



Agosto - Septiembre  
2005

Número Actual

Números Anteriores

Editorial

Sitios de Interés

Novedad

Ediciones Especiales



Carr. Lago de  
Guadalupe Km. 3.5,  
Atizapán de Zaragoza  
Estado de México.

Tels. (52)(55) 58645613  
Fax. (52)(55) 58645613

## El Joto Decente se Casa: Normas y Margen en *Doña Herlinda y su Hijo* de Jaime Humberto Hermosillo (México, 1985)

Número Actual

Por Antoine Rodríguez  
Número 46

*La homosexualidad -como cualquier otra conducta sexual-  
no tiene esencia sino historia.*  
José Joaquín Blanco, *Ojos que da pánico soñar*

*Para David Aguirre, el mejor imitador de doña Herlinda*

Jaime Humberto Hermosillo, basándose en el cuento homónimo del veracruzano Jorge López Páez, realiza en 1985 *Doña Herlinda y su hijo*, una divertida y acertada comedia sobre los amores homoeróticos de dos tapatíos<sup>1</sup> clasemedieros, guapos, atléticos y viriles. Es una película atrevida que, según el crítico Francisco Sánchez, "debe ser tenida como un hito temático en la historia del cine" (2002: 132). *Doña Herlinda y su hijo* se estrenó exitosamente en diversos festivales internacionales (XV Festival "Nuevos Directores - Nuevas Películas" en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (1986), el XXX Festival de Cine de Londres (1986), Festival de Amiens (Francia) (1986), entre otros) (Díaz, 2004: 101). El estreno comercial en México tuvo lugar en 1987.

Jaime Humberto Hermosillo ya había tratado lateralmente la temática del deseo homoerótico masculino en otras películas como *El cumpleaños del perro* (1974), *Matinée* (1976) y *Las apariencias engañan* (1978) pero *Doña Herlinda y su hijo* es, según la crítica especializada (Sánchez, 1989: 15), la que más abiertamente exhibe el tema, dentro del cine mexicano. Y efectivamente, en su relación amorosa, los dos hombres intercambian visiblemente caricias, besos, ternura y sexo.

El carácter *exhibicionista* de esta película hace que se nos dé a ver abiertamente lo que socialmente, en un sistema heterosexual y machista -en nuestro caso la sociedad tapatía de los años 80- queda forzosamente excluido o marginado. Los dos protagonistas masculinos de *Doña Herlinda* y su hijo sólo pueden satisfacer su deseo ocultándose y fingiendo aceptar las normas del sistema sociocultural dominante. Para concretar *felizmente* su relación con Ramón, y respondiendo a un pacto tácito con la madre, Rodolfo, el hijo de Doña Herlinda, prototipo del *macho* clasemediero, profesionalista, ha de aceptar *naturalmente* contraer matrimonio con Olga, una feminista que trabaja para Amnistía Internacional. Rodolfo y Ramón, ajenos, como muchos, a los movimientos de liberación homosexual que surgieron en México a finales de los años 70, no cuestionan en ningún momento el sistema que los acorrala en los "sótanos clandestinos de la vida social"<sup>2</sup>, sólo intentan encontrar -incluso podríamos decir negociar- una especie de lugar ilusorio e hipócrita dentro del sistema establecido. El espacio privilegiado que han obtenido sin grandes dificultades, dentro de la lujosa casa de la madre, permite una armónica convivencia entre el sistema dominante visible, encarnado por la madre y parcialmente por el hijo, y la marginalidad silenciada e invisible representada por la relación amorosa entre el hijo y el amante.

La película no reivindica explícitamente una postura ideológica o teórica acerca de la liberación *gay*. Su compromiso es otro: exhibe lo que la decencia clasemediera sólo puede aceptar silenciándolo, muestra cómo las normas heterosexuales engullen toda conducta marginal y deconstruye hábilmente, como veremos, los tópicos que desgraciadamente han nutrido –y siguen nutriendo– el imaginario colectivo acerca de las relaciones homoeróticas masculinas.

*Doña Herlinda y su hijo* presenta dos conjuntos, el de las normas visibles de la heterosexualidad y el del margen invisible de la homosexualidad que, en vez de excluirse como suele pasar, pactan tácitamente un acuerdo a través del cual el primero encubre y silencia al segundo. Este encubrimiento se impone como la condición *sine qua non* para que la relación homoerótica pueda darse en condiciones socioeconómicas bastante cómodas y sin provocar conflicto o escándalo alguno. El pacto parece beneficiar no sólo a quienes lo idearon (Doña Herlinda y su hijo) sino también a los que se vieron hábilmente involucrados en él (Ramón y Olga). La estrategia urdida por la madre y el hijo, para no faltar a las normas de la decencia clasemediera, se pone en práctica progresivamente y con toda normalidad.

