad de Ciencias y Técnicas de la Comunicación  
Universidad Veracruzana  
Boca del Río, Ver.; México

\* Autor de correspondencia: azavariz@uv.mx

**Abstract**— Mexican cinema during the transition from the 20th to the 21st century experienced significant changes in discourse, embracing a more just and equitable perspective on the Mexican family and audience. It offered entertainment choices and became a platform for knowledge acquisition and reflection on overlooked topics. The "golden age" of cinema redefined Mexican identity, family representation, and gender roles. This analysis examines the ideological discourse in Mexican cinema over eight decades, comparing it with queer theory, highlighting the evolution of the medium in relation to society and culture.

**Keyword**— family, masculinities, homosexuality, patriarchy, ideological, speech.

**Resumen**— Durante la transición del siglo XX al XXI, el cine mexicano experimentó cambios significativos en sus discursos, abandonando las convenciones sociales de casi ocho décadas. Se adoptó una mirada más justa y equitativa hacia la familia mexicana y el público, ofreciendo opciones de entretenimiento y una vía para adquirir conocimiento y reflexionar sobre temas previamente ignorados. La llamada "época de oro" del cine mexicano influyó en la redefinición de la identidad mexicana, la representación de la familia, la sexualidad masculina, los roles de padres e hijos según su género. Este análisis semiótico examina el discurso ideológico en el cine nacional y lo compara con la teoría queer, mostrando la evolución del cine mexicano en su relación con la sociedad y la cultura.

**Palabras claves**— Familia, masculinidades, homosexualidad, matriarcado, ideología, discurso.

## I. INTRODUCCIÓN

Se considera que hasta la primera mitad del siglo XX persistía en México la familia nuclear, integrada por las figuras paterna, materna y los hijos, quienes cumplían con roles específicos: el hombre se encargaba de proveer los recursos materiales indispensables para el hogar, y la mujer se hacía cargo de la administración doméstica, la crianza de los hijos y el cuidado de los ancianos, mientras que los hijos eran preparados para la vida y adquirirían los roles de su propio sexo.

La cinematografía, principalmente de la llamada "época de oro", contribuyó a las luchas que rodeaban la redefinición de lo que era ser mexicano, la representación de la sexualidad masculina en las escenas cinematográficas es prácticamente imperceptible, sobre todo en el caso de los homosexuales que se encuentran estereotipados como promiscuos o prostitutas, o como en el "cine de ficheras" de la década de los setentas y ochentas, principalmente, donde son estereotipados como bufones en la interpretación de personajes irónicos, afeminados y exagerados.

Mientras que por el otro lado figuras de la pantalla grande como, Pedro Infante, se encargan de reforzar en el imaginario social, la masculinidad del hombre rural, como "equivalente a la nacionalidad mexicana", de la misma manera otro ídolo del cine nacional como "el santo", el enmascarado de plata, consolida la imagen del prototipo de héroe y ejemplo de masculinidad de los barrios y zonas urbanas de la nación mexicana.

Un ejemplo de estas nuevas propuestas filmicas es, “Doña Herlinda y su hijo” escrita y dirigida en 1984 por el cineasta mexicano, Jaime Humberto Hermosillo, quien con agudo humorismo narra la historia de una madre que finge no estar enterada de la homosexualidad de su hijo, y plantea así, algunas de sus preocupaciones temáticas: la familia, la figura de la madre permisiva y la diversidad sexual.

En el presente trabajo hacemos un esfuerzo por analizar el discurso ideológico de Jaime Humberto Hermosillo, en su propuesta filmica, a través del texto y contexto de la narrativa audiovisual, pues coincidimos con (Robert Edgard Hunt, 2010) en el sentido de que la ideología es un cuerpo estructurado de ideas, actitudes, valores y percepciones. Pero también es el conjunto colectivo de puntos de vista, actitudes, posicionamiento y dogmas de un grupo social.

## II. DISCURSO

Las discusiones en el campo académico sobre el método utilizado por los diversos modelos y propuestas de análisis de discurso – independientemente de su objeto de análisis en específico – obliga a replantear el problema del estatuto científico de la semiología (Alvarado, 2010).

En la tradición teórica iniciada por Ferdinand de Saussure la semiología debe formar parte de la psicología social. Sin embargo, en los estudios actualizados de la teoría de los signos, y de acuerdo con Umberto Eco (Alvarado, 2010) se acepta a la semiología como una teoría de la cultura, es decir como aquella disciplina que puede incorporar en sus objetivos además de la lingüística, eventualmente, otras áreas provenientes de las ciencias sociales, en tanto que ciencias de la comunicación y la significación.

La conexión entre análisis del discurso y la semiología se puede plantear en términos similares a aquellos en que Roland Barthes invirtió la relación que existió entre la semiología y lingüística. Esto debido a que el primer objeto de estudio del análisis del discurso es la semiología, y al mismo tiempo la teoría del discurso puede ser considerada como una parte de la semiología incluyendo aquellos modelos de análisis usualmente formalizados (Zecchetto, 2012).

Roland Barthes cuando habla de la actividad estructural, explica que es un acto de apropiación conceptual del objeto de estudio, con el fin de producir una interpretación. O sea, no lo problematiza en la reducción lingüística, se refiere a la traducción o interpretación de cualquier fenómeno cultural como parte de un sistema discursivo, el cual, a su vez puede formar parte de un sistema formal. Con base a lo anterior sostiene la pertinencia de referirse a la “discursividad” de productos no textuales, como es el caso del cine o las artes plásticas, y en particular aquellas producciones que carecen de un código, como el diseño.

