

# Análisis sociológico y de la banda musical de la película *La ley de Herodes*

**Edi Efraín Bámaca-López y Luis Jorge Orcasitas Pacheco**

Universidade Federal de São Carlos, UFSCar (BRA) y  
Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín (COL)

eefrain@ufscar.br / luis.orcasitas@gmail.com

## Resumen

El objetivo de este artículo es analizar dos de los ejes articuladores de la película *La ley de Herodes* (1999); el primero, cómo a partir del discurso cinematográfico, se evidencian diversos mensajes políticos relacionados con hechos acaecidos en determinados momentos históricos y que abren espacios a temas recientes en México: transiciones sociales, cambios institucionales y representaciones imaginarias, en un contexto político, económico y cultural del país; el segundo, apunta al papel de la banda musical, sus interposiciones y oscilaciones en el contexto narrativo de la película, dentro de una configuración que, además de rendir homenaje a la llamada época de oro del cine mexicano, también se constituye en un referente

de la crítica política que marca momentos clave en el acontecer mexicano contemporáneo.

## Palabras clave

Cine mexicano, ruptura narrativa, banda musical, historia, crítica política.

## 1. Introducción

América Latina, en sus diversas expresiones artísticas, tiene mucho que ofrecer en el cotidiano de las personas, al mismo tiempo que aprovecha para plasmar retazos de su historia reciente; es un arte que moldea una propia realidad como sustento a un pasado que, en ocasiones, sigue latente en el presente inmediato. Es el caso de la película *La ley de Herodes* (Luis Estrada, 1999), en donde se conjuga la historia del personaje bíblico con las vivencias de un país con una grande pero paradójica historia política: México posrevolucionario. Es ahí cuando el filme se convierte en un objeto de análisis dual: la mirada analítica a la realidad social mexicana y, por su puesto, su ámbito ideológico, ambos armonizados por los distintivos componentes musicales del propio film. Estas reflexiones aportan elementos de gran valía para alcanzar la comprensión de la realidad política e histórica de la actualidad; de esta manera, el director configura el anquilosado paradigma revolucionario libertario en escenas entretenidas pero no por ello, ajenas de una espontánea y mordaz crítica a un sistema estatal en crisis y que a la fecha sigue teniendo vigencia en sus cuestionamientos. Para la lectura crítica de la película se toman como referentes los planteamientos básicos de la historia política de México, expresamente conectados con el discurso cinematográfico y que enuncian las reflexiones acá compartidas, por lo que el visionado del mismo es un apartado altamente recomendable en cualquier momento. En la esfera de la lectura musical, se siguen los modelos de análisis de Anahid Kassabian y Michel Chion, con la certeza de lograr una interpretación articulada entre el texto filmico y su narrativa, con una banda musical que en determinados momentos alude a un pasado, no tan lejano, colmado de ironía, humor negro y con grandes dosis de desesperanza, re-significando que todo tiempo pasado, no fue mejor. Con el aporte de la música, la temporalidad del film converge en un círculo casi interminable de abstracciones ineludibles para el espectador.

## 2. Objetivos

El artículo tiene como objetivo discernir, desde una mirada analítica, dos aspectos inmersos en la narrativa de *La ley de Herodes*. Por un lado, el propio texto filmico, en donde se imbrican una serie de innegables discursos ideológicos que tienen relación directa e inmediata con recientes sucesos de la historia política, económica y cultural del México posrevolucionario. El segundo elemento se encauza en las funcionalidades de la banda musical, dentro de una configuración que tiene su foco de inspiración en la llamada época dorada del cine mexicano, (comprendida entre 1936 y 1959) y, que

además, resalta fehacientemente un punto de vista crítico alrededor de momentos clave del devenir posrevolucionario en la nación mexicana.

### 3. Metodología

El presente trabajo resulta de la consulta a la bibliografía sobre la historia política de México, gobernado por el Partido Revolucionario Institucional. Frente a la pregunta inicial ¿qué elementos de reflexión arroja la película a la fecha?, se configura el presente artículo, complementado con la lectura de la banda musical, como elemento importante del arte cinematográfico; estos dos matices nos dan los recursos esenciales para ofrecer una lectura social a la realidad nacional desde la óptica artística del cine.

