

Del encierro a la libertad: análisis de la espacialidad en *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* y *La pasión según Berenice*

*From confinement to freedom: analysis of
spatiality in The Bitter Tears of Petra von
Kant and The Passion of Berenice*

MAXIMILIANO MAZA PÉREZ¹

<http://orcid.org/0000-0002-0047-8915>

El artículo presenta el análisis descriptivo de las estrategias de representación espacial utilizadas en *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* de Rainer Werner Fassbinder y *La pasión según Berenice* de Jaime Humberto Hermosillo. El estudio se desarrolla en dos fases: puesta en escena y puesta en cuadro. Se analizan las funciones del paisaje cinematográfico y se explica la espacialidad o conjunto de significados expresados a través de los espacios presentados en cada filme.

PALABRAS CLAVE: Rainer Werner Fassbinder, Jaime Humberto Hermosillo, cine, escena, espacialidad.

This article presents the descriptive analysis of the strategies of spatial representation used in The Bitter Tears of Petra von Kant by Rainer Werner Fassbinder and The Passion of Berenice by Jaime Humberto Hermosillo. The study is developed in two phases: mise-en-scène and framing. The paper analyzes the functions of the cinematographic landscape and explains the spatiality or set of meanings expressed through the spaces shown in each film.

KEYWORDS: Rainer Werner Fassbinder, Jaime Humberto Hermosillo, film, scene, spatiality.

¹ Tecnológico de Monterrey, México.

Correo electrónico: mmaza@itesm.mx

Fecha de recepción: 22/08/17. Aceptación: 09/01/18. Publicado 28/02/18.

CINE ALEMÁN Y CINE MEXICANO: ENTRE CRISIS Y RESURGIMIENTOS

Durante la década de 1960, las cinematografías de Alemania² y México experimentaron procesos de transformación como consecuencia de sus respectivas crisis de posguerra. Tras el desmantelamiento de la poderosa industria que prosperó bajo el régimen nazi, el cine alemán redujo notablemente su producción y se orientó hacia el mercado interno, con películas baratas y escapistas (Knight, 2004). Por su parte, el cine mexicano perdió la supremacía en los mercados hispanohablantes que había obtenido durante la Segunda Guerra Mundial y también disminuyó el número de películas producidas anualmente, a tal grado que “ya nunca se volvería a la producción cercana al centenar de cintas anuales” (García Riera, 1998, p. 234).

Las crisis no solo se reflejaban en la producción de películas, sino también en la creatividad. En febrero de 1962, un grupo de cineastas jóvenes que participaba en el Festival de Cortometrajes de Oberhausen distribuyó un manifiesto en el que anunciaba la muerte del viejo cine y declaraba su “intención de crear el nuevo cine alemán” (MacKenzie, 2014, p. 153). Un año antes, en la Ciudad de México, algunos críticos y aspirantes a directores de cine reunidos en torno a la revista *Nuevo Cine* habían hecho lo propio y declaraban que entre sus objetivos estaba “mejorar el deprimente estado del cine mexicano; promover la producción y libertad de exhibición de un cine independiente ... y promover el desarrollo de la cultura fílmica en México” (MacKenzie, 2014, p. 210).

Ambos procesos transitaron por rumbos paralelos a lo largo de la década siguiente, aunque en sus respectivas búsquedas por incentivar la producción de un cine de calidad, las estrategias particulares fueron distintas. Mientras que Alemania desarrolló un sistema de subsidios públicos para producir, distribuir y exhibir cine a bajo costo, la intervención del gobierno de México fue más radical y condujo a lo que Emilio García Riera denominó como “algo único en el mundo: la virtual estatización del cine nacional en un país no gobernado por comunistas”

² Oficialmente República Federal Alemana, hasta la reunificación de 1991.

(1998, p. 278). En aquel cine mexicano de producción estatal, los recursos económicos inyectados a la hasta entonces moribunda industria filmica fueron abundantes y, en muchas ocasiones, no se escatimaron para producir cintas de gran presupuesto.

El distinto grado de intervención estatal en la producción filmica de cada país contribuyó a diferenciar el modelo autoral dominante en ambas cinematografías durante la década de 1970. La forma de trabajar en el nuevo cine alemán, asociada con el quehacer artístico individual y alejada de los patrones industriales, ofrecía al cineasta un mayor control sobre su obra, al mismo tiempo que le otorgaba grandes libertades de creación y expresión (Knight, 2004). En México, aunque la producción auspiciada por el Estado no promovió el cine independiente ni brindó gran libertad creativa, sí permitió que los nuevos realizadores trabajaran en condiciones equivalentes a las de los directores de la época dorada del cine industrial, al otorgarles acceso a mano de obra calificada y a una infraestructura completamente renovada.

FASSBINDER Y HERMOSILLO

Las trayectorias filmicas de Rainer Werner Fassbinder (Bad Wörishofen, 1945 - Múnich, 1982) y Jaime Humberto Hermosillo (Aguascalientes, 1942) se desarrollaron en paralelo hasta la muerte del realizador alemán. Ambos filmaron sus primeros cortos en 1965, estrenaron sus primeras cintas importantes en 1969 y, para 1972, estaban integrados por completo a las industrias filmicas de sus respectivos países. Las similitudes entre sus carreras no son solo cronológicas. La frecuencia con que ambos abordaron historias centradas alrededor de personajes femeninos fuertes y complejos, su tendencia a incorporar pasajes autobiográficos en sus películas y, sobre todo, su enorme y subversiva capacidad para romper con todo tipo de convencionalismos y denunciar la hipocresía de los sectores clave de sus respectivas sociedades, son tan solo algunos de los factores que permiten establecer una relación dialógica entre sus filmografías. Declarado admirador de Fassbinder, Hermosillo considera a *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, 1972) como una de sus cintas favoritas y una de las que más le han influido, al grado de que es posible

localizar sus ecos en películas suyas como *Confidencias* (1982) o *Encuentro inesperado* (1993).

