

## Predicamentos de “dictablanda”: utopía y régimen del consenso en *Doña Herlinda y su hijo*\*

### Predicaments of “benevolent dictatorship”: Utopia and the Regime of Consensus in *Doña Herlinda y su hijo*

Recibido: 28-05-12  
Aceptado: 15-06-12

**Dorian Lugo Bertrán**

Escuela de Comunicación, Universidad de Puerto Rico  
Recinto de Río Piedras  
dorian.lugo1@upr.edu

#### Resumen

Jaime Humberto Hermosillo, caracterizado como el “Almodóvar mexicano” (aunque su obra es anterior), por aspectos relacionados con la cultura *queer* (asunto homosexual de la diégesis y sentido del humor “camp” en el estilo cinematográfico), presenta un mayor interés por lo indeterminado libidinal, que va de la mano de un indeterminado estético o de estilo. En este artículo me propongo seguir de cerca la teorización de Paul Schroeder a propósito de un cine latinoamericano neobarroco que surge en los años setenta, contrapuesto al cine militante anterior, y aplicarla a mi lectura del filme *Doña Herlinda y su hijo*, de Hermosillo. La indeterminación diegética que advierto en la obra de Hermosillo va de la mano del neobarroquismo del cine latinoamericano que teoriza Schroeder, y el diálogo desestabilizante del mismo con regímenes de gobierno, entre ellos el no menos difícil de consensos al interior de la democracia en el México de época.

#### Palabras clave:

Cine neobarroco, teoría *queer*, Jaime Humberto Hermosillo.

#### Abstract

Jaime Humberto Hermosillo, characterized as the “Mexican Almodovar” (even though his work is earlier) due to aspects related to the queer culture (homosexual matter in the narrative and a “camp” sense of humor in the cinematographic style), is more interesting due to the libidinal indeterminate that goes hand in hand with an indeterminate aesthetic or style. This article proposes to follow closely Paul Schroeder’s theorization about neo-Baroque Latin American cinema that arose in the 1970s, counterpoised to the previous militant cinema, and apply it to a reading of the film *Doña Herlinda y su hijo* [*Doña Herlinda and her Son*] by Hermosillo. The narrative indeterminateness observed in Hermosillo’s work goes together with the neo-Baroque style of Latin American cinema that Schroeder theorizes and its destabilizing dialog regarding government regimes, among them, the no less difficult theme of consensus within Mexican democracy of that era.

#### Keywords:

Neo-Baroque cinema, queer theory, Jaime Humberto Hermosillo.

\* Este trabajo fue presentado en el XXX Congreso de la Asociación de Estudios Latinoamericanos en San Francisco, Estados Unidos, realizado del 23 al 26 de mayo de 2012.

La obra de Jaime Humberto Hermosillo ha suscitado respuestas diversas. Hay dos que predominan: a) indignación, ante el contenido controvertido de sus filmes; b) indiferencia: su obra se conoce poco fuera de ambientes culturales o académicos. Interesantemente, cuando se le condecora, se hace en la comunicación masiva endilgándole el ambiguo epíteto del “Almodóvar mexicano”, pese a que su obra se inicia con marcada anterioridad. Los puntos de contacto descansan en aspectos relacionados con la producción cultural *queer*: tema homosexual de la diégesis y sentido del humor “camp” en el estilo cinematográfico.

Pero hay que agregar que se advierte en el mexicano mayor interés por lo indeterminado libidinal, en cualesquiera de sus expresiones, por sexualidades de difícil definición que en el español, sexualidades acompañadas de un lenguaje cinematográfico que no cierra —antes refuerza— la indeterminación. Cierto, cabe recordar personajes bisexuales, ambiguos o de tapadillo interpretados por Antonio Banderas en el cine de los ochenta de Almodóvar como también posteriormente por Gael García Bernal en *La mala educación* (2004)<sup>1</sup>. Sin embargo, el interés del mexicano por lo indeterminado libidinal va de la mano de una indeterminación estética o de estilo, que es en última instancia muy política de cara al contexto histórico de la democracia en México. Sobre todo, en lo que atañe a un tratamiento del lenguaje audiovisual, donde el discurso fílmico despunta sobre la diégesis<sup>2</sup>, abonando todo ello a una imagen que respira “en crudo” y sin estilizaciones concentradas, y que evoca los diferentes *undergrounds* artesanales y conceptuales alrededor del mundo, en el cine de los años cincuenta en adelante.

