

La ley de Herodes (1999) vs. *Río escondido* (1947): La desmitificación del triunfo de la Revolución Mexicana

Liz Consuelo Rangel
The University of Arizona

Desde sus inicios en el siglo XX, el cine mexicano ha fomentado la construcción y proyección de valores culturales, como son los papeles de género o la difusión de cierta ideología política. Una revisión de las diferentes etapas de este cine nacional nos revela cómo es que el gobierno ha podido controlar la representación de dichos valores ante el mundo y ante el mismo pueblo mexicano. Un ejemplo de esto se puede ver en la comparación del cine de los años cuarenta y el contemporáneo.

En este ensayo se pretende analizar cómo se ven representados en el cine mexicano pos-revolucionario tanto los valores nacionales como los ideales de la Revolución. Para lograr esto, se analizará el cine de Emilio 'el Indio' Fernández (1904-1986) cuyo aporte al cine mexicano lo hace destacar como uno de los mejores directores de ese país. La imagen mitificada de los valores de México y de su revolución, construida por Fernández, se comparará con la imagen que presenta Luis Estrada (n. 1962) quien hace una contestación a aquel cine nacionalista y al debatible tema del triunfo de la Revolución. Esta comparación se logrará con la exploración de *La ley de Herodes* (1999) y de *Río escondido* (1947). Estrada, en su producción cinematográfica, ya distanciada de la Revolución, refuta las imágenes de triunfo y de progreso que se difundieron en el cine pos-revolucionario que produjo Fernández desde 1942 hasta mediados de la siguiente década. El director contemporáneo hace uso de temáticas y técnicas comunes en el arte de Fernández para ridiculizar y demostrar la falsedad de aquellos conceptos.

Para poder tender una aproximación acertada al cine de Fernández es importante hacer un breve resumen de algunas de las tendencias del cine mexicano durante esos años ya que el arte de Fernández demuestra un apego a la ideología de su época. En los años cuarenta, México acababa de finalizar la guerra revolucionaria; hecho que marcó cada uno de los aspectos de la vida política y cultural del país. Aún más, de 1934 a 1940 México tuvo como presidente

a Lázaro Cárdenas, hombre de ideología populista que implementó reformas que intentaban cumplir con los propósitos de la Revolución. Dentro del sexenio de Cárdenas se hizo repartición de tierras ejidales, se formaron juntas para servicios indígenas y se llevó a cabo la construcción y funcionamiento de escuelas en áreas rurales.

Después de la época cardenista, muchas de las reformas establecidas por ese mandatario se fueron abandonando poco a poco bajo las presidencias de Ávila Camacho y Miguel Alemán. Sin embargo, el cine en esa época gozaba de una producción creciente.¹

En este tiempo pos-revolucionario y pos-cardenista, continuaba el optimismo con respecto al progreso social que había fomentado Cárdenas. Es entonces cuando Fernández logra sus obras filmicas más conocidas. De esta etapa creadora de Fernández nos dice Julia Tuñón que: “Ávila Camacho and his successors put aside the social issues and concerns of Cardenismo that had nourished Emilio Fernández. Although the context had changed and his messages were understood differently, the director continued to express the ideals of this period” (183). De acuerdo con Camacho, el sentimiento del progreso iniciado por Cárdenas se prolongó aun cuando los mandatarios no lo demostraban con hechos.

El cine mexicano reflejó por muchos años las ideas que deseaban ser transmitidas por el grupo en el poder ya que este arte fue mayormente solventado por el Estado. Las

obras cinematográficas mexicanas contenían un fuerte tono nacionalista, como dice Susan Dever: “Myths of a nation and its citizens flowed in alternating currents between people and historical conditions, producing a cinema of didactic codes that borrowed from the vernacular of the muralists and the reinvigorated rhetoric or *vasconcelista* nationalism” (23). Por lo tanto, este cine presenta valores que revelan el desarrollo de México según como lo habían supuesto figuras como José Vasconcelos. En la producción de la imagen cinematográfica, Fernández, guiado por el muralismo, vio el cine como un arte-acción que tenía el poder de educar a la gente mediante discursos y personajes que en sí eran símbolos de la nación.