El cultivo del melodrama constituye otro punto de conexión entre el cine de Fassbinder y el de Hermosillo. A lo largo de su carrera, Fassbinder mencionó en distintas ocasiones que se acercó a ese género a partir de 1971, tras descubrir el cine realizado en Hollywood por su compatriota Douglas Sirk, en particular sus melodramas filmados para Universal Pictures: *Sublime obsesión* (*Magnificent Obsession*, 1954); *Lo que el cielo nos da* (*All That Heaven Allows*, 1955); *Escrito en el viento* (*Written on the Wind*, 1956); *Tiempo de vivir y tiempo de morir* (*A Time to Love and a Time to Die*, 1958) e *Imitación de la vida* (*Imitation of Life*, 1959). Por su parte, los primeros contactos de Hermosillo con el melodrama se remontan a sus años de cinéfilo aficionado en su natal Aguascalientes, a partir de su admiración por los clásicos de Hollywood y del cine mexicano. Tal como observa Valdés Peña (2013): “Hermosillo se reconoce tanto en el melodrama de Douglas Sirk y George Cukor, como en el retrato social de la clase media mexicana que Alejandro Galindo sublimara en *Una familia de tantas*” (s.p.). En todo caso, ambos realizadores recurrieron al melodrama con la intención de replantear los convencionalismos del género, ya fuese provocando el distanciamiento emocional de la audiencia, en el caso de Fassbinder, o a través de la introducción de personajes transgresores en ambientes familiares para el espectador, un recurso característico del cine de Hermosillo en películas como *Los nuestros* (1970), *La verdadera vocación de Magdalena* (1972) o *La pasión según Berenice* (1976).

Como género que, en palabras de Fernández Violante (2000), “propone conflictos entre seres humanos, sean estos de orden individual o frente a la colectividad” (p. 35), el melodrama cinematográfico admite un amplio rango de formas de representación del espacio, aunque por lo general se le asocia con aquellas alejadas del realismo. Así lo observa Haralovich (1990) en su análisis sobre color, espacio y melodrama en *Lo que el cielo nos da*. La autora afirma que “en el melodrama, las bases ideológicas de la vida social se dan a través de la estructura narrativa y mediante la expresión cinematográfica, especialmente en los detalles de la puesta en escena” (p. 57). Sin embargo, Chanan considera que, en términos espaciales, el melodrama cinematográfico latinoamericano

constituye uno de los géneros realistas por excelencia. Al referirse a Latinoamérica como una región marcada “por una cinematografía que conlleva un sentimiento especial por el espacio social real” (1998, s.p.), Chanan reivindica el uso de locaciones exteriores, luz natural y sonido directo como tres características del modo de representación espacial del cine latinoamericano de cualquier género, incluyendo al melodrama. Para Chanan, más que el estilo de interpretación actoral o el origen del relato en la vida cotidiana, es el modo de representación espacial lo que define el realismo en el cine latinoamericano, particularmente en el melodrama.

La importancia del espacio en los melodramas dirigidos por Fassbinder es destacada por Segond (1983) al afirmar que en ellos “el espacio está cerrado tanto temática ... como espacialmente” (p. 32) y que su manejo estilizado evoca algunos géneros dramáticos medievales, como las moralidades o los autos sacramentales, en los que se utilizaban tapices y escenografías giratorias para representar diferentes escenarios, así como el teatro de cámara (*Kammerspiel*) alemán de los años veinte, especialmente el producido por la compañía de Max Reinhardt y su equivalente filmico, el denominado *Kammerspielfilm*, con sus complejos personajes atrapados en espacios reducidos y fotografiados mediante estilizados movimientos de cámara, dos procedimientos estéticos utilizados por el cine expresionista en películas como *El gabinete del Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920) y *El último* (*Der letzte Mann*, 1924). Fassbinder devolvió al cine alemán una tradición de representación espacial que emigró a Hollywood desde la República de Weimar y que tuvo manifestaciones importantes en el *film noir*, el cine de Hitchcock y de Orson Welles, así como en los melodramas de Sirk ya mencionados. En el caso de la obra filmica de Hermosillo, la selección y manera de representar los diferentes espacios en sus melodramas corresponden más a una tradición naturalista, iniciada por Luis Buñuel en *Los olvidados* (1950), que al clasicismo de la puesta en escena de directores como Fernando de Fuentes, Julio Bracho o Roberto Gavaldón. En el cine de Hermosillo abundan las locaciones exteriores y los interiores caracterizados hasta el menor detalle, de modo que los espacios representados en sus filmes se perciben como reales y contribuyen a reforzar la verosimilitud del relato filmico.

EL ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE LA ESPACIALIDAD FÍLMICA

Aunque, en primera instancia, las estrategias de representación espacial de Fassbinder y Hermosillo parecieran dirigirse hacia extremos opuestos, es posible localizar elementos comparables en la manera en que ambos realizadores utilizan los movimientos de la cámara y el encuadre, de ahí que, con base en las consideraciones hasta aquí expuestas, la presente investigación se enfoca en el análisis descriptivo de las principales estrategias de representación espacial utilizadas por el cineasta alemán Fassbinder en *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* (*Petra von Kant*) y por el director mexicano Hermosillo en *La pasión según Berenice* (*Berenice*). La comparación entre las aproximaciones de ambos realizadores hacia la espacialidad fílmica, es decir, hacia el conjunto de significados expresados a través de los espacios en los que se lleva a cabo la acción dramática y la forma en que estos son representados en el filme, permitirá establecer paralelismos e identificar singularidades en dos cintas que recurren al melodrama para explorar cuestiones como la soledad, la represión, el anhelo de amor y libertad, así como las relaciones de poder en el universo femenino.