Me propongo seguir de cerca la teorización de la monografía de Paul A. Schroeder Rodríguez a propósito de un cine latinoamericano neobarroco que surge en los años setenta y que se extiende hasta los ochenta, contrapuesto al cine militante anterior, y aplicarla a mi lectura del filme *Doña Herlinda y su hijo* de Hermosillo<sup>3</sup>. La indeterminación diegética que se advierte en la obra de Hermosillo va de la mano del neobarroquismo del cine

latinoamericano que teoriza Schroeder Rodríguez, y el diálogo desestabilizante del mismo con regímenes de gobierno, entre ellos el no menos difícil de consensos al interior de la democracia en el México de época.

En la teorización de Schroeder Rodríguez se destaca la contraposición entre un cine militante y un cine neobarroco en América Latina. El cine militante se desarrolla a rasgos generales en los años sesenta y comprende sobre todo el género del cine documental y una estética que traduce la denuncia nacional anti-imperialista en la suturación de la relación entre el significante y el significado audiovisual, en aras de apuntar a un referente no semiótico que transformar o reivindicar (p. 17). El cine neobarroco latinoamericano, en cambio, se desarrolla a rasgos generales entre los años setenta y los ochenta; comprende ante todo el género de ficción y una estética *política* en el sentido más amplio del término, donde se escenifica la brecha entre el significante y el significado para mejor propulsar una propuesta anti-autoritaria y pluralista (p. 17). Es común en el primero un tratamiento más referencial del audiovisual, característico en parte del género documental; es común en el segundo un tratamiento más indeterminado del audiovisual, dejando entrever / entreoir errancias diegéticas o de sentido. Para fundamentar su acercamiento, recurre el estudioso a la obra teórica del escritor Severo Sarduy, haciendo su parte en el establecimiento de un vernáculo teórico.

Siguiendo de cerca una larga y rica tradición de vincular la producción cultural barroca con América Latina, que va de Angel Guido, Pedro Henríquez Ureña y Mariano Picón Salas a José Lezama Lima y Alejo Carpentier, Severo Sarduy elabora la antinomia de un neobarroco periférico y un neo-barroco metropolitano sin contrastarlos demasiado, para Schroeder Rodríguez. Por su parte, a la zaga de Lezama Lima y Sarduy, Schroeder Rodríguez destaca el neobarroco periférico, como el que comprende América Latina. Dicho neobarroco lanza una propuesta de la proliferación o exceso significativo que socava la pretensión logocéntrica del cierre semiótico propia del neobarroco metropolitano, además de que pone en primer plano asuntos de los no privilegiados. En este últi-

1 Piénsese en sus personajes Sadec en *Laberinto de pasiones* (1982), Ángel en *Matador* (1986) y Antonio Benítez en *La ley del deseo* (1987), quien se involucra con un hombre y una transexual de hombre a mujer. En el caso de Gael García Bernal, interpreta simultáneamente los personajes de Ángel, Juan y Zahara en dicho filme.

2 Me refiero específicamente a la distinción de los formalistas rusos y estructuralistas entre *syuzhet* (‘discurso’ fílmico) y diégesis. El primer término se traduce de forma variable, y denota lo representado material-sucesivo en el filme, a diferencia de diégesis, que es la fábula o historia en abstracto, independientemente de su representación material-sucesiva.

3 Me propongo seguir de cerca la teorización de la monografía de Paul A. Schroeder Rodríguez (2011).

mo lo proliferante existe, sí, por algo se le llama neobarroco, pero terminan por colonizarlo diversos dispositivos: la mirada, la diégesis, el aparato cinematográfico (requisitos de producción), entre otros. Se vale Schroeder Rodríguez para su análisis de la comparación entre dos filmes que lee neobarrocos como *Frida, naturaleza viva* (1983) de Paul Leduc y *Frida* (2002) de Julie Taymor. El primero se acerca al neobarroco periférico; el segundo, al neobarroco metropolitano. Subraya a su vez Schroeder del filme de Leduc el uso de los espejos, iconografía barroca por excelencia, para crear efectos de *trompe-l'oeil* en la mirada cinematográfica.

