

Université de Montréal

**La herencia de la época de oro en el cine mexicano de los años noventa :**  
*La ley de Herodes y Danzón*

par  
Isabelle Cyr

Département de littératures et langues modernes  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences  
en vue de l'obtention du grade de M.A. (Maîtrise ès Arts)  
en Études Hispaniques

Juin, 2010

© Isabelle Cyr, 2010

Université de Montréal  
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé:

**La herencia de la época de oro en el cine mexicano de los años noventa :**  
*La ley de Herodes y Danzón*

présenté par :  
Isabelle Cyr

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Javier Rubiera  
Président-rapporteur

James Cisneros  
Directeur de recherche

Monique Sarfati-Arnaud  
Membre du jury

## Résumé

Notre mémoire cherche à identifier les traces du cinéma de “l’âge d’or” dans le cinéma mexicain des années quatre-vingt-dix. Au Mexique, l’apogée que le cinéma industriel a connu entre 1935 et 1955 a établi les principaux genres et normes du cinéma national. Le cinéma produit durant cette période, abondamment diffusé par la télévision et la vidéo et apprécié de la critique, continue d’influencer la production contemporaine. En concentrant notre analyse sur deux films en particulier, *Danzón* (1991) de María Novaro et *La ley de Herodes* (1999) de Luis Estrada, nous étudions d’une part, comment le cinéma des années quatre-vingt-dix rend hommage au cinéma de l’âge d’or et, d’autre part, comment on l’utilise pour commenter les nouvelles tendances dans la politique et la production culturelle.

La diffusion continue du cinéma de l’âge d’or nous permet d’expliquer en partie son influence sur les cinéastes mexicains contemporains. Par ailleurs, le contexte de néolibéralisme et de globalisation des années quatre-vingt-dix nous permet d’avancer d’autres hypothèses concernant les raisons qui ont amené ces cinéastes à récupérer des éléments de la culture “nationale-populaire”. Nous pensons que ce contexte pourrait expliquer autant l’hommage que la critique que font les films contemporains du cinéma de l’âge d’or. Notre analyse des références au cinéma de l’âge d’or dans le cinéma des années quatre-vingt-dix s’appuie sur la théorie de l’intertextualité dans le cinéma.

**Mots clés :** cinéma mexicain, âge d’or, culture nationale-populaire, *Danzón*, María Novaro, *La ley de Herodes*, Luis Estrada, néolibéralisme, globalisation, mélodrame, intertextualité.

## Summary

This thesis studies the traces of the so-called “golden age” of Mexican cinema in films produced in the nineties. In Mexico, the upsurge of cinematic production between 1935 and 1955 established the principal norms and genres of a national cinema. The cinema of this era, critically acclaimed and widely diffused through television and video, continues to influence contemporary filmmaking. Focusing our analysis on two films, María Novaro’s *Danzón* (1991) and Luis Estrada’s *La ley de Herodes* (1999), we study how films from the nineties at once render homage to golden age cinema and use it to comment upon new trends in Mexican politics and cultural production.

The continued diffusion of golden age cinema allows us to partially explain its influence on Mexican filmmakers working in the nineties. The nineties’ historical context, strongly marked by neoliberalism and globalization, allows us to propose further hypotheses as to why contemporary filmmakers have recuperated elements of “national-popular” cinema. We believe that this context explains both the homage and the criticisms that today’s films direct towards the cinema of the golden age. Our analysis of the dialogue between the films produced in these two periods borrows from theories of filmic intertextuality.

**Key words:** Mexican cinema, golden age, national-popular culture, *Danzón*, María Novaro, *La ley de Herodes*, Luis Estrada, neoliberalism, globalization, melodrama, intertextuality.

## Resumen

Nuestra memoria busca identificar las huellas del cine de la llamada “época de oro” en el cine mexicano de los años noventa. En México, el auge de la producción cinematográfica que tuvo lugar entre 1935 y 1955 estableció las normas y los géneros principales del cine nacional. El cine de esta época, altamente difundido por la televisión y el video, y apreciado por los críticos, sigue influyendo en la producción contemporánea. Concentrando nuestro análisis en dos películas en particular, *Danzón* (1991) de María Novaro y *La ley de Herodes* (1999) de Luis Estrada, estudiamos cómo el cine de los noventa rinde homenaje al cine de la época de oro, por un lado, y cómo se refiere a ese cine para comentar las nuevas tendencias en la política y en la producción cultural, por otro.

La difusión continua del cine de la época de oro a través el tiempo nos permite explicar en parte su influencia en los cineastas mexicanos de los años noventa. Por otra parte, el contexto de neoliberalismo y de globalización de los años noventa nos permite avanzar otras hipótesis en cuanto a las razones que empujaron a los cineastas a recuperar elementos de la cultura “nacional-popular”. Pensamos que ese contexto explica tanto el homenaje como la crítica que las películas contemporáneas hacen hacia el cine de la época de oro. Nuestro análisis del diálogo entre las películas producidas en estas dos épocas se apoya en la teoría de la intertextualidad en el cine.

**Palabras claves:** cine mexicano, época de oro, cultura nacional-popular, *Danzón*, María Novaro, *La ley de Herodes*, Luis Estrada, neoliberalismo, globalización, melodrama, intertextualidad.

## Índice

<b>Introducción</b> .....	1
<b>1. El cine mexicano entre lo nacional-popular y lo global</b> .....	8
Introducción .....	8
1.1 Contexto neoliberal.....	8
1.2 La vuelta a la época de oro en el cine de los años noventa .....	16
1.2.1 La época de oro .....	16
1.2.2 Cine de los noventa .....	26
1.2.3 La época de oro de vuelta en el cine de los noventa .....	29
1.3 Intertextualidad .....	32
Conclusión .....	37
<b>2. La ley de Herodes: repetición política y reciclaje cinematográfico</b> .....	38
Introducción .....	38
2.1.1 Argumento de la película .....	39
2.1.2 El título .....	41
2.1.3 Repetición y circularidad .....	43
2.2 Primer puente: contexto histórico .....	44
2.2.1 El alemanismo como nueva etapa .....	45
2.2.2 El legado del alemanismo (el PRI) .....	47
2.3 Segundo puente: cultural y cinematográfico .....	53
2.3.1 Tin Tan .....	54
2.3.2 El cine de Emilio “El Indio” Fernández .....	59
2.3.3 <i>La barca de oro</i> .....	63
2.3.4 Otros puentes .....	64
Conclusión .....	67
<b>3. Danzón: renovando el melodrama cabaretero</b> .....	68
Introducción .....	68
3.1 Argumento de la película.....	69
3.2 Homenaje y tradición .....	70
3.2.1 Homenaje al cine de la época de oro .....	71
3.2.2 Tradición del danzón .....	74
3.3 El melodrama clásico .....	77
3.3.1 El melodrama mexicano .....	78
3.3.2 Origen e historia del melodrama .....	79
3.4 <i>Danzón</i> en diálogo con el melodrama de la época de oro .....	81
3.4.1 <i>Danzón</i> dentro de la tradición del melodrama de la época de oro .....	82
3.4.3 Elementos de ruptura con la tradición en <i>Danzón</i> .....	84
3.4.3.1 Ruptura con el melodrama clásico .....	84
3.4.3.2 Ruptura en las representaciones masculinidad/feminidad .....	88
3.4.4 Filmar con ojos de mujer .....	93
Conclusión .....	96
<b>Conclusión</b> .....	98
<b>Bibliografía</b> .....	102
<b>Filmografía</b> .....	107

## INTRODUCCIÓN

Considerando la importancia que ha tenido el cine de la llamada época de oro y que sigue teniendo en la cultura mexicana actual, nos hemos interrogado sobre cómo podría haber influenciado a los cineastas contemporáneos. Al acercarnos al cine de los años noventa y a la bibliografía al respecto, se ve una cierta recurrencia en la recuperación de elementos formales y temáticos propios a la época de oro en el cine de los años noventas. El objetivo de nuestra investigación es buscar cómo se recicla el cine de la época de oro en los años noventa y explicar las razones que motivan la recuperación y apropiación de la herencia cultural nacional-popular. Para lograrlo, trazamos puentes entre las dos épocas que nos interesan, no sólo en las películas mismas, sino también en la historia política y cultural.

Ante todo, cabe mencionar que nos referiremos a la definición más inclusiva de época de oro, la de Carlos Monsiváis, quien la ubica entre 1935 y 1955 (1995: 142). Más adelante, definiremos qué entendemos por época de oro, especialmente en cuanto a temáticas, directores y actores, además de explicar la importancia del género melodrama en la historia del cine mexicano. A pesar de que el reciclaje del cine de la época de oro no sea un recurso limitado a la década de los noventa, el enfoque en este periodo se impuso por sí mismo al momento de observar el contexto mexicano de entonces. En la escena nacional, los años noventa se caracterizaron por un periodo de transición democrática que terminó con setenta años de gobierno del PRI (Partido Revolucionario Institucional) cuando en el año 2000 Vicente Fox Quesada del PAN (Partido de Acción Nacional) fue elegido presidente de la República. En la escena internacional, el neoliberalismo y la globalización de los mercados fueron

consolidados en México en 1994 por la entrada al TLCAN (Tratado de Libre Comercio de América del Norte). En ese contexto de disminución del papel del Estado en la economía, se alteraron considerablemente las condiciones de producción cinematográfica, lo cual repercutió en el número de películas filmadas cada año, cifra que cayó bruscamente al principio de los años noventa. Paradójicamente, al mismo tiempo el cine mexicano despertó un interés marcado en la escena nacional e internacional.

Para tratar de explicar la recuperación del cine de la época de oro en las películas mexicanas de los años noventa, hemos formulado tres hipótesis de trabajo. Por una parte, el cine de la época de oro es un fenómeno cultural que trasciende los límites del tiempo; visto por generaciones de mexicanos en las salas de cine y en la televisión, continúa ejerciendo una influencia considerable en los cineastas mexicanos contemporáneos, la cual se ve reflejada en su trabajo. Por otra parte, el contexto político y económico de los años noventa, caracterizado por el neoliberalismo y la globalización, podría haber empujado a una cierta recuperación del patrimonio nacional. Finalmente, el recurso al cine de la época de oro, tan popular y arraigado, además de conferirle un potencial de éxito comercial, facilita el reconocimiento de las referencias y la identificación del público mexicano, reforzando así las opiniones y críticas expresadas por los cineastas a través de sus películas.

Para delimitar nuestro objeto de estudio, decidimos enfocar en dos películas de los noventa que presentan acercamientos diferentes al cine de la época de oro: *La ley de Herodes* (1999) de Luis Estrada, y *Danzón* (1991) de María Novaro. La primera película a la que nos acercamos, *La ley de Herodes*, es una película

fundamental para el tema, ya que crea un doble puente, cinematográfico e histórico, entre las dos épocas que nos interesan. La trama se ubica en el México de la presidencia de Miguel Alemán, a la vez el periodo de consolidación de un cierto orden político que incluye la corrupción, y la época de auge del cine industrial mexicano. Uno de los intereses principales de la película para nuestra investigación es la continuidad que establece entre los gobiernos de Miguel Alemán (1946-1952) y de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994). Aunque la trama se ubique en el México de los años cuarenta, la película incluye alusiones a eventos ocurridos durante el la presidencia de Salinas de Gortari, como el asesinato de Luis Donaldo Colosio, candidato del PRI a la presidencia. Esta construcción refuerza el propósito de la película, que quiere resaltar el estancamiento de la corrupción en el PRI. El otro interés de esta película para nuestro tema es su recuperación de diversos aspectos del cine de la época de oro. Uno de estos es el guiño de ojo a Tin Tan a través del protagonista de Juan Vargas, recuperación que sirve para criticar la corrupción mediante una alusión a *El rey del barrio* (1949) y *El revoltoso* (1951), dos películas de Gilberto Martínez Solares. Además, *La ley de Herodes* hace referencia al cine de Emilio “El Indio” Fernández, especialmente *María Candelaria* (1943) y *Río escondido* (1947), y a la estética de su fotógrafo Gabriel Figueroa.

La segunda película a la cual nos acercamos es *Danzón* (María Novaro, 1991). De entrada, el danzón y la banda sonora de la película, que incluye boleros de Agustín Lara y Toña la Negra, evocan la época de oro del cine mexicano. Además, la película entra directamente en diálogo con el melodrama cabaretero de la época de oro, y más especialmente con *Salón México* (1949) de Emilio “El Indio” Fernández. Como si no fuera suficiente, la película incorpora una serie de guiños a ese periodo,

al utilizar fotos y clips de actrices famosas de entonces, incluyendo a María Félix, María Victoria y Silvia Pinal. En este caso, la recuperación sirve esencialmente para criticar los modelos femeninos que sugerían las películas de los cuarentas y proponer nuevos.

La investigación que llevamos a cabo emergió de la lectura de obras críticas que describen la relación entre el cine contemporáneo y el cine nacional, incluyendo el cine de la época de oro. Entre los autores que se han interesado al tema, destaco aquí Miriam Haddu (2007), quien subraya que la mayoría de los modelos, géneros y estilos cinematográficos mexicanos se han definido en la época de oro. Su trabajo consiste en demostrar cómo el cine nacional busca redefinir las tradiciones cinematográficas establecidas, pero también qué tiene de nuevo el cine contemporáneo (3). Por ejemplo, ella ve en *Lola* (1989) de María Novaro, la misma directora que hizo *Danzón*, una redefinición de la madre mexicana, en las antípodas de la madre abnegada del cine de la época de oro.

En cuanto a los autores que se acercaron al mismo tema, pero enfocándose en las películas de nuestro corpus, los trabajos de Liz Consuelo Rángel y Dolores M. Tierney han resultado muy útiles. Analizan respectivamente el diálogo que establecen *La ley de Herodes* y *Danzón* con dos películas de Emilio “El Indio” Fernández, comparaciones que otros autores habían evocado anteriormente, pero sólo superficialmente (Ayala Blanco, 2001; Bonfil; Rashkin). Rángel ve así en *La ley de Herodes* una refutación de *Río Escondido* (1947) y de su visión idealista del periodo posrevolucionario. Por su parte, Tierney demuestra cómo *Danzón* se apoya en ciertas convenciones del melodrama cabaretero y en especial *Salón México* (1949) para proponer alternativas a los valores patriarcales del cine de la época de oro.

De manera a conocer las características fundamentales del cine de la época de oro, recurrimos a Emilio García Riera y Carlos Monsiváis, dos autores que han trabajado profundamente el tema. Además, estuvimos viendo atentamente una buena cantidad de películas claves de la época de oro, según el criterio de la importancia que les dedicaban los críticos de cine, para estar en medida de reconocer los elementos recuperados en el cine de los noventa. Entre las películas que nos fueron más útiles, contamos muchas películas de Emilio Fernández, incluyendo *María Candelaria* (1943), *Río escondido* (1947) *Salón México* (1949), *Victimas del pecado* (1951); y comedias de Gilberto Martínez Solares interpretadas por Tin Tan, tal como *El Rey del Barrio* (1949) y *El revoltoso* (1951). En cuanto a la estética y el lenguaje cinematográfico, nos apoyamos en Jacques Aumont, David Bordwell y Kristin Thompson.

Para definir el concepto de cultura, recurrimos a Jesús Martín-Barbero, quien estudió la formación de la cultura nacional-popular en América Latina a través del proceso de implantación y consolidación de los medios masivos que ocurrió entre los años treinta y cincuenta. Los medios masivos dieron una primera vivencia cotidiana a la nación y produjeron una cultura nacional-popular que las mayorías reconocieron como propia. Según Martín-Barbero, “La nueva cultura, la cultura de masa, empezó siendo una cultura no sólo dirigida a las masas, sino en la que las masas encontraron reasumidas, de la música a los relatos en la radio y el cine, algunas de sus formas básicas de ver el mundo, de sentirlo y de expresarlo” (217). En México, el cine tuvo un papel fundamental en la formación de la cultura nacional-popular, como mediación entre la tradición y la modernidad, lo rural y lo urbano.

Sin embargo, los cambios políticos y económicos que tuvieron lugar a partir de los años ochenta exigieron una nueva definición de cultura que tomara en cuenta los procesos transnacionales. Así, para referirnos al cine de los años noventa que ya no puede estudiarse desde la perspectiva puramente nacional-popular, recurrimos a George Yúdice, quien habla más bien de una “cultura transnacional popular” e “internacional popular”, además de resaltar la instrumentalización de la cultura, considerada hoy como otro recurso más para el desarrollo económico.

Aunque la globalización haya borrado las fronteras de la cultura nacional-popular, el rescate de elementos formales y temáticos propios a la época de oro que observamos en el cine de los años noventa revela un cierto renacimiento de ésta. Nuestra labor será por consiguiente buscar lo que queda de la cultura nacional-popular en la nueva cultura transnacional e intentar explicar qué interés tiene la recuperación y apropiación del pasado cultural en el cine de los años noventa.

Nuestra memoria está formada de tres capítulos. En el primer capítulo, contextualizamos la producción cinematográfica de los años noventa y de la época de oro. Empezamos describiendo el contexto político y económico del México de los años ochenta y noventa, un periodo de cambios profundos que implementaron el neoliberalismo y afectaron considerablemente las condiciones de producción cultural y cinematográfica. Después, definiremos lo que entendemos por “época de oro”, describimos sus principales características, y vemos cómo ha sido recuperado en el cine de los años noventa. Finalmente, en la tercera y última parte del capítulo, reunimos las consideraciones teóricas en torno a la intertextualidad en el cine.

En el segundo capítulo, analizamos *La ley de Herodes* para resaltar y describir los paralelos entre la época de los cuarentas y la de los noventa. Analizamos primero

el contexto histórico de la política del PRI, para luego estudiar los elementos de recuperación del cine de la época de oro. Nos acercamos a la relación de *La ley de Herodes*, a la vez con las comedias de Tin Tan y con el cine de Emilio “El Indio” Fernández y Gabriel Figueroa.

El tercer capítulo se dedica al análisis de *Danzón* (María Novaro, 1991). Enfocamos en la manera como *Danzón* cuestiona el código cultural transmitido a través de la *educación sentimental*, es decir a través del melodrama y del danzón, especialmente en torno a la representación del género femenino. Veremos que por un lado, la película rinde un caluroso homenaje al cine de la época de oro, y por otro, utiliza el distanciamiento irónico y la subversión para criticarlo.

## CAPÍTULO 1

### EL CINE MEXICANO ENTRE LO NACIONAL-POPULAR Y LO GLOBAL

#### **Introducción**

La investigación que llevamos a cabo abarca dos periodos distintos del México moderno, los cuarentas y los noventas, cuya contextualización cultural es necesaria antes de aproximarnos más detenidamente a las dos películas de nuestro corpus. Este capítulo se dividirá en tres partes principales. En la primera parte, describiremos el contexto político y económico del México de los años ochenta y noventa, un periodo de cambios profundos que vio la llegada del neoliberalismo, lo cual afectó considerablemente las condiciones de producción cultural y cinematográfica. En la segunda parte, definiremos lo que entendemos por “época de oro”, contextualizaremos y describiremos las principales características del cine de este periodo; luego, realizaremos una labor similar con el cine de los años noventa, haciendo hincapié en el diálogo que estableció con el cine de la época de oro. Finalmente, en la tercera y última parte del capítulo, reuniremos las consideraciones teóricas de la memoria en torno al concepto de la intertextualidad, las cuales nos permitirán formular algunas hipótesis de trabajo.

#### **1.1 Contexto neoliberal**

Los años ochenta y noventa constituyeron una etapa importante en la historia de México que resultaron en el fin de la hegemonía del PRI (Partido Revolucionario Institucional) en la presidencia del país y la elección de Vicente Fox Quesada del PAN (Partido Acción Nacional) en 2000. Los cambios políticos y económicos se

iniciaron en 1982 con la crisis de la deuda externa, cuando el FMI (Fondo Monetario Internacional) impuso cambios estructurales que destituyeron a México de la soberanía sobre los asuntos fiscales. El 19 de septiembre de 1985, el país conoció un importante terremoto que afectó especialmente a la ciudad de México donde hubo miles de muertos. El derrumbe de varios edificios recientemente construidos se debió en gran parte a la negligencia del gobierno en la atribución de permisos falsificados o comprados sin que se respetaran las normas de seguridad. Según Cornell Núñez (citado en Velazco, 69), la sociedad civil mexicana se reforzó considerablemente después del terremoto de 1985, al organizarse entre los escombros, dispuesta a vencer la inercia de un gobierno autoritario e ineficaz. Así, frente a motivos importantes para sospechar un fraude en la victoria de Carlos Salinas de Gortari en las elecciones presidenciales del 1988 - presuntamente derrotado en realidad por Cuauhtémoc Cárdenas, candidato de una agrupación de partidos de izquierda y centro - los diferentes actores sociales lograron liberalizar el sistema electoral, confiriendo autonomía plena al IFE (Instituto Federal Electoral) (Camp, 249, citado en Velazco, 69). Los noventa iban a traer nuevos sucesos que harían de esta década una de las más turbulentas en la historia mexicana del siglo XX. Si al principio el gobierno de Salinas logró una relativa mejoría económica en México, el año 1994 traería una serie de acontecimientos que conduciría al llamado “error de diciembre”, durante los primeros días de la presidencia de Ernesto Zedillo, provocando una grave devaluación del peso y una nueva y profunda crisis económica. El año 1994 se caracterizó por la entrada al TLCAN (Tratado de Libre Comercio de América del Norte), el levantamiento del EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional) en Chiapas y los asesinatos de Luis Donaldo Colosio, candidato del PRI a la presidencia,

y Francisco Ruiz Massieu, un dirigente del PRI (García Riera, 1998, 356). La década se terminó por la derrota del PRI a la presidencia de la República, el partido que había gobernado México durante más de setenta años, a favor del PAN de Vicente Fox Quesada.

El viraje económico emprendido en México al principio de los años ochenta y consolidado por el TLCAN en 1994 ha sido esencialmente neoliberal. Yúdice define la neoliberalización como “el conjunto de políticas que incluye la liberalización comercial, la privatización, la reducción (y en algunos casos la eliminación) de providencia pública en la salud y la educación, los recortes salariales, y el aniquilamiento de los derechos laborales” (102). Esta reestructuración ha permitido la integración de México al bloque económico liderado por Estados Unidos. Las principales consecuencias de la globalización han sido el surgimiento de una nueva división global del trabajo, incluyendo el trabajo cultural, un impacto desnacionalizador de las nuevas tecnologías en las telecomunicaciones y medios masivos, el surgimiento de la comercialización global, el crecimiento acelerado del transporte internacional y las industrias turísticas y una infiltración del narcotráfico en los centros de poder (110).

Yúdice precisa que lo que llamamos libre comercio requiere en realidad cuidadosas gestiones, protocolos, declaraciones y artículos, los cuales constituyen los tratados comerciales. Puesto que nuestra investigación trata del cine mexicano de los años noventas, nos incumbe acercarnos brevemente al tratamiento de las cuestiones en el TLCAN. Según Yúdice, las estrategias del comercio global han articulado todas las nociones de cultura hasta el punto de tratar a algunos de los productos y servicios más económicamente rentables como formas de propiedad intelectual y contenido

cultural. Así, el libre comercio ha desempeñado un papel fundamental en la redefinición de la identidad, la solidaridad y las prácticas artísticas, lo cual ha contribuido a un cambio notable tanto en las artes como en las nociones de ciudadanía y cultura pública. Además, los bienes culturales - filmes, programas de televisión, libros, etc. - han sido definidos como mercancías sujetas a las mismas condiciones comerciales que los automóviles o las vestimentas, protegiendo así el régimen de propiedad defendido por las corporaciones transnacionales.

El NAFTA [Tratado de Libre Comercio de América del Norte], siguiendo el ejemplo del GATT [Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio], redefinió la noción de “cultura” como formas de propiedad que incluyen los derechos de autor, patentes, marcas registradas, derechos de fitogenetista, diseños industriales, secretos comerciales, circuitos integrados, indicadores geográficos, señales satelitales codificadas, etc. Además, se protege esa propiedad “intelectual” en la medida en que pertenezca a individuos (incluidas las corporaciones), y se evita cualquier reconocimiento de los derechos colectivos, especialmente la cultura que generan las comunidades y otras formas de invención “intelectual” (Yúdice, 266).