Para la interpretación de la banda musical en el contexto narrativo de la película, se consideraron las proposiciones de Kassabian (2001) y Chion (2009), con el propósito de delimitar algunos componentes de la música y sus ineludibles nexos con las configuraciones que establece el argumento del film. Lo fundamental se centró en identificar cómo la música cinematográfica ofrece una gama de relaciones que pueden percibir los perceptores en un solo evento.

### 4. Resultados

#### 4.1. Argumento y textualidad del film

La comunidad de San Pedro de los Aguaros asesinó a su último presidente municipal. Entre las razones estaban el cansancio de tanta corrupción y los abusos cometidos con los moradores. Posteriormente, otro militante del Partido Revolucionario Institucional, PRI, Juan Vargas (Damián Alcázar), llega al cargo, nombrado por el delegado del presidente federal. Hasta antes de tomar posesión, Vargas se desempeñaba como encargado de un basurero. El nuevo presidente municipal de San Pedro de los Aguaros busca llevar a buen fin las funciones que le han asignado: llevar al pueblo la modernidad y la justicia social. Las intenciones al inicio parecen buenas, hasta que el deleite del poder y la corrupción hacen intimidar al alcalde, lo que le hace convertirse en un tirano que es capaz de todo, hasta de matar para mantenerse y perpetuarse en el poder. Sus únicas herramientas son una pistola y la Constitución manejada a su antojo. Ambas cosas bajo el principio de la Ley de Herodes (o te chingas o te jodes) son el imperativo en el gobierno municipal.

El anterior es el contexto argumental que enmarca la estructura narrativa y la puesta en escena de *La ley de Herodes* es una proyección casi fidedigna de los entresijos políticos mexicanos y, latinoamericanos; es en ese marco discursivo en donde cada uno de los personajes se mueve al vaivén de un círculo vicioso que los envuelve sin cesar y con un nivel de complejidad que tiende a lo absurdo, y en donde la propia diégesis del film despliega categóricos destellos de una realidad impregnada de un ácido humor negro, irónica por momentos, pero que al mismo tiempo marca sucesos históricamente fecundados en el ambiente denso y febril de un escenario patético y decadente.

#### **4.2. Aportaciones artísticas a la comprensión de la realidad política y social**

El arte es la expresión subliminal de las realidades poco sublimes del diario vivir. Según Porras (2008) el cine se convierte en un espacio de gran eficacia a la hora de representar a la ciudadanía nuevos discursos, entre ellos los diversos mensajes políticos. Son formas distintas de narrar los hechos acaecidos en los disímiles momentos de la historia, convirtiéndose de tal manera en un espacio abierto a temas polémicos de la acontecer nacional. Las transiciones sociales encarnan más que simples cambios institucionales y representaciones imaginarias, marcan momentos de la historia y definen rumbos a seguir en el panorama político, económico, cultural, entre otros. Se hace necesario que en las transiciones la población se inserte también en un cambio de valores donde paulatinamente vayan quedando atrás los viejos valores heredados, especialmente aquellos que no contribuyen en la construcción de una sociedad más justa y equitativa.

Uno de los papeles del cine mexicano de los primeros años (1904–1986) ha sido tanto el fomento de la construcción y proyección de valores culturales, como también la difusión de ciertos parámetros ideológicos y políticos (Rangel, 2006). Contra este argumento viene *La ley de Herodes* -adicional a todo lo que se ha argumentado que es también parte de los aportes de la película-. Yace en el fondo la crítica al triunfo revolucionario y el apoderamiento de los ideales por parte del grupo político del Partido Revolucionario Institucional, PRI. Esa imagen creada en tiempos más antiguos ha venido apartándose en el cine posterior. El cine nacionalista ha ido disminuyendo y se ha intentado contrastar esa imagen mítico-histórica (Rangel, 2006). Las nuevas formas de hacer cine son nuevas en su técnica, en su contenido y en su expresión artística. Este cine de los años noventa hace una ruptura con las imágenes idealistas y muestra una realidad distinta, corrupta y llena de atrocidades y vejámenes a los más desgracia-

dos de la sociedad, es la muestra del nuevo modelo heredado. El director logra con ello contribuir a la «desmitificación del triunfo revolucionario» que por mucho tiempo se había tenido (Rangel, 2006, p. 66). Llegando el gobierno mexicano a considerar al cine como un asunto de Estado más que como una expresión cultural y de comunicación (Velazco, 2005).