El análisis descriptivo de la espacialidad en ambos filmes se desarrolla a partir de las siguientes preguntas de investigación:

- 1) ¿Qué funciones cumple el paisaje cinematográfico en *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* y en *La pasión según Berenice*?
- 2) ¿Cómo contribuye la espacialidad de cada película a explorar las cuestiones que interesan a sus realizadores, en particular la falta de libertad y las carencias afectivas de sus personajes femeninos?

Como herramienta metodológica para analizar la espacialidad fílmica, el análisis descriptivo se puede llevar a cabo a partir de cualquiera de los tres niveles de representación del espacio en una película: puesta en escena; puesta en cuadro, encuadre o *framing*; y puesta en serie o montaje. Aunque tradicionalmente este tipo de análisis se suele concentrar en el nivel de la puesta en escena, en el presente estudio se destacará igualmente el nivel de la puesta en cuadro, con base en la consideración

de Soja de que el espacio físico no tiene mayor relevancia frente a la forma en que se organiza y que solo adquiere significado a través de “la traducción social, la transformación y la experiencia” (1996, p. 80).

Asimismo, se discutirá la presencia en ambos filmes de otros tipos de espacios, sean estos invisibles, como los espacios latentes, o visibles, como los espacios psicológicos, que contribuyen a amplificar significativamente la espacialidad del filme, de acuerdo con la tipología de espacios filmicos de Neira Piñeiro (2003).

El análisis descriptivo se desarrolla en dos fases: en la primera, de naturaleza exploratoria, se identifican y jerarquizan los elementos que integran la puesta en escena, se interpretan sus significados particulares y se describe la manera en que se combinan bajo el concepto de paisaje cinematográfico; en la segunda, de carácter dilucidador, se analizan las técnicas cinematográficas utilizadas en la puesta en cuadro, así como la forma en que esta organiza y transforma el paisaje cinematográfico. A continuación, se localizan y discuten los demás tipos de espacio que forman parte de la espacialidad del filme. Finalmente, se establecen las funciones que cumple cada paisaje cinematográfico y se explica la espacialidad expresada en ambas películas.

PRIMERA FASE: ANÁLISIS DESCRIPTIVO

DE LA PUESTA EN ESCENA EN *PETRA VON KANT* Y *BERENICE*

En su vertiente cinematográfica, la puesta en escena se define como la combinación de elementos significativos de naturaleza visual y sonora contenidos en cada escena de un filme que “dan consistencia y espesor al mundo representado en la pantalla” (Casetti & di Chio, 2007, p. 112). En *Petra von Kant*, la puesta en escena entera del filme está contenida dentro de un único lugar cerrado: la habitación de Petra que funge como recámara, despacho y lugar de reunión para la protagonista. En ese microcosmos se desarrolla una trama de encuentros y desencuentros amorosos entre Petra, una afamada diseñadora de modas, y Karin, una joven aspirante a modelo recién llegada a Alemania. Cerca de ellas, siempre al margen y en silencio, se mueve Marlene, la fiel secretaria, asistente de diseño y sirviente de Petra, quien representa el principal contrapeso dramático de la historia y ofrece un punto de vista testimonial con

el que el espectador se puede identificar. El conjunto de personajes se completa con Valerie, Gabriele y Sidonie, madre, hija y prima de Petra respectivamente.

En contraste, la puesta en escena general de *Berenice* se despliega en diferentes sitios de una tranquila ciudad de la provincia mexicana que resulta ser Aguascalientes, cuna de Jaime Humberto Hermosillo. A pesar de la cantidad y variedad de escenarios en los que se desarrolla la historia, el conjunto de espacios se representa como un entorno asfixiante para Berenice, una mujer pasional y dueña de un fuerte temperamento, que se ha tenido que adaptar a las costumbres de una sociedad profundamente conservadora. Su vida rutinaria como profesora de taquimecanografía y dama de compañía de doña Josefina, su anciana madrina, se altera con la llegada de Rodrigo, un joven que regresa para asistir al funeral de su padre, el médico de cabecera de doña Josefina. Extrovertido y de ideas modernas, Rodrigo parece representar la oportunidad que busca Berenice para escapar de su encierro y gozar de la libertad. Sin embargo, la mujer termina por descubrir que la única liberación que importa es la que ella puede brindarse a sí misma.

Función expresiva de la puesta en escena en Las amargas lágrimas de Petra von Kant

En *Petra von Kant*, destaca la forma en que Fassbinder utiliza todos los recursos audiovisuales a su alcance para expresar diferentes significados, aun cuando la puesta en escena pareciera limitada por las estrechas dimensiones del escenario. En primer lugar, el colorido vestuario diseñado por Maja Lemcke representa el medio ambiente social en el que se desenvuelven los personajes de la historia (el mundo de la alta costura), al mismo tiempo que, al estar confeccionado con prendas que corresponden a diferentes épocas del siglo XX, subraya la atemporalidad de la historia. En términos expresivos, la principal función del vestuario es contribuir a comunicar los diferentes estados de ánimo de los personajes del filme, en particular los de Petra. Sus dramáticos cambios de vestidos y pelucas recalcan su inestabilidad emocional, a la vez que funcionan como indicadores del paso del tiempo. En contraste, la austeridad y permanencia del negro atuendo de Marlene expresan el profundo estado de soledad en que se encuentra sumido su personaje.

En segundo lugar, el decorado y los accesorios que caracterizan la puesta en escena contribuyen a enriquecer el conjunto de significados expresados en el filme y, particularmente, comunican la postura ideológica de Fassbinder con respecto a sus personajes y a la acción dramática. El elemento más destacado del decorado es la enorme reproducción de la pintura *Midas ante Baco* de Nicolás Poussin, pintor francés del siglo XVII, la cual ocupa por completo una de las paredes de la habitación de Petra. La obra³ representa el momento en que el rey Midas se muestra arrepentido y penitente ante el dios Baco, quien previamente le ha concedido el deseo de convertir en oro todo lo que toque. Este elemento del decorado funciona como metáfora de la relación entre Petra y Karin: como Midas, Petra se arrepiente de haber deseado a Karin porque al seducirla la transforma en una mujer frívola y cruel, lo opuesto a lo que ella anhela. La omnipresencia de la pintura representa la inexorable consecuencia de una relación basada en el desequilibrio de poder. Si como afirma Fassbinder en una entrevista realizada por Grant (1983), *Petra von Kant* es una cinta autobiográfica, el tamaño de la pintura de Poussin y su ubicación central en el decorado del filme representan la magnitud del daño que el cineasta percibía haber infligido en sus relaciones personales.