### **Normas visibles: Doña Herlinda, su hijo y el sacrosanto matrimonio heterosexual**

Ramón: Ana, Rosita, Lupita y ahora Olga; tu mamá no quita el dedo del renglón.

Rodolfo: Nada me cuesta seguirle la corriente, así la tengo tranquila.

Doña Herlinda y su hijo Rodolfo forman parte de la clase media alta. Viven en una lujosa casa con piscina y sauna pero sin criada –en el cuento de López Páez sí se menciona a la criada-. Doña Herlinda es una mujer de unos 60 años a quien le gusta divertirse, ir al cine y a los palenques, comer y beber sin limitaciones. No tiene, como dice en varias ocasiones, “fuerza de voluntad”. Es una mujer agradable y bondadosa que nunca parece enojarse. Todos los domingos, con su hijo, la novia y el amante del hijo, va al lago de Chapala. Antes de comer, se toman todos un aperitivo, esencialmente tequila, en el quiosco central donde tocan música tradicional (mariachis) y moderna (grupos de rock mexicano). Nada parece perturbar la convivencia armónica de esta familia.

El filme se ha promocionado insistiendo en el carácter manipulador de doña Herlinda. La sinopsis de la ficha de la película en el sitio web *cinemexicano* dice: “Doña Herlinda, la madre de Rodolfo, presiona a su hijo para que se case y le dé nietos” (Maza, sf.), y más explícitamente el resumen de la versión en DVD afirma: “Doña Herlinda, una viuda adinerada y fantásticamente manipuladora que vive en Guadalajara, acepta en silencio el affaire de su hijo Rodolfo con Ramón, un atractivo estudiante de música” (Condor Media, 2001). Pero la película, por su carácter sintético, admite otra lectura e incita al debate. No se sabe claramente quién manipula, si el hijo o la madre; lo que sí resulta más claro es que el manipulado es, en primer lugar, el amante y que la manipulación sirve a los intereses sociales de esta clase media adinerada.

En una sociedad machista basada en el modelo heterosexual, ampliamente apoyado por la iglesia, el único propósito de la sexualidad humana es la reproducción. El hombre decente de la clase media, para ser socialmente aceptado y reconocido, ha de conseguir un trabajo que corresponda con las ambiciones de su clase, casarse y tener hijos. Son normas incuestionables porque se dan como funciones innatas y así se las representa y las acepta no sólo la clase media sino el resto de la sociedad. Las instituciones –la escuela y la iglesia, entre otras–, contribuyen a asentar, transmitir e imponer estas normas excluyendo cualquier comportamiento alternativo. En *Doña Herlinda y su hijo*, no es

casual que se oiga claramente el sermón del sacerdote el día de la boda entre Rodolfo y Olga :

Éste es el único medio moral de fundar la familia, de conservar la especie y de suplir las imperfecciones del individuo que no puede bastarse a sí mismo para llegar a la perfección del género humano. Esto no existe en la persona sola sino en la dualidad conyugal. El hombre, cuyas dotes sexuales son principalmente el valor y la fuerza debe dar y dará a la mujer protección, alimento y dirección, tratándola siempre como la parte más sensible de sí mismo, y la magnanimidad y benevolencia generosa que el fuerte da al débil.

La escena ocurre en la casa de Doña Herlinda, y mientras se oye en *off* este sermón, Ramón se dirige hacia la sauna donde se encierra. Se va apartando y huyendo simbólicamente del discurso oficial que lo excluye. En la medida en que las normas de este sistema son las únicas que socialmente se admiten y se valoran, Doña Herlinda y su hijo no pueden sino someterse a su presión coercitiva. Las han integrado, como la mayoría de la gente, sin cuestionar su validez y optan por la simulación o el encubrimiento cuando surge una *desviación*.

El deseo *natural* y social de la madre es que su único hijo le dé una descendencia a la familia dentro del marco legal y moral del matrimonio. El deseo social del hijo homosexual es a la vez cumplir con las normas socio-sexuales de su clase (heterosexualidad) y satisfacer el deseo de la madre (descendencia). La película no muestra qué tipo de negociaciones entablan los dos protagonistas para evitar el conflicto. Tenemos la impresión de que todo se resuelve naturalmente, sin pasar por la palabra. La madre y el hijo no parecen manipularse sino más bien ejecutar los términos de un pacto tácito para cumplir con las normas clasemedieras de la decencia. La madre sabe perfectamente cuál es la verdadera identidad sexual de su hijo :

Ramón: ¿Sospechará algo?

Rodolfo: Está acostumbrada. Desde la secundaria, a veces se quedaba algún compañero.

Ramón: Entonces te la sabe.