Entonces, podemos referirnos a la llamada “discursividad” ideológica, o bien estudiar el aspecto narrativo, como es el caso del cine. Así, la teoría de las ideologías, y en general la teoría del sujeto son garantes de una, explicitación de la filiación ideológica de cualquier discurso, como consecuencia de la aplicación de conceptos tales como el de formación histórica y formación discursiva.

Es por eso que, una semiología de la cultura sustentada en la teoría del discurso es, necesariamente, un proyecto interdisciplinario. Sin embargo, esta interdisciplinariedad está condicionada por las necesidades ideológicas que sobre determinan la producción de la discursividad ideológica.

La extrapolación de los conceptos saussureanos de selección paradigmática y sintagmática ubica a las producciones sígnicas no textuales como sistemas “lingüísticos” o semiológicos. Lo cual permite revelar la forma en que “el inconsciente está estructurado como un lenguaje”, y referirse a ciertas producciones sígnicas como otros tantos discursos: arquitectónico, musical, y artístico, por mencionar algunos.

En el caso del cine, esta extrapolación ha producido trabajos muy diferentes entre sí, que no obstante consideran a su objeto de estudio como un lenguaje. Al respecto podemos mencionar a Christian Metz

(Pellicer, 2010), quien ha desarrollado una teoría del lenguaje cinematográfico, teniendo como modelo la teoría psicoanalítica estructural, aquí, el interés está centrado en los mecanismos de desplazamiento (metonimia) y condensación (metáfora); y las posibilidades expresivas que ambos mecanismos retóricos facilitan, al igual que las funciones de las diégesis (relación entre realidad y ficción) de la relación imaginaria entre espectador y proyección, y de la “sintagmática” del cine.

Tom Gunning señala en (Pellicer, 2010) que el discurso narrativo es el propio texto, es decir, el ordenamiento de significantes que comunican la historia: palabras en la literatura, imágenes en movimiento y títulos escritos en el denominado cine “mudo”. Para ejemplificar podemos recurrir a la “articulación” de Kuleshov donde se observa lo que Gunning escribe como “ordenamiento”.

El discurso narrativo del cine presenta peculiaridades en las que se entiende lo específico de su carácter. En primera instancia, se reitera, no es un discurso de palabras sino de imágenes. Las palabras en tanto significantes evocan imágenes, pero las imágenes en tanto significantes también pierden su poder de significación, o al menos lo pierden parcialmente, al intentar “convertirlas” en palabras. La palabra y la imagen pertenecen a mundos de significación diversos.

También podemos mencionar autores como G. Bettetini, Umberto Eco, y Pier Paolo Pasolini, quienes se han ocupado de problemas de verosimilitud de la existencia de una tercera articulación cinemática (a diferencia de la doble articulación fonemática y monemática de los lenguajes naturales), de la relación entre lengua (sistema) y habla (uso) o incluso la oposición entre lengua y poesía (montaje) y cine de prosa (plano secuencia) con sus respectivas diferencias ideológicas. Podemos así decir que el código cinematográfico puede reinventarse con cada película, y que puede ser más importante modificar este código que ofrecer contenidos subversivos en formas pre-codificables.

En la actualidad, el discurso es considerado el alma de la producción cinematográfica, debido a que expresa una visión de la vida. Un discurso describe quiénes somos y a dónde nos dirigimos. Un discurso describe el modo como existimos. Explica (Rivas, 2010) que el cineasta que no se preocupa por tener un discurso, no hace películas, hace pirotecnia, por lo tanto, cuando el espectador termina de ver pirotecnia, siente que le falta algo, incluso, es posible que se haya entretenido, pero simplemente no alimentó su espíritu.

### III. IDEOLOGÍA

De acuerdo con (Jacques Aumont, 2006) la palabra ideología apareció a fines del siglo XVIII, para designar las ciencias de las ideas, sin embargo, el término tuvo significantes modificaciones por la tradición marxista, que por lo regular lo definió como el conjunto de las ideas y las creencias propias de una formación social. Es importante mencionar que el marxismo ubica a la ideología en las “superestructuras” sociales (es decir, el ámbito de las ideas, del trabajo intelectual, y también del aparato jurídico-político) a las que considera como determinadas por la infraestructura económica. Se dice que la tradición resultó analizada en largos periodos de las décadas de los sesenta y setentas del siglo pasado, principalmente para insistir en la afirmación de que la ideología, a cambio, pone en claro la esfera productiva, y para tratar de definir las formas materiales que adopta la ideología dominante en una sociedad.

La tradición tuvo sus detractores, principalmente los filósofos no marxistas, como Jean Baudrillard, para quien la ideología es la forma misma de la producción, y no el resultado de una forma de producción, por lo que estos enfoques no pueden coincidir en una definición en particular, sin embargo, es posible rescatar características comunes como las siguientes: 1. Un sistema de representaciones, 2. De naturaleza interpretativa (no científica); 3. Que representa un papel histórico y político específico; 4. Que se da como universal y natural; y 5. Por último, que constituye una especie de lenguaje.