Otro de los accesorios que caracterizan la puesta en escena de *Petra von Kant* es la pareja de maniquíes que se localizan en la parte del fondo de la habitación. A diferencia de la pintura de Poussin, la función expresiva de este elemento de la puesta en escena se modifica a lo largo de la trama de la película. Al principio, los maniquíes no son más que las herramientas de trabajo que utiliza Marlene en su labor como dibujante de los diseños de Petra. Más adelante, las figuras adoptan poses que representan las etapas de la relación entre Petra y Karin.

³ El original (óleo sobre tela, 98 x 130 cm) se localiza en la Alte Pinakothek de Munich. En la leyenda griega, Midas era un rey de Frigia al que Baco le concedió un deseo a cambio de una buena acción que había hecho a Sileno, un seguidor del dios. Midas deseaba que todo lo que tocara se convirtiera en oro, pero pronto se dio cuenta de su error cuando todos los alimentos se hicieron no comestibles. Baco le ordenó que se lavara en el río Pactolo en Lidia. En el cuadro, Midas se representa penitente ante Baco, mientras un hombre borracho duerme cerca.

Con respecto a la iluminación, Fassbinder aprovecha las características del lugar de rodaje⁴ para obtener efectos interesantes con la luz que entra a través de las persianas que cubren el ventanal ubicado frente a la cama de Petra. En diferentes momentos, el reflejo de las persianas entreabiertas “encarcela” a los personajes tras los barrotes simbólicos de sus emociones. Finalmente, en cuanto al sonido diegético, destaca el uso de la música que incluye temas musicales de Giuseppe Verdi (*La Traviata*), The Platters (*Smoke Gets in your Eyes* y *The Great Pretender*) y The Walker Brothers (*In my Room*), así como la utilización del sonido de la máquina de escribir de Marlene, que se convierte en su única y rabiosa forma de expresión sonora.

Función expresiva de la puesta en escena en

La pasión según Berenice

Como se mencionó anteriormente, *Berenice* se lleva a cabo en distintos escenarios exteriores e interiores de la ciudad de Aguascalientes. A diferencia de *Petra von Kant*, los elementos de la puesta en escena de la película de Hermosillo no expresan la misma cantidad de significados particulares que se pueden extraer de cada elemento escénico del filme de Fassbinder. Sin embargo, esto no significa que la puesta en escena de *Berenice* carezca de importancia, ni que sea inexistente. La cantidad de elementos utilizados en la puesta en escena es tan grande que resulta casi imposible singularizarlos. La película apuesta por los detalles minúsculos que pueden enfatizar la verosimilitud de los espacios y de la acción dramática.

En su libro-homenaje a la carrera del director, titulado *Jaime Humberto Hermosillo en el país de las apariencias*, Villaseñor (2002) pone en labios de la actriz Emma Roldán, intérprete de doña Josefina, la anécdota de que las medicinas que le hacían tomar en la película correspondían a las que un médico le hubiera recetado en el estado de salud de su personaje. Detalles de ese tipo refuerzan la apreciación de que la selección de las locaciones exteriores y la caracterización minuciosa de los interiores de *Berenice* intentan que el mundo diegético del filme se perciba como real.

⁴ La película fue filmada en un apartamento de la ciudad de Bremen, a lo largo de diez días de rodaje, en enero de 1972.

Al enfatizar el realismo en el modo de representación espacial de *Berenice*, Hermosillo comunica la soledad y frustración experimentadas por la protagonista de una manera opuesta, pero igualmente efectiva, a la que utiliza Fassbinder en *Petra von Kant*. En apariencia, Berenice transita con libertad por las calles de Aguascalientes y se mueve a través de los pasillos de la casa que comparte con su madrina sin que ningún obstáculo se interponga en su camino. Sin embargo, la mujer es incapaz de escapar del encierro que significa vivir en una pequeña ciudad de la provincia mexicana, al cuidado de una anciana que no tiene para cuando morir. De ahí la importancia del automóvil como elemento potencialmente transgresor de la puesta en escena, el único capaz de trascender la reclusión a la que está condenada la protagonista del filme. Así, cuando Rodrigo plantea que doña Josefina necesita respirar “el aire fresco del campo” para mejorar su salud, Berenice dice que quiere comprar un coche pero que no posee el dinero suficiente. Doña Josefina insiste en prestarle lo que le hace falta “con las condiciones usuales y la factura como garantía” y finalmente, con la ayuda de Rodrigo, convence a Berenice de comprar un coche nuevo. Irónicamente, el único elemento de la puesta en escena capaz de liberar a Berenice se convierte en su mayor atadura. Más adelante, cuando doña Josefina agoniza, Berenice sueña que escapa con Rodrigo en el auto. Un movimiento de la cámara revela un ataúd con el cuerpo de doña Josefina en el asiento trasero del coche mientras se escucha en *off* la voz de la anciana que le pide a Berenice que rece por ella y que recuerde quién le prestó el dinero para comprar el automóvil. Por esta razón, en la secuencia final, cuando Berenice prende fuego a la cama donde agoniza doña Josefina, el auto queda abandonado y se incendia junto con el resto de la casa.