Rodolfo: No, pero se la imagina. (Sonrisa)

Nunca alude explícitamente a la homosexualidad del hijo. De hecho, nunca se nombra. Rodolfo sabe perfectamente que su madre está al tanto y finge una bisexualidad simultánea<sup>4</sup> de conveniencias para salvaguardar las apariencias frente a ella y a la sociedad. El matrimonio es, pues, el escaparate decente que permite ocultar el verdadero deseo en la trastienda social. A Rodolfo, médico, "neurocirujano pediatra" como orgullosamente dice su madre, no le queda más remedio que dar la imagen de un heterosexual formal para tener *la fiesta en paz*.

Por otro lado, la figura de Rodolfo está impregnada de unos rasgos machistas fuertemente marcados cuya función es la de deconstruir, de hacer estallar incluso, como veremos en la tercera parte de este trabajo, los estereotipos genéricos del clásico macho mexicano que la época dorada del cine impuso en las pantallas. Rodolfo es el primer personaje que aparece en la película. Alto, bigotudo, sonriente, con vaqueros blancos ceñidos *marcando paquete*, botas de rancho y una camisa entreabierta que deja ver el vello generoso de su pecho, sale de un aparcamiento subterráneo y se impone como el prototipo del macho mexicano viril y exitoso. Entre otros atributos machistas encontramos una escena de celos para con su amante Ramón, y la bebida como manera de calmar su pena. Rodolfo parece corresponder con la figura del homosexual que ha internalizado las normas del machismo. No aguanta, por ejemplo, que Ramón, para combatir el aburrimiento dominical en el quiosco de Chapala, baile con una chica cuando él sí saca a bailar a su novia oficial. "Sólo por darle un gusto a mi mamá", dice como para

prohibirle a su amante que haga algo fuera de la pareja. Y cuando Ramón insiste en que a él también le gusta bailar, Rodolfo le contesta : “no hay ningún lugar y los que hay te horrorizarían”. Rodolfo reproduce, sin darse cuenta, el comportamiento machista que consiste en exigir de la novia o de la esposa una exclusividad afectiva y sexual que él mismo no cumple ni debe cumplir. Es más, Rodolfo, al igual que el macho heterosexual, instala a su amante en su lujosa casa, lo protege y lo alimenta vía la madre. Otro estereotipo que se cuestiona en la película es el que consiste en pensar, incluso entre ciertos homosexuales, que un bisexual activo no es verdaderamente homosexual o lo es menos.

La película muestra abiertamente las normas socioculturales y sexuales dominantes en las que se desarrolla la relación homoerótica para revelar *impúdicamente* no sólo el forzado sometimiento de los marginados del deseo sino también las fobias y los estereotipos que el sistema dominante ha ido generando para rechazar o engullir lo socialmente *abyecto*.

### **Margen invisible : Ramón y Olga en la periferia del discurso dominante**

Olga: Qué lata, deseo siempre cosas contradictorias.  
Qué miedo pensar que me puedo pasar toda una vida encerrada en la cocina ...  
Ramón: ...cuidando a los niños...  
Olga: y al esposo. Tú si me entiendes, (...) tenemos tantas cosas en común.

La película, como en el *arte de la fuga*, combina dos líneas –lo público y lo privado– que se contraponen y acaban mezclándose. La identidad sexual de Ramón queda acorralada en el campo de lo privado y de la intimidad. Su homosexualidad sólo puede expresarse dentro del lenguaje autorizado por las normas heterosexuales. Y el lenguaje encubre más que revela. En ningún momento se alude directamente a la homosexualidad ni a su campo léxico. Se habla de ello, pero lateralmente. Valgan de ilustración los ejemplos siguientes :

Sobre penetración:

Ramón: [Viendo las nalgas de Rodolfo y pasándole un cochecito por la espalda hasta llegar a ellas]:  
¿Sabes lo que me falta para ser completamente feliz?  
Rodolfo: ¿Qué?  
Ramón: Ya sabes qué.  
Rodolfo: A lo mejor algún día chiquillo.

Sobre identidad sexual:

Ramón: Rodolfo, defínete.  
Rodolfo: ¿A qué te refieres?  
Ramón: Bien sabes a qué me refiero. Sí, ya sé que lo haces sólo por darle el gusto a tu mamá.  
Rodolfo: Así es, te lo juro. La semana entrante voy a pedir la mano de Olga.

Sobre la relación de Ramón con Rodolfo :

Doña Herlinda [a la madre de Ramón que ha ido a visitarla por primera vez]: ¿Ramón ya le había platicado de él?  
La madre de Ramón: No, pero algo sabemos. Ya ve, nunca falta quién le informe a una.

