

## Julio Bracho: *La sombra del caudillo* (1960)

Juan Pellicer  
(Universitetet i Oslo/UC Mexicanista)

Acaso ninguna otra película se encuentra tan íntimamente vinculada con la evolución del sistema político mexicano como lo está *La sombra del caudillo*, cinta basada en la novela homónima de Martín Luis Guzmán, que dirigió Julio Bracho en 1960. El presente trabajo tiene por objeto examinar su significancia dentro de la historia del cine mexicano, significancia en la que se funden las cualidades estéticas de la obra de arte con su recepción. El filme ilustra cómo su recepción, en un determinado momento histórico, opera como significativo<sup>1</sup> paralelamente al propio discurso narrativo de la cinta. En efecto, me refiero a las significativas relaciones que guarda la realidad con la ficción dentro y alrededor de este peculiar texto cinematográfico, particularmente por lo que se refiere a su lectura o recepción. En estas relaciones acaba de cifrarse el significado de *La sombra del caudillo*.

Julio Bracho (Durango, 1909-México D.F., 1978) está considerado como uno de los más destacados directores de cine mexicanos. Comenzó su carrera artística como director de teatro en la década de los treinta; escribió y dirigió su primera película —*¡Ay qué tiempos señor don Simón!*— en 1941. Su obra como director, que suma 47 películas, es muy variada; en ella se encuentran desde melodramas hasta comedias musicales pasando por dramas psicológicos, comedias y dramas históricos. Predominan los temas urbanos, aunque se encuentran también los relativos al campo, a la religión y al arte. Por otra parte, hay que registrar que Julio Bracho perteneció a una de las más ilustres familias asociadas con el arte cinematográfico; fue hermano de la actriz Andrea Palma (Guadalupe Bracho) y del escenógrafo Jesús Bracho, padre de la actriz Diana Bracho y abuelo del actor Julio Bracho Castillo.

El propio Julio Bracho me contó cuándo y cómo Martín Luis Guzmán le había cedido el derecho para adaptar y filmar *La sombra del caudillo*. A partir de 1959, cuando comencé mis estudios en la escuela preparatoria, mi condiscípulo y amigo Emilio Guzmán Bracho, me llevó con frecuencia a visitar a su

---

<sup>1</sup> Wolfgang Iser, al referirse a la “estética de la recepción”, advierte que en la convergencia del texto y del lector se cifra la existencia de la obra literaria y que se trata, por lo tanto, de un acto de recreación (1988: 212).

tío Julio<sup>2</sup>. Efectivamente, poco después de que Guzmán regresara a México en 1936, luego de su largo exilio en España, Bracho fue a decirle que quería filmar su novela. Nunca había dirigido una película; sí, en cambio, a pesar de su corta edad (27 años), ya había dirigido varias obras de teatro. Pero había leído la novela y le parecía que los episodios históricos y su tratamiento novelístico merecían una difusión popular más amplia, como la que podía brindarle el cine. Asimismo, Bracho había percibido las evidentes posibilidades visuales, cinematográficas, que contenían las imágenes de los eventos recreados por la brillante y diáfana prosa de Guzmán. Este acogió complacido la iniciativa del joven Bracho y le dijo que contara con el derecho de adaptar y filmar su ya célebre novela. No firmaron ningún contrato; entre gente como ellos, la palabra era más que suficiente.

Pasaron los años y en 1959, en el mejor momento de su madurez artística, luego de haber dirigido 32 películas y de haber cumplido 50 años de edad, Bracho pudo conseguir que Ismael Rodríguez, en su carácter de productor, se animara a hacer la cinta. La adaptación de la novela corrió a cargo del propio Bracho, con la colaboración de Jesús Cárdenas. Según Bracho me confió, Guzmán le dio su aprobación a cada una de las secuencias del guión. Por su parte, el Banco Cinematográfico sugirió que, en lugar de Rodríguez, la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPC de la RM) produjera la película a fin de que las utilidades se destinaran a la construcción de su clínica. Por eso, ni los actores ni los técnicos, incluyendo al director, al camarógrafo, al editor y a todos los que participaron en la creación del filme, cobraron por su trabajo<sup>3</sup>.

La película se rodó a principios de 1960 y en junio de ese mismo año, una vez terminada, asistí a su primera exhibición privada a la que acudieron cineastas, escritores, artistas y periodistas; entre el público se encontraba Martín Luis Guzmán. Al término de la proyección, que duró cerca de tres horas, se desató una larga y cerrada ovación. Pocas semanas después, en julio, se presentó

---

<sup>2</sup> En su estudio de la calle de Río Elba, pasábamos tardes enteras cautivados por la amena plática de Bracho. Nos hablaba de historia del arte, de literatura y de cine, nos contaba cómo se llevaban a cabo los preparativos para la filmación de *La sombra del caudillo*; a su regreso de Europa, nos relataba su afortunada asistencia al Festival de Karlovy Vary y su alucinante visita a Italia; nos relataba su “encuentro” con Dante en Florencia y con asombro nos describía hasta el último detalle de la nueva cinta de Fellini que acababa de ver allá, *La dolce vita*; más tarde, nos comentaría, con ira incontenible, la prohibición de exhibir en México su película, originada por la estupidez y la intransigencia del secretario de la Defensa Nacional y de los viejos militares que seguramente habían participado en los eventos históricos que inspiraron la novela. Véase también García Riera (1986: 102-126) e Ibarra (2006: 154-167).