Características del paisaje cinematográfico en Petra von Kant y Berenice

De acuerdo con Escher (2006), un paisaje cinematográfico o espacio donde se lleva a cabo la acción dramática del filme constituye “la representación [cinematográfica] de la escenografía material, concreta y subjetivamente organizada sobre la superficie terrestre, la cual está cargada con añadidos culturales, o de un medio ambiente ficticio en la dimensión cotidiana” (p. 309). La combinación simultánea de elementos

que constituyen la puesta en escena de dicho paisaje permite determinar sus características: su tipo o denominación, su clase o caracterización, su propósito o función, así como su relación con los personajes y su ubicación geográfica. La manera de determinar estas características se logra mediante las operaciones discursivas de anclaje o asignación de nombre al lugar descrito, aspectualización o enumeración de partes, funciones o cualidades del sitio, tematización o expansión de la descripción a características más específicas, y asimilación o comparación con las características o cualidades de otro espacio (Maza, 2014). De acuerdo con estas consideraciones, la primera fase del análisis descriptivo de la espacialidad filmica de *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* y *La pasión según Berenice* ofrece las siguientes conclusiones preliminares:

- En *Petra von Kant*, la principal característica del paisaje cinematográfico lo constituye su propósito, el cual se ve modificado constantemente por los cambios en la puesta en escena: recámara de Petra; escenario para el encuentro romántico y para la posterior ruptura entre Petra y Karin; espacio laboral de Marlene y lugar para celebrar el cumpleaños de Petra. La característica menos importante es la ubicación geográfica, la cual se revela tardíamente y de forma tangencial, cuando Petra le enseña a Karin una fotografía de ambas que ha sido publicada en el periódico. El cintillo corresponde al Bremer Nachrichten, un diario que se publica en la ciudad de Bremen.
- En *Berenice*, destaca la combinación entre el tipo de paisaje (ciudad) y su clase (provinciana), así como la relación que guarda dicho paisaje con la protagonista (lugar al que no pertenece y del que desea escapar). La ubicación geográfica es importante, en cuanto a que se convierte en el referente a partir del que se establece la posibilidad o imposibilidad de alcanzar los destinos anhelados por Berenice y Rodrigo: ella sueña con conocer Europa, Oriente y África, él desea viajar por México y visitar sus comunidades indígenas. Asimismo, el contraste entre Aguascalientes y la costa de Nayarit donde nació Berenice se establece visual y auditivamente en la escena en que ella y su madrina van al cine y miran una película promocional del desarrollo turístico de Bahía de Banderas.

SEGUNDA FASE: ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE LA PUESTA EN CUADRO

La puesta en cuadro, segundo nivel de representación del espacio en una película, se organiza alrededor de tres ejes de oposiciones: dentro/fuera de cuadro, estático/dinámico y orgánico/inorgánico (Casetti & di Chio, 2007). El primero hace referencia a la visibilidad o invisibilidad de los elementos de la puesta en escena en la pantalla; el segundo describe la relación cinética entre la cámara y los elementos de la puesta en escena; el tercero se refiere al grado de conexión y unidad entre los elementos que constituyen la imagen filmica. Los tres ejes son analizados por Bordwell y Thompson (2003) quienes concluyen que el encuadre afecta a la imagen filmica por medio de cuatro aspectos: su tamaño y forma; la manera en que define el espacio dentro y fuera de la pantalla, el modo en que controla la distancia, el ángulo y la altura de la mirada en la imagen, así como su movimiento respecto a la puesta en escena.

En el presente análisis descriptivo de la espacialidad filmica se pudo identificar que la puesta en cuadro constituye una de las principales estrategias de representación espacial, utilizada tanto por Fassbinder en *Petra von Kant* como por Hermosillo en *Berenice*. En el caso del filme de Fassbinder, los ejes de oposición predominantes son el dentro/fuera de cuadro y el estático/dinámico, este último en su combinación denominada *espacio dinámico expresivo*, definida por Casetti y di Chio (2007) a partir del movimiento de la cámara “en relación dialéctica y creativa” con el de las figuras (actores u objetos). En esta combinación, la cámara decide qué ver y, al hacerlo, va más allá de la descripción del espacio para inscribirse en el comentario acerca del mismo.

Fassbinder utiliza el encuadre cerrado y el *travelling* para construir un *espacio dinámico expresivo* que es percibido como incompleto y fragmentado. Un ejemplo de ello sucede en la segunda secuencia del filme, cuando Petra llama a Marlene para que la ayude a terminar de vestirse. Fassbinder cubre el recorrido de Marlene a nivel de sus pies y deja fuera de cuadro la acción principal. Por la posición de los pies de las actrices, lo único visible en la pantalla, el espectador puede asumir que Marlene sube la cremallera del vestido de Petra o la ayuda a ponerse un collar, pero no puede confirmar ninguna de las dos posibi-

lidades de acción. A continuación, Petra da unos pasos hacia adelante, se detiene como si se admirara en un espejo no visible, regresa adonde está Marlene y se frota con su cuerpo. Marlene hace lo mismo y Petra lo repite. Al quedar parcialmente excluido de la acción, el espectador debe construir por sí solo los posibles significados de la escena. En la siguiente secuencia, Fassbinder recurre de nuevo al encuadre cerrado para “atrapar” a Petra entre la cama y el pasamanos de madera que divide la recámara del despacho. La expresividad del encuadre refleja la visión del realizador sobre el deterioro de la relación entre Petra y Karin. Como se puede apreciar en ambos ejemplos, la puesta en cuadro de *Petra von Kant* va más allá de la descripción del espacio y se inscribe en el comentario acerca del mismo.