Yúdice observa que el modelo de la maquiladora se aplica en las industrias culturales, incluyendo la industria cinematográfica, donde se obtienen ganancias mediante la posesión de los derechos de propiedad. Así, quienes no los tienen, o los perdieron debido a la aplicación de leyes concebidas para favorecer los intereses de las corporaciones, son relegados a trabajar por contrato como proveedores de servicios y de contenido. El concepto mismo de innovación constituye el motor de la acumulación de capital y se lo identifica a menudo con la cultura (262). De modo que la culturalización de la llamada nueva economía, a partir de la expropiación del valor de la cultura y del trabajo intelectual, y con la ayuda de las nuevas comunicaciones y de la tecnología informática, se ha convertido en la base de una nueva división del trabajo (33).

George Yúdice subraya que el mandato de Rafael Tovar y de Teresa, como presidente de CONACULTA, era de conciliar a los mexicanos con el nuevo proyecto de modernización del país que incluiría la firma del TLCAN. La cultura sería así el terreno de negociación en torno a los cambios sociales y políticos provocados por la aceleración del desarrollo capitalista. A partir de la lectura de la descripción del proyecto de Tovar, Yúdice destaca los siguientes puntos:

Frente a la amenaza de homogeneización y erosión de la soberanía, Tovar promueve un “retorno a las raíces” pues la cultura constituye “un punto de referencia único e insustituible para asumir los cambios de un modo que no ponga en peligro nuestra identidad nacional” (págs. 12-13). Con ese propósito invoca el concepto de “patrimonio” o herencia, cuya preservación y difusión es la primera de las seis funciones de CONACULTA (Yúdice, 326).

Este “retorno a las raíces” forma precisamente parte de las respuestas posibles a las preguntas que nos hacemos en cuanto a las razones que motivaron la recuperación de elementos del cine de la época de oro en los años noventas.

Los cambios políticos y económicos experimentados en los años ochenta y noventa, al concretizar el neoliberalismo, redefinieron considerablemente las condiciones de producción del cine mexicano. Bajo el gobierno de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) especialmente, el Estado modificó significativamente su papel en el financiamiento y la promoción del cine. Al mismo tiempo que el gobierno disminuyó su contribución financiera, otras iniciativas demostraron un real interés en la producción y difusión del cine nacional. Para empezar, Ignacio Durán Loera fue nombrado como director de IMCINE (Instituto Mexicano de Cinematografía), siendo el primer administrador verdaderamente experimentado. Según David R. Maciel,

The mandate set forth by director Durán was clear: to lessen the role of the state in the production of national films; to seek out and promote a new generation of filmmakers as well as stimulate veteran directors to return to their craft; to give new impetus and direction to co-productions; and to aggressively promote the national and foreign exhibitions of Mexican artistic films (105).

Bajo la dirección de Ignacio Durán, IMCINE creó nuevas alianzas con varios sectores de la industria filmica, dentro de las cuales destaca la creación del Fondo para el Fomento de la Calidad Cinematográfica y la firma de acuerdos con importantes cadenas de televisión españolas para coproducciones España-México. Otro cambio importante para IMCINE fue la transferencia en 1988 de su dependencia al Ministerio del Interior hacia el nuevo CONACULTA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), dependiente de la Secretaría de Educación Pública (Maciel, 105-106). El nuevo mandato de IMCINE sería promover el cine de autor, es decir, según define García Riera “el cine expresivo de la vocación, la voluntad y el impulso creativo de los realizadores” (1998: 357).

Armando Casas, en el marco de una edición de la revista *Estudios Cinematográficos* dedicado al cine ante la globalización, destaca la paradoja en la cual se ha encontrado el cine mexicano en los últimos años: “[...] al mismo tiempo que desaparece prácticamente como industria, por su baja producción de películas, renace como expresión artística con cierto éxito internacional” (74). Esta paradoja se percibe en la divergencia de puntos de vista expresados por Miriam Haddu y Emilio García Riera. Según Haddu, entre 1989 y 1999 el cine mexicano gozó de un renacimiento sin precedentes que se debe principalmente al prestigio ganado por la obtención de premios nacionales e internacionales, a la recepción favorable de la crítica y al regreso del público mexicano a las salas de cine (2). Aunque García Riera admite que el cine mexicano fue beneficiado por un cierto reconocimiento internacional, especialmente por las invitaciones, nominaciones y premios obtenidos en festivales prestigiosos como los de Berlín y Cannes, no comparte un punto de vista tan optimista como Haddu, subrayando la escasez de cintas producidas durante el

periodo (1998: 356, 379-381). Así, entre 1989 y 1997, el número de películas producidas en México estuvo en caída continua, pasando de 92 producciones en 1989 a 9 en 1997, su cifra más baja desde 1932. En comparación, el número de producciones cinematográficas había llegado a su cumbre en 1958 con 135 películas, y había conocido otros picos en 1964 (113 películas) y 1980 (107 películas) (Casas, 77).

Hay que subrayar que al contrario de Canadá, México permitió que el cine, como todas las industrias culturales, formara parte del Tratado. Esto ha tenido como consecuencia la exhibición de más 250 películas estadounidenses cada año en México, en comparación al número muy limitado de películas mexicanas que llegan a los Estados Unidos. Según Armando Casas, el verdadero problema no es la exhibición de cine estadounidense en México, sino más bien la ausencia de un impuesto especial sobre los ingresos en taquilla para fomentar el cine nacional, como sucede por ejemplo en España y en Argentina (75). Esta bajada de producción coincidió con una disminución del número de películas con apoyo estatal, cuya cifra no llegó a 10 por año entre 1989 y 1994, con excepción del año 1991 (García Riera, 1998: 357). Otro fenómeno importante que señala Casas es el éxodo de muchos directores y fotógrafos mexicanos hacia Hollywood, debido a la falta de oportunidades en México, para luego obtener reconocimiento en el ámbito internacional (74). Frente a tales cambios, Andrea Noble ha notado que debates críticos intensos han cuestionado los conceptos de *nación* y, por extensión, de *cine nacional* para entender la producción cinematográfica de los ochentas y noventas (22).

Los cambios políticos y económicos ocurridos durante los años ochenta y noventa, que implementaron la neoliberalización de los mercados y la globalización, han repercutido en el ámbito cultural, como ya vimos, pero también en la noción misma de cultura. Según Yúdice, la globalización fomentó una creciente instrumentalización de la cultura, expandiendo su papel en la esfera política y económica de una manera sin precedentes. Por un lado, la cultura adquiere valor como recurso para la explotación capitalista y los intereses políticos, y por otro, la cultura actúa como fuente de resistencia contra los desgastes provocados por el mismo sistema político-económico (108). Además, la globalización pluralizó los contactos entre diversos pueblos y facilitó la migración de los productos culturales, y de ese modo cuestionó el uso de la cultura como expediente nacional (25-26). Según Yúdice, “[...] pensar la cultura dentro del marco de lo ‘nacional-popular’ hace más difícil discernir y manejar los fenómenos transnacionales que definen cada vez más lo cultural” (116). Según Yúdice - apoyándose en Renato Ortiz y Néstor García Canclini -, esto no significa que la cultura nacional se haya extinguido, sino que en la actualidad ésta se refiere a la “continuidad de una memoria histórica inestable” (García Canclini, 1995: 16) que se reconstituye en interacción con los referentes culturales transnacionales, convirtiéndose así en *internacional popular* o *transnacional popular* (Yúdice, 268). El objetivo principal de esta investigación es precisamente buscar lo que queda de la cultura nacional-popular en la nueva cultura transnacional e intentar explicar qué interés tiene la recuperación y apropiación del pasado cultural en la actualidad. Si el concepto de “cine nacional” se ha agotado, como sugiere Noble, ¿cómo podemos repensar su reciclaje en el cine de los noventa?

En la próxima sección, definiremos el cine de la época de oro, lo cual constituye uno de los aspectos más importantes de la cultura nacional-popular en México.

## **1.2 La vuelta a la época de oro en el cine de los años noventa**

### **1.2.1 La época de oro**

Según Jesús Martín-Barbero, el proceso de implantación de los medios masivos se consolidó entre los años treinta y cincuenta en América Latina. Se trata de un periodo clave en que lo nacional-popular se hizo reconocible por las mayorías y en el cual se dio una primera vivencia cotidiana de la nación. Según Martín-Barbero, “La nueva cultura, la cultura de masa, empezó siendo una cultura no sólo dirigida a las masas, sino en la que las masas encontraron reasumidas, de la música a los relatos en la radio y el cine, algunas de sus formas básicas de ver el mundo, de sentirlo y de expresarlo” (217). En México, este periodo coincidió con una transformación radical asociada con el proceso de modernización y de desarrollo capitalista. Las migraciones masivas a las ciudades que se operaron durante esa época, así como la disolución de la unidad familiar, requerían una adaptación rápida y el aprendizaje de nuevas costumbres sociales. Según Carlos Monsiváis y Carlos Bonfil, fue a través de las películas, y de una pantalla que actuaba como espejo, como el pueblo aprendió a vivir en la ciudad y a reconocer el nuevo orden social al cual se tenía que enfrentar.

El cine, el fenómeno cultural que afecta más profundamente la vida de América Latina entre los años veinte y los años cincuenta mistifica y destruye por dentro muchísimas de las tradiciones que se creían inamovibles, implanta modelos de conducta, encumbra ídolos a modo de interminables espejos comunitarios, fija sonidos populares, decreta las hablas que de inmediato se consideran genuinas y, sobre todo, determina una zona de idealidades por encima de la mezquindad y la circularidad de sus vidas (73).

El cine tuvo así un papel fundamental no sólo en la formación de la cultura nacional-popular, sino también en la mediación entre el estado y las masas, entre lo rural y lo urbano, y entre la tradición y la modernidad.

El periodo posrevolucionario de consolidación del cine industrial mexicano se evoca frecuentemente como “la época de oro” del cine mexicano. Según Monsiváis, “In fact it was a golden age not for the cinema, but for the public, who, among other things, trusted that its idols would explain how to survive in a bewildering age of modernization” (1995: 117). En realidad, como lo subraya García Riera, “Suele hablarse de una época de oro del cine mexicano con más nostalgia que precisión cronológica” (1998: 120). Mientras García Riera asocia el periodo de la llamada época de oro con los años de la segunda guerra mundial, es decir de 1941 a 1945 (1998: 120), Carl J. Mora (75) lo asocia con el sexenio de Miguel Alemán, sea entre 1946 y 1952. Sin embargo, para este proyecto de investigación, nos referiremos a la época de oro en su definición más inclusiva, o sea el periodo definido por Carlos Monsiváis, entre 1935 y 1955 (1993: 142). En términos de sexenios presidenciales, se trata del periodo de las presidencias de Lázaro Cárdenas del Río (1934-1940), Manuel Ávila Camacho (1940-1946), Miguel Alemán Valdés (1946-1952) y Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958). Sin embargo, la influencia de la época de oro se siente más allá de su periodo. El cine de la época de oro, incluyendo sus ídolos, escenarios, temas y músicas, no pertenece exactamente a una época remota, ya que ha seguido manteniendo una relación con el público a través de las generaciones. Según Haddu,

Moreover, it was during this Golden Age that Mexican cinematography experienced a remarkable level of commercial success, throughout Latin America and the United States. Many of the cinematic models, genres, and stylistics of Mexican filmmaking therefore, were established and defined during this period (3).

En suma, como ya mencionamos, la época de oro ha tenido una importancia no sólo en el tiempo al que hace referencia, sino también hasta hoy en día. A continuación, veremos bajo qué circunstancias el cine mexicano experimentó una época de oro y definiremos las principales características de este cine.

Resultaría un poco reductor considerar el periodo conocido como “época de oro” como un periodo homogéneo de efervescencia continua del cine nacional. En realidad, como lo subraya Eduardo de la Vega Alfaro, este periodo efervescente de la industria filmica mexicana conoció altibajos - debidos no sólo al contexto político y económico, sino también a su explotación abusiva de ciertos temas y géneros - antes de su declive al final de los años cincuenta.

Aunque los años treinta no pertenecen precisamente a la época de oro, cabe mencionar algunos hechos precursores de lo que ocurriría en la década siguiente. Al principio de la década, desde Los Ángeles, Hollywood intentó hacer un cine en español dirigido al público latinoamericano. Estas películas, frecuentemente réplicas de originales en inglés, resultaron insatisfactorias y el llamado “cine hispano” fracasó. Según Monsiváis, el proyecto iniciador del cine mexicano fue la nacionalización de Hollywood (1995: 117). Las películas de temas históricos, principalmente la Revolución Mexicana, dominaron el cine hecho en esa época preindustrial del cine mexicano. Según Monsiváis, el arquetipo del macho en el cine viene de la Revolución Mexicana (1995: 118). El director Fernando de Fuentes fue el director más importante de la década, con películas de tema revolucionario como *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935) - según Monsiváis, el film que mejor representa el cine de la Revolución Mexicana - y *Allá en el Rancho Grande* (1936). Esta última sería fundadora de un tema muy importante de la época de oro, el cine de ambiente

ranchero que explota el folclor mexicano. Se atribuye simbólicamente a *Santa* (Antonio Moreno, 1931) el título prestigioso de primera película mexicana sonora. En realidad, fue el primer largometraje hecho en México con sonido directo (García Riera, 1998: 76-99). *Santa* fue seguida de *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933), otra película precursora de un género que se iba a repetir muchas veces en la próxima década: la cabaretera. Otro hecho importante que subrayar es el pasaje del cineasta soviético Sergei Eisenstein, cuyo proyecto abortado *¡Qué viva México!*, un “cinematográfico mural” y “filmic symphony” (de la Vega, 81) inspiraría especialmente el arte del cine de Emilio “El Indio” Fernández y Gabriel Figueroa. La “generic experimentation” (de la Vega, 82) del cine mexicano durante esa década sería precisamente el fundamento del cine nacional subsecuente.

La industria conoció su primera crisis en 1939, cuando el mercado estuvo saturado por las numerosas comedias rancheras asentadas “in a countryside unaffected by social changes” (de la Vega, 84). Afortunadamente, al principio de los cuarenta, logró levantarse de esta primera crisis, gracias por una parte a la intervención del Estado, y por otra parte a la coyuntura de la Segunda Guerra Mundial. Así, entre 1942 y 1945, la industria conoció un periodo de creatividad artística y éxito comercial sin precedentes que le permitió dominar el mercado hispanoamericano (de la Vega, 85-86). En 1941 se creó el STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica) y en 1942 el Banco Cinematográfico, una organización de otorgamiento de préstamos creada por el Estado para fomentar el desarrollo de la industria cinematográfica.

Una de las principales razones que favorecieron el desarrollo del cine mexicano fue el contexto de la Segunda Guerra Mundial. Dado que México fue el

único aliado de los Estados Unidos entre los tres países de lengua castellana con industria de cine, los Estados Unidos consideraron que ayudar al cine mexicano podía serles provechoso en términos de propaganda y movilización que favorecería la causa de los Aliados en los países hispanohablantes, donde llegaría el cine mexicano. Por lo tanto, en 1943, la Oficina Coordinadora de Relaciones Internacionales de Washington, dirigida por Nelson Rockefeller, estableció los términos de esta ayuda: refacción de maquinaria para los estudios, ayuda económica a los productores de cine y asesoramiento por instructores de Hollywood (García Riera, 1998: 120). Además, la disminución de la competencia extranjera debida a la situación de guerra fue también benéfica para el cine mexicano.

La efervescencia del cine mexicano no se puede tampoco reducir a cuestiones políticas y económicas. Según de la Vega, el equipo formado por el director Emilio Fernández, el fotógrafo Gabriel Figueroa y el guionista Mauricio Magdaleno, redirigió la estética nacional y elevó la calidad y el rigor, además de expresar un lirismo y una visión que serían recompensadas en varios festivales internacionales. El estilo de Figueroa se caracteriza por “un preciosismo plástico, heredado de Eisenstein y Tissé, que convenía a la ceremoniosa y fatalista visión del mundo de Fernández” (García Riera, 1998: 137). El cine de Fernández representa esencialmente la lucha entre tradición y modernidad, principal característica de la cultura mexicana en los años cuarenta (de la Vega, 87). Figueroa trabajó también con otros cineastas importantes de la época como Julio Bracho, Alejandro Galindo, Fernando de Fuentes, Miguel Delgado, e incluso Luis Buñuel. De la Vega subraya además la importancia del desarrollo del *star system* como base de la industria fílmica. Podemos pensar en

María Félix, Dolores del Río, Andrea Palma, Pedro Armendáriz, Jorge Negrete, y muchos más.

Después de la Segunda Guerra Mundial, la industria conoció una segunda crisis con respecto al número de producciones, el cual disminuyó considerablemente debido al renacimiento del cine de Hollywood y al retiro del apoyo de los productores estadounidenses. Aun así, el cine nacional logró mantenerse al descubrir una nueva fórmula que le permitiría sobrevivir: el cine urbano (de la Vega, 88). Según de la Vega, el periodo sucesivo a la Guerra, hasta 1952, constituyó “a simple extension of the so-called ‘golden age’ ” (89).

La época de oro coincidió con un momento de intenso nacionalismo cultural posrevolucionario que se debía en parte a una búsqueda de identidad común, y en otra parte a una imposición ideológica del presidente Miguel Alemán que insistía en la unidad nacional. Como lo subraya Monsiváis, esta preocupación por “lo mexicano” existía desde anteriormente: “Since the early days of sound cinema, the industry assumed the programmatic duty of making local colour and folkloricism its ideological axis” (Monsiváis, 1995: 123). La mayor representación de este nacionalismo cultural se encuentra probablemente en el cine de Emilio “El Indio” Fernández, realizado entre 1943 y 1950. Durante el periodo alemanista, cuatro géneros principales dominaron: el arrabal, las cabareteras, los melodramas familiares y la comedia.

Uno de los géneros más importantes del cine de la época de oro es el cine de arrabal. Uno de los cineastas más representativos del género es Ismael Rodríguez, quien realizó películas a caballo entre fórmulas melodramáticas y cómicas, asentados en vecindades de los barrios pobres de la ciudad de México (de la Vega, 89). El

ejemplo máximo del cine de arrabal es probablemente *Nosotros los pobres* (1947), primera de la trilogía de Pepe el Toro –el carpintero interpretado por Pedro Infante–, y seguida por *Ustedes los ricos* (1948) y *Pepe el Toro* (1952). Según Monsiváis, “*Nosotros los pobres* was the pinnacle of the *arrabal* genre, produced by combining neighborhoods of survival and marginality. In the mythology of Mexican cinema, the arrabal was the zone of reconciliation between heaven and hell, between extreme purity and degradation” (1995: 124). En el mismo artículo, Monsiváis califica además *Nosotros los pobres* de melodrama “out-of-control” (1995: 124). Según Julia Tuñón, el cine de arrabal clásico e idealizado al estilo de *Nosotros los pobres* hace de la pobreza una virtud e incluso la “glamoriza” (1993: 76). Esta película encontraría su antítesis en *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel, un melodrama atípico que, según Tuñón, contradice al cine mexicano de tema urbano al pintar un lado más oscuro y realista del arrabal en un momento en el que la ciudad de México era símbolo de progreso (2003: 75). Al respecto de *Los olvidados*, Tuñón comenta que el suburbio o barrio es ahí el escenario de un drama que no sólo concierne a los niños delincuentes de la ciudad de México, sino también a los problemas de todo ser humano, siendo éste un espacio caracterizado por el deterioro y el dolor humano (69). Mientras en el cine institucional el barrio aparece como ámbito de la seguridad, en *Los olvidados* aparece como el mundo de la violencia (82, 84).

Como ya mencionamos, el género cabaretero se inició con *Santa* (Antonio Moreno, 1931), seguida de cerca por *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933). Estas dos cintas constituyeron un verdadero modelo para muchas otras que tratarían del tema de la prostituta, especialmente en la década siguiente y más aun en el periodo de Miguel Alemán, pero también en toda la historia del cine mexicano. El

cine cabaretero trata casi siempre de una chica de provincia o de origen humilde que cae, por circunstancias fuera de su alcance, en el cabaret o burdel, haciéndose famosa frecuentemente como bailarina rumbera (García Riera, 1998: 154). Muchas de estas películas cuentan la misma historia con algunas variantes. De la Vega destaca por su originalidad las películas de Alberto Gout –*Aventurera* (1949) y *Sensualidad* (1950), entre otras– en las cuales actúa y baila la cubana Ninón Sevilla. Ese equipo, completado por Pedro Calderón como productor y Álvaro Custodio como guionista, tomaba ventaja del género para producir trabajos subversivos (90).

Al principio de los cuarentas, la cinta exitosa *Cuando los hijos se van* (1941) de Juan Bustillo Oro, con sus madres y padres abnegados y sus hijos conflictivos, anunció uno de los géneros más repetidos en el cine mexicano, el melodrama familiar. Según García Riera, la película sugiere que “el verdadero hogar mexicano” –según la publicidad de la película– es la provincia misma, en este caso Orizaba. “Al ir los hijos a la ciudad, el hogar mexicano corre el riesgo de un gran quebranto y sólo se salva gracias al sacrificio del pobre muchacho incomprendido [...]” (1993, tomo 2: 186-187). Según Monsiváis, la heroína del melodrama es la unidad familiar (1995: 118). Como otro ejemplo de melodrama familiar de la época de oro, esta vez en ámbito urbano, podemos mencionar *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1948). Esta película representa los conflictos familiares frente a los cambios sociales experimentados en el país al simbolizar la modernidad en un vendedor de aspiradoras del cual se enamora la hija menor (Haddu, 101-106).

El cine cómico de la época de oro gravita principalmente en torno de dos personalidades: Mario Moreno, conocido como Cantinflas, y Germán Valdés, conocido como Tin Tan. En ambos casos, el humor se caracteriza por un estilo

apoyado la actitud y la manera de expresarse (Monsiváis, 1997: 106-108). El primer gran cómico de la época de oro fue Cantinflas, cuya particularidad era una verbosidad excesiva con propósito de defensa propia, dando lugar a un lenguaje incoherente (García Riera, 1993, tomo 2: 158-159). Cantinflas empezó su carrera en el cine a mediados de los treinta, con papeles secundarios, antes de hacer una actuación estelar en dos películas dirigidas por Arcady Boytler en 1937 (*¡Así es mi tierra!* y *Águila o sol*) y alcanzar la fama en 1940 con *Ahí está el detalle*, bajo la dirección de Juan Bustillo Oro. Según Monsiváis, en los años cuarentas Cantinflas se volvió símbolo del *peladito*, es decir del mexicano pobre (1997: 88-105). El otro gran cómico fue sin lugar a dudas Tin Tan, quien empezó su carrera con los directores René Cardona 1943 y luego con Humberto Gómez Landero. Tin Tan era entonces el Pachuco del cine mexicano, es decir un mexicano americanizado que se caracteriza por el traje que lleva puesto, el Zoot Suit, y su manera de mezclar el español con el inglés. Sin embargo, según la mayoría de los críticos, el talento de Tin Tan no alcanzaría su apogeo hasta el trabajo que hizo con el director Gilberto Martínez Solares - *Calabacitas tiernas* (1948), *El rey del barrio* (1949), *El revoltoso* (1950) - (Monsiváis, 1997: 114-116; García Riera, 1998: 161-162; Aviña, 145-146). En el segundo capítulo, veremos cómo Luis Estrada recupera las comedias de Tin Tan en *La ley de Herodes* (1999).

A lo largo de la historia del cine mexicano, pero más especialmente durante la época de oro, el melodrama fue el género de mayor importancia. Según Martín-Barbero, el melodrama obedece a una negociación que se apoya esencialmente en el *reconocimiento*, tanto en el contenido, el género y las recepciones. El verdadero movimiento de la trama es el de un reconocimiento de la identidad. El mecanismo de

reconocimiento se opera también a través del reconocimiento de un género. El relato de *género*, preconizado en los años cuarenta –por oposición al relato de *autor* promovido por IMCINE en los noventas– marca una importancia cultural exterior a la obra. Lo que prima es más bien la experiencia que vive el espectador (Martín-Barbero, 181-200). Según Rafael Aviña, todo texto melodramático posee un argumento sentimental, una acción agitada o violenta, personajes convencionales y un desenlace donde triunfa la virtud sobre la maldad (133). Otra característica importante del melodrama, llevado al extremo durante la época de oro, son los personajes arquetipos: Víctima, Traidor, Justiciero y Bobo (Martín-Barbero, 157).