<sup>3</sup> Véase el apéndice.

en el Festival Internacional de Karlovy Vary, Checoslovaquia, donde obtuvo el Premio Especial del Presidente del Jurado. En octubre, un día antes de su anunciado estreno en cuatro cines de la Ciudad de México, las autoridades de la Secretaría de Gobernación resolvieron prohibir su exhibición.

La prohibición duró 30 años. ¿Por qué fue prohibida en 1960? ¿Por qué duró tanto tiempo su prohibición en un país cuyos gobiernos se han preciado de un cabal respeto a la absoluta libertad de expresión? Porque según el secretario de la Defensa Nacional, el general Agustín Olachea Borbón, la película “ofendía” al ejército mexicano. ¿Por qué lo “ofendía”? Confío en que en las respuestas que intentaré adelante dar a estas preguntas podrá apreciarse mejor el objeto de esta comunicación mencionado arriba, es decir, la significancia de *La sombra del caudillo* en la que se funden las cualidades estéticas del filme con su recepción.

### El referente histórico

En primer lugar hay que tener en cuenta que la novela de Guzmán aborda un problema crucial al que se enfrentó el sistema político mexicano inmediatamente después de que concluyó la etapa bélica de la Revolución Mexicana, es decir, durante la tercera década del siglo pasado. Fue el problema del ejercicio de un poder presidencial que fuera capaz de garantizar el orden y la estabilidad política. O se aplicaba la Constitución que prescribía la soberanía popular y se permitía que el pueblo eligiera libremente a sus gobernantes o se aceptaba que, de facto, el presidente en turno convertido en caudillo, eligiera a su sucesor. O se respetaba el Estado de derecho o simplemente se ignoraba. O se corría el peligro de la inestabilidad y la violencia que provocarían las disputas populares por el poder o el caudillo sometía a las “fuerzas vivas”, incluso por medio de la violencia, a fin de salvaguardar la paz y la estabilidad.

La novela de Guzmán (1929) representa una de las cumbres de la narrativa mexicana del siglo xx<sup>4</sup>; no se trata de una “novela histórica”, ya que entre los eventos que narra y el momento en el que se escribió no media la distancia necesaria para considerarla como “histórica”<sup>5</sup>. En efecto, el tiempo que corrió entre uno de los dos principales referentes históricos, el episodio del asesinato del general Francisco Serrano, y su “incorporación” a la novela, es casi tan breve como el que suele haber entre un evento y su reporte periodístico. Al general Serrano lo ejecutaron por orden de Álvaro Obregón, el caudillo, el 3 de octubre de 1927,

---

<sup>4</sup> Véase la edición crítica de Rafael Olea Franco, de la Colección Archivos, y el “Estudio introductorio” de Juan Bruce-Novoa a la versión periodística de la novela.

<sup>5</sup> Véanse Menton (1993), Fernández Prieto (1999) y De Groot (2010).

es decir, menos de ocho meses antes de que apareciera el primer episodio de la novela en *La Prensa*, de San Antonio, Texas, y en *La Opinión*, de Los Ángeles, California (20 de mayo de 1928), y en *El Universal*, de la Ciudad de México (27 de mayo de 1928) (Bruce-Novoa 1987: XLIV). A pesar de que Guzmán estaba muy lejos de México, exiliado en Madrid, y de que las comunicaciones eran muy lentas, tuvo la insólita lucidez de captar ese momento con la perspectiva histórica que solamente el paso del tiempo, al menos de varias décadas, le hubiera podido proporcionar.

La novela funde en una sola historia dos eventos cruciales del México pos-revolucionario, cruciales porque revelan la crisis del poder político, es decir, el del caudillo (Álvaro Obregón, primero solo, en 1923, y luego conjuntamente con el otro caudillo, Plutarco Elías Calles, en 1928), cuando se siente obligado a quebrantar el Estado de derecho y a emplear la violencia para no perder el poder supremo frente a los desafíos de sus rivales. En efecto, los hechos que inspiraron o que sirvieron de modelo a Guzmán fueron la rebelión delahuertista (diciembre de 1923-febrero de 1924) y el asesinato de Serrano. En la novela, Ignacio Aguirre, el protagonista, es la combinación de Adolfo de la Huerta y Francisco Serrano: ambos habían sido el principal apoyo del caudillo Obregón y, por lo tanto, ambos se sentían con el legítimo derecho de contar con el apoyo de aquel para ganar las elecciones para la presidencia de la República, De la Huerta en 1924 y Serrano en 1928.

Es cierto que a lo largo del desarrollo histórico de México puede advertirse la regular inobservancia de la ley. Desde el siglo XVI, las autoridades coloniales operaron bajo la máxima: “La ley se acata pero no se cumple”. Así se eludió la aplicación de las leyes protectoras de los indígenas. La máxima se arraigó y tomó carácter estructural: la ley vale aunque no se aplique. El Estado de derecho en México ha sido una aspiración cuya realización ha sido casi siempre postpuesta. La nación ha vivido, durante la mayor parte de su vida independiente, sistemas políticos cuya fortuna se ha cifrado en la práctica de lo contrario a lo que la ley prescribe (Pellicer 1999: 42-52).