En *Berenice*, el eje de oposición predominante es nuevamente el estático/dinámico, en sus dos formas de combinación dinámica: descriptiva y expresiva. A diferencia de *Petra von Kant*, el eje dentro/fuera de cuadro se mantiene siempre dentro, como espacio *in* (Casetti & di Chio, 2007). Con base en la forma de combinación dinámica descriptiva, el eje orgánico/inorgánico presenta al espacio filmico como profundo, unitario, centrado y abierto (Maza, 2014). Dos escenas en las que Hermosillo recurre al travelling para construir espacios dinámicos ilustran la manera en que el realizador utiliza la cámara para que el dinamismo espacial sea igualmente descriptivo que expresivo. La primera sucede durante el velorio del doctor Robles, el padre de Rodrigo; la segunda se presenta cuando Berenice y su madrina van a comer a un restaurante después de misa y antes de ir al cine. En ambas escenas es posible apreciar la manera en que Hermosillo utiliza la puesta en cuadro para conectar las emociones de Berenice con el medio ambiente que la rodea y la oprime.

En la escena del velorio, el travelling realiza un círculo completo que encierra a la protagonista en la red de chismes desatada entre la concurrencia ante la llegada de Rodrigo. Al mismo tiempo, el movimiento de la cámara conecta la mirada de Berenice con la salida del hombre que terminará por convertirse en su amante y principal depositario de sus anhelos de libertad. Más complejo resulta el segundo travelling, a través del cual el realizador expresa las pasiones reprimidas que Berenice apenas puede ocultar, mediante una cuidadosa coreografía de la cámara y el movimiento preciso de los actores. En dicha escena,

Berenice y doña Josefina entran al restaurante y se sientan en una mesa frente a un gran ventanal desde donde se observa una de las esquinas de la plaza de armas. La anciana se sienta dando la espalda a la ventana y Berenice lo hace de perfil. Mientras revisan el menú de alimentos, la cámara se acerca a ellas y las encuadra en *medium close up*. Entre ambas se vislumbra la figura de un hombre joven que está parado en la esquina de la plaza, esperando el silbatazo de un invisible agente de tránsito para poder cruzar la calle hacia la acera del restaurante. Al escucharse la señal, Berenice voltea hacia la ventana y mira fijamente al joven cruzar la calle. El joven le devuelve la mirada y sale de cuadro hacia la izquierda de la pantalla. La cámara se mueve en la misma dirección y captura al joven al momento en que entra al restaurante y se sienta en la primera mesa, donde lo esperan un par de muchachos. El encuadre final ubica al grupo masculino a la izquierda de la toma, ligeramente al fondo, mientras que las dos mujeres se localizan en el lado derecho, en la parte central del espacio filmico. En un primer momento, el travelling establece la conexión entre Berenice y el joven como un acto inconsciente que no representa directamente el punto de vista de ella. Una vez que él ha entrado al restaurante, el mismo movimiento de cámara se transforma en la mirada de deseo de la protagonista.

Hermosillo recurre al travelling descriptivo en dos ocasiones más. La primera, cuando Rodrigo acompaña a Berenice en su trayecto rumbo a casa y la invita a cenar. El recorrido se lleva a cabo en los portales del centro de la ciudad. El movimiento de la cámara sigue el trayecto de los personajes mientras muestra la cotidianidad nocturna de una zona comercial típica de cualquier ciudad mexicana. La cualidad descriptiva del travelling se vuelve expresiva cuando la cámara se detiene en el aparador de una tienda de vestidos de novia, mientras Rodrigo y Berenice salen de cuadro. La segunda ocasión sucede al final de la película, cuando Berenice incendia y abandona la casa donde vive con su madrina. La escena está construida mediante dos travellings consecutivos: el primero recorre la casa, del interior del segundo piso hasta el portón principal; el segundo sigue a Berenice cuando sale a la calle y se aleja de la casa en llamas. Al igual que el travelling de los portales, la cámara se detiene en las ventanas a través de las que se observa el fuego que consume la vivienda, mientras Berenice sale de cuadro rumbo a su libertad.

Otros tipos de espacios presentes en ambos filmes

Neira Piñeiro (2003) afirma que la combinación entre la puesta en escena, el encuadre y los movimientos de cámara constituyen el espacio de representación visible en un filme. Sin embargo, la autora señala que en el cine pueden existir otros tipos de espacios, como el espacio narrado, que se introduce a través de los relatos verbales de los personajes y que puede ser tanto visible como invisible. Este tipo de espacio verbal se puede presentar en los diálogos, narraciones y textos descriptivos de lugares.

En *Petra von Kant*, el espacio narrado amplifica significativamente el paisaje cinematográfico del filme y lo extiende hasta Bremen, la ciudad donde se lleva a cabo la acción; Miami, a donde planea viajar la madre de Petra; y Australia, el país de donde llega Karin, entre otros lugares que son mencionados o aludidos en las conversaciones que sostienen los personajes. La amplitud del espacio narrado contribuye a subrayar la atmósfera opresiva del único espacio de representación visible de la película. En *Berenice*, el espacio narrado extiende el paisaje cinematográfico hasta la Ciudad de México y a los sitios que Rodrigo y Berenice desean visitar (Europa, Asia, África y los estados mexicanos de Chiapas y Chihuahua), así como a la costa de Bahía de Banderas, Nayarit, lugar natal de Berenice. Pero el filme presenta además espacios de tipo psicológico, que se sitúan en el interior del personaje y que son visibles en tres momentos: durante la primera escena, en la que un incendio destruye el anterior hogar de Berenice; más adelante, en el anuncio filmado que Berenice y su madrina miran en el cine y que muestra el idílico paisaje del lugar donde nació Berenice y en el sueño que tiene hacia el final de la película, en el que se ve a sí misma huyendo con Rodrigo, llevando el ataúd con el cadáver de su madrina en la parte trasera del auto.