A pesar de las amabilidades del llamado séptimo arte, el cine no ha sido considerado por parte de los estudiosos de la Política como un espacio importante y capaz de irradiar ideas, conceptos y análisis de tipo político (Porras, 2008). Según Trenzado Romero (2000) algunas posibles explicaciones podrían encontrarse por el peso inmenso que tiene el institucionalismo en la ciencia política, una falsa convicción de que la ficción se encuentra muy distante de la realidad política y por último, la apropiación del estudio del cine por otras ramas del saber.

El lenguaje audiovisual y en específico el de la cinematografía tiene un impacto mayor que la palabra escrita. El lenguaje cinematográfico hace posible la reconstrucción de la memoria colectiva, apegada a la historia y en algunas ocasiones recreándola, pero también dando espacio para ir contra esa historia oficial ya contada (Porras, 2008). En el caso de México esa historia oficial ha sido un instrumento de legitimación política, donde los mitos nacionales se convierten en realidades trascendentales que dieron fuerza al régimen formado por el Partido Revolucionario Institucional en la búsqueda de las justificantes de sus acciones, de tal manera que muchos de los personajes de la historia nacional eran una interpretación de la conveniencia partidaria del momento (Crespo, 2009).

#### **4.3. Producción mexicana frente al resto de América Latina**

En comparación al resto de los países de América Latina, México posee una cinematografía que tiene un enorme poder de penetración. Según Getino (1998) en México se generó entre 1936 y 1975 un gran aparato económico, legal y político con el cual se controlaron todos los sectores de la industria. La estructura formada (estatal-empresarial) se completaba con un poderoso circuito de salas, además contaba con organismos y empresas que se encargaban de la publicidad, la promoción, la investigación y la capacitación. Dicha política hace al Estado ejercer durante muchos años la comercialización interna y externa de sus películas. Junto a la industria del Brasil viene a ser México uno de los principales productores y exportadores audiovisuales de la América no angloparlante; especialmente telenovelas, seguido por algunos otros como Argen-

tina, Venezuela, Colombia y Perú (Sánchez, 2004). Realmente al hacer referencia al resto de América Latina o cine latinoamericano no resulta ser más que un término convencional, ya que como argumenta Getino (1998, p. 50):

« Entre las aproximadamente 11 mil películas producidas desde 1930 a 1996 en América Latina, 5 mil corresponden a México (46%) 2 mil 700 a Brasil (25) y 2 mil 200 para Argentina (18%). El 89% de la producción de películas se concentró en sólo tres países, correspondiendo el 11% restante a más de veinte repúblicas de la región.

Esto denota claramente una gran producción frente al reducido número en otros países. Y frente al gran imperio cultural de los Estados Unidos, cabe resaltar lo que Sánchez (2004, p. 26) aduce:

« [...] ante el poderío estadounidense en el sector, no es por mecanismos de mercado como pueden resurgir industrias latinoamericanas de la imagen, sino a partir de una adecuada combinación de acciones estatales y privadas, además de una confluencia entre países, tanto en el plano de las coproducciones como en el de la circulación de filmes por el subcontinente.

El consumo de nuestra propia producción es todavía algo incipiente, en palabras de Sánchez (2004) sería que no estamos acostumbrados a ver nuestras películas, en un primer lugar quizás cabe mencionar algunas de producción nacional, seguidas por las de Estados Unidos pero difícilmente las resto de América Latina.

## 5. Comentario

Autoridades del país buscaron la manera de retener la película para hacer callar la crítica al sistema y a la clase política nacional y del Partido Revolucionario Institucional, puesto que aparte de no favorecer a la imagen del mismo, eran tiempos de elecciones<sup>1</sup>. Tales intentos retuvieron por algún tiempo la película pero no lograron su prohibición.

Según Pflieger y Schlickers (2012, p. 46): “El cine mexicano actual no está al margen de los desarrollos en la sociedad, de sus temas y de las preocupaciones de la gente” y esto queda reflejado en gran manera en esta película. De manera irónica y jocosa, va dejando un mensaje profundamente crítico. Se nota como el caciquismo priista vino

---

<sup>1</sup> Se exhibió en el año 2000, un año después de su producción, fecha también que coincidió con las votaciones donde el partido político del PAN con su candidato Vicente Fox, fue elegido presidente de México. La película fue relanzada un mes después de las elecciones.

ejerciendo por tantos años el poder, pareciera que el dicho *el que no transa no avanza* es la premisa fundamental en el proceder de toda la trama de la película.