La Constitución de 1917, hoy vigente, es el fruto jurídico de una revolución orientada principalmente a la recuperación nacional de los recursos naturales, a la democrática distribución de la riqueza, a la reivindicación del Estado como principal protagonista del desarrollo económico y a la institución del Estado benefactor. La estructura formal del poder, por su parte, reprodujo en el nuevo texto constitucional la ya tradicional división de los poderes. De hecho, lo que pasó fue que el predominio del poder ejecutivo promovido por Juárez y consolidado por Díaz, tendría que ser perfeccionado, al menos modernizado, por los gobiernos revolucionarios. ¿Por qué? Por los eventos que tuvieron lugar en la tercera década del siglo, es decir, por la violencia y la inestabilidad que provocó la sucesión presidencial en 1920, en 1923/1924 y en 1927.

Si es cierto que Venustiano Carranza, el caudillo del constitucionalismo, debía al general Álvaro Obregón, en gran parte, su victoria sobre sus rivales revolucionarios, también es cierto que ningún otro revolucionario, excepto el propio Carranza, contaba con una popularidad nacional del tamaño de la que gozaba el general Obregón quien, a la sombra del caudillo en turno (Carranza), esperaba el suyo para ocupar la silla presidencial. Al terminar su periodo de gobierno, en 1920, Carranza no quiso renunciar al poder de hecho y resolvió apoyar la candidatura de un diplomático relativamente desconocido en México, el ingeniero Ignacio Bonillas, que podría permitirle a aquel seguir ejerciendo el poder y, además, según él, contribuiría a la desmilitarización del poder en el país (Krauze 1998: 255).

Inconforme porque estaba convencido que nadie más que él merecía el premio de la presidencia, Obregón se levantó en armas con un grupo de simpatizantes sonorenses, entre ellos, Adolfo de la Huerta, el gobernador de Sonora y jefe del Ejército Liberal Constitucionalista. Mediante el Plan de Agua Prieta desconocieron a Carranza como presidente, cargaron sobre la Ciudad de México y Carranza se vio obligado a trasladarse rumbo a Veracruz; en el camino lo alcanzaron y nunca se supo a ciencia cierta si fue asesinado o, ya herido, él mismo se quitó la vida antes de que lo prendieran, el 20 de mayo de 1920 en Tlaxcalantongo. De la Huerta tomó posesión como presidente interino, se celebraron las elecciones que por supuesto ganó Obregón y este tomó posesión como presidente el 1 de diciembre de ese mismo año. Como premio por su decisivo apoyo, el caudillo Obregón nombró a De la Huerta secretario de Hacienda; ahí, a la sombra del caudillo, esperaba su turno. Lo único que se salvaba del Estado de derecho eran sus apariencias.

Cuando ya se acercaban las elecciones presidenciales para el próximo periodo, es decir, en 1923, Obregón resolvió apoyar la candidatura del general Plutarco Elías Calles, su secretario de Gobernación y leal subordinado a lo largo de toda la contienda revolucionaria. Pero De la Huerta se sentía con méritos suficientes para ocupar la presidencia, principalmente por su decisiva participación en la rebelión de Agua Prieta que había llevado a Obregón al poder. Además, el Partido Liberal Constitucionalista, que también había apoyado la candidatura de Obregón a la presidencia en 1920, y que decía pugnar por la efectiva democratización del país, particularmente de los mecanismos electorales, se opuso a la maniobra del caudillo y brindó su apoyo a De la Huerta. Se dividieron los militares en toda la república, unos por Calles y otros por De la Huerta. Estos últimos se levantaron en armas pero la rebelión fue reprimida por las tropas fieles al gobierno mandadas por el general Francisco R. Serrano, secretario de Guerra y Marina de Obregón. De la Huerta tuvo que exiliarse, Calles ganó las elecciones y el caudillo se retiró a su hacienda de Sonora contento por haber

logrado imponer a su candidato. A la sombra del caudillo, el Estado de derecho seguía esperando su turno.

Cuando volvieron a acercarse las elecciones presidenciales, es decir, en 1927, Obregón resolvió, de acuerdo con Calles, “sugerirle” al poder legislativo que modificara la Constitución a fin de que aquel pudiera volver a ocupar la silla presidencial, es decir, de que pudiera reelegirse. En efecto, se trataba de adecuar el Estado de derecho, al menos sus apariencias, a la ambición del caudillo. Así lo hizo inmediatamente el obediente Congreso. Pero esta vez, quienes se sentían con méritos para llegar a la presidencia eran dos generales, Arnulfo Gómez y Francisco R. Serrano, cuyo apoyo a Obregón y a Calles había sido decisivo, particularmente el de Serrano que, como vimos arriba, había sofocado la rebelión delahuertista en 1923-1924.

Ante la amenaza de un cuartelazo supuestamente orquestado por Gómez y Serrano para efectuarse el lunes 2 de octubre de 1927, Obregón y Calles ordenaron la aprehensión de aquellos. Mucho se ha discutido e investigado sobre si efectivamente existían los planes para efectuar una sublevación militar<sup>6</sup>. Lo que sí está documentado es la aprehensión de Serrano en Cuernavaca, su traslado rumbo a la Ciudad de México, el martes 3 de octubre, en unión de trece de sus más cercanos partidarios y el asesinato de todos en un paraje de Huitzilac, muy cerca de Tres Marías.