A pesar del éxito que tuvo el cine mexicano a mediados del siglo XX, la industria cinematográfica mexicana nunca ha recuperado el éxito que gozó durante esta época. Aunque han existido breves momentos en que se ha visto un crecimiento de producción, no se puede hablar de un éxito real. La falta de vigor en la producción cinematográfica no se debe a la falta de interés ni de intentos de hacer películas sino a la falta de fondos económicos.² El conflicto reside en que producir un filme con dinero estatal requiere de que los directores cumplan con todos los requisitos establecidos. A lo largo de los años, el cine mexicano se ha apartado de la temática de aquel cine nacionalista y ha intentado objetar la imagen mítico-histórica que se creó a mediados del siglo XX. Sin embargo, esas manifestaciones

han sido limitadas, ya que el Estado ha sido— por excelencia— el contribuidor económico principal del cine mexicano. Por muchos años han existido lo que David Maciel denomina “supervisión artística” (198), o bien, niveles de censura, a la cual han sido sujetas películas como *La sombra del caudillo* (1960), *Rojo Amanecer* (1989) y, más recientemente, *La ley de Herodes*. Esta última se exhibió en el año 2000³, un año después de haberse producido, fecha que coincide con las votaciones donde el candidato del partido político del PAN, Vicente Fox, fue elegido presidente de la República. La película fue relanzada un mes después de las elecciones. Quizás fue durante esta etapa crucial de la política mexicana, donde se especulaba un cambio de poder gubernamental, donde una película con una crítica directa al gobierno priísta pudo existir. Se debe recordar que el gobierno de Ernesto Zedillo se distingue por haber sido un sexenio de transición y la película *La ley de Herodes* parece atacar más directamente al PRI que a ningún otro partido político.

Para analizar cómo es que la película *La ley de Herodes* critica y satiriza la ideología posrevolucionaria que exhibe Emilio ‘El indio’ Fernández en su cine, la película *Río Escondido* es la más acertada para lograr ese propósito. Las similitudes en la historia y en los aspectos cinematográficos demuestran el contraste que hace Estrada con el planteamiento de Fernández.

Río Escondido se sitúa en un México bajo el mando de Miguel Alemán donde

Rosaura, protagonizada por María Félix, es enviada a un pueblo rural por el mismo presidente de la República para educar a los niños indígenas. Rosaura se convierte en un conducto que lleva el progreso a las áreas rurales y que intenta lograr el avance del pueblo mexicano mediante la educación. Su labor en Río Escondido se dificulta al enfrentarse con el cacique, don Regino Sandoval (Carlos López Moctezuma), el cual se resiste a entregar su poder al nuevo orden establecido por el naciente sistema gubernamental. Rosaura y el Dr. Felipe Navarro (Fernando Fernández), quien también es enviado por el presidente, logran derrocar a Sandoval y así liberar al pueblo de la tiranía del cacique. Los propósitos del presidente se cumplen a pesar de la muerte de Rosaura, una especie de mártir revolucionaria. La imagen presentada de los esfuerzos hechos por el gobierno es positiva y demuestra un verdadero interés por convertir en hechos los propósitos de la Revolución.

En comparación con las imágenes y la temática positiva que se ve en *Río Escondido*, *La ley de Herodes* se opone completamente a aquella visión positiva de la Revolución que se planteó y se cultivó en la Época de Oro del cine mexicano. Aun más, en la película de Estrada se hace una contestación directa a la película *Río Escondido*. En *Herodes*, la representación contemporánea de los hechos pos-revolucionarios, no se destaca el optimismo sino la corrupción que se ejerció y cultivó bajo el título de actos revolucionarios.

Al igual que en la película de Fernández, en *Herodes* se envía a un hombre, Juan Vargas (Damián Alcazar), a un pueblo rural a llevar la modernidad y convertir en hechos las promesas de la Revolución. Desde un principio se puede observar en esta representación que las acciones de los mandatarios son opuestas a los ideales de la Revolución. Aquí, los hombres del gobierno utilizan su poder para su progreso económico individual con el fin de avanzar en la línea jerárquica hacia la presidencia. Aunque al principio Juan Vargas es idealista y está dispuesto a cumplir las palabras del presidente Alemán, pronto hace su oficio explotar a los indígenas para imponer su poder mediante el soborno y la fuerza de sus pistolas. Pronto se abandonan los actos del gobierno que intentaban mejorar la condición de los indígenas y del país. Esto contradice aquella imagen idealista que se vio en *Río Escondido*. En dicha película, Rosaura tenía que luchar contra las fuerzas correspondientes al orden prerrevolucionario para así derrocar ese orden y dar espacio al progreso. En la *Ley de Herodes*, el mal que corrompe y limita el progreso es intrínseco al nuevo gobierno que se instauró después de 1920. Desde la perspectiva contemporánea, Estrada contradice la representación de Fernández y revela que la falta del progreso nacional no se debe al antiguo modelo de poder. El problema estriba también en el nuevo modelo instaurado después de la Revolución, donde todos los que asumen el poder continúan prosperando económicamente a costa de la