Ramón es exclusivamente homosexual y no tiene que pasar por una bisexualidad o heterosexualidad fingida para ser aceptado socialmente. Quizás porque se dedica a la música y porque, según cree el imaginario colectivo, el mundo artístico está poblado de *jotos*<sup>5</sup> ; sólo está obligado a ocultar su orientación sexual cuando se halla en compañía de Doña Herlinda y su hijo en los espacios sociales de la ciudad y de la casa. Y Ramón, que

ha internalizado la homofobia dominante, se somete, respondiendo de este modo a un proceso de autocensura. Con tal de poder vivir su relación con el hombre a quien ama acepta todo lo que signa su negación: bajo la presión de Rodolfo y de su madre acepta instalarse en la casa de Doña Herlinda, donde efectivamente comparte la recámara de su amante, pero donde se ejerce también un discreto control. Acepta que Rodolfo tenga novia y pase la noche con ella una vez a la semana. Acepta que su amante se case y tenga un hijo, y acepta finalmente ocupar solo la torre de la casa cuando Doña Herlinda la remodela para instalar al hijo con su familia legal. Todo esto se contrapone al proyecto que tenía al principio: "algún día viviremos solos Rodolfo y yo", le confiesa a su amiga Billy. El dilema de Ramón, cuando Rodolfo se va a casar, es el siguiente: "si me voy, tal vez lo pierdo. Si me quedo tal vez no". No hay negociación posible en este tipo de relación homosexual "desequilibrada". El que está más expuesto socialmente no puede sino cumplir con las normas heterosexuales contra su orientación afectiva. El menos expuesto, o se marcha y niega su deseo, o se queda y se niega socialmente. Ramón opta por someterse a las normas dominantes porque parece ser la única manera de ganar algo en este juego perverso. Pero todo tiene lugar, como ya subrayamos, sin grandes tensiones ni conflictos en un ambiente más bien alegre y armónico.

El personaje de Olga, la "rival" de Ramón, es interesante en la medida en que revela la complejidad y las dificultades a las que se enfrentan las reivindicaciones feministas que brotan a finales de los años setenta en México. Olga no es abiertamente feminista, pero sí rompe con las normas genéricas de la mujer mexicana. Se define, como Ramón, en el margen y frente a las normas dominantes, ya no de la heterosexualidad sino del machismo. Las ambiciones de Olga son poder seguir estudiando su carrera, viajar durante un año a Alemania, ser autónoma dentro de la pareja, aunque también casarse y tener un hijo. El problema que tiene que resolver es el de cumplir con las normas dominantes, o sea satisfacer el deseo de sus padres "conservadores y posesivos" y al mismo tiempo afirmarse como sujeto autónomo, lejos de las presiones genéricas a las que están sometidas las mujeres.

[En una nevería del parque Morelos]

Olga: Mis papás son muy conservadores y muy posesivos.

Ramón: Y te casaste para liberarte de ellos.

Olga: Un poco pero me temo que pase de la dictadura a la dictablanda.

Ramón: Eso lo dices por Doña Herlinda.

Olga: Y por Rodolfo, que no canta mal las rancheras, ¿no?

Olga sabe perfectamente, como Doña Herlinda, cuál es la verdadera orientación sexual de Rodolfo. Sabe también que la única manera de asumirse como mujer profesionalista y autónoma dentro de la pareja y del sistema dominante es casarse con un hombre que no le exija mucho. ¿Y quién mejor que un *joto* bisexualizado que necesita pasar por el matrimonio? La solución parece perfecta, mas socialmente estéril en la medida en que ni cuestiona el sistema machista ni favorece cualquier tipo de progreso.

En cierta medida, la situación de Olga y la de Ramón están en un nivel comparable: ambos han de ocultar socialmente el verdadero deseo que los anima; ambos se sienten solidarios frente al machismo internalizado de Rodolfo porque los dos se sienten incapaces de reivindicar abiertamente su proyecto personal. "Tú sí me entiendes, tenemos tantas cosas en común", le dice Olga a Ramón. De hecho, los dos personajes marginados van pareciéndose progresivamente por la elección del vestuario. En la primera escena en que aparece Olga, ésta lleva una falda y una camisa. En las secuencias siguientes aparece siempre con

pantalones y, finalmente, el día del bautizo, lleva unos pantalones, un saco, una camisa y una corbata. Está vestida como Ramón que también lleva corbata. Tienen incluso el mismo corte de pelo. El vestuario parece anunciar lateralmente una inversión o sustitución de los papeles entre Olga (saco blanco, camisa azul y corbata negra) y Ramón (saco azul, camisa blanca y corbata roja). Cuando Ramón se queda con el niño en los brazos, en ausencia de Olga, Rodolfo entra en la recámara, se sienta al lado de su amante y, acariciándole la mejilla, le dice "es como si fuera de nosotros, ¿no?". Esta réplica, dicha sin énfasis, en las circunstancias en las que se enuncia, da paso a una interpretación simbólica o por lo menos a una resignificación de la relación de parte de Rodolfo. Es como si Olga fuera la perfecta mediadora o la estratagema perfecta para inscribir la relación homosexual en el tiempo, facilitándole de manera simbólica una finalidad dinástica. El único problema es justamente la dimensión simbólica. Social y legalmente la pareja oficial la configuran Olga y Rodolfo que son, social y legalmente, los padres del niño. La pareja homosexual, en esta película, sólo puede existir como tal negándose socialmente e inscribiéndose en el campo de lo simbólico. Estamos todavía lejos de las reivindicaciones actuales del matrimonio homosexual, legalizado ya en algunos países, y de la adopción legal para parejas *gay* y *lésbicas*.