Hay otros aspectos de lo neobarroco que recuperar de la obra teórica de Sarduy, como es el caso de *Escrito sobre un cuerpo* (1969) y *La simulación* (1982)<sup>4</sup>. Afirma Sarduy que lo neobarroco es también implicative, esto es, que implica al espectador en el espacio-tiempo de la obra: "En algunas películas de Andy Warhol, la diégesis, el tiempo del relato, la duración de la ficción, corresponde con el tiempo real del espectador: si un hombre duerme, el sueño dura ocho horas; el tiempo no admite elipsis ni contracción, corre paralelo al de la sala, solidario del que transcurre fuera de la pantalla" (1982, p. 44). Frecuentemente, se recurre a la pintura *Las meninas* de Velázquez para ilustrar la co-extensividad espacial, y quizá temporal, entre representación y espectador en el barroco hispano-europeo. Sarduy lo lleva más lejos, y nos da ejemplo de lo co-extensivo temporal a propósito de algunas obras del arte pop o del *underground* estadounidense, entre ellas, el audiovisual *Sleep* (1963) de Andy Warhol, que aprovecha el tiempo real de sueño del durmiente John Giorno: cinco horas y veinte minutos. Las horas de sueño son las horas de visionado, en toma larga difícil de sobrellevar. Advierte Sarduy el signo neobarroco en ella, en el exceso incontenible de su temporalidad irrepresentada.

Hay otras marcas de lo neobarroco que tener en cuenta en general, además de las indicadas por Sarduy. Vale citar el aspecto doble o doble-multiplicante del barroco, tantas veces investigado por especialistas de la historia del arte, como José Antonio Maravall. Algunos de sus *topoi* de preferencia: *Fallitur visus*, *Nada es verdad ni es mentira*, *Theatrum mundi*<sup>5</sup>. La producción cultural barroca pone en primer plano el anverso y su reverso, o los

múltiples puntos de mira o escucha, de un mismo objetivo. No es de sorprender que se interese por identidades de doble signo o rizomáticas. En atañeo por el Jano bifronte; más contemporáneamente, el Sarduy neobarroco de *La simulación*, por el travesti.

Hay bastante tela que cortar en cuanto a Sarduy como precursor de la teoría *queer*, que no ocupará este estudio en propiedad. Sin embargo, llamaremos la atención sobre los distintos diálogos que se entablan entre lo neobarroco y lo travesti para el escritor cubano, de modo que ilumine instancias del filme en cuestión. Y es que para Sarduy el travesti es "hipertélico" (término del pensamiento de Lezama Lima). En su desempeño, el travesti va más allá de sus fines (*telos*). Es delimitante —hoy día, heteronormativo— verlo como mera imitación de la mujer: "El travestí no imita a la mujer. Para él, *à la limite*, no hay mujer, sabe —y quizás, paradójicamente sea el único en saberlo—, que ella es una apariencia, que su reino y la fuerza de su fetiche encubren un defecto" (1982, p. 13). El travesti va más allá de su fin / objetivo, en un acto-significancia que subvierte todamente, por su cantidad de gasto y exceso neobarrocos. Su dispendio desafía las economías inversionistas del gran capital y de la reproducción: "De allí la intensidad de su subversión [la del travesti] —captar la superficie, la piel, lo envolvente, sin pasar por lo central y fundador, la Idea— y la agresividad que suscitan en los reivindicadores de esencialidades [...] la extrañeza de su teatralidad que funciona como en un vacío, la fijeza —atributo de lo letal— de su representación robada, y el desafío que representa para las múltiples ideologías de lo económico la ostentación de su gasto en vano" (1982, p. 18). La identidad de doble signo se representará también en otros aspectos del filme, entre ellos, en su co-existencia intertextual con otros filmes o géneros audiovisuales como el culebrón. En definitiva, habrá que ver lo neobarroco así definido en nuestro filme, en sus coordenadas de irrisación plástica o sensorial, duplicidad espejeante, proliferación de miradas a modo de cuadro dentro de cuadro, el espacio-tiempo implicative, la identidad como teatralidad o simulación, el sentido multiplicado, entre otros.

El filme *Doña Herlinda y su hijo* se estrena en 1985 y su argumento se basa en un cuento de Jorge Ló-

4 Sarduy, S. (1969). *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. Sarduy, S. (1982). *La simulación*. Caracas: Monte Avila Editores.