explotación de los de abajo; en este caso los indígenas y los otros grupos marginados.

En la película de Fernández, los indígenas, aunque se presentan como un grupo de gente ignorante que dependen de la salvación de figuras (mestizas) como Rosaura y el doctor Felipe, son representados como la imagen romántica del buen salvaje. Según afirma Julia Tuñón, para Fernández, el hombre indígena es quien mejor puede representar a la nación a pesar de la marginalización en la que vive (6).

En *Río Escondido*, la figura del indígena sufre ante las injusticias de don Regino y usa como recurso su espiritualidad, como se puede ver en sus constantes oraciones y manifestaciones religiosas en petición de agua. Al indígena se le presenta como un ser espiritual y pacífico. Por ejemplo, cuando don Regino interviene en el velorio de un niño a quien él mató, el pueblo indígena reacciona con antorchas encendidas en señal de amenaza, pero no actúa. Este acto incita a Rosaura a hacer un comentario sobre la fuerza del pueblo ante los *malos* mexicanos que, según como les había dicho anteriormente a sus alumnos, deben ser eliminados para asegurar el progreso de los mexicanos virtuosos, como los que se encuentran en ese pueblo. Sin embargo, los indígenas no son quienes eliminan a los malos mexicanos, como se le clasifica a don Regino, por lo tanto la representación del indígena no es agresiva.

Río Escondido resalta la virtud de aquellos *buenos* mexicanos que siguen el

ejemplo de la Revolución contra la de aquéllos que se resisten a compartir la riqueza con los indígenas y se aferran a aceptar los nuevos cambios que prometen el mejoramiento nacional. En último término, la película presenta un examen del nacionalismo mexicano donde se encuentra optimismo y progreso en los cambios sociales que surgieron como producto de la Revolución. La prioridad de este proyecto progresista son las clases marginadas entre quienes se tiene que repartir los bienes.

La representación de Estrada en cuanto a los indígenas es muy distinta de la imagen positiva y poética que creó Fernández con su cine indigenista. En el caso de *Herodes*, Estrada hace hincapié en la falta de comunicación entre mestizos e indígenas. Los indígenas no hablan el idioma oficial y al momento de ser agredidos eliminan a los visitantes mestizos que quieren aprovecharse de su condición. El indígena es representado como un salvaje; esto contradice las imágenes que había fomentado Fernández en su cine. Sin embargo, la agresividad por parte de los indígenas demuestra que ellos se ven obligados a hacer justicia por su propia mano ya que no hay nadie que los represente como sí sucede en *Río Escondido*. Estrada presenta a los indígenas como una sociedad aislada de la justicia que no se beneficia de la labor del gobierno.

No se limita Estrada a usar temas similares a los utilizados por Fernández sino que también reconstruye las imágenes visuales que fueron marca característica de

las películas del dúo compuesto por Fernández y el cinematógrafo Gabriel Figueroa. Unas de esas insignias fílmicas son las *nubes de Figueroa* que causan tanto impacto en el espectador.⁴ Las tomas de Figueroa consistieron en utilizar un ángulo contrapicado que revela el terreno geográfico con énfasis en los cielos y las nubes esponjosas. Esta construcción tenía dos impactos: primero, representaba la naturaleza como majestuosa, segundo, mostraba la pequeñez del personaje al colocarlo dentro de la toma pues lo comparaba con los cielos. En otras ocasiones se lograba lo opuesto haciendo parecer a los personajes tan grandes como la misma naturaleza mexicana y así provocar la mitificación del personaje. Es común percibir en estas tomas elementos de la naturaleza que se encuentran en un primer plano, tal como los magueyes técnica que se retomará en la producción de Estrada.⁵

En *La ley de Herodes* también se puede apreciar en las tomas de exteriores esta referencia a Figueroa con la constante presencia de cielos azules con nubes inmensas. En las tomas de *Herodes* se reproduce esto y aparecen saguaros en primer plano para recalcar los elementos mexicanísimos que ya había utilizado Fernández. Siguiendo la temática de Fernández, los personaje principales son presentados desde un ángulo contrapicado no tanto para destacar su comparación con la naturaleza, sino para revelar su nivel de poder sobre el pueblo, como es el caso de las

tomas del sacerdote y después del mismo Vargas.