### **Doña Herlinda y su hijo como deconstrucción de unos estereotipos homofóbicos**

La película, por su carácter *exhibicionista*, como ya apuntamos arriba, revela *impúdicamente*, en el espacio social de la sala de cine, lo que normalmente ocurre en la intimidad, lejos de la mirada pública, y de este modo visibiliza lo que los personajes ocultan públicamente. Exhibiendo la relación entre los dos hombres, sus caricias, sus besos apasionados y, de manera oblicua, alguna que otra cogida, adopta una postura subversiva frente a los estereotipos que han nutrido y siguen nutriendo, la homofobia dominante.

Entre otros, los tres primeros planos secuencia de la película son una muestra ejemplar de cómo se van deconstruyendo los estereotipos machistas.

**Primer plano secuencia:** Final de la música tipo ranchera (tradicción) de los créditos mientras se ve, en plano general, la Catedral (peso de la Iglesia) al fondo y el principio del recorrido del primer protagonista masculino (Rodolfo) que sale del mundo subterráneo de un aparcamiento (*travelling* y panorámica horizontal). Como ya señalamos más arriba, Rodolfo es el prototipo del macho mexicano exitoso de clase media alta. Entre los elementos que señalan el sistema dominante tradicional vemos a una pareja con un hijo y a otra con dos hijos que quedan detrás del protagonista. Una calesa pasa en primer plano para situarse luego detrás de Rodolfo. Éste camina hacia la izquierda por donde sale de campo.

**Segundo Plano secuencia:** Aparece en el campo Rodolfo por la izquierda y entra en una pensión. Música en *off* de un corno francés.

**Tercer plano secuencia:** *close up* sobre el corno francés. Al principio sólo se ve un puño metido en la amplia campana del instrumento y las piernas desnudas del que está tocando. Tenemos la impresión de que el protagonista está desnudo, ocultando su sexo con la campana. El puño en la campana, enfocado de manera enfática, evidente y humorísticamente remite a la práctica sexual del "fist-fucking". Se descubre con una panorámica vertical ascendente al protagonista, el segundo que aparece en la película, tocando un corno francés (Ramón). Lleva una playera semidesabrochada y una

cadena de oro con una cruz en el cuello. Es varonil y guapo con pelo semilargo. En *off* se oye a Rodolfo saludando a una mujer. Ramón se levanta, voltea. Lleva un short muy ceñido que dibuja unas apetitosas nalgas. Cuando llega Rodolfo, los dos hombres se besan generosamente en la boca. Se sonríen.

En el tercer plano secuencia, el público descubre que el *macho* de la primera secuencia, a pesar de ser viril y nada afeminado<sup>6</sup>, es *joto*, y que este *joto* tiene una relación amorosa con otro *joto* igualmente viril y atlético. Esto se contrapone al estereotipo que consiste en pensar que la relación homosexual es una reproducción del esquema binario del sistema machista heterosexual en donde "para cada hombre dominante hay una mujer sumisa" (Castañeda, 2001: 186-187). Aplicado este esquema a las relaciones homoeróticas, el hombre viril es el activo y el hombre afeminado es el pasivo, o sea el verdadero *joto*, ya que está identificado con los atributos genéricos de la mujer. Que un macho intercambie un beso tan sensual con otro macho constituye una situación *abyecta* para un público homofóbico –y un sosiego para un público homosexual–. El mismo actor que interpretó a Rodolfo confesó sinceramente en una entrevista :

La primera vez que leí el guión, la verdad me dio asco; la segunda vez, cuando hablé con Jaime, le dije: mira la verdad es que pasó esto, ayúdame a quitarme este impacto de la cabeza. [...] Después de la charla y de recibir el apoyo de mi novia, decidí aceptar el trabajo. La desventaja que yo evalué en ese entonces, era el posible conflicto con mi familia, amigos, amistades y algunos problemas de trabajo en el futuro, si es que la película hubiera causado más ruido. También mi suegro es del *Opus Dei* y si se hubiera enterado de la película habría tenido problemas con él<sup>7</sup>.