CONCLUSIONES

Con base en la manera en que la puesta en cuadro organiza y transforma el paisaje cinematográfico de las películas analizadas, se considera que es posible responder a los cuestionamientos que motivaron el presente análisis. De acuerdo con la taxonomía establecida por Higson (1984,

1987), un paisaje cinematográfico puede cumplir hasta cuatro tipos de funciones: dramática, histórica, metafórica y espectacular. La función dramática define al paisaje cinematográfico como un espacio para el desarrollo del drama; la función histórica lo establece como un lugar históricamente específico que autentifica la ficción; mediante la función metafórica, el paisaje cinematográfico funciona como figura retórica de las emociones y pensamientos de los personajes o de grupos sociales más amplios, como puede ser la población de un país entero; finalmente, a través de la función espectacular, el paisaje se ofrece a la mirada como un espectáculo, lo cual permite valorar los aspectos estéticos e ideológicos del discurso filmico al “establecer una relación afectiva entre los personajes, los espectadores y el espacio ... que contribuye a redefinir los significados adheridos al paisaje que es representado en la pantalla” (Maza, 2014, p. 112).

El análisis llevado a cabo permite concluir que la principal función del paisaje cinematográfico en ambos filmes es servir como metáfora de las emociones y pensamientos de sus protagonistas. Asimismo, la puesta en cuadro contribuye a enfatizar la función espectacular mediante el uso de recursos como el encuadre cerrado y el *travelling*, que permiten a los realizadores utilizar el espacio para comentar acerca de los temas que abordan en sus respectivos filmes, dos de ellos, quizás los más importantes, la soledad provocada por el encierro y el consecuente anhelo por conseguir la libertad.

Por otra parte, el análisis permite remitirnos a los aspectos contextuales comentados en la introducción del presente artículo. Se puede concluir que tanto la puesta en escena como la estrategia principal de encuadre de *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* corresponden a las características de una película de bajo presupuesto, filmada con pocos recursos, en la que el realizador aprovecha a su favor las limitaciones impuestas por el esquema de producción casi artesanal utilizado. En el caso de *La pasión según Berenice*, el contexto de producción industrial en el cual fue filmada se manifiesta tanto en la extensa duración de su rodaje de poco más de un mes (García Riera, 1995, p. 215) como en la minuciosidad de los detalles de su puesta en escena. Hermosillo se aproximó al proyecto desde la perspectiva de quien ya poseía experiencia en producciones de gran presupuesto (*El señor de Osanto*, 1972) y

utilizó la abundancia de recursos técnicos, materiales y artísticos puestos a su alcance a beneficio del filme.

Finalmente, resulta importante destacar que, a partir de *Las amar-gas lágrimas de Petra von Kant* y *La pasión según Berenice*, las trayectorias filmicas de Fassbinder y Hermosillo se desarrollaron en sentidos opuestos. Hacia el final de su carrera, Fassbinder enfrentó proyectos de gran envergadura como la miniserie televisiva *Berlín Alexanderplatz* (1980) o su última película, *Querelle* (1982), que fue realizada en co-producción y con un reparto de estrellas internacionales. Por su parte, Hermosillo se incorporó al cine independiente y de escasos recursos en proyectos como *Clandestino destino* (1987), *El aprendiz de pornógrafo* (1989), *Intimidaciones en un cuarto de baño* (1991), *eXXXorcismos* (2002), *El malogrado amor de Sebastián* (2006) o, el más reciente, *Un buen sabor de boca* (2017), el cual filmó con una cámara GoPro y cuyo presupuesto total fue de 15 000 pesos (“La última película de Jaime Humberto Hermosillo”, 2017). Sin embargo, a pesar de los cambios de ruta que experimentaron sus carreras, ninguno de los dos abandonó jamás los puntos de vista críticos presentes en su obra desde sus primeras películas.

Referencias bibliográficas

- Bordwell, D., & Thompson, K. (2003). *Arte cinematográfico*. México: McGraw Hill-Interamericana.
- Casetti, F., & di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Chanan, M. (1998). Latin American Movie Industry in the 90s. Representational Space in Recent Latin American Movie Industry. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 9(1). Recuperado de <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/1097/1129>
- Elsaesser, T. (1996). *Fassbinder's Germany: History, Identity, Subject*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Escher, A. (2006). The Geography of Cinema - A Cinematic World. *Erdkunde*, 60(4), 307-314. DOI: 10.3112/erdkunde.2006.04.01
- Fernández Violante, M. (2000). El melodrama, orígenes y tradición. *Estudios cinematográficos*, 19, 32-37.

- García Riera, E. (1995). *Historia documental del cine mexicano, tomo 17, 1974-1976*. México: Universidad de Guadalajara, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía.
- García Riera, E. (1998). *Breve historia del cine mexicano, primer siglo, 1897-1997*. México: Ediciones Mapa.
- Grant, J. (1983). Extraer el sentido de la realidad: “rechazo la tautología”. En A. M. Torres (Ed.), *Rainer Werner Fassbinder* (pp. 74-89). Madrid: Ediciones JC.
- Haralovich, M. B. (1990). *All that Heaven Allows: Color, Narrative Space and Melodrama*. En P. Lehman (Ed.), *Close Viewings: An Anthology of New Film Criticism* (pp. 57-72). Tallahassee: Florida State University Press.
- Hermosillo, J. H. (1981). *La pasión según Berenice* [guion]. México: Editorial Katún.
- Higson, A. (1984). Space, Place, Spectacle: Landscape and Townscape in the ‘Kitchen Sink’ Film. *Screen: Incorporating Screen Education*, 25, 2-21.
- Higson, A. (1987). The Landscapes of Television. *Landscape Research*, 12(3), 8-13. DOI: <https://doi.org/10.1080/01426398708706232>
- Knight, J. (2004). *New German Cinema: Images of a Generation*. Londres: Wallflower Press.
- La última película de Jaime Humberto Hermosillo en web del 20 al 31 de marzo. (16 de marzo de 2017). *Festival Internacional de Cine en Guadalajara*. Recuperado el 22 de agosto de 2017 de <https://www.figc.mx/32/index.php/es/noticias/1305-la-ultima-pelicula-de-jaime-humberto-hermosillo-en-web-del-20-al-31-de-marzo>
- MacKenzie, S. (2014). National and Transnational Cinemas - The Oberhausen Manifesto (West Germany, 1962). En S. MacKenzie (Ed.), *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology* (pp. 152-153). Berkeley: University of California Press.
- MacKenzie, S. (2014). Third Cinemas, Colonialism, Decolonization, and Postcolonialism – Manifesto of the New Cinema Group (Mexico, 1961). En S. MacKenzie, *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology* (pp. 209-210). Berkeley: University of California Press.