5 Es de sobra conocida la preferencia por la "suspensión" (de sentidos, "muchas voces": polisemia o equívocos; oxímoron, del periodo barroco en general, para resaltar la "extremosidad" y la "dificultad", según el clásico estudio de José Antonio Maravall (*La cultura del barroco*, 1998).

pez Páez. Era al momento el largometraje decimotercero de su director. Le precedían filmes de importancia en su producción como *Matinée* (1977) y *El corazón de la noche* (1984). Su recepción fue ambivalente: incómoda o indiferente ante el público general; bien recibida en el público más restringido y de tipo cultural o académico. El filme se instala en una amplia cinematografía como la de Hermosillo, quien tanto trató anteriormente en *Matinée* de forma insinuada cuanto *Doña Herlinda y su hijo* hizo a cielo abierto, casi escandalosamente: el amor homoerótico-homosexual. El contexto histórico mexicano de época pide estudio aparte. Los lugares comunes de la circunstancia histórica lo son: la “crisis de la deuda latinoamericana” y el gobierno del entonces presidente Miguel de la Madrid (1982-1988), el cual despuntó para cierta opinión generalizada por la adopción de medidas neoliberales controvertidas que profundizaron la anterior recesión. Sumidos en el espesor de países democráticos que viven estrecheces y desafíos económicos de origen diverso, entre ellos imperialista, el México de época es objeto de estudio rico para el análisis de los rigores del consensismo. La hegemonía como límite y, en honor al neobarroquismo sarduyano, ¿posibilidad? Este estudio no se detendrá en los aspectos socio-culturales del México de época. Pretende hacer su aporte desde el cine a la muy antigua discusión sobre cultura y democracia.

Como es de sobra conocido, el consenso como tema de discusión se enriqueció notablemente con la teoría de la hegemonía de Antonio Gramsci, reapropiada por los Estudios Culturales en general y por su escuela latinoamericana en particular. Son clásicos los estudios de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, por un lado, y Jesús Martín Barbero, por otro, y los múltiples comentarios y reelaboraciones que generaron. La teoría culturalista tiende a restarle las cargas maniqueas a antiguas concepciones de la hegemonía, ubicándola desde Gramsci y Raymond Williams en los lugares del difícil consenso social, siempre movedizo, compuesto de temporalidades varias (residuos, dominantes y emergencias), y reabsor-

bedor de intereses de distintos sectores sociales —izquierda, derecha, centro— para hegemonizarlos, esto es, para dimensionarlos en un consenso que recupera y aplanar en sus vertientes tanto positiva como negativa<sup>6</sup>. En el consenso, por definición, algo se recoge y algo se pierde. La estética neobarroca es dispositivo rico en acercamientos a lo consensuado, por su buen ojo para la indeterminación. Veámoslo con *Doña Herlinda y su hijo*.

La historia del filme se ambienta en Guadalajara, México. Trata de la relación amorosa que sostienen dos hombres en esta ciudad. El primero de los cuales se llama Rodolfo, quien es un médico con afán de “darle el gusto a su madre” en todo lo posible, doña Herlinda, viuda perteneciente al sector alto provinciano; el segundo se llama Ramón, quien es un joven estudiante universitario de música y oriundo del sector popular campesino. Al comenzar la historia, ambos admiten que se sienten incómodos con darse cita siempre en la habitación de la pensión del joven, pues allí no hay privacidad real: todo el mundo los interrumpe y allí todo se escucha, aducen. Es ahí que a Rodolfo se le ocurre invitar a Ramón a que se mude con él a casa de doña Herlinda. Para sorpresa de Ramón, doña Herlinda está muy a gusto con la idea y, una vez se muda, lo trata como a alguien “de la familia”. Salen juntos a todas partes, y en el exterior son la viva estampa de la familia unida, y ellos dos, compadres hermanados. En más de una ocasión la intimidad de los dos o se escucha en el cuarto de doña Herlinda o ella los sorprende en medio de la misma, y no parece inmutarse. Actúa siempre como la “dueña de casa”, que se hace de la vista larga en aras de observar el decoro familiar.