El film transcurre en tiempos de Miguel Alemán (1946-1952), heredero del legado de las reformas que llevan la modernización deseada por Lázaro Cárdenas<sup>2</sup>. Miguel Alemán, al llegar a la presidencia, escoge como asociados en el gobierno a quienes habían sido sus compañeros o profesores en las escuelas de derecho a las que había acudido. Tal actitud vino a quitar puestos importantes a los considerados personajes históricos del partido, esta situación queda escenificada en la película por medio del gobernador Sánchez, quien es desplazado en la sucesión presidencial y buscan mandarlo a la Embajada de Bolivia, para quitarlo del medio. Esto marca una lucha entre políticos tradicionales y los nuevos tecnócratas políticos que van surgiendo (Velazco, 2005). Según Tovar (2000, p. 48) es el propio director el que define a la película en el siguiente modo:

« Es una comedia no clásica que también invita a la reflexión, por el grado de caricatura al que está llevada. Tiene más elementos de un humor negro que mueve a risa a algunos, pero a otros puede desconcertarlos o ponerlos a reflexionar sobre ¿de qué nos reímos? Cada personaje es una caricatura, cada uno representa algún actor importante de la vida social y política del país, no de un solo partido; incluso está la iniciativa privada, la Iglesia y varias entidades de nuestra realidad.

El período de transición política en México es el escenario de la *La ley de Herodes*. El Partido Revolucionario Institucional había controlado por siete décadas el país. El protagonista refleja todo el proceso de educación política que los novatos debían pasar para ascender a las altas esferas dentro del partido, lo que también les daba las herramientas clásicas de gobernar, según la tradición priista (Porras, 2008). La película refleja la forma de proceder de las instituciones políticas partidarias a la vez que denota el proceder de la Iglesia, la oposición partidista y también lleva de implícito la participación de la iniciativa privada (corrupta), representada en la presencia de un *gringo* (Tovar, 2000). El reflejo de la corrupción a todos los niveles no es más que la descripción de escenarios actuales y de vieja data tanto en México como en los restantes países de la región. Para Pflieger y Schlickers (2012, p. 43) la película “deconstruye el estado ideal de la nación priista”.

Según Rangel (2006) la película muestra una clara crítica al modelo instaurado después del triunfo revolucionario, en donde todos aquellos que asumen el poder ascien-

<sup>2</sup> Ver Rangel (2006), a partir de la p. 62 para un análisis más exhaustivo.



den económicamente a costa de la población más desfavorecida y empobrecida, que en este caso son los indígenas, analfabetos, desdeñados por la clase dirigente del país.

La comunidad nativa de San Pedro de los Agueros no habla español y su presidente municipal no habla el idioma de ellos, ¿cómo entenderse así cuando ni siquiera existe un vínculo esencial como el idioma? Hay una representación violenta, muy contraria al ideario indigenista que se había creado en el cine mexicano de inicios de 1900. De las instituciones que se representan en la comunidad de San Pedro de los Agueros, ninguna ofrece apoyo y justicia para los desfavorecidos. Siguen siendo los pobres la base social que sustenta a los explotadores y favorece su enriquecimiento. Es la ley de Herodes, expresión que evidencia el modo de gobernar si lo que se busca es la permanencia en el poder.

Se considera entonces, que los artistas sociales son también parte de la amplia gama de investigadores que buscan expresar las distintas realidades que nos circundan y que algunos no son tan conscientes de su acontecer. El lenguaje audiovisual latinoamericano es en sí poseedor de gran riqueza cultural por su diversidad, naturaleza y vivencia pero también presenta grandes retos frente al mundo consumista y avasallado por los grandes conglomerados de las industrias culturales de los Estados Unidos.