Como práctica significativa, el cine participa de las superestructuras ideológicas en varios niveles (Jacques Aumont, 2006):

- La producción: fuera de la ideología económica en que se inspira el sistema de producción de los films, éste se apoya en gran parte también en una ideología de la creación, a través de la noción de autor.
- Los contenidos: aquí la ideología se representa en modelos tales como los géneros o los esquemas narrativos, en particular, el modelo narrativo de ficción, de gran dominio en la historia de la cinematografía, es caracterizado por su aspecto teleológico (desplazamiento de la investidura del espectador hacia el fin) y luego por su tendencia a la reconciliación (resolución de las contradicciones internas). De estos puntos de vista se opone el modelo “épico” de Bertolt Brecht, que algunas veces intento traspasar al cine.
- Las formas: consideradas como intrínsecamente no ideológicas en la tradición realista que sostiene la vocación del cine por la transparencia, pero igualmente ciertos en determinados abordajes que las consideran como “lenguaje” neutro, con capacidad de transportar cualquier contenido, por el contrario son consideradas como intrínsecamente ideológicas en una tradición marxista y vanguardista. Esto llevó a confirmar una forma “revolucionaria” por sí misma afectada por sus contradicciones que, en segunda instancia ponen en juego el lugar y el trabajo del espectador (Eisenstein, Vertov).
- La técnica: al respecto hay trabajos que defienden la tesis de que la cámara – tomada como representante metonímico de todo el aparato cinematográfico de base-vehiculiza o hasta produce, una ideología específica, identificada como la impresión de la realidad. En esta perspectiva, la cámara y la imagen cinematográfica-como resultado de la historia de la pintura y de sus códigos representativos desde el Renacimiento-, estaría sujeta, incluso por construcción, a la ideología que atraviesa esa historia de la representación de la “ideología burguesa”.

En definitiva, los estudios sobre cine e ideología tuvieron auge principalmente en la Rusia soviética de principios de siglo, mientras que en las naciones industrializadas como, Francia, Gran Bretaña, Italia, y Estados Unidos de Norte América, se registraron en la década de los setenta, lo que hace suponer que como tema teórico tiene su actividad más importante en periodos de intensa actividad política.

Como podemos observar, “ideología” es un término difícil de atrapar, vamos a encontrar gran cantidad de textos y autores que hacen un intento por explicarla y definirla. Sin embargo, esto no significa que sea un término sin utilidad, ni que tenga diversidad de acepciones, sino más bien tiene usos concretos.

En el cine es fundamental tener clara la ideología desde cualquier postura, como cineasta, teórico, crítico, incluso, como espectador común. Se dice (Robert Edgard Hunt, 2010) que la ideología es invasiva. Como pasa con las narraciones y la semiótica, la ideología es parte de la comunicación humana y cubre todos los aspectos de la vida. Por lo tanto, el cine comunica de una manera específica y, por ello transmite las ideologías de una forma especial.

En la historia se identifican dos grandes escuelas de pensamiento que han estudiado la naturaleza de la ideología y cómo debería tratarse este aspecto en el cine; estas dos corrientes podrían definirse como “texto” y “contexto”. El texto considera al cine como cine y extrae de él temas que repercuten en el seno social, mientras que el contexto se refiere a las circunstancias en las que se ha realizado la producción cinematográfica.

## IV. CONTEXTO SEXISTA DEL CINE MEXICANO

### 4.1 Masculinidades y machismo

Para explicar de qué manera la cinematografía mexicana fue influenciada por una determinada corriente ideológica, es preciso revisar el nacionalismo que se cultivó y consolidó en los discursos de los gobiernos posteriores a la revolución de 1910.

Como señala Alma Delia Zamorano Rojas (2019), el discurso ideológico se manifestó en dos líneas: el “ser” y el “deber ser”. El primero corresponde a la realidad mexicana, es decir, la circunstancia sociopolítica y económica con sus correspondientes diferencias sociales y discusiones políticas; mientras que el “deber ser” era la aspiración deseable, alejada de la realidad, sin conflictos políticos como los del mundo real, lo que dio origen a la creación de estereotipos que definieron en el imaginario social lo que significa “ser mexicano”, lo que se traduce en una persona que no es afectada en lo más mínimo por las problemáticas sociales, políticas y económicas.

De esta manera, se afianzó la identidad entre los espectadores y la figura del charro mexicano, como prototipo de macho de las zonas rurales, que a partir de la industria cinematográfica se difundió por prácticamente todo el continente americano.

La figura de charro, mujeriego, bebedor, bohemio, y violento, se convirtió en un estereotipo del hombre mexicano en casi todas las producciones cinematográficas, los ídolos del cine nacional, como Pedro Infante, Jorge Negrete, y Tito Guízar, por mencionar algunos, fueron los embajadores de estas imágenes a través de sus interpretaciones actorales y musicales. Algunos de los filmes que podemos mencionar como ejemplo corresponden a: *Allá en el rancho grande* (Fernando Fuentes, 1936), *¡Ay Jalisco, no te rajes!* (Joselito Rodríguez, 1942), *Me he de comer esa tuna* (Miguel Zacarías, 1943) y *Cuando quiere un mexicano* (Juan Bustillo Oro, 1943).

Para Carlos Monsiváis en (Reséndiz, 2019), el cine fue el medio de comunicación y entretenimiento que consolidó el nacionalismo, ya que el público se identificó con los personajes representados en la pantalla grande: “quería ser gallardo, galán de sentimientos nobles pese a la hosquedad, solidario en la tragedia y el relajo”.

Monsiváis también distingue un periodo entre 1940 a 1960, al que llamó de unidad nacional, coincidente con la segunda guerra mundial. Aquí el autor señala que la imagen de los mexicanos, específicamente de los personajes masculinos en el cine, contó con nuevos elementos: “mujeriego, voluble desobligado, incapaz de un esfuerzo sostenido”, características que se pueden encontrar con claridad en filmes como: *dos tipos de cuidado* (Ismael Rodríguez, 1953), en donde los protagonistas Jorge Bueno (Jorge Negrete) y Pedro Malo (Pedro Infante) llevan una vida bohemia como parranderos y cantores, pero especialmente un abierto menosprecio hacia las mujeres.

