

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

LA CENSURA POLITICA EN EL CINE MEXICANO. EL CASO DE LA SOMBRA DEL CAUDILLO

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN SOCIOLOGIA

P R E S E N T A :

GUSTAVO ESTEBAN ANDRADE DIAZ

ASESOR: DR. MAURICIO ANDION GAMBOA

2001



MARZO DE 2001

CD. UNIVERSITARIA, D.F.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicada a:

Mis padres, hermanos, y

A la memoria de Florinda Teresa Puente y Camberos

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	6
-----------------------	---

INTRODUCCIÓN

La problemática de la censura política en el campo cinematográfico.....	8
---	---

MARCO TEÓRICO

I. La Censura Política En El Cine Como Problema Sociológico	18
1.1 Los dos tipos de censura	18
1.2 Para entender la censura política.....	20
1.2.1 El <i>Mass Communication research</i>	22
1.2.2 La corriente de la Teoría Crítica	26
1.2.3 Los aportes de la sociología de Pierre Bourdieu	29

MARCO HISTÓRICO

II. Génesis de la Censura Política en el Campo Cinematográfico	37
2.1 El Ayuntamiento y la reglamentación del nuevo negocio.....	37
2.1.1 En los tiempos de Don Porfirio	37
2.1.2 ¡Qué viva México!.....	39
2.2 El nacimiento de la censura política en el cine mexicano	40
2.2.1 ¡Vámonos con Pancho Villa!	40
2.2.2 El automóvil Gris	41
2.3 La censura política en los comienzos del cine sonoro	44
2.3.1 Eisenstein frente a la censura	45
2.4 La censura durante la época del cine como industria nacional (1940-1960).....	47
2.4.1 La inversión del Estado en la naciente industria filmica	47
2.4.2 El periodo sin apuros.....	48

	ANTECEDENTES DEL FILME	
III.	La Obra De Julio Bracho en el Campo Cinematográfico Mexicano	52
	3.1 El teatro y sus primeros contactos con el cine.....	54
	3.2 El periodo de consagración (1941-1945)	56
	3.3 Ante los peligros de la crisis	58
	3.4 Los inicios de la decadencia (1946-1950).....	59
	3.5 Los intentos por la recuperación (1954-1959).....	64
	3.6 El retorno de la política nacionalista	66
	LA CENSURA DEL FILME	
IV.	LA CENSURA CONTRA LA SOMBRA DEL CAUDILLO.....	75
	4.1 La polémica con el ejército.....	75
	4.2 Los "intereses" afectados	78
	4.3 Características del presidencialismo en el campo político mexicano	79
	4.3.1 La oposición y el Poder Legislativo	81
	4.3.2 La administración y el Poder Judicial	82
	4.3.3 Los municipios y los estados.....	83
	4.3.4 El Ejército	84
	4.3.5 El corporativismo.....	86
	4.3.6 Los movimientos independientes	87
	4.4 La censura contra <i>La sombra del caudillo</i> desde la interpretación de la teoría de los campos.....	90
	EL ANÁLISIS DE LA SOMBRA DEL CAUDILLO DE JULIO BRACHO	
V.	El análisis del filme.....	95
	5.1 El texto fílmico	95
	5.1.1 La lectura analítica	96
	5.1.2 Las funciones	99
	5.1.3 El modelo actancial	101
	5.2 Análisis de las formas del contenido en <i>La sombra del caudillo</i>	104
	5.2.1 El tema	104
	5.2.2 El argumento	104

5.2.3 Isotopías discursivas: fuerzas temáticas presentes en el film.....	105
5.2.4 Formas de uso de los códigos de la expresión en <i>La sombra del caudillo</i>	106
5.2.5 Estructuras narrativas fijas: relaciones con el relato mítico.....	108
5.2.6 Análisis de secuencias	109
5.2.7 Las características de los personajes desde el modelo de Propp.....	112
5.2.8 La estructura profunda en <i>La sombra del caudillo</i>	113
5.3 Las reglas del juego político en <i>La sombra del caudillo</i>	115

CONCLUSIONES	119
---------------------------	------------

ANEXO I: FICHA TÉCNICA	124
-------------------------------------	------------

ANEXO II: DESCRIPCIÓN DE LA ESTRUCTURA DEL FILM LA SOMBRA DEL CAUDILLO	125
(Para ver la película)	

ANEXO III: FOTOGRAFÍAS	214
-------------------------------------	------------

BIBLIOGRAFÍA	224
---------------------------	------------

ÍNDICE DE CUADROS

NÚMERO	PÁGINA
Cuadro 1: Campo de la producción y circulación de bienes simbólicos.	31
Cuadro 2: Incidencia de la censura política sobre la producción cinematográfica.	34
Cuadro 3: Producción de películas mexicanas (1940-1964).	67
Cuadro 4: Producción de películas mexicanas (1940-1964).	68
Cuadro 5: Las 31 funciones en el Cuento maravilloso según Propp	100
Cuadro 6: El modelo actancial según Greimas.	102
Cuadro 7: Comparativo de los modelos de Propp y Greimas.	103
Cuadro 8: La acción de los personajes en <i>La sombra del caudillo</i> .	114

AGRADECIMIENTOS

Para terminar esta tesis, fueron necesarios tres años de constantes replanteamientos sobre las primeras ideas del proyecto. La creencia de lograr un escrito acabado desde su concepción fue quizá la fantasía más inocente que pude haber fabricado antes de iniciar este proceso y del que hice víctimas a muchas personas que me acompañaron en esta tarea. Sin embargo, la recompensa que ahora recibo no sólo se limita a la satisfacción de haber concluido esta meta; más que eso, este modesto trabajo atestigua el recuerdo de quienes pese a las desilusiones nunca dejaron de creer en mí. A todas esas personas, les agradezco su cariño y tiempo compartido para la creación de esta tesis. A Mauricio Andión Gamboa por su paciencia y dedicada labor durante su asesoría, la cual me permitió afrontar y superar mis deficiencias; a Federico Dávalos, cuyas aportaciones enriquecieron considerablemente el contenido; a Nahún Calleros de quien no olvido su especial contribución para la elección del tema, y el apoyo que, por medio de él, tuve de los servicios de la Filmoteca de la UNAM. Del mismo modo, agradezco la contribución de las siguientes personas que en diferentes momentos del proceso me otorgaron su ayuda: Oxana Pérez Bravo, Eduardo Andión Gamboa, Alejandra López-Portillo, Areli Yanira Andrade Díaz, Ana Luisa Calvillo, Rubén Henríquez, y a mis sinodales, Juan Brom, Gerardo Salcedo y Luis Cruz. Finalmente, mi especial agradecimiento a mis padres y hermanos, por ser después de Dios, mi principal sustento.

INTRODUCCIÓN

La problemática de la censura política en el campo cinematográfico mexicano.

Cuando hablamos de censura en el cine nos referimos, usualmente, al asunto de la libertad de expresión como uno de los principios que todo Estado moderno tiene el deber de garantizar. En un régimen democrático este tipo de prerrogativas no se aplican. Sin embargo, debemos ser cautelosos al afirmar que la censura que impone el Estado ha dejado de existir sólo porque su incidencia es poco evidente. La censura política aparece cuando el cine exhibe productos cuyos contenidos no son convenientes para los intereses de la clase en el poder.

En nuestro país, son claros los avances que ha logrado la lucha contra la censura. Hoy día, los casos de censura política en contra de filmes han reducido considerablemente. Hemos sido testigos de la exhibición de materiales que antaño hubiesen resultado imposibles tan sólo pensarlas como es el caso de la película *La ley de Herodes* de Luis Estrada; la cual, pese a los intentos por censurarla, logró ser estrenada.

Es pertinente, entonces, la pregunta: ¿cuál es la relevancia de abordar el tema de la censura, en un contexto donde ya es posible ver películas de contenido abiertamente político?

Para responder esta pregunta, debemos tomar en consideración que el Estado se reserva la facultad de aplicar o no, la censura en el momento que lo considere pertinente. Por otro lado, esta censura no se limita exclusivamente a los casos de entatamiento, que suelen ser menores si los comparamos con los de la censura que suprime o corta escenas de un filme terminado, la cual sigue siendo hoy en día, la más común y menos perceptible.

En ambos casos, la denuncia de la censura cinematográfica, ha sido fuente de una gran cantidad de reflexiones y críticas, que han servido de indicadores

importantes para medir las condiciones de respeto a la garantías individuales en un país, como el relativo a la libertad de expresión.

A pesar de lo anterior, no existen suficientes trabajos que analicen la censura cinematográfica desde una sólida perspectiva teórica, debido a la particularidad que existe en cada caso.

Por ello, más que evaluar la libertad de expresión en nuestro país, nuestro objetivo es desarrollar una interpretación teórica de cómo opera la censura política en el cine, a partir de analizar las características que definen la relación entre el campo cinematográfico y el de la política en un contexto histórico determinado. La finalidad es, por tanto, construir un modelo que pueda servir de ejemplo para la interpretación de otro tipo de casos.

Para tal propósito, hemos decidido analizar la censura impuesta a *La sombra del caudillo* de Julio Bracho. Esta película fue exhibida después de treinta años de haber sido retirada de las salas de cine. Es de llamar la atención el hecho de que, pese a haber sido realizado con el consentimiento del entonces presidente de la República Lic. Adolfo López Mateos y de haber contado con el apoyo financiero del Estado, dicho filme fuera censurado aun después de haber participado exitosamente en un festival internacional de cine en Checoslovaquia, donde obtuvo el premio especial del presidente del jurado. Entre las versiones sobre las causas de tal censura sobresale las que acusan a destacados miembros del ejército como los responsables directos, en particular, al exsecretario de la Defensa Nacional el general Agustín Olachea. Sin embargo la controversia continúa sin resolverse.

Consideramos que, la censura contra *La sombra del caudillo* fue consecuencia tanto de factores externos (sociológicos) como propios del filme.

Los factores externos están relacionados con la evolución misma del campo del cine mexicano, el cual estuvo condicionado históricamente por las políticas de los distintos gobiernos. Esta característica hizo que la industria cinematográfica desarrollara ciertos criterios para protegerse de la censura del gobierno.

Tales criterios, además de restringir los temas que podían ser llevados a la pantalla, limitó seriamente la capacidad de crear corrientes alternativas a las imperantes dentro del propio campo cinematográfico, sobre todo durante la etapa de industrialización del cine, cuando los monopolios mermaron la creación de filmes que no obedecieran a intereses comerciales.

En este sentido, la realización de un filme fuera de los cánones ya establecidos por los monopolios, resultaba una empresa con pocas probabilidades de éxito, especialmente, porque dentro de la industria cinematográfica, existían pocos individuos interesados en arriesgarse a enfrentar la censura gubernamental. Esto explica, en gran medida, por qué *La sombra del caudillo* no pudo ser filmada con el apoyo de productoras comerciales, pese a los constantes esfuerzos de su realizador.

Desde su primera película *¡ Ay que tiempos señor don Simón !* en 1941, Julio Bracho se destacó por su interés en incursionar en el cine de arte. Por esa razón, existió en él un constante debate entre su inclinación personal y lo móviles de la industria cinematográfica. En la mayoría de los casos, el triunfo fue para el ámbito comercial.

Por tal motivo, la apuesta del director por llevar a la pantalla la novela de Martín Luis Guzmán en un contexto político muy poco tolerante, le aseguraba, en gran medida, el ingreso al círculo de cineastas reconocidos por la crítica especializada, la cual no lo había favorecido durante la década de los años cincuenta.

Gracias a la coyuntura del cincuentenario de la Revolución Mexicana y del reconocimiento oficial al escritor Martín Luis Guzmán con el Premio Nacional de Literatura, fue como Julio Bracho consiguió el permiso y el apoyo gubernamental para el rodaje de la mencionada. De este modo, los riesgos de la censura quedaban conjurados, y fue posible filmar *La sombra del caudillo*.

Sin embargo, el filme fue censurado en condiciones de abierta ilegalidad, sin importar su exitosa participación en el extranjero durante el festival de Karlovy Vary de Checoslovaquia en donde obtuvo el premio especial del jurado a la mejor dirección.

A partir de entonces, la polémica desatada sobre las causas de la censura del filme de Bracho nunca quedó del todo resuelta. Aún hoy, que la película fue desenlatada, no existe un pronunciamiento oficial acerca de los motivos por los cuales *La sombra del caudillo* permaneció enlatada treinta años.

Esta investigación, por tanto, busca interpretar no sólo la causa de la censura impuesta al filme, sino también explicar, desde una visión sociológica, la causa de su tan largo enlatamiento, el cual la convirtió en "la película maldita del cine mexicano".

Para conducir nuestra investigación, partimos de una hipótesis central: La censura de *La sombra del caudillo* fue resultado de la conformación histórica, tanto del campo cinematográfico, como del campo político. Este momento histórico se distinguió por una falta de autonomía de los miembros del cine para oponerse a las políticas gubernamentales, ello determinó el tipo de producción cinematográfica la cual reflejaba, en gran medida, las características de los periodos de gobierno en función. De este modo, no podían realizarse películas que atentaran contra la credibilidad del gobierno. *La sombra del caudillo* se convirtió irónicamente en la prueba de lo que la misma cinta criticaba; es decir, la evidencia del autoritarismo del sistema presidencialista de esos años.

En este sentido, las preguntas que guiaron nuestra investigación fueron: ¿Qué papel desempeñaba el cine mexicano hasta 1960 dentro del marco de los intereses particulares del Estado en su regulación?; ¿cuál fue la “apuesta simbólica” de la industria cinematográfica nacional con dicho filme al producirlo y exhibirlo?; ¿cuál es la estructura discursiva de *La sombra del caudillo*?; ¿qué elementos se pusieron en juego al realizarse?; ¿Por qué se censuró *La sombra del caudillo*?

Para dar respuesta a estas interrogantes, decidimos dividir la investigación en cinco partes fundamentales:

1. Análisis teórico de la noción de censura cinematográfica
2. Análisis histórico de la relación Estado y cine en México
3. Descripción de las características del campo cinematográfico antes y durante la época de *La sombra del caudillo*.
4. Descripción de las características del campo político antes y durante la época de *La sombra del caudillo*.
5. Análisis semiológico del filme.

1) Debido a la carencia de un marco conceptual específico que explicara la censura, en el primer capítulo hicimos una revisión de las principales corrientes teóricas, cuyo objeto de estudio ha sido el fenómeno social de los llamados medios masivos de comunicación. Entre las teorías más destacadas abordamos, primero, los de la escuela norteamericana del *mass media research*, de Lasswell, Berelson y Merton, quienes se destacaron por su estudio sobre los efectos de los medios en las audiencias; no obstante, como veremos después descartamos tales corrientes por sus limitados alcances en la comprensión de los aspectos históricos e ideológicos que intervienen en la censura y, particularmente, los políticos.

Enseguida, reflexionamos sobre los postulados generales de la corriente crítica de la Escuela de Frankfurt la cual hizo énfasis en las características de los medios masivos de comunicación como instrumentos reproductores de la ideología de la clase dominante, encargada de mantener el *status quo*. Las industrias culturales, como se les conoció a los llamados medios masivos de comunicación, permitieron reconocer la función ideológica a la que obedecen en la conservación del sistema capitalista. No obstante, el inconveniente básico de la teoría crítica para nuestro análisis, tuvo como base el riesgo de una interpretación mecanicista de los fenómenos sociales que no percibe el papel de los sujetos, más que como meros receptores de la ideología dominante.

Por tal motivo, tratamos el análisis de la teoría de los campos de Pierre Bourdieu. Su propuesta se enfoca al estudio de las prácticas culturales de los individuos, entendidas como sistemas de símbolos; con lo cual intenta explicar la lógica de la dominación entre las clases y no, únicamente la de la relación económica como propone el marxismo. Aunque su propuesta no niega la influencia estructuralista, Bourdieu presenta una alternativa al determinismo de éste; precisamente con su noción de campo. Dicha noción, como veremos, estará definida por el conjunto de relaciones históricas objetivas entre posiciones, ya sean de individuos o de instituciones que están ancladas en ciertas formas de poder y, que en su seno, estas relaciones no son estáticas, sino dinámicas, subsumidas en una lógica de contrarios que luchan por la obtención del capital o del poder simbólico. Esta propuesta teórica, no sólo nos permite estudiar un caso histórico como el de un filme censurado en el pasado en condiciones específicas, sino que nos da elementos para interpretar el sentido de las prácticas de los sujetos o agentes en el campo social; concretamente, en el del cine y el de la política.

2) Con estos elementos decidimos entonces, adentrarnos en el terreno de los orígenes de la censura política en el cine mexicano la cual abordamos en el capítulo dos, con el propósito de reconstruir el proceso por el que fue conformando

el capital simbólico del campo cinematográfico y las reglas que rigieron a los agentes para su reproducción; al mismo tiempo que su actividad estaba vinculada con otro campo; que en este caso, era el de la política. De modo que, cuando llegamos al momento cuando se presentó la censura de nuestro filme, teníamos que el campo cinematográfico, pese a su evolución propia, dependía enormemente del campo de la política, lo cual había sido determinante en la incorporación de los principios de censura que en materia de contenido político fueron asumidos dependiendo del estado de las relaciones con los lineamientos de la política imperante del gobierno. De modo que, cuando el campo cinematográfico comenzó su fase industrial, la censura política ya no se aplicaba tanto por la acción directa del Estado como la del propio campo del cine.

Una vez establecidas las reglas del juego para la producción cinematográfica, los productores y cineastas definieron sus posiciones dentro del campo sometidos a estas reglas que distinguen a los campos de la gran producción de las que habla Bourdieu y que se encargan de reproducir todos los valores culturales reconocidos y aceptados por la mayoría de la audiencia.

3) Derivado de este contexto, veremos en el capítulo tres, cómo la obra de Julio Bracho respondió a los criterios imperantes en la lógica de mercado de la industria cinematográfica; con ello, logró formar parte del grupo selecto de los realizadores que dieron forma y contenido a la producción cinematográfica de esos años. Sin embargo, este ascenso se vio afectado poco después por los fuertes altibajos de la producción cinematográfica que acontecieron al finalizar la Segunda Guerra Mundial.

Por otro lado, los continuos reveses que sufrió sobre todo con su principal adversario, Emilio "el Indio" Fernández, llevaron al realizador a ocupar un lugar detrás de los sitios de honor en las premiaciones nacionales e internacionales del cine, por lo que el director deseaba hacer una obra diferente a lo que las productoras estaban dispuestas a financiarle; fue entonces que surgió la

oportunidad de filmar una de las obras más anheladas por él, *La sombra del caudillo*. La apuesta dentro de la lógica del campo del cine resultó favorable para el director, quien consiguió el permiso y apoyo del sector para que la película participara en el festival internacional de cine de Karlovy Vary en Checoslovaquia. Ahí obtuvo un premio especial del jurado por su dirección. El prestigio del director se recuperó, pero en México, su película jamás se estrenó.

4) Para poder explicar la censura impuesta al filme, en el capítulo cuatro, analizamos las características del sistema político mexicano, basado en el presidencialismo. A finales de la década de los cuarenta, el sistema presidencialista logró monopolizar los espacios para la lucha política en el partido de gobierno conocido como PRM, antecesor del actual PRI. De este modo, la transmisión y repartición de las posiciones de poder dentro de la estructura del campo político, sólo eran posibles mientras se permaneciera dentro del PRI. Veremos cómo la oposición en su caso, sirvió como fachada para justificar el sistema de partidos, pues las posibilidades reales de contender por los puestos de importancia de la administración pública y ganarlos eran prácticamente nulas. La ausencia de una oposición efectiva, se reflejó en el carácter subordinado de un poder legislativo que sólo servía de instrumento del ejecutivo para aprobar todas sus iniciativas. Por su parte, el poder judicial simplemente se limitó a contener los conflictos que provocaban ciertas medidas tanto en el terreno sindical como en el de los grandes propietarios que eran afectados con la expropiación de tierra para el reparto agrario.

Por su parte, el ejército desde el origen del sistema presidencial fue supeditado a los intereses del gobierno centralizado en la figura del presidente. Por eso, constitucionalmente las fuerzas armadas fueron subordinadas al mandato del presidente, de modo que no había espacio para las disidencias ni mayor participación en la política nacional que no fuera bajo la batuta del poder presidencial.

Finalmente en el capítulo cinco analizamos la película para comprender la relación entre el contenido de su discurso y las características del sistema político mexicano, para así observar en qué medida la censura del filme respondía a la decisión aislada de los individuos involucrados en la polémica o por el contrario, lo que se ponía en juego rebasaba a estos mismos.

En este caso, lo que pretendemos comprobar es que *La sombra del cuadillo* fue censurada, no tanto por la crítica a algunos personajes históricos involucrados en el asesinato del General Serrano, como por el ataque a ciertas características del gobierno en ese entonces vigente que hicieron de *La sombra del caudillo* no una versión novelada de hechos trágicos de nuestra historia, sino la representación más crítica de las características ilegítimas del presidencialismo mexicano.

MARCO TEÓRICO

I. LA CENSURA POLÍTICA EN EL CINE COMO PROBLEMA SOCIOLÓGICO

Uno de los problemas que tenemos que considerar para comprender el fenómeno de la censura cinematográfica desde una perspectiva teórica, es que no existe una categorización unívoca sobre los tipos de censura que se presentan en la industria cinematográfica; tampoco existe una sola explicación que establezca causas comunes a todos los casos de los filmes censurados.

Por ello más que entender la censura cinematográfica como un sistema, proponemos su análisis a partir de las características de su *modus operandi*.

Para poder llevar a cabo dicho análisis, en este capítulo definiremos primeramente las categorías de censura cinematográfica que habremos de utilizar en lo sucesivo, y posteriormente haremos una exploración general de las principales teorías sociológicas que involucran el estudio del cine como medio de comunicación, particularmente el caso del *Mass Communication Research* (MCR) norteamericana, la *Teoría Crítica* de Frankfurt y los aportes a la *sociología de la cultura* de Pierre Bourdieu, con el fin de definir nuestro marco teórico.

1.1 Los dos tipos de censura

A diferencia de otros productos culturales, como la pintura, la música o la literatura, en donde por lo regular es sólo una persona quien interviene en el proceso creativo, en el caso del cine existe toda una división del trabajo en el que muchas manos participan para la creación de un filme. Este hecho hace que el financiamiento se convierta en la parte fundamental de la realización cinematográfica, pues sin éste simplemente no sería posible la filmación debido a los elevados costos que ésta implica. Por tal motivo, uno de los principales objetivos de la industria del cine es recuperar la inversión, que permita hacer

posible nuevos proyectos. Esta característica de la producción cinematográfica entendida como industria, contempla necesariamente el cálculo de costos y riesgos que forman finalmente parte de los criterios para establecer los mecanismos que aseguren el consumo del producto. La censura se convierte, entonces, en parte de esos mecanismos que definen qué es lo recomendable para la pantalla y que podrá ser consumido por el mercado. De este modo, tenemos diferentes tipos de censura la cual, según el nivel o la etapa donde se encuentre el proceso cinematográfico, va a operar para garantizar dicho propósito.

Al respecto Homero Alsina Thevenet especialista en temas cinematográficos propone al menos siete casos de censura cinematográfica: 1. Cuando las películas se censuran antes de nacer, 2. La modificación durante la producción de una película, 3. La censura que hacen los productores una vez hecha la película por presiones comerciales o del gobierno, 4. La que hacen los distribuidores por razones comerciales, 5. El caso más ortodoxo consiste en que una vez terminada la película es prohibida su exhibición completa por el gobierno, 6. La censura reticente que duda del resultado comercial, 7. La autocensura que es la suspensión del productor al rodaje de la película.¹ Cabe mencionar, que de todas éstas, la censura de partes y no de la totalidad del filme, es la más común y la menos perceptible de todas.

Por otra parte, para Christian Metz autor de diversos artículos de semiología del cine, existen tres censuras impuestas a un filme: la que él llama *la censura propiamente dicha* o censura política, la cual se caracteriza porque prohíbe la difusión del filme y proviene de las instituciones que son particularmente del Estado; la censura comercial que define como *censura económica* y que es la autocensura de la producción pensando en las exigencias de la rentabilidad; y finalmente, la *censura ideológica* o moral es la que aplican los

¹ Homero Alsina Thevenet. *Censura y otras precisiones sobre el cine*. General Fabril, Buenos Aires, 1972, p. 282

propios realizadores por el temor generado por las instituciones tanto políticas como comerciales.²

Como se puede ver al comparar estos tipos de clasificación, la censura política sólo se diferencia de la comercial porque las instituciones que censuran se encuentran en distintos terrenos; las primeras pertenecen al ámbito del Estado y las segundas al cinematográfico. En ese sentido, aunque el término *censura política* pudiera abarcar de manera adecuada a las dos, preferimos distinguir entre la censura que se realiza dentro del ámbito cinematográfico y la que proviene fuera de él. De modo que podemos englobar a la *censura económica* y a la *censura ideológica* como la autocensura cinematográfica y la de las instituciones del Estado como la censura política propiamente dicha.

1.2 Para entender la censura política

Si consideramos que los problemas de contenido en el cine están ligados a permisos externos de manera mucho más directa que el resto de las artes, debido a su capacidad de alcanzar a grandes audiencias en un mismo momento y lugar, podemos entender *a priori* por qué tradicionalmente la censura política siempre ha sido más rígida con los filmes que con los libros, los cuadros, las piezas de música u otras artes.

Bajo esta perspectiva, la censura política se entiende como el mecanismo del Estado, cuyo propósito es evitar posibles alteraciones del orden establecido, como causa de la influencia que, en este caso el cine, es capaz de ocasionar en la mente de los espectadores.³

² Christian Metz. "El decir y lo dicho en el cine", en *Ideología y lenguaje cinematográfico*, compilación en castellano de los artículos de la Mostra del Nuovo Cinema de Pesaro, Madrid, Alberto Corazón, 1969, p. 93.

³ Según Lasswell, la censura institucional se percibe como "una política de restricción de la expresión pública de ideas, opiniones, sentimientos e impulsos que tienen, o se suponen que

Esta preocupación por los efectos, llevó a algunos teóricos a dedicarse al análisis de la supuesta "pasividad de las masas" frente a los contenidos de la imagen cinematográfica. Por ejemplo, para Edgar Morin la oscuridad aísla al sujeto colocándolo en una actitud de pasividad, pues "el espectador de las salas oscuras, es sujeto pasivo en el estado puro. Nada puede, no tiene nada que dar, ni siquiera aplausos. Está paciente, y padece. Está subyugado y sufre."⁴ Mientras que, para el sociólogo del cine I.C. Jarvie esto significa sólo un error de mera apreciación, pues señala que "la pasividad de la masa como el público no tiene porque merecer más desaprobación que la pasividad de leer un libro, y que es completamente desorientador interpretar *pasividad* como *pereza mental y física*."⁵

La discrepancia que surgió sobre la relación entre el mensaje y el receptor dio como resultado el nacimiento de dos escuelas teóricas antagónicas. Por un lado, la corriente funcional-conductista del MCR estadounidense que se destacó por su interés en la medición objetiva del grado de influencia que los emisores, -en este caso las empresas, gobiernos o patrocinadores- conseguían sobre sus receptores o público, mediante los medios masivos de comunicación. Y por el otro, la Teoría Crítica de la Escuela de Francfort que enfocó su atención en las implicaciones ideológicas, económicas y políticas que acarrea la supuesta homogenización de la sociedad en una cultura de masas, producto de lo que ellos denominaron industria cultural.

Si bien, dichas concepciones dominaron por más de treinta años la investigación sobre medios de comunicación, no fueron las únicas. A partir de 1960 surgió en Francia otra corriente heredera principalmente del estructuralismo de Levi-Strauss, la cual abrió nuevos planteamientos para el estudio, no sólo de los fenómenos comunicacionales, sino culturales. Estos estudios del sociólogo

tienen, capacidad para socavar la autoridad del gobierno o el orden social y moral que esta misma autoridad se considera obligada a proteger". Harold D., Lasswell, en *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*, Tomo II, España, Aguilar, 1974, p. 253.

⁴ Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Seix Barral, 1972, p. 114

Pierre Bourdieu aportaron interpretaciones reveladoras, sobre todo, para la explicación del proceso de reproducción genética de los campos en la conservación o transformación de la estructura social.

Dicha postura, no sólo elude el determinismo del estructuralismo clásico de su antecesor Levi-Strauss, sino que incorpora el análisis histórico y el papel de los agentes en la conservación o transformación de todo el sistema. Escapa, además de la posición que parte de la percepción unidireccional de la comunicación, la cual analiza el papel del “emisor” a partir del funcionamiento de las tecnologías (funcionalismo norteamericano), o de la crítica de los “aparatos” (Althusser). De este modo, el problema de la censura política en el cine, puede explicarse fuera del paradigma de los efectos para ser abordado desde la estructura de los campos y su articulación.

A continuación presentaremos un esquema general de lo que han sido los paradigmas centrales de estas tres corrientes, con la intención de precisar cuál de ellas se adapta más a nuestro propósito, el cual, como señalamos al principio de esta tesis, consiste básicamente en analizar las causas de la censura a la que fue sujeta el filme *La sombra del caudillo* en el contexto del cine mexicano.

1.2.1 *El Mass Communication Research*

Esta corriente funcional y conductista del MCR norteamericana, representada principalmente por Merton, Lasswell, Berelson y Lazarsfeld, aplicó el principio “behaviorista” de la psicología del *estímulo-respuesta* como esquema para comprender el papel de los *mass media* en el contexto social. Para esta corriente, el interés supremo de la investigación sobre la comunicación masiva se halla en conocer la eficacia alcanzada por estos medios por su influencia sobre las

⁵ I.C. Jarvie. *Sociología del cine*. Madrid, Guadarrama, 1974, p. 140

opiniones y actitudes del público.⁶

Como resultado de estas investigaciones, se concluyó que debido a la rapidez y el volumen del flujo de la información que generan estos medios, aunado a su capacidad de monopolizar gran parte del tiempo libre, son considerados responsables del estímulo al consumo que representa la publicidad actual.⁷

Esta percepción de la presencia cuasi omnipresente de la publicidad y los contenidos de los *mass media* en las acciones de los sujetos sociales, llevó a los teóricos del MCR a concluir que había dos grandes funciones sociales y una disfunción:

a) **Función de conferir prestigio:** la posición social de personas, acciones o grupos se ve prestigiada y enaltecida cuando consiguen atraer la atención favorable de los medios.

b) **Función de reforzar las normas sociales:** al dar publicidad a las conductas desviadas, acortan la distancia entre la moral pública y las actitudes privadas, ejerciendo presión para que se establezca una moral única.

c) **Disfunción narcotizante:** disminuyen el tiempo dedicado a la acción organizada; el hombre "informado" tiende a considerarse participante, cuando en realidad no desarrolla acción social alguna: conoce los problemas pero no actúa para resolverlos.⁸

⁶ Estos trabajos, realizados principalmente en EU, destacan: el paradigma de Lasswell; la teoría de los efectos de Lazarsfeld, estrechamente ligada al funcionalismo del Merton y al *Content Analysis* de Lasswell y Berelson, podría decirse que cada uno de estos autores constituye una escuela o corriente en particular. Ver Miguel, De Moragas Spa. *Sociología de la comunicación de masas. Vol II.* Barcelona. Gustavo Gili. 1985.

⁷ Denis-McQuail. *Sociología de los medios masivos de comunicación*, Argentina, Paidós, 1972, p. 67

⁸ J.M. Martínez. *Ideología y medios de comunicación*, Argentina, Amorrortu, 1973, p. 101

La preocupación por los posibles efectos nocivos de los mensajes que se transmitían en el cine o la televisión, sobre todo en niños, crearon la necesidad de analizar dichos contenidos para medir su impacto. Las investigaciones de Laswell y Berelson exploraron las relaciones entre opinión pública, propaganda política y estructura política norteamericana con los sistemas de valores en juego en la propaganda y el léxico político, mediante la cuantificación de las unidades semánticas⁹. En este caso, "Berelson señala la necesidad de distinguir entre medios con diferentes características y entre diversas clases de contenido; demuestra que los efectos varían de acuerdo con la opinión existente sobre los problemas; afirma que las personas difieren en lo que respecta al uso que hacen de los medios de comunicación masiva y a sus predisposiciones."¹⁰

Dichas visiones destacan el papel determinante de los medios en la conformación de la estabilidad y funcionamiento del sistema social. Del mismo modo, lo que recalcan es la "neutralidad" en la instrumentación de las técnicas que permitieran distinguir los "efectos" de los mensajes massmediáticos en la conducta de los sujetos. Sin embargo, a pesar de la depuración de las técnicas en materia de recopilación de datos, los análisis no fueron más allá del nivel descriptivo de los resultados y de los aspectos cualitativos del impacto de los mensajes en la audiencia.

Por otro lado, debido a su financiamiento, que proviene tanto de empresas de publicidad como de gobierno, para conocer el impacto de los mensajes comerciales y las simpatías electorales, se inició una de las críticas más suspicaces a los análisis de MCR, por el compromiso que adquirieron de satisfacer solamente los requerimientos de los patrocinadores, lo cual dio como resultado, de acuerdo con el propio Merton, el nulo interés de plantear el problema

⁹ Miguel De Moragas. *Op.cit.*, pp. 54-55.

¹⁰ Denis McQuail. *Op. cit.*, p. 65

del papel que estos medios juegan en el reforzamiento del *statu quo*.¹¹

Otro de los inconvenientes básicos del análisis del MCR, radica en que no todos los efectos de la comunicación masiva pueden someterse al análisis funcional, sino sólo aquellos que resultan importantes para el funcionamiento normal del sistema en estudio. Lo anterior significa que queda al arbitrio del analista lo que se considera "normal" para cada caso. De modo que, si analizáramos el fenómeno de la censura política a partir del precepto que tiene el sistema de rechazar los elementos que atentan contra su estabilidad, el problema sería que no contaríamos con fundamentos teóricos sólidos para definir cuáles son los elementos del mensaje que se consideran potencialmente "peligrosos" para el funcionamiento "normal" del sistema social en su conjunto.