Según Rafael Aviña, el cine de la época de oro se ha convertido en cine de culto popular, es decir, un cine de arraigo colectivo independientemente del prestigio y más allá de un cine clásico. Esto se debe en gran parte a una difusión constante de las películas en la televisión o por medio del video, como una suerte de ritual añejo (Aviña, 179-184). El cine de culto popular es capaz de captar un momento, un espacio físico, una escena romántica o una canción, los cuales permiten al espectador jugar con los recuerdos y despertar sensaciones de placer y nostalgia. Monsiváis hace el inventario de los diferentes ambientes míticos e ídolos asociados a la época de oro, los cuales contribuyeron a su entronización como cine de culto popular. Entre los lugares o ambientes míticos, Monsiváis destaca el cabaret, el salón de baile, la cantina, la vecindad y el campo. Además, muchos actores del cine de la época de oro se han vuelto mitos. Según Monsiváis, los actores Fernando Soler y Sara García representan el ideal del padre y de la madre mexicanos, mientras que Pedro Armendáriz y Dolores del Río evocan el apogeo de la sociedad rural (1995: 124). Entre otros actores que adquirieron el estatus de figuras míticas, Monsiváis incluye a

la diva María Félix, el charro Jorge Negrete, Mario Moreno “Cantinflas” y Germán Valdés “Tin Tan”. Según Monsiváis, el mito supremo del cine mexicano es Pedro Infante (122-125). La música también está profundamente relacionada con los sentimientos de nostalgia que dan el estatus de culto popular a una película. Aviña menciona a título de ejemplo las apariciones del trío Los Panchos y la interpretación cantada o silbada de “Amorcito corazón” en la trilogía de Pepe el Toro. Cabe mencionar también el papel significativo de los boleros de Agustín Lara en el cine de los años treinta y cuarenta, como veremos en el tercer capítulo, dedicado a *Danzón*.

Estas son las características principales del llamado cine de la época de oro. Como veremos a continuación y en los otros capítulos de la memoria, este cine, una expresión de la cultura cine nacional-popular, será retomado dentro del contexto de la producción cinematográfica transnacional de los noventas. De acuerdo con el llamado de Rafael Tovar y de Teresa de “retorno a las raíces”, los cineastas mexicanos de los años noventas incluyeron así, a su manera, una parte del patrimonio nacional en sus películas.

### **1.2.2 Cine de los noventas**

La globalización de la economía mundial tuvo como consecuencia una nueva manera de concebir la coproducción cinematográfica. En México, este cambio se manifestó por inversiones extranjeras en proyectos completamente imaginados por cineastas mexicanos y cintas filmadas en México. Además, la celebración en 1992 del quinto centenario de la llegada europea a América promovió la inversión de capitales españoles en el cine de los países hispanoamericanos, México incluido (García Riera, 1998: 378). Dentro de los cineastas mexicanos que beneficiaron de estas inversiones

internacionales se encuentran María Novaro (*Danzón*, 1991; *El jardín de Eden*, 1994), Paul Leduc (*Latino Bar*, 1991; *Dollar Mambo*, 1993) y Arturo Ripstein (*La mujer del puerto*, 1991; *La reina de la noche*, 1994). Según Miriam Haddu, el año del quinto centenario fue también la ocasión para otros cineastas de reflexionar sobre la conquista y proponer nuevos paradigmas como el “conquistador conquistado” –un español asimilado a la cultura indígena– en *Cabeza de Vaca* (Esteban de Echeverría, 1992) y una representación no victimizada de los mexicas en *La otra conquista* (Salvador Carrasco, 1999) (48-62).

La nueva generación de cineastas de los noventas –María Novaro, Francisco Athié, José Buil, Carlos Carrera, Busi Cortés, Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro, Eva López Sánchez, Hugo Rodríguez, Dana Rotberg, Marisa Sistach y Guita Schyfter– se diferencia de las que la precedieron en varios aspectos. Mientras que la mayoría de los cineastas de las generaciones anteriores se habían formado en el extranjero, los directores de la generación de los noventas recibieron su formación en dos escuelas de cine mexicanas importantes, el CCC (Centro de Capacitación Cinematográfica) y el CUEC (Centro de Estudios Cinematográficos), donde tuvieron la oportunidad de asistir a directores establecidos. Se la considera como una generación de cineastas jóvenes, dado que muchos de sus directores empezaron en la veintena. Además, el haber estudiado juntos les permitió más camaradería y apoyo mutuo que en el pasado. Otro punto importante que queremos subrayar es que los directores de la generación de los noventas ejercieron un mayor control sobre una mayor parte de sus producciones. Las condiciones económicas del país y las políticas cinematográficas les obligaron a ser mucho más creativos e implicados en todos los

aspectos de la producción de sus películas, desde la recaudación de fondos hasta la distribución y la exhibición (Maciel, 106-107).

La emergencia de esta nueva generación de cineastas contribuyó a renovar el cine mexicano al introducir nuevos temas, discursos narrativos y medios innovadores de producción. Uno de los aspectos relevantes del cine mexicano contemporáneo, destacado por Maciel y Haddu, es el aporte femenino. Los años noventa marcaron un incremento de la participación de mujeres detrás de las cámaras, ya no sólo como técnicas o asistentes, sino cada vez más en puestos claves como productoras, guionistas y directoras. Maciel destaca que más del tercio de los directores de la generación de los noventa son mujeres, algo único en la historia del cine mexicano. Además, estos autores subrayan como el cine contemporáneo, especialmente el cine hecho por mujeres, marcó una ruptura con los modelos de mujeres presentados por sus predecesores. Las mujeres están ahora representadas en todos los grupos de edades, clases y profesiones, ilustrando la complejidad de la sociedad mexicana contemporánea. En el capítulo dedicado a *Danzón* de María Novaro, veremos un ejemplo manifiesto de la participación femenina en la escritura y dirección cinematográficas, y un cambio de la imagen de la mujer vehiculada.

Además de los nuevos cineastas, otros de la generación precedente dirigieron nuevas películas en los noventa: Diego López, Alberto Cortés, Alejandro Pelayo, Cristián González, Luis Estrada, Juan Antonio de la Riva, Busi Cortés, José Luis García Agraz y Alfonso Rosas Priego II. Además, varios veteranos siguieron teniendo un papel importante en el cine en los años noventa. Algunos de ellos - incluyendo Paul Leduc, Jaime Humberto Hermosillo, Gabriel Retes - lo lograron sin ningún apoyo de IMCINE. Otros cineastas de las generaciones anteriores - Jorge

Fons, Arturo Ripstein, Alfonso Arau, y otros más -, sí tuvieron respaldo de IMCINE (García Riera, 1998: 367-374).

### **1.2.3 La época de oro de vuelta en el cine de los noventas**

Considerando la importancia que ha tenido el cine de la época de oro como verdadero fenómeno cultural y social en su tiempo, era de esperarse un impacto sustancial en las generaciones siguientes. Después de un periodo de ruptura necesaria con fórmulas repetidas de manera exagerada en la época de oro, el regreso en diversos grados a un cine de antaño tenía una cierta lógica en un periodo de transición y de apertura de las fronteras culturales. Por otra parte, durante los años noventa, se demostró un interés hacia el cine de la época de oro, tanto por los especialistas como por el público en general. Andre Noble evoca, por ejemplo, la exposición presentada en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México en 1990 dedicada a una revisión del cine mexicano, así como un número especial de la revista *Artes de México* dedicado al mismo tema. Además, este periodo marcó el inicio de un interés creciente hacia el cine mexicano en el mundo anglófono (2-7).

Los años noventa dieron lugar al reciclaje de algunos clásicos de la época de oro. *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933), ya retomada dos veces - *La mujer del puerto* (Emilio Gómez Muriel, 1949) y *En carne viva* (Alberto Gout, 1950) - se vio actualizada casi simultáneamente por Luis Quintanilla Rico (1990) con *La diosa del puerto* y Arturo Ripstein (1991) con *La mujer del puerto*. Según Noble, la versión de Ripstein modifica considerablemente el acercamiento al tema tabú del incesto de la versión original. Así, el final de Boytler, en el cual la heroína se suicida a modo de auto-castigo, se ve reemplazado por un final feliz de consumación de la sexualidad

incestuosa (44). En 1996, José Luis García Agraz realizó una nueva versión de *Salón México* (1949) de Emilio “El Indio” Fernández. En esta versión, se relata la misma historia que el clásico de Fernández, pero esta vez reconstituida a partir de una investigación policíaca que sigue la muerte de los dos protagonistas, en lugar de seguir el orden cronológico de la versión original. García Agraz incluyó un guiño de ojo a Fernández con un personaje que lo interpreta. Además de las películas ya mencionadas, Rafael Aviña añade otros ejemplos de “retroceso” al típico melodrama de la época de oro: *Vagabunda* (Alfonso Rosas Priego, 1993), *Violeta* (Alberto Cortés, 1998), *Principio y fin* (Arturo Ripstein, 1993) y *El callejón de los milagros* (Jorge Fons, 1994) (178). Las dos últimas películas, las cuales son adaptaciones de novelas del Nóbel egipcio Naguib Mahfouz, recuerdan los melodramas familiares de la época de oro y, en el caso de Fons, también el cine cabaretero. Por un lado, *El callejón de los milagros* actualiza el género del melodrama, y por otro lado critica el encerramiento en esta tradición mediante recursos estéticos y a través de los personajes en los cuales se manifiesta el encerramiento. Andrea Noble ve en *El callejón de los milagros* la continuación de *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1948). En el caso de *Principio y fin*, los excesos del melodrama se ven llevados a extremos no explorados hasta entonces. Finalmente, según Miriam Haddu, el arrabal pintado en *Ángel de fuego* (Dana Rotberg, 1992) –marginalidad, pobreza, paisajes estériles y polvorientos–, se aproxima al arrabal de *Los olvidados* (134).

Según Miriam Haddu, el cine de los noventa propuso nuevos modelos de madre y de mujer mexicana. El advenimiento de varias mujeres cineastas no ha de ser extraño a estos nuevos paradigmas. Las mujeres del cine contemporáneo mexicano son diferentes de los personajes arquetípicos de la época de oro. Uno de estos

paradigmas es el de la madre abnegada, pasiva, asexuada y sacrificándose por su familia, cuya máxima expresión se encuentra quizás en los papeles de Sara García en cintas como *Cuando los hijos se van* (Juan Bustillo Oro, 1941). El otro paradigma de mujer en el cine de la época de oro es el de la prostituta, como los personajes de Ninón Sevilla en cintas como *Aventurera* (Alberto Gout, 1950). Todavía según Haddu, estos dos paradigmas provienen de dos íconos de la mitología y del folclor mexicano: la Virgen de Guadalupe y la Malinche (véase “Los hijos de la Malinche” en Paz). Los movimientos feministas que se iniciaron en los años sesenta y setenta, pero sobre todo los cambios sociales que llevaron a aumentar la participación de las mujeres en sectores tradicionalmente dominados por los hombres, explican en parte la necesidad que se dio de redefinir los modelos femeninos en el cine. Lo que se hizo en el cine de los noventa fue romper con estos dos paradigmas y redefinir la madre contemporánea, más compleja y pegada a la realidad, con sus contradicciones e imperfecciones. La cineasta María Novaro es una de las cineastas que han redefinido la imagen de la madre mexicana, especialmente en las cintas *Lola* (1989) y *Danzón* (1991). A propósito de *Lola*, Haddu afirma que lo que hizo María Novaro fue desmitificar la creación idealizada de la familia mexicana y de la madre como figura asexuada (107). En *Danzón*, el modelo de madre que propone Novaro es igualmente diferente del de las cintas de la época de oro, pero también diferente del de *Lola*. En este sentido, es posible establecer un diálogo entre las películas de María Novaro y las de la época de oro en cuanto al modelo de mujer que se propone, como veremos en el tercer capítulo.

### 1.3 Intertextualidad

El estudio de la relación entre el cine de los años noventas y el cine de la época de oro requiere fundamentos teóricos sobre la intertextualidad. En esta última parte del capítulo, recorreremos brevemente la historia del concepto de intertextualidad, enfocándonos en la intertextualidad en el cine tal como lo define por Robert Stam en *New Vocabularies in Film Semiotics* (1992). El concepto de intertextualidad ha sido introducido en 1966 por Julia Kristeva, inspirándose del dialogismo de los textos de Mikhaïl Bakhtine, según el cual en todo texto la palabra introduce un diálogo con otros textos. Kristeva propuso el término *intertextualidad* para referirse a su teoría según la cual todo texto se construye como mosaico de citas y es absorción y transformación de otro. En 1982, por medio del libro *Palimpsestes*, Gérard Genette desplaza la noción de *intertextualidad* de la lingüística hacia la poética y la inscribe en una tipología general de todas las relaciones entre los textos, llamando *transtextualidad* el conjunto de las categorías generales (Samoyault, 7-19). Stam se apoya precisamente en la tipología de Genette, la cual abarca cinco tipos de relaciones entre los textos, la aplica al cine y la amplía de algunas categorías suplementarias.

Según Stam, Genette distingue las relaciones horizontales de copresencia o *intertextuales*, de las relaciones verticales de derivación o *hipertextuales*. La *intertextualidad* se refiere así a la presencia efectiva de un texto –intertexto– en otro texto, como en el caso de la cita –préstamo literal y declarado–, el plagio –literal pero no declarado–, la referencia –menos literal pero declarado– y la alusión –ni literal ni declarado– (Stam, 206-207). Según Stam, en el cine las citas pueden consistir en fragmentos clásicos –planos o secuencias– insertados en nuevas películas, mientras la

alusión puede tomar la forma de una evocación verbal o visual de otra película, un actor o una técnica cinematográfica (206). En el tercer capítulo, veremos como María Novaro “cita” un plano de *Salón México* en *Danzón* y como *La ley de Herodes* hace muchas alusiones al famoso cómico de la época de oro, Tin Tan, con el personaje de Juan Vargas y el estilo fotográfico de Gabriel Figueroa.

La otra gran categoría es la *hipertextualidad*, concepto que Genette aplica para los casos de derivación, sean de transformación o de imitación, en los cuales un texto (hipotexto) conduce a otro texto (hipertexto). Los principales tipos de relaciones hipertextuales de transformación son la parodia y el travestismo burlesco, y los de transformación indirecta o imitación son la continuación y el pastiche. Según Stam, la hipertextualidad es sumamente interesante para el análisis filmico (209). Esta categoría abarca todos los casos de adaptaciones filmicas de novelas y de *remakes*, pero también otros casos menos declarados o sólo derivados parcialmente de un hipotexto. Por ejemplo, podemos pensar en el *remake* de *Salón México* hecho en 1996 por José Luis García Agraz, a partir del original de Emilio Fernández de 1949.

La metatextualidad es otra categoría definida por Genette que describe la relación de comentario o crítica de un texto con otro. Stam conviene que la metatextualidad no es siempre fácil de distinguir de la hipertextualidad (208). Uno de los propósitos de nuestra investigación es precisamente encontrar y explicar la relación hipertextual entre el cine de la época de oro y el cine mexicano de los años noventa, lo que nos permitirá encontrar relaciones de comentario y crítica en las nuevas películas. Así veremos como *La ley de Herodes* y *Danzón* reescriben y critican respectivamente *Río escondido* (Emilio Fernández, 1947) y *Salón México* (Emilio Fernández, 1948).

Los otros dos tipos de transtextualidad que definió Genette y retoma Stam son la architextualidad y la paratextualidad. Las relaciones de un texto con respecto a un género pertenecen a la *architextualidad*. Nosotros nos interrogamos mucho sobre la relación entre el cine de los años noventas y el género del melodrama. Finalmente, la *paratextualidad* se refiere a la relación entre el texto y su paratexto, es decir la suma de los enunciados que rodean el texto (título, subtítulos, prefacio, epígrafe, índice, dedicatoria, ilustraciones, tapas, etc). A propósito de la paratextualidad, Stam plantea una pregunta anteriormente hecha por Genette, a propósito de la línea de demarcación entre el texto y el *hors-texte*. Aplicando la noción al cine, se pregunta si, por ejemplo, los comentarios del director o los títulos de capítulos forman parte o no del paratexto de una película. Por ejemplo, utilizamos los comentarios de María Novaro en nuestro análisis de *Danzón* para ayudarnos a resaltar todas las referencias y alusiones a la época de oro.

Siguiendo la clasificación de Genette, Stam propone tres nuevas categorías de intertextualidad. Una es la *celebrity intertextuality*, una categoría que se refiere a un caso en el cual la presencia de un estrella evoca un ámbito cultural. Otra es la *genetic intertextuality*, es decir el proceso en el cual la aparición de hijos de actores conocidos evoca la memoria de sus padres (207). Notamos aquí la presencia del actor Pedro Armendáriz Jr. en *La ley de Herodes*, hijo de un actor famoso de la época de oro que actuó en varias películas de Emilio “El Indio” Fernández, incluyendo *María Candelaria* (1943), *Flor silvestre* (1943), *Las abandonadas* (1945), *Enamorada* (1946) y *La perla* (1946). La última categoría de intertextualidad que propone Stam es la *mendacious intertextuality* –intertextualidad engañosa–, en la cual el autor inventa las referencias (207).

Continuando con la intertextualidad en el cine, utilizaremos las teorías de dos autores más que, aunque no desarrollen en torno al término intertextualidad, lo aplican. En el artículo “The Future of Allusion” (1982), Noël Carroll estudia la alusión a la historia del cine en el cine de Hollywood de los años setenta. Por *alusión*, Carroll entiende “[...] an umbrella term covering a mixed lot of practices including quotations, the memorialization of past genres, the reworking of past genres, *homages*, and the recreation of ‘classic’ scenes, shots, plot motifs, lines of dialogue, themes, gesture, and so forth from film history [...]” (52). En su artículo, Carroll enumera y describe diversas estrategias utilizadas por los directores de cine para aludir a la historia del cine. Estas estrategias incluyen la imitación declarada de los referentes; la inserción de fragmentos de clásicos en nuevas películas; la mención de películas y cineastas en los diálogos; la inserción de títulos de películas clásicas en carteleras de cine, pantallas de televisión y pósteres; así como la recuperación y renovación de estilos arcaicos de cine, personajes, estereotipos, atmósferas y argumentos (52). Carroll añade que los cineastas no sólo aluden a géneros, películas y escenas, sino también a temáticas que han dominado el discurso fílmico (67). Aunque a primera vista la alusión puede parecer una estrategia comercial, Carroll precisa que no significa una garantía de éxito en taquilla: “Precisely because reworkings are constituted through strategic subversions of fixed genre elements, reworkings are likely to frustrate the audience’s expectations in a way that makes the audience nasty and bitter” (Carroll, 61).

En un estudio de la película *Amores Perros* y de una película chilena, Juan Poblete ofrece un ejemplo de análisis intertextual que encaja con el contexto principal de nuestro estudio. Él postula que el nuevo cine latinoamericano combina el estilo

MTV con formas de narración complejas, produciendo así un cine accesible y provechoso para muchos públicos *glocales*. Poblete retoma el término *glocal*, desarrollado por Néstor García Canclini (1999) y Roland Robertson, para referirse a públicos globalizados en su imagen de consumo y conexiones, pero localizados en sus lenguajes, memoria y sensibilidad nacional (Poblete, 221).

The discovery is that a certain globalized contemporary narrativity can be combined with the rhythm, conventions, and thematics of, for example, nineteenth century forms of serial syntax and semantics as well as with those of contemporary Latin American performance popular culture, both so crucial for the definition of national-popular sensibilities in Latin America (222).

Poblete subraya además una red importante de intertextualidad y conexiones interculturales en muchas cintas latinoamericanas contemporáneas que remiten a una memoria narrativa. Para él, *Amores Perros* es parte de una industria cultural revitalizada que ha retomado las fórmulas mágicas de la época de oro del cine mexicano (Poblete, 227). Poblete propone dos explicaciones a la integración al cine latinoamericano de la llamada estética de MTV. La primera explicación, positiva, asocia la estética de MTV con el cambio de *sensorium* del cual hablaba Walter Benjamin, reflejando una nueva sensibilidad cultural postmoderna en la cual velocidad y superficialidad dominan la sintaxis y la semántica. La otra, negativa esta vez, explica la estética de MTV por una carencia del espectador e incapacidad de concentración, y podría terminar con la profundidad semántica y significar una sumisión total a los imperativos de la industria cultural y a su valorización en términos de beneficios (220-221).

Nuestro análisis del cine de los noventa es un análisis intertextual que se concentra en la relación de éste con el cine de la época de oro, tomando en cuenta el

contexto histórico y social, y más específicamente la modernización en los cuarentas, y el neoliberalismo y la globalización en los noventas.

## **Conclusión**

Los profundos cambios estructurales asociados a la globalización de los mercados operados en los ochentas y noventas repercutieron en la producción cultural y en la concepción misma de cultura. Por un lado, las nuevas condiciones de producción cultural sofocaron la cultura nacional-popular, prácticamente patrocinada por el estado desde la revolución mexicana, en beneficio de la cultura transnacional. Por otro lado, constatamos que este mismo contexto resultó particularmente favorable a la recuperación y transformación del patrimonio nacional. Veremos cómo la inclusión de elementos del cine de la época de oro se ha hecho luego, por una parte, como homenaje y, por otra parte, como crítica del pasado.

Nuestra hipótesis de trabajo consiste en que la cultura transnacional, cada vez más presente en la realidad cotidiana, puede haber empujado algunos cineastas a rescatar los vestigios de la herencia cultural e integrarlos y plasmarlos en sus obras. Además, siendo el cine de la época de oro un elemento esencial de la cultura nacional-popular, pensamos que ha tenido una influencia considerable en los cineastas mexicanos contemporáneos que se ve reflejada en su trabajo. Otra hipótesis que avanzamos es que el recurso a elementos de un cine tan popular a través de las generaciones podría haberse hecho en función de seducir al público mexicano y así conferir un potencial de éxito comercial a las películas y apoyar las opiniones y críticas de los cineastas.

## CAPÍTULO 2

### *LA LEY DE HERODES: REPETICIÓN POLÍTICA Y RECICLAJE CINEMATOGRAFICO*

#### **Introducción**

*La ley de Herodes* (Luis Estrada, 1999) es una película clave para el tema de la recuperación del cine de la época de oro en el cine de los noventas. La película, además de incluir varios elementos temáticos y genéricos que remiten al cine de la época de oro, traza un puente entre los dos periodos históricos que nos interesan. La trama se ubica durante el sexenio de Miguel Alemán, época de auge del cine industrial mexicano, y paralelamente la película hace alusión a la escena política de los noventas, más precisamente al gobierno priísta de Carlos Salinas de Gortari. La película de Estrada critica de manera explícita la corrupción en el Partido Revolucionario Institucional (PRI), a través de una parodia del advenimiento de la “modernidad y de la justicia social” a toda la república mexicana. Critica también en menor medida los otros partidos políticos principales, o sea el Partido de la Revolución Democrática (PRD) y el Partido de Acción Nacional (PAN).

En este capítulo, analizamos *La ley de Herodes* para resaltar y describir los paralelos entre la época de los cuarentas y la de los noventas, a partir del contexto histórico en un primer tiempo y de los elementos de recuperación del cine de la época de oro en un segundo tiempo. Nos acercaremos más detenidamente a las relaciones de intertextualidad entre *La ley de Herodes* y las comedias de Tin Tan y el cine de Emilio “El Indio” Fernández y Gabriel Figueroa, y buscaremos explicar las razones que motivan tal reciclaje.