Sin embargo, al poco tiempo de su llegada, a Ramón le queda claro que su compañero amoroso tiene planes de casarse con Olga, para “darle el gusto a su mamá”. Olga es una joven ambiciosa y profesional, que trabaja para Amnistía Internacional y tiene planes de estudiar en Alemania. Rodolfo le asegura a Ramón que nada entre ellos dos iba a cambiar, pese al matrimonio. Dolido y al principio renuente a aprobar la relación entre

6 Nelly Richard ofrece magnífico balance de la importancia de los Estudios Culturales en general y de su escuela latinoamericana en particular en torno al tema de la hegemonía: “A la vez Williams ofrece una reelaboración muy sugerente de la “hegemonía” gramsciana, complejizada por las interrelaciones móviles entre los distintos estratos de formación cultural de lo “emergente”, lo “dominante” y lo “residual” que articulan dinámicamente las luchas de sentido. Desde la herencia de Williams y de los otros autores de Birmingham, lo “popular” es el campo donde se redefinen las relaciones entre lo hegemónico y lo subalterno ya no pensados como categorías homogéneas ni posiciones fijas —opuestas entre sí porque un sector de la sociedad ejerce la dominación sobre el otro que la sufre pasivamente, según un esquema maniqueo— sino como términos móviles y relacionales que operan a través de sometimientos y resistencias pero también de subyugaciones, negociaciones y consensos” (2010, p. 70).

ambos, Ramón decide aceptar la relación porque si se marcha de la casa "lo pierde". Sobre el curso de la historia se da cuenta que la esposa rival puede ser la cómplice y que los planes de ambos hombres de "hacer familia" se cumplen en parte, en estos tiempos anteriores a matrimonios y adopciones/subrogaciones gestacionales de parejas LGBT, mediante el hijo que se tuviera con Olga y los planes de ella de no dejar que la maternidad interfiriera en su futuro profesional. Queda sobreentendido que Ramón pasaría a ocupar su rol tanto en el hogar como fuera de él cuando Olga se marchara a Alemania.

Obviamente el filme no descuida los detalles, entre ellos las dificultades que le sobrevienen a Ramón por tener que aceptar el matrimonio heterosexual como pantalla de la relación entre ellos: es sin duda el personaje más sufrido; a Olga por tener que aceptar condiciones similares a las de Ramón, si bien no parece afectarle mucho; a doña Herlinda, por tener que aceptar arreglo de vida tan complejo, como resultado del cual decide aumentar las instalaciones de su mansión con el fin de hacer un ala para el matrimonio y una torre para Ramón, pero de igual manera, no parece perturbarle el ánimo; y en el caso de Rodolfo, hacerse nuevamente de una situación tan compleja, aunque nuevamente no luce nada marcado. El final es revelador: Olga y Rodolfo ya casados y en medio del bautizo, nuestro médico le dedica públicamente un poema a su madre, y mientras, como en un cuadro de bienaventuranza familiar, doña Herlinda permanece sonriente, su hijo gesticula grandilocuente hacia ella, Olga lacta a su bebé y los mira a ambos, y Ramón permanece en cuclillas cerca de la madre lactante, con cara un tanto de resignación melancólica. Todos quedan pues —¿en parte?— felices. ¿Son la viva estampa de la Sagrada Familia, discurso familista de profunda raigambre en México y países hermanos? Su felicidad presupone que todos sacrifican algo. ¿Son los sacrificios todos iguales? ¿Son sacrificios en igualdad de condiciones? Todas estas preguntas se extienden no solo al orden y gobierno familiar establecido al final del filme sino al orden y gobierno democrático en general, tema particular que merece estudio aparte.

Sin embargo, otras escenas o secuencias del filme son igualmente sugestivas en cuanto a profundizar en semejantes preguntas. Piénsese en cómo el filme es cuidadoso desde un principio en representar sus escenas o secuencias teniendo en cuenta más de un punto de mira o de escucha. El uso de escenas ocularizadas parcial o totalmente a través del reflejo de espejos o a través de dinteles de puertas o ventanas es frecuente, a la usanza

de las estéticas barrocas y neobarrocas que aduce Schroeder Rodríguez. Uso no menos frecuente lo tiene la profundidad de campo, permitiendo atención a dos relatos simultáneos, uno social y el otro íntimo, recursos todos que hacen del espectador otro personaje, tal y como si el filme focalizara y ocularizara por momentos desde una mirada "social" que tamiza psicológicamente y observa los personajes. Como espectadores, tenemos la sensación de vernos viéndolos.