Asimismo, resultaría prácticamente imposible establecer las relaciones históricas y políticas del caso citado, al no poder analizar el papel de los intereses particulares de los sujetos involucrados y los trasfondos ideológicos de sus luchas de poder por la conservación del sistema.

En consecuencia, la comprensión de la censura política en el cine desde el enfoque funcionalista, carece de los conceptos necesarios para abordar de manera minuciosa los pormenores del papel de los sujetos en la conservación de sus intereses de grupo que hace posible la lógica de dominación y subordinación dentro de la estructura social.

¹¹ "las demandas del mercado que condicionaron los trabajos de medición de la audiencia influyeron también sobre los conceptos y categorías aplicadas en su estudio." como el propio concepto de medios masivos de comunicación que rehuye a esta función ideológica. *Ibid.* p. 58

1.2.2 La corriente de la Teoría Crítica

Exiliados en los Estados Unidos, tras los estragos del ascenso al poder del gobierno nazi, los representantes de la llamada Escuela Crítica de Francfort, Adorno, Benjamin, Horkheimer y Marcuse entre otros, atestiguaron cómo el fenómeno de simpatía a Hitler era el resultado de una expansión de la "cultura de masas" provocada por la propaganda de los llamados medios masivos de comunicación.

Esta llamada "cultura de masas" fue descrita en lenguaje decimonónico por filósofos como Tocqueville, Nietzsche, J.S. Mill e incluso Ortega y Gasset, quienes percibían cómo aquella cultura sustituiría las antiguas formas de jerarquización de la cultura refinada por la intromisión de las masas en el ejercicio del poder. Para los teóricos de Francfort el problema de la cultura de masas iba más allá del mero *status* del "alta cultura". Desde su perspectiva, lo que estaba en juego eran las causas por las cuales los valores tradicionales iban siendo reemplazados por una forma más amalgamada de composición social que llevaba inevitablemente al totalitarismo, a través de la interiorización de los valores y la ideología dominante.

Adorno y Horkheimer, acuñaron el término *industria cultural*, con el propósito de excluir, en primer lugar, "la interpretación que gusta a los defensores de la cultura de masas donde éstos suponen en efecto, de que se trata de algo así como una cultura que surge espontáneamente de las propias masas, en suma, de la forma actual del arte popular";¹² y en segundo, de desenmascarar la cualidad del capitalismo como un sistema económico sustentado sobre un andamio ideológico que, por medio de estos medios, reproduce con la enajenación de los sujetos sociales, una fuerte tendencia a la uniformidad que desemboca en la reproducción cultural de las relaciones de dominación del orden

¹² Edgar Morin y T.W. Adorno. *La industria cultural*, Argentina, Galerna, 1967, p. 9

burgués.

Para Horkheimer "la disolución gradual de la familia, la transformación de la vida personal en ocio y del ocio en rutinas supervisadas hasta el último detalle, en los placeres del cine, del *best-seller* y la radio, han devenido en la desaparición de la vida interior".¹³ Con ello, las probabilidades de resistencia de la audiencia para evitar caer en el totalitarismo por la manipulación de estos medios, disminuye como consecuencia de la pérdida de los valores originales,

En consecuencia la "cultura de masas" según Herbert Marcuse debilita las genuinas resistencias de las clases subalternas frente al aparato ideológico dominante, provocando su esclavización, a través de "necesidades falsas" que perpetúan "la fatiga, la agresividad, la miseria y la injusticia".¹⁴

Por esta razón, se explica que el arte y la cultura se supeditan a complacer las exigencias de un público, que a su vez, se le ha condicionado a incorporar esa gama de valores burgueses que acepta como universalmente válidos, a través de la sincretización y la homogeneización. Entendiendo por sincretización la tendencia sistemática al eclecticismo de los medios masivos que en un mismo número ofrece al individuo espiritualidad, erotismo, religión, deportes, humor, política, juegos, cine, viajes, exploración, arte, vida privada de celebridades, etc. Los filmes estándares, por ejemplo, tienden igualmente a presentar amor, acción, humor y erotismo en proporciones variables; mezclan los contenidos viriles (agresivos) y femeninos (sentimentales), los temas juveniles con los temas adultos. La variedad de un diario, un filme o un programa de radio busca satisfacer todos los gustos e intereses, para obtener el consumo máximo.¹⁵

¹³ Max Horkheimer, en Alan Swingewood. *El mito de la cultura de masas*, México, Premia, 1979, p.27

¹⁴ *Ibid.*, p. 29

¹⁵ Edgar Morin y T.W. Adorno. *Op. cit.*, p. 44

Por otra parte, la homogeneización es el proceso de reducción de toda esa diversidad a un sistema de pautas fácilmente asimilables por todo el público, un proceso de sistematización del sincretismo. “La homogeneización busca hacerle eufóricamente asimilables los contenidos más diversos a un hombre medio ideal.”¹⁶

Esta percepción unívoca de las industrias culturales y su articulación como instrumentos ideológicos de la clase dominante, permitió, a pesar del uso que el término “cultura de masas” podía desencadenar, inquirir sobre el problema teórico de la aparente imparcialidad de que eran objeto las industrias culturales por parte de la escuela norteamericana, tras recuperar el papel de la lucha de clases y el poder ejercido a través de éstas como motor del desarrollo de la historia.

Los aportes de la teoría crítica permitieron comprender cómo efectivamente dentro del espacio de producción y difusión de los contenidos, imágenes y mensajes de estas industrias de la cultura se hace patente la reproducción de toda una serie de símbolos y concepciones que tienden a conservar y legitimar un orden existente. Sin embargo, salta a la vista el problema epistemológico de la relación abstracta entre estructura y superestructura, que asumida como una entelequia bajo la concepción antagónica entre clases dominantes y dominadas, resalta la ausencia de una explicación que defina más allá de los criterios economicistas cómo se definen precisamente estas clases.

Consideramos de entrada la supuesta incapacidad de los agentes para elegir lo que consumen; más aún las industrias culturales refuerzan el orden ideológico y la dominación capitalista; por lo tanto dar espacio a contenidos contrarios a estos principios significaría abrir paso a la revolución de las conciencias es entonces que aparece la censura; de esta manera, la propuesta se agota, pues reduce el problema de la censura a las misma causa para todos los casos, dejando de lado la particularidad con que el fenómeno de la censura se

¹⁶ *Ibid.*, p. 44.

presenta en diferentes lugares y momentos históricos.

Para hacer una interpretación adecuada de cómo opera la censura en el caso del cine, habremos de reconocer que los paradigmas sociológicos tanto de los estudios del MCR norteamericano como los de la Teoría Crítica, carecen de las herramientas conceptuales precisas que puedan cernir las particularidades del fenómeno de la censura fuera de las interpretaciones muy generales que, en el mejor de los casos, sólo permiten reconocer antagonismos preexistentes en la operación y función de dichos medios, pero como algo establecido y no como algo que se construye a partir de los sujetos mismos. Daremos paso, entonces, a la tercera y última propuesta teórica para nuestra investigación.

1.2.3 Los aportes de la sociología de Pierre Bourdieu

Pierre Bourdieu propone la formulación de una teoría estructural y genética que se aleja de la visión instrumentalista de los medios compartida tanto por el MCR norteamericano como del marxismo economicista que ven al sujeto como portador de códigos, y no como un sujeto históricamente constituido. Tal reexamen condujo a Bourdieu a abandonar la hipótesis de la existencia de relaciones fijas y ahistóricas entre los subcomponentes de tales sistemas al insistir cada vez más sobre los mecanismos de retroacción y de interacción entre los agentes.

En este caso el análisis de la estructuración de los campos de la producción cultural implica un intento por determinar las condiciones que gobiernan la continuidad y la disolución de las estructuras o los tipos de estructuras.¹⁷

¹⁷ Anthony Giddens. *Las nuevas reglas del método sociológico*, Argentina, Amorrortu, 1993, p .122.

La noción de *campo* que maneja Bourdieu se define como un escenario de relaciones de fuerza y de luchas encaminadas a transformarlos y, por consiguiente, el sitio de un cambio permanente, el cual puede definirse como una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones, en torno a las diferentes especies de poder o capital simbólico.¹⁸

El campo es el objeto de estudio que se construye, a partir de la identificación de la existencia de un *capital simbólico* por el cual los sujetos poseedores de intereses y lenguaje común identifican como prioritaria su obtención.

Las luchas que se originan para la obtención de dicho capital están regidas por una serie de reglas inmanentes al sistema o campo que los agentes asumen. Este efecto de *Illusio* (lo que está en juego) invoca en los agentes las posibilidades de conservar o en su defecto transformar el *campo*. Así, en el campo cinematográfico, el caso más común sobre este antagonismo sucede entre aquellos que poseen mucho capital económico y poco capital cultural, que en común han sido los productores, frente aquellos que tiene mucho capital cultural y poco capital económico como los directores y creadores y, cuya posición dentro de las relaciones de poder en el campo, han sido tradicionalmente de supeditación a las disposiciones de los productores.

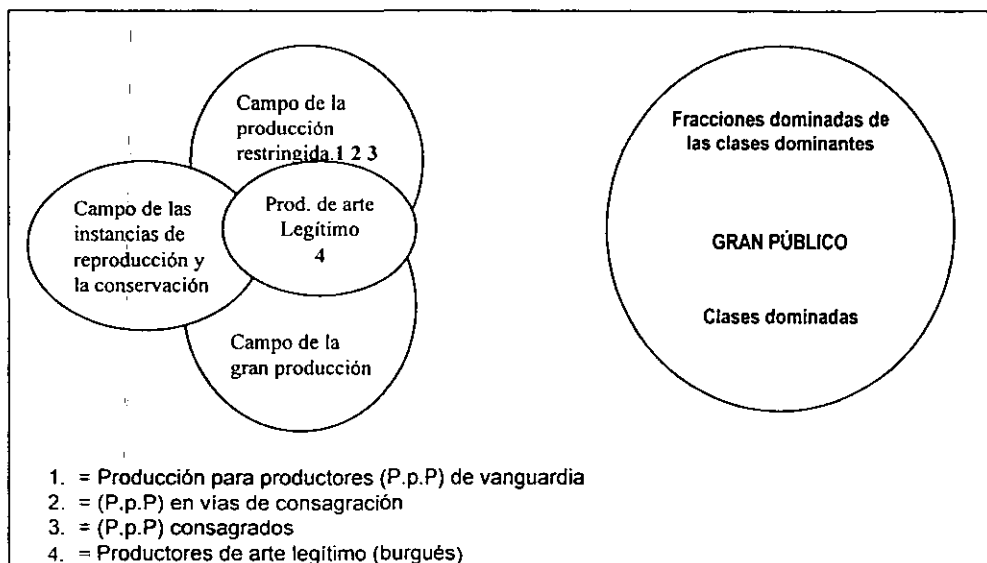
Esta razón podría explicar la diferencia del llamado "cine de arte o de autor" frente al "cine espectáculo". El valor del capital simbólico entre uno y otro es de naturaleza distinta: para el primero, la *creencia* está depositada en la conquista del reconocimiento de los especialistas que otorgan el prestigio; mientras que para el segundo, lo único importante es el impacto de taquilla.

¹⁸ Pierre Bourdieu y Loïc J.D. Wacquant. *Respuestas por una antropología reflexiva*, México, Grijalbo, 1995, p. 69

Lo anterior nos permite inferir que dentro del campo cinematográfico existen diversos subcampos que poseen su lógica propia, reglas y regularidades específicas que llevan a distinciones cualitativas. Las fronteras que delimitan cada campo estarán demarcadas hasta donde llegue precisamente su efecto de campo, y será más objetiva, cuanto mayor sea la capacidad que tengan los agentes de imponer su "capital simbólico acumulado".

El modelo propuesto por Bourdieu para comprender la lógica estructural de la dinámica de los campos, lo define como *el campo de la producción y circulación de bienes simbólicos*,¹⁹ que se resume en el siguiente esquema:

Cuadro 1: Campo de la producción y circulación de bienes simbólicos



Fuente: Eduardo Andión

En el caso de los *campos de la gran producción simbólica*, por estar

¹⁹ Eduardo Andión Gamboa. *Pierre Bourdieu y la comunicación social*. México. UAM-X, 1999. pp. 76-77.

destinados a mercados amplios y porque sus contenidos tienden a reproducir las estructuras simbólicas de dominación y distinción entre las clases, encontraremos que la censura política es, contrariamente a lo que se piensa, casi inexistente; puesto que "la lógica principal de estos campos obedece primordialmente a los imperativos de la competencia por la conquista extensiva del mercado."²⁰

En el campo de la *producción restringida*, aunque interactúa con el *campo de la gran producción* y con el de las instancias de reproducción institucional, la naturaleza del consumo de dichos bienes simbólicos son preferentemente destinados a los mismos productores. A estos campos corresponde el de los literatos, los intelectuales, los artistas, etc. De tal manera que la "moneda" de intercambio propia de este campo representa una mayor impermeabilidad a los criterios del *campo de la gran producción* y el de las instancias de reproducción y conservación que les permite lograr una *autonomía relativa* más sólida.

Finalmente, el último campo del cuadro de composición analítica que ofrece Bourdieu, representa el de las instancias de reproducción y conservación, que en este caso es el de la escuela y las instituciones del Estado, el cual representa el "ámbito de poder delegado para salvaguardar legítimamente el sentido recto de la cultura (la doxa del sentido social común)".²¹ En este campo el que finalmente decide sobre las disputas producidas por los discursos de los otros dos campos.

Grosso modo lo que nos permite comprender el modelo del campo de la producción y circulación de bienes simbólicos, es la relación de dominación y subordinación que existe entre los distintos campos, la cual se determina por la historia de la conformación del capital simbólico que es producto de las luchas internas de los agentes de cada campo.

²⁰ *Ibid.*, p. 98

²¹ *Ibid.*, p. 94

El modelo de Bourdieu hace posible el análisis de la industria cinematográfica como un campo en cuyo seno se desenvuelven luchas que lo convierten en un espacio de transformación permanente, que no sólo nos da el sentido de su historia, sino que reconoce a los agentes en tanto sujetos actuantes y no como meros reproductores de una estructura, que pueden, ya sea mantener el sentido recto (doxa) del orden establecido, o más aún, oponerse a él pretendiendo la transformación.

En consecuencia, la censura se constituye como una acción de los agentes cuya posición dominante en los campos de la estructura social los lleva a adoptar estrategias de conservación, mientras que las posturas de cambio serán de aquellos que intentan conquistar dicha posición dentro del esquema de relaciones establecido por el campo. "Quienes dominan el capital acumulado, fundamento del poder o de la autoridad del campo, tienden a adoptar estrategias de conservación u ortodoxia, en tanto los más desprovistos de capital, o recién llegados prefieren las estrategias de subversión o herejía".²²

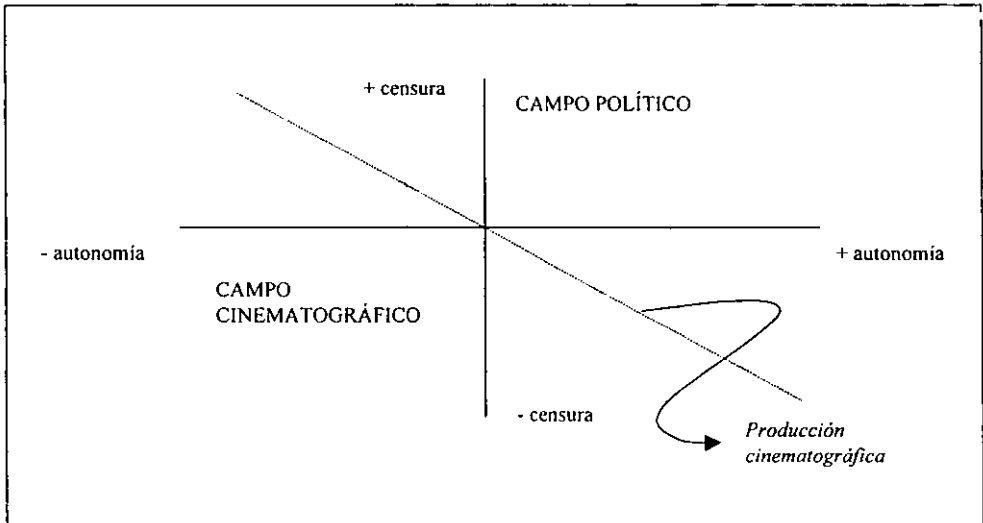
De este modo, el análisis del *modus operandi* de la censura tiene que ser comprendido a partir de la identificación de las estrategias que los agentes asumen en la lucha por la apropiación del capital simbólico, tanto dentro de sus respectivos campos, como fuera de ellos.

Para la censura política en el campo cinematográfico, como aquella que proviene directamente de las instituciones del Estado, deberá ser comprendida a partir de las relaciones estructurales que mantienen estos dos campos (el del cine y el político), comprendidos en una ordenada de tiempo y espacio determinado que define las condiciones de autonomía relativa existente entre uno y otro. Lo anterior quiere decir que la incidencia de la censura del campo político sobre el

²² Néstor García Canclini. "La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu", en Pierre Bourdieu, *Sociología y Cultura*, México, Grijalbo, 1990, p. 19

cinematográfico será mayor mientras sea menor el capital simbólico que este último ha podido acumular a través de su historia, y que permita mayor resistencia del político, el cual podemos esquematizar de la siguiente forma:

Cuadro 2: Incidencia de la censura política sobre la producción cinematográfica



Como queda representado en la gráfica, la censura proveniente del campo político representado por el eje de las ordenadas, será mayor o menor sobre la producción cinematográfica dependiendo del grado de autonomía relativa que el campo cinematográfico (eje de las abscisas) haya logrado a través de su historia.

La noción de campo, resulta muy útil para este propósito, pues "permite juzgar estas regiones como producto de la historia de las luchas y prácticas de los agentes y agencias involucradas en ellas. Faculta el examen sociológico de las obras culturales y sus autores como determinables por las condiciones de posibilidad de realización objetiva de tales obras o bienes simbólicos"²³.

²³ Eduardo Andión Gamboa *Op.cit.*, p. 71

En nuestro caso esta noción nos permite reconocer las causas de la censura política como un fenómeno relacionado con las estrategias que asumen los agentes para la conservación del orden de sus respectivos campos, por lo que para poder inquirir sobre las causas de la censura de *La sombra del caudillo* de Julio Bracho, nos lleva necesariamente a analizar la génesis de la censura política por medio de la reconstrucción del proceso de cómo se construyó la relación entre el campo del cine con el campo político. De esta manera, reconoceremos cuáles eran las condiciones particulares que imperaban en la producción cinematográfica de finales de la década de los años cincuenta que permitieron a su autor llevar a cabo su filme y las condiciones del contexto sociopolítico que determinaron su censura.

MARCO HISTÓRICO

II GÉNESIS DE LA CENSURA POLÍTICA EN EL CAMPO CINEMATOGRAFICO MEXICANO

2.1 El Ayuntamiento y la reglamentación del nuevo negocio

II.1.1 *En los tiempos de Don Porfirio*

Cuando el cinematógrafo llegó a México en 1896, la élite política del país no disimuló su curiosidad por el nuevo artefacto que, a menos de un año de sus primeras exhibiciones públicas, ya había causado fascinación en el viejo continente. La marcada predilección por la cultura francesa -característica del régimen porfirista- le auguraba un futuro promisorio. Durante la exhibición oficial en el Castillo de Chapultepec, Porfirio Díaz, quedó tan impresionado que no perdió la oportunidad de ser filmado para satisfacción propia y muy probablemente, para utilizar su imagen con fines publicitarios en un futuro no muy lejano. Así, durante los cinco meses que estuvieron los representantes de los hermanos Lumière en la capital, capturaron al general en toda clase de eventos oficiales y familiares: *El general Díaz paseando a caballo en el bosque de Chapultepec, El general Díaz acompañado de sus ministros, El general Díaz en desfile de coches, El general Díaz recorriendo el Zócalo, El general Díaz despidiéndose de sus ministros*, entre otras. Fue así como Díaz se convirtió en la primera estrella del cine mexicano.²⁴

Amparado bajo la autoridad del Estado, sólo fueron necesarios tres años para que el cinematógrafo se convirtiera en un espectáculo popular. Para el último año del siglo XIX, la ciudad de México ya contaba con veinticinco salas de exhibición.²⁵ Esto representó para el Ayuntamiento de la Ciudad de México la necesidad de reglamentar el nuevo espectáculo con el objetivo principal de recabar ingresos y, en segundo término, de atender las demandas de ciertos grupos conservadores quienes consideraban algunas escenas como inmorales. Así, las autoridades del municipio se reservaron el derecho de clausura cuando el espectáculo atentara contra la moral pública o las leyes. Sin embargo, durante el periodo inicial de control del Ayuntamiento, la censura era prácticamente

²⁴ Federico Dávalos Orozco. *Albores del cine mexicano*, México, Clío, 1998, p. 14

²⁵ Manuel González Casanova. *Las vistas. Una época del cine en México*, México, INEHRM, 1992, p. 19

inexistente, pues a no ser por las sanciones en torno al incumplimiento de las condiciones higiénicas del local, los límites de cobro y el pago de impuestos, los casos de clausura por el contenido del material exhibido fueron nulos. De hecho, la tolerancia que manifestó el Ayuntamiento para permitir la libre circulación de las películas, resultó -contra lo que se pudiera pensar- mucho mayor que la de la prensa.²⁶

Esta libertad de exhibición que parecía no presentar mayor obstáculo para el desarrollo de la industria cinematográfica, se detuvo debido a una crisis que provocó el cierre paulatino de los salones, debido a los requisitos que el municipio impuso para incrementar la seguridad en las salas de proyección. Además, la escasez de material nuevo obligó a los exhibidores a emigrar hacia la provincia con el propósito de mantener el espectáculo. Para 1900 inició el llamado periodo de trashumancia del cine mexicano que tuvo una duración de cinco años, y abarcó todo el territorio nacional, con ello creció el mercado del cine.

A partir de 1905, la exhibición de las "vistas", como llamaban a las películas, tuvo una ligera crisis, pues la mayoría de ellas venían de Europa. La empresa francesa Pathé dejó de vender sus películas para alquilarlas, la cual generó la necesidad de producir material. De esta manera, junto con el nacimiento de las primeras sociedades alquiladoras mexicanas, en 1906 se formaron las primeras empresas dedicadas a la filmeación; las más destacadas fueron la de los hermanos Alva, la Empresa Cinematográfica Mexicana de Enrique Echániz y Jorge Alcalde, Lillo, García y Compañía, que produjeron cintas de "actualidad" o de nota informativa, y la American Amusement Company que produjo las primeras dos cintas de argumento: *Aventuras de Tip top en Chapultepec* y *El grito de Dolores*.²⁷

A partir de entonces, se empezó a desarrollar, una serie de avances en materia de lenguaje cinematográfico. Poco a poco las "vistas" fueron creciendo y complicándose; el cine de "actualidad" empezó a ser desplazado por el reportaje filmado. Los primeros filmes de este tipo, *Viaje a Yucatán* de Salvador Toscano y *Fiestas presidenciales en Mérida* de Enrique Rosas -ambos filmeadas en torno a la visita del general Díaz a Yucatán- tenían una duración de 40 minutos, pese a

²⁶ Aurelio de los Reyes. *Los orígenes del cine en México 1896-1900*, UNAM, 1973, p. 144

²⁷ Federico Dávalos Orozco. *Op.cit.*, p. 18

que las películas de la época eran de sólo cinco minutos. Esta contribución sentó las bases para la conformación de la llamada escuela documental mexicana que logró su crecimiento gracias a la filmación de los sucesos de la primera revolución social del siglo XX.

2.1.2 ¡Que Viva México!

Con el inicio de la lucha armada en México, el cine tuvo la oportunidad de registrar los acontecimientos en el sitio mismo de su realización. Nunca antes se había filmado la realidad de un conflicto de esa magnitud, la expectación que causaba presenciar aquellas imágenes incrementó la atención del público en todos los rincones del país. Madero, consciente del poder publicitario que representaba el cine, se hizo acompañar de los hermanos Alva para filmar sus campañas. Dos semanas después de que llegó su contingente a la Ciudad de México, había 46 salones de espectáculos, de los cuales 40 exhibían las películas de las batallas que dieron el triunfo a la naciente democracia.²⁸

La Revolución había dado nacimiento a la cinematografía mexicana, *La toma de Ciudad Juárez* competía por el interés del público con *La dama de las camelias*, interpretada por Sara Bernhardt, y *La hija del trapero*, de artistas de la comedia francesa.²⁹

En medio de este clima de libertades, el campo cinematográfico y el campo político mantuvieron una sana distancia, la censura del gobierno no existía; sólo se clausuraban las salas de cine que no cumplían con las disposiciones fijadas por el Ayuntamiento.

Sin embargo, esta situación no prevaleció por mucho tiempo. La fragilidad del régimen maderista y su incapacidad de cohesionar las fuerzas que habían dado origen al movimiento revolucionario, acentuaron sus carencias; más aún, abrieron la puerta a las ambiciones de poder que culminaron con el asesinato del propio Madero a manos de quien había sido designado como protector de su gobierno, el general Victoriano Huerta.

²⁸ Manuel González Casanova. *Op.cit.*, pp. 22

²⁹ *Idem.*

2.2 El nacimiento de la censura política en el cine mexicano.

2.2.1 ¡Vámonos con Pancho Villa!

Con Huerta en el poder, reinó un clima de inseguridad e incertidumbre que convirtió las salas de cine en refugio para evadir la realidad. El consumo de las películas de la Revolución empezó a decaer y, en su lugar, el cine de ficción, particularmente italiano y francés, comenzó a apoderarse del público. Películas como *¿Quo Vadis?* y *Los últimos días de Pompeya* se proyectaban junto con otras como *Hojeando el año de 1910* con un contenido propagandístico a favor del viejo régimen dictatorial.³⁰

Este notorio alejamiento de la tradición verista del documental mexicano, reflejó la realidad de un cine sometido a la política del gobierno que a sólo tres meses del golpe de Estado ya se había encargado de imponer el primer reglamento de censura con pretexto del escándalo que provocó una edición de la revista semanal *Gaumont*, debido al contenido de unas escenas que mostraban cómo las tropas estadounidenses se preparaban para una invasión a México. De este modo, en 1913 se decretó el primer reglamento de censura cinematográfica, cuyo artículo 21 facultaba a una comisión para encargarse de supervisar los filmes antes de cualquier exhibición pública, y su artículo 35 otorgaba plena libertad para que el gobernador del D.F. vetara cualquier filme que juzgara dañino para "la moral pública" o la imagen de personas con cargos públicos.³¹

Bajo la nueva dictadura, los realizadores cinematográficos tuvieron que supeditarse al control del gobierno. Para subsistir recurrieron a temáticas alejadas de los problemas sociales o, en su defecto, que encubrieran cualquier tipo de interpretación contraria a los intereses del régimen. Casos como *Sangre hermana* (1914) o *La explotación del Maguey* (1913), ambas películas de los hermanos Alva, fueron un claro ejemplo de ello. La primera, trataba sobre las batallas entre zapatistas y huertistas con la obvia intención de eludir la explicación de las causas

³⁰ Manuel, González Casanova. *Op cit.*, p. 24

³¹ Alfonso Gumucio Dagrón. *Cine, censura y exilio en América Latina*, La Paz, Ediciones Filme-Historia, 1979, p. 117

del movimiento armado; la segunda se distinguió por ser más una película de divulgación técnica que de interpretación histórica.³²

A pesar de todo, esta censura sólo fue impuesta dentro del área de influencia de la dictadura del gobierno de Huerta; es decir, en el resto del territorio, los caudillos siguieron haciendo sus propios filmes de publicidad contra el usurpador.

Al igual que Porfirio Díaz y Francisco I. Madero, los caudillos reconocieron que la filmación de los combates y de la crudeza de la miseria de las masas campesinas, les permitía difundir a grandes sectores de la población los valores de la causa revolucionaria. Álvaro Obregón se hizo acompañar de su amigo de la infancia Jesús H. Abitia, quien ya para entonces era reconocido por su trabajo como cineasta, por lo que pudo filmar muchas de las batallas de Obregón. Pancho Villa por su parte, firmó un contrato con una productora estadounidense donde le cedía los derechos de filmación de sus campañas militares, bajo la condición de no exhibir las derrotas; a cambio, Villa se comprometió a coreografiar algunas batallas y realizarlas a plena luz del día para darles mayor espectacularidad.³³

Con todo esto el cine dejó de ser un medio neutral en la interpretación de los hechos y se convirtió en un instrumento, que en manos del director y el operador, podía crear realidades favorables para intereses particulares.

A partir de este momento, el interés de los gobiernos por impulsar una industria cinematográfica con fines publicitarios adquirió mayor importancia. Con la caída de Huerta, el régimen carrancista marcó una nueva etapa en la relación entre la política y el cine, la cual estaría marcada por los mecanismos de la censura.

2.2.2 El automóvil gris

Cuando en 1914, las fuerzas carrancistas ocuparon la Ciudad, la asistencia a los cines se mantenía. Durante este año, era evidente el rechazo a la figura de

³² Moisés Viñas. *Historia del cine mexicano*, UNAM-UNESCO, 1976, p. 34

³³ Manuel González Casanova. *Ibid.*, p. 25

Venustiano Carranza. Martín Luis Guzmán escribió un artículo sobre cómo fue baleada la pantalla de un cine cuando Carranza apareció en escena montando su caballo blanco.³⁴

Para mantener la gobernabilidad, una de las estrategias de Carranza fue la de apoyar al cine, no sólo como entretenimiento, sino como medio para difundir la imagen de su gobierno y de su proyecto transformador. De esta manera, el año de 1916 abrió una nueva etapa en el desarrollo del campo cinematográfico y de su alianza con el campo político.

Por un lado, el gobierno decidió apoyar el surgimiento de un cine nacional, por lo que organizó un concurso de libretos para películas cinematográficas con la recién creada compañía Queretana Cinema, S.A; y por el otro, siguió promoviendo la proyección de películas del cine italiano y francés, que se convirtieron en el modelo de las primeras películas de ficción del cine mexicano. *El fuego* protagonizada por la Minachelli tenía su versión mexicana encarnada por Emma Padilla en la película *La luz*.³⁵

Aunque se desconoce la película ganadora de este concurso, fue rechazada la importancia que tuvo la participación del gobierno en la producción cinematográfica, permitió a algunos cineastas tener otras opciones para crear un cine distinto al dominante género melodramático italiano o francés. También sentó las bases para el surgimiento de las primeras aspiraciones industriales del cine nacional.

Un primer intento se hizo en 1917 con la fundación de Azteca Filmes por la actriz y cantante Mimi Derba y el experimentado fotógrafo Enrique Rosas. Con apoyo del general constitucionalista Pablo González, hombre de confianza del presidente, se intentó filmar *Chapultepec*, basada en la historia épica de los niños héroes.³⁶ Sin embargo no pudo llevarse a cabo debido esencialmente a la tensión política entre México y los Estados Unidos, cuya relación para esos años no se encontraba en sus mejores momentos, particularmente, debido a que estaban frescos los antecedentes de la invasión norteamericana al puerto de Veracruz tres años atrás y del ataque de Villa a Columbus en 1916.

³⁴ *Ibid.*, p. 27

³⁵ Federico Dávalos Orozco. *Op. Cit.*, p. 24

Cabe señalar que mientras el gobierno mexicano intervino para evitar cualquier película de propaganda antiestadounidense, el cine de ese país no dejó de producir filmes de franca propaganda antimexicana, las cuales en la mayoría de los casos, presentaba a los mexicanos ya no sólo como tontos, perezosos y ebrios, sino también torvos, mentirosos, irresponsables, bandidos, asaltantes y criminales.³⁷

Esta situación obligó al gobierno de Carranza a tomar cartas en el asunto, para evitar la distribución del material extranjero que tuviera contenidos que denigraran la imagen de lo mexicano. El 1 de octubre de 1919 el gobierno decretó la formación del Consejo de Censura dependiente de la Secretaría de Gobernación, con el propósito de cumplir dicho objetivo. No obstante, más que controlar la exhibición de películas extranjeras, el hecho sirvió de pretexto para controlar el cine nacional. Dicho control se hizo evidente a propósito de la víspera del estreno de *El automóvil gris* (1919) de Enrique Rosas.

Considerada como la más importante del cine silente mexicano, *El automóvil gris* fue un claro intento por recuperar la vieja escuela "verista". La idea de la película, que parte de las escenas del fusilamiento – filmadas por el propio Rosas el 24 de diciembre de 1915- de algunos miembros de la llamada banda del automóvil gris, narra como este grupo de hombres con el uniforme de carrancistas, se dedicaban a cometer una serie de robos y atropellos por toda la ciudad abordo del automóvil.³⁸ Como se rumoraba que el jefe de la banda era supuestamente el general Pablo González quien era un posible candidato a la presidencia, la película estuvo a punto de ser prohibida. Sin embargo, el director convino en modificar ciertas tramas del filme para aminorar cualquier impacto negativo de las autoridades; como ubicar los hechos en 1916 cuando realmente sucedieron en 1915 durante los gobiernos convencionistas opositores a don Venustiano Carranza, o utilizando leyendas explicativas como: "así desprestigian el uniforme militar..."³⁹

Aunque la película pudo superar el problema de la censura, lo relevante aquí fue que quedaron establecidos los mecanismos por los cuales el Estado

³⁶ *Ibid.*, p. 30

³⁷ Moisés Viñas. *Op cit.*, p. 47

³⁸ Federico Dávalos Orozco. *Op. Cit.*, p. 34

³⁹ Aurelio de los Reyes. *80 años de cine en México*. México, UNAM, Serie Imágenes 2, 1977, p. 65

tenía poder para controlar la exhibición de películas. Con esto, los cineastas ahora debían considerar los costos de su actividad ante el riesgo de la censura; esto obligó a los productores a recurrir a temáticas asociadas con el cine espectáculo más que aquellas de contenido político o social.