Estrada hace más obvia la referencia a las técnicas utilizadas por Fernández y Figueroa cuando Varguitas va hacia la capital, acompañado de un marranito con un moño lo cual hace alusión a *María Candelaria*. En esta escena, el carro se descompone y el protagonista es auxiliado por un *gringo* de nombre Robert Smith. Varguitas miente al dar su nombre y dice llamarse Emilio Gabriel Fernández Figueroa, lo cual es un juego con los nombres combinados de Emilio Fernández y Gabriel Figueroa. La toma termina con aquellos cielos de nubes de Figueroa. De esta manera se logra evocar el referente que ha ido refutando a lo largo de la producción- el idealismo que se plasmó en las películas de Fernández.

En el cine de Fernández se construyen imágenes de personajes patrióticos según el nuevo orden establecido después de la Revolución. Éstos luchan contra los grupos que aún no aceptan el nuevo orden o que quieren corromperlo. La contestación contemporánea que presenta Estrada muestra que la corrupción del pueblo surgió de ese nuevo orden y que en realidad la Revolución no logró los cambios que había tratado de llevar a cabo. Estrada enfatiza que no se eliminaron las jerarquías de poderes, simplemente cambiaron de mando.⁶

Tanto la perspectiva que se construyó en los cuarenta como la que se logró mostrar en películas como la de Estrada exponen claramente algunas de las diferentes etapas del cine mexicano, las cuales son producto

de su tiempo. *Río Escondido* crea mitos históricos e idealistas del triunfo de la Revolución y así infunde un sentimiento nacionalista en su audiencia. *La ley de Herodes*, sin embargo, como parte del cine de los noventa, rompe con las imágenes idealistas y muestra una realidad corrupta que se vivió en aquellos años. En el cine mexicano, prevaleció la construcción positiva de Fernández por cincuenta años. *La ley de Herodes* logra poner en pantalla una crítica de la corrupción política que surgió en el nuevo orden establecido en los años treinta. Así Estrada, como han hecho muy pocos directores, logra desmitificar el triunfo de la Revolución.

Resulta interesante no sólo ver cómo *La ley de Herodes* se encarga de romper con la imagen gloriosa de la Revolución, sino que también denuncia la condición de la política mexicana regida por el PRI a lo largo de los años. Aunque la historia está basada en hechos de los años 40, los actos de corrupción y desinterés por el progreso uniforme en México siguen vigentes y se han visto a lo largo de los sesenta años de distanciamiento del tiempo histórico en que se sitúa la película al tiempo en que se filma.⁷ Apenas hasta el cine de los noventa se puede evidenciar en México una reacción contra el sistema de poder.

Películas contemporáneas como *Todo el poder* (1999), de Fernando Sariñana; *Conejo en la luna* (2004), de Jorge Ramírez Suárez y *La ley de Herodes*, se atreven a mostrar la corrupción interna que afecta al país. *La ley*

de Herodes es un intento contemporáneo que obliga al espectador a reformular su concepto de la situación política de México mediante la composición de imágenes que desmitifican promesas de progreso y de triunfo de la Revolución. Fernández y Figueroa, hace más de medio siglo, construyeron imágenes que hicieran resaltar la majestuosidad del terreno mexicano. De esa manera, se proyecta una imagen positiva del país que destacara la buena condición del México pos-revolucionario. Basándose en esas imágenes elevadas, la película de Estrada reanaliza esos conceptos que resultan nulos y desmitifica las ideas de Fernández. La película de Estrada, como perteneciente al cine contemporáneo, y usando las mismas técnicas que se popularizaron en los años cuarenta, muestra tener la capacidad de funcionar como herramienta social que crea y desmitifica ideologías nacionales.