No son menos sugestivos los sonidos en off, para indicar que tanto el habla de vecinos como de implicados se escucha. Así pues, en este filme todos son observados y escuchados, o están en riesgo de ser escuchados y observados, aun puertas adentro o en el espacio más íntimo como la recámara. Y cuando digo todos me refiero a todos: tanto doña Herlinda como las parejas heterosexual y homosexual, pero con sus correspondientes gradaciones de riesgo. No todos apuestan igual en todo momento. Ni sus posiciones tanto sociales como subjetivas son las mismas. Algunos tienen más que perder que otros.

Además, el filme atiende bien una temporalidad que en ocasiones pudiéramos llamar neobarroca, al modo de Sarduy. Bastantes tomas largas o plano-secuencias, y consiguientes usos de zooms y de panorámicas en horizontal y vertical, no tan frecuentes en el cine clásico de Hollywood por su falta de "realismo", todo lo cual abona a mayor uso del tiempo real o de la escena (por su continuidad espacio-temporal), y no de la secuencia o de cualesquiera de los otros tipos sintagmáticos de Christian Metz, como si los tiempos del discurso fílmico y el espectador fuesen los mismos, o como si el espectador se volviera incluso parte del caldo incestuoso de este complejo cuadro familiar: de las miradas, de las escuchas. Tanto así, que nos acostumbramos a ver a estos personajes como doblemente caracterizados. Esto es, nos acostumbramos a apreciarlos en su teatralidad: en los diversos roles con que cumplen. Si algo marca bastante la teatralidad en el filme, además del cuadro dentro del cuadro, los espejos y el sonido en off, es el uso frecuente de representaciones dentro de la representación como lo son la tarjeta postal, las fotografías, las diapositivas y hasta escenas que parecen deliberadamente encuadradas para que sirvieran de imagen de cartel, fotonovela, fotograma o incluso como parte del mensaje redundante en un nivel visual e informativo del culebrón. Como si la representación dentro de la representación de ellos, sus imágenes estáticas felices en medio de un devenir de vida no siempre feliz, nos recordara sus muchas vidas re-

presentadas, o como diría Sarduy “simuladas”, sin que despuntara ninguna “real”, pues las vidas fuera-de-foto no son menos simuladas.

Ahora bien, porque no haya nada “real” no significa que no despunte *lo real*, desde un punto de vista lacaniano. Me refiero a lo real como aquello que resiste y acucia la representación imaginaria o simbólica, lo cual queda muy presente en el filme. Lo real del subclasamiento de Ramón lo lleva a ser visto tanto por ellos como por él mismo como subalterno, como el hijo “adoptivo”, y parece ser quien se lleva la peor parte de las delicias de la democracia<sup>7</sup>; lo real del deseo de Ramón de “formar familia”, al provenir de hogar tradicional, lo lleva a aceptar una complicada situación familiar; lo real de Rodolfo de complacer a su madre lo lleva a embrollarse de pareja forma; lo real de Olga de ambicionar más para sí, igual, y ni que decir tiene de doña Herlinda, en su deseo de madre de familia de tenerlos a todos contentos, sin sufrir las merzas sociales que el vivir puertas afuera pudiera acarrear para todos, propio de “señora de sociedad”. Así pues, la mirada social —¿nosotros?— queda también democráticamente complacida, con la homosexualidad puertas adentro, como dicta el predicamento de la “epistemology of the closet” según Eve Kosofsky Sedgwick (1999): la condición de posibilidad de la heterosexualidad es la relegación de la homosexualidad a “pecaadillo” o “dirty secret”.

Volviendo a la lectura de otras características de lo neobarroco, la duplicidad constitutiva de las cosas se explora con frecuencia en el filme, y en ningún personaje con mayor atención que con Rodolfo. La lectura que predomina por parte de estudiosos del filme es que se trata de una pareja homosexual de tapadillo, y que la mujer entre ambos no es más que una pantalla social. ¿Pero es así? En una divertida escena de presentación entre familias cercana a la fecha de boda, doña Herlinda asegura que su hijo era zurdo al nacer pero que ella se ocupó bien de hacer de él un “ambidiestro”. Hay, en efecto, una esce-

na de cierta intimidad sexual entre Rodolfo y Olga, que en parte traza un paralelo con las del médico y el estudiante, porque apenas comienzan a intimar más físicamente les interrumpe la “familia”, esa entidad abstracta que todos integran y a todos delimita, encubre, propicia y engulle.