Pese a ello, la preferencia del mercado por las películas extranjeras y el desinterés de los gobiernos postrevolucionarios en utilizar el cine como medio de propaganda política terminó por relegar este campo a ocupar una posición secundaria en el contexto social durante toda la década.

2.3 La censura política en los comienzos del cine sonoro

El problema de la censura política en el cine durante los primeros gobiernos estabilizadores de la Revolución no se diferenció mucho de la censura carrancista, como afirma Andrés de Luna: "la verdadera censura se cumplía al pie de la letra, pues alimentaba las pantallas con una infecta promoción política, evitaba todo aquello que sonara alejado de los intereses gubernamentales y se concedía el derecho a exhibir o no las cintas que resultaran ingratas al régimen".⁴⁰

Aunque hubo protestas contra el carácter anticonstitucional del recién creado Consejo de Censura, la Secretaría de Gobernación justificaba su existencia y el valor social de su acción.

Además de la censura, el cine nacional sin el apoyo del gobierno continuó produciendo las películas del ya conocido género melodramático de fuerte influencia europea que entraba en una crisis ante la preferencia de los exhibidores por proyectar las películas de Hollywood, las cuales se estaban acomodando en el gusto del público. Así, el cine nacional de este periodo tuvo que esperar diez años para encontrar una puerta que abriera un resurgimiento.

A comienzos de la década de los treinta, la banda sonora revolucionó la concepción misma del arte cinematográfico. Debido a la abundancia de las películas en inglés, creció la necesidad de filmear en español, lo que dio nueva

⁴⁰ Andrés de Luna. *La batalla y su sombra*. UAM Xochimilco, México, 1984 p. 27

vida al cine nacional. Los productores, al ver las potencialidades que el nuevo invento representaba para la rentabilidad de esta industria, buscaron el apoyo del entonces presidente Pascual Ortiz Rubio para obtener concesiones. Éste les respondió decretando un impuesto muy alto a la importación de películas extranjeras para así motivar la producción nacional. Tal medida no se tradujo inmediatamente en una mejoría en la inversión al sector, pero sentó los cimientos que integrarían al cine en el proyecto nacional del gobierno cardenista.

La incipiente industria filmica nacional orientó sus esfuerzos a recuperar un público cada vez más acostumbrado al cine extranjero; y por tanto, su producción tenía que ser lo suficientemente atractiva para lograrlo. La primera película sonora de tipo comercial que se produciría en México fue *Santa* (1930), basada en la novela de Federico Gamboa. *Santa* consiguió tal éxito de taquilla que sin proponérselo definió toda una tendencia en la pequeña industria. El llamado género de cabareteras, no sólo redituó ganancias a la industria durante los años treinta, sino que fue una fórmula que permaneció con relativo éxito en las siguientes dos décadas.

En ese mismo año, también aconteció un hecho importante que marcó un precedente en la historia del campo cinematográfico mexicano, la presencia del cineasta ruso S.M. Eisenstein para filmear *¡Que viva México!*

2.3.1 Eisenstein frente a la censura

Al igual que en México, el inicio del cine en la Unión Soviética tuvo como escenario la crudeza de la guerra; al término de la misma, el cine para la ex-Rusia zarista se convirtió en un instrumento de Estado fundamental para su legitimación. El cine resultaba, en palabras de Trotski, estratégico, según él, "porque da el entretenimiento y es uno de los instrumentos más importantes para la propaganda, técnica, educativa e industrial, propaganda para el saneamiento, propaganda política, cualquier tipo de propaganda que se desee, una propaganda que es accesible a todos, que es atractiva, que se graba en la memoria..."⁴¹

⁴¹ Alan Swingewood. *El mito de la cultura de masas*, México, Premia, 1979, p. 39

De esta manera el apoyo que el Estado Soviético otorgó para el desarrollo del cine resultó considerable. Su máximo realizador, S.M. Eisenstein, era ya reconocido mundialmente por su contribución al lenguaje cinematográfico; su visita a nuestro país sin duda abría las puertas al cine mexicano para proyectarse internacionalmente.

Eisenstein fue recibido en un ambiente de nacionalismo y folclor expresado en el discurso oficialista del Estado y por los círculos culturales e intelectuales de la época. A pesar de este clima de aparente fiesta, Eisenstein no tardó mucho en captar que en realidad las masas campesinas "herederas de la Revolución", aún no veían realizadas las promesas de bienestar por las que tanto se habían sacrificado. Conscientes de esto, el gobierno mexicano no se iba a distinguir por otorgarle demasiadas libertades al cineasta ruso.

Desde los primeros días de filmación, él y su equipo enfrentaron la vigilancia de la policía que evidentemente intentaba ocultar la realidad del país. Para evitar cualquier acusación de propaganda comunista, Eisenstein envió la descripción de su labor a las autoridades para facilitar su trabajo y evitar la censura:

...en la película que ahora nos ocupa, nuestro propósito y deseo es hacer un retrato artístico de la belleza del país, contrastando con los escenarios naturales, los usos, costumbres, arte y tipos humanos, y mostrar a la gente en relación con su entorno natural y su evolución social. Combinar, montañas, mares, desiertos, ruinas de viejas civilizaciones y la gente del pasado y el presente en una sinfonía cinematográfica, sinfonía que parte del punto de vista de la composición y arreglo comparable en el sentido de los murales de Diego Rivera en el Palacio Nacional (...) nuestra película mostrará la evolución política de México desde la antigüedad al presente cuando emerge un país progresista, moderno, de libertad y oportunidades.⁴²

⁴² Eduardo de la vega Alfaro. *La aventura de Eisenstein en México*. México, Cuadernos de la Cineteca Nacional, 1998, p. 35

Eisenstein insistió en representar la vida en las haciendas para que la gente comprendiera porque se hizo la Revolución, sin embargo, el cónsul de México en Los Ángeles trató, sin estar facultado para ello, censurar una secuencia de la cinta: aquella en que tres peones de Tetlapacaya mueren masacrados por los caballos.⁴³

A pesar de ello, la gran cantidad de material filmado que legó, así como su presencia en nuestro país, sirvió de estímulo para que algunos cineastas regresaran a los temas nacionales con un apoyo más decidido del gobierno en la producción.

2.4 La censura durante la época del cine como industria nacional: 1940-1945

2.4.1 La inversión del Estado en la naciente industria filmica

Cuando Cárdenas asume la silla presidencial, los efectos de la crisis económica de años anteriores obligaron al gobierno a tolerar las movilizaciones, sin perder su control. Para evitar la quiebra, fue necesaria una intervención directa en la economía por medio de una ofensiva de expropiación de diferentes ramas de la industria para participar de manera activa en la generación de riqueza; todo ello acompañado por un discurso nacionalista.

El cine que ya se encontraba en su etapa de industrialización fue beneficiado con esta política gracias a la pequeña compañía productora CLASA que tenía la subvención directa del gobierno. Ahora como productor, el gobierno de Cárdenas reformó la fracción décima del artículo 73 de la Constitución para elevar a rango de federal el control de la industria filmica. Así, se definieron los cauces para la producción de películas relacionadas con la política cardenista que buscaba principalmente un acercamiento a las masas indígenas y campesinas beneficiadas por el reparto agrario.

Dentro de esta temática, sobresalieron *Allá en el rancho grande* (1936) de Fernando de Fuentes, quien un año atrás había filmado *¡Vámonos con Pancho Villa!*, considerada la mejor película de la Revolución Mexicana; *Redes* de Fred

⁴³ *Ibid.*, p. 37

Zinneman; *Janitzio* de Carlos Navarro y *La noche de los mayas* de Chano Ureta. Todas ellas proyectaban aspectos de la historia, costumbres y cultura del México histórico y popular, pero sobre todo reflejaban un fuerte contenido ideológico con las tendencias populistas de la política gubernamental.

Durante este periodo la autocensura en el campo cinematográfico ya se mostraba como un mecanismo implícito dentro de la lógica de producción; sobre todo, la que tenía que ver con la mutilación parcial de escenas controvertidas. En este rubro, las cintas más afectadas por esta censura, resultaron ser curiosamente dos películas de Fernando de Fuentes; la primera, *El prisionero 13*, cuyo desenlace fue cambiado por un final menos inquietante, por ser considerado como "denigrante para el ejército"⁴⁴, y después, *¡Vámonos con Pancho Villa!*, cinta a la que le fueron sustraídos más de diez minutos, para mostrar un final menos fuerte del que originalmente se había planteado. Con todo esto, Fuentes optó por enfoques menos controversiales como en su película *Allá en el rancho grande* que, a pesar de su calidad y éxito de taquilla, demostró una clara diferencia en su contenido con sus antecesoras *El compadre Mendoza* y *¡Vámonos con Pancho Villa!*

Aunque no podemos afirmar que el cine nacional logró durante este periodo establecerse como el principal medio propagandístico del régimen cardenista, al parecer sí revitalizó la relación entre los campos del cine y la política. Esto significó el preámbulo de lo que posteriormente se conocería como la Época de Oro del cine mexicano.

2.4.2 El periodo sin apuros

Al finalizar el periodo cardenista, la administración del general Ávila Camacho dio un giro al discurso populista de su antecesor al buscar un acercamiento con la burguesía nacional. Menos socialista y más cercano a los valores tradicionales, el nuevo gobierno deseaba integrar a los particulares al proyecto modernizador del país.

⁴⁴ Emilio García Riera. *Historia documental del cine mexicano*. Tomo II. México, Universidad de Guadalajara, 1992. P. 80

Para ello, Ávila Camacho implementó la llamada *política de sustitución de importaciones* que buscaba defender la producción de las empresas mexicanas de los artículos foráneos que proliferaban tanto en el mercado interno, al mismo tiempo, trató de no cerrar la puerta a la inversión extranjera.

Esta política no pudo ser mejor recibida por el sector cinematográfico. La Asociación de Productores de Películas Mexicanas realizó una serie de peticiones tendientes a recibir privilegios sobre todo en materia de exención de impuestos para la exhibición de películas mexicanas, tales como trámites de patentes y el impuesto aduanal para la importación de material filmico. El gobierno, no sólo aceptó la mayoría de las peticiones, sino que creó el Banco Cinematográfico en abril de 1942, para apoyar a la industria cinematográfica. Cabe señalar que los préstamos estaban dirigidos a las compañías más fuertes.

La política de sustitución de importaciones no fue el único factor que favoreció la afluencia de capitales privados al cine nacional, también el contexto de la Segunda Guerra Mundial resultó decisivo para la economía del país y particularmente para el cine. Al disminuir la producción del cine europeo y recibir el apoyo de los Estados Unidos, para adquirir película, los productores mexicanos encontraron las condiciones idóneas para cosechar las ventajas resultantes de la ausencia de competencia por parte de las grandes distribuidoras y, sobre todo, de la crisis del cine de habla española, particularmente, el argentino y el español. Lo anterior amplió las posibilidades para buscar mercados externos que incrementaran las ganancias.

Por tal motivo, Latinoamérica se constituyó como el mercado más viable de las películas mexicanas que dieron nacimiento al "star system" mexicano conformado por Dolores del Río, Pedro Armendáriz, María Félix, Fernando Soler, entre muchos otros, que conformaron la llamada *Época de Oro* del cine mexicano. Del mismo modo, en este periodo debutaron por lo menos 14 directores, de la talla de: Julio Bracho, Emilio Fernández, Ismael Rodríguez y Alejandro Galindo quienes virtualmente acapararon la autoría intelectual de la producción cinematográfica que dominó durante toda la era industrial del cine nacional.

Durante este periodo, los casos de censura política no fueron tan sonados debido a la propia autocensura del campo cinematográfico. El caso más

sobresaliente de censura fue el de la película *Las abandonadas* (1944) de Emilio Fernández, de la que se suprimieron algunas escenas, con el argumento de que sólo se limitaba a presentar aspectos "vergonzosos" de la Revolución. Posteriormente en 1953, *Espaldas mojadas*, de Alejandro Galindo, que denunciaba las condiciones de explotación de los indocumentados mexicanos en Estados Unidos, tuvo que esperar dos años para ser exhibida. Tres años más tarde, Emilio El Indio Fernández se vio en la necesidad de hacerle cambios a *El impostor*, basada en la obra teatral de Rodolfo Usigli, *El Gesticulador*, que hablaba sobre la oposición electoral al PRI. Esta cinta fue estrenada en 1960. Para fines de los años cincuenta, con Adolfo López Mateos en el poder, el filme independiente *El brazo fuerte*, de Giovanni Korporaal, que trataba el ascenso de un cacique rural en un pueblo michoacano, pudo ser estrenada hasta 1974. Fuera de éstas, las películas que se produjeron reflejaban sólo algunos aspectos de la realidad social mexicana, que en ese entonces se transformaba de agraria a urbana y poco era lo que se criticaba de ella o de las políticas de gobierno.

De modo que, la censura política redujo su intervención por las restricciones que los propios productores impusieron a los realizadores para la creación de sus filmes.

Si bien, es cierto que la fase industrial del cine nacional impulsó la consolidación del campo cinematográfico; de igual manera puso fin a la posibilidad de desarrollar una autonomía significativa frente al Estado.

Como veremos más adelante, la obra de Julio Bracho reflejó esta tendencia. El éxito de sus primeros filmes le dió el reconocimiento necesario para consolidar su posición dentro del campo; sin embargo, con la crisis de los años cincuenta, Bracho fue relegado a una posición secundaria, de tal manera que la producción de *La sombra del caudillo* representaba la apuesta para su recuperación.

No obstante, el inesperado enlatamiento de la cinta detuvo los intentos por realizar un cine cuyo contenido llevara al cuestionamiento de las instituciones y los gobernantes de este país. Este hecho cerró virtualmente toda una época, grabada con los nombres de Emilio "el Indio" Fernández, Ismael Rodríguez, Alejandro

Galindo y el propio Julio Bracho, fundadores y creadores de una industria que hasta ahora no ha vuelto a resurgir.

ANTECEDENTES DEL FILME

III LA OBRA DE JULIO BRACHO EN EL CAMPO CINEMATOGRAFICO MEXICANO

Como hemos visto en el capítulo anterior, la política proteccionista del régimen de Ávila Camacho impulsó la inversión de los capitales privados para lograr la industrialización del país. Esta política, que se favoreció por la coyuntura de la Segunda Guerra Mundial, logró un aumento en la captación de divisas debido a las exportaciones de materias primas que eran requeridas para la guerra y al mismo tiempo, facilitó la importación de otros insumos necesarios para las industrias.

Estas condiciones fueron bien aprovechadas por los inversionistas que no dejaron pasar la oportunidad de hacer de la industria cinematográfica un negocio rentable capaz de satisfacer la demanda del mercado interno y lograr proyectarse al exterior.

De este modo, argumentistas, directores y actores crearon las fórmulas que respondieran al gusto del público, con películas que exaltaban los valores y el estilo de vida de las clases acomodadas de esa época, y las que reflejaran la vida bucólica de una sociedad aún pre eminentemente rural.

Entre ellos, el director duranguense Julio Bracho filmó las películas que tenían aceptación en el mercado, pese a que su trayectoria artística previa como director de teatro, formaba parte de un interés más artístico y alternativo que comercial.

Sin embargo, en el cine, sus primeros filmes rápidamente lo colocaron dentro del círculo de cineastas de su época por su éxito de taquilla, lo que le permitió experimentar un poco más con algunas de sus propuestas cinematográficas. A pesar de ello, al finalizar la Segunda Guerra Mundial su buena racha empezó a desvanecerse, no sólo por el descenso en la producción, sino también por la competencia de otros realizadores como Emilio "el Indio" Fernández, quien se convirtió en uno de los directores mexicanos con más reconocimiento dentro del campo.

No obstante, a finales de los cincuenta, Bracho encontró finalmente la oportunidad para realizar una película de su interés, que rompía con la tradición del cine de ese entonces; el cual no abordaba asuntos políticos. Así fue que Bracho llevó a la pantalla grande la película homónima de la novela de Martín Luis Guzmán, *La sombra del caudillo*.

A pesar de los evidentes peligros contenidos en la aventura de filmar esta película, el atractivo que representaba era terminar con el largo periodo de crisis en el cual habían caído sus últimas cintas, pues enfrentaría la maquinaria de censura del Estado que para esos años se pensaba inexistente.

Para comprender la causas de la censura contra *La sombra del caudillo* desde la interpretación de la teoría de los campos de Bourdieu, es necesario entender primeramente la lógica de producción del campo cinematográfico, a partir de la identificación de "las reglas del juego" que los agentes del campo reproducían, y reconocer cuál fue la apuesta de Julio Bracho dentro de este esquema para llevar a cabo su ambiciosa producción.

3.1 El teatro y sus primeros contactos con el cine

Como se clasificaría a sí mismo, Julio Bracho era un apasionado del arte, su gusto por la literatura y en especial por el teatro lo llevaron a obtener un reconocimiento en el campo de las artes escénicas.⁵⁰ En 1930 debutó de forma exitosa como director de teatro con la obra *Jinetes hacia el mar* de M. Sygne, y tres años más tarde fundó el grupo de teatro de la Secretaría de Educación Pública conocido como "Trabajadores del Teatro". Con este grupo montó varias representaciones, entre ellas: *El sueño de Quetzalma* de su propia autoría y su mejor obra *Lázaro rió* de O'Neil; la cual le valió la invitación de Paul Strand para trabajar al lado de Fred Zinneman en lo que sería su primera participación en el cine con la película *Redes*.⁵¹

Su interés por estar dentro de las corrientes vanguardistas; primero del teatro ruso y posteriormente de las del cine con autores como Pudovkin,

⁵⁰ Emilio García Riera. *Julio Bracho 1909-1978*, México, CIEC, UdG, 1986, p. 17

⁵¹ *Ibid.*, p. 18

Eisenstein, Kulechov y Dziga Vertov, le dio la posibilidad de crear, en 1936, el Teatro de la Universidad Nacional al lado de importantes figuras como Elena Garro, el poeta Octavio Paz, Margarita Michelena, Rodolfo Echeverría (Rodolfo Landa), y los actores Tomás Perrín, Carlos Riquelme y Carlos López Moctezuma.⁵²

En ese año, Cárdenas era presidente y todo estaba listo para que Bracho, quien había tenido éxito con el teatro experimental universitario, formara el cine de la Universidad. Para ello propuso una trilogía filmica que relataría el periodo de la Independencia, la Reforma y la Revolución Mexicana. En otro orden se encontraba *La sombra del caudillo* que, ya desde entonces Bracho tenía en mente.⁵³

Sin embargo, el proyecto no logró realizarse durante el sexenio cardenista, a pesar de que éste había venido apoyando la realización de filmes de contenido nacionalista. Posteriormente Ávila Camacho dio un giro a favor de las producciones que los empresarios deseaban explotar, y así, la oportunidad para que la carrera cinematográfica de Bracho hubiera sido auspiciada por conductos oficiales se disolvió dejando en manos de la iniciativa privada la oportunidad de hacerse cineasta.

Después de participar en 1937 en un par de melodramas, *Ave sin rumbo* y *Rapsodia mexicana*, como supervisor escénico de los diálogos en la primera y como argumentista en la segunda, el productor le negó la oportunidad de debutar como director en la filmación de *La marcha de Zacatecas* (1939). El Banco Obrero que iba a costear el financiamiento prefirió confiársela a Chano Urueta. No obstante, con la Segunda Guerra Mundial, la suerte de Bracho cambió, pues con ella comenzó la Época de Oro del cine mexicano que le abrió, finalmente, la oportunidad de filmar.

⁵² *Ibid.*, p. 26

⁵³ *Ibid.*, p. 28

3.2 El periodo de consagración (1941-1945)

Al mismo tiempo que el cine nacional se preparaba para comenzar su fase de expansión económica, Julio Bracho recibió la oportunidad para formar parte de este proceso. En este periodo, la industria cinematográfica se encontraba en franca expansión y Bracho encontró las condiciones propicias para lograr el éxito que lo colocó dentro del pequeño círculo de realizadores consagrados como Juan Bustillo Oro, Miguel Zacarías y Fernando de Fuentes.

Las películas que lo llevaron al éxito en este periodo fueron *¡Ay, qué tiempos, señor don Simón!* (1941), *Historia de un gran amor*, *La virgen que forjó una patria* (1942), *Distinto amanecer* (1943), *La corte del Faraón* y *Crepúsculo* (1944).

Su oportunidad de debutar como director con una película propia surgió poco tiempo después del éxito comercial que había obtenido Juan Bustillo Oro en 1939 con la película *En tiempos de Don Porfirio*. Bracho hizo lo propio con *¡Ay que tiempos señor don Simón!* (1941) apoyándose en actores como el mismo Joaquín Pardavé y Arturo de Córdova. Con este filme se apuntó un extraordinario éxito de taquilla al llenar durante tres semanas el cine Palacio Chino.⁵⁴

Este inusitado éxito le permitió realizar, un año después, dos largometrajes de más de dos horas: *Historia de un gran amor*, con las actuaciones protagónicas de Jorge Negrete y Gloria Marín, y su primer película de contenido histórico *La virgen que forjó una patria*. Con *Historia de un gran amor*, el éxito que logró fue el esperado debido al furor que causó en esos días la superproducción norteamericana de *Lo que el viento se llevó*, sin embargo, le dio a Bracho la oportunidad de ser nombrado para ocupar la dirección de la Academia Cinematográfica de México que fue creada en ese mismo año de 1942.

El rápido prestigio que consiguió en un campo cuyos intereses estaban orientados a satisfacer el consumo masivo, le permitió ganarse la confianza de los productores de quienes recibió el apoyo para incursionar en otras temáticas. En su cuarta película, *Distinto amanecer* (1943), Bracho deja ver su herencia

⁵⁴ *Ibid.*, p. 32

vasconcelista, al filmar una historia que tiene como escenario la ciudad, en donde los personajes que se presentan, formaron parte de un movimiento de oposición al régimen revolucionario y su corrupción.

Aunque la película fue objeto de opiniones encontradas, desde aquellas que la defendieron con los comentarios más entusiastas como la de la Unión de Periodistas Cinematográficos, hubo quienes la criticaron como el propio Miguel Zacarías que la señaló como "la peor de todas sus películas."⁵⁵

Aún con la opinión dividida de la crítica nacional, el mérito de *Distinto amanecer* fue representar una alternativa al tema bucólico dominante de la época; por ejemplo, el de Emilio "el Indio" Fernández con su tercera y cuarta película *Flor Silvestre* y *María Candelaria*, que resultaron ser las más famosas de ese año, incluso por encima de la cinta de Bracho. No obstante, el valor cinematográfico de *Distinto amanecer* le valió, posteriormente un lugar en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

En 1944, Bracho decidió recurrir al género de la comedia picaresca con la película *La corte del Faraón*, la cual no tuvo mayor mérito que el de ser centro de una posible amenaza de censura de la cual salió airosa. Fuera de eso, la película no logró el éxito de taquilla que se esperaba, con lo que se convirtió en la película menos ovacionada de Bracho en ese periodo.

Con el fin de revertir dicho revés publicitario, ese mismo año filmó *Crepúsculo*, película que intentó tratar el caso de la psiquiatría desde una óptica más científica. *Crepúsculo* fue considerada como la mejor película mexicana por la crítica de Argentina, y en México logró un éxito de taquilla, el día de su estreno más que cualquier otra película exhibida en el cine Chapultepec.⁵⁶ Su calidad le permitió figurar entre las mejores películas en la entrega de los Arieles de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas en las ternas de dirección, sonido, escenografía, edición, música y mejor película. Aunque no ganó ni una sola estatuilla porque *La barraca* de Gavaldón ganó esa noche diez de las 18 concedidas, para ese momento lo logrado por Bracho ya lo había consagrado como uno de los mejores directores del cine mexicano.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 46

⁵⁶ *Ibid.*, p. 56

3.3 Ante los peligros de la crisis.

Al finalizar la Guerra en 1945, se auguraba una crisis particularmente para el cine mexicano, debido a la escasez de películas. Pese a ello, en ese año, se produjeron 10 películas más que el anterior, y se llegó a un total de 85, aun cuando en ese años se agudizaron las luchas intergremiales como consecuencia de la competencia desleal en el gremio filmico que finalmente concluyó con la división del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC). El movimiento encabezado por actores de la talla de Cantinflas y Jorge Negrete arrebató a Fidel Velázquez y la CTM el control de los sindicalizados y formaron el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC). La fuerza del movimiento, finalmente, obtuvo el reconocimiento del gobierno de Ávila Camacho.

Esta nueva correlación de fuerzas parecía darle continuidad a la hegemonía que había logrado sobre el mercado externo de las películas de habla hispana, pero el anquilosamiento posterior de estas estructuras terminó con sus privilegios al finalizar la Guerra.

En este contexto, las películas de Bracho sufrieron un caída gradual en la preferencia del mercado y de la crítica. Al mismo tiempo, perdió terreno frente a su tradicional competidor Emilio Fernández. Sus películas de este periodo son: *El monje Blanco y Cantaclaro (1945)*; *La mujer de todos y Don Simón Lira (1946)*; *El ladrón (1947)*; *Rosenda (1948)* y *San Felipe de Jesús(1949)*.

En *El monje Blanco (1945)*, Bracho siguió demostrando su interés por emparentarse con un cine menos comercial y más acorde con sus intereses intelectuales. Con la ayuda de Alex Philips en la cámara y con la estelarización, por primera vez, de María Félix para una de sus películas, en este relato barroco, Bracho remarcó especialmente su estilo vanguardista, además prestó mucha atención a la fotografía y a la calidad literaria. La crítica trató de comportarse benévola con ella, quizá intimidada por el alarde de cultura que parecía representar. Pero el público no compartió esa misma actitud y debemos decir que

su relativo éxito comercial fue debido más a la presencia de la ya famosa diva mexicana que a la película misma.⁵⁷

Después de su visita a Hollywood, Bracho recibió ofertas para filmar *Cantaclaro* (1945), película basada en la novela de Rómulo Gallegos. El Banco Cinematográfico llegó a un entendimiento con el señor Joseph Schenk, quien tenía los derechos de la película y se propuso que Bracho la dirigiera. En este filme, Bracho puso su mayor empeño en demostrar sus dotes como director, y para lograrlo recurrió a la fotografía de Gabriel Figueroa. La película se filmó en locaciones de Veracruz con un costo de más de un millón de pesos. Sin embargo, pese a que la *20th Century Fox* distribuyó por todo el mundo la película, en 1945 la mejor película fue *Campeón sin corona* de Galindo. *Cantaclaro*, logró tres Arieles dos años después, y la película que resultó más galardonada fue *Enamorada* de Emilio Fernández con ocho estatuillas.⁵⁸

Si bien *Cantaclaro* no puede considerarse como un fracaso, sin duda fue la última película de Bracho que obtuvo reconocimientos por su calidad cinematográfica, pues al final de la Guerra, el cine mexicano y, particularmente, sus cineastas, tuvieron que someterse a filmar sólo las películas que los productores deseaban, ello limitó, en gran medida, los intereses de los directores por hacer algo diferente.

3.4 Los inicios de la decadencia (1946-1950)

Con el fin de la Guerra, las compañías norteamericanas, por medio de sus representantes y socios en México, absorbieron las grandes ganancias de sus producciones en México, en detrimento del cine nacional. La Columbia Pictures, por ejemplo, se llevó la mayor parte de las ganancias de las películas de Cantinflas al quedar a cargo de su explotación comercial. El millonario William Jenkins en sociedad con Espinosa Iglesias, poseían la más poderosa cadena de cines en la República. Los estudios Churubusco, todavía en construcción,

⁵⁷ *Ibid.*, p. 59

⁵⁸ *Idem*

pertenecían a la *RKO* en un cincuenta por ciento y el resto al magnate radiofónico Emilio Azcárraga.⁵⁹

Para hacer frente a estos monopolios, en 1947 el gobierno de Miguel Alemán propuso transformar el entonces Banco Cinematográfico en el Banco Nacional Cinematográfico con el propósito de impulsar el cine documental y educativo que defendiera el sentido nacional del cine ante el embate de los nuevos monopolios. Para lograrlo, se impulsó la nueva Ley de la Industria Cinematográfica que fue emitida en 1949 y que se distinguió porque dejó en manos de la Secretaría de Gobernación el consejo de censura que, supuestamente, controlaría los filmes cuyo contenido resultara ofensivo a la moral pública. Sin embargo, este resurgimiento del campo de las instancias de conservación que participaría en el terreno de la producción fue sólo aparente, pues contrario a lo que se pensaba, fue durante el alemanismo cuando la política económica de apoyo al gran capital sentó las bases para que esta industria y sus pocos propietarios (Jenkins, Azcárraga, Walerstein, etc) constituyeran sus cotos de poder, sin verse afectados en lo más mínimo por dicha ley. De modo que, a pesar de la caída abrupta de la producción de filmes en 1947 y la pérdida de mercados exteriores, ésta no menguó las ambiciones de los productores para exprimir los frutos heredados de los años de bonanza con una producción que apuntó a mantener el consumo nacional con los temas ya probados como los del populismo de barriada (*Nosotros los pobres y Ustedes los ricos*, Ismael Rodríguez, 1947), el género de cabareteras (*Salón México*, Emilio Fernández, 1948) y el melodrama familiar (*Una familia de tantas*, Alejandro Galindo, 1948).⁶⁰

En este lustro las películas de Bracho sufrieron una contrastante caída sobre todo en taquilla, con respecto al anterior, pues todas ellas fueron opacadas por las de otros realizadores, a pesar de que en su caso, el presupuesto no representó el mayor problema.

Por ejemplo, *La mujer de todos* (1946), actuada por María Félix y por el español Armando Calvo, a pesar de que el productor Gregorio Walerstein no escatimó en su inversión, no levantó mayor atractivo ni siquiera en la premier que

⁵⁹ Emilio García Riera. *Historia documental del cine mexicano*, Vol I, México. Era, 1969, p. 29

⁶⁰ Carlos Monsiváis. "Reir llorando; notas sobre la cultura popular" en *Política cultural del estado mexicano*, México. CEE-Gefe, 1983, p. 36

le otorgaran en España. La crítica en ese país fue tan desfavorable, que en el nuestro se suspendió la función de gala a la que asistiría el propio presidente de la República como invitado de honor.

Pese a ello, Bracho no se desanimó por incursionar en el terreno de la producción. Así que, asociado con Armando Orive Alba invirtió en una película que pudiera asegurarle un éxito de taquilla. *Don Simón de Lira* (1946), su segunda película de ese año, reunió en su reparto a Joaquín Pardavé, quien ya le había dado resultado con *Ay, que tiempos, señor Don Simón* y a Manuel Medel, considerado junto con Paradavé de los mejores actores cómicos mexicanos. Las innovaciones de Bracho consistieron en agregar el efecto cómico de la cámara rápida a la actuación de sus personajes. Pero *Don Simón de Lira* corrió con peor suerte que la anterior, pues no pudo llegar a tres semanas en la cartelera de los cines de su estreno, el filme se convirtió en un fracaso de taquilla y con él sus aspiraciones como productor.⁶¹

Para 1947 la producción cinematográfica reportó una significativa caída de más de 20 películas respecto al año anterior, y Bracho sólo pudo filmar una comedia titulada *El ladrón* financiada de nueva cuenta por Gregorio Walerstein. La comedia logró un éxito de taquilla, pero para la crítica el trabajo de Bracho volvió a ocupar el centro de las polémicas sobre su calidad como director: "unos la calificaron de bastante buena; otros, de intolerable".⁶²

En 1948, al igual que el año anterior, filmó para CLASA sólo una película producida por Salvador Elizondo: *Rosenda*. Ésta pretendía ser una película en la cual el autor trataría de evitar, según sus propias palabras, lo folclórico y mexicanista -en alusión al cine de Fernández- de las películas de la vida del campo. En este filme Bracho regresó con una propuesta que trataría de impresionar a los miembros del campo restringido de la crítica cinematográfica nacional. "Se previeron dos finales para la película: uno feliz y otro infeliz, que era el deseado por Bracho. Aunque el final feliz acabó siendo impuesto, por creérsele más al gusto del gran público..."⁶³ la copia con el final infeliz fue enviada al festival de Knokke-le-Zoute donde fue modestamente acogida por su calidad fotográfica.

⁶¹ Emilio García Riera. *Julio Bracho...* p. 66

⁶² *Idem*

⁶³ *Ibid.*, p. 71

En México aunque fue bien tratada por la crítica, no tuvo gran éxito de público ni ganó ningún Ariel, pese a figurar en las ternas a la mejor película, dirección, fotografía, adaptación, escenografía y música; finalmente, los criterios de la gran producción se impusieron al premiar otra vez a Emilio Fernández por su filme *Río escondido* que ganó los Arieles de mejor película, dirección, fotografía (Figueroa), actuaciones masculina y femenina (Carlos López Moctezuma y María Félix) y otros dos.⁶⁴

Finalmente, en contra de lo que hubiera deseado Bracho, en 1948 sobresalieron tres cintas del "Indio" Fernández que nuevamente obtuvieron premios internacionales: *Salón México*, *Maclovía* y *Pueblerina*, películas que continuaron con la tradición indigenista de su típico cine pintoresco. . Igualmente, este año figuraron *Esquina baja*, *Hay lugar para dos* y *Una familia de tantas*, las tres de Alejandro Galindo; mientras que Ismael Rodríguez destacó con sus películas: *Los tres huastecos*, *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos*.