### 2.1.1 Argumento de la película

En *La ley de Herodes*, se cuenta la historia de Juan Vargas, un supervisor de basurero, quien es elegido por el secretario de gobierno estatal para ser alcalde interino de San Pedro de los Saguaros. La película empieza con la tentativa de fuga del alcalde anterior a Vargas, después de haberse robado todo el dinero del ayuntamiento, la cual es abortada al ser linchado el fugitivo por los pobladores furiosos. Este acontecimiento obliga a los dirigentes estatales a tomar urgentemente las medidas necesarias para restablecer “el orden y la paz social” en el pueblo de San Pedro, tomando en cuenta la aproximación de las elecciones. El gobernador Sánchez encomienda a su secretario López que encuentre un alcalde interino para San Pedro, el cual delega nuevamente a Ramírez, su subalterno, la recomendación de un par de candidatos para el puesto. El candidato que más convence a López es Juan Vargas, un miembro leal del partido, calificado de “medio pendejo” por Ramírez. Vargas es al principio un ciudadano honesto que llega al pueblo con la intención de “Cumplir con las promesas del presidente Alemán de modernidad y justicia social” y “Acabar con la corrupción y el desorden”, tal como le había encargado López. Al llegar al pueblo con Gloria, su mujer, donde los recibe Pek, el secretario del municipio, Vargas está a la vez desconcertado y decepcionado del lugar a donde los enviaron. Pronto comprende que el reto es laborioso, sino imposible, ya que lo mandaron a un pueblo que conoce graves problemas, sin el menor presupuesto ni ninguna otra herramienta.

Desde el primer día de trabajo, Vargas se encuentra con un caso de homicidio y conoce a su peor rival, el doctor Morales, candidato del PAN en las elecciones municipales, quien lo empuja a cerrar prioritariamente el burdel de Doña Lupe. A la primera visita de Vargas al negocio de Doña Lupe, con la intención de cerrarlo, ella

intenta sobornarlo pero él se niega. La madrota lo manda a ver al señor cura porque es “el mero chingón” del pueblo, la máxima autoridad del pueblo. Durante esta visita, el cura recomienda a Vargas que acepte el “dinerito” de Doña Lupe, ya que según él su labor es necesaria en el pueblo. Viendo que no puede establecer el orden en el pueblo, ni traer “la modernidad y la justicia social”, Vargas decide visitar al secretario López para solicitar un cambio de pueblo o un aumento de presupuesto. La respuesta de López es que no puede darle más presupuesto, ya que todo el dinero tiene que ir para las próximas elecciones. Le aconseja que busque presupuesto apoyándose en las leyes del libro de la constitución, sacando dinero con impuestos, licencias y multas, y que haga respetar su autoridad con una pistola. Resume esta estrategia con una frase que le da el título a la película: “aquí es la ley de Herodes: o te chingas o te jodes”.

En el camino hacia la capital estatal, el carro de Vargas se descompone y llega el gringo Robert Smith para ofrecerle su ayuda a cambio de cien dólares. Cuando menos lo espera, Vargas recibe la visita sorpresa del gringo quien viene por su dinero. Con el fin de ganar tiempo para imaginar un plan para salirse de su deuda con Smith, Vargas le ofrece quedarse en su casa para la noche. La mañana siguiente, Vargas propone a Smith asociarse con él para modernizar el pueblo y compartir la mitad de las ganancias para así poder cancelar su deuda. Después de algún tiempo quedándose en la casa de Vargas, Smith va conviviendo cada vez más con su esposa hasta terminar acostándose con ella, lo que provoca el enfurecimiento de Vargas y lo lleva a encadenar a Gloria para castigarla.

Poco a poco, Vargas se deja seducir por las oportunidades que le confiere el poder y pronto se convierte en un ser capaz de las peores atrocidades para llegar a sus

fines y alcanzar sus ambiciones políticas. Sustituye la cara de Miguel Alemán por la suya en la foto de su oficina, modifica las leyes para acomodarlas a sus necesidades y aumenta la duración de los periodos presidenciales en el pueblo a veinte años, renovable por cuatro veces. Su ambición de poder lo lleva a deshacerse de los que se interponen en su camino y así, con la connivencia del señor cura, del cual compra informaciones privilegiadas, Vargas logra hacer huir al doctor Morales además de cometer varios asesinatos. Primero mata a Doña Lupe y a su ayudante, y después al alcohólico Filemón, el cual se ve forzado por Vargas a admitir un crimen que no ha perpetrado. Por último, asesina al secretario López y su asistente Ramírez, quienes habían atentado contra Terrazas, el candidato del PRI para gobernador. Finalmente, Vargas es recibido en héroe y defensor de la patria en el Congreso de la Unión, y premiado con una diputación. La película termina con la llegada del siguiente alcalde en condiciones que sugieren una repetición constante de la historia de los alcaldes del pueblo.

### **2.1.2 El título**

El título *La ley de Herodes*<sup>1</sup> remite a la leyenda bíblica de Herodes, según la cual éste mandó a matar a todos los niños menores de dos años nacidos en Belén y sus alrededores cuando se enteró del nacimiento de Jesús Cristo, anunciado como Mesías y próximo rey de los judíos. La *ley* se refiere a que Herodes tenía que deshacerse del Cristo para poder seguir como único gobernante de los judíos: o él lo mataba, o el Cristo lo iba a matar. Esto tuvo como consecuencia el sacrificio, la

---

<sup>1</sup> “La ley de Herodes” es también el título de un cuento del escritor mexicano Jorge Ibarguengoitia (1967).

masacre de los inocentes. En la película de Estrada, la ley de Herodes se refiere tanto a la lucha por el poder en el pueblo, como al mantenimiento del PRI como única opción política. Es la línea directriz del PRI, el cual se apoya también en los lemas “Él que no tranza no avanza” y “O te chingas, o te jodes”<sup>2</sup>. Dicho de otro modo, o te deshaces de él, o él te se va a deshacer de ti. El lenguaje utilizado en *La ley de Herodes* gira mucho alrededor de la palabra *chingar*<sup>3</sup> y de sus derivados. La palabra *chingar* tiene una multitud de significados posibles –fracasar, molestar, engañar– pero todos comparten la idea de agresión, de violencia (Paz, 84-85). Los personajes principales la usan casi todos: Gobernador Sánchez (“No la chingues, López” [No fracasas]); López (“Así es la ley de Herodes: o te chingas, o te jodes”); Vargas (“Los mexicanos somos más chingones”). Sin embargo, el personaje que usa más los derivados de *chingar* es Doña Lupe (“Déjate de chingaderas y vamos al grano.”, “Me cae que eres un chingón.”, “Aquí en mi casa yo madreo a quien se me da la chingada gana”). Según Octavio Paz, la Chingada es una representación de la Madre violada que se relaciona con la Conquista, la cual Paz concibe como una violación, tanto en el sentido histórico como la violación de las mujeres indígenas (94). La Chingada encarna una receptividad y una pasividad abierta al exterior que la lleva a perder su identidad: es la Nada. El *chingón* es el macho, lo cerrado, el que abre, y representa la agresividad, la violencia, la impasibilidad y la invulnerabilidad, o sea el poder, por oposición a lo *chingado*, lo abierto y pasivo (85). El *chingón* hace *chingaderas*, “actos imprevistos y que producen la confusión, el horror, la destrucción” (90). El

---

<sup>2</sup> Miriam Haddu interpreta “O te chingas, o te jodes” como “the law of survival of the fittest” (174).

<sup>3</sup> Véase también la canción “El laberinto de la soledad” (1996) del grupo de rock mexicano Botellita de Jerez.

énfasis en esta jerga mexicana remite directamente al título y al tema de la película, ya que en *La ley de Herodes* los chingones luchan constantemente por el poder, queriendo ser el “mero chingón”, frente a los chingados que son el pueblo pasivo –los indígenas, Pek, Filemón–. En San Pedro de los Saguaros, esta lucha se hace entre Vargas, el doctor Morales y Doña Lupe, mientras en el escalón político más alto, el gobernador Sánchez y Ruiz Cortines pelean para ser candidato a la presidencia de la república. De esta manera, los que eran los chingones del pueblo terminan siendo chingados por Vargas, porque “así es la ley de Herodes”.

### **2.1.3 Repetición y circularidad**

La historia del pueblo de San Pedro de los Saguaros, a través de las repetitivas llegadas y partidas de los alcaldes en condiciones similares, sugiere una circularidad del tiempo. Además, al plantear la trama durante la época del gobierno de Miguel Alemán, mediante referencias directas a éste y decorados y vestuario que corroboran la ubicación de la película en el México rural del final de los años cuarenta, se contribuye a un ambiente general creado en el pueblo que sugiere un estancamiento en el tiempo. Estas dos observaciones remiten a la persistencia del PRI como el único partido en el poder durante setenta años. La historia repetitiva de San Pedro sería una alegoría de la historia del PRI y de su dictadura revolucionaria, es decir al mantenimiento en poder de un solo partido, legitimado por una prohibición constitucional de la reelección presidencial la cual sólo impidió la dictadura personal (Paz, 255). La insistencia en la repetición y la circularidad sirve para demostrar que la ley de Herodes ha sido la norma desde el inicio del PRI hasta la actualidad. A lo largo de la película se insiste mucho en el partido y en los colores de la bandera mexicana,

usados por el PRI, que son los únicos colores que se distinguen a fuera del predominante color café, en todas sus declinaciones. El prendedor del PRI que recibe Vargas de las manos de López es de importancia capital para él. Cuando lo pierde durante su salida nocturna para matar a Doña Lupe, entra en pánico porque este descuido lo podría delatar, y busca desesperadamente lo que llama “Mi partido”. Sin embargo, los políticos mantienen una relación paradójica con el partido que se debe al hecho de que necesitan fingir un respeto absoluto por la jerarquía para poder esperar subir los escalones. Esta relación paradójica se resume en la escena cuando López habla por teléfono con su superior, quien le anuncia que no obtuvo la promoción, y le contesta “Yo soy hombre de partido”, pero al colgar añade “¡Pinche partido!”.

## **2.2 Primer puente: contexto histórico**

En *La ley de Herodes*, la trama se ubica claramente en la época del gobierno de Miguel Alemán, más precisamente en el año 1949 tal como menciona Vargas. A las múltiples referencias al periodo alemanista se añaden alusiones al México de los años noventa, cuyo valor se ve aumentado al considerar la elección de ubicar en los cuarentas una película producida en los noventas. El puente creado entre estas dos épocas distintas de la historia de México subraya las similitudes entre ambas. Los años noventa significaron para México una voluntad de modernización en el cual se favorecieron las relaciones comerciales con Estados Unidos, culminando en 1994 con la entrada al Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), lo cual se puede relacionar con la administración del gobierno de Miguel Alemán y su política desarrollista. Emily Hind recurre a los conceptos *cronología flexible y doble*

*cronología* para referirse a la manera como las frases de los políticos con respecto a la “modernidad y justicia social” pueden aplicarse tanto a la presidencia de Salinas como a la de Alemán (31). El puente entre las dos épocas llama así la atención sobre el legado del PRI en la historia reciente del país, especialmente en cuanto a la corrupción de las instituciones y al abuso de poder.

### **2.2.1 El alemanismo como nueva etapa**

Miguel Alemán, el llamado “Cachorro de la Revolución”, inició la tercera y última de las tres etapas fundamentales del PRI, la del desarrollo económico –siendo la primera la unificación del nuevo Estado con Plutarco Elías Calles, conocido como el “Jefe Máximo”, y la segunda las reformas sociales con Lázaro Cárdenas–. El periodo de Calles (1924-1928) se caracterizó por una consolidación del nuevo orden a través de la fundación del Partido Nacional Revolucionario (PNR), el cual debilitó el poder de los caudillos regionales y constituyó las bases de la estructura política nacional unificada (Halperin Donghi, 321-324). El periodo de Cárdenas (1934-1940), cuyo lema era “Por una democracia de trabajadores”, se caracterizó a la vez por las reformas sociales, especialmente la repartición de tierras y la nacionalización del petróleo, y por la integración de cuatro grupos (el obrero, el campesino, el popular y el militar). Cárdenas cambió el nombre del partido por uno nuevo que reflejaría mejor esta nueva etapa: el Partido de la Revolución Mexicana (PRM). La película hace referencia al periodo de Cárdenas en dos ocasiones. La primera aparece en la secuencia del paseo de Vargas durante su primer día como alcalde (15:48)<sup>4</sup>,

---

<sup>4</sup> Nos referimos al tiempo marcado en el contador de la edición DVD 2004 de *La ley de Herodes*.

acompañado por Pek, quien relata la historia de la escuela del pueblo, construida durante la época de Cárdenas. Pek comenta que después de que el gobierno siguiendo a Cárdenas dejó de pagarle al maestro, éste abandonó el pueblo y el alcalde de entonces vendió todas las piezas de valor del edificio, dejándolo en un estado lamentable. La otra referencia al periodo de Cárdenas está en la escena de la gran cena (49:12), cuando el cantinero le pregunta a Smith si sus paisanos siguen enojados por la expropiación petrolera, la cual tuvo lugar bajo la presidencia de Cárdenas. Smith le contesta que saben que con el tiempo lo van a recuperar todo y hasta más.

Miguel Alemán, quien gobernó el país entre 1946 y 1952, marcó una ruptura con sus predecesores ya que no provenía del ejército y que además pertenecía a una generación que no había participado en las guerras revolucionarias. Durante su presidencia se inició la era constructiva de la Revolución: “[...] la memoria nostálgica de la epopeya revolucionaria dejaba paso a la épica futurista del desarrollo económico” (Halperin Donghi, 501). Así, bajo el lema de “modernidad y justicia social” de Alemán, México entró en una etapa de desarrollo económico en la cual se realizaron proyectos de envergadura como la construcción de clínicas para la seguridad social y de centros educativos como la Ciudad Universitaria, obras de irrigación y una red impresionante de carreteras (Delgado Moya, 169). Según Monsiváis, el espejismo del desarrollismo se apoyaba en la premisa de la acumulación de riquezas como garantía de prosperidad para todos (1997: 17). Sin embargo, el régimen de Miguel Alemán tuvo también la peculiaridad de hacer de la corrupción el instrumento por excelencia de consolidación de un cierto orden político (Halperin Donghi, 503). El cambio de nombre del Partido, paradójicamente “Revolucionario” e “Institucional”, reflejaría su nueva tendencia, la de ser un

organismo burocrático cumpliendo funciones político-administrativas, y su nueva misión política, “la dominación política por el control y la manipulación de los grupos populares” (Paz, 256-257). *La ley de Herodes* hace constantemente referencia a Miguel Alemán, tan sólo con los numerosos planos de su retrato o las múltiples menciones de su nombre. De manera más sustancial, las políticas desarrollistas de Alemán son satirizadas a lo largo de la película mediante la repetición incansable del lema “modernidad y justicia social” en contraposición con la realidad. El ejemplo más evocador es la instalación de luz: postes que bordean la carretera, pero que carecen de cable, y todavía peor en San Pedro, la erección de un único poste de luz que parece más bien a una cruz.

### **2.2.2 El legado del alemanismo (el PRI)**

A pesar de que la trama se ubique durante el sexenio de Miguel Alemán, las alusiones al periodo contemporáneo del PRI están también presentes de manera importante. El atentado contra el candidato del PRI para gobernador por López, en la película, hace alusión a los asesinatos de Luis Donald Colosio, candidato del PRI a la presidencia, y de José Francisco Ruiz Massieu, diputado federal y ex-cuñado de Carlos Salinas de Gortari, ambos cometidos en 1994. En un artículo publicado en *La Jornada*, Carlos Bonfil subraya que el público de la película puede identificar con facilidad el tono de voz de Carlos Salinas y expresiones de los funcionarios en turno. La alusión a Salinas es especialmente convincente al momento del discurso de Vargas frente al Congreso de la Unión: “No engaño a nadie, vengo con las manos llenas de sangre, pero de traidores” (Ayala Blanco, 2001: 471). Además, las modificaciones que hace Vargas a la Constitución insinúan, según Miriam Haddu (40), el cambio

controvertido que hizo Salinas al artículo 27 de la Constitución en 1992. Este artículo definía los términos y condiciones del sistema de repartición de las tierras agrícolas en ejidos, y fue originalmente implementado por Lázaro Cárdenas. La reforma de Salinas eliminó el control gubernamental del ejido para dar más libertad a los propietarios que quisieran vender sus terrenos, lo cual desafortunadamente los empobreció al dejarlos sin ganancias. Finalmente, la cena organizada por Vargas y su esposa para la gente importante del pueblo hace alusión a un banquete controvertido que Salinas realizó en la casa de Antonio Ortiz Mena en 1993 y en el cual recibió invitados de honor, incluyendo a treinta de los empresarios más influyentes de México. El propósito de esta cena secreta era el de buscar fondos para la próxima campaña electoral, lo cual reafirmó las sospechas en cuanto a la naturaleza corrupta del gobierno de Salinas (Haddu, 35). El círculo de invitados de Vargas incluye por su parte al Dr. Morales, también candidato del PAN a alcalde del pueblo, y su esposa; Tomás Pek, el secretario bilingüe de Vargas; el cura; el cantinero; y el gringo, a quien Vargas presenta como el “Ingeniero” Smith. El propósito de Vargas con la cena es convencer a sus invitados de la llegada inminente de la modernidad a San Pedro de los Saguaros, anunciándoles el acuerdo concretizado con Smith y la visita próxima del presidente Alemán para inaugurar la llegada de la luz al pueblo. Robert Smith – también llamado Bob, Bobby o el “amigo Sam”– personifica el imperialismo estadounidense en México y su interacción con Vargas reproduce las relaciones Estados Unidos-México. El contrato firmado entre él y Vargas se refiere directamente a los acuerdos comerciales firmados entre los dos países, especialmente al Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), firmado por el presidente Carlos Salinas de Gortari, con vigencia a partir del primero de enero de 1994 (Haddu, 39). El

hecho de que los dos “socios” brinden con una botella de whiskey Jack Daniel’s, en lugar de tequila como en las otras ocasiones, ilustra como las relaciones comerciales entre México y los Estados Unidos han desplazado el consumo de productos nacionales al beneficio de los productos importados. El “Ingeniero” Smith representa la tecnología y la modernidad, pero resulta que lo que mejor domina son los negocios fraudulentos. En la escena en la cual Vargas conoce a Robert Smith, después de que se le haya descompuesto el carro, la ayuda del gringo da lugar a un juego de engaños que tiene mucho que ver con la historia de México. “Te vas<sup>5</sup>... a San Juan de los Camotes... y allá me esperas sentado.”, siendo *camote* un tubérculo, pero que en México significa desvergonzado, enredo, engaño, y también se refiere al órgano sexual masculino. Si al principio Vargas y Smith fingen ser amigos, en realidad lo que ambos buscan es aprovecharse el uno del otro. Aunque Vargas cree que “Los mexicanos somos más chingones”, su destino comprobará lo contrario y pagará muy caro la deuda contraída con Smith. Al encontrar a su esposa Gloria en la cama con Smith, Vargas declara: “Se acabó la deuda externa.” Robert Smith termina huyendo con la esposa de Vargas a los Estados Unidos: “Me fui a los Estados con Bobby. Nos vemos en el infierno”. Este acontecimiento subraya la manera como México ha perdido más en sus negocios con Estados Unidos que ha ganado.

La película explota ampliamente el tema de la corrupción de los políticos. Al insistir en una circularidad y una repetición que hace un puente entre la época de Miguel Alemán y la década de los noventas, se subraya la continuidad en esta propensión de los políticos. Vargas, como el alcalde anterior, guarda su dinero en un

---

<sup>5</sup> Al decir “Te vas...”, Vargas está diciendo “vete a la Chingada”, es decir “a un espacio lejano, vago e indeterminado” (Paz, 87).

hoyo que hace en el libro de la Constitución. Para los dos –y, sin duda, para el que llega después–, esta imagen de la corrupción se confirma cuando Vargas altera las leyes después para su beneficio personal. La película muestra que el partido, desde arriba, es lo que realmente autoriza y fomenta la corrupción, algo que se ve claramente en la película cuando López regala la pistola y la Constitución a Vargas. Emily Hind habla de este fenómeno como la *State corruption* [corrupción estatal/estática] del PRI (32). Sin embargo, la película ilustra también que la corrupción de Vargas se hace siempre con la colaboración de las personas más influyentes del pueblo, y también con el pueblo pasivo, hasta cierto punto. La organización social de San Pedro de los Aguaros ilustra así, a pequeña escala, el orden político del país y el papel de los grupos tal como la Iglesia, los grupos criminales y los empresarios en la corrupción de las instituciones políticas. El cura, vil representante de la Iglesia católica en San Pedro, disfruta de un poder tal que evoca la magnitud de las autoridades religiosas al nivel nacional. En la película, el cura se enriquece doblemente al cobrar a la vez por la absolución de los pecados y al vender las mismas confesiones a Vargas, negocios que le benefician lo suficiente como para comprarse un carro. La adquisición de informaciones privilegiadas del cura permite a Vargas manipular alegremente a la gente del pueblo, especialmente el doctor *Morales*, quien es representante de la *doble moral* del PAN (Ayala Blanco, 2001: 470). Por un lado, el doctor Morales defiende los derechos ciudadanos mientras por el otro lado viola a las niñas sirvientas. El cantinero es por su parte el representante de los empresarios en el pueblo. La manera como negocia su cuota de impuesto ilustra como algunas empresas pueden beneficiar de evasión fiscal y otros privilegios secretos. Sin embargo, él no acepta entrar a negocios abiertamente ilegales

como el comercio del sexo, al contrario de Doña Lupe, quien ofrece dinero a Vargas a cambio de que la deje operar su burdel. Ella personifica a los grupos criminales que actúan de manera ilícita pero con la connivencia de las autoridades. Del mismo modo que muchos narcotraficantes, Doña Lupe juega de manera peligrosa y paga con el precio de su vida.

Rafael Aviña describe *La ley de Herodes* como una alegoría de la actual violencia política a través de la sátira y la burla a las instituciones (122). La violencia se manifiesta a lo largo de la película. Se trata entre otras cosas de la violencia hacia las mujeres (Vargas hacia su esposa, la violencia hacia las mujeres del burdel), pero sobre todo se enfatiza en la violencia del poder político, y más precisamente del PRI, apuntado en la película de manera explícita. Esta violencia política se expresa por Juan Vargas en su abuso de poder, la tortura y los asesinatos, entre los cuales destaca el del inocente Filemón. Al poner en escena un alcalde municipal capaz de tantas atrocidades en un pueblo tan pequeño, la película deja sospechar el desastre al nivel nacional. Una de las expresiones de violencia gubernamental que más profundamente marcó México ocurrió el 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, bajo la presidencia de Gustavo Díaz Ordaz. En esta ocasión se habían reunido ahí un grupo de estudiantes a raíz de un movimiento de protesta. Este movimiento reflejaba, según Halperin Donghi, “La impaciencia cada vez más universal frente a la hegemonía de los herederos de una revolución vieja de más de medio siglo” (593). Octavio Paz comparte la misma opinión, añadiendo que “El sentido profundo de la protesta juvenil – sin ignorar ni sus razones ni sus objetivos inmediatos y circunstanciales – consiste en haber opuesto al fantasma implacable del futuro la realidad espontánea del ahora” (Paz, 244). Según él, los estudiantes eran los

voceros no de una clase particular, sino de la conciencia general, y sus reivindicaciones no eran radicales, sino reformistas y democráticas (249). En lugar de abrir el diálogo con los estudiantes, el gobierno de Díaz Ordaz prefirió apelar a la fuerza física y la respondió de manera brutal para terminar con el desorden callejero en vista de la presentación inminente de los Juegos Olímpicos. Así, después de cuarenta años de estabilidad política y progreso económico, “una mancha de sangre disipaba el optimismo oficial y provocaba en los espíritus una duda sobre el sentido de ese progreso” (Paz, 248). Los eventos de Tlatelolco fueron a la vez síntoma y factor de crisis en la cual sería empujado el régimen gobernante: “una toma de conciencia de que la larga etapa de «desarrollo estabilizador» estaba tocando a su fin” (Halperin Donghi, 594). En 1989, la película *Rojo Amanecer* (Jorge Fons) reconstituyó los eventos de la matanza de Tlatelolco de 1968, desde la perspectiva de un departamento familiar junto a la Plaza. A pesar de que la película haya sido amputada de la mayoría de las escenas que aludían al papel del ejército y del gobierno en la matanza, *Rojo Amanecer* contribuyó a la libertad de expresión en el cine mexicano, ya que el mensaje político con respecto a la censura fue reforzado por las huellas evidentes dejadas por los recortes (Velazco, 69-73). Sería hasta diez años más tarde cuando una película atacaría explícitamente el PRI por primera vez en el cine industrial mexicano: *La ley de Herodes* (Haddu, 29). Mucho antes de la película de Luis Estrada, Julio Bracho se había atrevido a atacar el PRI, pero sin mencionar el partido de manera explícita y cambiando los nombres de los políticos. Su película *La sombra del caudillo* (1960), basada en la novela homónima del escritor chihuahuense Martín Luis Guzmán, trata de las violentas sucesiones presidenciales en los años veinte, época embrionaria del partido (Noble, 174). Durante los años ochenta, algunas

copias empezaron a circular de manera clandestina pero no fue hasta 1990, es decir treinta años después de su producción, cuando la película fue estrenada por primera vez en una sala de cine (Velazco, 67). Afortunadamente, *La ley de Herodes* no conoció la misma suerte, a pesar de las tentativas de *enlatamiento*<sup>6</sup> por parte del Instituto Mexicano del Cine (IMCINE), el cual había al principio apoyado, supervisado y coproducido el proyecto. IMCINE cedió finalmente a la presión mediática y devolvió los derechos a Estrada, quien se asoció con la productora Bandidos Films y Artecinema, asegurando así un fuerte dispositivo publicitario y una distribución masiva (Bonfil). Esta tentativa abortada de censura fue finalmente más bien útil a la difusión de la película, ya que la controversia al respecto junto al eslogan comercial atrayente “¿Por qué no quieren que la veas?” persuadieron al público.