Los limitados recursos y la ausencia de políticas públicas en este sentido, no favorecen a un mejor escenario. Pero grandes muestras nos dan clara referencia que la creatividad siempre está presente junto a la calidad y profesionalismo a la hora de hacer cine. La visualización de referencias cinematográficas como *La ley de Herodes* y muchas otras, favorecen en gran manera una mejor comprensión de nuestra realidad latinoamericana y si no, al menos ofrecen un escenario desde un enfoque distinto y hasta subliminal. Las imágenes relatan en gran manera las vivencias que parecen dormir en el pasado histórico, recrean distintos momentos de la historia en momentos de actualidad y que también favorecen en la recuperación de la memoria histórica. Ayudan a no olvidar esa historia que muchas veces nos lleva a pasar desapercibidos de las realidades del día a día. La representación artística de la historia y las vivencias cotidianas también contribuyen en la construcción de ciudadanía y propicia la cimentación de herramientas que ayuden en la confección de un mejor presente.

Acercarse a la vivencia de América Latina por medio del cine, es como volver a vivir situaciones que han marcado la historia de los pueblos, pero también es aproximarse a esas realidades que en su momento generan la esperanza, el compromiso y la utopía



para seguir caminando. Aparte que nos ofrece la construcción de los retazos de la historia que muchos de nosotros no hemos tenido la oportunidad de escuchar en otros entornos y círculos de conocimiento.

## 5.1. El aporte de la banda musical

La música en el universo narrativo de *La ley de Herodes* se revela en diferentes tiempos, timbres y velocidades, de manera reiterativa a lo largo del film y sugiere, al igual que su diégesis, una circularidad de tiempo y espacio que complementa su trama y los procesos sociopolíticos que plantean los desarrollos dramáticos de la historia repetitiva que acontece en el abandonado villorrio de San Pedro de los Aguaros. En ese universo narrativo, *La ley de Herodes* cuenta con un tema musical transversal que irrumpe en 24 de los 27 cortes en donde interviene esta música incidental dramática y que cumple perfectamente la función de “poseer la facultad de conectar directamente las imágenes con los diferentes estados narrativos posibles y coincidir con determinados acontecimientos muy puntuales que se perciben en la pantalla” (Kassabian, 2001, p. 43). Adicional a esa serie de relacionamientos entre la música y el mundo narrativo de la película, es pertinente señalar que más allá de estos nexos intrínsecos y extrínsecos, es necesario analizar las formas en que la música funciona en una escena específica de la película (Kassabian, 2001). En consecuencia, se contemplan, coincidiendo con Kassabian (2001), aquellas lecturas que hacen los perceptores con respecto al entramado textual del film, esto incluye, evidentemente, sus prácticas de sonido, música e imagen, que comprensiblemente comienzan mucho antes de una experiencia cinematográfica específica (Kassabian 2001). Y justamente aquí surgen tres elementos que están presentes en *La Ley de Herodes*: la alusión, el *leitmotiv* y la canción temática.

## 5.2. La alusión

En cuanto a la alusión, según Kassabian (2001), no es otra cosa que un tipo particular de cita, es decir, una cita utilizada para evocar otra narración, que en la película se manifiesta en tres momentos específicos de la misma:

- En la escena del burdel, corte 13 (de 00:54:14 a 00:55:41), cuando Juan Vargas, el presidente municipal de San Pedro de los Aguaros, llega al negocio regentado por doña Lupe, ahí se percibe una música diegética, el tema *La cama de piedra*, una canción popular mexicana, original del compositor tamaulipeco Cuco Sánchez, que in-

terpreta melancólicamente con la guitarra Salvador el Negro Ojeda y que alude claramente, no al amor no correspondido, sino al alicaído prostíbulo de la villa, donde llega Vargas a cobrar los “impuestos” a los humildes y patéticos clientes del lugar. El ritmo melancólico y lánguido de la música que emana de la guitarra del Negro Ojeda lleva al espectador a compenetrarse con lo sórdido del lugar, pero también con unos personajes decadentes, atrapados en las propias pesadumbres del círculo de pobreza que los acorrala.

- Durante el entierro de doña Lupe, en el corte 19 (de 01:09:59 a 01:10:54), en la escena aparece otra música diegética, *La barca de oro*, una canción popular mexicana, cuyo autor también es Cuco Sánchez, que alude justamente al momento de partida de la dueña del burdel de San Pedro de los Aguaros; no es una despedida de un amor incomprendido como versa la letra de la canción; en este caso es la despedida hacia el camino de la eternidad.