Pese a que claramente se recuperó la producción, fueron evidentes las tendencias del bajo presupuesto, que se manifestó en la calidad de lo filmado en ese año. El gusto por la inclusión de la prostituta en las tramas de las películas de ese año quedó demostrado aun en la película de Bracho quien filmó, un año después, (1949) *San Felipe de Jesús*. Filme pseudohagiográfico que relataba la visita del santo mexicano a un prostíbulo para opiómanos en las Filipinas, donde tenía relaciones con una prostituta leprosa.⁶⁵ *San Felipe de Jesús* no obtuvo ninguno de los Arieles de 1950, a pesar de haber figurado en dos ternas: la de fotografía y la de escenografía.

Ese mismo año Bracho cerró con una cinta de un tema rural al más puro estilo de Emilio Fernández llamada *La posesión*. Para ello se apoyó en el reparto de Jorge Negrete y Miroslava. Esta cinta se convirtió en el preámbulo del ocaso de la carrera del "charro cantor", Jorge Negrete. Contrario a lo que se hubiera podido esperar de la película, ésta se distinguió por ser fría y desagradable para la crítica.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 72

⁶⁵ Jorge Ayala Blanco. *La aventura del cine mexicano*, Edit., Era, México, 1968, pp. 154 y 155

Este evidente saldo negativo que representó el fin de la Segunda Guerra para el cine mexicano, y particularmente para el cine de Julio Bracho, se hizo evidente, no sólo por la mala calidad de sus producciones en general, sino que puso en riesgo la credibilidad del valor del cine mexicano como medio de creación artística, debido al marcado interés de los productores de hacer solamente películas que no les implicara pérdidas en taquilla. Por tal motivo, los directores más representativos del campo cinematográfico mexicano, como Emilio Fernández, Alejandro Galindo, Ismael Rodríguez, Alberto Gout, Fernando de Fuentes y el propio Julio Bracho expresaron la necesidad de realizar un cine de calidad, que ya no hiciera una apología “suavizada” de los problemas sociales, tales como la extrema pobreza y la prostitución; pugnaron por un cine con contenido social que representara los hechos reales de las condiciones de la pobreza de grandes sectores de la población y creara conciencia de los problemas representados en los filmes.

Cabe hacer mención que gran parte de este interés se debió a la valiosa presencia del aragonés Luis Buñuel, que exiliado en nuestro país realizó la obra maestra *Los Olvidados* (1950). Película surrealista que mostró los escenarios reales de los barrios bajos de la gran ciudad como nunca antes se había hecho con otra película, además puso en entredicho el discurso oficial de la modernidad del régimen alemanista. Como era de esperarse, los sectores clasemedios y oficialistas del régimen, rechazaron y criticaron severamente la película por argumentar que denigraba la imagen de México en el exterior. Sin embargo, tan pronto supieron del éxito que obtuvo en el festival de Cannes en Francia, la crítica oficial tuvo que retractarse de lo dicho.

Bajo el influjo de *Los olvidados* de Buñuel, se produjeron algunas películas interesantes, entre las que destacaron *Islas Mariás* y *Siempre tuya* de Emilio Fernández; *Doña perfecta* de Alejandro Galindo y *Sensualidad* de Alberto Gout, pero fuera de éstas, no se produjo nada diferente de lo ya conocido. Las filmaciones de Bracho, que fueron opacadas por sus colegas, convirtieron al una vez considerado “el mejor director de cine mexicano” en el mejor ejemplo de las condiciones de un campo cinematográfico mexicano en franca crisis.

Para finales del sexenio de Alemán, el cine mexicano se encontraba ante la incertidumbre sobre su futuro. Ese mismo año, hizo su aparición la televisión en

nuestro país y las consecuencias de la nueva competencia, en lugar de propiciar la transformación del cine nacional como sucedió en otros países, sólo agregó mayores obstáculos para su renovación, pues los productores mexicanos decidieron filmar películas que se distinguirían sólo por mostrar escenas de violencia o sexo, las cuales en ese entonces, no se permitían en la televisión.

Por ejemplo, a Bracho le propusieron filmar nueve melodramas al hilo bastante convencionales: *Inmaculada* (1950), *Historia de un corazón* (1950), *Paraíso Robado* (1951), *La ausente* (1951), *Rostros olvidados* (1952), *La cobarde* (1952), *Mujeres que trabajan* (1952), *Llévame en tus brazos* (1953). Películas que, a pesar de que tuvieron una relativa aceptación comercial, sin duda dejaron patente para la crítica especializada la baja calidad de lo expuesto en pantalla.

3.5 Los intentos por la recuperación (1954-1959)

Cuando Adolfo Ruiz Cortines asumió la presidencia en 1952, el país atravesaba por una severa crisis económica producto de la fuga de capitales, heredada del régimen anterior. Los indicadores de crecimiento económico contrastaban con el empobrecimiento de las masas obreras y campesinas, lo cual planteó para el nuevo gobierno la necesidad de resolver el problema de la redistribución de los ingresos para recobrar una estabilidad social para entonces cada vez más precaria. En ese sentido, la política consistió en recuperar la confianza de los inversionistas extranjeros y mantener la de los nacionales. La tendencia de la producción cinematográfica no varió sustancialmente.

Las películas de Bracho de este periodo fueron igual de intrascendentes que las del sexenio anterior, aunque en estos años tuvo la oportunidad de filmar en el extranjero y recibir el apoyo de algunos productores que no escatimaron en recursos por mejorar la calidad de lo producido. Sus películas fueron: *María La voz y Señora ama* (1954), *Canasta de cuentos mexicanos* (1955), *La mafia del crimen* (1957), *México lindo y querido* (1958), *Una canción para recordar* (1958), y finalmente, *Yo sabía demasiado* (1959).

María La voz, se rodó con una serie de dificultades, sobre todo de carácter personal entre el director y la actriz italiana Marisela Belli, quien declaró antes de

marcharse, que ella había sido contratada como estelar, pero Bracho le robó cámara para favorecer a Rosenda Monteros. La película terminó siendo un rotundo fracaso, pues mientras se perdía tiempo con la polémica, quien se llevó las mayores ganancias de taquilla fue la película *A los cuatro vientos* (1955) de Fernández Bustamante.⁶⁶

Después de *María la voz*, Bracho viajó a España para filmar lo que sería su primera experiencia internacional en la película *Señora ama* (1954) con Dolores del Río. Esa fue la única vez que dirigió a su paisana y la primera vez que recurría a una mexicana desde 1949 para el papel central. Desafortunadamente, el rodaje que se hizo en España estuvo plagado de incomodidades para los dos duranguenses. Como era de esperarse, la cinta no fue bien recibida por la crítica española, sobre todo, porque Dolores utilizó su acento propio y no el de Castilla como hubiese gustado al público español. Pero lo peor fue que, al llegar a México, su impacto en taquilla se alejó del éxito esperado debido en parte a que le fueron cortados varios fragmentos que mostraban a una mujer encinta. Según Bracho, esos fragmentos hicieron confusa la película en ciertos pasajes.⁶⁷

A pesar de su mala experiencia en el mercado internacional, ese mismo año también realizó su primer película a colores y en Cinemascope de una de las obras de B. Traven *Canasta de cuentos mexicanos*. El filme respondió a la política de Graduño de hacer un cine con "más ambición e inversión". Su reparto lo conformaba Pedro Armendáriz, María Félix, Arturo de Córdova, Mari Blanchard y dos actores de Hollywood, Lorraine Chane y Jack Kelly y fue distribuida por Columbia Pictures, pero no pudo ser exhibida en el festival de Venecia como se planeó, y no tuvo mayor éxito en Europa como se pretendía.

Las películas que siguieron a esta producción resultaron verdaderamente intrascendentes, a excepción de, *Cada quien su vida* (1959), que produjo el también director Ismael Rodríguez; éste enfrentó dificultades con la censura que en ese entonces estaba a cargo de Jorge Ferretis, por la inclusión entre sus personajes de un diputado. Pero contrario a lo que se hubiera podido pensar en nuestro país sólo se sabe que le fue extraída un breve escena en que una

⁶⁶ Emilio García Riera. *Julio Bracho...*, p. 88

⁶⁷ *Ibid.* p. 90

cabaretera (Linda Porto) mostraba sus senos después de una pelea, mientras que en el extranjero pasó mayores dificultades con la censura.⁶⁸

Toda esta crisis comercial y artística en la cual había caído, no sólo el cine de Bracho, sino el cine mexicano en general, auguraba un futuro, en el corto plazo, sin mayores modificaciones en el rumbo de las producciones. No obstante, aún no estaban aniquiladas las aspiraciones de Bracho por obtener el apoyo para filmar el cine de "contenido" que siempre le interesó y que muchos años la industria le impidió por su dudosa rentabilidad comercial. Después de su trabajo en *Cada quien su vida* al lado de Ismael Rodríguez, éste le ofreció su disposición para financiarle *La sombra del caudillo*, película que Bracho había deseado filmar y de la que tenía ya los derechos de la obra cedidos por el propio Martín Luis Guzmán. Finalmente, un golpe de suerte le abrió la oportunidad de reivindicar todo el terreno perdido de su pasado inmediato.

3.6 El retorno de la política nacionalista

Al comenzar 1960, México había sufrido el aplastamiento de los movimientos sindicales del magisterio, tranviarios, telegrafistas y de los ferrocarrileros, los cuales, sin duda, delinearon la política de "mano dura" del nuevo gobierno. Las economías latinoamericanas se encontraban en recesión y bajo dictaduras, además existía la amenaza comunista por la incómoda presencia de una victoriosa revolución cubana que representaba un foco de subversión latente. Esto significó, para el entonces presidente Adolfo López Mateos, el apremio de utilizar toda la fuerza del estado para someter cualquier movimiento social que representara un clima de inseguridad y que pudiera ahuyentar los capitales extranjeros. Tal fue el caso de las rebeliones agraristas como la del líder zapatista Rubén Jaramillo, quien murió asesinado junto con su esposa a manos del ejército.

Si bien los procedimientos fueron ampliamente criticados, la estructura de poder se sostuvo y la impugnación desapareció tan pronto el gobierno asimiló la

⁶⁸ *Ibid.*, p 100

disidencia y la sometió a su propio proyecto político mediante las organizaciones oficiales.⁶⁹

Pero la clave del éxito de la política lopezmateista no sólo fue por el uso de la fuerza física del estado, por el contrario ésta no hubiera podido aplicarse sin el sustento de una estrategia integral en todos los ámbitos de la estructura social y económica. Aunque aquí no desarrollaremos estas características, lo que si diremos es que la estatización de la economía le permitió al gobierno de López Mateos tener una mayor control de las fuerzas productivas; una de ellas era el cine.

Para cuando se pudo filmar *La sombra del caudillo*, la industria cinematográfica mexicana comenzó a sufrir las consecuencias de la corrupción que los monopolios se habían hecho cargo de fomentar al acaparar los recursos del Banco Nacional Cinematográfico para el financiamiento de sus películas. El atraso tecnológico en el que sumieron a la industria por la falta de previsión e interés de los mismos productores fue evidente.

Pese a que la industria cinematográfica mexicana, para 1959, seguía representando un sector relativamente importante para la economía del país, los altibajos de su producción, sobre todo, a partir de la década de 1950 como muestran las cifras, están marcadas por la tendencia al retroceso en comparación al la etapa del *boom* de principios de la década de 1940:

Cuadro 3: Producción de películas mexicanas (1940-1964)

Año	Películas producidas	Año	Películas producidas
1940	27	1952	99
1941	46	1953	76
1942	49	1954	105
1943	67	1955	90
1944	78	1956	91
1945	79	1957	92
1946	74	1958	104
1947	53	1959	84
1948	81	1960	89

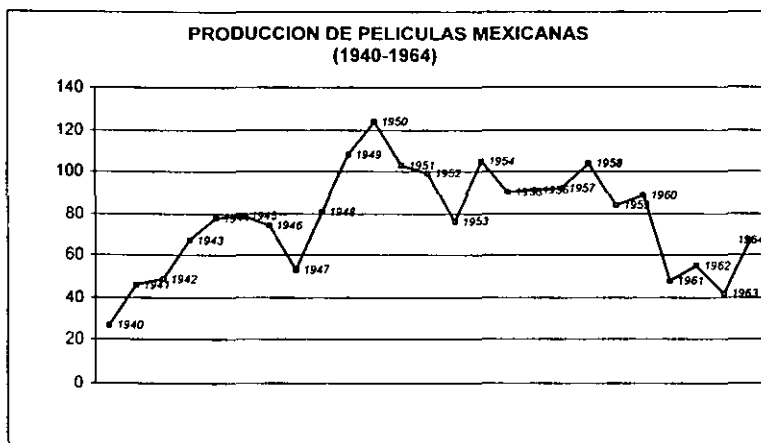
⁶⁹ Rocio Guadarrama. *Evolución del Estado Mexicano*, Tomo III, México, El caballito, 1989.

1949	108	1961	48
1950	124	1962	55
1951	103	1963	42
		1964	67

Fuente: Federico Heuer

De 1940 a 1945 se registra un ascenso en la producción favorecido por la situación de la Segunda Guerra Mundial y la escasa competencia; sin embargo, esta tendencia disminuye los dos años posteriores, para incrementarse nuevamente en el periodo de 1948 hasta 1950. De 1951 al 54, se registra un baja que no volverá a ver una nueva constante, sólo medianamente revertida hasta el año de 1964. Por otro lado, la presencia de la televisión empezó a desplazar el interés del gobierno por seguir impulsando al cine. Después de 1960 la tendencia a la baja en la producción se hace patente. De manera curiosa, el último repunte, en este sentido, se da precisamente en 1960, el cual se consideró como el último año importante para la industria del cine.⁷⁰

Cuadro 4: Producción de películas mexicanas (1940-1964)



En este contexto, *La sombra del caudillo* alimentaba las esperanzas por el renacimiento de un nuevo cine nacional que apoyado por el gobierno pudiera abrir las puertas a los realizadores para depender menos de los productores y hacer películas con un corte diferente a los de la tendencia comercial.

⁷⁰ Federico Heuer. *La industria cinematográfica mexicana*, México, POLICROMÍA, 1964, p 17

Es así como las condiciones para llevar a la pantalla la película homónima de la novela de Martín Luis Guzmán se fueron dando. La primera de ellas, se presentó cuando el gobierno de López Mateos decidió otorgar el Premio Nacional de Literatura "Manuel Ávila Camacho" a don Martín Luis Guzmán, Bracho quien ya contaba con los derechos para filmar la novela, no tardó en aprovechar la oportunidad para solicitarle personalmente al presidente el permiso para llevar a cabo la filmación, a lo cual accedió, según él mismo declara a Emmanuel Carballo:

"Siempre soñé en hacer esa película. Durante 25 años luché por realizarla", confía desde el sillón mecedor que enmarca su figura enjuta, quijotesca en momentos. Dice que las condiciones propias de la industria cinematográfica, que en la década de los cincuenta "entró en franca decadencia", le impidieron durante cinco lustros ver realizado su sueño. Hasta que en 1959, durante la entrega del Premio Nacional de Literatura que hizo el presidente López Mateos a Martín Luis Guzmán, le habló de sus planes al mandatario.

"Ya era tiempo de que filmara esa película", me dijo López Mateos". Así con el apoyo moral y financiero del presidente de la República, pudo por fin realizarse *La sombra del caudillo*, explica.⁷¹

Este apoyo resultaba crucial para los propósitos de Bracho, pues cabe recordar que exactamente treinta años atrás, se prohibió en México la edición de la novela, por el gobierno de Calles; en ese entonces Martín Luis Guzmán exiliado en España editó por primera vez su obra en ese país.

Bajo el amparo del propio presidente, no había ningún temor para llevar a cabo el proyecto y todo se puso en marcha para la filmación. En 1960, Bracho obtuvo la aprobación del guión por parte de la Secretaría de Gobernación para filmarla. El Banco Cinematográfico otorgó el financiamiento y la película fue producida por la sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de la Producción Cinematográfica. Por su parte, el Sindicato de Actores convino en no recibir pago

⁷¹ *La sombra de Serrano*. Proceso, México, 1981, pp. 67

alguno hasta que se hiciera la exhibición comercial, pues se esperaba contar con las utilidades para construir una clínica para los trabajadores cinematográficos.

Entre los posibles actores del filme se encontraban: Para interpretar a *Aguirre* (Tito Junco, en definitiva), se pensó en Arturo de Córdova; para *Axkaná* (Tomás Perrín), en Carlos Fernández, Claudio Brook, Sergio Bustamante, Luis Beristáin, Ernesto Alonso, Carlos Nieto e Ignacio López Tarso; para *La Mora* (Kitty de Hoyos), en Ana Luisa Pelufo, Yolanda Varela, Katy Jurado y Rita Macedo; para *Hilario Jiménez* (Ignacio López Tarso), en Pedro Armendáriz y Luis Aceves Castañeda; para la tiple del teatro (Aída Casablanca), en Lorena Velázquez y Silvia Pinal; para *Elizondo* (Victor Manuel Mendoza), en Tito Junco; para *Jáuregui* (Antonio Aguilar), en Narciso Busquets; para *Adela*, en Flor Silvestre; para *Sandoval*, en David Silva; para *Mijares* o *Correa*, en Rodolfo Landa; para *Saldívar*, en Antonio Badú y Wolf Ruvinskis; para *Adelaido Cruz*, en Jorge Martínez de Hoyos y Arturo Martínez; para el reportero, en Alejandro Parodi y Quintín Bulnes; para el médico en Miguel Manzano; para diversos papeles en Fernando Wagner, Jorge Treviño, Fernando Soto *Mantequilla*, Raúl Dantés, Enrique Rambal, Aldo Monti y Ramón Gay.⁷²

Del mismo modo, el director ya tenía preparada la lista de los escenarios que iba utilizar en el rodaje:

1. Antesala del despacho del general Aguirre (Cotejar con los auténticos de la antigua Secretaría de Guerra en el Palacio Nacional)
2. Camerino del teatro Iris
3. Interior restaurante del Bosque (Cotejar con el kiosco del Bosque y con documentación)
4. Interior casa Magnolia (comedor y hall)(Cotejar con el exterior)
5. Despacho del caudillo en el Castillo de Chapultepec. (Cotejar con el exterior)
6. Casa Rosario (saloncito, recámara y vestidor) (Cotejar con el exterior)
7. Despacho de Hilario Jiménez en la Secretaría de Gobernación. (Cotejar con el auténtico y con documentación)

⁷² Emilio García Riera. *Julio Bracho... Op. Cit*, p. 106

8. Antesala y despacho de Olivier (Partido Radical Progresista) (Cotejar con el exterior)
9. Despacho del gobernador -Catarino Ibañez- en Toluca. (Cotejar con documentación)
10. Hotel San Carlos de Toluca: a) hall de entrada, b) restaurante y c) bar. (Cotejar con documentación y exterior)
11. Casa Axkaná: a) hall, pasillo y b) recámara
12. Casa de Cahuama: a) sala hacia un corredor
13. Oficina del general Protasio Leyva en la Secretaría de Guerra. (Transformación del despacho de Aguirre)
14. Oficinas del Partido Nacional Obrero. (Transformación de la Secretaría de Gobernación)
15. Cantina contraesquina de la cámara (Cotejar con el exterior)
16. Casa del general Sandoval: a) hall y b) sala
17. Casa de Aguirre: a) billar y b) saloncito de juego en los sótanos habitables de la casa (Cotejar con el exterior)
18. Celda del cuartel en Toluca (Cotejar con el cuartel)

Todo estaba listo, la Secretaría de Gobernación otorgó el permiso y la película fue rodada en los escenarios reales de la Cámara de Diputados, El Castillo de Chapultepec, y las oficinas de la Secretaría de la Defensa Nacional, la cual ofreció además de sus instalaciones, vehículos, personal y utilería. *La sombra del caudillo* fue filmada en México y en Toluca –como está escrito en la novela y duró apenas cinco semanas y media su filmación.⁷³

Se hizo una primera exhibición privada de la cinta el 17 de junio de 1960 en el cine Versalles. Al preestreno acudieron, el propio Martín Luis Guzmán, José Revueltas, José Rodríguez Granada, actores y miembros de la prensa. Cuando finalizó la proyección, la audiencia reaccionó con una ovación de aplausos y reconocimientos.

Con este logro, la película fue elegida para representar a México en el festival de Karlovy Vary en Checoslovaquia y su participación le mereció el premio del presidente del jurado por mejor dirección, con lo cual su realizador alcanzó

⁷³ *Ibid.*, p. 105

quizá el logro más importante de su carrera. De cómo fue vista la película en Karlovy Vary, puede dar idea la nota que en su recapitulación del festival, publicada en el seminario parisiense *Les Lettres Françaises* (28 de julio de 1960), le dedicó el crítico e historiador francés Gorges Sadoul:

La mejor película (conocida por mí) de julio Bracho, que debutó hace 20 años invocando la influencia de Pudovkin, Stanislavski y Jacques Copeau. Su primera película *Distinto amanecer* [sic], que dicen notable, es desconocida en Francia, como (casi) todas las películas mexicanas anteriores a 1945.⁷⁴

El estreno en la capital mexicana estaba programado simultáneamente en cuatro cines: Roble, Latino, Chapultepec y Variedades. Se elaboraron y fijaron los carteles, tras una gran promoción al público, y los ánimos se encontraban en su mejor momento. Sin embargo, a la víspera del estreno, la Secretaría de Gobernación ordenó retirarla y requisó las copias y todo el material publicitario.

Los motivos que se difundieron respecto a la prohibición, giraron primeramente en torno a la figura del encargado de la Secretaría de la Defensa Nacional, de quien se dijo estar en desacuerdo con el filme porque denigraba la imagen del Ejército mexicano. Después, se arguyó que la censura se debió a que el secretario de Gobernación, quien aspiraba a la silla presidencial, quiso evitar cualquier roce con los militares. A partir de entonces, surgió la polémica y los cuestionamientos que llevaron a enlatar el filme de Bracho. Entre las preguntas sin responder, han estado siempre las de los motivos de los secretarios de estado, como el del Lic. Gustavo Díaz Ordaz que entonces era el Secretario de Gobernación; puesto que, si *La sombra del caudillo* era un obstáculo para sus ambiciones personales de ser candidato a la presidencia, entonces ¿por qué no la autorizó cuando éste llegó a ocupar el puesto? Por otro lado, ¿qué tanto era posible, para el secretario de la defensa nacional, oponerse al permiso del Presidente de la República, de filmar esta película?

No es posible determinar las razones únicas que condujeron al enlatamiento de la adaptación cinematográfica de *La sombra del caudillo*, Por

⁷⁴ *Ibid.*, p. 110

consiguiente antes de elaborar juicios *a priori*, partiremos por considerar, cuáles eran las reglas del juego que articulaban el campo político mexicano durante la década de los cincuenta, para comprender las reglas del juego político que explicarían las prácticas de sus agentes y de qué manera pudieron verse afectadas por el contenido del filme.

LA CENSURA DEL FILME

IV LA CENSURA DE LA SOMBRA DEL CAUDILLO

4.1 La polémica con el Ejército

A pocos días del estreno de *La sombra del caudillo*, la Secretaría de Gobernación boletínó su cancelación por lo cual se retiró la propaganda y los carteles de los cines. Más tarde, se supo, por conducto del Secretario General de la Sección de Técnicos y Manuales, Carlos Tinoco, que la razón fue la supuesta amenaza del entonces Secretario de la Defensa Nacional, general Agustín Olachea, de renunciar a su cargo si la película se exhibía. Según Tinoco, durante una conversación que mantuvo con el titular de la SEDENA, quien le declaró lo siguiente:

Sabemos que el general Agustín Olachea, Secretario de la Defensa Nacional, dijo que renunciaría a su cargo si nuestra película *La sombra del caudillo* llegaba a exhibirse, porque la considera denigrante para el ejército mexicano. (...) En cambio otros personajes del mundo político han declarado que es una gran película que el pueblo de México debe conocer. Concretamente, el licenciado Gustavo Díaz Ordaz, secretario de Gobernación, con quien me entrevisté el seis del que corre, me prometió seguir luchando para derogar la fuerte oposición que existe y también me dijo que pasando el cincuentenario de la Revolución Mexicana creía poder conseguir la exhibición de nuestra película.⁶⁸

Como consecuencia de lo anterior, los miembros del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), decidieron formar una comisión presidida por el secretario general del comité ejecutivo, Rodríguez Granada, para encabezar las gestiones necesarias que terminaran con esta resistencia. La comisión contó con el apoyo, no sólo de los miembros del ámbito cinematográfico como era obvio, sino de la prensa, y de algunos políticos en actividad. Un caso fue el del Doctor Gustavo Baz, quien en ese entonces era el gobernador del Estado de México, y se pronunció porque la película no se censurara.

⁶⁸ Emilio García Riera. *Julio Bracho...*p. 112

Por su parte, Julio Bracho escribió varios artículos con el propósito de denunciar a la opinión pública la injusticia que se había cometido, y provocar al mismo tiempo una declaración oficial del responsable.

La respuesta no tardó en publicarse, pues una semana después de haber escrito su primer artículo, apareció el 30 de septiembre de 1961 en *Cine Mundial* la siguiente entrevista de Carlos León Quezada al general Olachea en la que éste desmintió la culpabilidad de la que fue objeto sobre la censura del filme de Bracho.

Durante una entrevista exclusiva para *Cine Mundial*, en la que por primera vez trató el caso del film *La sombra del caudillo*, (...), el general Divisionario Agustín Olachea Avilés, Secretario de la Defensa Nacional, dijo estar al margen de la prohibición o autorización de la exhibición comercial de esa película, a la que en lo particular, como ciudadano, consideró reaccionaria y negativa al movimiento revolucionario de México.

El general Agustín Olachea, concretó los siguientes puntos, durante la plática que tuvo con este reportero en sus oficinas de la Defensa Nacional, estando presente además, el general Carlos Aguirre García, Intendente General del Ejército, y el Lic. Héctor Ponce Sánchez, Asesor Jurídico de la misma Dirección, quienes como militares y ciudadanos estuvieron acordes con la tesis del general Olachea.

1. No compete a mi autoridad el prohibir o autorizar la exhibición comercial de una película, en este caso *La sombra del caudillo*.
2. Vi la película porque varios compañeros de armas me los pidieron, en virtud de que ellos mismos también consideraron que la película tenía solamente aspectos negativos para el movimiento revolucionario que hizo el pueblo armado y que hoy es el Ejército Mexicano.
3. Cuando vi *La sombra del caudillo*, externé mi opinión como simple ciudadano, manifestando que el film no tenía nada favorable para la Revolución, sino por el contrario mantenía una tesis destructiva y que era lamentable que nosotros mismos, los mexicanos queramos exhibir ante el mundo aspectos negativos de nuestra vida institucional.
4. Jamás he declarado que renunciaría a mi cargo oficial en caso de que se permitiera exhibir esta película. Mi puesto es militar y un militar no puede renunciar a la comisión que su superior le confía.
5. En cuanto a la comisión integrada por representantes de varios sectores de la industria cinematográfica, que vendrá a tratarme el problema de esta película pueden hacerlo cuando así lo deseen, sin que por ello, cambie mi opinión personal. Las puertas de mi despacho están abiertas para todos; los escucharé con atención; pero mi criterio no lo modificaré.

También afirmó haber leído la novela de don Martín Luis Guzmán, pero consideró que la película está aún más violenta que el texto escrito. "Su exhibición en público causaría serios disgustos, principalmente a los veteranos revolucionarios". Finalmente, el general Olachea consideró en lo particular que la mejor solución para *La sombra del caudillo* es que siga "enlatada", para respeto de México y de los revolucionarios.⁶⁹

Esta declaración alimentó una larga polémica que se extendió durante todo el año de 1961, entre protestas de diversos sectores, no sólo del gremio cinematográfico, sino inclusive de estudiantes que estuvieron a punto de realizar una manifestación masiva, pero cuando la situación parecía empeorar, el licenciado Díaz Ordaz mandó llamar "violentamente" al realizador y a los inconformes para indicarles que la película sería exhibida "tarde o temprano" y les pidió que no "agitara" más las cosas.⁷⁰

La sombra del caudillo, sin embargo, no se exhibió durante la administración del presidente López Mateos, ni en el gobierno de Díaz Ordaz, con el pretexto de que se habían perdido las copias. El filme siguió enlatado incluso en el sexenio de Echeverría Álvarez en el que fueron exhibidas otras dos películas que habían sido prohibidas *Rosa Blanca* (1961), de Roberto Gavaldón y *El brazo fuerte* (1958), de Giovanni Korporaal.

Las especulaciones sobre las causas de la censura empezaron a surgir desde entonces, pero ninguna de ellas ha explicado cabalmente la verdad de los hechos. Lo cierto es que para Bracho, aunque la película le dio el reconocimiento de la crítica con un premio internacional del festival cinematográfico de Karlovy Vary, esta censura significó un gran golpe no sólo para el autor, sino para el campo cinematográfico en general que a partir de entonces entró en una caída de la que ya no ha podido levantarse, por lo menos en lo que se refiere a la producción. Quizás por eso no se equivocó el propio autor en denominar a su película *La sombra del caudillo* como la película "maldita" del cine mexicano.⁷¹

⁶⁹ *Ibid.*, p. 116

⁷⁰ *La sombra de Serrano*. Proceso, México, 1981, p. 66

⁷¹ *Ibid.*, p. 65

4.2 Los “intereses” afectados

La inconformidad del grupo castrista y en particular de los contemporáneos a la tragedia de Huitzilac, ha sido señalada como la causa principal de la censura de *La sombra del caudillo*. La hipótesis de que éstos vieron en la versión filmica de la novela de Martín Luis Guzmán un peligro sobre opinión pública, porque no sólo criticaba a los caudillos de la Revolución como Obregón, Calles y Amaro sino que daba una visión diferente a la de la historia oficial, y porque servía de mentís sobre el ajusticiamiento del general Serrano por su supuesta traición a la patria, con el tiempo fue debilitándose por las propias aclaraciones que hicieron algunos de los militares supuestamente agraviados donde desmintieron dicha afirmación.⁷²

Por otro lado, la idea de que el Secretario de Gobernación Gustavo Díaz Ordaz censuró la película para evitarse cualquier fricción innecesaria con la cúpula militar que pudiera obstaculizar su trayectoria a la presidencia, perdió fuerza cuando en su sexenio la película jamás se estrenó, a pesar de que él ya se había comprometido a exhibirla mucho antes de conseguir el cargo.

A nuestro parecer, todas estas hipótesis no son más ni menos ciertas, en la medida que pueden dar una explicación sobre un caso del que no se tienen pruebas para contar con una versión unificada de los hechos. En todo caso, aunque estos supuestos pudieron haber tenido una participación en el orden de los acontecimientos que llevaron a la censura del filme, lo realmente importante de nuestra investigación no es identificar quién o quiénes decidieron prohibir la exhibición de la película, sino comprender, qué es lo que se ponía en juego del sistema político en su conjunto si *La sombra del caudillo* se exhibía.

Desde el punto de vista de la teoría de los campos de Bourdieu, la razón de la censura de *La sombra del caudillo* se explica menos por la acción aislada de los agentes responsables de los hechos, que por el del conjunto de reglas intrínsecas a los campos, que enmarcan las prácticas de los agentes dentro de la estructura social.

⁷² El director cinematográfico relata que uno de esos generales era Jacinto B. Treviño. *Ibid.* p. 66.

Los campos se definen por las relaciones objetivas entre posiciones, sean de individuos o instituciones; éstas son observables por el lugar que ocupan en toda la estructura a partir de las diferentes especies de poder (o capital simbólico) cuya posesión implica el acceso a las ganancias específicas que están en juego dentro del campo y que, de paso, pueden ser de dominación, subordinación, homología, etcétera. En este caso, para comprender cuáles fueron las causas del enlatamiento de *La sombra del caudillo*, debemos analizar cómo estaban articulados entre sí, todos los subcampos que conformaban la estructura del campo político mexicano de los años cincuenta, para identificar primeramente la estratificación de estas posiciones de dominio y subordinación tanto de las instituciones como de los agentes, y comprender después, cuáles eran las reglas a las que se sometían y los intereses que explicarían sus prácticas, como el hecho de censurar este filme.

Por tal motivo, daremos una breve descripción de las características y funcionamiento del sistema político mexicano durante la década de los años cincuenta.

4.3 Características del presidencialismo en el campo político mexicano

Uno de los principales retos que tuvo que enfrentar el gobierno después de la Revolución de 1910 fue el problema de la sucesión presidencial. Cuando en diciembre de 1940 el presidente Cárdenas dejó el poder al general Manuel Ávila Camacho, las estructuras centrales del nuevo sistema mostraron tener forma y consistencia. Con el fracaso de la oposición del conservador Juan Andreo Almazán, el sistema fundamentado en el partido de gobierno (PRM) comprobó su eficacia concentrando 2 476 641 votos a favor del candidato oficial que representaban el 93.89 % del total, contra solo 151 101 de Almazán.⁷³

A partir de entonces, la oposición electoral nunca tuvo posibilidades reales de triunfo ni sus actos consecuencias mayores en el largo plazo. Los posteriores movimientos de Ezequiel Padilla en 1946 y del general Miguel Henríquez Guzmán en 1952, quienes inconformes por lo procesos internos de elección de candidatos

⁷³ Lorenzo Meyer. *Historia General de México*, Tomo II, El Colegio de México, México, 1976, p. 1296

salieron de las propias filas del partido para luchar por la presidencia, fueron marginados, y la mayoría de sus integrantes regresaron al partido del poder. “Únicamente en 1952, como resultado del movimiento henriquista, la oposición obtuvo –según las cifras oficiales- algo más del 25% de los sufragios, pero en términos generales en esos años nunca se concedió a la oposición más del 20% del voto total”.⁷⁴

En el lapso comprendido de 1946 hasta 1958 con López Mateos, el candidato oficial obtuvo el triunfo con amplia mayoría frente a la oposición; por ejemplo en 1946 con Alemán, el 78%; después 74% en 1952 con Ruiz Cortines; y el porcentaje aumentó a 90% en 1958 con López Mateos.⁷⁵

Este problema, que por mucho tiempo había sido el principal factor de inestabilidad del gobierno, pudo ser resuelto gracias a la cooptación de las principales fuerzas políticas del país con la creación del partido de gobierno, mismo que a su vez, se conformó bajo la dirección y autoridad del jefe de Estado.