### **2.3 Segundo puente: cultural y cinematográfico**

Además de remitir al ámbito histórico de los años cuarenta, *La ley de Herodes* traza otro puente, esta vez cultural, al conectarse con el cine producido en el mismo periodo, la llamada época de oro del cine mexicano. Más específicamente, la película recupera la figura del famoso cómico Germán Valdés, conocido como Tin Tan, y retoma una cierta imagen del campo y algunos de los personajes de las películas del cineasta Emilio “El Indio” Fernández y su camarógrafo Gabriel Figueroa.

---

<sup>6</sup> En México, el *enlatamiento* es un procedimiento de censura que consiste en la retardación del otorgamiento del permiso de exhibición de una película, la privación de recursos para la promoción y la distribución y el sabotaje de las proyecciones (Velazco, 67; Haddu, 12-13).

### 2.3.1 Tin Tan

La primera referencia al cine de la época de oro en *La ley de Herodes* consiste en la recuperación de la figura de Tin Tan en el personaje de Juan Vargas. Utilizamos el término “referencia” más que “alusión” porque se manifiesta de manera explícita cuando el licenciado López, al momento de elegir el alcalde interino de San Pedro de los Saguaros, se refiere a Vargas como “éste que se parece a Tin Tan”. El vínculo entre Vargas y Tin Tan es facilitado por el parecido físico entre Damián Alcázar y Germán Valdés, pero se debe sobre todo a la actitud general adoptada por el protagonista, ya sea la manera de moverse, el ánimo y el carácter optimista y entusiasta, así como su manera de hablar. Lo picaresco de las comedias de Tin Tan es otro aspecto importante de su herencia en *La ley de Herodes*. Según Carlos Monsiváis, los cómicos del cine mexicano clásico comparten un conjunto de características: provienen de las clases populares, son simpáticos pero obedientes, lascivos pero controlables, sinvergüenzas pero honestos. Además, se reconocen por su timidez, falsa arrogancia y mitomanía común. Otro elemento muy importante es el mantenimiento de la personalidad que adoptaron como cómico, ya sea voz, expresiones, tic y gestos (1997: 106-108). El protagonista de *La ley de Herodes* comparte muchas de estas características, pero sin quedarse en el idealismo romántico de los cómicos de la época de oro. Al contrario de los clásicos, la película de Estrada pone en escena a un antihéroe sinvergüenza que alcanza nuevas cimas en sus enredos y engaños.

La importancia de la recuperación de Tin Tan en *La ley de Herodes* se sitúa en que éste ha sido y sigue siendo una de las personalidades más atractivas e insólitas del cine mexicano. Tin Tan era en sí un espectáculo ambulante. Humorista, actor,

cantante, bailarín, e improvisador, entre otros talentos, era capaz de hacer milagros con guiones muchas veces pésimos. “In my view, the secret of Tin Tan’s continued appeal lies in an extremely effective combination of language and attitude. More specifically, in the way he condenses an attitude into language” (Monsiváis, 1997: 106). Mucho del atractivo del personaje de Vargas, a pesar de que sea malvado y sin vergüenza, reside precisamente en su manera de recuperar la memoria de Tin Tan.

El recurso a un personaje tan famoso en el transcurso de las generaciones permite un reconocimiento y una identificación del público que sólo puede favorecer y reforzar la crítica de la corrupción que se hace en *La ley de Herodes*. Una película de Tin Tan, *El rey del barrio* (Gilberto Martínez Solares, 1949), evoca precisamente el tema de la corrupción. En esa película, cuya acción se desarrolla en la vecindad de un barrio popular de la ciudad de México, Tin Tan encarna a un padre soltero que quiere lo mejor para su hijo Pepito y se empeña en proteger a su vecina Carmelita, de quien está enamorado. Para lograrlo, se hace pasar por un gangster peligroso y, como jefe de una banda de rateros, organiza golpes para estafar a los millonarios. El maquinista de ferrocarril logra así, gracias a sus disfraces y diversos acentos, convertirse en Niño de Pecho, un bailarín de flamenco, Gastón Touché, pintor francés, y finalmente en un profesor italiano de canto. En realidad, Tin Tan es un ciudadano caritativo, que devuelve a los pobres todo el dinero que gana con sus golpes. Según García Riera, *El rey del barrio* es también una parodia del melodrama mexicano: “Tin Tan ve en el futuro de su vecina Carmelita un inminente melodrama cabaretero a la moda, o en su hermano Antonio al tortuoso villano de un melodrama de parentescos incógnitos” (1993, tomo 5: 120). El crítico, quien considera *El rey del Barrio* como posiblemente la mejor película de Tin Tan, considera que el cómico

logra derrotar a la rutina genérica al inventarle a su personaje unas derivaciones que anulan toda posibilidad de tomarlo en serio (120-121). Según su director, *El rey del barrio* es “la historia de un hombre bueno que quiere ser malo” [sin lograrlo] (119). Siguiendo esta lógica, *La ley de Herodes* es la historia de un hombre bueno que logra volverse malo, corrompido por el régimen en el poder. Mientras Tin Tan, el rey de la vecindad, roba a los ricos para devolverlo a los pobres, como un Robin Hood moderno, Vargas, el alcalde de un pequeño pueblo, roba a los más pobres para su beneficio personal. En este sentido, *La ley de Herodes* mantiene una cierta relación hipertextual con respecto a *El rey del barrio*.

El elemento de mayor interés de *El rey del barrio*, con respecto a la crítica de la corrupción que se hace en *La ley de Herodes*, es una escena en la cual Tin Tan y el policía (Marcelo Chávez), ambos borrachos, conversan acerca del tema (1:12:37):

Marcelo: No, mire. Le voy a decir lo que pasó. Yo... yo lo andaba vigilando a usted.  
 Tin Tan: Yo sé que usted me andaba vigilando.  
 Marcelo: Pero ahora, al verlo aquí tan buen padre, al verlo tan buen amigo, y al verlo tan buen ciudadano... Mire, hasta las lágrimas se me quieren salir.  
 Tin Tan: Mire, mire, míreme azul. Por favor no me llegue a la fibra del sentimiento porque me hace llorar.  
 Marcelo: Llore.  
 Tin Tan: Me hace llorar muy profundamente.  
 Marcelo: Llore, llore, desahóguese. Llore sin pena. Y mire, para demostrarle que yo lo estimo de verdad, desde hoy tiene usted permiso pa' robar.  
 Tin Tan: Pero mire lo que es... lo que es la cosa humana, no. Yo ya me había propuesto caminar por la ruta del sendero del bien. Y ahora que llega la justicia, me da permiso pa' robar.  
 Marcelo: No, no, no, no. Robe. Logre lo. Logre lo. Robe y hágase rico. Mire. El dinero lo hará decente y respetable. Mire. Así son las cosas aquí.  
 Tin Tan: Lo sé. Lo sé. Aquí y en todas partes.  
 Marcelo: No, no, no. Aquí más. Mire no más [apuntando a la cámara y señalando al público] cuántos rateros millonarios andan por allí sueltos, no más mire.

Inmediatamente después de la intervención de Marcelo, Tin Tan dirige su mirada hacia la cámara y habla directamente con los espectadores en la sala de cine;

apuntando a la cámara, pide disculpas por lo que dijo el policía. El hecho de que Marcelo y Tin Tan apunten y miren hacia la cámara, lo cual se proscribió en el cine clásico, es significativo. El señalamiento del espectador altera considerablemente el funcionamiento general del cine clásico, que normalmente busca presentar el universo diegético sin intermediario para dar la impresión que la historia se cuenta por sí misma, haciendo invisible relato y narración y evitando así que el espectador tenga la sensación de que necesita recurrir a otra instancia para comprender lo que ve (Aumont, 120-121). La intervención de Tin Tan tiene al contrario el efecto de despertar al espectador de su ensueño, llamarle la atención sobre el hecho de que está viendo una película de ficción y afirmar su existencia como voyeur desenmascarado, lo que lo obliga a interrogarse sobre el tema y quizás verse como cómplice del sistema y de la corrupción.

*El revoltoso* (Gilberto Martínez Solares, 1951) es otra película de Tin Tan con la cual se puede relacionar *La ley de Herodes*. Esta vez, Tin Tan personifica a un limpiabotas entremetido que no deja de meter en problemas a sus vecinos y amigos. El colmo de su desgracia lleva a que su novia Lupita sea hecha presa por culpa suya. Arrepentido, Tin Tan intenta ganar los quinientos pesos necesarios para pagar la fianza de su novia sacrificándose de diversas maneras: pelando en el ring, ofreciendo un ojo para transplante de cornea y finalmente escalando la fachada de la catedral como espectáculo circense. Esta última secuencia es precisamente la que se asimila a una secuencia de *La ley de Herodes*, en la cual Vargas se sube al poste de luz para escapar de los pobladores enfurecidos. Al aislar el encuadre de Tin Tan colgado a la cruz de la catedral y el de Vargas en la parte superior del poste de luz, vemos como Luis Estrada “cita” a Martínez Solares. Aunque los dos protagonistas suben con el

mismo miedo, sus motivaciones respectivas son muy distintas: el primero escala el símbolo máximo de la religión católica sacrificándose por amor y arrepentimiento, mientras el segundo, un dirigente ambicioso, abusivo y sin escrúpulos, escala el símbolo de la nueva religión de su partido, la modernidad, para escapar a la penitencia.

Tin Tan se conoce también como El Pachuco del cine mexicano. Según Carlos Monsiváis, entre 1938 y 1942, el pachuco apareció como el primer producto estético de la migración en los barrios mexicano-americanos de Texas y California. El pachuco se reconoce principalmente por el traje que lleva puesto, el Zoot Suit, y su manera de mezclar el español con el inglés. A través del tiempo, el pachuco pasó de dandi a símbolo de resistencia cultural por el racismo al que se enfrentó. Cuando Tin Tan adquirió el nombre de *Pachuco*, los primeros pachucos ya habían desaparecido de Estados Unidos, mientras que en México el término vino a ser sinónimo de vagabundo y después de proxeneta. Tin Tan simboliza el arquetipo del *Pocho*, es decir, de los mexicanos que han perdido sus raíces al americanizarse (Monsiváis, 1997: 109-110). Todavía después de haber abandonado el Zoot Suit y la interpretación de personajes pachucos, Tin Tan ha guardado el nombre. “Nevertheless, Tin Tan does not emblemize loss of caste [*descastamiento*], as will become obvious in the years that follow; he only interprets the syncretism that marks the second half of the century” (Monsiváis, 1997: 111). *La ley de Herodes*, al poner en escena personajes que se burlan de los ideales revolucionarios y de las instituciones y manchan los símbolos de la patria emblemática de manera más obvia ese *descastamiento*. Así, los valores mexicanos proyectados en el cine nacionalista de la época de oro se encuentran esencialmente rechazados, o por lo menos desmitificados,

como veremos a continuación en la comparación entre *La ley de Herodes* y el cine de “El Indio” Fernández.

### 2.3.2 El cine de Emilio “El Indio” Fernández

Según Rafael Aviña, de manera general el cine mexicano ha retratado la vida rural de manera ingenua e inofensiva, con el objetivo de contrastar las virtudes campiranas con la descomposición moral de la capital (77). Durante la época de oro del cine mexicano, la pareja compuesta por Emilio Fernández y su fotógrafo Gabriel Figueroa ha mostrado bellamente los paisajes de la provincia mexicana. *La ley de Herodes* pinta la cara opuesta del mundo rural mexicano. El pequeño pueblo de San Pedro de los Saguaros se ubica en una zona desértica en la cual no se puede sacar provecho del cultivo de la tierra. El resultado de la puesta en escena y del trabajo fotográfico de Norman Christianson es la creación de un universo propio a la película en la cual se resalta la miseria de manera plástica. En un artículo publicado en la revista *Divergencias*, Liz Consuelo Rángel compara *La ley de Herodes* con *Río Escondido* (Emilio Fernández, 1947) con el fin de demostrar que la segunda “se opone completamente a aquella visión positiva de la Revolución que se planteó y se cultivó en la Época de Oro del cine mexicano” (63). Según la autora, Estrada hace uso de temáticas y técnicas comunes en el cine de Fernández para burlarse del cine nacionalista y refutar el triunfo de la Revolución. Entre otros elementos de comparación, Rángel menciona el marranito con moño que lleva de regalo al secretario del gobernador y alude a *María Candelaria*, así como el nombre que inventa Vargas para salvarse del gringo Robert Smith, haciéndose pasar por Emilio Gabriel Fernández Figueroa (31:38). El hecho de que la escena a la cual hacemos

referencia termine con una toma del cielo al estilo de Figueroa refuerza todavía más el rechazo del idealismo de las películas de Fernández (Rángel, 61-67).

La comparación más detallada que hizo Rángel entre *Río Escondido* y *La ley de Herodes* se debe a las similitudes en la historia que comparten las dos películas. *Río Escondido* se sitúa en el México de Miguel Alemán y trata de una profesora, Rosaura (María Félix) enviada a un pueblo rural por el mismo presidente Alemán para educar a los niños indígenas. Por lo tanto, Rosaura tiene el mandato de llevar la “modernidad y justicia social” mediante la educación. Acompañada del Dr. Felipe Navarro (Fernando Fernández), también enviado por el presidente, Rosaura se enfrenta al cacique del pueblo, el cual resiste al nuevo orden establecido por el naciente sistema gubernamental. A pesar de la muerte de Rosaura como especie de mártir revolucionaria, los propósitos del presidente se cumplen y el cacique termina derrotado y el pueblo liberado de su tiranía. En este sentido, *Río Escondido* presenta una imagen positiva de los esfuerzos del gobierno por cumplir con los ideales revolucionarios, imagen en los antípodas de la presentada en *La ley de Herodes*, la cual destaca más bien la corrupción que se ejerció en nombre la Revolución. En la película de Estrada, la falta de progreso nacional no se debe al antiguo modelo de poder sino más bien al nuevo modelo de gobernación implementado después de la Revolución. Por lo tanto, la relación entre *La ley de Herodes* y *Río Escondido* es a la vez una relación hipertextual de transformación, y una relación metatextual, ya que se trata de una crítica.

Rángel subraya también la importancia de las imágenes visuales reconstruidas a partir de las películas de Fernández y Figueroa y anteriormente popularizadas por el cineasta ruso Sergei Eisenstein (61-67).

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 (Rángel, 65).

La autora subraya que *La ley de Herodes* reproduce este tipo de tomas de exteriores con una constancia en los cielos azules con nubes inmensas, en las cuales además aparecen saguaros en primer plano. Sin embargo, en el caso de Estrada, el ángulo contrapicado no se usa tanto para destacar una comparación de los personajes con la naturaleza sino para revelar su nivel de poder sobre el pueblo, lo cual se presenta esencialmente en las tomas del sacerdote y de Vargas.

La segunda película de Fernández a la cual remite *La ley de Herodes* es *María Candelaria* (1943). En esta película, Dolores del Río y Pedro Armendáriz interpretan a una pareja de humildes indios de Xochimilco que no tienen dinero para casarse, y que además están endeudados con el malvado tendero Damián. Lo único que sí tienen es una marranita que no quieren ceder. Al enfermarse María Candelaria (del Río), después de haber perdido a su marranita, Lorenzo Rafael (Armendáriz) roba la medicina y un vestido de boda. El día de la boda, Lorenzo Rafael es detenido y encarcelado por su crimen, además de una falsa acusación de robo de dinero. Con el objetivo de pagar la fianza de su prometido, María Candelaria posa para un pintor. Al pensar que María Candelaria ha posado desnuda, la gente del pueblo la persigue y apedrea frente a la cárcel, donde muere en los brazos de Lorenzo Rafael. La ubicación de *La ley de Herodes* en un pueblo llamado San Pedro de los Saguaros, además de remitir al saguaro como planta importante en esta zona, remite a *guarro*, en los sentido de cerdo, malintencionado y sucio. El puerco es de hecho muy

importante en toda la película. La imagen del puerco aparece constantemente y, según Haddu, se vuelve emblemática de Juan Vargas, quien al principio es juguetón e inocente y poco a poco se va transformando en una persona sucia y agresiva (Haddu, 32). Un ejemplo de la asociación entre Vargas y el puerco es cuando Doña Lupe obliga a Vargas a hacer como puerco en el chiquero junto al burdel. El marranito que pretende regalar Vargas al secretario del gobierno López, alude más directamente a *María Candelaria*. En esa película de Fernández, la marrana criada por la pareja interpretada por Pedro Armendáriz y Dolores Del Río significa la esperanza y la ilusión de un mejor futuro con el dinero que podría dejarles y así la única posibilidad de casarse. Finalmente, la escena cuando los puercos comen a López después de que Vargas lo haya matado se inscribe en la idea misma de la evolución del personaje de Juan Vargas, que de marranito inocente se transforma en guarro. Con respecto al tema del puerco en la película, Jorge Ayala Blanco describe *La ley de Herodes* como “el mester de cerdería”:

Llevaba como tributo al gobernador el marranito de María Candelaria, pero nadie lo peló. Pretendía el control absoluto, pero la leona lo obliga a revolcarse como uno más de sus marranos. Llenó la presidencia municipal de aves de corral y marranos decomisados como diezmo laico, pero su ambicioso sueldo sólo sirvió para recibir al cadáver sonriente del marranESCO leguleyo López por fin homologado. Y tras enmarañar al pueblaco para dejarlo devastado a sus espaldas, pero premiado con una diputación por el Partido, en su henchido speech dentro del antiguo Congreso de la Unión, Varguitas hablará primero como Salinas [...] y enseguida como cualquier mediocre tapadera Cerdillo [...] (Ayala Blanco, 2001: 470-471).

En resumen, vimos que *La ley de Herodes* recurre a una serie de alusiones al cine de Emilio Fernández y Gabriel Figueroa. Recordemos la alusión a las nubes de Figueroa y al marranito de *María Candelaria* y la relación hipertextual y metatextual con *Río Escondido*.

### 2.3.3 *La barca de oro*

Otra referencia al cine de la época de oro, emergiendo esta vez de la canción ranchera de despedida “La barca de oro”, remite a una interpretación de Tin Tan en el *Rey del barrio* y a la película *La barca de oro*<sup>7</sup> (Joaquín Pardavé, 1947). La canción, interpretada en *La ley de Herodes* por Salvador “El Negro” Ojeda, el pianista ciego del burdel, aparece en dos ocasiones a modo de réquiem. La primera es durante el funeral de Doña Lupe (1:09:55) y la segunda después de que Vargas se haya deshecho de Filemón (1:27:45). Junto al motivo funeral, la importancia de esta canción de despedida en *La ley de Herodes* reside en la explotación de la temática de la huida que hace la película. Podemos pensar en la escapada del Doctor Morales con su mujer, la marcha de Gloria con el gringo, la deserción de las prostitutas de Doña Lupe, y sobre todo las repetitivas huidas de los alcaldes de San Pedro de los Saguaros. Finalmente, la temática de despedida de la canción “La barca de oro” sugiere el agotamiento de las ilusiones de la revolución mexicana, y por extensión el fin de los setenta años de hegemonía del PRI, confirmado con la entonces inminente llegada al poder de Vicente Fox poco tiempo después del estreno de la película. En cuanto a las referencias a la época de oro, “La barca de oro” alude una vez más a *El rey del Barrio*, más precisamente a la escena en la que Tin Tan se hace pasar por un cantante de flamenco e improvisa una versión flamenca de esta canción ranchera. *La barca de oro* es también el título de una película de Joaquín Pardavé (1947), interpretada por Pedro Infante y Sofía Álvarez. Esta película trata de una mujer hombruna, dueña de un rancho, que recibe la visita de un ingeniero agrónomo que trae maquinaria y ayuda técnica al pueblo. Los elementos de comparación entre la

---

<sup>7</sup> Antes de tener ese título, la película tenía otro: *El corrido de Chabela Vargas*.

película de Pardavé y *La ley de Herodes* son significativos. La película de Estrada presenta igualmente a mujeres que tienen características normalmente atribuidas a los hombres, especialmente Doña Lupe en su posición de autoridad, su actitud general y su lenguaje, pero también la esposa del doctor Morales con inclinación para las relaciones sexuales extra-maritales y Gloria con su valentía para enfrentar los problemas, superior a la de su esposo. Otro paralelo entre las dos películas es la venida al pueblo de un extraño encargado de traer “la modernidad” pero que en realidad llega con otras intenciones menos honradas. La diferencia es que en la primera, el representante del progreso y del peligro es capitalino, mientras que en la segunda es gringo.

#### **2.3.4 Otros puentes**

Considerando la importancia que ha tenido el melodrama en la historia del cine mexicano, especialmente durante la época de oro, es preciso medir las eventuales huellas del género en *La ley de Herodes*. Según Jesús Martín-Barbero, en el melodrama, el verdadero movimiento de la trama es el de un “reconocimiento” de la identidad. En *La ley de Herodes*, el único reconocimiento que busca Vargas es el del partido, lo cual se manifiesta por su sed de poder y su ambición desmesurada para ascender. El reconocimiento se halla también en el público que reconoce a sus políticos y a sus ídolos del cine. Sin embargo, en *La ley de Herodes*, el *reconocimiento* deja principalmente lugar a un *enmascaramiento*. La mayoría de los personajes se esconden debajo de una máscara y viven de hipocresía y engaño. La hipocresía de Vargas como político resulta especialmente chocante durante el discurso frente al Congreso de la Unión. El juego reconocimiento/máscara se da

también en la elección de una provincia genérica, ya que el pueblo de San Pedro es a la vez reconocible, ya que podría existir en varios estados en México, e irreconocible por su anonimato (Hind, 32). Además, la máscara, en oposición al movimiento de reconocimiento en el melodrama, es otro elemento que remite a Tin Tan y a *El rey del Barrio*. Esto se observa en los múltiples disfraces usados por el cómico, indispensables para la realización de sus golpes, pero sobre todo su elusión sistemática de toda posibilidad melodramática (García Riera, tomo 6: 36). Otro elemento de comparación con el melodrama de la época de oro es la familia, la cual tiene ahí un papel imprescindible. En *La ley de Herodes*, nos podemos preguntar qué pasó con la familia, ya que es la gran ausente: ni Juan y Gloria, ni el doctor Morales y Rosa tienen ni parientes, ni hijos. Recordemos que en *El rey del barrio*, Pepito, el hijo de Tin Tan, es quien lo empuja a “caminar por la ruta del sendero del bien” (1:13:27). Justo después de haber robado las joyas de “La Nena”, Tin Tan se arrepiente pensando en lo que Pepito le dijo: el que roba es un ser despreciable. Juan Vargas, al contrario, no tiene a nadie en medida de mantenerlo conectado con los valores familiares nobles. En la película de Estrada, la esterilidad se opone así a la familia, tanto la esterilidad de las tierras como la esterilidad de los personajes.