La película cuestiona el estereotipo que no sólo acarrear los heterosexuales sino incluso algunos homosexuales que han internalizado la homofobia dominante, y que consiste en pensar que la relación sexual con un hombre no forzosamente define a uno como homosexual, pero sí el sentimiento amoroso. Los besos, la ternura, las caricias son cosas de mujeres y por consiguiente marcas de homosexualidad. El que expresa amor es homosexual, el otro no (Castañeda, 2001: 145). Esta representación del *joto* que socialmente no lo es porque está casado y sólo tiene relaciones sexuales activas con otros hombres se concreta, en México, con la figura del *mayate*<sup>8</sup> veracruzano que, según el imaginario popular y oficial, tiene relaciones sexuales con *chotos*<sup>9</sup> pero al mismo tiempo sale con su novia, es *muy hombre* y no se deja besar ni penetrar por su amante masculino. El *mayate* reproduce el machismo heterosexual : vive con su esposa y al amante le pone casa, lo protege y lo cela mucho (Zozaya, 2002).

En *Doña Herlinda* y su hijo, Rodolfo podría corresponder a la figura del *mayate* y, en cierta medida, sintetiza algunos rasgos, pero el final de la película rompe con el estereotipo del macho activo. Rodolfo le regala a su amante, como prueba simbólica de amor, el cochecito, que señalaba el deseo de Ramón de penetrarlo, y una latita de crema *Nivea*. Cuando la esposa siente los primeros dolores de parto, y con mucho humor de parte del director, asistimos a una secuencia donde la cámara va mostrando mediante una panorámica horizontal y en *close up* la ropa de los hombres tirada por el suelo, la latita de crema *Nivea* abierta, un caja de pañuelos desechables, el rostro algo tenso y los hombros de Rodolfo que está acostado boca abajo y, finalmente, el rostro de Ramón que, con expresión de goce, está penetrando a su viril amante. Que el macho bese a un hombre y tenga relaciones *activas* con él queda todavía dentro de los límites aceptables de la bipolarización heterosexual machista,

pero que se le vea en una práctica sexual *pasiva*, identificada como exclusivamente femenina en el imaginario dominante, es una marca *abjecta*<sup>10</sup> de inversión y transgresión insoportable. Lo que acertadamente revela la película, en el margen de todo estereotipo homofóbico, es que los roles sexuales en la pareja homoerótica no corresponden en su esencia a una imitación de los roles genéricamente –y muchas veces equivocadamente– atribuidos a la pareja heterosexual ortodoxa sino que admiten un amplio abanico de prácticas según el principio del intercambio y, en la película, de la *interpenetración*.

### **Conclusión : Espejos, máscaras y fecha de caducidad**

Hay en la película de Jaime Humberto Hermosillo todo un juego con los espejos que va cargándose de simbolismo. Son varias las secuencias filmadas en un espacio especular (luna de armario, espejo, cristal de una mesa y de un ventanal). Parecen adoptar un recorrido que va desde el margen invisible a lo oficialmente admitido. Al principio del filme, cuando Rodolfo y Ramón están tendidos en la cama del hospedaje, besándose y acariciándose, la cámara enfoca la luna del armario y refleja la escena erótica entre los dos hombres. En la recámara de la madre, el día de la petición de mano, el espejo refleja, entre otros, a la madre, al hijo y una escultura de una madre dando el pecho a su bebé. En el cristal de la mesa, donde Doña Herlinda presenta la remodelación de la casa para que todos puedan convivir, se ven, simétricamente invertidos, los rostros de la nueva familia: Doña Herlinda entre su hijo (a la derecha), Olga (a su izquierda) y Ramón (al extremo izquierdo). Otra secuencia muestra, como si se tratara de un retrato, a Rodolfo y Ramón abrazados por los hombros y a un conjunto de música tradicional. Cuando se prende la luz, nos damos cuenta de que la escena se refleja en los amplios cristales de los ventanales del salón por donde salen Doña Herlinda y Olga. La última secuencia con espejo se halla al final de la película, el día del bautizo del bebé, cuando Ramón se hace cargo del niño, mientras Olga va a mover el carro. Estas escenas especulares se van cargando de sentido latente conforme se va desarrollando la diégesis. Parten de la relación homoerótica y muestran cómo, poco a poco, ésta se integra dentro de las normas convencionales hasta ser engullida. Los espejos, que la cámara va paseando por esta sociedad clasemediera, revelan lo que intentan esconder las máscaras de la decencia.