Esta característica en la composición del campo político mexicano representó una combinación peculiar entre lo que distingue la organización de los estados modernos como los partidos, el sufragio, las elecciones, los tres poderes, la soberanía de los estados federales y, en general todo el aparato de la democracia tradicional, con la realidad de un ejercicio del poder distinguido por la verticalidad de la toma de decisiones de una sola autoridad que era representada por la presidencia de la República.

Para entender el presidencialismo, como distingue Pablo González Casanova, debemos partir de la realidad de una incongruencia entre la teoría y los hechos. Según el autor de *La Democracia en México*, nada más lejos de la realidad es interpretar el “funcionamiento real” del sistema político mexicano partiendo de los modelos ilustrados del siglo XVIII y XIX, el cual opera en tal forma que las decisiones políticas nada o poco tiene que ver con los modelos teóricos de “la lucha de partidos” que institucionaliza el cambio del poder, o con el

⁷⁴ *Ibid.*, p. 1299

⁷⁵ Pablo González Casanova. *La democracia en México*, México, Era, 1965, p. 25

equilibrio y control de unos "poderes" por otros, o con una "Federación de estados libres y soberanos".⁷⁶

En ese sentido, debemos distinguir cuáles eran estas "reglas del juego político" que definieron la posición de las instituciones y los agentes dentro del campo político imperante en los años cincuenta.

4.3.1 La oposición y el Poder Legislativo

El papel de la oposición organizada; es decir, aquella registrada y reconocida por el gobierno: el Partido Acción Nacional (PAN) y en menor grado el Partido Popular Socialista (PPS) y el Partido Auténtico de la Revolución Mexicana (PARM), sirvió más para justificar el sistema de partidos que para representar una alternativa clara de acceso al poder. Por ello, "los partidos de oposición que lucharon en forma permanente sólo llegaron en realidad a constituir grupos de presión, más o menos numerosos, cuyos dirigentes tuvieron plena conciencia de que en el momento de lanzarse a una elección de gobernador, senador o presidente están abocados a perderla".⁷⁷

Esto repercutió en la ausencia de una oposición en el Congreso que pudiera realmente conformarse como un poder autónomo con la suficiente fuerza para interponerse a las decisiones unilaterales del ejecutivo. Además del monopolio del Congreso por medio del partido de estado y de que los propios partidos y sus dirigentes eran financiados por el gobierno, el régimen siempre hizo uso de diversos mecanismos para evitar avances o victorias de la oposición, que iban desde el control de la Comisión Federal Electoral hasta la implementación de prácticas de fraude electoral.

Como consecuencia de la virtual marginalidad a la que se relegó a la oposición dentro del Congreso, el poder legislativo se convirtió en un departamento de trámite de las decisiones tomadas por la Presidencia. Esto no representa mayor esfuerzo de análisis si consideramos que, según cifras de González Casanova, los proyectos de aprobación mayoritaria no enfrentaron una

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 23

⁷⁷ *Ibid.*, p. 24

oposición superior al 5% y si tomamos en cuenta que los proyectos aprobados por mayoría no resultaron ser los torales de la política general por lo menos hasta el sexenio de López Mateos.

Estas condiciones sin duda perfilaron la imagen de un fuerte carisma sobre la figura del presidente que era reforzada desde los estatutos de la propia Constitución de 1917, la cual le otorgó la facultad de nombrar y destituir a voluntad a sus colaboradores, iniciar y vetar medidas legislativas, dictar políticas fiscales, etc.

El resultado de este desequilibrio desembocó en la incapacidad de una política de Estado que diera continuidad a los proyectos nacionales, dando pie al replanteamiento de las prioridades por los diferentes gobiernos que, en la mayoría de los casos, respondieron a dar soluciones a problemas coyunturales, con propósitos electorales.

4.3.2 La administración y el Poder Judicial

Por su organización vertical, la estructura administrativa que se conformaba desde las secretarías de Estado hasta su red de departamentos, organismos centralizados y paraestatales, coadyuvaron a la ausencia de un servicio público de carrera que permitiera a los miembros de la burocracia una independencia de la filiación política, de tal modo que siempre en cada inicio de sexenio había remociones de los puestos y cargos en todos los niveles de la administración pública.

Esto generaba el latente problema de la inestabilidad que era capitalizado por el sistema, al permitir la circulación constante de los nuevos cuadros que se incorporaban a la administración pública vía el partido, con lo cual el principio de las alianzas cobraba sentido en la lógica de alcanzar posiciones en un terreno de competencia política. Todos los cambios que se hacían desde el gabinete presidencial repercutían en toda la estructura y esto aseguraba la sujeción de todas las ramificaciones de la administración a la nueva política imperante.

En cuanto a la relación del poder Ejecutivo con el poder Judicial, observamos una similitud. Su función se limitó en este periodo principalmente a servir de muro de contención a las demandas económicas que hacían grupos fuertes comúnmente afectados por disposiciones presidenciales, como algunos problemas de propiedad provenientes de viejos terratenientes afectados por las políticas estatistas. Por ejemplo, en el periodo que abarca de 1940 a 1960, hubo 210 ejecutorias de reclamaciones por ejidos, comunidades, pueblos, pequeños propietarios, campesinos sin tierra y otros agricultores. "El 27% fueron concedidos y el 52% sobreseídos. En casi todos, los principales y más frecuentes motivos de queja eran órdenes de devolución de sus propiedades a los antiguos dueños, expropiación de tierras ejidales, privación o desconocimiento de derechos ejidales o agrarios, afectación a pequeñas propiedades, cancelación de títulos parcelarios".⁷⁸ A pesar de otorgar una leve esperanza a los quejosos para la solución de sus demandas, en términos generales, el poder Judicial trabajó para mantener la estabilidad del régimen presidencial.

4.3.3 Los municipios y los estados

Una de las formas de control que la Federación utilizó para someter a los estados y los municipios fue el manejo de los recursos de los ingresos públicos. "Del total de las haciendas públicas, la Federación y el Distrito Federal por sí solos recibieron en el último año de que se dispone datos (1962) el 87% del total, y las entidades federativas sólo el 10%."⁷⁹ Esta concentración económica era necesaria en la estrategia de un control político efectivo, pues de este modo las políticas de los gobernadores dependían enteramente de la aprobación de la Federación para recibir el apoyo; de lo contrario, simplemente, no se contaba con dichos recursos a tiempo.

Por otro lado, en el PRI, a pesar de que se daban procesos de selección para elegir a los gobernadores, éstos no procedían sin la autorización plena del jefe del ejecutivo. Los conflictos que llegaban a presentarse casi siempre con los gobernadores de la administración anterior, se solucionaban con su remoción por

⁷⁸ *Ibid.*, p. 36

⁷⁹ *Ibid.*, p. 38

medio de licencias indefinidas. En cuanto a los conflictos que se suscitaban con los congresos locales, eran controlados con la disolución de los mismos.

Estos procedimientos no habrían podido instrumentarse sin el apoyo del Ejército. Como jefe máximo del Ejército, el Presidente quedaba constitucionalmente facultado para dirigir y disponer de las fuerzas armadas a su libre arbitrio. Toda esa correlación de fuerzas hizo del poder central razón suficiente para que las autoridades estatales asumieran una postura sumisa frente a la Federación.

Respecto a los municipios, el sistema se apoyaba cuando era requerido en las viejas estructuras de poder en manos de los caciques. Esta adhesión fue fundamental en el control de brotes insurgentes y, sobre todo, para la prácticas clientelares en apoyo a las candidaturas del partido oficial. Por su parte, el gobierno aseguraba su control por medio del Ejército federal. Su presencia, en ese sentido, se configuró como contrabalanza que mermó el monopolio de estos caciques particularmente durante las políticas de reparto agrario y de ampliación de las comunicaciones.

4.3.4 El Ejército

Una de las principales exigencias para el establecimiento del nuevo orden jurídico y el gobierno civil fue cooptar a la clase militar dentro de las instancias políticas civiles. Aunque la proporción de miembros del Ejército en el gabinete, así como en el Congreso, fue relativamente reducida, "su presencia fue más significativa en la composición de los gobiernos estatales y durante un tiempo en la dirección misma del PRI".⁸⁰ La integración al partido de generales surgidos de la Revolución y no de las escuelas militares, que ante todo buscaron el mantenimiento del orden posrevolucionario, aseguró en primera instancia una socialización similar a la de los políticos civiles que fue recluyendo al Ejército a ocupar una posición meramente instrumental de salvaguardar la seguridad nacional. De esta manera, el PNR, fundado por Calles, respondió a esta lógica de desligar la carrera militar de la política.

Quizá, donde es más visible la disminución del poder militar en la política mexicana, sea en la proporción que corresponde a los egresos del gobierno federal destinados al Ejército, respecto del total de egresos federales: mientras en 1925 el Ejército absorbió el 44% del total de los egresos de la Federación, en 1963 absorbió sólo el 6%.⁸¹

Con la elección de Ávila Camacho, cuya trayectoria profesional se desarrolló más dentro del terreno administrativo que del militar, el proceso de desmilitarización de la política mexicana se fue consolidando paulatinamente.

Por un lado, el sistemático alejamiento del Ejército de sus aspiraciones al poder político, fue posible gracias a las atractivas facilidades que se otorgaron sobre todo a los miembros de la élite militar para participar en negocios con fuertes ganancias y con la obtención de propiedades. Este aburguesamiento de la clase castrense trajo consigo el debilitamiento de la cohesión del Ejército como grupo, y dio pie a una mayor dependencia hacia el presidente y sus políticas.

Por otro lado, las transformaciones económicas que afectaron la tenencia de la tierra disminuyeron la cantidad de latifundios y con ello la posibilidad para los militares de tener una cierta representación o influencia social suficiente para pensar en una contienda política. Todo esto influyó definitivamente para que el Ejército se convirtiera en una institución de Estado subordinada por interés al poder Ejecutivo.

Todas estas condiciones, que caracterizaron la composición del campo político mexicano a mitad de siglo, le valieron lo suficiente como para mantener controlado todos los ámbitos de la vida institucional del país bajo la fuerza irrestricta del poder ejecutivo.

No obstante, este control no sólo fue posible por la estructura jerárquica que había logrado supeditar toda la red de la administración pública y poderes del Estado al arbitrio del presidente de la República, el otro fundamento tenía que ser la cooptación del movimiento obrero y campesino que, para la mitad de la década de 1950, empezó a ser un factor de desestabilidad del orden.

⁸⁰ Lorenzo Meyer. *Op. cit.*, p. 1319

⁸¹ Pablo González Casanova *Op.cit.*, p. 51

4.3.5 El corporativismo

Después de la etapa de reconciliación que llevó a cabo la administración de Ávila Camacho con la burguesía nacional fuertemente afectada por el cardenismo, la política del alemanismo hizo a un lado la retórica de la lucha de clases para hacer énfasis en una que llamara a la colaboración de las mismas por el bien de México. Esta etapa de aparente crecimiento económico que permitió el aumento de la clase media, contrastaba con la pérdida de poder adquisitivo del salario de las clases trabajadoras. La política de devaluaciones que llevó a cabo el gobierno de Alemán para hacer atractiva la inversión extranjera, implicó la necesidad de aglutinar la fuerza de un nutrido sindicalismo que el cardenismo había auspiciado y que ahora se volvía foco de preocupación.

La CTM, que tenía la mayor cantidad de afiliados tras la expulsión de Lombardo, reforzó los lazos de unión con el partido: "Los líderes obreros que, con el favor de las autoridades, ocuparon los puestos directivos tras la caída de Lombardo, no variaron ya esta política".⁸² Por su parte la CNC en cada periodo presidencial aceptaba la imposición de los líderes.

Sin embargo, las organizaciones sindicales sólo controlaron una fracción de la fuerza de trabajo. "Posiblemente sólo entre el 35 por ciento o 50 por ciento de los obreros industriales estuvieron sindicalizados (aproximadamente las dos terceras partes se encontraban dentro de la CTM), el resto quedó desorganizado".⁸³ El caso de la CNC era aún peor, pues, aunque todos los ejidatarios pertenecían a la confederación, sólo un 10 % de los obreros agrícolas y jornaleros estuvieron agremiados.

Esta situación, sin duda, se convirtió para el régimen de Ruiz Cortines en el problema del surgimiento de movimientos sociales alternativos ante la incapacidad y la desgastada credibilidad de los organismos sindicales oficiales, los cuales se convirtieron en los verdaderos problemas que pondrían a prueba el sistema presidencial.

⁸² Lorenzo Meyer. *Op. cit.*, p. 1303

⁸³ *Ibid.*, p. 1307

4.3.6 Los movimientos independientes

Durante los primeros años, el conflicto que había surgido entre los alemanistas y cardenistas agudizado con el henriquismo, obligaron a Ruiz Cortines a hacer promesas al sector obrero de corregir las políticas de la administración pasada para lograr su apoyo, de tal forma que los movimientos sociales no se presentaron en esta primer etapa. Sin embargo, esta tendencia no pudo sostenerse. A pesar del control sobre el comercio, el equilibrio presupuestal, el control de los salarios y el llamado "Plan Agrícola de Emergencia" que se dedicó principalmente a elevar la producción de maíz, frijol y trigo, la realidad fue que los pequeños propietarios no resultaron beneficiados. Por otro lado, la caída de los precios internacionales de materias primas obligó al gobierno a recurrir a los empresarios y a la inversión pública para reactivar la economía. La constante fuga de capitales y la necesidad de exportar manufacturas para mejorar la balanza de pagos hizo que el gobierno devaluara la moneda a principios de 1954. Pero, al igual que su antecesor, el crecimiento económico que se registró con esta medida volvió a estar ausente del progreso económico de las clases trabajadoras.

Con el problema de la excesiva dependencia del mercado exterior y las crisis cíclicas del capital, inmediatamente la agricultura entró en crisis como consecuencia del escaso apoyo que había recibido. Por su parte la industria se vio afectada por la depresión del mercado internacional; por lo que el gobierno, para controlar la situación, decidió controlar la libre convertibilidad del peso y mantener una política más moderada en su apoyo a la industria para evitar mayor déficit.

El costo social de este proceso fue elevado para la mayoría de la población empleada del país, y los movimientos extrainstitucionales hicieron explosión. La amenaza de una huelga general en 1954 repercutió en las relaciones posteriores entre el Estado y el movimiento obrero. La realidad de un sindicalismo sometido por el poder urgió a las bases proletarias y campesinas a buscar otros espacios de acción política fuera de los reconocidos oficialmente. Entre los conflictos más importantes de la época, destacaron el movimiento campesino de invasión a tierras en 1958, el de los maestros en 1956 y el de los ferrocarrileros.

En este contexto es que aparecieron como actores políticos la Unión General de Obreros y Campesinos (UGOCM) de tendencia lombardista y el Partido Comunista Mexicano (PCM) al cual se le había negado su registro años anteriores.

Las invasiones de tierras en el norte de la República agudizaron el antagonismo de los propietarios latifundistas y los campesinos desposeídos, lo que obligó al gobierno a utilizar por primera vez la fuerza del Ejército.

En cuanto a la ciudad de México, la sección IX del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE), bajo la dirigencia de Othón Salazar, capitalizó su descontento con su burocracia sindical y exigió un aumento del 30%. Pero la aceptación de los líderes del SNTE de recibir solo un 15%, motivó la creación de un organismo independiente que se nombró Movimiento Revolucionario del Magisterio (MRM); por la cercanía de las elecciones el gobierno tuvo que negociar y aceptar las demandas.

En realidad, el éxito del movimiento magisterial estuvo favorecido por una insurgencia sindical generalizada, ya que por esos meses Vallejo logró ser electo en el Sindicato Ferrocarrilero a raíz de un movimiento por aumento salarial, en PEMEX se iniciaba un movimiento sindical independiente, los telegrafistas se inquietaban y se gestaba también un movimiento estudiantil.

Sin embargo, pasadas las elecciones y a unos meses de la toma de protesta del presidente electo Adolfo López Mateos, la fuerza del Estado hizo acto de presencia con la represión a la insurgencia sindical de PEMEX, el encarcelamiento de Vallejo y el sometimiento del sindicato de ferrocarrileros, la negativa de registro del sindicato de los telegrafistas y, finalmente el encarcelamiento de Othón Salazar para dismantelar el MRM.

Para cuando asume la silla presidencial López Mateos, la única política a mantener será entonces la de consolidar la estabilidad de su gobierno a cualquier precio. Así que frente a este panorama de conflicto social, las primeras acciones del gobierno fueron dirigidas a "neutralizar" las protestas obreras, desarticulando las huelgas y enviando a sus dirigentes a la cárcel. Además de esto para garantizar la estabilidad del régimen durante el sexenio, se recurrió al

endeudamiento exterior para reactivar la economía. La estrategia se definió a partir de la adquisición de sectores básicos como el de la energía eléctrica y la urgente inversión en materia de gasto social que permitieran ganarle legitimidad al nuevo gobierno. Esto, en muchos sentidos, generó una visión de la administración lopezmateísta como tendiente a buscar consensos políticos, aunque muchos de sus mecanismos se sustentaran en la fuerza pública. Con todo ello, en ningún momento se rompió la "simbiosis" entre la clase trabajadora y el Estado. El control que logró el régimen no menguó su consenso sino, por el contrario, lo revitalizó y lo hizo efectivo como mostraría la impresionante adhesión de campesinos, obreros y burócratas a la política internacional y a la política económica al inicio del año de 1960. Con el sometimiento de los movimientos obreros se ratificaron las "reglas del juego" corporativista. Si bien los procedimientos fueron ampliamente criticados, desde el punto de vista de la lógica de dominación, no solo fueron justificados sino que resultaron eficientes. La estructura de poder se sostuvo y la impugnación desapareció tan pronto el gobierno asimiló la disidencia y la sometió a su propio proyecto político mediante las organizaciones oficiales.

Dicha cooptación fue reforzada por una estatización de la economía que le permitió un control absoluto, sobre todo, en la industria de la transformación entre ella la del cine, legitimando para amplios sectores obreros y campesinos, un proyecto nacional que se sostenía en el gasto social.

La intervención estatal alcanzó una trascendencia que difícilmente lograron otros regímenes a excepción del cardenista con el que se puede apreciar un paralelo sorprendente tanto en la política económica de corte "nacionalista" como en la política social de perfil "populista".

No obstante, el régimen de López Mateos se debatió en una permanente contradicción, entre la función de un Estado benefactor, que recogía en gran medida planteamientos de la Revolución Mexicana con reformas sociales a los trabajadores, y el evidente apoyo al sector capitalista, el cual, sobra decir, fue el más beneficiado. Con el discurso nacionalista y la participación en la economía, el gobierno logró crearse una imagen de legitimidad frente a las clases trabajadoras, que supo capitalizar haciendo uso de la fuerza pública contra los movimientos populares surgidos como consecuencia de las crisis económicas. Esta estabilidad

a ultranza que logró la política de gobierno, sin duda aseguró las condiciones necesarias que hicieron posible la permanencia de la inversión extranjera y nacional, pero a costa de la supresión y violación de garantías individuales que hicieron del régimen lopezmateista uno de los más autoritarios de los gobiernos emanados de la Revolución.

A pesar de esto, en este contexto pudo ser filmada *La sombra del caudillo*, que como vimos pudo realizarse gracias a la coyuntura del cincuentenario de la Revolución Mexicana y por el Premio Nacional de Literatura que se le otorgó a Martín Luis Guzmán. Como era obvio, la película no podía ser prohibida y el propio presidente estuvo de acuerdo con que se realizara. Pero, entonces, ¿qué fue lo que realmente provocó que la película se censurara? ¿hasta qué punto podía ser responsabilidad de los militares que este filme no se exhibiera? Y si existían propósitos políticos personales de Gustavo Díaz Ordáz o de Luis Echeverría por alcanzar la presidencia, ¿por qué no la desenlataron durante sus administraciones? Desde nuestro punto de vista las razones deben estar implícitas en la lógica de los campos que hasta aquí hemos tratado de describir.

4.4 La censura contra *La sombra del caudillo* desde la interpretación de la teoría de los campos.

Partiendo de la lógica de la teoría de los campos de Bourdieu, podemos entender, que la censura de *La sombra del caudillo*, es consecuencia en primera instancia, del poder que tiene *El campo de las instancias de reproducción y de conservación*, sobre *El campo de la gran producción*, para decidir que bienes culturales pueden ser consumidos y cuales no . En este caso, el Estado ejerce ese atributo de poder, prohibiendo dicho filme, por considerarlo contrario a la versión oficial.

Ahora bien, para entender que se atentaba del sistema social en particular, debemos conocer cuáles eran las reglas que definían las prácticas de los agentes en dichos campos.

Por lo que hemos visto de las reglas del funcionamiento del sistema político mexicano, la posibilidad de que la censura de la película se haya debido a la

amenaza del general Agustín Olachea de renunciar a su cargo como Secretario de la Defensa Nacional, parecía poco probable, si tomamos en cuenta que el Ejército fue paulatinamente supeditado al poder presidencial, tanto a nivel constitucional como a nivel operativo, de modo que, las posibilidades reales de renunciar a un cargo como éste sin previo consentimiento del jefe máximo de las fuerzas armadas, resultaba prácticamente imposible; mucho menos si el motivo era por inconformidad de la exhibición de un filme que había permitido el propio presidente.

Por otro lado, las ambiciones personales del entonces secretario de gobernación Gustavo Díaz Ordaz por llegar a la presidencia, no pueden ser motivo suficiente no sólo porque no la exhibió cuando éste llegó al cargo de jefe del ejecutivo, sino porque su elección como candidato, en todo caso, dependía de la decisión del propio presidente y no de la aprobación del partido u otras instancias de la esfera pública, incluido el Ejército.

Como vemos, dichas explicaciones lejos de esclarecer el caso, abren más interrogantes que respuestas. Por ello, a la luz de nuestro análisis queda comprobado que las causas de la censura de *La sombra del caudillo* obedecen más a una razón de tipo estructural de la lógica de los campos que de los sujetos aislados.

En otras palabras, si queremos comprender la censura de *La sombra del caudillo* desde esta visión, lo que debemos identificar no es a quiénes afectaba en ese momento la exhibición del filme, sino qué se afectaba de las estructuras del campo en general que exigía a los agentes del campo político mantener la película enlatada.

Para dar respuesta a esta idea, nuestra investigación ha tenido que pasar por el análisis, primero, del proceso histórico que definió las características de la relación entre cine y política, a través de la censura como mecanismo de mediación entre estos dos campos. Y segundo, por la descripción de la estructura de estos dos campos por separado, a fin de entender el sentido de las prácticas de los agentes o las instituciones al interior de ellos.

El resultado de esta reconstrucción histórica y sistémica de dichos campos es que contamos ahora con una visión panorámica del contexto social y político que formó parte de los factores involucrados en la explicación de la censura contra *La sombra del caudillo*.

Como pudimos constatar, el principio de autoritarismo que rigió las reglas del juego del poder dentro del campo político mexicano, permeó, no sólo los subcampos de su estructura, sino que abarcó otros campos que finalmente terminaron por reproducir el *status quo* de toda la estructura social.

El cine, creció al amparo de las políticas del presidente, y su autonomía relativa frente a los propios intereses del campo político, se limitó en todo caso hasta donde la política misma lo dictaba; de modo que en el campo cinematográfico no se hacía nada que pudiera poner en riesgo sus intereses en el mercado. Por ello, su alianza con el gobierno aseguraba parte de su financiamiento y la difusión de sus obras.

Los productores hicieron posible esta alineación en la medida en que sus propios intereses de producir para el consumo de las grandes audiencias eran respetados, e incluso estimulados por el propio gobierno. Los realizadores que en todo caso, podían tener mayor autonomía para la creación de sus obras y ser más críticos, por su posición dentro del campo cinematográfico como sector dominado a las disposiciones de los productores, terminaron finalmente por acoplarse al sistema haciendo su obra dentro de los parámetros de autocensura.

Dadas estas condiciones de la relación entre estos dos campos, podemos concluir que la filmación de *La sombra del caudillo*, ciertamente, representó un incidente para los miembros del campo político, que sólo pudo resolverse con la censura de su exhibición, hecho que demostró la supeditación del campo cinematográfico al campo político, como producto de toda una historia que condicionó sus reglas sobre qué decir y qué callar en la pantalla.

Aunque, toda la descripción de la lógica de los campos político y cinematográfico que explican la censura a partir del grado de autonomía relativa

de los campos que planteamos en el capítulo primero se cumple⁸⁴, sigue siendo insuficiente para la interpretación integral del caso que aquí nos atañe. La censura de este filme, no puede entenderse exclusivamente desde la reconstrucción de los hechos, ni de la interpretación del funcionamiento de los campos. Además de estas causas externas, debemos inquirir sobre las causas internas; es decir, las que tienen que ver con el contenido del mismo filme. En ese sentido, lo que debemos explicar es ¿qué decía el film que provocó su censura? ¿qué de su contenido fue considerado impertinente para la imagen del gobierno? Y ¿cómo se deduce que a partir de la comprensión de la estructura del campo político, la película se censurara por su contenido?

Para responder estas preguntas, realizaremos un análisis sistemático de determinadas características en el capítulo siguiente.

⁸⁴ ver esquema de la página 23

**ANÁLISIS DE
LA SOMBRA DEL CAUDILLO
DE
JULIO BRACHO**

V EL ANÁLISIS DE LA PELÍCULA

5.1 El texto fílmico

Resultaría inconsecuente hablar de la censura de un filme, y no analizar el contenido por el cual ha sido censurado. Por eso, uno de los principales retos que debemos enfrentar para justificar este análisis es, precisamente, el problema de la interpretación.

La problemática con el análisis del cine es la naturaleza de su lenguaje⁸⁴. "El lenguaje cinematográfico no se compone de una adición clara de signos simples, sino que recurre a elementos significantes en diversos niveles (directo, indirecto, simbólico, etc.), ordenándolos en una forma estructurada que constituye su cuerpo comunicativo."⁸⁵ Esto significa que definir un filme resulta más difícil de lo que en apariencia parece. Por una parte, el filme remite al objeto en cuanto tal; por otra, también remite a la propuesta textual que dicho objeto expone ante los ojos de un público; finalmente, un filme es también el resultado de una apropiación e interpretación.

Debido a lo anterior, las interpretaciones de un filme pueden ser tan numerosas como los métodos con los que cuenta el analista para realizarlas. "...por la naturaleza misma de sus signos (considerados al menos desde el punto de vista cuantitativo), difícilmente se puede generalizar y reducir a fórmulas de estudio abstractas o clasificadas de alguna manera".⁸⁶

Aunque resulta imposible eliminar el carácter arbitrario de la interpretación, lo que nunca podría hacer un espectador, a partir de un espacio textual fílmico dado (film, novela, cuadro, etc.), es eludir la presencia de unas normas de composición, convencionales pero materialmente concretas, según las cuales dicho espacio textual fue histórica y socialmente producido.⁸⁷

⁸⁴ Aunque el término *lenguaje* es más bien vago y de aplicación ambigua desde un punto de vista semiótico, Bettetini define *lenguaje* como "el conjunto de los signos organizados de modo que sean aptos para ciertos intercambios comunicativos internos de un grupo social". Gianfranco Bettetini. *Cine: Lengua y escritura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 31

⁸⁵ *Ibid.*, p. 26

⁸⁶ *Idem*

⁸⁷ J.M. Company y J. Talens. "The textual space. On the Notion of text" en Ramón Carmona. *Como se comenta un texto fílmico*, México, Red Editorial Iberoamericana México, 1993, p. 67

Es por lo anterior por lo que nace el concepto de "análisis textual", el cual supone, al igual que el análisis estructuralista, que en todas las producciones significantes existe una estructura subyacente determinada, que es la que explica la forma manifiesta de dicha producción.⁸⁸

En ese sentido, la noción de "texto" desde el punto de vista estructuralista propone la cuestión fundamental de la unidad de la obra y de su análisis.⁸⁹

Roland Barthes⁹⁰ estableció una distinción entre obra (una entidad material) y texto (una construcción surgida como resultado de un análisis). El analista, en este caso, es quien hace evidente, a partir de recortar y descomponer el texto, lo que Barthes llama *polisemia*, es decir, los límites de la "pluralidad" de una obra.

Este planteamiento no resuelve el problema de la significación, porque la posición del espectador no es ajena al texto, pues en gran medida lo construye como tal. Lo que permite la noción de "texto" es pensar en la lectura, no como acto de decodificación, sino como proceso ininterrumpido de producción/transformación. En este sentido, "el problema radica menos en el estudio de los significados que en el análisis de la operación de significar."⁹¹

Por eso el atractivo del modelo barthesiano reside esencialmente en el hecho de que sustituye la obligación de construir un sistema fijo de dar cuenta de manera exhaustiva del texto estudiado, por una actitud "abierta" que renuncia a un significado final. Queda claro, pues que puede haber tantos textos como lecturas.

5.1.1 La lectura analítica

El principal instrumento para llevar a cabo una lectura analítica es la connotación, y lo que permitirá distinguir la verdadera connotación de la simple asociación de las ideas es la sistematicidad de la lectura.

⁸⁸ "El análisis estructural se aplica, pues, a todas las producciones significantes importantes, del mito al inconsciente pasando por producciones más limitadas y más definidas históricamente, por ejemplo, los films." J. Aumont y M. Marie. *Análisis del film*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1993, pp. 97

⁸⁹ *Ibid.*, p. 100

⁹⁰ Ramón Carmona. *Op. cit.*, p. 65

⁹¹ *Ibid.*, p. 66

En *Lenguaje y cine*, Christian Metz recoge todos los fenómenos de regularidad y sistematicidad de la significación filmica⁹², por medio de la noción de código, la cual define como aquello que en el cine hace las veces de "lengua".⁹³

Aquí surge la importancia de la noción de "código", el cual permite examinar en un film concreto, tanto el papel de los fenómenos generales comunes a la mayor parte de los films (por ejemplo, la analogía figurativa) como los fenómenos cinematográficos más localizados (como el "montaje transparente" del cine clásico Hollywoodense) y determinaciones culturales externas al final y fundamentalmente variables (las convenciones genéricas, las representaciones sociales). De gran operatividad analítica gracias a su generalidad, la noción de código se presenta en su conjunto, y en el dominio filmológico, como el concepto estructuralista por excelencia.⁹⁴

En el caso de los textos narrativos, su característica es la producción de significado. Estos relatos revelan una gran regularidad y sistematicidad en su estructura, la cual es propia de las narraciones míticas. Éstas se caracterizan por la reiteración constante de estructuras narrativas altamente esquemáticas y maniqueas, creadas y difundidas no tanto por decisión ideológica, sino más bien por "exigencias retóricas"; y por basarse en elementos arquetípicos probados, "tomados de los cuentos y las fábulas tradicionales".⁹⁵

Lo anterior resulta de suma importancia, pues es a través de los mitos que podemos conocer cuáles son los tipos ideales que tiene una cultura, así como las aspiraciones que los grupos sociales consideran válidas obtener o representar.

Puesto que el mito se podría localizar en el nivel connotativo del relato, es necesario considerar para su identificación dos niveles de lectura:

El plano paradigmático: nivel que Barthes identifica como lugar donde encaja el mito, porque analiza la relación entre significado y significante menos por su carácter denotativo "natural" o primario que por la función de participación que ocupa dicho *signo* dentro de toda la estructura del discurso como sistema

⁹² Jacques Aumont. *Estética del cine*, Buenos Aires, Paidós, 1996, p. 196-205

⁹³ Ya Ferdinand de Saussure había contrapuesto, como se sabe, en su definición de lenguaje, el concepto de *langue* (lengua), al de *parole* (habla); la *langue* es un instrumento potencial, mientras que la *parole* es su traducción en acto. Ver Gianfranco Bettetini. *Cine: Lengua ...*, p. 28

⁹⁴ J Aumont y M Marie. *Op cit.*, p. 100

⁹⁵ Humberto Eco. "James Bond: una combinatoria narrativa" en Roland Barthes. *Análisis estructural del relato*, Premia, México, 1982. p. 77-98.

connotativo. En otras palabras, se limita a analizar la función discursiva y no la meramente denotativa de los diferentes elementos elegidos, ya sean visuales, sonoros, narrativos, etc. A continuación, se muestra un ejemplo:

...el playboy de la película, pelea en un apartamento con un adversario malo; la riña no se ve, lo único que se ven son objetos volando a través de la puerta y que caen fuera de la habitación; al cabo de dos minutos, el héroe sale con un traje absolutamente impecable, sin despeinarse, es decir, en el mismo estado en que se encontraba antes, salvo un detalle para nosotros capital puesto que constituye el signo de la pelea: la corbata está ligeramente aflojada y el cuello de la camisa desabrochado. Aquí podemos ver perfectamente cómo funciona el signo: el héroe de la película es evidentemente un dios y, en cuanto tal, no puede tener un traje en mal estado. (...) Evidentemente, es imposible salir de una riña violenta sin más huella que la corbata fuera de su sitio; pero es precisamente la verosimilitud cinematográfica, la verosimilitud popular, la verosimilitud de la cultura de masas, la que lo admite con facilidad.⁹⁶

El otro, llamado *plano sintagmático*, corresponde al sistema de reglas combinatorias de los elementos escogidos, o dicho de otro modo, a la significación que los elementos de un enunciado adquieren por sus relaciones de contigüidad (relaciones de diferencia) dentro de la cadena significante.