Monsiváis (Reséndiz, 2019) explica en su libro *Amor perdido*: “El machismo en tanto espectáculo comercial surge a fines de los treinta para, adoptar esquemas de conducta, folclorizar y despolitizar”, afirma que se volvió un modelo constante en la cinematografía y marcó las características de los personajes masculinos de los años siguientes.

El compadre Mendoza y *¡Vámonos Pancho Villa!* (1935) definen un machismo que se consolidará como modelo y se replica en los personajes principales de las subsecuentes producciones del cine nacional. Monsiváis lo define como un “machismo para el consumo”, ideado por la burguesía que consideraba que el exceso de “bravata física” permitiría que la población olvidara la pobreza en la que vivía. Podemos decir que el machismo fue un valor cultural e integró los elementos que modelaron al hombre de prácticamente la mayor parte del siglo XX en México.

Al mismo tiempo que la imagen de charro, otro modelo se posiciona en las historias filmicas (Fernández, 2019): el indio campesino, el cual se muestra triunfador en la pintura nacionalista- a decir de Siqueiros, “el campesino sólo ha ganado en los murales”, - pero en realidad vive en pobreza y marginación extremas.

Es tratado por los medios de comunicación como un paria y un exótico inocente motivo de bromas sobre su vestimenta, costumbres y modo de hablar, la imagen del indio, al igual que la del charro, es estereotipada y explotada por los medios en pleno proceso de nacionalización del país.

El fenómeno modernizador de mediados de siglo pasado conduce a una decadencia de las temáticas y personajes característicos de la zona rural en la producción cinematográfica, para dar paso a otros mitos y leyendas que nacen y encuentran caldo de cultivo en nuevos espacios de intercambio social, propios de los barrios y zonas urbanas, principalmente de la capital del país (Fernández, 2019).

El cine de luchadores emerge dentro de la inmensidad de producciones culturales, y con el género la figura heroica de Santo, El enmascarado de plata (Rodolfo Guzmán Huerta), quien se convierte en emblema de una sociedad en plena modernización, y en un símbolo representativo del imaginario de una nación que experimenta cambios tanto en sus valores como en sus sueños y aspiraciones.

El imaginario colectivo en torno a la lucha libre se convierte en una representación simbólica y de valores morales que tienen lugar en la vida social, política y cultural, el Enmascarado de Plata, hombre luchador, ahora será el héroe a mimetizar y la figura masculina a seguir, no sólo por su fortaleza física, sino también por los valores morales y religiosos que muestra dentro y fuera del ring en cada una de sus producciones cinematográficas.

#### *4.2 La homosexualidad masculina en la pantalla grande*

La homosexualidad masculina ha sido siempre más visible socialmente que la femenina, pero por esa misma razón cuando aparece está sometida a ciertos estereotipos. La representación más común de un personaje gay en el cine, aún en nuestros días, es la de un hombre amanerado (Legido, 2017).

Si los comienzos del cine permitían cierta visibilidad a este personaje, conocido como sissy, era porque no dejaba de ser un mero bufón. En los años posteriores la adaptación de un personaje gay al cine correspondía con la imagen de un asesino o un depresivo. Aunque el discurso fuera oculto, ciertas pistas daban a entender la homosexualidad del mismo y los relatos filmicos coincidían en aplicar su propia “justicia narrativa” castigándoles.

En la cinematografía mexicana, en el periodo comprendido de (1977 a 1982) el grueso de la producción filmica se centra en el cine de ficheras y cómicos albureros, vedettes desnudas, y meseros homosexuales afeminados a la exageración, estos últimos, motivo de chiste generador de toda clase de burlas en un inframundo de vida nocturna. Actores como Alfonso Zayas, Lalo “el mimo”, y Alberto Rojas “el caballo”, entre otros, se van a convertir en los intérpretes por excelencia de este tipo de personajes.

Si bien es cierto a lo largo de la filmografía nacional se había tocado el tema de la homosexualidad masculina, esta solo era representada bajo estereotipos negativos, establecidos por una sociedad conservadora, por ejemplo: Modisto de señoras (René Cardona Jr., 1969), El lugar sin límites (Arturo Ripstein, 1977), La pasión según Berenice (Jaime H. Hermosillo, 1975), La primavera de los escorpiones (Hugo Argüelles, 1971).

### 4.3 Familia, patriarcado y matriarcado

El ejemplo de familia que proyecta la cinematografía nacional es del de la familia patriarcal, que supone a la familia nuclear, en contraposición a la familia extensa, en donde se establece un esquema para todos aquellos melodramas familiares (Peredo, 2017).

Los melodramas, en la mayoría de los casos, por lo regular justificaron los errores cometidos por los padres bajo el argumento de que todo era por privilegiar el bienestar de la familia y la búsqueda del bien y el futuro de los hijos, sin dejar atrás las consecuencias del juicio social ante una paternidad errónea.