Lo que siguió, la reelección de Obregón y su asesinato (1928) y la fundación del Partido Nacional Revolucionario (1929), ya no forma parte del referente histórico de la novela, pero son hechos que están vinculados con la recepción y el destino de la película. En efecto, Calles, el último caudillo, liberado de la necesidad de compartir el poder con Obregón, encontró la forma de modernizar la eficacia del funcionamiento del papel del caudillo bajo la apariencia del fortalecimiento del Estado de derecho: fundó el Partido Nacional Revolucionario, asumió su control y se convirtió, de hecho, por supuesto, en el jefe máximo que dirigiría la vida política del país y su poder incluiría la designación de los presidentes de la república en turno que actuarían bajo su tutela. Reformó el sistema para que, básicamente, siguiera funcionando como antes, pero con mayor eficacia: el jefe máximo sería, de hecho, el nuevo caudillo. Así ocurrió hasta que, en 1935, el presidente Lázaro Cárdenas eliminó la tutela impuesta por el “maximato”, expulsó del país al caudillo/jefe máximo y así acabó de fortalecer el poder supremo del presidente en turno. La centralización del poder se actualizó en el sentido de que seguiría indivisible en las manos del presidente que no podría serlo más que una vez en la vida, pero ahora legitimado por un partido dominante. Desde que se creó el Partido Nacional Revolucionario (hoy PRI) en 1929 hasta que concluyó el siglo xx, todos los presidentes militaron en las filas

---

<sup>6</sup> Véanse Castro (2005) y Pacheco (2002).

del partido y este funcionó como una dependencia burocrática más, encargada de asuntos políticos y financiada por el propio Estado.

En el carácter corporativista del partido se cifraría la modernización del poder central. El propio gobierno organizó a los trabajadores y les nombró a sus líderes. En sus tres sectores, el partido incorporó a sus filas, en forma automática, al movimiento obrero, al campesino y a la burocracia. De hecho, fue el presidente de la República quien lo dirigió y designó a todos los candidatos a puestos de elección popular y, sobre todo, a su sucesor. En efecto, este sistema presidencialista subrayó el divorcio entre la letra y el espíritu de la ley, por un lado, y la práctica por el otro. Un presidencialismo amparado en la Constitución de 1917 que sistemáticamente violó, es decir, un Estado *de facto* legal pero ilegítimo; en suma: un ordenado “caudillaje sexenal”.

### La novela

La historia que *La sombra del caudillo* relata está inspirada, como indiqué más arriba, por los eventos y los personajes de la rebelión delahuertista de 1923, así como por los eventos y los personajes relacionados con la candidatura del general Serrano en 1927. El propio Guzmán había apoyado a De la Huerta y participado en la rebelión, por lo que había tenido que exiliarse, a partir de diciembre de 1923, primero en Nueva York, luego en Madrid, después en Francia y finalmente otra vez en Madrid. Cuando en 1927 se enteró, en Madrid, por la prensa y por sus amigos, de los asesinatos de Huitzilac, comenzó a escribir una novela por entregas que irían apareciendo semanalmente, entre mayo de 1928 y noviembre de 1929, según se indicó más arriba<sup>7</sup>.

Lo que había ocurrido en 1923-1924 y en 1927 compartía un muy sugerente común denominador: la imposición violenta del poder del caudillo mediante la delincuencia y el crimen, que si bien consolidaba así su poder a corto plazo, socavaba su propia legitimidad y, obviamente, la del Estado de derecho. Además, el común denominador se cifraba también en el carácter de las víctimas: ambas habían sido los más leales instrumentos del ingrato caudillo. Y por si lo anterior fuera poco, el propio caudillo, antes de conquistar el poder, había sido víctima del mismo rechazo que luego él mismo impondría a De la Huerta y a Serrano. Guzmán conocía bien a Obregón; en 1914, en Nogales, había formado parte del Estado mayor de Obregón antes de que se pasara a las filas de Francisco Villa. Luego de su primer exilio (1915-1920), Guzmán volvió a acercarse a Obregón, esta vez desde la secretaría particular de su secretario de Relaciones Exteriores, Alberto J. Pani, y posteriormente, en 1922, como diputado en el Congreso.

---

<sup>7</sup> Véanse Bruce-Novoa (1987) y Olea Franco (2002).

El desenlace trágico del episodio de Serrano sirve al novelista como gran final de su narración, grandeza de la que carecía la partida de De la Huerta rumbo al exilio en Los Ángeles. A partir de la hábil combinación de los dos episodios históricos —de sus personajes, de sus eventos y de sus lugares—, Guzmán inventó una historia que proyectó en el discurso narrativo de un peculiar *roman à clef* (Leal 2002), en cuyo centro colocó a un protagonista, el general Ignacio Aguirre, a quien el narrador le atribuye rasgos tanto de Serrano como de De la Huerta, creando así el carácter de un personaje nuevo en el que se retrata a ambos modelos. Lo que proyecta el texto es un protagonista con una mezcla de cualidades y de defectos que contribuyen a la verosimilitud de su ficción, acaso más cualidades de De la Huerta y más defectos de Serrano.