- Maza, M. (2014). *Miradas que se cruzan: el espacio geográfico de la frontera entre México y los Estados Unidos en el cine fronterizo contemporáneo*. México: Bonilla Artigas Editores.
- Neira Piñeiro, M. (2003). *Introducción al discurso narrativo filmico*. Madrid: Arco/Libros, S. L.
- Segond, J. (1983). El beso del vampiro. En A. M. Torres (Ed.), *Rainer Werner Fassbinder* (pp. 29-41). Madrid: Ediciones JC.
- Soja, E. W. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Malden: Blackwell Publishing.
- Valdés Peña, J. A. (2013). Jaime Humberto Hermosillo y su pasión por la libertad. *Animal Político*. Recuperado de <http://www.animalpolitico.com/blogueros-cine-sapiens/2013/06/22/la-pasion-por-la-libertad-de-jaime-humberto-hermosillo/>
- Villaseñor, A. (2002). *Jaime Humberto Hermosillo en el país de las apariencias*. México: Cineteca Nacional, Editorial Océano.

Filmografía

- Arthur, R. (Productor), & Sirk, D. (Director). (1958). *A Time to Love and a Time to Die* [*Tiempo de vivir y tiempo de morir*] [Película]. Estados Unidos, República Federal Alemana: Universal International Pictures.
- Badín, A. (Productor), & Hermosillo, J. H. (Director). (1972). *La verdadera vocación de Magdalena* [Película]. México: Cinematográfica Marco Polo, S. A.
- Barbachano, P., & Barbachano, F. (Productores), & Hermosillo, J. H. (Director). (1993). *Encuentro inesperado* [Película]. México: CLASA Films Mundiales.
- Barbachano Ponce, M. (Productor), & Hermosillo, J. H. (Director). (1982). *Confidencias* [Película]. México: CLASA Films Mundiales.
- Dancigers, Ó., Kogan, S., & Menasce, J. A. (Productores), & Buñuel, L. (Director). (1950). *Los olvidados* [Película]. México: Ultramar Films.
- Fassbinder, R. W., & Fengler, M. (Productores), & Fassbinder, R. W. (Director). (1972). *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* [*Las amargas lágrimas de Petra von Kant*] [Película]. República Federal Alemana: Filmverlag der Autoren, Tango Film.

- Gou, F. (Productor), & Hermosillo, J. H. (Director). (2002). *eXXXorcismos* [Película]. México: Jaime Humberto Hermosillo, Goukine, Resonancia.
- Hermosillo, J. H. (Productor y Director). (1987). *Clandestino destino* [Película]. México: CLASA Films Mundiales.
- Hermosillo, J. H. (Productor y Director). (1989). *El aprendiz de pornógrafo (La tarea)* [Video]. México: Jaime Humberto Hermosillo.
- Hermosillo, J. H. (Productor y Director). (1991). *Intimidades en un cuarto de baño* [Película]. México: Jaime Humberto Hermosillo, Sociedad Cooperativa de Producción Cinematográfica José Revueltas.
- Hermosillo, J. H. (Productor y Director). (1970). *Los nuestros* [Película]. México: Jaime Humberto Hermosillo.
- Hermosillo, J. H. (Productor y Director). (2017). *Un buen sabor de boca* [Video]. México: Jaime Humberto Hermosillo.
- Hermosillo, J. H., & González de Alba, L. (Productores), & Hermosillo, J. H. (Director). (2006). *El malogrado amor de Sebastián* [Película]. México: Producciones Alfa Audiovisual, S. A. de C. V.
- Hunter, R. (Productor), & Sirk, D. (Director). (1955). *All That Heaven Allows* [*Lo que el cielo nos da*]. Estados Unidos: Universal International Pictures (UI).
- Hunter, R. (Productor), & Sirk, D. (Director). (1959). *Imitation of Life* [*Imitación de la vida*]. Estados Unidos: Universal International Pictures (UI).
- Hunter, R. (Productor), & Sirk, D. (Director). (1954). *Magnificent Obsession* [*Sublime obsesión*] [Película]. Estados Unidos: Universal International Pictures (UI).
- Lozoya, R. (Productor), & Hermosillo, J. H. (Director). (1976). *La pasión según Berenice* [Película]. México: CONACINE, S. A. de C. V., Directores Asociados (DASA).
- Märthesheimer, P., Rohrbach, G., & Witte, G. (Productores), & Fassbinder, R. W. (Director). (1980). *Berlin Alexanderplatz* [Miniserie de televisión]. República Federal Alemana, Italia: Bavaria Film, Westdeutscher Rundfunk (WDR), RAI Radiotelevisione Italiana.
- McLernon, M., Schidor, D., & Waynberg, S. (Productores), & Fassbinder, R. W. (Director). (1982). *Querelle* [Película]. República Federal Alemana, Francia: Planet Film, Albatros Filmproduktion, Gaumont.

- Navarro, B. (Productora), & Hermosillo, J. H. (Director). (1972). *El señor de Osanto* [Película]. México: Estudios Churubusco.
- Pommer, E. (Productor), & Murnau, F. W. (Director). (1924). *Der letzte Mann* [El último] [Película]. Alemania: Universum Film (UFA).
- Pommer, E., & Meinert, R. (Productores), & Wiene, R. (Director). (1920). *Das Cabinet des Dr. Caligari* [El gabinete del Dr. Caligari] [Película]. Alemania: Decla-Bioscop AG.
- Zugsmith, A. (Productor), & Sirk, D. (Director). (1956). *Written on the Wind* [Escrito en el viento] [Película]. Estados Unidos: Universal International Pictures (UI).