- Finalmente, en el corte 22 (de 01:27:46 a 01:29:48), nuevamente el personaje de Juan Vargas en el burdel y ahí surge la música diegética, *Que me lleve la tristeza*, canción popular mexicana del compositor Marcial Alejandro, que manifiesta el estado de ánimo del protagonista, quien, en estado de beodez, se lamenta por “tener que hacer cosas que a veces no gustan”.

Los tres temas evocan otro tipo de narración sonora frente al mundo visual de las escenas en cuestión y, de esa manera, aprovecha la música popular mexicana, conocida y reconocida en toda Latinoamérica; además, rinde evidente homenaje musical a la llamada época de oro del cine mexicano, pues estas canciones fueron interpretada también en el cine por figuras como Pedro Infante, en *La barca de oro* (1947) y Antonio Aguilar, en *La cama de piedra* (1958), entre otros cantantes mexicanos del género.

### 5.3. *Leitmotiv*

Desde la perspectiva wagneriana este término se define como “un tema musical o idea musical cortos y consistentemente asociadas con un personaje, un lugar u objeto, una cierta situación o una idea recurrente de la trama” (como se cita en Kassabian, 2001, p. 50). En este caso, el *leitmotiv* se asume como al tema musical transversal que se identifica en la *La ley de Herodes* (mambo) que, retomando a Kassabian (2001), se refiere a otros eventos musicales dentro de la película como una marca de identificación o de indicación. El tema transversal es una composición de Santiago Ojeda, interpre-

tada por La orquesta del mambo kid, que se revela desde el principio hasta el final del film, como se dijo anteriormente, en 24 de los 27 cortes musicales que contiene la película. Estas apariciones van a marcar segmentos dramáticos muy puntuales, evocando el sarcasmo y la ironía, el suspenso, el humor negro, la pasión, la nostalgia, la decadencia y la contradicción. Es el sello que identifica, ante el espectador, la acción y el desarrollo dramático de los personajes, especialmente el de Juan Vargas y su frenética metamorfosis, al pasar de un intrascendente miembro del partido gobernante, honesto y convencido de las bondades de la política, a un ser inicuo, corrupto, capaz de, como dice el licenciado López, “tranzar para avanzar”, sin importar quien se atravesase en su enfermizo camino hacia el poder. La aparición del mambo en las escenas dramáticamente más importantes, crea una identificación y, al mismo tiempo, señala al perceptor un salto en el tiempo y en el espacio (Kassabian 2001).

#### 5.4. Canción temática

Kassabian (2001) señala que la canción temática, donde existe, generalmente recibe un grado muy alto de atención. El mambo de *La ley de Herodes*, tiene su primera aparición desde el propio inicio del film e indudablemente hace que los espectadores se familiaricen con él y de antemano puedan prever su entrada, incluso antes de la visualización. Como tiene una aparición continua, también cumple entonces, como se dijo en el apartado anterior, como *leitmotiv*; no obstante, esta canción temática tiende a adaptarse según la complejidad de las propias imágenes y la acción dramática e incluso, aspectos de la propia música. Por ejemplo, se percibe más lenta en el corte 16 (de 01:05:12), en el momento en que Juan Vargas arroja al barranco los cuerpos de doña Lupe y de Pancho; en ese instante, el tema se torna más melancólico, con una sutil tendencia hacia el bolero y al finalizar apoya el énfasis que provee la imagen al prendedor del PRI junto a los cadáveres. En el corte 14 (de 00:55:41 a 00:56:36), el tema principal se torna más rápido, cuando el personaje de Vargas tiene una agitada noche con las tres prostitutas del burdel; ahí, con un efecto de cámara rápida, como una forma de acortar el tiempo, la música, con un tempo mayor, acompaña al unísono a la imagen en su ritmo de edición y a la acción que se magnifica con un *travelling* circular de 360°.

#### 5.5. Las señales de la música

Michel Chion (2009, p. 408) señala que “las señales de la música se dispersan por todas partes, y se entretajan con otros elementos de sonido. Estos factores permiten a la música desempeñar un papel estructural más significativo y crear “zonas” de segmentos

con y sin música”. En la película *La ley de Herodes*, es factible apreciar cómo la canción temática, a pesar de su “aparente” intermitencia, logra establecer, de manera pródiga, su influencia sobre la estructura de la película, convirtiéndose así en un factor diferenciador e identificador, en los diferentes segmentos dramáticos en donde interviene; en consecuencia, deja en evidencia que, como indica Chion (2009, p. 409), “su importancia en la película no es proporcional al número o la longitud de las señales”; su importancia radica, como con anteriormente se mencionó, en que sus apariciones complementan y apoyan el texto narrativo, dándole al espectador elementos evocativos y dramáticos sumamente importantes para percibir identificaciones muy particulares del mismo.

