

LAPALABRA

YELHOMBRE • REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Raciel D. Martínez Gómez

racmartinez@uv.mx

UV

Doña Herlinda y su hijo. Engañan las apariencias

La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana

Número 60, abril-junio 2022, pp. 81-82.

ISSN:01855727

Xalapa, Veracruz, México

*Fotografías de interiores: Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo

*Curaduría: Alejandro Castellanos



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial

La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana
Lic. Benigno de Nogueira Iriarte Núm. 7, Col. Centro, C.P. 91 000
Xalapa, Veracruz, México
Tel. 8 42 17 00 / ext. 17 820

Doña Herlinda y su hijo

Engañan las apariencias

Raciel D. Martínez Gómez

En el cine mexicano, levantarles las faldas a las buenas conciencias en la década de los setenta del siglo pasado parecía ya un ejercicio común. La transgresión moral pronto se volvió cliché y pasó del novedoso susto al previsible tedio dramático. Centrados en la provocación anticlerical, los cineastas durante el echeverriato se solazaron en destacar contenidos que evidenciaban la mojigatería; es decir, sobre todo había que retar a la censura y exhibir sus miserias corporales que orillaron a esperpentos.

Dicha actitud “comecura” dio confianza para cierta estética teatralizada, de irrelevante contribución al lenguaje fílmico, pues perjudicó aspectos tanto formales como técnicos, que fueron descuidados en aras de un horizonte más ideológico que sintáctico.

Aunque el director Jaime Humberto Hermosillo perteneció a ese grupo en donde el cine de la época enfocaba su creatividad para denostar a una clase media que arribaba tarde a las libertades sexuales pregonadas en el rock y en el entorno de la cultura hippie, hallamos una mutación

de enfoque discursivo que lo hizo siempre diferente.

Inició su carrera manteniendo una línea con *La verdadera vocación de Magdalena* (1972), *El señor de Osanto* (1974), *El cumpleaños del perro* (1974) y *La pasión según Berenice* (1976); sin embargo, Hermosillo variaría acentos de su cine crítico en todo momento transgresor.

Y es que después de filmar *Las apariencias engañan* (1983), de tenor mayormente desafiante con Isela Vega interpretando a Adriana/Adrián, personaje transgénero, Hermosillo elige un cuento de Jorge López Páez para narrarnos un retrato compasivo tratando otra disfuncionalidad de la familia de clase media mexicana: *Doña Herlinda y su hijo* (1985). También es interesante considerar que, de un discurso abierto como *Amor libre* (1978), ubicado en la clase media de la Ciudad de México, Hermosillo pasara a un contexto tan conrito como la provincia de Guadalajara de los ochenta todavía en tránsito moderno, como apenas asomándose desde el interior del clóset.

El carácter mundano del cuento de López Páez es íntegramente respetado por Jaime Humberto, quien coincide con el escritor Veracruzano en reposar el prejuicio y en todo caso explora y se atreve con risa irónica a retratar a los sujetos de burla de manera más indulgente.

El cuento es elíptico, discreto para visibilizar el tema gay y digamos que, para un guion cinematográfico, representa las líneas suficientes para desarrollar una trama que el cineasta adereza con escenas de confusión tipo comedia y todavía así preserva la intención del relato.

Lo que hace Hermosillo es enfatizar la relación homosexual que en el texto López Páez distribuye con delicadeza; obvia la enunciación propia porque en par-

te se decanta por la Doña (Rodolfo es un “violín concertino”, dice López Páez al referirse a la destreza del hijo en la cama y escribe que es “difícil tener intimidad”, para no llamarle sexo) y parte porque su prosa es más de hechos que descripción.

Como Ignacio Trejo señala, en el cuento de Doña Herlinda, López Páez enseña una naturalidad que atempera cualquier arista trágica, y que en Hermosillo es plausible con el personaje y actuación de Herlinda, cuya sola presencia basta. Esta ligereza se erige en humor suave, y aunque sí, muchas veces es demoledor, cuando menos en la forma de zanjar cualquier eventualidad la señora asume la disfuncionalidad sexual de su rededor como excelso demiurgo, un alma universal que dispone y sana con bonhomía extra candorosa –porque no aplasta a la costumbre ridiculizándola–. Herlinda, en modo alcahueta del homosexualismo de su hijo, resuelve entuertos y malos entendidos con los padres del amante que sospechan, vía chismes, de un romance soterrado. Se hace la que no escucha y no ve, empero siempre sale adelante para vencer la tristeza o cualquier obstáculo.

López Páez traza a la mujer madura de una pincelada: ella solamente es doña Herlinda (cuasi ubicua), no muy acicalada, aunque cuidadosa (limpia e impecable) y en cuanto a comer no se priva de nada: sope, pozole, garnachas, tostadas de pata y su reglamentario tequila y agua de jamaica. En consecuencia, es una diosa que está gorda –el cuento remarca que no se pone faja–, gozando de los placeres terrenales con sutil gracia.