La lectura sintagmática de un texto narrativo (puede ser un texto fílmico) implica dos grandes dimensiones: escalas sintagmáticas, o unidades de significado, y combinatoria o lógica narrativa. Greimas estableció que "el primer procedimiento para la descripción del mito consiste en la descomposición del relato mítico en las secuencias a las que debería corresponder una articulación previsible de contenidos".⁹⁷

El primero, que es del orden de la descomposición, consiste en "segmentar un objeto en sus diferentes partes, o lo que es lo mismo, en individualizar fragmentos que permitan ser entendidos como partes orgánicas de un todo. Este trabajo se realiza sobre la linealidad de la cadena temporal del filme y es del orden de lo sintagmático".⁹⁸

⁹⁶ Roland Barthes. "Principios y objetivos del análisis estructural", en *Ideología y Lenguaje cinematográfico*, Alberto Corazón, Madrid, 1966, p. 178

⁹⁷ A.J. Greimas. "Contribución a la teoría de la interpretación del relato mítico", en *En torno al sentido*, Fragua, Madrid, 1973 p. 222

⁹⁸ Carmona Ramón. *Op.cit.*, pp. 53

Algunos de estos niveles sintagmáticos han sido tematizados en el lenguaje del montaje filmico de la siguiente manera:

Sintagma máximo:	Programa o filme (completo)
Sub-sintagmas 1er nivel:	Episodio/secuencia
Sub-sintagmas 2do nivel:	Escena
Sub-sintagmas 3er nivel:	Cuadro

La segunda etapa "consiste en estratificar tanto los segmentos independientes como los grupos de segmentos, estableciendo una cierta jerarquía relacional entre ellos, la recomposición parte de estos dos movimientos para volver a montar los pedazos separados. Este segundo momento busca encontrar una lógica interna al sistema que relaciona las cosas y construir con ello una totalidad estructurada".⁹⁹

Una de las propuestas para el análisis estructural del relato es el que encontramos en la obra de Vladimir Propp y Algirdas-Julien Greimas. Estos dos autores intentan describir los personajes de manera objetiva, y los conciben por su función o acción en la historia, en lugar de analizarlos por sus características psicológicas.

5.1.2 Las funciones

Vladimir Propp probó que toda intriga es la reiteración de esquemas básicos de conducta y sus derivaciones. Considera a los personajes como valores variables, al mismo tiempo que los argumentos y las motivaciones. Por función entiende "la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga". A partir de las funciones como partes constitutivas del cuento, éstos pueden organizarse, ejemplo, en géneros según las características estructurales fijas que posea. Propp distingue 31 funciones, las cuales aparecen, casi invariablemente en todo cuento:

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 54

Cuadro 5: Las 31 funciones en el cuento maravilloso, según Propp

FUNCION	CARACTERISTICA
1. ALEJAMIENTO:	Alguien se aleja de casa.
2. PROHIBICIÓN:	Recae sobre el protagonista una prohibición u orden.
3. TRANSGRESION:	De la prohibición; aparece un nuevo personaje: el villano que ha de provocar una desgracia o perjuicio
4. INTERROGATORIO:	El agresor o malo intenta obtener información.
5. INFORMACIÓN:	El agresor recibe las informaciones sobre su víctima.
6. ENGANO:	El malo intenta engañar a la víctima para apoderarse de algo.
7. COMPLICIDAD:	La víctima se deja engañar, a su pesar ayuda al malo.
8. FECHORIA:	El agresor causa perjuicios.
8'. CARENCIA:	A alguien le falta algo o tiene ganas de poseer algo. Se parte del hecho de que todas estas funciones se originan en realidad de una situación de carencia o dan lugar a una carencia. En el primer caso, se trataría de una carencia externa (del objeto mágico); en el segundo, de una carencia interna (aspecto moral o afectivo).
9. MEDIACION O MOMENTO DE TRANSICIÓN:	Se divulga la noticia de la carencia o de la fechoría, se dirigen al héroe. Aquí se analizan dos tipos de héroes: a) héroes buscadores: aquellos que parten en ayuda de alguien, b) héroes víctimas: aquellos que son expulsados o raptados, se inicia el cuento con ellos. En ambos casos el que hace la llamada o efectúa el orden de expulsión es el mandatario quien produce la MEDIACIÓN.
10. PRINCIPIO DE ACCION CONTRARIA:	El héroe buscador acepta o decide actuar. No pertenece esta función a los héroes víctimas.
11. PARTIDA:	El héroe se va de su casa. Si es héroe-buscador tiene por finalidad una búsqueda. Si es héroe víctima no pretende búsqueda alguna, sino que en su destino le esperan todo tipo de aventuras. Aquí aparece otro personaje el PROVEEDOR O DONANTE del cual el héroe recibirá un objeto mágico que le permitirá solucionar en adelante el daño sufrido, o la carencia.
12. PRIMERA FUNCION DEL DONANTE:	El héroe sufre una prueba que le prepara para la recepción de un objeto o auxiliar mágico. También puede darse el caso de que el objeto o el auxiliar se propongan como intercambio.
13. RELACION DEL HEROE:	Que puede ser positiva o negativa.
14. RECEPCION DEL OBJETO MAGICO:	Este pasa a disposición del héroe. Las formas de transmisión y recepción se hallan unidas a todas las demás fases o funciones preparatorias.
15. DESPLAZAMIENTO:	El héroe es conducido cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda.
16. COMBATE:	El héroe y el agresor se enfrentan en un combate.
17. MARCA:	El héroe recibe una marca: herida, anillo...
18. VICTORIA:	El agresor es vencido.
19. PREPARACION:	La fechoría inicial es reparada o la carencia colmada.
20. LA VUELTA:	El héroe regresa.

21. EL HÉROE ES PERSEGUIDO: Persecución.
22. SOCORRO: El héroe es auxiliado.
23. LLEGADA DE INCOGNITO: Del héroe a su casa o a otra comarca.
24. PRETENSIONES ENGANOSAS: Un falso héroe reivindica para sí pretensiones engañosas.
25. TAREA DIFÍCIL: Que se le propone al héroe. Debe demostrar sus atributos de astucia, fuerza, paciencia, belleza, valor, talento...
26. TAREA CUMPLIDA: La tarea difícil es efectuada como una prueba más para el héroe.
27. RECONOCIMIENTO: El héroe tras su victoria es reconocido.
28. DESCUBRIMIENTO: Del falso héroe o malvado.
29. TRANSFIGURACIÓN: Del héroe, que recibe una nueva apariencia.
30. CASTIGO: El falso héroe o agresor recibe su castigo.
31. MATRIMONIO: El héroe se casa y asciende al trono.

Estas unidades narrativas que propone Propp para el análisis del cuento maravilloso pueden entenderse como las segmentaciones lineales u horizontales que son identificables en el relato siempre y cuando presenten cierta conclusión. Una vez dividido el texto en esos elementos discretos (partes o unidades), podrá ser estudiado al permitir que cada unidad básica se inserte en otra de nivel superior.

Finalmente, Propp reagrupa algunas de estas funciones en *esferas de acción* que llevan a cabo los personajes del relato representados en 7 roles básicos: 1) el agresor, 2) el donante o proveedor, 3) el auxiliar, 4) la princesa o personaje al que se busca, 5) el mandatario, 6) el héroe, 7) el falso héroe.

5.1.3 El modelo actancial

En Julien Greimas las funciones están reducidas a un número de veinte, reducción que operó con base en las relaciones binarias entre las funciones de Propp donde se instala en ellas el papel del DESTINATARIO, generalmente confundido con el del HÉROE; en éste estructura la meta propuesta por el argumento en tres dimensiones que conforman la ISOTOPIA DEL MENSAJE, según sea ésta la búsqueda de:

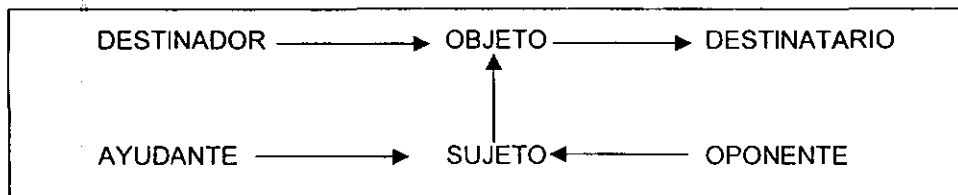
- EL SABER: El contrato se efectúa entre remitente y destinatario
- EL PODER: el combate bajo la contraposición de una adyuvante y un oponente

- EL QUERER: la consecuencia o resultado entre el sujeto-objeto.

Como una abreviación del esquema funcional de Propp, el modelo de Greimas nos permite inquirir en la estructura interna del relato; es decir, en su significado. "Concretamente, parte como sus contemporáneos de las treinta y una funciones de Propp, que él convierte, mediante acoplamientos, en sólo veinte funciones y finalmente en cuatro conceptos principales: el Contrato, la Prueba, el Desplazamiento y la Comunicación".

En el caso de los relatos, recoge así la idea de un número limitado de roles (las esferas de acciones de Propp, que él llama *actantes*). Son seis los ejes semánticos que estructuran todo relato, centrados en: un *objeto* del deseo, perseguido por un *sujeto* y situado, como objeto de comunicación, entre el *destinador* y el *destinatario*. En su búsqueda el sujeto cuenta con un ayudante y debe enfrentar a un *oponente*. La representación del modelo es la siguiente:

Cuadro 6: El modelo actancial de Greimas.



En cuanto a las funciones y su relación con los seis términos, sólo definiremos que el eje que une al destinador con el destinatario es el de la comunicación, y el que une al sujeto con el objeto es el de la búsqueda.

Las funciones y secuencias definidas en un eje semántico (Propp-Greimas) narran la historia desde su origen (ausencia, prohibición, transgresión, daño, carencia, mediación...), el inicio de la acción heroica (decisión, partida, transmisión, traslado, lucha...) y su conclusión (regreso, persecución, salvación, cumplimiento...).

El siguiente cuadro muestra las relaciones de analogía y diferencia entre los modelos de Propp y Greimas:

Cuadro 7: Comparativo de los modelos de Propp y Greimas

PROPP	GREIMAS
1. EL HEROE: cumple las acciones de partida para efectuar la búsqueda, reacción entre las exigencias del donante y matrimonio.	SUJETO
2. LA PRINCESA: (u objeto buscado) y su PADRE, quienes efectúan la petición de ayuda por la realización de tareas difíciles; imposición de la marca, reconocimiento del verdadero héroe, descubrimiento del falso (y castigo) y matrimonio	OBJETO
3. EL DONANTE: (o proveedor), su acción está en la preparación de la transmisión del objeto mágico al héroe	DESTINATARIO
4. EL MANDATRIO: efectúa el envío del héroe	ADYUVANTE
5. EL AUXILIAR: (ayuda al héroe para su desplazamiento, reparación de la fechoría o carencia, y durante la persecución y transfiguración del héroe está presente.	OPONENTE
6. EL AGRESOR: (o malvado) comprendiendo las acciones de: fechoría, combate (u otras formas de lucha) y la persecución	
7. FALSO HÉROE: comprende también la partida-búsqueda, y reacción ante las exigencias del donante (siempre negativa) en tanto que funciones específicas de pretensiones engañosas.	

Aunque estos modelos ofrecen la posibilidad de organizar cualquier microuniverso coherente, es importante señalar lo siguiente:

- No todos los relatos pueden ser analizados con un solo esquema.
- No siempre los agentes ocupan necesariamente la misma posición actancial en el relato.
- Todos los personajes poseen su propio eje actancial pero solamente el héroe concentra la acción plural y el sentido del relato.
- La determinación de las funciones y el tipo actancial asignado a un agente es arbitraria, corresponde a la percepción del crítico o lector.

En nuestro caso, proponemos utilizar estos dos esquemas (Propp-Greimas) para interpretar en el nivel connotativo la estructura de la diégesis de *La sombra del caudillo*. Por tal motivo, hemos decidido incluir el instrumento de los códigos del filme que anexamos a este capítulo. Nos remitiremos constantemente a él para ubicar las partes o aspectos del filme que se están resaltando.

5.2 Análisis de las formas del contenido en *La sombra del caudillo*.

5.2.1 El tema

El filme aborda la historia de la contienda electoral durante el periodo del gobierno estabilizador de la postrevolución.

5.2.2 El argumento

La línea argumental es la sucesión presidencial: el caudillo, el presidente, tiene a su diestra al General Hilario Jiménez, ministro de gobernación y a su siniestra al General Ignacio Aguirre, ministro de guerra. Ambos manejan grupos de alta fuerza política. El favorecido por el caudillo es Hilario Jiménez, pero como Aguirre es también presidenciable resulta ser un enemigo potencial, el cual, muy a pesar de su deseo personal y por diversas circunstancias, entrará a la contienda y se postulará también a la presidencia. Después de una campaña en contra de su imagen, y sintiéndose en peligro, huye con sus allegados de la capital, pero,

traicionado por un supuesto amigo, el General Elizondo, es asesinado en la carretera.

5.2.3 Isotopías discursivas: fuerzas temáticas presentes en el filme

Las isotopías, o conjuntos redundantes, facilitan la interpretación del filme por la recurrencia temática de ciertos elementos de significación recíproca y uniforme en sus relaciones de contenido.

Así en el nivel mitológico tenemos (1) la isotopía de los volcanes y el ajusco (comienzo de la historia); en el nivel psicoanalítico (2) la isotopía de la mujer (Rosario y la Mora) como refugio placentero, retorno al seno materno; por otro lado, tenemos (3) la figura impersonal del caudillo como representación del águila que devora la serpiente y, finalmente, (4) la tribuna de la Cámara de Diputados espacio de la lucha política.

1. **EL PAISAJE. Los volcanes y el ajusco:** Representan la luz y la oscuridad, el bien y el mal que Aguirre está orillado a enfrentar en el plano social. En esta escena en que el héroe es atraído por la seducción de Rosario, ellos se encuentran ante la inmensidad del paisaje y su fuerza natural llena de contrastes provocando la huida de la tormenta como analogía del resto de la historia. Aguirre y Rosario se refugian de la tormenta en el automóvil donde consuman el acto sexual y con ello la iniciación del héroe en el plano individual para su enfrentamiento con las fuerzas del orden.
2. **LA MORA.** Después de la comida en el restaurante del Bosque de Chapultepec, suben a sus autos nuevamente y se dirigen al burdel de la Mora que aparece aquí como el retorno al aislamiento de las turbulencias del exterior. Estas escenas se repiten cuando Aguirre es decepcionado por el caudillo por visitar a Rosario y por hacer lo mismo antes de partir a Toluca.
3. **EL AGUILA:** Es la representación más recurrente de la imagen del caudillo que desde el inicio de la película aparece detrás de los títulos, y siempre enfocada en el interior de la Cámara de Diputados, como símbolo de la

nación mexicana pero también como el espíritu que desde los cielos observa y vigila a los de abajo, (el pueblo y sus representantes). Esta idea la hace explícita Olivier Fernández desde la tribuna cuando identifica al caudillo con el águila. Además las apariciones subrepticias del caudillo en la cinta refuerzan esta idea.

4. LA CAMARA DE DIPUTADOS. Las escenas de la cámara representan el campo de batalla cuya función es básicamente anecdótica en la representación satírica de los políticos y las características de la política mexicana, la cual encarna el orden de quienes se benefician del pueblo valiéndose del discurso para reforzar su falsa imagen como representantes de las masas y privilegiando sus intereses particulares o de grupo.

5.2.4 Formas de uso de los códigos de la expresión en *La sombra del caudillo*.

Podemos dividir el análisis de los elementos de la expresión en cuatro aspectos, a saber:

- a) El figurativo o icónico que comprende los componentes espaciales interiores del plano (encuadres, puntos de vista, posición y características de la figura humana), la disposición del ambiente (interiores, exteriores, decorados), las relaciones cromáticas (iluminación, tonalidades, contrastes).
 - b) El verbal por la utilización de "la palabra " en diálogos y rótulos.
 - c) El musical-sonoro en el cual se depositan las observaciones sobre la banda sonora del filme.
- a) La relación entre los anteriores medios narrativos a través del montaje.

En cuanto a las **características icónicas** del filme la proposición estilístico-temática gira en torno a los escenarios de la vida política del país durante la década de los años veinte (La antigua Cámara de Diputados, el Castillo de Chapultepec y los interiores de la Secretaría de Gobernación y la Secretaría de

Guerra). La fotografía en blanco y negro pretende causar un efecto de ambientación histórica propia del género documental, donde casi la mayoría de los personajes hacen una personificación alusiva a figuras del escenario político de esos años.

En términos generales la norma del filme es la "composición horizontal" y los "encuadres centrales"; por su parte los ángulos de toma más comunes son el Plano General o Fade Shot y el Primer plano Medium Close Up que explota al máximo las características de la ambientación de esos años como la imagen de los personajes en el centro de la trama. La transgresión de estas normas códicas en *La sombra del caudillo* ocurre insistentemente con las tomas de contrapicado, sobre todo, en las escenas de los diálogos entre Aguirre y el Caudillo (escenas 63,65,250); Aguirre y Jiménez (escenas 92,93) y las sesiones de la Cámara de Diputados (Secuencia 256) que generan dentro de la lógica de la trama una sensación de lejanía del observador frente a los personajes protagónicos del poder.

Aunque los personajes son una recreación de figuras históricas emanadas de la novela de Martín Luis Guzmán, en la película el papel de Tito Junco como Aguirre y el de Miguel Angel Ferriz como el Caudillo, por mencionar los más sobresalientes, no caracterizan físicamente a los personajes de la vida real que fueron el General Serrano y Obregón respectivamente. No obstante, a diferencia de la obra literaria, el filme personifica y retrata los símbolos del Estado de forma explícita, los sitios históricos, los uniformes militares, los políticos civiles y el pueblo.

Otro aspecto que también se hace evidente en la imagen es la representación de la crueldad de la cual son víctimas particularmente Axkaná en el momento del rapto y tortura a manos de los esbirros de Jiménez (escenas 152-177) y la ejecución del General Aguirre y sus partidarios por parte del mayor Segura (escenas 415-444) con los Close Ups que enfatizan el sufrimiento de los personajes.

Los **diálogos** de *La sombra del caudillo* son quizá lo más valioso y vigente de la cinta misma, pues no sólo se apegan al espíritu de la novela, sino que permiten relacionar el tipo de discurso con el papel de los personajes en la

historia. Así tenemos que los diálogos de Aguirre se ubican en el terreno del discurso personal "no político" (escenas 61,63,65,69,79,82,88,89,92,93), que se distingue por la ausencia de la típica retórica populista y las falsas posturas de legitimidad. Por el contrario, el lenguaje de sus adversarios se apega más a las formas del discurso "político", en este caso manejado como discurso demagógico, ejemplo: Jiménez (escenas 88,89,143) y el Caudillo (escenas 62, 63, 65, 66, 250). Esta distinción resulta en una norma códica que identifica no sólo al discurso político con los personajes opuestos a Aguirre, sino que vincula la política en sí, - con todas sus prácticas y reglas- al mundo de los antivalores reconocidos por la sociedad, como la corrupción, la simulación o la traición, por ejemplo, en los siguientes casos: Militar I (escenas 37,38), Olivier (secuencia 52), Aguirre (escenas 73, 82, 376), Axkaná (escenas 80, 82, 84), Catarino Ibáñez (secuencia 103,134), diputado Ricalde (secuencia 256) y Médico de Axkaná (216)

En cuanto a **la música y el sonido**, su función es totalmente diegética tanto en el caso de la música fuera de campo (*en off*) como la que está dentro de campo (*in*), la cual refuerzan por ejemplo, las escenas de romance entre Aguirre y Rosario (22 – 25), las de ambientación histórica con melodías de la época (escenas 43-45 y 46-50) y los redobles militares para las escenas de suspenso (58,323,363,384-387, etc.)

5.2.5 Estructuras narrativas fijas: relaciones con el relato mítico.

En un intento por demostrar la factibilidad de la propuesta para la recomposición de la estructura de este filme hago referencia a la proposición básica de causa -efecto (Greimas) con el eje semántico del héroe sin miedo y, por otro lado, la función cronológica propia del relato maravilloso según la consecución secuencial ofrecida por Vladimir Propp que, por lo menos, se divide en cinco grandes partes o unidades temáticas:

1. **Introducción:** Va de la escena 1 a la 35. La historia inicia con el relato de dos historias paralelas que mantienen una relación de analogía con el argumento central de la película. Por un lado, Aguirre, que es el protagonista, reafirma el "contrato ideal" en el nivel político, que en este caso lo representa su postura

de no lanzarse a la lucha por la presidencia por motivos de lealtad al caudillo. Pero por otro lado, en el nivel personal, Aguirre rompe su promesa de no enamorar a Rosario, quien representa la primera transgresión del relato y la advertencia de su futura transgresión en el nivel político.

2. **Presentación de los demás personajes:** Desde la escena 36 a la 57 aparecen los otros personajes de la historia en torno a la postulación de Aguirre a la presidencia. A pesar de la insistencia de éstos por convencerlo de su candidatura a la presidencia, el héroe reafirma frente a sus partidarios el "contrato ideal" que mantiene con el Caudillo.
3. **La reinserción:** No obstante el protagonista y sus aliados (escenas 58 a la 218) son víctimas de la fechoría de los partidarios de Jiménez, candidato del Caudillo. El daño provoca el rompimiento del respeto de Aguirre al Caudillo y, con ello, la carencia del "contrato ideal" al cual someterse.
4. **La transición:** Desde la escena 219 a la 371, el protagonista y sus aliados comienzan la búsqueda de un nuevo "contrato" que restablezca el orden roto por ellos mismos; Aguirre decide buscar el "objeto" del relato que es la presidencia, es así como aparece la historia del héroe sin miedo.
5. **La falsa muerte:** Escenas 373 hasta la 457. Los partidarios de Aguirre se desplazan al objeto de su búsqueda, pero son traicionados y derrotados, con lo que el héroe sin miedo cumple con su deber y resulta victorioso en el terreno individual (moral), pero no puede obtener el objeto de su búsqueda.

5.2.6 Análisis de secuencias

Las secuencias cumplen con los parámetros del relato mítico propuesto por Propp y las podemos traducir de la siguiente manera:

SECUENCIA 1: **Alejamiento.** (Escenas de la 1 a la 8) inicia con dos alejamientos: uno de la Cámara de Diputados que escenifica Axkaná para encontrarse con Aguirre. El otro, cuando ambos (Axkaná y Aguirre) salen de la

Secretaría de Guerra, lo cual da inicio al relato de las dos historias del protagonista.

SECUENCIA 2: Prohibición. (Escenas de la 10 a la 14) Se establece la prohibición de aceptar la candidatura a la Presidencia y Aguirre promete no seducir a Rosario.

SECUENCIA 3: Transgresión. (Escenas de la 17 a la 35) Transgresión personal de Aguirre, que tras la tormenta enamora a Rosario dentro de su auto y la besa.

SECUENCIA 4: Información. (Escenas de la 36 a la 42) Aparece el Caudillo quien se informa por el periódico de la contienda electoral. Inmediatamente después, los saludos y las muestras de apoyo por parte de los líderes militares a los dos candidatos Jiménez y Aguirre simultáneamente.

SECUENCIA 5: (Transgresión) Prohibición vs. Infracción. (Escenas de la 48 a la 50) Olivier insta al general Aguirre a que acepte su candidatura a la presidencia, pero éste permanece reticente al ofrecimiento. Acto seguido, aparece el diputado De la Garza destapando la candidatura de Aguirre con un brindis. Finalmente, la escena termina con la amonestación que hace el general Reyes por el destape.

SECUENCIA 6: Interrogatorio o información. (Escenas de la 51 a la 52) Axkaná busca convencer a Olivier de que Aguirre no se lanzará a la presidencia pero éste no le cree por lo que tratará de convencerlo más tarde.

SECUENCIA 7: Prohibición vs Transgresión. (Escenas de la 53 a la 57) En el teatro de *vodevil* y posteriormente en el burdel, Olivier y sus amigos reiteran su apoyo para que Aguirre acepte su candidatura a la presidencia.

SECUENCIA 8: Contrato vs. Carencia. (Escenas de la 60 a la 141) Se presenta un 'doble contrato y carencia. Por un lado, Aguirre busca refrendar el "contrato ideal" con el Caudillo al comunicarle sobre su decisión de no lanzarse a la presidencia, pero éste no le cree (carencia), por lo cual Aguirre busca a Jiménez para que por medio de él, convenza al Caudillo de sus intenciones. Aguirre fracasa porque Jiménez le exige demasiado. Por su parte, Olivier Fernández y el Partido Radical Progresista buscan su reinserción en el orden del mandatario y

establecen el contrato con Jiménez para apoyarlo en la Convención de Toluca, sin embargo, son traicionados por Jiménez.

SECUENCIA 9: Información. (Escenas de la 142 a la 148) El Caudillo y Jiménez son enterados, por separado, del apoyo del Partido Radical Progresista a la candidatura del general Aguirre y deciden planear la fechoría.

SECUENCIA 10: La Fechoría: (Escenas de la 149 a la 178) El escarmiento para Aguirre es perpetrado contra Axkaná quien es secuestrado, alcoholizado y golpeado vilmente.

SECUENCIA 11: Momento de Transición: (Escenas 180 a la 250) Aguirre es informado de lo ocurrido a su amigo Axkaná, por lo que reúne las pruebas para acusar al responsable con el Caudillo, sin embargo éste no da crédito a la palabra de Aguirre quien termina por romper definitivamente con el Caudillo. Aguirre está listo para restablecer un orden coherente para él.

SECUENCIA 12: El Combate: (Escena 256) La Cámara de Diputados se convierte en el escenario de batalla, el diputado Mijares y el diputado Ricalde se enfrentan primero para atacar y defender al general Aguirre respectivamente. Finalmente, la última disputa cierra con la acusación de Olivier al Caudillo.

SECUENCIA 13: La Fechoría: (Escenas 257 a la 322) En la oficina del general Protasio Leyva, la fracción de Jiménez -entre ellos López Nieto y Ricalde- conspiran para asesinar a Olivier Fernández, líder de los Aguirristas. Contratan a Adelaido Cruz para hacer el trabajo, pero todo resulta mal porque Cruz decide desobedecer la orden.

SECUENCIA 14: La Decisión: (Escenas 330 a la 342) En casa del general Sandoval, Aguirre, Olivier y sus aliados planean la estrategia que los llevará a la conquista del poder

SECUENCIA 15: La Partida: (Escenas 343 a la 363) El Coronel Jáuregui informa a Aguirre de un plan para atraparlos y fusilarlos, por lo que deciden huir a Toluca con Elizondo para seguir con el plan de llegar a la presidencia.

SECUENCIA 16: Principio de acción contraria: (Escenas 367 a la 381) Aguirre y sus partidarios son convertidos en víctimas tras la traición de Elizondo quien fue sobornado con la asignación puesto de titular de la Secretaría de Guerra en el gobierno de Hilario Jiménez.

SECUENCIA 17: El falso retorno: (Escenas 384 a la 391) Aguirre y sus partidarios son transportados con órdenes de ser llevados a la Ciudad de México.

SECUENCIA 18: Transfiguración o Falsa Muerte: (Escenas 392 a la 457) Aguirre y sus compañeros son fusilados. Axkaná, quien solamente cae herido, presencia el robo del cadáver de Aguirre y observa la muerte de sus amigos. Finalmente, salva su vida refugiándose entre los matorrales.

5.2.7 Las características de los personajes desde el modelo de Propp

Según la estructura del relato, las características de los personajes y sus roles, encontramos paradójicamente al *héroe social* (V.Propp) en este caso tipificados en la figura del caudillo de la siguiente manera:

AGRESOR: En este caso son Aguirre, Olivier Fernández y sus aliados los que transgreden el orden impuesto basado en el temor a la autoridad del Caudillo.

EL DONANTE: Resulta ser Hilario Jiménez, quien teniendo seguro el poder por transmisión del caudillo, le ofrece la Secretaría de Guerra a Elizondo a cambio de que le entregue al general Aguirre.

EL AUXILIAR: Son el coronel Jáuregui y Elizondo, quien les hacen posible, por medio del engaño y la traición, la captura de Aguirre y sus amigos.

LA PRINCESA U OBJETO DE DESEO: El poder político, la presidencia de la República, la mayoría de las curules en la Cámara de Diputados y una posición en el gabinete de gobierno como la Secretaría de Guerra.

EL MANDATARIO: El Caudillo.

EL HEROE: En la dimensión proppiana del héroe social, es el mismo caudillo porque es quien restablece el orden quebrantado por Aguirre, por eso, lo ejecuta.

Pese a que en el modelo de Propp resulta ser el Caudillo el que se convierte en el *héroe social* al mantener el orden establecido, encontramos en la estructura profunda del relato también la otra historia que tiene que ver con el Aguirre, el protagonista.

5.2.8 La estructura profunda en *La sombra del caudillo*

Todos los personajes giran en torno al deseo del *objeto mágico* que es el "poder" y, de ahí parte la lucha. La historia que comienza con Aguirre y finaliza con su muerte a manos del Mayor Segura (instrumento del *caudillo*) para llevar a cabo su plan, revela la naturaleza de dos historias que componen la trama de *La sombra del Caudillo*.

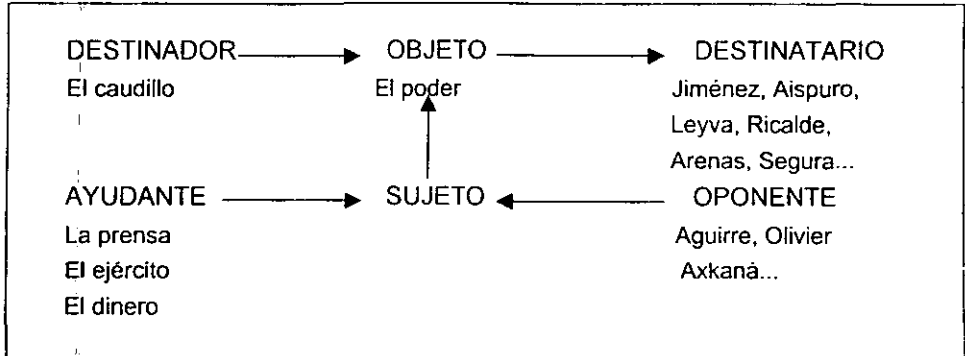
Con el modelo de Greimas identificamos el papel del héroe social, según Propp, en el personaje del Caudillo, quien tiene la misión de restablecer un orden roto por un agresor. Aguirre es el transgresor que rompe con el orden establecido; primero, en el nivel personal con Rosario y posteriormente lo transpola al social cuando renuncia a la Secretaría de Guerra acepta la candidatura.

Tras la renuncia de Aguirre, el Caudillo restablece el *contrato* con la designación de los generales Aispuro y Leyva que se convierten en los destinatarios encargados de restablecer el orden roto por Aguirre.

La prensa desempeña el papel de ayudante, pues asegura la transmisión del poder a quienes están sujetos al orden impuesto por el caudillo.

Según el modelo actancial de Greimas, podemos representar la acción de los personajes de la siguiente manera:

Cuadro 8: La acción de los personajes en "La sombra del caudillo"



En este caso, las condiciones que envuelven al transgresor dan surgimiento a la historia del héroe sin miedo que también relata este personaje.¹⁰⁰ El relato del héroe sin miedo impone a este actante el deseo de la victoria que una vez lograda paradójicamente debe someterse a la derrota para cumplir su misión.

Aguirre es un político que reproduce el orden al que no le interesa cuestionar. Asume los protocolos, manteniendo su inserción en el juego al cumplir con las reglas de la política. Su dimensión heroica no aparece mientras somete su obediencia al Caudillo. A pesar de ello, Aguirre es obligado a romper con las reglas. Devela las reglas del juego ante Hilario Jiménez, le habla con la "verdad" (no como político) apelando al principio moral de la lealtad y de la amistad, reprobando el discurso político del Secretario de Gobernación.

Aguirre, sin imaginarlo, ha entrado al proceso de la iniciación heroica de su personaje. Hilario Jiménez prepara el escarmiento para Aguirre, por medio de la trampa a su amigo Axkaná González a quien torturan los hombres de Jiménez.

Impulsado a vengar el daño ocasionado, Aguirre busca denunciarlo ante el Caudillo para hacer justicia. El rechazo de la acusación de Aguirre por parte del Caudillo, consuma la injusticia del orden político sobre el orden moral. En este momento, la trama representa claramente la lucha entre el bien y el mal, característica de todo relato mítico.

¹⁰⁰ A.j. Greimas. "La búsqueda del miedo". *En torno al sentido. Op. cit.*, p. 38

Tras el daño sufrido, Aguirre se ve obligado a buscar su reinserción en la sociedad a partir de un nuevo contrato. Niega el orden vigente basado en el temor al Caudillo y propone establecer uno alternativo en torno a sí mismo. Aguirre se convierte en destinatario del objeto mágico que está en manos del *héroe social* y que es el poder. De este modo, Aguirre y sus partidarios, preparan su campaña para eliminar al Caudillo. Aquí se cumple el mitema del *viaje* que representa el alejamiento del origen, del seno materno.

El final para Aguirre y sus seguidores es la traición de Elizondo que consuma el intento de terminar con los esbirros del Caudillo. *El sacrificio* (la muerte de Cristo), último mitema del relato se consuma con el asesinato de Aguirre. En el relato resulta la crueldad de la cual hacen gala los victimarios de Aguirre y sus seguidores, que contrasta con la actitud sobria y digna de Aguirre. Su muerte consuma la victoria sobre el Caudillo; no con la obtención del objeto mágico que es el poder, sino en el terreno individual que es el de los principios morales que sobreviven con el rescate de Axkaná en la autopista. Mientras tanto el triunfo del Caudillo queda envilecido por la manera bárbara y malévola de la acción hecha por Segura.