En ese contexto, se caracteriza, según el modelo de análisis de Chion (2009), cómo la canción temática de *La ley de Herodes*, marca sus inicios y finales (cuando comienza y cuando para), y de igual manera cómo se manifiesta como elemento sígnico de identificación de las estructuras y temporalidad de la película. La música temática entonces, interviene en momentos dramáticos específicos que, dentro del argumento de la película, están marcados por la enunciación de determinados conflictos emocionales, sociales, culturales y, sobre todo, políticos; fundamentalmente percibimos esto mediante la acción dramática del personaje de Juan Vargas, quien a lo largo del film, sufre una concluyente y elocuente transformación, que marca sus conflictos personales, ideológicos y hasta religiosos, ante la despiadada realidad que vive en San Pedro de los Agueros. El mambo, casi omnipresente de principio a fin, marca pasajes de incertidumbre (corte 5, de 00:12:54 a 00:13:12), cuando Vargas y su esposa llegan por primera vez a la polvorienta aldea sin saber que les depara el destino ahí; un peligro evidente (corte 16, de 01:05:12 a 01:05:45), cuando Vargas arroja los cuerpos de doña Lupe y Pancho al barranco pero deja caer con ellos su prendedor del PRI; o el enfrentamiento antagónico del clímax (corte 25, de 01:50:26 a 01:50:51), con la muerte del licenciado López, cuyo cuerpo ensangrentado está rodeado de los puercos y Vargas le reprocha al cadáver: “es la ley de Herodes”. En estos y en los demás fragmentos en donde es manifiesta la canción temática, el cese de esta marca la señal de una evidente ruptura de la anarquía temática (llámese social, política, ideológica o religiosa); del mismo modo, la música temática también opta por detenerse cuando determinadas situaciones en pantalla están encauzadas a desatar el clímax y las emociones que van con él; tal es el caso del corte 1 (de 00:00:00 a 00:02:46), cuando el primer presidente municipal intenta huir con el dinero de la corrupción y es perseguido por la turba enardecida, hasta que lo acorralan y le cortan la cabeza. En ese segmento, la música se pone en marcha y lo que acontece es una evidente señal de “La ley de Herodes”.

## 5.6. Homenaje al cine de la época de oro

El homenaje que *La ley de Herodes* otorga la época de oro dentro de la banda musical de la película, se evidencia primordialmente con las dos piezas musicales de música popular mexicana (las rancheras *La barca de oro* y *La cama de piedra*), ambas de la autoría del compositor Cuco Sánchez, que justamente se integran a la imagen y al texto melodramático, con la interpretación diegética de Salvador Ojeda, específicamente en escenarios visuales sugestivos como el bar del burdel y el cementerio, que evocan algunas películas y artistas de la misma época.

## 6. Conclusiones

Debe considerarse que los artistas sociales son también parte de la amplia gama de investigadores que buscan expresar las distintas realidades que nos circundan y que algunos no son tan conscientes de su acontecer. El lenguaje cinematográfico latinoamericano es, en sí, poseedor de una gran riqueza cultural, por su diversidad, naturaleza y vivencia pero también presenta grandes retos frente al mundo consumista y por el flujo que emana de las grandes potencias de las industrias culturales de los Estados Unidos.

Los limitados recursos y la ausencia de políticas públicas en este sentido, no favorecen a un mejor escenario. Pero grandes muestras nos dan clara referencia que la creatividad siempre está presente junto a la calidad y profesionalismo a la hora de hacer cine. La visualización de referencias cinematográficas como la *Ley de Herodes* y muchas otras, favorecen en gran manera una mejor comprensión de nuestra realidad latinoamericana y si no, al menos proponen un escenario desde un enfoque distinto y hasta subliminal y surrealista. Las imágenes relatan en gran manera las vivencias que parecen dormir en un pasado no tan lejano, recrean distintos momentos de la historia en momentos de actualidad y que también favorecen y revalúan la recuperación de la memoria histórica. Ayudan a no olvidar esa historia que muchas veces nos lleva a pasar desapercibidos de las realidades del día a día. La representación artística de la historia y las vivencias cotidianas también contribuyen en la construcción y deconstrucción de ciudadanía y propicia la cimentación de herramientas que ayuden en el establecimiento de un mejor presente.