Así pues, ya en estos tiempos en que no hay que defensivamente proteger los bastiones de sexualidades binarias, ¿no será Rodolfo bisexual? Dicho sea de paso, el que sea bisexual no equivale a ser oportunista, tal y como a fin de cuentas Rodolfo parece serlo. Desde una posición que Lacan no hubiera tardado en llamar “masculina”, Rodolfo demuestra su “tenencia” del falo en la capacidad de tener a todas las partes y posiciones femeninas “contentas”, como un harén, y sobre todo tener a la madre contenta (Lacan, 1998). Ahora bien, su posición masculinista de ser tradicional: en otra escena muestran a Rodolfo como quien “recibe” en el acto sexual con Ramón. ¿Será sin embargo su capacidad pasivo-sexual no más que otra fase de la posición masculinista, como la del rey de la selva que demuestra su seguridad de sí permitiéndose recibir o ser servido por sus leonasas?

Y si Rodolfo es un Jano bifronte, no parece serlo menos el filme en general, desde un punto de vista de su intertextualidad neobarroca. Como bien han indicado varios estudiosos, el filme hace referencia constante si no a otros géneros y escenas de géneros, a iconografías del imaginario social, tan arraigadas en México, pero muchas veces con doblez irónico, al modo del guiño camp<sup>8</sup>. En una escena, Rodolfo y Ramón le cantan una serenata a Olga y a doña Herlinda, acompañados de mariachis, en gesto que recuerda el compadrismo de las comedias rancheras, pero con miradas cómplices entre ellos que los desubican parcialmente del (o de los roles de) género, y parecieran indicar el compadrismo como pantalla social, y a la vez no. Hay algo genuino y tierno en su afán de agasajar a las féminas. Igual hay guiños a la popular comedia musical, con sus intrigas de amoríos juveniles y la música

7 Así pues, cómo olvidar el contraste de las fotos rebosantes de felicidad entre Ramón y Rodolfo con la siguiente escena en particular. En un filme que se distingue por su ligereza, hay pues una escena sombría: en medio de la boda de Rodolfo y Olga en casa de doña Herlinda, Ramón, como quien no puede más, se retira del escenario de la boda y, alejándose, se guarece finalmente en el sauna, donde Rodolfo y él compartieron escenas amorosas. Allí se sienta a esperar en silencio que termine la ceremonia. Nunca deja de escucharse, en off y con perspectiva sonora, pero siempre audible, la homilía heteronormativa y aplastante del sacerdote a propósito de la solemnidad del matrimonio entre un hombre y una mujer. Ramón mira hacia abajo, como si todo el peso del mundo se le viniera encima.

8 Valga citar el excelente artículo de Antonio Rodríguez (2005), quien advierte el sesgo intertextual y camp de la entrada de Rodolfo como personaje al comienzo del filme, con referencia a similares entradas del “macho” mexicano del cine de la Edad Dorada.



rock de fondo en el quiosco de Capala al principio del filme, como también hay guiños al melodrama familiar, con el final de la película encumbrado en la felicidad heterodoméstica: nupcias, barrigas, diapositivas mostradas en familia y que recuerdan otros tiempos, la madre que lacta, los compadres orgullosos y la matriarca satisfecha... Anverso y reverso que no aniquilan, a diferencia de otros filmes de similar exploración, el tono finalmente de comedia y en buena medida jocoso con que concluye el filme.