Oficialmente, Ramón, el verdadero objeto del deseo de Rodolfo, sólo encuentra una legitimidad dentro de la familia heterosexualizada poniéndose la máscara del súper cuate. Esto es lo que justifica que se instale en la casa, que salga en los retratos de la boda y que se haga cargo incluso del niño de Rodolfo y de Olga. La madre y el hijo han ido construyendo, dentro de los límites de las normas dominantes, una familia respetable. La película se termina con el retrato, en plano general, de *la sagrada familia*: la madre sentada sonriendo, Rodolfo de pie a su lado y, al fondo, Ramón, Olga y el niño, sentados en sendas sillas. Esta imagen señala un final feliz y esto es lo que no deja de plantear problemas. Sobre todo porque se contraponen a las representaciones fílmicas que hasta ese entonces se realizaban sobre la homosexualidad, en América Latina y particularmente en México. O se trataba el tema muy lateralmente (*Me ha besado un hombre* (1944) de Julián Soler; *El gavilán pollero* (1950) de Rogelio A. González; *A toda máquina* (1951), *¿Qué te ha dado esa mujer?* (1951), *Dos tipos de cuidado* (1952) de Ismael Rodríguez; *Yo soy muy macho* (1953) de José Díaz Morales) (Díaz, 2004: 114) o, cuando aparecía un homosexual, se convertía en una imagen travestida con destino trágico (*El lugar sin límites* (1977) de Arturo Ripstein). El mismo Hermosillo declara en una entrevista (1998): "Aunque el público aplaudía las cintas, los funcionarios tapatíos no aceptaban fácilmente la existencia de personajes homosexuales que no eran amanerados y que películas con temas *gay* no acabaran como tragedia." (Vega, 1998)

*Doña Herlinda y su hijo* marca una etapa decisiva en la historia cinematográfica mexicana de la homosexualidad al reflejar el estado de la sociedad en los años 1980. El sistema dominante heterosexual, representado por la madre, propone una conciliación con el margen homosexual, con tal de que éste acepte ponerse la máscara decente que le ofrece. El sistema dominante, tal y como está puesto en discurso filmico, ya no rechaza por abyecto el deseo homosexual sino que lo integra, aunque imponiéndole un contrato unilateral e indiscutible. La madre no rechaza a su hijo homosexual ni se siente culpable, como muchas madres, de la *desviación* del hijo, sólo le enseña a portarse formalmente. Muy humorísticamente lo señala cuando los padres de Olga le anuncian que su hija es zurda: "¿En serio?, ¡Qué cosa tan curiosa! Rodolfo de niño también era zurdo, nomás que lo enseñé a ocupar muy bien la mano derecha e hice de él un maravilloso ambidiestro", contesta. Y este "maravilloso ambidiestro" vive muy felizmente a la vez su homosexualidad dominante con Ramón y su heterosexualidad secundaria con Olga. El acierto del filme, para la historia fílmica de la homosexualidad, es mostrar que la relación homoerótica no está condenada a un final trágico, sino que, al contrario, se vive natural y gozosamente. Estamos todavía lejos de las reivindicaciones del matrimonio *gay* y aún más de la adopción legal para parejas homosexuales, pero *Doña Herlinda y su hijo* marca un paso adelante en la deconstrucción de los estigmas abyectos que el imaginario colectivo le ha asignado a la relación homoerótica.

La película sí reivindica una visibilidad del margen porque sólo así se puede ir hacia su aceptación popular. Saliendo del silencio, o sea del clóset, es como se puede dar paso al debate democrático para que cada ciudadano, cualquiera que sea su preferencia política religiosa y sexual, sea admitido legalmente, sin rechazo injustificado y con derechos iguales, en una sociedad en la que participa activamente. Doña Herlinda no aboga por la diferencia sexual sino más bien por la indiferencia social. Cuando los Rodolfos y los Ramones puedan bailar juntos en el quiosco de Chapala y pasearse de la mano si se les antoja, frente a la misma mirada social indiferente de la que gozan los heterosexuales, entonces *Doña Herlinda y su hijo* se habrá convertido en una película caduca, o sea histórica. Con mucha impaciencia le deseamos, desde el margen cada vez más visible, que caduque ya de una vez en los albores de este *feliz y prometedor siglo XXI*.

---

### Notas:

<sup>1</sup> *Tapatío*: gentilicio de Guadalajara (Jalisco).

<sup>2</sup> Esta acertada locución metafórica está sacada del artículo de José Joaquín BLANCO "Ojos que da pánico soñar", publicado originalmente en *Sábado* (17-III-1979) (BLANCO, 1990: 183).

<sup>3</sup> Todas las citas sacadas de la película son reproducciones mías a partir de la versión en DVD.

<sup>4</sup> Marina CASTAÑEDA habla de *bisexualidad simultánea* para referirse a los individuos que tienen al mismo tiempo relaciones con los dos sexos y de *bisexualidad en serie o consecutiva* cuando los individuos cambian de orientación una o varias veces en la vida (2001: 217).

<sup>5</sup> Empleo voluntariamente el término *joto* porque permite dar cuenta a la vez de su contenido *abyecto* en el marco de las normas heterosexuales dominantes –*Joto* es el equivalente despreciativo e insultante de homosexual en México– y de su resignificación positiva dentro del lenguaje homosexual.