La familia patriarcal que guía a la familia hacia las buenas costumbres y se constituye en la autoridad suprema, la cual exige un profundo respeto. Los hijos para quienes solo existen dos obligaciones: el respeto y la obediencia. Y la madre toda abnegación y sacrificio, sin capacidad de decisión o independencia intelectual. Sobre esta figura van a descansar la sociedad y la moral tradicional. Así el melodrama descubrió su fuente inagotable de historias que provocaron lagrimas como ningún otro género. Filmes como Cuando los hijos se van (Juan Bustillo Oro, 1941) Cuando los hijos se van (segunda versión, Juan Bustillo Oro, 1957); Cuando los hijos se van (en su tercera versión, de Julián Soler, 1968), entre muchas más, son un ejemplo del éxito.

Sin embargo (Peredo, 2017), también se producen apreciaciones paródicas del matriarcado abusivo y chantajista, del patriarcado autoritario, arbitrario, como La familia Pérez (Gilberto Martínez Solares, 1948) y Las mujeres mandan (Fernando Fuentes, 1936), que se complementan con historias de esposos sometidos a los mandatos de la madre de familia, podemos mencionar filmes como El barbero prodigioso (Fernando Soler, 1941) El gran Makakikus (Humberto Gómez Landero, 1944) y El cuarto mandamiento (Rolando Aguilar, 1948).

Es en 1942 cuando el director Fernando A. Palacios descubre a la que se convertiría en la diva del cine nacional, la doña María Félix, es creada por el llamado star system, a través de cirugías plásticas estéticas para ser presentada en los más altos círculos de Hollywood para posteriormente aparecer proyectada en la pantalla grande.

Aclara (Fernández, 2019) que el aparato cinematográfico crea a las estrellas y el público a los mitos, “el mito-estrella no es nadie sin ese público”. Así de forma extraña, María se mitifica cuando usa pantalones en Doña Bárbara (Fernando Fuentes, 1943), pero “cada nueva película va creando su personalidad y también su mito”, y en La mujer sin alma del mismo año y director se le convierte en mujer fatal inalcanzable e indomable; junto con títulos como La devoradora, Doña diablo y, al final de su carrera, La generala, se forja y fortalece esa imagen.

Explica (Fernández, 2019) que quizá ahí radica la fuerza erótica de María Félix: “una mujer muy hombre” en una sociedad de machos: por lo que se puede constatar que el “mito cinematográfico se transforma en la pantalla, no importa su estilo de actuación, sino su talento para comunicarnos símbolos, modas, estilos de una sociedad en la que los espectadores forman parte de un proceso de atracción, contemplación y fascinación.

María como mito, provoca diversos puntos de vista, que van desde el poder de una mujer autónoma y autosuficiente hasta la fantasía psicológica de una nación cubierta por la imagen femenina y con una devoción inmaculada a la madre y a la virgen de Guadalupe.

### 4.4 La mujer perdida y la sumisa

La construcción de la imagen femenina se va a reducir a dos valores polarizados, la sumisa y la perdida. Es con estos estereotipos que se va a simbolizar a la madre de familia abnegada que con arraigados valores morales y religiosos es capaz de realizar los sacrificios más ejemplares para conservar el núcleo familiar, pero, sobre todo guardar obediencia y fidelidad a la figura masculina.

En el otro extremo encontramos a la inmoral, sin escrúpulos, capaz de despertar los instintos más bajos en los hombres, una especie de amenaza social que se va a encontrar en los cabarets, en la vida nocturna, principalmente de las grandes urbes y de los puertos.

Esta figura de la mujer como prostituta va a renacer en el cine de ficheras y dará éxitos de taquilla en el segundo lustro de la década de los setentas y primero de los ochentas con evocadores títulos como, *Las cariñosas*; *Lecciones de anatomía*; *Muñecas de media noche*; *El sexo me da risa*; *Cuentos colorados*; *De pulquero a millonario*; *Blanca nieves y sus siete amantes*; *Las cabareteras*; *Las cachorras*; *Chile picante*; *El sexo sentido*; *Las tentadoras*; *Sexo contra sexo*; *Al cabo que ni quería*; *Escuela de placer*; *Las fabulosas del reventón*; *Nosotros los pelados*; *Una gallina muy ponedora*; *Piernas cruzadas*, *Las piernas del millón*; *Golfa del barrio*; y *Las nenas del amor*, entre muchas más producciones de mayor o inferior calidad.

Señala (López, 2006), cine para erotómanos de riqueza espiritual sustentada en placeres elementales: beber, comer, bailar y gozar del encuentro sexual; cine para público masculino con instintos arcaicos, cuya única pretensión estética consistía en ver desnudas las estrellas del momento, a la princesa Lea, Angélica Chaín, Isela Vega, Rossy Mendoza, Ana Luisa Peluffo, Wanda Seux, Sasha Montenegro, Lyn May, y Merle Uribe, principalmente.

A decir del teórico cinematográfico Lauro Zavala (López, 2006), los títulos de las películas desatan el primer mecanismo de seducción. En su brevedad y obligada contundencia, el título sugiere y condensa emblemáticamente el sentido que habrá de precisar al concluir la película. La vocación nominalista adquiere aquí dimensiones oraculares: aunque un buen título no garantiza la calidad del contenido, ofrece al menos, la posibilidad de formular hipótesis de lectura que serán probadas o desaprobadas por el espectador.

En cualquiera de estas dos extremas imágenes va a estar presente la figura patriarcal de la cual depende la figura femenina en sus diferentes roles, como hermana, hija, esposa o amante. Es aquí donde se hace fundamental depender de la protección de un varón, pues de no hacerlo el destino será la degeneración y la prostitución.