El carácter de Aguirre se cifra en la compleja combinación de su lealtad al caudillo, de su confianza en la posibilidad de servirse del sufragio tal como lo prescribe la ley y de su convicción de que él es el que tiene las mejores credenciales para ocupar la silla presidencial. ¿Por qué supone el lector que él cree que son las mejores? Sencillamente porque son análogas a las credenciales del propio caudillo cuando también él aspiraba a ocupar la misma silla (el caudillo histórico, es decir, Obregón). Cuando el caudillo se da cuenta de que Aguirre se ha enterado de que es otro el que ya tiene su apoyo para ganar las elecciones, le “madruga” a Aguirre; es decir, no espera a que este último se levante en armas (como lo había hecho Obregón en 1920 o De la Huerta en 1923-1924), sino que ordena su inmediato asesinato (como sucedió con Serrano). Con el sacrificio de Aguirre, la ficción de Guzmán revela la fragilidad que aquejaba al poder del ejecutivo, es decir, el síntoma de la gravedad que implicaba la ilegítima militarización del poder, por encima del supuesto Estado de derecho, en el marco del incipiente gobierno revolucionario. Por razones prácticas, el pragmático caudillo, Calles, diseñó el mecanismo que iba a fortalecer y a estabilizar el poder —aunque fuera al margen de la ley—. Por razones morales, Guzmán señaló, acaso mejor que nadie, la grave situación del Estado de derecho en México.

Pocos meses antes de que se publicara la novela, pero ya publicadas las primeras entregas en los diarios, en julio de 1928, el caudillo Obregón, habiendo sido reelegido para ocupar la presidencia de la República, ya en su calidad de presidente electo, fue asesinado en circunstancias que nunca han quedado cabalmente aclaradas y que no descartan definitivamente la posibilidad de que el presidente Calles haya estado involucrado en el magnicidio.

Cuando terminaron de aparecer las entregas, Guzmán las agrupó en seis “libros” (capítulos), luego de hacerles numerosos cambios<sup>8</sup>, y Espasa-Calpe publicó la novela en España, a fines de 1929. Según el propio Guzmán, el

---

<sup>8</sup> Véanse Bruce-Novoa (1987), Olea Franco (2002) y la “Nota filológica preliminar” de la edición crítica del propio Olea Franco.



presidente Calles, sintiéndose aludido, intentó prohibir la circulación de la novela en México, pero Genaro Estrada, a la sazón secretario de Relaciones Exteriores, le persuadió de no hacerlo (Carballo 1986: 89). ¿Por qué se habrá sentido Calles aludido? Sencillamente porque fue cómplice del asesinato de Serrano; si es cierto que el asesinato efectivamente lo ordenó Obregón, es cierto también que Calles era entonces el presidente y que estaban juntos en el castillo de Chapultepec cuando dieron la orden. Por otra parte, el personaje de Hilario Jiménez, el rival de Ignacio Aguirre, está inspirado en Calles cuando era el secretario de Gobernación y rival de De la Huerta en 1923, las vísperas de las elecciones de 1924. Evidentemente, la novela no solo aludía a los crímenes en los que había participado Calles, sino también a los de los militares que lo rodeaban y los de sus subordinados; además, revelaba los mecanismos con los que en esa década se manejaba el poder en México.

### La película

En la película se cifra la lectura que hizo Bracho de la novela. Más que una traducción y más también que una interpretación, la transformación de un texto narrativo literario en uno cinematográfico permite y exige una nueva creación. Por lo que se refiere al discurso narrativo de la película, es decir, al *cómo*<sup>9</sup>, hay que apuntar, para empezar, que Bracho dispuso las secuencias bajo el mismo orden cronológico que sigue la narración en la novela. Por otra parte, el hecho de que Bracho haya decidido filmar en blanco y negro en una época en la que ya casi siempre se filmaba en color, contribuye no solo a subrayar el ambiente y la atmósfera de los años veinte, ya que así son las imágenes que conocemos de esa época, sino que el blanco y negro también contribuye a sugerir la ilusión de que la película está filmada al mismo tiempo que se escribió la novela. Además, el estilo logrado con los claroscuros del blanco y negro y con el juego de luces y sombras, corresponde a los claroscuros de la historia de la novela y de la cinta —y obviamente a la “sombra” del título—. Corresponde también al estilo de la diáfana prosa de la novela; efectivamente, la sobriedad, la claridad, la precisión y la elegancia, características ya célebres de la prosa de Guzmán, corresponden a la clara, precisa y elegante sintaxis que van creando las tomas y las secuencias de las imágenes que Bracho proyectó en su cinta.

Las escenas eróticas entre Aguirre (Tito Junco) y Rosario (Bárbara Gil), por ejemplo, que Guzmán aderezó con las sugerencias de lo que no se dice para así poder imaginarlo mejor, las recreó Bracho por medio de tomas pobladas de silencios, de sombras, de miradas, o bien, de la penumbra en el interior del

---

<sup>9</sup> Véanse Chatman (1978: 22-27) y Pellicer (2010: 17-27).