<sup>6</sup> Cuando la película se estrenó comercialmente en México, el 18 de junio de 1987 en 10 salas de la capital, el eslogan publicitario decía: "Una madre muy cuerda y un hijo muy "loca" en una comedia deliciosa y mordaz." (DÍAZ MENDIBURO, 2004: 102). De "loca", Rodolfo no tiene absolutamente nada, pero quizás se pensó que el adjetivo, por adecuarse a la representación dominante del homosexual, atraería de manera más eficaz al público. O quizás, para el pensamiento dominante, el homosexual es forzosamente una loca, o sea un ser genéricamente feminizado.

<sup>7</sup> Entrevista realizada el 18 de Marzo de 1993, por Aarón DÍAZ MENDIBURO (2004: 137).

<sup>8</sup> En el *Diccionario de aztequismos* de Luis CABRERA (1975), *Mayate* significa "escarabajo" y "persona sucia". Según el poeta Juan Carlos Bautista significa "el que empuja la mierda" y designa a la vez "un escarabajo estercolero" y "un entrañable prototipo de la picardía mexicana". (PALMA, sf)

<sup>9</sup> O sea, *jotos* en el habla popular de Veracruz.

<sup>10</sup> Partiendo de los trabajos de KRISTEVA y de BUTLER, Héctor DOMÍNGUEZ apunta

lo siguiente sobre el concepto de "abyecto": "lo abyecto: el lugar de la fobia, de la indefinición y de la dislocación del orden. [...] El simbólico ofrece un sistema de nombres y un sistema de diferencias genéricas que hacen inteligible el cuerpo, pero esta inteligibilidad produce en el plano de sus exclusiones al cuerpo abyecto, lo que no es heterosexual. [...] La abyección como una posición producida por la ley heterosexual forma parte constitutiva del discurso y de esta manera abre la posibilidad de una subversión." (DOMÍNGUEZ, 2001: 30-31).

---

## Referencias:

- BLANCO, José Joaquín. *Función de medianoche*. México, D.F.: Biblioteca Era, 1990 (1a edición : 1981).
- CABRERA, Luis. *Diccionario de aztequismos*. México: Ediciones Oasis, 1975
- CASTAÑEDA, Marina. *La experiencia homosexual*. México, D.F.: Paidós, 2001 (1a edición: 1999).
- DEL RÍO, Joel. "Homo-identidad en el cine latinoamericano reciente". <<http://www.cenesex.sld.cu/webs/diversidad/homoidentidad.htm>>.
- DÍAZ MENDIBURO, Aaraón. *Los hijos homeróticos de Jaime Humberto Hermosillo*. México, D.F.: Plaza y Valdés, 2004.
- DOMÍNGUEZ RUBALCAVA, Héctor. *La modernidad abyecta, Formación del discurso homosexual en Hispanoamérica*. Xalapa : Ed. Universidad Veracruzana, 2001.
- Condor Media (distribuidora). *Doña Herlinda y su hijo*. DVD, 2001.
- Maza, Maximiliano (recop.). "Doña Herlinda y su hijo" en *Más de cien años de cine mexicano*, ITESM, México, <[http://cinemexicano.mty.itesm/peliculas/dona\\_herlinda.html\\_sf](http://cinemexicano.mty.itesm/peliculas/dona_herlinda.html_sf)>
- PALMA PATRICIO, Adrián. "Perreo y Joteo : la Identidad en las Palabras" en *La manta*, <[http://www.lamanta.org/Perreo%20y%20Joteo.html\\_sf](http://www.lamanta.org/Perreo%20y%20Joteo.html_sf)>.
- SÁNCHEZ, Francisco. *Hermosillo, pasión por la libertad*. México, D.F. : Secretaría de Gobernación, Dirección de Cinematografía, Cineteca Nacional, 1989.
- SÁNCHEZ, Francisco. *Luz en la oscuridad, crónica del cine mexicano, 1896-2002*. México, D.F. : Ediciones Casa Juan Pablos / Cineteca Nacional, 2002.
- VEGA, Patricia. "Alebrijes. Abrir la boca" en *La Jornada*, <<http://www.jornada.unam.mx/1998/feb98/980217//vega.html>>, 1998.
- VILLASEÑOR, Arturo. *Jaime Humberto Hermosillo en el país de las apariencias*. México, D. F.: Océano, 2002.
- ZOZAYA, Manuel. La práctica bisexual en el medio rural. *Revista Homopolis*, año 0, no. 20, [www.saldelciset.com/homopolis/020-05.shtml](http://www.saldelciset.com/homopolis/020-05.shtml), 2002.
- 

### Dr. Antoine Rodríguez

*Maître de Conférences en la Universidad Charles de Gaulle, Lille 3 donde imparte clases de teatro y de literatura hispanoamericana. Francia.*