## V. DATOS GENERALES DE LA PELÍCULA A ANALIZAR

La película *Doña Herlinda y su hijo* (Castillo, 2020) fue dirigida por el mexicano Jaime Humberto Hermosillo Delgado en el año de 1984, basada en el cuento homónimo de Jorge López Páez, y exhibida en 1986 en el XV Festival “Nuevos Directores- Nuevas Películas” en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el XXX Festival de Cine de Londres, y en el Festival de Amiens en Francia, entre otros; sin embargo, el estreno comercial en México tuvo lugar hasta el 18 de junio de 1987, en 10 salas de la ciudad de México. El filme fue promocionado durante su estreno en 1987 bajo el eslogan “Una madre muy cuerda y un hijo muy loca en una comedia deliciosa y mordaz”. En el eslogan si bien es cierto que no se evoca a la homosexualidad, si se deja ver entre líneas ya que la palabra “loca”, refiriéndose al hijo, nos da la idea de que se trata de una película de temática homosexual.

Corresponde a la decimoséptima película dirigida por Jaime H. Hermosillo, del género comedia y distribuida por Clasa Films Mundiales con canciones de Pepe Guízar, Lauro D. Uranga, José Alfredo Jiménez y Juan Gabriel. El reparto está integrado por actores pertenecientes al Centro de Cine de Crítica y Occidente como: Guadalupe del Toro quien interpretó a doña Herlinda, Marco Antonio Treviño como Rodolfo, Arturo Meza a Ramón, Leticia Lupercio es Olga, Guillermina Alba como Billy, Angélica Guerrero madre de Ramón, y Arturo Villaseñor como padre de Ramón.

En el filme, Jaime H. Hermosillo plantea una salida al problema de doña Herlinda, quien se siente perturbada por el bienestar de su hijo Rodolfo. Éste se encuentra atrapado en una doble moral, ya que



mantiene una doble relación amorosa, con Olga (novia/heterosexual) y con Ramón (amante/homosexual). El mensaje de Hermsillo representa el primer paradigma de espacio-teoría-queer en el cine mexicano.

## VI. ANÁLISIS TEXTUAL DE LA PELÍCULA, “DOÑA HERLINDA Y SU HIJO”

A continuación, presentamos un análisis del discurso ideológico en el filme de Hermsillo, a través del reconocimiento de los principales códigos cinematográficos, así como de la interpretación de los principales elementos empleados por el cineasta, metodología propuesta por el teórico y analista cinematográfico, Lauro Zavala (Alvarado, 2010), para saber que tanto dice el cine de sus espectadores y de sus personajes:

En el prólogo o introducción del trabajo cinematográfico el título se destaca en el centro de la pantalla en letras blancas sobre un fondo negro en el que hace denotar que los personajes protagonistas de la historia corresponden a doña Herlinda y a su hijo Rodolfo, siguiendo con los nombres de los actores participantes en las interpretaciones como actores de reparto, para finalizar con los créditos del equipo participante en la producción cinematográfica, donde el director reconoce la intervención como realizadores de alumnos y maestros del Centro de Cine y crítica del Occidente, esta información resulta importante pues representa una producción con cierta independencia económica e ideológica.

En lo que se refiere a las imágenes en el encuadre desde una perspectiva técnica, la primera secuencia con el emplazamiento de planos generales que ubican al espectador en la provinciana ciudad de Guadalajara, Jalisco, el encuadre de monumentos históricos y paisajes urbanos de la ciudad permanecen por segundos prolongados hasta lograr introducirnos en un espacio temporal e histórico, y hasta cierto punto con rasgos sociales y morales conservadores.

Una vez que el espectador se ubicó en tiempo y espacio, la cámara se desplaza hacia planos detalles que permiten ir descubriendo la psicología y características más importantes de Rodolfo, el hijo de doña Herlinda. Aquí también una contra picada que señala la fachada de un edificio vetusto será suficiente para diferenciar una clase social media-baja a la que pertenece uno de sus moradores, como lo es Ramón, el estudiante de música con quien Rodolfo sostiene una relación homosexual.

En la segunda secuencia, antes de tres minutos de transcurrir la historia, una especie de voyerismo con lentos movimientos de cámara hacia planos detalle, se fijarán en la exploración del cuerpo y formas de Ramón quien obtiene notas de una trompa o corno francés, instrumento de viento que ejecuta como estudiante de música. El instrumento musical mencionado tendrá participaciones importantes en el desarrollo de la narrativa visual y auditiva.

También es posible desde esta parte inicial conocer el estatus económico y la intimidad del cuarto de alquiler de Ramón, en donde Hermsillo trabaja con reflejos de espejos que seguirá utilizando en diferentes partes de la historia, quizá como una metáfora de que lo que estamos viendo es un reflejo de la doble moral social existente.

La edición de las imágenes en cuanto a su articulación conceptual presenta una ideología fácilmente identificable, así como una cronología que ubica al espectador en los puntos más importantes de la estructura dramática de la narrativa.

La puesta en escena, que significa el encuadre de imágenes desde una perspectiva dramática, hace uso de espacios públicos de intercambio social y cultural como, los museos, parques, edificios de instituciones públicas, iglesias, escuelas, cafeterías, neverías y hasta hospitales, donde convergen diversidad de ciudadanos. Los espacios privados como dormitorios, baños y jardines también funcionan como elementos que permiten inmiscuir en un ambiente de intimidad a los espectadores.

Desde la proxémica, el director sabe captar la personalidad manipuladora y matriarcal de doña Herlinda en momentos claves de la historia a través de acertados close-up y planos detalle hacia los movimientos, principalmente de manos, por ejemplo, como cuando con argucias motiva a Rodolfo a formalizar una relación de noviazgo heterosexual y a concretarla con una tradicional boda, o bien cuando la autoritaria y obsesionada madre intenta convencer a la sociedad de que su hijo finalmente formará una familia como marca la norma social y moral.