Sabemos que el tema prostibulario ha sido una de las grandes tendencias en el cine de la época de oro y por lo mismo, resulta interesante comparar este cine con el mismo tema de *La ley de Herodes*. Las prostitutas de Doña Lupe difieren bastante de las que se acostumbra ver en el cine mexicano. No se sabe mucho de ellas, pero a pesar de que llevan ya algún tiempo en el oficio, parecen tan tímidas y virginales como si fuera su primer día de trabajo, lo que se observa tan sólo en sus vestidos blancos y su total sumisión a Doña Lupe. Sin embargo, las mujeres-prostitutas de *La*

*ley de Herodes* tienen una suerte diferente a las del cine de la época de oro y a pesar de su aparente falta de carácter logran escapar de Vargas después de la muerte de Doña Lupe y liberarse de su destino. Otro punto que llama la atención es que ni las chicas, ni el burdel tienen el glamour de los cabarets de las películas de los cuarentas. Lo mismo se puede decir del personaje de madrota interpretado por Isela Vega. Es vieja, fea y para nada cuida su apariencia. Si se la compara por ejemplo con Rosaura (Andrea Palma) en *Aventurera* (Alberto Gout, 1950), la diferencia es muy marcada. Además, nos podemos preguntar qué hace Doña Lupe con su dinero. No tiene familia que mantener, no le gustan los lujos, ni siquiera tiene una casa, al contrario de la distinguida y aristocrática Rosaura. Las películas mexicanas de prostitutas y pecadoras heredan de *Santa* (Antonio Moreno, 1931) y *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933). En las películas de la época de oro, la prostituta es una mujer devota y abnegada que paga el pecado de su ingenuidad (Aviña, 172). El cabaret es el escenario por excelencia de cine de prostitutas y ahí casi siempre se encuentra el protector físico y espiritual de las pecadoras, heredero del resignado pianista ciego Hipólito de *Santa* (Aviña, 173). Miguel Inclán ha hecho algunas veces este papel, especialmente como guardaespaldas de Ninón Sevilla en *Aventurera* (Alberto Gout, 1950) y como policía y protector de Marga López en *Salón México* (Emilio Fernández, 1948). En *La ley de Herodes*, el guitarrista ciego del burdel de Doña Lupe no ocupa mucha importancia en la trama, pero su única presencia y su actitud con las chicas del burdel sugieren un papel similar.

## Conclusión

Precedentemente, planteamos que la mayoría de los modelos, géneros y estilos cinematográficos mexicanos se han definido durante el periodo conocido como la época de oro. El cine nacional producido posteriormente ha buscado redefinir las tradiciones cinematográficas estableciendo al mismo tiempo una red importante de intertextualidad y conexiones remitiendo a una memoria narrativa (Poblete). Después de empeñarnos en describir las alusiones al cine de la época de oro en *La ley de Herodes*, buscaremos explicar qué interés tiene la recuperación y apropiación de esta herencia cultural, considerando el contexto político y cultural del final de los años noventa. El análisis de la película nos permite postular que la película no juega precisamente en el terreno de la nostalgia. Al contrario, las alusiones a la época de oro, especialmente con Tin Tan y el cine de “El Indio” Fernández, intervienen con el fin de desmitificar los modelos que se proponían entonces. Estas alusiones cobran mucho sentido al considerar el contexto de globalización y de neoliberalismo en los noventas, junto con el contexto de periodo preelectoral del final de la década. En principio, al utilizar géneros y temas que tocan la sensibilidad del público mexicano, Luis Estrada maximizó sus posibilidades de despertar el interés y alcanzar una gran cantidad de espectadores. Sin embargo, el reciclaje de productos culturales del pasado podría constituir el síntoma de una carencia en la creatividad en la actualidad debida al consumo voraz de productos importados de Estados Unidos, o por lo menos una tentativa de llamar la atención sobre este aspecto. *La ley de Herodes* revela finalmente el reverso de una época que se recuerda frecuentemente con nostalgia y que si fue quizás floreciente para la industria cinematográfica, no fue precisamente el caso para las mayorías.

### CAPÍTULO 3

#### *DANZÓN*: RENOVANDO EL MELODRAMA CABARETERO

##### **Introducción**

*Danzón* (1991), el segundo y más exitoso largometraje de la cineasta mexicana María Novaro, es otra película contemporánea en la cual destaca la herencia del cine de la época de oro. Al igual que *Lola*, el primer largometraje de Novaro, *Danzón* trata de una mujer monoparental que vive en la ciudad de México. Sin embargo, al contrario de *Lola*, una madre con muchas dificultades emocionales y económicas, la protagonista de *Danzón* es una mujer alegre, feliz y llena de fuerzas (Novaro en Medrano Platas, 252). *Danzón* es a la vez una película muy contemporánea, por el modo de vivir y los valores de sus personajes, pero también muy conectada a la tradición. Es evidente el cuidado y empeño en fotografiar y archivar costumbres locales y nacionales, algunas de ellas en vía de desaparición o ya desaparecidas, pero sobre todo, para el tema que nos interesa aquí, las alusiones al cine de la época de oro. Para Novaro,

[...] la educación sentimental de una mexicana está totalmente vinculada al melodrama. Se nos educó dentro del melodrama, crecimos en el melodrama, es una forma que ha imperado en el cine muchísimo tiempo. [...] Por otro lado, si uno se queda sólo en el melodrama, el género puede hacerse un tanto limitante. Lo que hacemos es trabajar con este género, burlarnos de las formas del melodrama (Novaro en Arredondo, 135).

Este capítulo se dedicará a describir la manera como *Danzón* reintegra elementos del melodrama de la época de oro y utiliza el universo del danzón para cuestionar el código cultural transmitido a través de la “educación sentimental”, especialmente en torno al género femenino. Así veremos como, en *Danzón*, el

melodrama cabaretero y sus íconos musicales encuentran una segunda vida, por un lado a manera de homenaje y con nostalgia, y por otro con distanciamiento irónico y subversión.

### **3.1 Argumento de la película**

*Danzón* cuenta un episodio de la vida de Julia Solórzano (María Rojo), una madre soltera que trabaja como telefonista en la ciudad de México. Cada miércoles, Julia luce bailando danzón con Carmelo (Daniel Rergis), su pareja de baile, acompañada por su amiga Silvia (Margarita Isabel). La rutina alegre de Julia es alterada cuando de repente Carmelo deja de ir a las noches danzoneras. Julia se niega a bailar con otro hombre y se vuelve obsesionada en encontrar a Carmelo, a pesar de conocerlo muy poco: va al restaurante donde trabaja, lo busca en varios salones de baile, y finalmente decide ir a buscarlo a Veracruz. Allí Julia se hace amiga de Doña Ti (Carmen Salinas), dueña de la casa de huéspedes donde se aloja, La Colorada (Blanca Guerra), una prostituta, y Susy (Tito Vasconcelos), un cantante travestí. Sus amigas la apoyan en todo para llevarla a Carmelo, pero mientras Julia está buscando a Carmelo en el puerto, conoce a Rubén (Victor Carpinteiro), un hombre mucho más joven con quien vive un romance. Después de algunos días con Rubén, Julia decide regresarse a la capital para poder estar con su hija y volver a su trabajo. Al final, Julia se encuentra de nuevo con Carmelo en el salón de baile y vuelven a bailar juntos como si no hubiera pasado nada. Sin embargo, la manera de bailar de Julia ha cambiado, quizás debido a la independencia y la apertura de ideas que adquirió en su viaje a Veracruz. Esto se refleja en un aflojamiento en su aplicación de las reglas del danzón y una mayor libertad, especialmente al permitirse mirar a Carmelo a los ojos.

### 3.2 Homenaje y tradición

La prolífica y gloriosa época de oro del cine mexicano, abarcando más o menos los años treinta a cincuenta, es un periodo que se evoca frecuentemente con nostalgia. No parece extraño, siendo así, que algunos cineastas contemporáneos, como María Novaro, se hayan interesado en el cine de esa época como punto de partida y marco de referencia para nuevas películas. El danzón, además de ser un baile muy conectado con la tradición y el carácter mexicano, conoció un periodo de auge en la misma época, por lo cual resultó el ámbito ideal en el cual ubicar la película.

Similarly, the bolero and danzón are now used to provide a sense of stability, a way of remembering a more innocent time of promise, a past reinvented in the present. The complications of the earlier era have been flattened and remade to fit contemporary needs and desires. Ritual tradition is a utopian mirror through which we can see our pasts reflected in more perfect form (Pedelty, 181-182).

En *Danzón*, el aura de la época de oro y del danzón se manifiesta en diversos aspectos. En esta sección, veremos cómo la película rinde afectuosamente homenaje a la tradición cultural, especialmente a través del personaje de Julia Solórzano y de su pasión por el danzón, pero también a través de numerosas referencias y alusiones puntuales a los creadores e intérpretes estrechamente vinculados a la época de oro.

Según Sergio de la Mora, el retorno hacia ciertas convenciones del cine de la época de oro expresa una nostalgia para un periodo floreciente de la economía y de la industria filmica (62). Sin embargo, la nostalgia en *Danzón* es una nostalgia crítica, ya que se cuestiona la mayoría de los valores vehiculados en este cine. “María Novaro sigue la táctica de aceptar y explotar los placeres del cine clásico y patriarcal [...] los introduce en un nuevo marco de significados y representaciones con el que pretende desafiar la cultura patriarcal” (Tierney, 217).

### 3.2.1 Homenaje al cine de la época de oro

El homenaje que *Danzón* rinde al cine de la época de oro se sitúa tanto en la banda sonora de la película, con las piezas musicales de danzón y los boleros de Agustín Lara y Toña la Negra, como en la integración de imágenes de actores famosos, de lugares de filmación evocadores y de planos procedentes de películas de la misma época. Conjuntamente a esto, *Danzón* rinde también homenaje a la tradición del melodrama, al mismo tiempo que lo critica, como veremos adelante.

La música popular es un elemento cultural significativo en la película, muy relacionado con la “educación sentimental” mexicana y el cine de la época de oro. Una de estas referencias son los barcos en el puerto de Veracruz, los cuales llevan nombres de boleros y danzones. Según Mark Pedelty, “The bolero and danzón are nothing if not nostalgic” (142). Estos títulos (“L’amour fou”, “Lágrimas negras”, “Puras ilusiones”, “Me ves y sufres”) se relacionan mucho con el imaginario de la protagonista en busca de su “Amor perdido” (otro título), pero llevan también una dosis de ironía, tratándose *Danzón* de una película alegre.

Doña Ti, la dueña del Hotel Rex, canta continuamente boleros de su ídolo, la jarocho Toña la Negra, de quien copia el timbre de voz. Toña la Negra inició su carrera de cantante en los cabarets, al principio de los años treinta, y después apareció en varias películas –treinta y cinco, según Pedelty (155)–, incluyendo los melodramas cabareteros *Víctimas del pecado* (Emilio Fernández, 1951) y *Revancha* (Alberto Gout, 1948). Es un personaje particularmente importante en Veracruz, donde se construyó un monumento en su honor. Doña Ti canta sucesivamente “Piensa en mí”, “Noche criolla”, “Irremediablemente sola”, “Azul” y “Piénsalo bien”, boleros que Agustín Lara compuso para Toña la Negra.

Agustín Lara es un compositor estrechamente ligado al cine de la época de oro. Lara fue quien compuso los temas de *Santa* (Antonio Moreno, 1931) y *Aventurera* (Alberto Gout, 1950), entre otras, además de actuar en muchas películas de la misma época. Según Pedelty, durante el periodo posrevolucionario, el bolero fue el interlocutor entre la provincia y la capital, entre las culturas populares familiares y las extranjeras, entre los estilos musicales populares y las formas clásicas y sofisticadas, y entre la tradición y la era moderna. Quizás por esta razón, la mayoría de los melodramas cabareteros estaban basados en temas de bolero (148-155). Además de las interpretaciones de Toña la Negra que canta Doña Ti, otras canciones de Lara aparecen puntualmente en la película. La banda sonora incluye “Veracruz”, “Mujer” y “Pour toi”. Finalmente, la prestación de Susy en el cabaret se hace sobre otra canción de Lara, “El Coquero”.

En *Danzón*, la cámara no sigue siempre a los personajes, sino que se desvía para buscar detalles que muestran la identidad de cada uno de ellos. En su rechazo de un conflicto narrativo tradicional, Novaro lleva la concentración a los detalles, la ritualización del tiempo y del espacio, lo visual y los ritmos. Muchos de los detalles que interesaron a Novaro están relacionados con el pasado o más directamente con el cine del pasado. El primer plano de la película encuadra los pies de los danzoneros del Salón Colonia. Este plano “cita”<sup>8</sup> un plano similar de la película *Trotacalles* (1951) de Matilde Landeta (Rashkin, 168). Los encuadres de cámaras sobre los pies vuelven continuamente a lo largo de la película, especialmente sobre los de Julia, como por ejemplo cuando baja del tren en Veracruz o cuando se los enjuaga en el mar

---

<sup>8</sup> Según la terminología de Genette sobre la intertextualidad, retomada por Stam para las aplicaciones en el cine.

la primera noche. Se encuadran finalmente los pies del monumento a Venustiano Carranza, situado en Veracruz. Hay otra cita de un plano, esta vez de *Salón México* (1948) de Emilio “El Indio” Fernández, película a la que nos acercaremos detenidamente más adelante. El plano consiste en que la cámara sube hasta la parte superior del letrero luminoso del Salón Colonia, siguiendo los cables de luces, y luego baja recorriendo enteramente el letrero “Salón de baile Colonia” (4:52)<sup>9</sup>, inspirándose de un plano similar filmado por Gabriel Figueroa en *Salón México*.

María Novaro otorgó también mucha importancia a los lugares de filmación. Por ejemplo, el restaurante “Esperanza” donde Julia busca a Carmelo es en realidad una cafetería situada enfrente de la estación radiofónica XEW, como testimonia el plano de cámara que abarca el letrero de la estación de radio a través del vidrio del restaurante, lo que muestra un vivo interés de la cineasta en insertar claramente esta referencia al pasado. La XEW nació en 1930, es decir poco antes de la llegada del sonido a las películas mexicanas, y se convirtió en una plataforma importante para el lanzamiento de muchas estrellas del cine mexicano y de la música. Al ser transmitida a través de todo México, y también a Cuba y al sur de los Estados Unidos, la XEW alcanzaba grandes masas (Pedelty, 153-154). Las paredes del restaurante, exploradas por la cámara, testimonian de la historia de ese lugar mítico y de las personalidades que lo visitaron a través de fotos colgadas, tal como la de María Félix (16:47). La elección de los salones de baile Colonia y Los Ángeles como lugares de filmación es también muy significativa para la película, considerando la larga tradición de estos lugares. Hay muchos elementos más, a veces pequeños detalles, que remiten a la época de oro. Por ejemplo, en una de las escenas que ocurren en el camerino de Susy,

---

<sup>9</sup> Nos referimos al tiempo marcado en el contador de la edición DVD 2007 de *Danzón*.

hay un cambio de enfoque sobre la imagen de María Victoria (56:42), una actriz e intérprete de boleros de la época de oro. Finalmente, en una escena en la cual la dueña del hotel está mirando la televisión, aparece Silvia Pinal cantando “La pulguita” del Cuarteto de Manuel Jiménez en la película *Mis tres viudas alegres* (Fernando Cortés, 1953), que reconocemos gracias a un encuadre de la televisión<sup>10</sup>. Lo interesante de este guiño de ojo está en el título de la película, que hace referencia a mujeres a la vez solas y alegres, como en *Danzón*.

### 3.2.2 Tradición del danzón

En entrevista con Isabel Arredondo, María Novaro explica el interés del danzón en su película: “Los danzoneros dicen ‘En el baile como en la vida el hombre manda y la mujer obedece’, y yo lo traduje como: ‘En el baile el hombre manda y la mujer obedece, pero en la vida no’ ” (134). La cultura de los salones de baile y del danzón ha sido inmortalizada en la película *Salón México* de Emilio Fernández, en la cual se pueden escuchar dos de los danzones mexicanos más famosos, “Nereidas” y “Juárez”. La trayectoria del danzón empezó en Cuba, más precisamente en Matanzas, cuando en 1879 Miguel Faylde lo inauguró con “Las alturas de Simpson”. Después, el danzón viajó hacia Mérida y Veracruz, para finalmente llegar a los salones de baile de la ciudad de México (Rashkin, 169).

En su artículo “La Dancing mexicana”, Robert Buffington analiza cómo, por un lado, la coreografía del danzón refuerza el control del hombre sobre la mujer, y por otro lado, modela un diálogo relacional entre la pareja cuestionando el mismo derecho del hombre de dominar a la mujer. Establece ahí, a partir de la

---

<sup>10</sup> Véase el libro *El cine de Silvia Pinal* (1996) de Emilio García Riera.

conceptualización de Judith Butler sobre la conexión de la “materialidad del cuerpo” con la “performatividad del género”, que, entre los años veinte y cincuenta, el danzón ha facilitado la emergencia de las mujeres de clase obrera como sujetos modernos, siendo parte de un proceso más ancho en el cual participaron la urbanización acelerada, la revolución social y el advenimiento de la cultura de masas. “As a cultural practice, danzón served to domesticate traditional patriarchy by promoting an ideology of heterosexual intimacy at odds with overt male domination of women” (Buffington, 89). La particularidad del danzón, la que lo hizo sobresalir como práctica cultural, era la de ser a la vez romántico, glamuroso, sexy, pero sobre todo *decente*: “The stress on simplicity and bodily made danzón especially attractive to working-class women concerned about protecting their reputations even as they broke with the social conventions that linked dance halls and cabarets with loose women” (96). En el mismo sentido, Pedelty sostiene que el danzón disciplina los cuerpos, celebra y ritualiza los contactos con elegancia. Según él, el danzón es negociación y compromiso entre los individuos y las masas, entre el hombre y las mujeres, y entre la gente y los espacios urbanos (198).

En una parte de su ensayo dedicado a la estructura narrativa del danzón y en la cual se apoya en teorías musicales, Buffington destaca, entre otras cosas, una organización en seis partes, dentro de las cuales algunas son masculinas, otras femeninas, y finalmente otras representan la pareja (97). Su análisis musical lo lleva a interpretar el danzón como una parábola de la unión amorosa en la cual la pareja aprende a comunicar, confiar y satisfacer las necesidades de cada quien, en un contexto de lo que él llama “domesticated patriarchy”, es decir que el hombre manda, pero de manera gentil y respetuosa hacia su pareja (98). El salón de baile aparece así

como espacio de predilección de las relaciones *hetero-sociales*, en contraposición con los lugares *homo-sociales*, tal como el mercado, para las mujeres, o la cantina, para los hombres (89). Según Monsiváis, durante su época de mayor resplandor –la cual coincide con la época de oro del cine mexicano el salón de baile era la “Athenian agora of Tenochtitlan” (1995: 118).

El danzón es un baile que se practica a manera de un verdadero ritual. En la película de Novaro, esto se manifiesta particularmente a través de la ropa que visten los danzoneros en los salones de baile, cuidadosamente elegida como en el caso del traje blanco de Carmelo. La directora intentó captar algunas partes de este ritual, al filmar por ejemplo el momento cuando las mujeres se cambian los zapatos después de bailar, es decir, cuando pasan de la escena, con sus tacones altos, a los zapatos de todos los días.

María Novaro comenta que se distinguen tres tipos de danzón en México: el danzón cerrado, el danzón floreado y el danzón de fantasía, además de las particularidades del danzón de Veracruz y del Distrito Federal. Según Buffington, la película de María Novaro recuerda cómo las mujeres de clase obrera siempre han tenido un papel central en la práctica cultural del danzón (88). El personaje de Julia Solórzano es una mujer apasionada por el danzón, más precisamente el danzón cerrado, o sea el más tradicional y puro, la variedad que ella baila. Cuando Rubén la lleva a bailar y prefiere un estilo muy tropical, Julia está disgustada y deja la pista de baile.

En una secuencia de la película la cámara recorre una pared de la casa de Julia, decorada con diplomas de danzón y fotos familiares (16:58-17:33). En esta secuencia, que empieza con el encuadre de un juego de muñecos que representan una

orquesta, probablemente de danzón, se escucha “La flauta mágica”, un danzón de *Acerina y su Danzonera* que consiste en el arreglo de una pieza de Mozart. Lo interesante de la secuencia es que los diplomas de Julia (1956) y de su madre (1949), además de relacionar a Julia y el danzón con el periodo conocido como “época de oro”, ponen de relieve el aspecto *patrimonial* del danzón. En la misma ocasión, estos diplomas rinden homenaje a dos danzones famosos que no se han incluido en la película, “Nereidas” y “Almendra”, respectivamente nombres de los clubes de baile de Julia y de su madre.

Acabamos de ver los diversos elementos de tradición que se reiteran con nostalgia en la película: las alusiones al cine de la época de oro, el bolero y la tradición del danzón. A continuación, veremos más bien los elementos de tradición subvertidos en *Danzón*.

### **3.3 El melodrama clásico**

En la siguiente sección, contextualizaremos primero el melodrama mexicano de la época de oro, para después incorporarlo dentro de la trayectoria más ancha del melodrama, a partir de la historia y de la definición del melodrama, tal como lo explica Jesús-Martín Barbero. Esta contextualización nos permitirá entender la importancia del melodrama como tradición cultural en México, además de proporcionarnos las herramientas necesarias para poder comparar *Danzón* con los melodramas clásicos de los cuales reinventa los modelos de género sexual.

### 3.3.1 El melodrama mexicano

Desde sus inicios, el cine mexicano destapó la cloaca de la prostitución para no cerrarla jamás; sus imágenes de arrabal, sus cabarets y sus aventureras, dejadoras y otras víctimas del pecado, siguen y seguirán fascinando a los cineastas y espectadores amantes de un género delicioso y lúbrico (Aviña, 178).

El melodrama cabaretero se inauguró simultáneamente con el cine sonoro en México, es decir en 1931 con *Santa* (Antonio Moreno), una adaptación de la novela epónima de Federico Gamboa. En 1933 siguió *La mujer del puerto* (Arcady Boytler), inspirada en los cuentos “Natacha” de León Tolstoi y “Le port” de Guy de Maupassant (García Riera, 1993, tomo 1: 104). Según Rafael Aviña, la década de los cuarentas fue una época de “esplendor de la épica prostibularia”, tanto en la realidad como en el cine, ya que fue la época que más repitió la fórmula del melodrama cabaretero (171). Este subgénero integró elementos del cine de arrabal, ubicado en los barrios pobres de la ciudad de México, con música tropical, tal como el danzón, la rumba y la samba. El cine cabaretero surgió como respuesta a los cambios socioeconómicos que redefinieron el papel de la mujer mexicana en la esfera pública, y trataba de la integración de estos cambios en el discurso patriarcal con respecto a la sexualidad de la mujer (Hershfield, 1996: 77-79). Estas películas reflejaban la creciente urbanización del país y la fórmula era casi siempre la misma: la llegada de una chica humilde de provincia a la ciudad que era devorada por la maldad dominante en la urbe y quedaba condenada a bailar en el cabaret y prostituirse hasta encontrar la redención. Las cabareteras de la época de oro –también llamadas ficheras, rumberas, pecadoras, perdidas o aventureras, según el caso– eran modelos arquetípicos de la mujer abnegada, sentimental y heroica que pagaban por el pecado de su ingenuidad (Aviña, 172). Esas mujeres se presentaban como objetos sexuales que sacrificaban

sus cuerpos en beneficio del mundo masculino (Hershfield, 1996: 77-79). Ésta es la “educación sentimental” de la cual Novaro, en *Danzón*, se burla y a la cual rinde homenaje.

### 3.3.2 Origen e historia del melodrama

Según Martín-Barbero, el melodrama, tal como conocemos hoy en la televisión y en el cine, tiene su origen en los espectáculos populares de forma teatral que aparecieron en Francia e Inglaterra en el transcurso del siglo XVIII, en consecuencia a disposiciones gubernamentales que prohibieron la existencia de teatros populares y reservaron el privilegio de ir al teatro a las clases altas. Al pueblo se le prohibió todo tipo de representaciones que tuvieran diálogos hablados o cantados, con el pretexto de impedir la corrupción del verdadero teatro. Estas restricciones tuvieron una incidencia sustancial en la forma que tomaría el melodrama, al contestar a la economía del orden y a la represión con una retórica del exceso: “Desde una puesta en escena que exagera los contrastes visuales y sonoros a una estructura dramática y una actuación que exhiben descarada y efectistamente los sentimientos exigiendo en todo momento del público una respuesta en risas, en llantos, en sudores y estremecimientos” (Martín-Barbero, 161).