5.3 Las reglas del juego político en *La sombra de caudillo*

La obra cuenta dos dramas de la política mexicana; uno, tiene como punto final el movimiento delahuertista, y otro el que finalizó con la muerte de Francisco R. Serrano. No obstante, la novela no se limita a su recreación, su mérito es la descripción de las "reglas del juego" en el campo político mexicano basado en el presidencialismo; "su funcionamiento, sus organismos de poder, sus instituciones y el aplastamiento que segregan".¹⁰¹

Todos los personajes que desfilan a lo largo del drama tienen como telón de fondo el juego del poder político. Sus características se encuentran delineadas por ese afán. Tales personajes corresponden a la relación histórica, todos excepto Axkaná González, que tal como se identifica en su nombre posee sangre indígena y española:

¹⁰¹ Carlos Monsiváis en "La Cultura en México" en suplemento de la revista *Siempre!*, 17 de mayo de 1972

Axkaná representa en la novela la conciencia revolucionaria. Ejerce en ella la función reservada en la tragedia griega al coro: procura que el mundo ideal cure las heridas del mundo real. El *Caudillo* es Obregón, está descrito físicamente. *Ignacio Aguirre* - ministro de la Guerra- es la suma de Adolfo de la Huerta y del general Serrano; en el aspecto externo su figura no corresponde a ninguno de los dos. *Hilario Jiménez* - ministro de Gobernación- es Plutarco Elías Calles. El general *Protasio Leyva* - nombrado por el Caudillo, tras la renuncia de Aguirre, jefe de las Operaciones en el Valle, y partidario de Jiménez- es el general Arnulfo Gómez. *Emilio Olivier Fernández* - el más extraordinario de los agitadores políticos de aquel momento, líder del Bloque Radical Progresista de la Cámara de Diputados, fundador y jefe de su partido, ex alcalde de la ciudad de México, exgobernador- es Jorge Prieto Laurens. *Encarnación Reyes* - general de División y jefe de operaciones militares en el estado de Puebla- es el general Guadalupe Sánchez. *Eduardo Correa* - presidente municipal de la ciudad- es Jorge Carreaga. *Jacinto López de la Garza* - consejero intelectual de Encarnación Reyes y jefe de su estado mayor es el general José Villanueva Garza. *Ricalde* - líder de los obreros partidarios de Jiménez- es Luis N. Morones. *López Nieto* - líder de los campesinos, partidario, como el anterior, del ministro de Gobernación, es Antonio Díaz Soto y Gama.¹⁰²

La confrontación entre los personajes aparecen en la película de Julio Bracho con tintes de tragedia clásica. Parece que los personajes son videntes para todo menos para salvar la vida. "Porque los hombres - dice Martín Luis Guzmán -, hasta cuando son más prudentes, no burlan su destino. Pensamiento de primitivos y de heroicos".¹⁰³

El poder político mexicano, según *La sombra del caudillo*, pertenece a un sólo hombre, el Caudillo. Éste es el destinador y destinatario del poder. Representa el águila que devora a la serpiente, según Olivier, y al mismo tiempo a la nación. Recordemos la secuencia de diálogo entre Aguirre y el Caudillo (escenas 58-66).

La historia constituye la revelación de dos universos presentados como antagonicos en la acción de sus personajes: el de la política y el de la moral individual.

El Caudillo aparece en el relato como figura totémica un tanto despersonalizada. Hace hincapié en su condición de excepción, alejada de los

¹⁰² *La sombra de Serrano. Op. cit., p. 74*

¹⁰³ Abreu Gómez Ermilón. *Martín Luis Guzmán*, Empresas Editoriales, México, 1968, p. 41

mortales en la alturas del Castillo de Chapultepec, pero observando a su derredor con cierto aire de superioridad, omnipresente incluso dentro del recinto mismo de sus opositores y a la espalda de sus detractores. Sus aliados, son los hombres que encarnan la demagogia, (López Nieto, Ricalde, Manuel Aispuro, Hilario Jiménez) la traición y la brutalidad (Manuel Segura, Canuto Arenas, Julián Elizondo, Protasio Leyva). Todos ellos son los depositarios del “futuro del pueblo” y la “continuidad del proceso revolucionario” encarnadas en la figura del Caudillo.

La derrota de Aguirre consolida el orden de los antivalores de la política del Estado revolucionario del Caudillo; el orden que se impone con el uso de la fuerza que no tolera la disidencia; la dictadura que se ejerce en nombre del pueblo, y que oculta detrás de su retórica el escamoteo de la Revolución. *La sombra del caudillo* es la sombra del presidente de México, es la radiografía del sistema político mexicano, puesto que, denuncia una de sus reglas no escritas, la regla de la sucesión presidencial.

Regla que pone en cuestión, no sólo la legitimidad del orden impuesto por el caudillo, sino el orden que prosigue después de él. Esto es, el de la revolución mexicana.

En este sentido, *La sombra del caudillo* trasciende la interpretación histórica de los personajes militares de la postrevolución; para poner sobre la mesa, la crítica al orden institucional emanado de la revolución, el presidencialismo mexicano.

CONCLUSIONES

Resolver el problema de la causas de la censura contra *La sombra del caudillo* desde un esquema teórico, como hemos podido constatar, no ha sido tarea sencilla. Primero, porque no existe la teoría que pueda dar cuenta de todos y cada uno de los aspectos involucrados en el fenómeno de la censura cinematográfica; y segundo, porque las razones de cada caso responden a particularidades históricas y de contexto muy específicas.

Por ese motivo, recurrimos a los aportes de la teoría de los campos de Bourdieu y del análisis estructural del relato de Propp y Greimas, como fórmula para dar cuenta de las prácticas sociales que produjeron y censuraron el filme, en relación con su contenido.

Basados en la teoría de los campos de Bourdieu, pudimos comprender cómo se conformaron las reglas del campo cinematográfico en materia de censura política, a partir de su relación histórica con el campo de la política. Estas reglas asumidas por lo agentes y expresadas en sus prácticas, se distinguieron por evitar temáticas que hicieran alusión a problemas políticos o sociales relacionados con los gobiernos en el poder y cuya interpretación contraviniera cualquier versión oficial. La paulatina intervención del gobierno en materia financiera, fue sometiendo al cine a respetar y fungir como un aliado de la política estatal.

Con el surgimiento de los monopolios en la etapa de industrialización, dichas reglas se hicieron más rígidas, como consecuencia de los intereses de los productores de atender las exigencias del mercado. El dominio de los criterios de la gran producción para este campo, restringió la formación de productoras independientes que permitieran a los realizadores tener alternativas para consolidar un campo cuya producción estuviera destinada a audiencias menos masivas. Pese a que en nuestro país la presencia de realizadores como Eisenstein o Buñuel significaron una influencia para impulsar una consolidación de un campo de la producción restringida dentro de del campo cinematográfico mexicano, resulta difícil afirmar que éste se hubiera logrado del todo. Sin embargo, algunos cineastas mexicanos hicieron varios intentos por filmar cintas cuyo contenido se distinguiera un poco del tratamiento del cine estrictamente comercial. Uno de los más interesados fue precisamente Julio Bracho.

Su reconocida trayectoria artística en el teatro le dio la oportunidad de incursionar en la naciente industria filmica. El éxito de sus primeros filmes, le otorgó no muy tarde el reconocimiento para hacer cintas que respondían más a sus intereses personales. No obstante, al término de la llamada "época de oro" sus cintas reflejaron en gran medida los altibajos de la producción cinematográfica que padeció durante la década de 1950 y el sometimiento a las disposiciones de los grandes productores. Por otro lado, sus filmes de este periodo fueron, en la mayoría de los casos, opacados por los de otros directores, como los de Emilio "el Indio" Fernández.

Ante esta situación, el proyecto de filmar *La sombra del caudillo*, sin duda despertaba sumo interés, no sólo por el antecedente de censura gubernamental sobre dicha novela en 1929, sino porque realmente, ponía a prueba el grado de avance democrático y de libertad de expresión, ensalzando tanto por el discurso del presidente Adolfo López Mateos.

De este modo, a finales de la década de 1950, la adaptación cinematográfica de *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán representaba para el director, la oportunidad, no sólo de regresar al primer plano del reconocimiento de los miembros de la industria, sino de consolidarse como uno de los realizadores mexicanos más importantes en el terreno del cine de la crítica especializada.

La filmación de esta obra fue posible gracias a la coyuntura del cincuentenario de la Revolución Mexicana y, en particular, del reconocimiento oficial de Martín Luis Guzmán, quien apoyó a Bracho en su proyecto. De esta forma, Bracho buscó el apoyo del propio gobierno - expresamente del presidente Adolfo López Mateos - para obtener la autorización de la Secretaría de Gobernación y el financiamiento del Banco Nacional Cinematográfico.

Después del rodaje, el realizador de *¡Ay, que tiempos, señor don Simón!* y *Distinto amanecer*, logró con su apuesta de *La sombra del caudillo* el reconocimiento de la crítica especializada al ganar el premio especial del presidente del jurado en el festival de cine de Karlovy-Vary en Checoslovaquia por su dirección. Pero su censura en México canceló la oportunidad de que su trabajo se diera a conocer y cerró para él, su mejor ciclo como director cinematográfico.

Tal censura no hubiera podido entenderse si no se analizaba la lógica del sistema político mexicano de esos años, el cual se distinguió por tener una estructura vertical en la toma de decisiones. El aparato estatal se distinguió por el monopolio en las decisiones políticas que repercutían, no sólo en la estructura del campo político, sino fuera de él. La ausencia de contrapesos que permitieran un equilibrio en el ejercicio del poder, ocasionaron en muchos casos la implementación de medidas autoritarias para resolver conflictos de la vida social.

En el sexenio de Adolfo López Mateos, los conflictos sociales, producto de las crisis sindicales fueron resueltos por el gobierno por medio de la fuerza policiaca o militar. De modo que, las garantías para el respeto a la libertad de expresión en un estado que basó su estabilidad en buena medida en la cooptación de las disidencias o, en el peor de los casos, en la represión, no ofrecían las mejores condiciones para la exhibición de una película con el contenido político de *La sombra del caudillo*.

Su censura, en consecuencia, se convirtió en un reflejo de las "reglas del juego" imperantes en el campo político mexicano. Los agentes encargados de la reproducción de este orden presidencialista, simplemente, hicieron del autoritarismo un recurso para conservar su posición dominante frente a los demás campos de la estructura social.

Ahora bien, el contenido de *La sombra del caudillo* tenía que ver con algo que, simbólicamente, atentaba contra el principio de autoridad de ese sistema autoritario; por tanto, los agentes de este campo no podían permitir que se difundiera.

Lo que pudimos establecer, después de someter el filme a un análisis sistemático, es que la estructura subyacente del relato de *La sombra del caudillo*, representada a través de las funciones de los personajes, se relaciona con las características del cuento mítico. Esto es que existe un vínculo entre la historia del filme con los principios que forman parte del inconsciente colectivo que regulan las prácticas sociales como la lucha de contrarios entre el bien y el mal.

En el filme las instituciones y órganos de gobierno, son el escenario de la lucha de contrarios, entre el orden establecido contra quienes desean violentarlo,

en el cual los protagonistas, no sólo tienen relación con personajes del pasado histórico del país; en este caso, mantienen una similitud con la realidad de la estructura del gobierno de ese momento.

La sombra del caudillo representa la lucha del orden encarnado en la figura del Caudillo que es el presidente de México en oposición con aquellos que se sublevan contra su autoridad (Aguirre). Esta lucha simboliza la confrontación entre el orden establecido en manos de quien ejerce la autoridad legítima, es decir, el Estado, frente al orden moral del individuo representado por Aguirre, que se opone a él; y que, para mantener el orden imperante, es necesario despojarlo de su naturaleza ilegítima. La victoria del Caudillo es la reafirmación del orden imperante basado en el temor, que se impone al sentido de justicia del individuo.

Es aquí donde se deriva una relación de homología entre la estructura del relato con la estructura del sistema político mexicano de la época del cincuentenario de la Revolución Mexicana; *La sombra del caudillo* no sólo crítica al gobierno de los militares de la post-revolución, sino que cuestiona el autoritarismo que castiga la disidencia con la represión. Lo que convierte este filme en una severa crítica al sistema político mexicano.

En ese sentido, el sistema llamado presidencialista se convierte desde esta perspectiva, en sinónimo de autoritarismo. Por ello, podemos decir que, *La sombra del caudillo* retrata fielmente la naturaleza autoritaria del sistema presidencialista mexicano, y, su censura, simplemente la comprobó.

De este modo, la así llamada "película maldita del cine mexicano" se convirtió en una sombra, que no sólo ensombreció el trabajo posterior del director, al considerarse ésta, como su última gran película, sino que, además, significó una dura advertencia para la industria cinematográfica nacional, de no volver a tocar al poder político y a sus instituciones.

Ahora, a casi cuatro décadas del filme *La sombra del caudillo*, su censura es un recuerdo, pero su legado es el testimonio de una época que quizá la historia esté a punto de cerrar el último capítulo de su existencia, la llamada así, época del presidencialismo mexicano.

ANEXOS

ANEXO I

FICHA TÉCNICA

LA SOMBRA DEL CAUDILLO

Producción (1960): Sección de Técnicos y Manuales del STPC de la RM; productor ejecutivo: José Rodríguez Granada jefe de producción: Ricardo Beltri.

Dirección: JULIO BRACHO; asistente: Julio Cahero.

Argumento: sobre la novela de Martín Luis Guzmán; adaptación: Julio Bracho y Jesús Cárdenas.

Fotografía: Agustín Jiménez.

Música: Raúl Lavista.

Sonido: Ernesto Caballero.

Escenografía: Jorge Fernández y Roberto Silva.

Edición: Jorge Bustos; maquillaje: Sara Mateos.

Intérpretes: Tito Junco (General Ignacio Aguirre), Tomás Perrín (Axcaná), Bárbara Gil (Rosario), Miguel Ángel Ferriz (el caudillo), Ignacio López Tarso (Hilario Jiménez), Carlos López Moctezuma (Emilio Oliver), Víctor Manuel Mendoza (General Elizondo), Kitty de Hoyos (*La Mora*), José Elías Moreno (Catarino Ibáñez), Prudencia Grifell, Antonio Aguilar (Jauregui), Narciso Busquets, Jorge Arriaga, Agustín Isunza, Víctor Junco, Xavier Loyá, Aida Casablanca, Fernando Mendoza, Noé Murayama, Manuel Alvarado.

ANEXO II

DESCRIPCION DE LA ESTRUCTURA DE LA SOMBRA DEL CAUDILLO

No	DESCRIPCION DE LA UNIDAD	DIALOGOS / ROTULOS	DISPOSICION / AMBIENTE	MUSICA / CANCIONES	RUIDOS / EFECTOS	MONTAJE
1.	Presidente de la Cámara. F.S. Dando por terminada la sesión se pone en pie al tiempo que dice:	Presidente: No habiendo otro asunto que tratar se levanta la sesión y se cita para el jueves 8 a las 11 de la mañana	INT. CAMARA DE DIPUTADOS. DIA	No	Voces	Formal
2.	Salón de Sesiones. F.S. Los Diputados, a su vez, se ponen en pie. Unos se dirigen hacia las puertas en tanto que otros permanecen conversando entre sí, PANNING hacia las galerías de la Cámara, de las que se aleja el público.	No	INT. CAMARA DE DIPUTADOS. DIA	No	Voces	Formal
3.	Fachada del edificio. Sobre el remate de las columnas que sostienen el frontón se lee: "CAMARA DE DIPUTADOS". PANS DOWN hacia la escalinata por la que bajan algunos Diputados. Se miran cuatro o cinco autos de la época de los "veintes" estacionados. Axkaná y Santos bajando juntos.	Santos: ¿Qué rumbo lleva compañero..? Axkaná: Voy a la Secretaría de Guerra. Santos: Lo llevo.	EXT. CAMARA DE DIPUTADOS. DIA.	No	Automóviles, urbano	Formal
4.	Se detiene a encender cigarros.	No	EXT. CAMARA DE DIPUTADOS. DIA.	No	Automóviles urbano	Formal
5.	Ambos. M.C.U. Mientras Axkaná enciende en la llama del cerillo que le alarga Santos, éste le pregunta con cierta intención: Axkaná, evadiendo la pregunta: Santos sonríe incrédulo y ambos entran en el auto.	Santos: ¿Por fin acepta mi General su candidatura a la Presidencia? Axkaná: Yo sólo soy amigo del General y no su confidente político.	EXT. CAMARA DE DIPUTADOS. DIA.	No	Automóviles urbano	Fade Out
6.	Auto. F.S. Alejándose de la Cámara	No	EXT. CAMARA DE DIPUTADOS. DIA.	No	Automóviles urbano	Fade In
7.	Axkaná traspone el umbral. La cámara lo sigue, viéndolo atravesar la oficina del Secretario Particular y aceptando con inclinaciones de cabeza los saludos de los secretarios. Sin ceremonias entra en el despacho del Ministro.	No	INT. ANTESALA DEL MINISTRO DE LA GUERRA.. DIA.	No	No	
8	En cuanto Axkaná entra en el despacho del General Ignacio Aguirre, que estaba	Aguirre: Al fin apareces Axkaná: Salir de la Cámara es	DFSPACHO DEL GENERAL	No	No	Formal

	sentado en su escritorio, se pone en pie con muestras de impaciencia. Después de hablar El Ministro ha tomado del perchero su gorra, sus guantes y su fuente dirigiéndose a la puerta privada, después de tomar a Axkaná del brazo, con familiaridad.	un triunfo. Aguirre: Vente. Hablaremos en el coche. Bien sabes que hoy tengo una cita a la que no puedo llegar tarde. Axkaná: ¿Con Rosario? Aguirre: ¡ Sí, con Rosario ! Axkaná: Como tu digas...	AGUIRRE. INT. DIA.			
9.	Salida del auto de la Secretaría de Guerra. Montaje con tres o cuatro edificios - Palacio Nacional, Departamento Central, Catedral, Palacio de Bellas Artes -	No	EXT. EDIFICIOS. DIA.	Música de fondo instrumental	Urbano	No
10.	El Cadillac del General Ignacio Aguirre. Cruza las calles y haciendo un esguince se detiene al borde de una banqueta.	No	INT. CADILLAC DEL GRAL. AGUIRRE. DIA	No	No	No
11.	Ayudante. F.S. Salta de su sitio, para abrir la portezuela. Espera con la portezuela abierta mientras en el interior del coche siguen conversando Aguirre y Axkaná. Axkaná se dispone a descender del coche y tiende la mano a Aguirre pero éste lo contiene: Se estrechan las manos pero Aguirre no suelta la de Axkaná para insistir:	Aguirre: Quedamos, entonces, en que tú convencerás a Olivier de que no puedo aceptar mi candidatura a la Presidencia de la República. Axkaná: Por supuesto... Aguirre: Y que él y todos los del Bloque deben sostener a Jiménez, que es el candidato del Caudillo... Axkaná: También... Aguirre: ¿Con los mismo argumentos que acabas de exponerme? Axkaná: Con los mismos Aguirre: ¿Seguro? Axkaná: Seguro Aguirre: Hasta mañana entonces	INT. CADILLAC DEL GRAL. AGUIRRE. DIA	No	No	Formal
12.	Axkaná. F.S. Salta del coche y queda de pie al borde del andador como si le asaltara el deseo de hablar de algo que le interesa pero no atreviéndose. Su indecisión se prolonga. El ayudante cierra la portezuela y va a ocupar su lugar. Es entonces cuando Axkaná se decide y mete la cabeza por la ventanilla para	Axkaná: Vuelvo a recordarte mis recomendaciones de esta mañana. Aguirre: ¿De esta mañana? Axkaná: No finjas... Aguirre: ¿Lo de Rosario? Axkaná: Sí, lo de Rosario...Me da lástima. Aguirre: Pareces niño. Lástima	INT. CADILLAC DEL GRAL. AGUIRRE. DIA	No	No	Formal

	hablar con Aguirre:	¿por qué? Axkaná: Porque no tiene defensa alguna; porque vas a echarla al lodo. Aguirre: ¡Hombre, yo no soy lodo! Axkaná: Tu no, se entiende, pero el lodo vendrá después.				
13.	Aguirre. M.C.U. Queda unos momentos meditando; luego se decide y prosigue:	Aguirre: Mira, te prometo una cosa: yo no pondré nada de mi parte para conseguir lo que sospechas. Ahora, si el "asunto" viene solo, me lavo las manos.	INT. CADILLAC DEL GRAL. AGUIRRE. DIA	No	No	No
14.	Axkaná. M.C.U.	Axkaná: El "asunto" no vendrá solo.	INT. CADILLAC DEL GRAL. AGUIRRE. DIA	No	No	No
15.	Aguirre. MC.U. Lo miró unos momentos y renunció a su propósito de réplica cuando vio que Axkaná hacía señas a un coche de alquiler. Mientras el Cadillac se deslizaba Aguirre se recostó en el asiento, Aguirre iba evocando la mirada que acababa de fijar en él Axkaná	No	EXT. COLONIA EN CONSTRUCCION.. DIA.	No	No	No
16.	Rosario. DOLLY A esa misma hora esperaba Rosario en aquel lugar apartado el momento de la cita con Aguirre. Rosario joven, hermosa y elegante caminando en espera. A pesar de la tardanza de Aguirre no daba señales de impaciencia y disimulaba sus miradas para no revelar que aguardaba.	No	EXT.TERRENOS SIN CONSTRUCCIONES Y CON BANQUETAS. DIA.	No	No	No
17.	Aguirre y Rosario Entusiasmado y sonriente, Aguirre abrió la portezuela; pero no con el ademán de quien se dispone a bajar sino de quien invita a subir.	Aguirre: ¿Sube usted... o bajo yo? Rosario: Claro que baja usted. ¿Cuándo dejará de preguntarme eso mismo? Aguirre: El ida que usted consienta en subir Rosario: ¿Sí, eh? Pues no será nunca...	EXT.TERRENOS SIN CONSTRUCCIONES Y CON BANQUETAS. DIA	No	No	Formal
18.	Ambos F.S. Aguirre, ya en tierra, le tendió la mano.	¿Nunca, dice usted?	EXT.TERRENOS SIN	No	No	No

	Ella la aceptó con graciosa contorsión, muy femenina, muy insinuante; como ella gustaba de saludar: ligeramente desviados la cintura y el busto, torcida la muñeca, levantando el hombro de modo que el codo mostrase lo hoyuelos mientras la mano se entregaba Aguirre, a la vez que le oprimía los dedos con fuerza un tanto brutal, preguntó silabeando:		CONSTRUCCIONES Y CON BANQUETAS. DIA			
19.	Ambos. M.C.U. Rosario contestó silabeando también y resistiendo sin parpadear la mirada de Aguirre que le daba en pleno rostro:	Rosario: ¡Nunca! Aguirre: Muy bien; entonces, nunca. Nos conformaremos, como hasta aquí, con pasear bajo los árboles.	EXT.TERRENOS SIN CONSTRUCCIONES Y CON BANQUETAS. DIA	No	No	No
20.	Rosario cerró la sombrilla y dio algunos pasos por la avenida cual si eso fuera ya cosa establecida por el uso. Aguirre no contestó; se puso al lado de Rosario y caminó con ella. La conversación continuó con el mismo floreteo galante y delicado	Rosario: ¡Nos conformaremos con los árboles..! ¿Y le parece a usted poco? Aguirre: (Riendo) ¡Si... y no!	EXT.TERRENOS SIN CONSTRUCCIONES Y CON BANQUETAS. DIA	No	No	No
21.	Rosario y Aguirre. L.S. Siguen su lento caminar al mismo tiempo que conversan. En el momento en que ellos llegan al borde de la explanada se ve que el "Cadillac" de Aguirre, conducido por el aleccionado chofer, espera. Ahora Aguirre llevaba a Rosario cogida por el brazo. Las nubes cubrían el sol con frecuencia y mudaban, a intervalos, la luz en sombra y la sombra en luz. La tarde aún moza, envejecía a destiempo, renunciaba a su brillo, se refugiaba tras el atavío de los medios tonos y los matices.	No	EXT. ULTIMAS BANQUETAS (al fondo el ajusco). DIA.	No	No	No
22.	Ambos. DOLLY. M.S. Con el contacto de su desnudez, el brazo de Rosario. El Ministro preguntó de improviso imprimiendo a sus palabras naturalidad fingida: El tono de Rosario era casi rolérico, pero su rostro no se descompuso por mucho tiempo.	Aguirre: ¿Por qué no se decide usted a ser mi novia de una manera franca y valerosa? Rosario: ¿Y tiene usted el descaro de preguntármelo? Aguirre: ¿Descaro? ¿Por qué soy casado? ¡Supondrá usted que para algo trajimos el divorcio	EXT. ULTIMAS BANQUETAS (al fondo el ajusco). DIA	Fondo musical romántico.	Trueno	No

		<p>los hombres de la Revolución!</p> <p>Rosario: No lo dudo. Pero no para que ustedes, los revolucionarios, tengan a un tiempo esposa y..... novias.</p> <p>Aguirre: Tiene usted razón..... Mientras seamos amigos de este modo delicioso, el ser novios ¿que añadiría?</p>				
23.	<p>Rosario se hizo la desentendida y se dedicó, al parecer, a gozar del paisaje. Para simular, esa tarde, lejanía de espíritu, su gran recurso fue el espectáculo de las montañas.</p>	<p>Aguirre: ¿Que tendrá el Ajusco que no se cansa usted de mirarlo?</p> <p>Rosario: Lo miro porque me gusta.</p> <p>Aguirre: ¡Bonito modo de contestar! ¿Y por qué le gusta tanto?</p> <p>Rosario: Porque si</p> <p>Aguirre: Razón de mujer.</p> <p>Rosario: ¿Y no soy yo mujer? Pues por eso, ni más ni menos, es por lo que me gusta el Ajusco: porque soy mujer.</p> <p>Aguirre: ¿Más que los dos volcanes?</p> <p>Rosario: Más.</p> <p>Aguirre: No lo creo</p> <p>Rosario: Porque usted es hombre.</p> <p>Aguirre: Nada tiene que ver eso. ¿Como ha de preferir usted ese monte negro y tosco a la hermosura luminosa de los dos volcanes? Y si no mirelos y compare.</p>	<p>EXT. ULTIMAS BANQUETAS (al fondo el ajusco). DIA</p>	<p>Fondo musical romántico</p>	<p>No</p>	<p>Formal</p>
24.	<p>Volcanes. L.S.</p>	<p>Rosario: A usted, señor General, le gustan los volcanes porque tienen alma y vestidura de mujer. A mí no. A mí me gusta el Ajusco y me gusta por la razón contraria: porque es, de todas las cosas que conozco, la más varonil.</p>	<p>EXT. VOLCANES Y EL AJUSCO. DIA</p>	<p>Fondo musical romántico</p>	<p>No</p>	<p>Formal</p>
25.	<p>Ambos M.C.U.</p>	<p>Aguirre: ¿De todas?</p> <p>Rosario: De todas</p> <p>Aguirre: ¿Sin excepción</p>	<p>EXT. ULTIMAS BANQUETAS. DIA</p>	<p>Fondo musical romántico</p>	<p>No</p>	<p>Formal</p>

		ninguna? Rosario: Ninguna Aguirre: Es decir qué para usted el Ajusco es más varonil que yo. Rosario: ¡Uy que presuntuoso!.. ¡Compararse con el Ajuscol... Si usted fuera el Ajusco No... nada. No sé lo que iba a decir.				
26.	Ambos. C.U. Un relámpago, y luego un trueno, volvieron de súbito a Rosario a la realidad de la tarde. Dos gotas duras como piedras, le golpearon la cara. A las dos primeras le siguieron inmediatamente otras dos, otras tres, y después de éstas otras innumerables.	No	EXT. NUBLADO LLUVIA. DIA	No	Lluvia	No
27.	Ambos F.S. El agua acaparaba de pronto la esencia de todas las cosas; desaparecía el valle bajo la catarata. Aguirre y Rosario echaron a correr hacia el automóvil. Pero éste se encontraba lejos y era seguro que llegarían empapados; la lluvia parecía estirar la distancia a medida que corrían. Para defenderse un poco, Rosario abrió su sombrilla; de roja que era, la tela se tornó guinda; el agua la pasaba tamizada en nube.	No	EXT. NUBLADO LLUVIA. DIA	No	Lluvia	No
28.	Ambos F.S. Llegaron al Cadillac, radiador entonces de polvo líquido: la lluvia torrencial, al romperse contra el techo y los flancos, se pulverizaba. El ayudante vino a abrir la portezuela y se mantenía allí pese al chubasco con la gorra en la mano.	Aguirre: Yo cerraré la sombrilla; suba usted. Rosario: No... No subo... Aguirre: Suba usted; le doy mi palabra de honor de que nada sucederá.	EXT. NUBLADO LLUVIA. DIA	No	Lluvia	No
29.	Ambos Dentro del pequeño recinto del auto Rosario tuvo la sensación de que Aguirre era, físicamente, un hombre mucho más grande que cuanto hasta ahí le pareciera. Ella en cambio se sintió chiquita, mínima.	No	INT. COCHE DEL GENERAL AGUIRRE. DIA.	No	Lluvia	Formal
30.	Chofer	No	INT. COCHE DEL	No	Lluvia	Formal

	Enfrente, del otro lado del cristal, se veía inmóvil, rígida se erguía la espalda, la cabeza.		GENERAL AGUIRRE.DIA..			
31.	Aguirre y Rosario. M.C.U. Aguirre observó la mirada de Rosario, y creyendo leer en ella, se inclinó hacia el cristal frontero para tirar de la cortinilla. Lo hizo como por mero movimiento-reflejo, pues pensaba en otra cosa	Aguirre: No durará mucho el chubasco; entonces podrá usted bajar.	INT. COCHE DEL GENERAL AGUIRRE.DIA.	No	Lluvia	No
32.	Auto El aguacero caía más tupido cada vez; bajo la sombra de las cortinas de agua parecía estar anocheciendo	No	INT. COCHE DEL GENERAL AGUIRRE.DIA.	No	Lluvia	No
33.	Ambos Pasado un rato, Rosario dijo:	Rosario: No; no quiero que esperemos en este lugar.	INT. COCHE DEL GENERAL AGUIRRE.DIA.	No	Lluvia	No
34.	Ambos Aguirre dio la orden para que el auto anduviese. Como complemento de la orden procedió a bajar las demás cortinillas. Los envolvió la penumbra. El brazo de ella y la mano de él se rozaron Tomó su gabán que estaba sobre el asiento y se lo puso a Rosario sobre los hombros.	Aguirre: Vámonos. Ve despacio. Aguirre: Si le parece a usted que estamos demasiado a oscuras, encenderé la luz. Rosario: No, no. Así estamos bien Aguirre: ¡Que horror! Está usted helándose. Rosario: Gracias. Aguirre: ¿Se siente usted mejor así? Rosario: Sí; bastante mejor.	INT. COCHE DEL GENERAL AGUIRRE.DIA.	No	Lluvia	Formaí
35.	Aguirre C.U. Como si le acometiese de pronto un impulso que no naciera de él mismo aunque le era del todo familiar, cogió la cabeza de Rosario por debajo de la barba, la atrajo hacia sí y la besó en la boca.	Aguirre: ¡Rosario...! Rosario: ¡Y me dio usted su palabra de honor! Aguirre. Si me lo manda me bajo del coche inmediatamente.	INT. COCHE DEL GENERAL AGUIRRE.DIA.	No	Lluvia	Fade Out
36.	Panorámica del Castillo de Chapultepec Tres "shots" establecen el emplazamiento del Castillo sobre el cerro, y la amplitud de sus terrazas y patios. Emplazamiento de la cámara hacia el despacho del Caudillo M.C.U. que colocándose bajo el dintel de la entrada y periódico en mano la toma sobresale	No	EXT. CASTILLO DE CHAPULTEPEC. DIA.	Música instrumental de fondo	No	Fade In

	el título "Se desata la lucha por la Presidencia".					
37.	Despacho de Aguirre Militar Uno avanza y le da un efusivo abrazo, al tiempo que dice: Y tras un efusivo abrazo se aleja.	Militar Uno: Ya sabe, usted, mi General Aguirre, usted cuenta conmigo para todito lo que se le ofrezca, de veras sin recámaras. Y si alguien le viene con el chisme de que yo hablo con el General Jiménez tómelo a broma; que, de hacerlo, es tan sólo para no dar a los otros pie por donde puedan sospechar. Ya usted sabe como hay que irse bandeando en estos negocios.	INT. DESP. DE AGUIRRE. SECRETARIA DE GUERRA. DIA	No	No	Disolvenca
38.	Militar uno Avanza los mismos pasos para dar el mismo abrazo al General Jiménez, y decirle las mismas palabras:	Militar Uno: Ya sabe, usted, mi General Aguirre, usted cuenta conmigo para todito lo que se le ofrezca, de veras sin recámaras. Y si alguien le viene con el chisme de que yo hablo con el General Jiménez tómelo a broma; que, de hacerlo, es tan sólo para no dar a los otros pie por donde puedan sospechar. Ya usted sabe como hay que irse bandeando en estos negocios.	INT. DESP. DE JIMENEZ. SECRETARIO DE GOBERNACION. DIA	No	No	Disolvenca
39.	Militar Dos Avanza los mismos pasos para dar el mismo abrazo al General Aguirre, y decirle las mismas palabras	No	INT. DESP. DE AGUIRRE. SECRETARIA DE GUERRA. DIA	No	No	Disolvenca
40.	Militar tres Avanza los mismos para dar el mismo abrazo al General Jiménez, y decirle las mismas palabras.	No	INT. DESP. DE JIMENEZ. SECRETARIO DE GOBERNACION. DIA	No	No	Disolvenca
41.	El General Jiménez. Rodeado de un grupo de partidarios comenta	Jiménez: El ejército nos pertenece como un solo hombre.	INT. DESP. DE JIMENEZ. SECRETARIO DE GOBERNACION. DIA			Disolvenca
42.	Despacho del General Aguirre Rodeado de otro grupo de partidarios comenta:	Aguirre: Si quisiera ser yo Presidente, estaría en mi mano conseguirlo.				Disolvenca
43.	Tres "shots" establecen la belleza de cazadas, árboles y parajes del bosque.	No	EXT. BOSQUE DE CHAPULTEPEC.	Fondo musical de la época en piano	No	Disolvenca