Importantes resultan los tonos de voz utilizados para identificar el carácter de cada uno de los personajes, por ejemplo, la supuesta inocencia y generosidad de doña Herlinda, las homosexualidades y enamoramiento de Rodolfo y Ramón, la simplicidad y conformismo de Olga, novia y posterior esposa de Rodolfo, hasta las actitudes de negación de los padres de Ramón quienes no aceptan la homosexualidad mucho menos la relación amorosa del joven estudiante de música. Al igual que el conservadurismo de los padres de Olga quienes en algún momento el proyecto de vida familiar de su hija.

En lo que se refiere al color e iluminación, el director suele utilizar suficiente luz sobre todo porque trabaja mucho en exteriores desde una tendencia realista, sin embargo, aún en las locaciones de interiores es generoso con la claridad. Los tonos color sepia son los que predominan y ambientan en la artesanía de barro y piel propio de la región de Jalisco, también es importante identificar los tonos rojizos, y amarillos intensos en las escenas de más alto erotismo. La utilización de planos generales con lentos movimientos de cámara hacia planos detalles y close-ups serán la constante en toda la narrativa visual.

En lo que se refiere al sonido, específicamente en la musicalización estará tematizada siempre por mariachis, representantes del folklore y la cultura de la llamada perla de occidente. Al igual que en la llamada época de oro del cine mexicano, la música vernácula y bravía es utilizada como fondo para dramatizar momentos de amor y desamor, solo que ahora esa misma música y letra es utilizada para contar una relación amorosa de homosexualidad masculina. Incluso, es utilizada en forma irónica y extradiegetica una interpretación de Juan Gabriel, uno de los iconos homosexuales más significativos dentro de la música popular mexicana de los últimos años.

De igual manera hace su participación la cantante Lucha Villa, otro icono femenino de la canción ranchera, quien hace una actuación para interpretar una canción en un palenque de gallos, donde Ramón en la parte de conflicto de la historia sufre la ausencia de Rodolfo cuando éste se encuentra de luna de miel con Olga. Otros géneros musicales, como el rock, también ayudan a identificar las relaciones culturales entre un México rural y su transición a la modernización.

La trompa, el instrumento musical de viento es nuevamente ejecutado por Ramón en la parte del conflicto de la historia, ahora para enfatizar un momento de dolor en la relación de amor con Rodolfo.

Los diálogos en todo el filme son en bajo tono con prolongados silencios entre palabras y oraciones, no hay estruendos ni discusiones altaneras, casi todo es obediencia, aceptación de dependencia de hijos a padres y madres, todos están predestinados a cumplir con un rol en la sociedad, cumplir con valores religiosos y morales para mantenerse dentro de la norma social.

Sin embargo, el director también juega con los diálogos y expresiones con doble significación, tanto denotativos como connotativos, por ejemplo, en la ceremonia de la boda civil entre Rodolfo y Olga se enfatiza cuando el juez dice que el matrimonio es: “El único medio moral de fundar la familia, de conservar la especie”.

En el género y estilo, o convenciones narrativas formales, la historia de amor, erotismo y obsesión se cuenta en forma cronológica, con el desarrollo de los actos I, donde se muestra una historia de amor homosexual en un mundo ordinario, el II, donde la relación homosexual se ve amenazada por las

convenciones sociales representadas en doña Herlinda, el III, donde la pareja amorosa vive una especie de duelo ante una eminente boda heterosexual que cambiará en muchos sentidos la relación de Rodolfo y Ramón.

Para posteriormente pasar al clímax, donde todos los personajes involucrados en la historia son afectados por los acontecimientos, pero finalmente logran mantener la relación tanto amorosa como familiar, un momento de aceptación y resignación.

En cuanto a la existencia de elementos intertextuales, destacan las escenas de palenques y cantinas, abundantes en el cine de rancheros de la llamada época de oro del cine mexicano, espacios y lugares que por lo regular son utilizados para celebrar triunfos y llorar las penas con canciones bravías y de pasión, y el indispensable tequila.

Otro dato importante en este sentido se presenta en diversas ocasiones que Rodolfo da muestra de sus dotes histriónicos al declamar poemas de amor a Ramón, en la privacidad de un baño, donde recita los poemas a su amante.

La parte final del filme es bien trabajado, al sincronizar en metáfora e ironía el texto del poema Nocturno a Rosario, con un encuadre de cámara cerrado que se abre en dolly out, hasta formar una clásica y tradicional fotografía familiar, como las que se encuentran en la mayoría de las salas de las casas de las familias mexicanas, como símbolo de moralidad, unidad y felicidad.

## VII. CONCLUSIONES

Coincidimos con Miller y Herbert en (Alvarado, 2010) que el problema central de la epistemología de las ciencias sociales y por tanto de una teoría del discurso, es el estatuto de su propia cientificidad. A diferencia de las ciencias exactas que cuentan con lo que Claude Levi-Strauss denominó plan de referencia, en las ciencias sociales no encontramos un programa único y universalmente aceptado que determine lo que deberá ser investigado, ni el método que deberá ser empleado para obtener resultados razonablemente satisfactorios para el conjunto de la comunidad científica.

Este problema ocasiona de forma implícita la exigencia de un compromiso ideológico. Por lo tanto, la teoría estructural del discurso se presenta únicamente como una contribución técnica a la solución de los mencionados planteamientos y no como una solución definitiva.