Según Martín-Barbero, “El melodrama nace como ‘espectáculo total’ para un pueblo que puede ya mirarse de cuerpo entero” (152). El fundamento del melodrama, según Martín-Barbero, es apoyarse en varios procesos de *reconocimiento*, tanto en el nivel de la puesta en escena como en el plano de la estructura dramática. Es decir que todo debe de ser fácilmente reconocible. En el nivel de la puesta en escena, Martín-Barbero destaca una economía del lenguaje verbal que se pone al servicio de un

espectáculo visual y sonoro, donde los efectos sonoros son estudiadamente fabricados y la música utilizada para marcar los momentos solemnes o cómicos, para caracterizar a los personajes y marcar su entrada y para cargar la tensión o relajarla. Con respecto al plano de la estructura dramática del melodrama, Martín-Barbero expone que ésta se organiza en torno a cuatro sentimientos básicos –miedo, entusiasmo, lástima y risa–, a los que corresponden cuatro tipos de situaciones –terribles, excitantes, tiernas y burlescas–. Estas situaciones están generalmente personificadas por cuatro clases de personajes arquetípicos –el Traidor, el Justiciero, la Víctima y el Bobo–, que al juntarse realizan la revoltura de cuatro géneros –novela negra, epopeya, tragedia y comedia– (157). Siguiendo una pista abierta por Walter Benjamin, Martín-Barbero propone que esta esquematización y polarización en la estructura dramática se debe a un vínculo especial entre la narración y la experiencia y la memoria, razón por la cual el verdadero movimiento de la trama del melodrama es un reconocimiento de la identidad.

En el melodrama, el mecanismo de reconocimiento surge además a través del género y de las recepciones. El relato de *género*, por oposición al relato de *autor*, marca una importancia cultural exterior a la obra. Lo que prima es más bien la experiencia que vive el espectador (Martín-Barbero, 181-200). En el plano de las recepciones, que Martín-Barbero analiza a partir de los trabajos de Carlos Monsiváis sobre el cine mexicano de la época de oro, el pueblo se *reconoce* en una pantalla que actúa como espejo. Es a través de las películas que el pueblo aprende a vivir en la ciudad y *reconoce* el nuevo orden social al cual se tiene que enfrentar.

Martín-Barbero subraya que fue a través del folletín que el cine recibió su herencia del melodrama. En el cine, el gran espectáculo popular tendría entonces la capacidad de alcanzar a las masas (201).

Hay una convergencia profunda entre cine y melodrama: en el funcionamiento narrativo y escenográfico, en las exigencias morales y los arquetipos míticos, y en la eficacia ideológica. Más que un género, durante muchos años el melodrama ha sido la entraña misma del cine, su horizonte estético y político. De ahí en buena parte su éxito popular, tanto como el largo desprecio de las elites consagrando a propósito del cine el peyorativo y vergonzante sentido de la palabra melodrama y más aún del adjetivo *melodramático* para decir todo lo que para la cultura culta caracteriza la vulgaridad de la estética popular (201-202).

Según Martín-Barbero, la persistencia del melodrama y su capacidad de adaptación a los nuevos formatos tecnológicos no pueden ser explicadas simplemente en términos de operación ideológica o comercial. La obstinación del gusto popular en esta narrativa, que es a la vez materia prima para los formatos comerciales y dispositivo activador de una competencia cultural, habla tanto del goce como de la resistencia (162, 296).

### **3.4 *Danzón* en diálogo con el melodrama de la época de oro**

Ya anteriormente en este capítulo compilamos los elementos de homenaje al cine de la época de oro y al danzón presentes en la película de María Novaro, recorrimos la historia del melodrama en México y presentamos los fundamentos teóricos de Martín-Barbero. En esta sección, veremos cómo *Danzón* entra en diálogo con el melodrama cabaretero de la época de oro, analizando cuestiones temáticas, genéricas y formales. Compararemos *Danzón* con *Salón México*, y en menor medida con otras películas de la misma época, con el objetivo de destacar cómo María

Novaro contesta a sus predecesores y “se burla” de ellos, proponiendo alternativas a los modelos y valores promovidos por ellos.

### 3.4.1 *Danzón* dentro de la tradición del melodrama de la época de oro

Con *Danzón*, Novaro reinventa el melodrama cabaretero del cual toma prestado ciertas convenciones como el enfoque en el baile y la música de origen afro-cubano, la cultura popular y el ambiente urbano tropical (de la Mora, 62). Una de las películas cabareteras que han sido más comparadas, sino la más comparada, con *Danzón* es *Salón México* (1948) de Emilio “El Indio” Fernández<sup>11</sup>.

*Salón México*, una película representativa del género cabaretero, trata de una mujer joven, Mercedes, que no tiene otra opción que la de prostituirse o robar para poder pagar la colegiatura de Beatriz, su hermana menor, quien es como una hija para ella. Mercedes trabaja en el Salón México, donde la hostiga constantemente Paco, su padrote y pareja de baile, con quien gana concursos de danzón. Después del fracaso de un robo de banco que lo lleva a asesinar a un velador, Paco pasa una temporada en la cárcel, de la cual logra escapar, planeando huir fuera del país con Mercedes. Con el fin de imponer su voluntad a Mercedes, Paco la amenaza con ir a decir su verdadero oficio a Beatriz, su hermana menor, y a la gente del colegio donde estudia. Mientras tanto, Lupe, el policía del Salón México, trata de proteger a Mercedes tanto como puede. Enamorado de Mercedes, Lupe le propone matrimonio, pero ella quiere esperar que termine su compromiso con su hermana, el cual no tardará, ya que Beatriz planea casarse con el hijo de la directora del colegio al terminar sus estudios.

---

<sup>11</sup> Véase Dolores M. Tierney, Robert Buffington, Elissa Rashkin y Joanne Hershfield (1997).

La película termina trágicamente cuando Mercedes mata a Paco para impedirle desenmascararla con su hermana, pero él la mata a tiros justo antes de morir.

Los paralelos que se pueden establecer entre *Danzón* y *Salón México* conciernen tanto la hipertextualidad como la metatextualidad. Es decir que *Danzón* parte de una anécdota similar y la transforma con el propósito de criticar ciertos aspectos y proponer alternativas. En los dos casos se trata de una mujer que se gana la vida para sacar adelante a su hija (aunque biológicamente hermana en el caso de *Salón México*), y que baila danzón a un nivel competitivo. La gran diferencia a este nivel es que Mercedes baila para mantenerse económicamente, mientras Julia lo hace por su puro placer (Hershfield, 69).

Además de *Salón México*, otros melodramas cabareteros son susceptibles de comparaciones con *Danzón*, por razones tan diversas como similitudes en la trama, temáticas, ámbito y música. Una de estas es *Aventurera* (Alberto Gout, 1950), en la cual la protagonista viaja de la provincia a la ciudad en busca de un trabajo, mientras en *Danzón*, Julia deja su trabajo en la capital para viajar a la provincia.<sup>12</sup> Otra es *Santa* (Antonio Moreno, 1931), en la cual la protagonista enseña a su pareja a bailar danzón, como lo hace Julia con Susy. Una constante en estas dos últimas películas es que fue Agustín Lara, figura indisociable del cine de la época de oro recuperado en *Danzón*, quien compuso los temas musicales principales. De *La mujer del puerto*,

---

<sup>12</sup> Emily Hind define *provincia* como todo el territorio fuera de la capital mexicana, lo que el gobierno llama de manera más diplomática “el interior de la República”. Sin embargo, desde un punto de vista local o regional, la provincia designa el campo y las pequeñas ciudades, en oposición a las ciudades importantes y capitales estatales (Hind, 2004, 26). Así, la ciudad de Veracruz es *provincia* desde el punto de vista de Julia (*Danzón*), pero no desde el punto de Rosario (*La mujer del puerto*), quien viaja de Córdoba hacia Veracruz.

*Danzón* hereda el universo del puerto de Veracruz y la aventura con un marinero, pero sin terminar de manera trágica.

### 3.4.3 Elementos de ruptura con la tradición en *Danzón*

Si María Novaro rinde homenaje al melodrama, también ofrece una perspectiva distinta, crítica. Según Rashkin,

Unlike the screen cabarets of the Golden Age, the dancer halls Julia frequents are not overwrought scenarios of sin and redemption, nor are their inhabitants the seductive and decadent sirens of the songs of Agustín Lara. Rather they are pleasant, inviting arenas of play, pleasure, and release or escape in which the dance itself (not the milieu) is central and transcendent (178).

La noción de *género*, tanto cinematográfico como sexual, es el punto de partida para comparar *Danzón* con *Salón México*. Considerando el melodrama de la época de oro como parte de la “educación sentimental” mexicana y de la construcción del género femenino, llegaremos a interpretar *Danzón* a la vez como una burla del melodrama y como subversión de la imagen del género femenino construida en él. Buffington, comparando *Danzón* con *Salón México*, afirmó lo siguiente: “To this patriarchal moralizing and to Fernández’s bohemian provocation, Novaro’s film offers a gentle riposte” (104).

#### 3.4.3.1 Ruptura con el melodrama clásico

Al trabajar la relación que mantiene la película con el género melodrama, estamos tratando cuestiones de *architextualidad*. A pesar de la reiteración de ciertos elementos del melodrama en *Danzón*, la película ignora la mayoría de sus reglas, tal como lo plantea la directora: “burlarnos de las formas del melodrama” (Novaro en Arredondo, 135). Así, lo que domina en *Danzón* no es la obediencia a un género o un estilo de cine en particular, sino las fantasías de su creadora. A partir de una

comparación entre *Salón México* y *Danzón*, destacaremos a continuación los elementos temáticos y formales que van a contracorriente del melodrama típico en la película de María Novaro.

Según Martín-Barbero, el verdadero movimiento de la trama de un melodrama es un *reconocimiento* de la identidad. En *Salón México*, ejemplo de melodrama clásico, lo que está en juego es el reconocimiento de la verdadera identidad de Mercedes, a la vez como prostituta, para la gente del colegio de Beatriz, y como mujer sacrificándose por su hermana menor, para la gente del Salón México. La tensión dramática se organiza así en función de la posibilidad de ser desenmascarada por Paco y que su hermana menor se entere de su verdadero oficio, mientras existe otra posibilidad, la de ser reconocida como mujer decente y madre abnegada por Lupe y casarse con él. En *Danzón*, el personaje de La Colorada se puede relacionar con Mercedes por ser a la vez madre y prostituta. La mayor diferencia entre La Colorada y su homóloga es que en su caso, no existe ningún riesgo de ser *reconocida* como prostituta. Al contrario de Mercedes, la prostitución es sólo un aspecto de la vida de La Colorada y parece coexistir de manera equilibrada con su papel de madre.

Otro ejemplo que demuestra una cierta banalización de la cuestión del reconocimiento es el momento en que Julia vuelve a encontrarse con Carmelo en el Salón Colonia. En esta escena, en la cual Julia está bailando con otro hombre al momento de la llegada de Carmelo, ella se detiene un momento para mirarlo directo a los ojos, sonríe y sigue bailando con él sin preguntas, ni lágrimas. En *Danzón*, hay una cierta recuperación de la cuestión del reconocimiento, aunque sin alcanzar la envergadura que tiene en el melodrama clásico, tal como lo define Martín-Barbero. A pesar de que la película termine como empieza, en el salón de baile, como un eterno

retorno, y que la protagonista no experimente ningún cambio excepcional en su vida, desde el punto de vista psicológico sí ha evolucionado. En el transcurso de su viaje y a partir de encuentros significativos que la llevan a redescubrir su feminidad y abrir la mente –Susy, un travestí; La Colorada, a la vez prostituta y madre; y Rubén, un hombre más joven con quien tiene una aventura-, Julia experimenta el *reconocimiento* propio de su identidad, a la vez como mujer deseable y como madre (de la Mora, 63). “Yo creo que es... un reconocerse como mujer, reconocer su cuerpo, su ser como mujer sexual viva [...]” (Novaro en Medrano Platas, 259).

La voluntad de la directora de jugar con las convenciones del melodrama la ha llevado a anunciar una escena de *reconocimiento* con la toma de un puesto del vendedor ambulante de nieves llamado “Anagnórisis” (1:18:44), anticipando el momento en el cual Julia se da cuenta de que no está enamorada de Rubén<sup>13</sup>. Según David William Foster, esa *anagnórisis* es precisamente el detonador que permite a Julia regresar a la capital con más confianza (111). La toma del puesto de nieves se inscribe además como recurso típico del melodrama clásico que consiste en comunicar con el público por escrito, al igual que la atribución de nombres de canciones románticas a los barcos<sup>14</sup>, lo cual recuerda los mensajes escritos en los letreros pegados a los carros en *Nosotros los Pobres* (Ismael Rodríguez, 1948). María Novaro subraya además, con respecto al melodrama y a las comedias de arrabal al estilo de *Nosotros los Pobres*, que la inspiraron para *Danzón* en su “deseo de vivir la

---

<sup>13</sup> María Novaro en su comentario en voz en off en la reedición DVD de *Danzón* (2007).

<sup>14</sup> La directora, en su comentario en voz en off de la reedición DVD de *Danzón* (2007), explica que tuvieron que ingeniar una manera de atribuir los nuevos nombres de barcos, ya que no existía todavía la tecnología digital, como pintarlos en barcos en reparación o colgar un letrero.

vida felizmente que se sobrepone a muchísimos problemas, a desgracias” (Novaro en Arredondo, 139).

Según Dolores M. Tierney, en el subgénero cabaretero del melodrama, la música diegética contribuye resolutivamente a la creación del clima narrativo (214). En *Salón México*, el clima narrativo se construye a partir de un juego constante entre la música diegética, como el danzón y la rumba caribeña que se escuchan adentro del salón de baile y que marca momentos de ternura entre Mercedes y Lupe o actúa a título de ambientación o adorno, y la música extradiegética, utilizada principalmente para marcar los momentos de alta tensión dramática y de suspenso, los cuales ocurren sobre todo en las casas de Mercedes y Paco. Además de la música, *Salón México* recurre a otros elementos estéticos para marcar los momentos de tensión dramática. Por ejemplo, en la secuencia en la que Mercedes entra a la casa de Paco para quitarle el dinero del concurso de baile que ganaron juntos pero que él no quiso compartir con ella, se nota un parpadeo continuo de luz muy marcado.

En el caso de *Danzón*, la música está también muy conectada con la trama, pero sin servir al mismo propósito. Al contrario de *Salón México* y otros melodramas clásicos, en *Danzón* no se recurre tanto a la música para crear una tensión narrativa. La música se relaciona más bien con el estado emocional de la protagonista: preocupación, nostalgia, enamoramiento y goce. Un ejemplo es el danzón “Lágrimas negras”, compuesto por Miguel Matamoros e interpretado por la Danzonera Dimas, que abre la película y anticipa la desaparición de Carmelo. Otro es el bolero “Cómo

fue”, compuesto por Ernesto Duarte e interpretado por Benny Moré, que Julia escucha en la juguería<sup>15</sup> “Acrópolis” en el momento en que se enamora de Rubén.

Otro ejemplo de ruptura con el melodrama clásico en *Danzón* es la ausencia de los personajes arquetípicos que sí encontramos en *Salón México*: Paco como Traidor, Lupe como Justiciero y Mercedes como víctima. Éstos resultan mucho más difíciles, sino imposibles, de identificar en *Danzón*. Si acaso Susy podría tener el papel de justiciero o protector, es porque ella se cree personaje de una tragedia amorosa. En realidad, Susy es más como un hada madrina que acompaña a Julia, quien no es ningún tipo de víctima. Los rasgos de personalidad de Julia, como el pudor y la delicadeza, su actitud positiva y la alegría, se oponen finalmente a los excesos de cólera y de lágrimas del melodrama tradicional.

### 3.4.3.2 Ruptura en las representaciones masculinidad/feminidad

Tanto el danzón como el melodrama, con su “educación sentimental”, imponen una cierta representación de los géneros. El mundo del danzón es muy rígido y muy convencional, y está además lleno de reglas que se asimilan a la división tradicional de los géneros según la cual “el hombre manda y la mujer obedece” (Novaro en Arredondo, 134). Según de la Mora, *Salón México* sugiere que la dominación masculina es la misma en la vida como en el baile (60). El destino de Mercedes se ve así manipulado por Paco, que la amenaza en cada ocasión para someterla a sus voluntades y caprichos. Al contrario, en *Danzón*, el pretexto del baile sirve precisamente para resaltar que la vida no tiene que obedecer a las mismas reglas, logrando así contestar el orden tradicional de los géneros. Así, la pasión y el

---

<sup>15</sup> En México, una juguería es un comercio donde se venden jugos de frutas.

empeño de Julia en aplicar al pie de la letra las reglas del danzón no desborda en la manera como dirige su vida, en la cual es dueña de ella misma. En la búsqueda de su compañero de baile en Veracruz, y frente al fracaso, Julia da un nuevo sentido a su viaje y descubre que Carmelo es más un pretexto que un fin en sí. Al viajar supuestamente en busca de ese hombre, Julia tiene un romance con otro, sin por lo tanto entregarse a él, y decide más bien regresar a su vida y a su independencia en la capital.

Al contrario de las representaciones de la mujer en el cine mexicano clásico, en *Danzón* la feminidad no se define en oposición a la masculinidad. Según Dolores M. Tierney, la narración de *Danzón* transgrede seriamente la ideología dominante, al relegar a un lugar periférico los problemas del mundo masculino, de clase media, heterosexual y de raza blanca, poniendo en primer plano los grupos e ideologías marginados (218). En realidad, los hombres no figuran en la película, sino en papeles convencionalmente feminizados, mientras Julia ocupa el papel tradicionalmente masculino de perseguidor, seductor, deseador y poseedor de la mirada (Hershfield y Maciel, 259). “[...] *Danzón* does not sacrifice the woman’s desire in an effort to plot a patriarchal resolution. Instead, *Danzón* accomodates and promotes female desire and independence [...]” (de la Mora, 60). Así, Carmelo y Rubén se ven relegados al papel de objeto del deseo de Julia. Además, Susy y sus amigas travestís borran las fronteras de género al traspasar de lo masculino a lo femenino. En el mismo sentido, el empleado de Doña Ti hace cosas habitualmente asociadas con las mujeres, como sostener el frasco de esmalte de Doña Ti mientras ella se está secando las uñas con el ventilador y vestir una falda floreada como delantal para cortarse el pelo. Se puede finalmente notar una tendencia general de la película a presentar a personajes

femeninos fuertes que no necesitan de los hombres para dar sentido a sus vidas o mantenerlas económicamente, ya se trate de mujeres monoparentales como Julia y La Colorada, o de Doña Ti, una madre abandonada por sus hijos. Por su parte, Beatriz, la hija de Julia, cambia de novio durante el viaje de su madre dando a entender que no hay que dedicarle demasiado cuidado.

En *Mexican cinema/Mexican Woman*, Joanne Hershfield describe ampliamente la imagen de la mujer difundida en el cine mexicano de los años cuarenta y cincuenta. Destaca esencialmente una dicotomía mujer-prostituta y mujer-santa, así como las virtudes femeninas de pureza de la mujer y de abnegación de la madre que han sido promovidas en el cine de la época de oro. Esta imagen de la mujer contrasta vigorosamente con los personajes femeninos independientes y multidimensionales de *Danzón*, por lo que Rosa Campos-Brito habla de una interrupción de la ilusión que podría engañar al espectador nostálgico (125). El personaje de Julia Solórzano logra así conciliar su papel de madre con una vida de mujer libre e independiente, es decir que ganarse la vida honradamente y cuidar de su hija no le impide frecuentar los salones de baile con sus amigas y salir de viaje sola a Veracruz. “Julia, la protagonista de *Danzón*, logra una autonomía y una realización personal a las que Mercedes no puede aspirar, ni de lejos en *Salón México*” (Tierney, 218). La Colorada es otro modelo de mujer que se aparta de las figuras arquetípicas de la época de oro. Es a la vez madre y prostituta, haciendo coexistir estos dos aspectos de su vida, es decir sin tener que aislarlos en dos universos paralelos como hace Mercedes en *Salón México* o Rosaura en *Aventurera*<sup>16</sup>. Así, la prostituta en

---

<sup>16</sup> Rosaura es una madre de familia aristócrata de Guadalajara que trabaja de madrota en Ciudad Juárez, sin que sus hijos sospechen de su oficio.

*Danzón* es presentada como un personaje de múltiples dimensiones para quien el trabajo sexual es solamente un aspecto más de su vida. Frente a la indefensa prostituta, víctima de un padrote y de la sociedad que la margina, como Mercedes en *Salón México*, La Colorada “se defiende solita”, como dice Doña Ti a Julia. Campos-Brito llama además la atención sobre el hecho de que la primera vez que aparece La Colorada en la película, la escena está llena de luz natural y colorido, los cuales resaltan la belleza y el aspecto saludable de esta mujer (127-128).

La construcción de la feminidad y la “educación sentimental” son temas importantes tanto en *Salón México* como en *Danzón*. En las dos películas, vemos cómo la imagen de la mujer se construye a partir de su ropa, peinado y maquillaje, pero en contextos totalmente opuestos. En *Salón México*, Mercedes se “disfraza” para cumplir con sus compromisos: de prostituta para trabajar, y de mujer decente para ir al colegio de Beatriz. En *Danzón*, es Susy quien mejor ilustra la construcción de la feminidad, con mucho placer, lo cual la distingue de Mercedes. Según Sergio de la Mora, en la escena donde Julia acompaña a Susy en el camerino del cabaret, la cámara enfoca en los pechos artificiales de Susy, el maquillaje y los disfraces, resaltando un aspecto teatral y artificial de la construcción de la feminidad, y desnaturalizando así la imagen glamurosa de la mujer del cine clásico mexicano (65).

Julia, a pesar de ser una mujer independiente, tiene inicialmente una visión muy hermética de los géneros. Esto se observa en la escena que trata de enseñar a Susy a bailar danzón y que en un principio se niega a tomar el papel del hombre para que Susy aprenda a bailar como mujer. Susy logra después abrirle la mente, al enseñarle que se trata más de una construcción social que biológica (de la Mora, 61),

lección que Julia integrará cambiando las “o” por “a” en su carta de despedida para Susy.

El personaje de Susy se inspira de un comic, *Susy, secretos del corazón*<sup>17</sup>, del cual vemos un ejemplar en la película (39:19). Novaro considera los travestís como hombres con alma de mujer, pero sobre todo como mujeres extremas, siendo ellos manifestación de lo femenino a ultranza. Según ella, los travestís son los que más disfrutan de los tacones, los vestidos, el maquillaje y toda expresión de feminidad tal como gestos y movimientos.<sup>18</sup> No es casualidad que sea Susy quien le ayuda a Julia a “reconocerse como mujer” y a expresar toda su feminidad, además de ser ella la más romántica de todas las “mujeres” que rodean a Julia.

Según Dolores M. Tierney, en el cine mexicano, tanto el clásico como el contemporáneo, los números musicales recogen las problemáticas periféricas, es decir de los grupos marginados, ya sea por la clase social, la raza o el sexo (215). En una secuencia del espectáculo de Susy, ésta luce bailando y doblando la interpretación de Ana María Fernández de “El Coquero” de Agustín Lara, asimilándose a las rumberas como Ninón Sevilla o Yolanda Montes, conocida como “Tongolele”. Según Sergio de la Mora, el personaje de Susy propone una alternativa a los valores patriarcales y desplaza el enfoque narrativo y visual de la prostitución femenina y heterosexual

---

<sup>17</sup> *Susy, Secretos del Corazón* es un comic que se publicó en México durante los años sesenta y setenta. Era una adaptación de comics estadounidenses aparecidos en los años cuarenta y cincuenta, tales como *Secret Hearts*, *Young love* y *Heart Throbs*. *Susy* era un comic romántico e ingenuo que trataba de señoritas en busca del amor verdadero y de la felicidad eterna.

<sup>18</sup> María Novaro en su comentario en voz en off en la reedición DVD de *Danzón* (2007).

hacia otra masculina y homosexual, como en el caso del personaje de La Manuela en *El lugar sin límites* (1977) de Arturo Ripstein<sup>19</sup> (63).