Notas

¹ Menciona John King que el éxito del cine mexicano en este período se debe a tres factores: la guerra en la cual Estados Unidos participó y por lo cual había una disminución de la producción y por ende exportación de películas de Hollywood a México, falta de importación de películas argentinas y ayuda financiera dada por *Coordinator's Office* de Rockefeller (47).

² Eduardo de la Vega Alfaro se refiere al periodo entre 1955-64 como uno de crisis por el monopolio de William Jenkins. Durante este tiempo, pocas compañías eran las que tenían los fondos para hacer películas. Dada la situación, existieron durante esas décadas producción por un grupo reducido de directores (Paranagua 91-2).

³ En un artículo publicado en *Washington Post* el día 9 de diciembre de 1999, Molly Moore hace mención del

fracaso que fue exhibir la película. Aunque en México nunca se consideró abiertamente censurada, Moore hace resaltar las condiciones por las que la película no se exhibía oficialmente Colin MacLachlan y William Beezley hacen mención del 'cazicazgo' que permaneció en orden después de la Revolución y reforzado por presidentes como Manuel Avila Camacho (400).

⁴ Para ver un estudio sobre las técnicas cinematográficas usadas por Fernández, véase el artículo de Charles Ramírez Berg, "La invención de México: El estilo estético Emilio Fernández y Gabriel Figueroa" en *El cine mexicano a través de la crítica*.

⁵ No se intenta dejar de reconocer que el cineasta ruso Sergei Eisenstein fue quien popularizó primeramente este estilo de tomas. Sin embargo, Figueroa las popularizó aun más en el cine mexicano.

⁶ Colin MacLachlan y William Beezley hacen mención del 'cazicazgo' que permaneció en orden después de la Revolución y fue reforzado por presidentes como Manuel Avila Camacho (400).

⁷ MacLachlan y Beezley señalan la corrupción evidente durante la gobernatura de Miguel Alemán (387-93). En el capítulo "After the Miracle" en *El Gran Pueblo*, los historiadores hablan del trayecto después de la Revolución hasta finales del siglo XX donde se puede observar el abandono de los ideales revolucionarios.

Obras citadas

De la Vega Alfaro, Eduardo. *La industria cinematográfica mexicana. Perfil histórico-social*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1991.

—. "Origins, Development and Crisis of the Sound Cinema (1929-64)". *Mexico's Cinema*. Ed. Paulo Antonio Paranaguá. London: British Film Institute, 1995. 79-93.

Dever, Susan. *Celluloid Nationalism and Other Melodramas*. Albany: SUNY Press, 2003.

Estrada, Luis, Dir. *La ley de Herodes*. Videocasete, Artecinema, 1999.

- Fernández, Emilio, Dir. *Río Escondido*. Videocasete. Mexcinema Video Corp, 1947.
- King, John. *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*. London: Verso, 2000.
- Maciel, David. "Cinema and the State in Contemporary Mexico, 1970-1999". *Mexico's Cinema: A Century of Films and Filmmakers*. Ed. Joanne Hershfield y David Maciel. Wilmington: Scholarly Resources, 1999. 197-232.
- McLachlan, Colin y William Beezley. *El Gran Pueblo: A Greater History of Mexico*. 2ed. New Jersey: Prentice Hall, 1999.
- Moore, Molly. "Letter from Mexico". *Washington Post Online* 9 dic 1999. 20 mayo 2006 <<http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/feed/a35649-1999dec9.htm>
- Ramírez Berg, Charles. "La invención de México: El estilo estético Emilio Fernández y Gabriel Figueroa". Ed. Gustavo García y David Maciel. *El cine mexicano a través de la crítica*. México: Dirección General de Actividades Cinematográficas, 2001.107-25.
- Rozado, Alejandro. *Cine y realidad social en México: una lectura de la obra de Emilio Fernández*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1991.
- Tuñón, Julia. "Between the Nation and Utopia: The image of Mexico in the Films of Emilio 'Indio' Fernandez". *Studies in Latin American Popular Culture*. 12.1 (1993): 159-74.
- . "Emilio Fernández: A Look Behind the Bars". *Mexican Cinema*. Ed. Paulo Antonio Paranaguá. London: British Film Institute, 1995. 179-92.
- . *En su propio espejo: entrevista con Emilio "El indio" Fernández*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.