La Herlinda del cuento se ajusta a lo que escribió José de la Colina acerca de la obra de López Páez: es ante todo un gran narrador que rehúye los adornos de estilo (ella tan sobria), tampoco opta por ar-

En la película no advertimos vueltas de tuerca ni melodrama sostenido, porque en López Páez tampoco los hay.

gumentos extraordinarios (ella veleidosa), sino más bien Jorge habla de las pequeñas fisuras de los que viven atados a las convenciones sociales. La señora también resume lo que José Joaquín Blanco destacó del universo de López Páez como una combinación de rasgos intimistas, pueblerinos, con el oropel cosmopolita de las urbes que presumen modernidad.

Hermosillo plasma estos detalles nimios de la rutina en medio del interregno pueblo/ciudad –por ello la pequeña fisura–, retomando con llaneza los diálogos literarios y eligiendo a la actriz indicada, la espléndida Guadalupe del Toro. Con frugal pulso, Jaime Humberto procura que en donde quiera que ella se siente se convierta en la silla principal, aunque se note pérdida viendo el Lago de Chapala –como si le hubiera dado un vahído.

En este sentido, correr el velo de la hipocresía de la sociedad mexicana fue el propósito constante en la obra de Hermosillo. El cine permite dislocar los discursos de heteronormatividad fincados en la imagen y *Doña Herlinda* en eso atina: una relación homoerótica con hombres que responden a siluetas viriles, atléticos, uno de recio bígote y el otro un deportista.

La picardía de López Páez encuentra un calco en el filme de Hermosillo, que sabe además recoger el matiz cotidiano del cuento. La homosexualidad es meramente insinuada en el cuento y en el cine halla sutilezas, como el regalo del carrito y la crema Nivea.

En el mismo volumen de cuentos en donde se publica “Doña Herlinda y su hijo”, el siguiente texto es otra historia de la señora que se llama “Herlinda primera o primero Herlinda”. Se trata de un largo encuentro entre Herlinda y Marianita, una amiga con la que se sienta a echar la copa. Con Marianita, Herlinda es más hablantina y confiesa su luna de miel salvaje, escarceos sexuales dignos de un ataque erótico libertino de las novelas francesas del siglo XIX. Aflora una tibia sombra cristera y menciona que adora a sus nietos: Rodo y Monchito, que llevan los nombres de la pareja gay. El relato tiene conexiones con la anécdota del hijo, como si López Páez nos ofreciera antecedentes.

En la película no advertimos vueltas de tuerca ni melodrama sostenido, porque en López Páez tampoco los hay. Los detalles se deslizan tersos: una cantina popular con ligues gay de repente se cruza, esquivando cualquier estridencia. El cine había impuesto un estereotipo a Jalisco a través de la comedia ranchera, y vemos ahora, con todo y su desfase ético, a una Guadalajara ya permisiva con sus machos que renunciaron a su folclórica efigie de mariachi. La Divina Providencia es un lienzo que permea los hábitos, pero más como inercia social que como dogma religioso. Hermosillo supo equilibrar el cuento de Doña Herlinda: mantuvo la medida de López Páez con una sonrisa de medio lado y, con un dejo normalizado donde la transgresión le resta importancia al grito, sostiene que las apariencias siguen cumpliendo su destino de engañar. **LPyH**

Raciel D. Martínez Gómez es investigador del Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación de la UV. Obra reciente: *Cine contexto y Xalapa sin Variedades*.

Octavio, Paz de los sepulcros

Carlos Manuel Cruz Meza

Desde niño, la muerte fue parte de la existencia del escritor Octavio Paz. El martes 27 de abril de 1880 a las 09:00 horas, su abuelo Ireneo Paz mató en un duelo al periodista Santiago Sierra Méndez, hermano del escritor y educador Justo Sierra, a causa de diferencias ideológicas.

Una noche de 1924, Ireneo Paz llegó tarde a su casa y le dijo a sus hijas: “Me siento mal. Algo me pasa”. Lo ayudaron a recostarse y desvestirse. “Tal vez me haría bien una friega de alcohol”, murmuró. Una de sus hijas fue a llamar al médico, pero el galeno no tuvo tiempo para acudir: Ireneo Paz murió enseguida. Tenía 88 años. En su poema “Elegía interrumpida”, su nieto mencionaría:

Hoy recuerdo a los muertos de
[mi casa.
Al primer muerto nunca lo
[olvidamos,
aunque muera de rayo, tan aprisa
que no alcance la cama ni los
[óleos.

El niño Octavio, de 10 años, sufrió mucho por la pérdida; su abuelo era la figura masculina que más influyó en él durante su infancia. “Fue el primer hombre que vi morir”, escribió alguna vez. La soledad y la ausencia se apoderaron de su espíritu, que desde entonces habitó una casa poblada por fantasmas. “En mi casa los muertos eran más que los vivos”. Las paredes estaban llenas de retratos de parientes fallecidos.

Su padre, Octavio Paz Solórzano, era un alcohólico que casi siempre estaba ausente. El sábado 7 de marzo de 1936 fue a una fiesta con