Cadillac en la secuencia del aguacero (DVD: 10:18)<sup>10</sup> o de la media luz con la que la cámara abandona a los amantes en la cama y por medio de una elipsis se detiene frente a un reloj de mesa y, así, se sugiere todo lo que debe haber estado pasando en el lecho detrás de la cámara (DVD: 31:50)<sup>11</sup>. En fin, se trata de una sintaxis del discurso que, por medio del ritmo de los contrastes —y a veces también el de las repeticiones— con el que van presentándose las secuencias, provoca una tensión creciente que culmina con la aprehensión y el asesinato de Aguirre y sus partidarios, que es donde Bracho le puso el punto final a la cinta. Punto final que no corresponde al final de la novela; efectivamente, la novela concluye con el capítulo VII del Libro sexto, titulado “Unos aretes”, en el cual Segura, el asesino material de Aguirre, va a una famosa joyería del centro de la Ciudad de México, precisamente frente a la iglesia de La Profesa, y compra unos aretes muy caros con el dinero que le había robado a Aguirre inmediatamente después de haberlo asesinado. El impacto del final de Bracho es acaso más emotivo: la toma de la cámara inmóvil frente al escenario, ya vacío, de la tragedia: el monumental paisaje de rocas ya solo poblado por un elocuente silencio en el que se cifra el rotundo remate de la narración (DVD: 120:09).

La película se apega, en forma por demás fidedigna, a la historia de la novela, es decir, que el cotejo de la película con la novela revela la fidelidad de Bracho al texto de Guzmán, ya que filmó casi todas las escenas que contiene la novela. Digo “escenas” por el carácter tan dramático que caracteriza a la novela; en efecto, Bracho aprovechó textualmente la mayoría de las réplicas que componen las “escenas” en la novela; sin embargo, al crear las secuencias del filme, eliminó algunas escenas, añadió otras, algunas las recortó y otras las amplió. De las 35 secuencias que componen el filme, solo algunas no aparecen en la novela, pero cada una de ellas resulta necesaria en el desarrollo del discurso narrativo de la película, por ejemplo, la secuencia 1 (Axkaná sale de la Cámara de Diputados y pasa por el despacho de Aguirre, DVD: 03:01), la secuencia 7 (canción sobre Aguirre y el caudillo interpretada en el teatro de revista, DVD: 24:52) y la secuencia 17 (el caudillo en el castillo de Chapultepec leyendo el periódico con la noticia de la candidatura de Aguirre, DVD:79: 19).

Sin embargo, hay que tener en cuenta que la versión de la película en la que se basa esta contribución, no corresponde a la original; me refiero a la versión que se encuentra en el DVD producido por ZIMA Entertainment y en el DVD producido por Excalibur Media Group. Las dos versiones son semejantes pero son distintas a la versión que vi varias veces en la década de los sesenta; aquella era más larga e incluía una presentación de Martín Luis Guzmán quien, en un

<sup>10</sup> El DVD es el producido por Zima Entertainment, hecho en México.

<sup>11</sup> La poética expresión de lo erótico en la novela y en la película y su traslado de aquella a esta, merece la atención de un estudio especial.

set de los estudios Churubusco, le dirigía la palabra a los actores y los técnicos que participaron en la filmación; se daba a entender que acababa de leerles su novela y al final se la entregaba a Julio Bracho para que la filmara, con estas palabras: “Julio, en manos de usted queda la realización de todo esto” (Guzmán 2002: 593). En efecto, una nota del diario *Últimas Noticias*, al referirse a la “primera” exhibición privada de la cinta, en el cine Versalles, confirma mi recuerdo cuando apunta que “después de tres horas largas de exhibición, el público puesto en pie, tributó una emocionada ovación al autor, director y dirigentes del sindicato” (García Riera 1986: 107). Si entonces la cinta duraba “tres horas largas”, las versiones que hoy se consiguen en DVD duran dos horas y nueve minutos, es decir, “dos horas largas”; evidentemente le han cortado una hora. ¿Quién lo hizo? ¿Por qué? ¿Cuándo? Más adelante intentaré responder a estas preguntas; por el momento, basta suponer que la versión original habría seguido paso a paso la historia que relata la novela y que Bracho no habría eliminado ninguna de las partes de esa historia<sup>12</sup>.

Por otra parte, se le reprocharon a Bracho algunos anacronismos: que algunos faroles modernos aparecieran en ciertas tomas del centro de la Ciudad de México y que hubiera usado modernos modelos de camiones del ejército que no existían en los años veinte (García Riera 1986: 109). Ciertamente, esas excepcionales faltas adquieren mayor visibilidad y gravedad precisamente porque contrastan con la muy cuidadosa recreación del ambiente de la época que logró el equipo bajo las órdenes del director, por medio de la escenografía, la decoración de los interiores, la iluminación, el sonido, el vestuario, los numerosos automóviles de la época, los diversos idiolectos empleados por los personajes de acuerdo con su ubicación social, etc.

Hay algo más que llama la atención y de lo que por supuesto no es responsable ni Bracho ni el fotógrafo Agustín Jiménez: lo añejo y gastado de la textura del filme. En efecto, la versión que se usó para los DVD aludidos arriba es la de una copia muy maltratada, acaso la única que existe, tan maltratada como sucede con muchas cintas de los años veinte que no han sido restauradas y en las que las huellas de su maltrato se aprecian como si se tratara de una pátina, el peculiar encanto del paso del tiempo que este le suele añadir a las obras de arte. Involuntariamente, los que “enlataron” la película acabaron de agregarle al discurso narrativo, la textura de una cinta que hubiera sido filmada al mismo tiempo que sucedieron los eventos históricos que inspiraron la ficción de Guzmán.