Acercarse a las vivencias de América Latina por medio del cine, es como volver a percibir situaciones que han marcado la historia de los pueblos pero también es

aproximarse a esas realidades que en su momento generan la esperanza, el compromiso y la utopía para seguir caminando, y que igualmente nos ofrece la re-construcción de los retazos de la historia que muchos de nosotros no hemos tenido la oportunidad de escuchar en otros entornos y círculos de conocimiento.

En el apartado de la música cinematográfica, es innegable que este registra, o por lo menos intenta, establecer una interacción bien sea semántica o emotiva con el espectador (perceptor), en su función de apoyo y complemento al discurso narrativo, que en el caso de *La ley de Herodes* debe discurrir en los entresijos sociopolíticos y religiosos de un patético microcosmos (San Pedro de los Agueros), reflejo pormenorizado de una deformada política nacional. La música entonces, es un elemento de primer orden que participa directamente en la emoción de la escena, se mueve en simpatía con ella, la envuelve, la prolonga y la amplifica, es lo que denomina Chion (2009) música empática, con tiene la potestad de experimentar los sentimientos de otros (perceptores) mediante la identificación, que es exactamente lo que plantea el discurso crítico de la película, en torno a un contexto político mezquino, desarticulado y carente de ética.

Es plausible también que la música en *La ley de Herodes* registra, con cierta pasividad e ironía descarnada, situaciones emocionalmente intensas en el argumento narrativo (violencia, muerte, injusticia, avaricia, tristeza, hipocresía, ineptitud). Este cierto desgano, a menudo subrayado por la fuente de la música, es un instrumento mecánico (el tocadiscos) o la figura casi fantasmal del músico callejero (Salvador el Negro Ojeda) y su lacónica guitarra, que lejos de resquebrajar la emoción implícita, según apunta Chion (2009), refuerza vigorosamente la escena. Es ahí donde la función dramática de la música permite que el espectador pueda percibir claramente un cambio de perspectiva, que se enfoca fervientemente en los distintos dramas individuales de los personajes de corte surrealista de la película.

## Referencias bibliográficas

CHION, M. (2009). *Film, a sound art*. New York: Columbia University Press.

CRESPO, J.A. (2009). *Contra la historia oficial*. México: Debate.

GETINO, O. (1998). *Cine y televisión en América Latina. Producción y mercados*. (LOM

Ediciones). Santiago de Chile: Universidad ARCIS, Fundación Nuevo Cine Latinoamericano.

KASSABIAN, A. (2001). *Hearing film: Tracking indentifications in contemporary Hollywood film music*. New York/London: Routledge.

PFLEGER, S., y SCHLICKERS, S. (2016). La ley de Herodes: tendencias del cine mexicano actual. *La Colmena*, (74), pp. 41-48.

PORRAS, J. P. (2008). El cine mexicano como instrumento de reinterpretación histórica en períodos de transición democrática. *Revista de Ciencias Sociales*, (122), pp. 89-101.

RANGEL, L. (1999). La ley de Herodes (1999) vs. Río escondido (1947): La desmitificación del triunfo de la Revolución Mexicana. *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios.*, 4 (1), pp. 61-68.

SÁNCHEZ, E. (2004). El empequeñecido cine latinoamericano y la integración audiovisual...¿Panamericana?: ¿Fatalidad de mercado o alternativa política? *Comunicación y Sociedad*, No. 2, pp. 9-36.

TOVAR, L. (2000). La ley de Herodes: más real que la realidad. *Cinemanía*, 41, pp. 48-49.

TRENZADO ROMERO, M. (2000). El cine desde la perspectiva de la ciencia política. *Revista española de investigaciones sociológicas*, 92, pp. 45-70.

VELAZCO, S. (2005). Rojo amanecer y La ley de Herodes: cine político de la transición mexicana. *Hispanic Research Journal*, 6 (1), pp. 67-80.