Ha sido el estudioso precursor del acercamiento queer al cine latinoamericano David William Foster, quien ha reparado en un cierto tono severo por parte de investigadores en su acercamiento al filme: "The questions have been raised as to whether *Doña Herlinda y su hijo* is an adequate example of gay liberation and whether it ends up reinscribing patriarchal values [...] I believe this question is an inappropriate formulation of the issues because it implies the possibility of somehow transcending patriarchal values, whatever these may be" (2003, p. 92). Quizá se debe a que tanto más el filme se preste a una lectura de metafísica de la verdad, tipo la vida verdadera gay y la vida falsa heteronormativa, cuanto menos propiciará el sentido del humor en los investigadores. En definitiva, ¿son felices? Si como quiere el psicoanálisis tradicional, el vínculo socio-simbólico presupone la prohibición, el sacrificio y la falta, ¿son los mismos constitutivos del vivir en *socius*?<sup>9</sup> La asunción de ciertos límites en los personajes los lleva a propiciar situaciones, y cabe preguntarse si líneas de fuga<sup>10</sup>, en un nivel más libertario. No niego la heteronormatividad aplastante e injusta que viven los personajes todos, y que sea punto por punto deseable combatirla en lo real para garantizar mayores parcelas de felicidad social; simultáneo con ello, sin embargo, pareciera que por momentos los personajes han constituido una familia mixta con no poco ingenio. En el cuadro final su familia parece componerla los senos de Olga para lactar, el rostro feliz de doña Herlinda para decorar/tapar, el buen corazón de Ramón para unir, y el verbo declamador e historiador de Rodolfo para... No queda claro. Todos objetos parciales, formando así una familia-cíborg como aduciría Donna Haraway,

o una familia-dildo, como quizá diría Beatriz Preciado, o una familia-máquina o familia-rizoma como aseverarían Deleuze y Guattari. Retazos de antiguos cuerpos, en adelante troceados y micro-diseminantes, generadores de caminos entrecruzados y laberintos neobarrocos. ¿Son pues líneas de fuga o simples evasiones de lo real?

Todo lo cual lleva a interrogarse los lugares actuales de la democracia, y más aún de la democracia participativa. Noble ideal, por el que quizá valga la pena seguir luchando, atentos sin embargo a las pérdidas y límites que sememas de la palabra democracia encubren y exponen a la vez. En un momento iluminador del filme, Olga le dice a Ramón que teme que al momento con el haber dejado la casa de su padre y el haber pasado a ser la esposa de Rodolfo no haya sino pasado de la "dictadura" a la "dictablanda". ¿Son los límites de dictablanda constitutivos del vínculo socio-simbólico democrático o no son más que límites naturalizados, encubiertos y opresivos? Con esto y con otras preguntas nos deja doña Herlinda y sus muchos hijos, si bien no se sabe si tan felices quedamos.

## Referencias

- Barbachano Ponce, M. (Productor), y Hermosillo, J. H. (Director). (1985). *Doña Herlinda y su hijo* [Película]. México: Cinevista.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1978). *Kafka: Por una literatura menor*. (Mora, J. A., Trad.). México, D.F.: Ediciones Era. (Trabajo original publicado en 1975).
- Foster, D.W. (2003). *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema*. Austin: University of Texas Press.
- Kristeva, J. (2010). Desire for law. *Hatred and Forgiveness* (pp.170-176). New York: Columbia University Press.
- Lacan, J. (1998). Dios y el goce de la mujer. En Miller, J. A. (Ed.) *El seminario de Jacques Lacan, Libro 20, Aun (1972-1973)* (pp. 79-93). Buenos Aires/Barcelona/México: Ediciones Paidós.

9 Julia Kristeva lo sintetiza bien en un libro reciente, que recapitula toda una producción de vida (*Hatred and Forgiveness*, 2010).

10 Utilizo término de Deleuze y Guattari (1978) de "líneas de fuga", a diferencia de evasiones, para apuntar a conjuntos asignificantes al interior de máquinas sociales o monosignificantes. Las "evasiones" en cambio pretenden "huir" del *socius* y se mantienen, por ello, al interior de su economía. Las "líneas de fuga", desde su asignificancia irreductible, subvierten y transforman el *socius*.

- Maravall, J.A. (1998). *La cultura del barroco*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Richard, N. (Ed.). (2010). *En torno a los estudios culturales. Localidades, trayectorias y disputas*. Santiago de Chile: Arcis/ Clacso.
- Rodríguez, A. (2005, agosto-septiembre). El joto decente se casa: Normas y margen en *Doña Herlinda y su hijo* de Jaime Humberto Hermosillo. *Razón y Palabra*, 46. Recuperado de <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/arodriguez.html>
- Sarduy, S. (1969). *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Sarduy, S. (1982). *La simulación*. Caracas: Monte Avila Editores.
- Schroeder Rodríguez, P. A. (2011, 1er semestre). La fase neobarroca del nuevo cine latinoamericano. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año XXXVII (73), 15-35.
- Sedgwick, E. K. (1999). *Epistemology of the closet*. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press.