Por lo que se refiere a la caracterización de los personajes, significativa en el nivel del discurso, las decisiones de Bracho, relativas a la selección de los actores que encarnarían a aquellos, corrieron con la mayor fortuna, ya que echó mano de conocidos actores quienes, lejos del “estrellato” cinematográfico,

---

<sup>12</sup> Cuando vi la película en los años sesenta, no hice el cotejo con la novela.

habían llevado a cabo sólidas carreras teatrales en las que se cifraba la madurez y la destreza de su oficio profesional. Si el responsable intelectual de las imágenes de los personajes que proyecta la película es su director, los responsables materiales de esas imágenes son los propios actores. Fuera de dos “estrellas”, Kitty de Hoyos (Beatriz “la Mora”) y Antonio Aguilar (Jáuregui), que desempeñan breves papeles secundarios, Bracho eligió, entre otros, a Tito Junco para el papel central, es decir, el del general Ignacio Aguirre (De la Huerta en 1923-1924 y Serrano en 1927), a Ignacio López Tarso para el general Hilario Jiménez (Calles en 1923-1924 y Gómez en 1927), a Carlos López Moctezuma para Emilio Olivier Fernández (el líder político Jorge Prieto Laurens en 1923-1924 y en 1927), a José Elías Moreno para el general Catarino Ibáñez, gobernador del estado de México (general Abundio Gómez, gobernador del estado de México en 1923-1924), a Víctor Manuel Mendoza para el general Julián Elizondo, jefe de las operaciones militares en el estado de México (general Juan Domínguez, jefe de las operaciones militares en el estado de Morelos en 1927), a Miguel Ángel Ferriz para el caudillo (Obregón en 1923-24 y Calles/Obregón en 1927) y a Tomás Perrín para Axkaná González, diputado e íntimo amigo de Aguirre (el propio Martín Luis Guzmán en 1923-1924).

Si es cierto que el texto de una novela permite, o más bien dicho, obliga al lector a “ver” o a “imaginar” a los personajes históricos que sirvieron de modelo para crear los de la novela, también es cierto que en una cinta, como sucede en el discurso cinematográfico, las imágenes no permiten, ni mucho menos obligan, a imaginar más de lo que el director puso en la pantalla y de *cómo* lo puso. Esto suscita, por otra parte y a primera vista, en el caso de *La sombra del caudillo* el problema del parecido físico de los actores con los personajes históricos que inspiraron la creación de los de la novela. Me refiero, particularmente, a la total ausencia de parecido físico entre Tito Junco y el general Serrano y De la Huerta, y también entre Carlos López Moctezuma y Prieto Laurens. Bracho puso a prueba la capacidad histriónica de ambos actores que bien pudieron suplir, como suelen hacerlo los grandes actores, el parecido físico con las figuras históricas que representan con la eficacia de su caracterización; dicho de otro modo y parafraseando a Jorge Luis Borges: pudieron suplir lo históricamente exacto con lo simbólicamente verdadero (Del Paso 1987: 641, 643).

Al impacto provocado por el realismo crítico de la novela a partir de su publicación en 1929 se sumó el de la película cuando se intentó estrenarla en México en 1960. A pesar de que la cinta había sido 1) financiada por un organismo estatal —el Banco Cinematográfico— 2) producida por un sindicato “oficial”, es decir, subordinado al gobierno —el STPC de la RP— 3) basada en la novela de un autor galardonado por el propio presidente de la República, Adolfo López Mateos, con el Premio Nacional de Ciencias y Arte en Literatura y Lingüística y, a la sazón, presidente de la Comisión Nacional de Libros de

Texto Gratuitos 4) autorizada su exhibición por la Secretaría de Gobernación 5) programada su distribución por la empresa estatal Películas Nacionales y 6) habiendo recibido su director el Premio Especial del Presidente del Jurado del prestigiado Festival Internacional de Karlovy Vary en 1960, su estreno fue impedido ese mismo año. En efecto, se “enlató” la cinta durante treinta años<sup>13</sup>. ¿Por qué? Simplemente porque el general Olachea, secretario de la Defensa Nacional, y un grupo de viejos militares que lo rodeaban y que seguramente habían participado en los eventos que inspiraron novela y película, se opusieron a que la película se exhibiera (García Riera 1986: 102-126) y muy probablemente ordenaron su destrucción (probablemente también, la única versión que existe es la muy dañada y cortada que sirvió para copiarla en los únicos DVD del filme que hoy se localizan en el mercado).

En efecto, el general Olachea, movido por la culpabilidad de su gremio, opinó que la cinta era “denigrante para el ejército mexicano” (García Riera 1986: 112); entrevistado para el diario *Cine Mundial* (30 de septiembre de 1961), agregó que la consideraba “reaccionaria y negativa al movimiento revolucionario de México [...] su exhibición en público causaría serios disgustos, principalmente a los veteranos revolucionarios [...] la mejor solución para *La sombra del caudillo* es que siga ‘enlatada’, para respeto de México y de los revolucionarios” (ibíd.: 116).