El análisis cinematográfico desde una mirada semiótica significa la utilización de descriptores para visualizar mejor las particularidades y diferencias significantes que se presentan en los corpus textuales a revisar, con la finalidad de evitar sesgos y generalizaciones innecesarias que solo nos pueden conducir a vaguedades infructíferas.

Las nociones puestas en juego no implican una actitud de ceguera frente a los objetos discursivos, mejor dicho, no se colocan por delante haciendo hipótesis del fenómeno considerado, sino que suponen una economía de pasos para procesar el análisis, que permite las acciones de nominación, distinción, contraste, ordenamiento, derivación, transformación y síntesis, entre otros.

Desde la propuesta de Peirce (Varela, 2012), el orden ternario de lo icónico, lo indicial, y lo simbólico, lejos de suponer una taxonomía de signos que se pretende reconocer en los textos, aporta la posibilidad de pensar la significación desde una posición más compleja: la semiósis, cualquiera sea su materialidad.

El cine como uno de los aparatos legitimadores del sistema, es fundamental, porque “desempeña idearios y constructos simbólicos en la visibilidad o contestación de componentes sociales de identidad, también de mecanismos hegemónicos del poder” (Graw Rebollo en (Vela, 2019)). Es desde el lenguaje

cinematográfico como se ha reescrito gran parte de la historia sobre la cual se erige la identidad de una sociedad, bajo la percepción de que es intocable y, por lo tanto, debe ser aceptada como tal. Sin embargo, hay que considerar que son historias con una memoria e identidad armadas por diversos factores y elementos de una cultura relativa a un momento determinado.

Independientemente de las funciones que el cine haya cumplido en el fortalecimiento de los sistemas y grupos de poder, existen evidencias que también es un medio que provoca a la reflexión y discusión de temas y problemáticas, con la finalidad de fortalecer los tejidos sociales.

Los derechos de las minorías, y temas como el sexismo son argumentos que han sido abordados en la pantalla, antes que en otros espacios tanto públicos como privados, es entonces el cine un portador de discursos e ideologías sobre el cual se debe seguir trabajando en su análisis.

## REFERENCIAS

- Aumont, J., & Marie, M. (2006). *Diccionario teórico y crítico de cinema*. Papirus Editora.
- Castillo, A. L. (26 de Febrero de 2020). Obtenido de <https://repository.uaeh.edu.mx/revistas/index.php/icshu/article/download/957/4145?inline=1#refe1>
- Edgar-Hunt, R., Marland, J., & Rawle, S. (2010). *The language of film*. Lausanne: AVA Academia.
- Fernández, Á. A. (2019). *Santo, el enmascarado de plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*. México: Universidad de Guadalajara.
- Gómez, C. A. (s.f.). De machos, héroes, afeminados y otros tantos mexicanos. *Estudio historiográfico sobre las masculinidades en los siglos XIX y XXI*. Graffilia, 133-144.
- Legido, R. M. (2017). Homosexualidad latente en el cine del siglo XX. *femeris*, Vol. 2, pp. 99-118.
- López, R. M. (2006). *Del quinto poder al séptimo arte*. México: Cineteca Nacional.
- Marro, M. (2012). *Roland Barthes: el lenguaje de los discursos, la ciencia de los signos, la práctica del texto*. Buenos Aires: La Crujía.
- Pellicer, J. (2010). Tríptico cinematográfico: el discurso narrativo y su montaje en *Amores perros*, *21 gramos* y *Babel*, y un diálogo con Alejandro González Iñárritu. México: Siglo XXI.
- Peredo, F. (2017). La familia mexicana en el cine mexicano: desde los sus imágenes y personajes fundamentales con el rol femenino como eje. En A. D. Rojas, *II Jornada de cine mexicano, La familia en la pantalla grande* (págs. 25-64). México: Universidad Panamericana.
- Reséndiz, I. L. (2019). Machismo y corrupción en la trilogía de la revolución mexicana de Fernando Fuentes. En A. O. Alma Delia Zamorano Rojas, *VII Jornada de cine mexicano. Cine y Política* (págs. 31-49). México: Río subterráneo.
- Rivas, C. (2010). *Cine paso a paso, metodología del autoconocimiento*. México, D.F.: Creadores contemporáneos.
- Varela, M. R.-G. (2012). Introducción, Ficción y no ficción en los medios. A bordaje semiótico sobre mixturas. En M. R.-G. Varela, *Ficción y no ficción en los medios. A bordaje semiótico sobre mixturas*. (págs. 7-31). Buenos Aires, Argentina: La Crujía- Inclusiones.
- Vela, R. A. (2019). *Contra el discurso histórico como aparato legitimador de poderes e identidades: museo, de Alonso Ruiz Palacios*. En A. D.-A. Mantecón, *Voces de la jornada en el cine mexicano, VIII Jornada de cine mexicano* (págs. 139-150). México: Río subterráneo.
- Zamorano Rojas, Alma Delia (2019). *El Estado mexicano como creador de propaganda fílmica, 1940-1945*. En J. R. Reyes, *VII Jornada de cine mexicano, cine y política* (págs. 15-29). México: Río subterráneo.

Zavala Alvarado, L. (2010). Cine y familia. México: Trillas.

Zavala Alvarado, L. (2010). Teoría y práctica del análisis cinematográfico: la seducción luminosa. México: Trillas.

Zecchetto, V. (2012). Seis semiólogos en busca del lector. Buenos Aires, Argentina: Lcrj inclusiones.