#### 3.4.4 Filmar con ojos de mujer

Al acercarse al imaginario, a las fantasías, al romanticismo y al sentido del humor de las mujeres, *Danzón* expresa un punto de vista y una sensibilidad femenina que no se habían visto en el cine de la época de oro. La directora ha pedido a su camarógrafo que pusiera una atención especial en filmar como si fuera una mirada de mujer, lo cual se nota especialmente en dos escenas en las cuales aparece Rubén. Una es al momento del segundo encuentro entre Julia y él, y el otro es el plano que recorre su cuerpo en la cama, y no el de Julia. “De hecho, él [Carmelo] y los otros personajes, todos los masculinos son vistos, siempre, a través del filtro de la imaginación femenina, o de la fantasía e ilusión femenina” (Novaro en Medrano Platas, 254). La regla del punto de vista femenino se suspende sólo en dos escenas de la película. Una de estas es cuando Julia baja del tren al llegar a Veracruz. La ausencia de mujeres en la calle enfatiza las miradas que le hacen los hombres. La otra es la escena en la que Julia camina en los muelles con su vestido rojo y que todos los hombres la miran con insistencia. Aun así, estas escenas logran comunicar lo que siente Julia en estos dos momentos precisos, bien-estar en la primera e incomodidad en la segunda.

*Danzón* expone valores, tradiciones, música y escenarios regionales y populares en el cine de la época de oro pero olvidados en el cine contemporáneo (Maciel, 114). La película tiene como escenario principal la ciudad de Veracruz,

---

<sup>19</sup> En una entrevista concedida a Alejandro Medrano Platas, María Novaro menciona que *El lugar sin límites*, en la cual actúa también Carmen Salinas, es su película favorita (253).

región más caribeña y por lo mismo con más influencia africana de México. La ciudad goza además de un clima tropical y de un ambiente exótico (Rashkin, 170). Mientras en el cine de la época de oro la provincia<sup>20</sup> era mayoritariamente el mundo de la hombría con la cantina y la hacienda, en *Danzón*, la provincia es femenina. Muchas de las escenas enseñan mujeres en su ambiente cotidiano, como por ejemplo las prostitutas de la casa de huéspedes tendiendo ropa o las largas pláticas de Julia y Doña Ti con el café. La amistad y las redes de solidaridad entre mujeres están valorizadas a lo largo de la película. Por ejemplo, la protagonista no tiene la menor dificultad para integrarse a un nuevo círculo de amigas en Veracruz, estando lejos de sus compañeras de trabajo. Además, el ámbito de trabajo de la central telefónica es un lugar cuidadosamente elegido para situar la película en un universo femenino, así como las escenas en el dormitorio de la central y el baño del Salón Los Ángeles, lugares privilegiados para los chismes entre amigas.

A lo largo de la película, muchos detalles más se añaden para hacer referencia al mundo femenino. Es el caso del nombre del barco griego “Papanicolau”, escrito en el marcador de la oficina de los remolcadores, lo cual hace referencia a un examen ginecológico. También está el encuadre de la caja “Brassette” en el cuarto de La Colorada. Se da además una gran importancia a gestos femeninos, como por ejemplo cuando Julia se acomoda el sostén, bajando la escalera del Hotel Rex.

Al haber sacado provecho al máximo de los colores, *Danzón* añade otro aspecto a la relectura del cine de la época de oro, el cual era limitado al blanco y negro. El ambiente creado a partir de los colores específicos de cada lugar, así como

---

<sup>20</sup> Según la definición de *provincia* de Emily Hind, es decir, el territorio fuera de la capital mexicana.

el cuidado en escoger los colores del vestuario y de los accesorios, contribuyen mucho al lenguaje de la película. El color azul es uno de los colores más importantes en la película. En la secuencia en la cual Doña Ti canta la canción *Azul*, compuesta por Agustín Lara e interpretada por Toña la Negra, la cámara filma muchas cosas azules. La casa de Susy y el cuarto de Doña Ti tienen una dominancia de azul. La juguería “Acrópolis”, donde está sentada Julia la segunda vez que ve a Rubén, está pintada de azul, haciendo referencia al barco griego en el cual se supone que está Carmelo. El azul es también el color de la inmensidad del mar y del cielo de Veracruz, color de la infinita libertad. El otro color que más destaca es el rojo. Es el color del Salón Los Ángeles, del esmalte y del pintalabios que usa Julia en Veracruz, y del vestido que lleva puesto al caminar en el puerto en busca de Carmelo. El uso del color rojo refuerza la relación entre pasión y mascarada, y propone el deseo como una cualidad libre y una fuerza individual propia y sentida (Rashkin, 173). En una escena en la cual Julia habla con La Colorada y ve que se vistió de rojo, le pregunta si le gusta este color y la prostituta le contesta que es bueno para trabajar. En contraste con los colores vivos de Veracruz, los colores de la ciudad de México - excluyendo el Salón Los Ángeles – son de tonos neutros, como blanco y el café. Así, el Salón Colonia, la casa de Julia y la cafetería situada enfrente de la XEW son de colores que remiten más al pasado, a la nostalgia. Además, los juegos de luz y el atmósfera en la capital son de manera general más opacos, más pesados que los de Veracruz, donde la luz es brillante, hasta adentro de los lugares frecuentados por Julia.

## Conclusión

María Novaro expresó una voluntad de conservación del patrimonio cultural que remite a la idea de archivo y de museo. La película tuvo además algunos efectos positivos en la preservación de este patrimonio que rebasaron los límites del documental y del archivo, para así saltar en la vida real. Por ejemplo, después de la salida de la película, el Salón Colonia se volvió de moda y se llenó nuevamente de danzoneros, y el Hotel Rex fue salvado de la demolición y remodelado. En 1994, salió en las pantallas una adaptación del clásico de Fernández, *Salón México*, hecho por José Luis García Agraz, con María Rojo interpretando la protagonista, apareciendo ella nuevamente como bailarina de danzón. Además, la película documenta muchas costumbres que si no pertenecían a otra época, estaban a punto de desaparecer cuando se filmó la película, después de una larga tradición. En un comentario que hace en la reedición de la película, María Novaro subraya varios elementos que la película rescató y que desde entonces han desaparecido o se están extinguiendo. Es el caso de la línea de tren entre la capital y la ciudad de Veracruz y de las casetas donde redactaban cartas. En algún sentido, la lectura actual de *Danzón* puede ser una nostalgia directa de la época de la película tanto como una nostalgia de los cuarentas. El interés de *Danzón* reside entonces mucho en su contenido cultural, como tarjeta postal de un México a punto de perder sus últimos vestigios del pasado.

*Danzón* es a la vez una apropiación femenina y contemporánea de la herencia cultural mexicana vehiculada en el cine de la época de oro. A pesar de expresar una cierta nostalgia de una época gloriosa del cine mexicano, especialmente a través la sublimación del pasado y un homenaje caluroso al cine y a la música, se trata sobre todo de redefinir los códigos culturales fomentados por la “educación sentimental”

mexicana. Se inscribe así en una cierta tendencia del cine de los noventas a apropiarse y transformar la herencia cultural mexicana. La película sugiere una reconciliación del pasado cultural con los valores contemporáneos a fin de conectar el pueblo con sus raíces y su identidad.

## CONCLUSIÓN

A lo largo de esta memoria, quisimos resaltar los enlaces fuertes que unen las dos películas de nuestro corpus con el cine de la época de oro. En ambos casos, vimos que los cineastas mezclan fascinación y burla hacia sus antecesores. En esta última sección, queremos comparar *La ley de Herodes* y *Danzón* para destacar qué tienen en común, lo cual nos permitirá avanzar explicaciones posibles a sus motivaciones comunes en la recuperación del cine de la época de oro.

El enfoque de nuestro análisis nos induce ver en *La ley de Herodes* y *Danzón* una propuesta de los elementos de la época de oro que se deberían recordar, rechazar y transformar. Esas películas muestran un patrimonio no como “esencia de ese pasado glorioso [que] sobrevive a los cambios” (García Canclini, 1990: 151), ni como un “repertorio fijo de tradiciones” (158), sino más bien como una forma híbrida que asume el desarrollo socioeconómico y cultural capitalista (174).

Como ya vimos en los capítulos anteriores, Luis Estrada utiliza las referencias a la época de oro de manera muy irónica. Imita elementos de la estética de Gabriel Figueroa y Emilio “El Indio” Fernández, pero sin pintar a los indígenas y el campo con la misma ingenuidad e idealismo. Al contrario, en *La ley de Herodes*, los supuestos valores del pueblo –como la pureza y el sacrificio para la familia– o la patria dejan lugar a la lucha por el beneficio propio. Así, el marranito de *María Candelaria* pierde todo aspecto sagrado para volverse símbolo de lo malintencionado y sucio que es Vargas. Además, como en *Río Escondido*, se manda a un “representante del presidente Alemán” a llevar la “modernidad y justicia social” a un pueblo aislado, pero el resultado es totalmente opuesto. No solamente Vargas termina

ignorando su mandato, sino que la sinceridad del mismo gobierno se pone en duda. En cuanto a la alusión a Tin Tan, vimos que aunque el personaje de Juan Vargas es un antihéroe sinvergüenza que desmitifica y contrasta con los pícaros inofensivos interpretados por Tin Tan, *La ley de Herodes* demuestra un caluroso homenaje al gran cómico. Un aspecto importante del goce de *La ley de Herodes* es precisamente el reconocimiento de esas referencias, lo cual nos lleva a pensar que *La ley de Herodes* procura asumir el pasado cinematográfico nacional a través del diálogo con el cine de la época de oro. Es decir que aunque se ridiculice el idealismo e ingenuidad del cine de la época de oro, se rescata ese cine como parte de la identidad nacional, fragilizada por la transformación hacia el neoliberalismo.

Por su parte, María Novaro apuesta que el danzón y el bolero pueden ser parte de un estilo de vida moderno, sin amenazar los avances y logros sociales de la mujer, como la independencia económica y sexual. La película insiste mucho en la memoria y la conservación del patrimonio, pero dejando lugar a una transformación de éste conforme a la evolución del pensamiento. Como ya subrayamos en el tercer capítulo, y como se insiste en la película y lo expresa la directora, “En el baile el hombre manda y la mujer obedece, pero en la vida no” (134). Este lema se aplica no sólo en el argumento de la película, sino también en el punto de vista de la cámara, totalmente femenino, como ya vimos anteriormente. En realidad, *Danzón* propone un nuevo proyecto unificador que, al contrario del cine nacional de la época de oro, incluye ahora los grupos más marginados, como las mujeres solas, las prostitutas, los gays, etc. *Danzón* es una apropiación femenina y contemporánea del cine de la época de oro que redefine los códigos culturales fomentados por la educación sentimental mexicana. Sin embargo, no rechaza totalmente esa educación sentimental, sino que se

asume el gusto popular por el melodrama, por el bolero, y por las estrellas de cine de la época de oro. Así, de manera todavía más manifiesta que en *La ley de Herodes*, la burla frecuente la fascinación por la época de oro.

¿Qué conclusiones podemos sacar ahora? Hemos insistido en la importancia y la trascendencia de la época de oro. Mencionamos que la mayoría de los modelos, géneros y estilos cinematográficos mexicanos se han definido en esa época, y subrayamos que ese cine ha seguido viéndose por generaciones de mexicanos, tanto en las salas de cine como en la televisión. Además, según la teoría de la intertextualidad de Kristeva, todo texto se construye como mosaico de citas y es absorción y transformación de otro. El cine no es una excepción y se construye de la misma manera. Partiendo de las dos últimas premisas, pensamos que el cine contemporáneo ha sido influenciado considerablemente por el cine de la época de oro, aunque no siempre de manera deliberada, y que ese diálogo se puede ver reflejado en las películas.

Por otra parte, como ya lo evocamos anteriormente, sostenemos que el contexto de globalización de la década de los noventa ha favorecido el rescate de la cultura nacional-popular y la integración del cine de la época de oro al cine contemporáneo. Esta recuperación ha necesitado un trabajo de actualización del material en el cual los cineastas escogieron lo que consideraban pertinente o necesario de transformar. Pensamos que el interés de ese ejercicio de cruce de la herencia cultural y de las preocupaciones contemporáneas reside en la conexión del pueblo con sus raíces e identidad y en la toma de conciencia implicada por esta conexión. Así, el recurso a un cine tan popular y arraigado como el cine de la época de oro, además de conferirle un potencial de éxito comercial, facilitaría el

reconocimiento y la identificación del público mexicano, reforzando así las opiniones y críticas expresadas por los cineastas a través de sus películas.

## Bibliografía

- Arredondo, Isabel. *Palabra de Mujer. Historia oral de las directoras de cine mexicanas (1988-1994)*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2001.
- Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vermet. *La estética del cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1996.
- Aviña, Rafael. *Una mirada insólita: Temas y géneros del cine mexicano*. México: Editorial Océano de México, 2004.
- Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*. México: Editorial Grijalbo, 1993
- . *La fugacidad del cine mexicano*. México: Editorial Océano de México, 2001.
- . *La grandeza del cine mexicano*. México: Editorial Océano de México, 2004.
- . *La herética del cine mexicano*. México: Editorial Océano de México, 2006.
- Bonfil, Carlos. “La ley de herodes, impugnación al autoritarismo”. *La Jornada*. 8 feb. 2000: 27.
- Bordwell, David y Kristin Thompson. *Film art: an introduction*. Bruxelles: De Boeck & Larcier, 2000.
- Buffington, Robert. “La ‘Dancing’ Mexicana : Danzón and the Transformation of Intimacy in Post-Revolutionary Mexico City”. *Journal of Latin American Cultural Studies*. Vol. 14, No. 1, 2005, 87-108.
- Camp, Roderic Ai. *La política en México: el declive del autoritarismo*. México: Siglo XXI, 2000.
- Campos-Brito, Rosa. “Prostitutas, locas y vestidas: un coqueteo subversivo en Danzón de María Novaro”. *Negociando identidades, traspasando fronteras. Tendencias en la literatura y el cine mexicano en torno al nuevo milenio*. Madrid: Iberoamericana-Frankfurt: Vervuert Verlag, 2008.
- Cardullo, Bert. “Dancin’ ”. *The Hudson Review*. Vol. 46, No. 4, Invierno 1994: 713-722.

- Carroll, Noël. "The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (And beyond)". *October*, Vol. 20, Primavera 1982: 51-81.
- Casas, Armando. "El cine mexicano y la excepción cultural". *Estudios cinematográficos*. año 11, No. 29, feb.-abr. 2006. 74-78.
- Cornell Núñez, Juan Carlos Guillermo. *Sociedad civil en México, 1917-1987*, anexo 17 de la *Revista de la Universidad de Guadalajara*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2000.
- Delgado Moya, Rubén. *Perfil histórico de la revolución mexicana*. México: Editorial Diana, 1975.
- García, Gustavo. "Melodrama: The Passion Machine". *Mexican Cinema*. Paulo Antonio Paranagua, editor. London y México: BFI e Imcine, 1995. 153-170.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- . *Consumidores y ciudadanos*. México: Grijalbo, 1995.
- . *La globalización imaginada*. México: Paidós, 1999.
- García Riera, Emilio. *Historia documental del Cine Mexicano. 17 tomos*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1993.
- . *El cine de Silvia Pinal*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1996.
- . *Breve historia del cine mexicano*. Zapopan: Ediciones Mapa, 1998.
- García Riera, Emilio y otros. *Hojas de cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. México, Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.
- González Vargas, Carla. *Las rutas del cine mexicano contemporáneo 1990-2006*. México: Landucci Editores, 2006.
- Haddu, Miriam. *Contemporary Mexican cinema, 1989-1999: history, space, and identity*. New York: The Edwin Mellen Press, 2007.
- Halperin Donghi, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- Hershfield, Joanne. *Mexican cinema/Mexican Woman, 1940-1950*. Tucson: The University of Arizona Press, 1996.

- . “Women’s Pictures: Identity and Representation in Recent Mexican Cinema”. *Canadian Journal of Film Studies*. Vol. 6, No. 1, Primavera 1997, 61-77.
- Hershfield, Joanne y David R. Maciel. “Women and Gender Representation in the Contemporary Cinema of Mexico”. *Mexico’s Cinema. A century of Film and Filmmakers*. Joanne Hershfield y David R. Maciel, editores. Wilmington: Scholarly Resources, 1999. 249-265.
- Hind, Emily. *Provincia in Recent Mexican Cinema, 1989-2004. Discourse*. 26.1 & 26.2, Invierno y Primavera 2004: 173-193.
- Iglesias, Norma. “Gaze and Cinematic Readings of Gender: *Danzón* and its Relationship to its audience”. *Discourse*. 26.1 & 26.2, Invierno y Primavera 2004: 173-193.
- King, John. *Magical Reels. A History of Cinema in Latin America*. New York: Verso 2000, 2000.
- Maciel, David R. “Serpientes y Escaleras. The Contemporary Cinema of Mexico, 1976-1994”. *New Latin American Cinema*. Michael T. Martin, editor. Detroit: Wayne State University Press, 1997. 94-120.
- Manzo-Robledo, Francisco. “La función de la música popular en tres películas mexicanas: *Frida, Danzón y Doña Herlinda y su hijo*”. *Especulo*. Joaquín M<sup>a</sup> Aguirre, editor. No. 9, 1998. Universidad Complutense de Madrid. 17 Abr. 2010 <[http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero9/f\\_manzo.html](http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero9/f_manzo.html)>.
- Marín Conde, Eduardo. “La ley de Herodes y la absurda censura”. *Kinetoscopio*. No. 58, 2001: 56-57.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Editorial Nomos, 2003.
- Medrano Platas, Alejandro. *Quince directores del cine mexicano*. México: Plaza y Valdés Editores, 1999.
- Monsiváis, Carlos. *Escenas de pudor y liviandad*. México: Editorial Grijalbo, 1988.
- . “Mexican Cinema: Of Myths and Demystifications”. *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*. John King, Ana M. López y Manuel Alvarado, editores. London: BFI, 1993.
- . “Mythologies”. *Mexican Cinema*. Paulo Antonio Paranagua, editor. London y México: BFI e Imcine, 1995. 117-127.

- . *Mexican Postcards*. London: Verso, 1997.
- Monsiváis, Carlos y Carlos Bonfil. *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. México: Ediciones El Milagro-IMCINE, 1994.
- Mora, Carl J. *Mexican Cinema: Reflection of a society, 1896-2004*. North Carolina: MacFarland & Company, 2005.
- Mora, Sergio de la. *Cinemachismo: masculinities and sexuality in Mexican film*. Austin: University of Texas, 2006.
- Noble, Andrea. *Mexican Nacional Cinema*. London: Routledge, 2005.
- Pacheco, José Emilio. *Las batallas en el desierto*. México: Ediciones Era, 1999.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad: Posdata, Vuelta Al Laberinto de La Soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Pedelty, Mark. *Musical Ritual in Mexico City. From the Aztec to NAFTA*. Austin: University of Texas, 2004.
- Poblete, Juan. "New National Cinemas in a Transnational Age". *Discourse*. 26.1 & 26.2, Invierno y Primavera 2004: 214-234.
- Puik, Carla. *Diccionario de directores del cine mexicano*. México: CONALCULTA, 2000.
- Rabau, Sophie. *L'intertextualité. Textes choisis et présentés par*. Paris: Flammarion, 2002.
- Rángel, Liz Consuelo. "La Ley de Herodes (1999) vs. Río Escondido (1947): La desmitificación del triunfo de la Revolución Mexicana". *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*. Vol. 4, No. 1, Primavera 2006: 62-68.
- Rashkin, Elissa. *Women filmmakers in Mexico: the country of wick we dream*. Austin: University of Texas Press, 2001.
- Robertson, Roland. "Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity". *Global Modernities*. Mike Featherstone, Scott Lacsch and Roland Robertson, editores. London: Sage Press, 1995. 25-44.
- Robles, Óscar. *Identidades Maternacionales en el cine de María Novaro*. New York: Peter Lang Publishing, 2005.
- Samoyault, Tiphaine. *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*. Paris: Éditions Nathan, 2001.

- Sánchez Prado, Ignacio M. "Amores perros: Exotic Violence and Neoliberal Fear". *Journal of Latin American Cultural Studies*. Vol. 15, No. 1, 2006, 39-57.
- Stam, Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis. *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism, and Beyond*. Robert Stam, editor. London: Routledge, 1992.
- Tierney, Dolores M. "Tacones plateados y melodrama mexicano: *Salón México y Danzón*". *Archivos de la Filmoteca*. Feb. 1999: 212-228.
- Tuñón, Julia. "Emilio Fernández: A Look Behind the Bars." *Mexican Cinema*. Paulo Antonio Paranagua, editor. London y México: BFI e Imcine, 1995. 179-192.
- . *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: La construcción de una imagen, 1939-1952*. México: El Colegio de México e IMCINE, 1998.
- . "Cuerpo humano y cuerpo urbano en *Los olvidados*". *Buñuel*. Gastón Lillo, editor. Ottawa: University of Ottawa, 2003. 69-90.
- Valdés, Mario J. "Hermenéutica de la representación fílmica de la mujer: *La Regenta, ¿Qué he hecho yo para merecer esto?* y *Danzón*". *Revista canadiense de estudios hispánicos*. Vol. XX, No. 1, Otoño 1995: 69-80.
- Vega Alfaro, Eduardo de la. "Origins, Development and Crisis of the Sound Cinema (1929-64)". *Mexican Cinema*. Paulo Antonio Paranagua, editor. London y México: BFI e Imcine, 1995. 79-93.
- Velazco, Salvador. "Rojo amanecer y La ley de Herodes: cine político de la transición mexicana". *Hispanic Research Journal*. Vol. 6, No. 1, Feb. 2005, 67-80.
- Yúdice, George. *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2002.
- Zavala, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*. Xochimilco: Universidad Autónoma Metropolitana, 2005.

## Filmografía

Boyler, Arcady. *La mujer del puerto*. 1933.

———. *¡Así es mi tierra!*. 1937.

———. *Águila o sol*. 1937.

Buñuel, Luis. *Los olvidados*. 1950.

Bustillo Oro, Juan. *Ahí está el detalle*. 1940.

———. *Cuando los hijos se van*. 1941.

Cortés, Fernando. *Mis tres viudas alegres*. 1953.

Echeverría, Esteban de. *Cabeza de Vaca*. 1992.

Estrada, Luis. *La ley de Herodes*. 1999.

———. *Un mundo maravilloso*. 2006.

Fernández, Emilo. *María Candelaria*. 1943.

———. *Flor silvestre*. 1943.

———. *Las abandonadas*. 1945.

———. *Enamorada*. 1946.

———. *La perla*. 1946.

———. *Río Escondido*. 1947.

———. *Salón México*. 1949.

———. *Víctimas del pecado*. 1951.

Fons, Jorge. *Rojo amanecer*. 1989.

———. *El callejón de los milagros*. 1994.

Galindo, Alejandro. *Una familia de tantas*. 1948.

García Agraz, José Luis. *Salón México*. 1996.

Gómez Muriel, Emilio. *La mujer del puerto*. 1949.

González Iñárritu, Alejandro. *Amores perros*. 2000.

Gout, Alberto. *Revancha*. 1948.

———. *Aventurera*. 1949.

———. *Sensualidad*. 1950.

Landeta, Matilde. *Trotacalles*. 1951.

Leduc, Paul. *Latino Bar*. 1991

———. *Dollar Mambo*. 1993

Martínez Solares, Gilberto. *Calabacitas tiernas*. 1948.

———. *El rey del barrio*. 1949.

———. *El revoltoso*. 1951.

Moreno, Antonio. *Santa*. 1931.

Novaro, María. *Lola*. 1989.

———. *Danzón*. 1991.

———. *El jardín de Edén*. 1994.

———. *Sin dejar huellas*. 1998.

Pardavé, Joaquín. *La barca de oro*. 1947.

Ripstein, Arturo. *El lugar sin límites*. 1977.

———. *La mujer del puerto*. 1991.

———. *Principio y fin*. 1993.

———. *La reina de la noche*. 1994

Rodríguez, Ismael. *Nosotros los pobres*. 1947.

———. *Ustedes los ricos*. 1948.

—————. *Pepe el Toro*. 1952.

Rotberg, Dana. *Ángel de fuego*. 1992.