Las valientes y agudas protestas de Bracho en la prensa y las de varios periodistas, las torpes declaraciones de Olachea y la prohibición de treinta años, solo sirvieron para enriquecer el cabal significado de la película, en el que hemos podido advertir cómo se funde la realidad con la ficción; cierto, la recepción de la cinta, y sus consecuencias, sirvieron para exponer públicamente elocuentes evidencias del decisivo poder de facto de los militares en México: 1) la evidencia del atropello de ciertos militares del más alto rango a la libertad de expresión consagrada por la Constitución 2) la evidencia del miedo de las autoridades civiles —desde los presidentes de la República<sup>14</sup> y sus secretarios de Gobernación<sup>15</sup> hasta el director general de Cinematografía (Jorge Ferretis, 1955-1962)—, que por razones seguramente inconfesables no se atrevieron a desafiar al poder de facto que ejercían las autoridades militares y acabaron siendo sus cómplices 3) la evidencia de que la “verdad” de la ficción en la película de Bracho corresponde a la “verdad” histórica 4) la evidencia de lo precario

<sup>13</sup> Se estrenó finalmente en 1990.

<sup>14</sup> Adolfo López Mateos (1958-1964), Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), Luis Echeverría Álvarez (1970-1976), José López Portillo (1976-1982) y Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988).

<sup>15</sup> Gustavo Díaz Ordaz (1958-1963), Luis Echeverría Álvarez (1963-1969), Mario Moya Palencia (1970-1976), Jesús Reyes Heróles (1976-1979), Enrique Olivares Santana (1979-1982) y Manuel Bartlett Díaz (1982-1988).

que sigue siendo el Estado de derecho en México y 5) la evidencia de que a pesar de las transformaciones del sistema político mexicano a partir de la Revolución, o quizás como consecuencia de ellas, no llegó a disiparse la sombra del caudillo durante todo el siglo xx.

Cuando paseamos la mirada por el horizonte del cine mexicano en el siglo xx, *La sombra del caudillo* se alza entre sus más altas cumbres. Su singular valor se cifra, en primer lugar, en la vigorosa estética de su discurso narrativo creado bajo la dirección de Julio Bracho, y en segundo lugar, en las circunstancias de su recepción que contribuyeron a echar más luz sobre los vicios estructurales del sistema político mexicano, sobre la corrupción y el abuso del poder, y sobre la muy precaria situación del Estado de derecho en México.

### Bibliografía

- BRUCE-NOVOA, J. (1987): "Estudio introductorio". En: *La sombra del caudillo, versión periódica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. XIII-LXX.
- CARBALLO, Emmanuel (1986): *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Ediciones del Ermitaño/SEP.
- CASTRO, Pedro (2005): *A la sombra de un caudillo*. México: Plaza y Valdés.
- CHATMAN, Seymour Benjamin (1978): *Story and Discourse*. Ithaca: Cornell University Press.
- DE GROOT, Jerome (2010): *The Historical Novel*. London: Routledge.
- FERNANDO PRIETO, Celina (1999): *Historia y novela: poética de la novela histórica*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1986): *Julio Bracho 1909-1978*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- GUZMÁN, Martín Luis (2002): *La sombra del caudillo*. Edición crítica de Rafael Olea Franco. Paris *et al.*: ALLCA XX (Colección Archivos).
- IBARRA, Jesús (2006): *Los Bracho: tres generaciones de cine mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- ISER, Wolfgang (1988): "The reading process: a phenomenological approach". En: Lodge, David (ed.): *Modern Criticism and Theory*. London/New York: Longman, pp. 212-228.
- KRAUZE, Enrique (1998): *Biografía del poder. Caudillos de la Revolución mexicana (1910-1940)*. México: Tusquets.
- LEAL, Luis (2002): "La sombra del caudillo, roman à clef". En: *La sombra del caudillo*. Edición crítica de Rafael Olea Franco. Paris *et al.*: ALLCA XX (Colección Archivos), pp. 707-714.
- MENTON, Seymour (1993): *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica.
- OLEA FRANCO, Rafael (2002): "Historia del texto". En: *La sombra del caudillo*. Edición crítica de Rafael Olea Franco. Paris *et al.*: ALLCA XX (Colección Archivos), pp. 452-478.

- PACHECO, José Emilio (2002): “Referente histórico de la novela”. En: *La sombra del caudillo*. Edición crítica de Rafael Olea Franco. Paris *et al.*: ALLCA XX (Colección Archivos), pp. 761-770.
- PASO, Fernando del (1987): *Noticias del imperio*. Madrid: Mondadori.
- PELLICER, Juan (1999): “México 2000: ¿reconstrucción o reddecoración del sistema político?”. En: *Cuadernos Americanos*, 3, 75, pp. 40-62.
- (2010): *Tríptico cinematográfico*. México: Siglo XXI Editores.

## Apéndice

### *La sombra del caudillo*

#### **Ficha técnica:**

Director: Julio Bracho

Productor: Sección de Técnicos y Manuales del STPC de la RM

Guión: Julio Bracho y Jesús Cárdenas

Fotografía: Agustín Jiménez

Música: Raúl Lavista

Edición: Jorge Bustos.

Reparto: Tito Junco, Tomás Perrín, Carlos López Moctezuma, Miguel Ángel Ferriz, Ignacio López Tarso, Bárbara Gil, Víctor Manuel Mendoza, José Elías Moreno, Agustín Izunza, Kitty de Hoyos.