	Gira la CAMARA hacia el restaurante Chapultepec en cuyo exterior se mira un grupo de admiradores y partidarios en actitud de espera.		DIA			
44.	El Cadillac Se acerca por una calzada.		EXT. BOSQUE DE CHAPULTEPEC. DIA	Fondo musical de la época en piano	Motor de auto	No
45.	Olivier. F.S. Al pie de la escalera, encabezando a un grupo de líderes, entre los que destacan cerca de él Correa y Mijares. Viendo llegar al Caudillo susurra a éstos:	Olivier: Ahí está ya el General. Ustedes distribúyanse convenientemente en las mesas para mantener los ánimos. Yo cuidaré de Aguirre y de los Generales. Correa: Como tu digas Olivier: Es preciso hacerlo sentir en esta comida el profundo entusiasmo que los del Bloque Radical sentimos por su candidatura. De aquí a la Presidencia	EXT. BOSQUE DE CHAPULTEPEC. DIA	Fondo musical de la época en piano	Motor de auto	Formal
46.	Cadillac Se detiene y de él bajan el General Aguirre y Axkaná. Olivier acude a recibirlos.	No	EXT. RESTAURANTE CHAPULTEPEC.DIA	Música de recibimiento	Aplausos	Formal
47.	Grupo L.S. Aguirre y sus acompañantes se dirigen hacia el interior entre el crujir de la arena, hollada por pies innumerables, y las exclamaciones, los aplausos y las risas, y el agitarse de sillas de hierro y de siluetas varoniles con que es acogida la presencia del joven Ministro de la Guerra.	No	INT. RESTAURANTE CHAPULTEPEC. DIA	Música en el restaurante	Comensales hablando	Disolvencia
48.	Dentro del restaurante. Filmación Ad-Libitum El Ministro se instala en el lugar de honor: Entre el General Encarnación Reyes, Jefe de las Operaciones Militares del Estado de Puebla y Emilio Olivier. No lejos de ellos, a una y otra parte toman asiento Tarabana, Axkaná y el General Elizondo, Jefe de las Operaciones Militares del Estado de México.	Olivier: No recuerdo mi General, si éste es el coñac que le gusta. Aguirre: Lo recuerda usted, Olivier. Usted no descuida un detalle Olivier: ¿Así lo cree usted? Aguirre: Veo que me ha sentado usted entre el General Reyes y el General Elizondo. Olivier: Por ser dos viejos amigos suyos... Aguirre: ...con importante mando	INT. RESTAURANTE CHAPULTEPEC. DIA	Música en el restaurante	No	Formal

<p>Acuden los mozos No viene Aguirre que mencionar lo que deben servirle porque ya el mozo pone frente a él una botella de coñac Hennessy-Extra, mientras responde a Olivier con frases de especial cautela política.</p> <p>Sabía Reyes que aquella pregunta no era reproche de funcionario, sino escarceo palabrero de compañero de armas, frase juguetona de superior -de superior amigo- donde se le brinda el reconocimiento oficial de su derecha a cometer travesuras.</p> <p>Contestó con una sonrisa; sonrió de modo que su rostro de tez oscura, de ojos medio oblicuos, de bigote ralo, de barba lampiña, vino a iluminarse con fulgores inciertos.</p> <p>Aguirre rio el chiste a carcajadas, y con él rio la turba satifecha de los jóvenes políticos</p>	<p>de tropas, cada uno.</p> <p>Olivier: En todo caso es porque usted, como ministro de la Guerra lo ha querido, y en eso nada tengo yo que ver.</p> <p>Aguirre: Y ahora que me acuerdo: ¿De dónde acá vienes tú a México sin mi permiso, y te atreves, además, a no empezar aquí presentándote en la Secretaría de Guerra?</p> <p>Reyes: ¿Pero pa qué, pues, buscarte en el Ministerio, si sé, Aguirre, que donde te jallo es en las tabernas?</p> <p>De la Garza: (Por la concurrencia) Tiene usted muchos motivos para sentirse satisfecho, mi General.</p> <p>Aguirre: (Irónico) Los tengo, licenciado. La sopa de cebolla y el arroz con mole estaban exquisitos</p> <p>Reyes: Ya te dije, Jacinto, que con Aguirre te andes con cuidado.</p> <p>Olivier: La ironía sin agresividad es una de las cualidades que siempre he admirado en mi General. Yo, personalmente, pienso que es una cualidad que debe tener todo gobernante de México.</p> <p>Reyes: Eso es muy cierto</p> <p>Aguirre: ¿En que te basas para creer que sea cierto?</p> <p>Reyes: Ni más ni menos que en el Caudillo. Todos sabemos -y tú también- que arma hace de la ironía.</p> <p>Olivier: Mi General Elizondo tiene razón, y no es que lo piense yo mi General. Es la opinión del Partido Radical Progresista, que me honro en presidir. Por eso pienso también, que otros</p>				
--	--	--	--	--	--

		<p>aspirantes visibles a la Presidencia nunca llegarán porque les falta esa cualidad que, lo repito, tanto le admiro a usted.</p> <p>De la Garza: ¿Como Hilario Jiménez?</p> <p>Aguirre: Hilario tiene muchas otras cualidades.</p> <p>Olivier: Nadie las niega mi General. Se hablaba solamente de la que no tiene el General Jiménez para luchar por la próxima sucesión presidencial.</p> <p>De la Garza: (Levantando su copa hacia Reyes) ¡Por la próxima mi General, que también será la nuestra!</p> <p>Reyes: ¡Licenciados estos! Todo han de propagarlo.</p>				
49.	Elizondo observaba	No	INT. RESTAURANTE CHAPULTEPEC. DIA	Música en el restaurante	No	No
50.	Aguirre Hermético en la palabra, no se dejaba arrastrar por el calor de verse rodeado y agasajado por aquella multitud de partidarios.	No	INT. RESTAURANTE CHAPULTEPEC. DIA	Música en el restaurante	No	No
51.	El quinteto inicia la última pieza. Terminado el banquete, en medio del zumbor de los automóviles que partían, Axkaná y Olivier, departían caminando por las callecitas de árboles	<p>Olivier: Pero hablemos claro .</p> <p>Axkaná ¿Es que Aguirre tiene contraído el compromiso de no lanzarse él?</p> <p>Axkaná: No tiene compromiso ninguno</p> <p>Olivier: ¡Ah! Entonces vuelvo a decirlo: quiere darse importancia; lo cual me parecería bien si solo lo hiciese para los demás, pero no para mí.</p> <p>Axkaná: Tampoco es eso.</p> <p>Olivier: Pues entonces lo otro: Nos está engañando a todos</p>	EXT. RESTAURANTE CHAPULTEPEC. DIA	No		Disolvenica
52.	Y al decir "todos" acentuó la palabra con el golpe que dió su bastón en el tronco del árbol inmediato. Era un modo	Axkaná: Yo le aseguro a usted que Aguirre, en este caso por lo menos, es sincero. Se da cuenta	EXT. RESTAURANTE CHAPULTEPEC.	No	No	Formal

de desahogar la cólera. Con su sereno acento de costumbre, Axkaná trató de transmitir al líder su propio convencimiento. Llegaron a sentarse a una mesita de fierro entre otras que se velan a la sombra de los árboles.

En el transcurso del siguiente diálogo la CAMARA establecerá la partida, uno tras otro, de los automóviles y de diversos grupos de asistentes al banquete.

de que puede ser candidato; no duda de que, empeñándose, su triunfo estaría seguro, porque el mismo dice que Hilario Jiménez, sin popularidad, no sirve ni para candidato de los impositonistas. Pero sabe también que, aceptar, iría derecho al rompimiento con el Caudillo, al choque con él, a la guerra abierta contra el mismo que hasta aquí ha sido su sostén y su jefe, y eso ya es otra cosa. A su amistad y agradecimiento repugna el mero anuncio de tal perspectiva. Respetemos sus escrúpulos.

Olivier: ¡Agradecimiento! En política nada se agradece, puesto que nada se da. El político, conscientemente, no obra nunca contra su interés. ¿Que puede entonces agradecerse?

Axkaná: Como usted quiera; pero el caso es que Aguirre no lo entiende así, y ahora hablando de Aguirre.

Olivier: Convenga usted en que todavía sería tiempo de que Aguirre dijera terminantemente que sí.

Axkaná: Terminantemente ha dicho ya que no

Olivier: No es verdad.

Axkaná: ¿Cómo que no es verdad?

Olivier: Como que lo estoy viendo. En política no hay mas gafa que el instinto, y yo, por instinto sé que Aguirre no es sincero cuando rechaza su candidatura. Sé más todavía: Sé que pronto ha de aceptarla, aunque no tan pronto que sus negativas de ahora, falsas como son, nos debiliten. Y eso es lo

DIA

		que más me indigna Axkaná: De cualquier manera, no crea usted que hay engaño; yo se lo garantizo				
53.	LA CÁMARA gira viendo alejarse del Bosque los dos coches.		EXT. RESTAURANTE CHAPULTEPEC. DÍA	No	No	No
54.	Interior casa de la Magnolia (Filmación Ad-Libitum) Las amigas de Olivier Fernández reciben a los huéspedes hechas un aspaviento de alegría; al frente de ellas, La Mora. Inmediatamente se dispusieron a disfrutar por horas, de la disipación mansa a que Olivier Fernández era tan afecto. Sobre la cubierta de la mesa del comedor fueron alienándose las botellas de cerveza. Frente a Aguirre, Olivier mandó colocar una botella de Hennessy-Extra	Criada: ¡Pasen señores! Mujer Uno: ¡Miren quien llegó! Mujer Dos: ¡Muchachas vengan! Criada: Niñas salgan que tenemos visitas Mujer Uno: ¡Que milagro! Olivier: Vine a verte antier pero no estabas... ¡Cástula! Criada: ¡Si señor! Olivier: Dile a la señora que cierre la casa por mi cuenta. Que traigan cerveza, tequila y una botella de Hennessy para mi General. Aguirre: Así tan arregladita me gustas más Mujer Tres: Ni le haga mi General a usted quien le gusta es la Mora Aguirre: Pero tu sabes quien le gusta más a ella. La Mora: ¡Que milagro mi General! Aguirre: ¡Viniendo a ver a la reina de esta casa! La Mora: Mi Diputado (Olivier) por dónde salió el sol Olivier: Venimos a celebrar un gran acontecimiento Señora: No me digan que hoy es el santo de mi General... No si hoy no es San Ignacio Olivier: Hoy es San Ignacio para el Partido Radical señora Señora: No te entiendes Don Emilio Olivier: Que mi General c: si ha	INT. CASA MAGNOLIA . DÍA	No	No	Formal

		<p>aceptado la candidatura de nuestro partido para la Presidencia de la República.</p> <p>Señora: Dios lo quiera ... por mis niñas</p> <p>Aguirre: No coma ansias Olivier recuerde que en México la palabra casi es una distancia muy larga</p> <p>Diputado Mijares: O muy corta mi general</p> <p>Aguirre: Es una de esas palabras que los mexicanos usamos como una ilusión.</p> <p>La Mora: ¿Cómo cual mi general?</p> <p>Aguirre: Como el "nadita". Ya sabes como se consuelan los que no se sacan la lotería "Por nadita le pego al gordo"</p> <p>Diputado Mijares: ¡Por el Gordo mi General!</p> <p>Olivier: Gordo aquí te hablan de la Garza: A su órdenes mi General.</p> <p>Todos: Carcajadas</p>				
55.	En un silencio de la conversación la CAMARA establece las miradas amorosas de La Mora y Axkaná, y el modo como éste, en un extremo de la mesa, un poco apartado la observa con detenimiento.	No	INT. CASA DE LA MAGNOLIA. ATARDECER	Fondo musical en piano	No	Fade Out
56.	Mulltitud que pugna por entrar	No	EXT. FACHADA DEL TEATRO IRIS. NOCHE.	Fondo musical en piano	Gente en la calle	Fade In
57.	<p>Escenario</p> <p>La orquesta marca la salida de la vedette, quien sabiendo que en la primera platea está el Ministro de la Guerra, se dirige ostensiblemente a el cantando alguna copla alusiva a su candidatura.</p> <p>La copla por las alusiones políticas que contiene, provoca la satisfacción y el aplauso del público, tributado lo mismo</p>	No	INT. TEATRO IRIS. NOCHE	"Y cantar con toda mi alma lo que piensa la nación -hay Caudillo respeta el voto popular olvida ya esa ambición que ganas con ganar a base de la	No	Formal

	a Alicia que al General Aguirre.			imposición. Nacho Aguirre candidato de toda la nación con cartucheras al cañón demuestra siempre tu valor pues sin voto te eligió mi corazón.		
58.	LA CAMARA avanza hacia la puerta del despacho del Caudillo	No	EXT. CASTILLO DE CHAPULTEPEC. DIA	Fondo musical tambores	No	Fade In
59.	El General Aguirre termina su acuerdo con el Caudillo. Recoge el último papel que este acaba de firmar y lo guarda en su carpeta mientras se ponen de pie y se dirigen hacia la puerta. Ambos salen a una de las terrazas.	No	INT. DESPACHO DEL CAUDILLO. CASTILLO DE CHAPULTEPEC DIA.	No	No	No
60.	La cruzan y llegan a apoyarse en el parapeto mientras conversan: Sintió Aguirre que una cortina invisible iba interponiéndose entre su voz y el Caudillo. Este se le antojaba más severo, más hermético, más lejano. Continuó: El tono profundamente irónico de la voz del Caudillo, vino a desconcertar y a herir a Aguirre. Algo se rompió en sus sentimientos según replicaba:	<p>Aguirre: Quería hablarle dos palabras a propósito del enredo electoral.</p> <p>Caudillo: Lo escucho.</p> <p>Aguirre: No son más que dos o tres aclaraciones: las suficientes para que tanto usted como yo estemos en guardia contra la insidia de los chismes.</p> <p>Caudillo: Muy bien, muy bien. A ver.</p> <p>Aguirre: En estos días han estado en visitarme, uno tras otro, casi todos los jefes con mando de fuerzas.</p> <p>Caudillo: Ajá me lo había dicho</p> <p>Aguirre: Los más de ellos por no decir que todos me han ofrecido su apoyo en dado caso que aceptara mi candidatura</p> <p>Caudillo: Eso es lo que usted piensa.</p> <p>Aguirre: Yo...he respondido lo que usted ha de imaginarse que no me creo con tantos merecimientos y tampoco con esa ambición.</p>	EXT. TERRAZA DEL CASTILLO. DIA	No	No	Formal (campo contra campo)

		Caudillo: Muy bien y piensa usted lo mismo... lo importante está ahí.				
61.	Aguirre. M.C.U. El tono profundamente irónico de la voz del Caudillo, vino a desconcertar y a herir a Aguirre. Algo se rompió en sus sentimientos según replicaba:	Aguirre: Si no lo pensara, mi General, no lo diría.	EXT. TERRAZA DEL CASTILLO. DIA	No	No	Formal
62.	Caudillo. M.C.U. No redondeó su idea al Presidente. Hizo una breve pausa; luego, como si quisiera tornar atrás; prosiguió	Caudillo: ¿Cómo?...Se me figura... Caudillo: ¡Vamos! Veo que no me entiende usted...	EXT. TERRAZA DEL CASTILLO. DIA	No	No	Formal (campo contra campo)
63.	Ambos. M.C.U. A Aguirre le pareció por un instante que iban a brotar de nuevo el semblante y el tono afectuoso del Caudillo. Pero en el instante inmediato, aquel débil anuncio se ahogó en el manantial suspicaz e irónico, en creciente hora. En "partidarios" se hizo más lenta la emisión de la voz. En "¿me explico?" el tono cobró la seguridad fácil y dominadora con que el Caudillo sabía recordar a sus oyentes que él era el vencedor de mil batallas, tono duro y cortante, tono que hizo que Aguirre reaccionó humillado. Pero unió a la elocuencia espontánea de su sinceridad la elocuencia artifice del énfasis retórico:	Caudillo: Lo que le pregunto, Aguirre, no es si en efecto piensa usted lo que está diciéndome. Le pregunto si piensa en efecto lo que respondió a sus partidarios. Dos cosas bien distintas. ¿O no me explico? Aguirre: Sí, mi General; ahora comprendo. Pero yo le protesto a usted con la mayor franqueza, con la franqueza que usted me conoce y me ha conocido siempre, que las dos cosas que usted distingue se reducen aquí a una sola. Hablando con mis partidarios pensaba exactamente lo que digo hoy: Que no me creo con títulos para sucederlo a usted en su puesto ni me dejo llevar por tales aspiraciones. Así lo he hecho ver a todos los Generales, a quienes, debe usted creérmelo, aconsejo que lleven su apoyo, el que a mí me ofrecen, al General Jiménez.	EXT. TERRAZA DEL CASTILLO. DIA	No	No	Formal (campo contra campo)
64.	Dos "shots" CLOSE UPS para inter-corte Ministro y Presidente se miraban con ojos escrutadores. Tras de una pausa, observó el Caudillo:	No	EXT. TERRAZA DEL CASTILLO. DIA	No	No	No
65.	Ambos. DOLLY	Caudillo: Lo de su falta de merecimientos lo entendería yo mejor si en esto no interviniera	EXT. TERRAZA DEL CASTILLO. DIA	No	No	Formal (campo contra

		<p>para nada el General Jiménez. Porque yo bien sé que usted, acaso con motivos muy dignos de pesarse, cree superar en muchos conceptos a su contrincante. ¿Como explicarme entonces que la candidatura del otro le parezca a usted más aceptable que la suya propia?</p> <p>Aguirre: Primero, mi General, porque es público y notorio que él sí aspira a ser Presidente...</p> <p>Caudillo: ¿Y segundo?</p> <p>Aguirre: Segundo porque... porque es posible y aún probable que la benevolencia de usted lo ayude en sus deseos.</p>				campo)
66.	<p>Caudillo C.U. El Caudillo replicó pronto:</p> <p>Y al decir esto último, la sonrisa del Caudillo, y su gesto, y su ademán, fueron tan glaciales que Aguirre comprendió que su esfuerzo había sido inútil. Una larga pausa, en que los dos hombres se miraron, concluyó el diálogo.</p>	<p>Caudillo: No sería yo, sino el pueblo...</p>	EXT. TERRAZA DEL CASTILLO. DÍA	No	No	No
67.	Aguirre. C.U.	No	EXT. TERRAZA DEL CASTILLO. DÍA	No	No	No
68.	El auto de Aguirre corriendo rampa abajo se hunde en la masa de verdura	No	RAMPA DEL CASTILLO. TARDE.	No	Motor del auto	Disolvencia
69.	<p>Aguirre (BACK PROJECTION) Atónito todavía por las inesperadas consecuencias de la entrevista, en lo más hondo de sus reflexiones trataba de explicarse cómo era posible que el Caudillo, su amigo y su jefe por más de diez años, no hubiera querido creer una sola de sus palabras.</p> <p>Aguirre sonrle amargamente y murmura las últimas palabras del Caudillo: Una triste sonrisa se dibuja en el rostro de Aguirre mientras el auto corre hacia la ciudad por el ancho Paseo de la Reforma.</p>	<p>Aguirre: No sería yo, sino el pueblo...</p>	INT. DEL AUTO. tarde	No	Motor del auto	No

70.	Aguirre. M.C.U. Tras una pausa concluye	Aguirre: A casa de Rosario	EXT. PASEO DE LA REFORMA ANGEL DE LA INDEPENDENCIA. TARDE	Fondo musical romántico	No	Formal
71.	El auto Llegando a la rotonda, tuerce hacia las calles de Niza, alejándose del Paseo.	No	EXT. CALLE DE NIZA.. ATARDECER	Fondo musical romántico	No	Formal
72.	(Breve escena íntima entre Aguirre y Rosario) Rosario abandona el lecho en que Aguirre permanece recostado, y echándose una bata -saltó de la cama- sale de la recámara hacia el comedor. Aguirre toma el teléfono, pide comunicación con la Secretaría de Guerra, y ordena al supuesto interlocutor:	Aguirre: Localiceme al Diputado Axkaná González y dígame que venga a buscarme a casa de Rosario.	INT. RECÁMARA DE ROSARIO. PENUMBRA DEL ATARDECER.	No	No	Formal
73.	Rosario. M.C.U. Regresa trayendo en una charola la botella del General y una copita. Se sienta amorosa, a la orilla de la cama, y acaricia el cabello desordenado de su amante, y su frente amplia, como si quisiera borrar los pensamientos que lo atormentan. Le alarga la copa que ha servido. La penumbra de la recámara se ilumina por la luz de la lámpara de mesa que enciende Rosario.	Rosario: ¿Sucede algo grave? Aguirre: No Rosario: Ya sabes que a mí no me engañas con un no. Me basta mirarte a los ojos. Aguirre. No quiero mezclarte para nada en mis asuntos políticos. Entre tanta falsedad y tanta basura tú eres lo único limpio y no quiero salpicarte con mi todo. Rosario: Pues aunque no quieras. Mi vida es la tuya y caminaré por el lodo si por el lodo vas tú.	INT. RECÁMARA DE ROSARIO. PENUMBRA DEL ATARDECER	Fondo musical romántico	No	Formal
74.	Lo besa. En los últimos silencios se escucha el Tic-Tac de un bello reloj de chimenea, con incrustaciones de oro	No	INT. RECÁMARA DE ROSARIO. PENUMBRA DEL ATARDECER	Fondo musical romántico	No	Formal
75.	Mano de Aguirre. C.S. Apaga la lámpara que enciende Rosario, y la CAMARA girando con el vuelo de la mano recoge el Brazo con que Aguirre atrae a la mujer hacia un largo beso, en el impulso de un nuevo asalto amoroso.	No	INT. RECÁMARA DE ROSARIO. PENUMBRA DEL ATARDECER	Fondo musical romántico	No	Formal
76.	Aguirre y Rosario.	Aguirre: ¡Entra!	INT. RECÁMARA	No	No	Formal

	En bata huye Rosario por otra puerta del interior al tiempo que se oye llamar con los nudillos en la puerta que conduce al comedor. Se escucha la voz de Aguirre:		ROSARIO, NOCHE.			
77.	Puerta Se abre y entra Axkaná, dirigiéndose hacia la cama, en la que se mira incorporado a Aguirre	Axkaná: ¿ A que se debo la urgencia de tu llamado? Aguirre: Quiero enterarte de mi conversación con el Caudillo y pedirte consejo. Mañana necesitaré de todo mi aplomo, de toda mi inteligencia. Siéntate aquí en la cama para que te dé la luz.	INT. RECAMARA ROSARIO. NOCHE.	No	No	Formal
78.	Ambos Mientras Axkaná acercaba una silla se interrumpió para hacer lo que Aguirre le decía, el General continuó	Aguirre: Quiero tener mañana la cabeza despierta y apta para entender y sentir bien todas las cosas. Quiero decir que sabré, sin equívocos a que atenerme...	INT. RECAMARA ROSARIO. NOCHE.	No	No	Formal
79.	LA CAMARA ha girado hacia la puerta por la que huyó Rosario Visiblemente ha transcurrido, acaso, media hora. Rosario se ha vestido y termina de arreglarse el pelo Discretamente se acerca a la puerta que da a la recámara y escucha un momento las palabras violentas de Aguirre.	Voz Aguirre: ¡Diez años de absoluta disciplina, de obediencia, de sumisión a su voluntad política que ha sido siempre la mía...! Y todo, ¿para qué? para que un rumor, una intriga, te ofrezcan más crédito que mi palabra leal y franca.	INT.SALONCITO VESTIDOR DE ROSARIO. NOCHE	No	Voz del general Aguirre fuera de campo	No
80.	Axkaná poniéndose en pie	Axkaná: Políticamente el Caudillo tiene razón	INT. RECAMARA DE ROSARIO. NOCHE	No	No	Formal
81.	Aguirre se incorpora en la cama exaltado	No	INT. RECAMARA ROSARIO. NOCHE.	No	No	Formal
82.	Ambos	Aguirre: ¡Políticamente! No es punto político entre él y yo; es punto de amistad, de compañerismo. Axkaná: Eso es un error. En el campo de la política la amistad no figura, no subsiste. Tras de abrazarse y acariciarse los políticos más cercanos se destrozan y se matan. De los amigos más íntimos nacen, en política, los enemigos acérrimos, los más crueles.	INT. RECAMARA ROSARIO. NOCHE.	No	No	Formal

		<p>Aguirre. Tus filosofías no viene al caso</p> <p>Axkaná: Al revés; vienen al caso perfectamente. Te explican porque el Caudillo, tu jefe y tu amigo, está a punto de dejar de serlo. En su deseo de hacer Presidente a Hilario Jiménez, tú le estorbas, y se dispone a aniquilarte.</p> <p>Aguirre: Tu sabes que yo no le estorbo y que acepto sin la menor reserva a Jiménez como sucesor de él.</p> <p>Axkaná: Yo sí, por supuesto; pero lo sé porque lo creo. Él, como no lo cree, no lo sabe.</p> <p>Aguirre: No lo cree porque no lo quiere creer.</p> <p>Axkaná: No lo cree el Caudillo porque se imagina que tú sabes lo que él haría en tu lugar: Fingir hasta lo último para no perder las ventajas que te da tu carácter de Ministro de Guerra.</p> <p>Aguirre: Muy bien. Si así es, mañana dimito.</p> <p>Axkaná: Renunciar ahora no remediaría nada. El Caudillo solo creería que ya te sientes bastante fuerte.</p> <p>Aguirre: En resumen de cuentas, ¿tu que consejo me das?</p> <p>Axkaná: Yo no veo más que un camino: que hables con Hilario Jiménez y que le demuestres que eres partidario suyo. Si logras que te crea, él convencerá al Caudillo.</p>				
83.	Aguirre. M.C.U.	Aguirre: ¿Y si no me cree?	INT. RECAMARA ROSARIO. NOCHE.	No	No	No
84.	Axkaná. M.C.U. LA CAMARA avanza hasta el CLOSE UP de Axkaná que sin encontrar respuesta moja los labios en el coñac.	Axkaná: ¿Si no te cree....?	INT. RECAMARA ROSARIO. NOCHE.	No	Fondo musical tambores militares	Fade Out

85.	<p>LA CAMARA avanza, continuando el DOLLY anterior, hacia el amplio escritorio tras el cual se mira sentado el General Hilario Jiménez, que entrega una carpeta a su secretario y que luego se pone en pie ordenado:</p> <p>Mientras el Secretario se aleja hacia el privado, el General Jiménez cruza el amplio despacho y cierra con llave las dos grandes puertas que dan a la sala de espera. Por la puerta del privado entra el General Aguirre, que tras el se cierra la puerta. Viéndose solos y frente a frente ambos políticos experimentaron la sensación de que aquella era la hora que tarde o temprano había de venir. El Ministro de Gobernación recibió a su colega de Gabinete con gesto frío. Porque Jiménez pareciendo tortuoso era directo, y pareciendo falso era leal. Empezó Aguirre sin preámbulo alguno:</p>	<p>Jiménez: Cancele usted todas las audiencias y haga entera al General Aguirre, que espera en Privado.</p> <p>Aguirre: Vengo a que aclaremos paradas. Dos compañeros de lucha tiene el deber de entenderse, o si no, de saber al menos por qué se apartan y se combaten. ¿Estás de acuerdo?</p>	INT. DESP. GRAL. JIMENEZ.	No	No	Fade In
86.	<p>Aguirre se sentó en el sofá frente a los balcones. Jiménez, dichas las primeras palabras, fue a echar la llave a la puerta del privado, y vino luego a sentarse de perfil contra la luz de la calle. Aguirre observando todos sus movimientos, continuó:</p>	<p>Aguirre: Se de sobra que contigo se puede hablar claro. Así pues, empiezo por manifestarte que conozco perfectamente mi situación: me doy cuenta de que tengo muchísimos deber y no ignoro que podría lanzarme a la presidencia de la República. Pero te declaro también que las probabilidades de ser Presidente no me seducen; por lo cual, no sorpresas, me dispongo no ha luchar por mi candidatura sino a dejarte dueño del campo y aún hacer, si de mí depende, que se organicen en tu apoyo los elementos que ahora me postulan.</p>	INT. DESP. GRAL. JIMENEZ. DIA.	No	No	No
87.	<p>Se detuvo Aguirre. Jiménez se cruzó de piernas, limitándose a oír, y miró a Aguirre. Este p osiguió.</p>	<p>Aguirre: Si tienes alguna razón para suponer que no es verdad esto que te digo, quisiera oírlo.</p> <p>Jiménez: Razones, tengo muchas</p>	INT. DESP. GRAL. JIMENEZ. DIA	No	No	No

		<p>Aguirre: Dímelas Jiménez: Sería muy largo Aguirre: Dime las principales</p>				
88.	No se hablaban como amigos ni como enemigos, como extraños.	<p>Jiménez: Mi primera razón para no creerte es que no veo la causa que te obligue a rechazar una candidatura que, según tú mismo te ofrecen de todos lados. Aguirre: Las causas son varias, pero nomás conocer una: no aspiro llegar a Presidente porque me consta que el Caudillo te apoya ti y no a mí; y aun cuando comprendo que tal apoyo en tu favor no constituye un obstáculo insuperable, prefiero detenerme por consideraciones afectivas. Oponerme a ti sería oponerme al Caudillo, desconocerlo, negarlo, y has de saber que eso, justamente, es lo que no haré nunca por ambiciones chicas ni grandes. Jiménez: ¿Y tus deberes para con el país? Aguirre: Estamos hablando con el corazón en la mano, Hilario, no con frases para engañar a la gente. Ni a ti ni a mí nos reclama el país. Nos reclaman los grupos de convenencieros que andan a la caza de un gancho de donde colgarse es decir, tres o cuatro bandas de politiqueros... ¡Deberes para con el País...! Jiménez: Franqueza por franqueza. Yo no creo lo mismo, o no lo creo por completo. Si hay politiqueros, donde ahora los veo menos es en mi bando. Politiqueros son Olivier Fernández y sus radicales progresistas; Axkaná, con su liga Revolucionaria de Estudiantes... pero conmigo no están ellos; conmigo están las masas, los</p>	INT. DESP. GRAL. JIMENEZ.	No	No	Formal (campo contra campo)

		obreros, los campesinos.				
89.	Dijo esto Jiménez con cierto entusiasmo frío y ofensivo. Aguirre sintió que la cólera lo arrebató; le había llegado hasta lo más hondo la acusación contra Axkaná. Contestó reposadamente	<p>Aguirre: Respecto de Axkaná González te equivocas; Conmigo no es político, es amigo. De todos, es el único que no me ha aconsejado aceptar mi candidatura... pero en fin, eso no tiene importancia ninguna, como tampoco la tiene que tu te imagines traer detrás de ti a las masas" por el simple hecho de que así te lo aseguren las dos docenas de bribones que explotan a las agrupaciones obreras y el nombre de los campesinos...No, no me interrumpas.</p> <p>Si vine a decirte la verdad, justo es también que oigas las verdades... Tú y yo, digo, no tenemos porque engañarnos supuesto que conocemos el juego por dentro. Si a mí no me postulan "las masas" sino lo politiqueros comprenderás sin trabajo lo que me interesa demostrarte: porque mis deberes para con el país no me obligan a aceptar mi candidatura....</p> <p>¿Tienes alguna otra razón para no creerme?</p> <p>Jiménez: Si no aceptas tu candidatura, ¿por que no lo declaras oficialmente?</p> <p>Aguirre: Porque hasta hoy ningún partido me lo ha ofrecido oficialmente tampoco. En cuanto alguno lo intente, ten por seguro que lo haré.</p> <p>Aguirre: ¿Cuáles son las otras dudas?</p> <p>Jiménez: (con lentitud) Estoy al tanto de la labor que haces entre el ejército.</p> <p>Aguirre: Quien lo asegure, ¡miente!</p>	INT. DESP. GRAL. JIMENEZ.	No	No	Formal (Campo Contra campo)

		<p>Jiménez: No se afirma que la labor la hagas tu, pero sí que la hacen otros en tu nombre.</p> <p>Aguirre: Posiblemente la hacen sin mi autorización, sin mi conocimiento siquiera.</p> <p>Jiménez: El hecho es que la hacen.</p> <p>Aguirre: Es decir, ¿Que te merecen más fe las habillias de los chismosos que la aclaración honrada y espontánea que vengo a traerte?</p> <p>Jiménez: Hablando con franqueza, Aguirre. este paso tuyo de venir a verme, tu que eres tan levantado tan soberbio, también me hace cavilar. Si te propusieras engañarme, ¿que mejor medio de hacerlo? No columbro, por más que lo pienso, el resultado que persigues.</p> <p>Aguirre: Convencerte a ti de la verdad para que se la hagas ver al Caudillo.</p>				
90.	Los dos rivales se miraron . Aguirre adivinó que su entrevista con el Caudillo era ya conocida por su adversario. Concluyó:	<p>Aguirre: Pero, por lo que voy descubriendo, todos mis esfuerzos son inútiles. Parece existir el empeño de empujarme por el camino que no quiero andar. Digo la verdad y no me la creen.</p>	INT. DESP. GRAL. JIMENEZ.	No	No	Formal
91.	Aguirre iba a levantarse. Jiménez lo detuvo con la palabra	<p>Jiménez: Yo no te empujo a nada absolutamente. Tampoco me niego a que lleguemos a un acuerdo. Pero una prueba que está a la vista solo se destruye con otra prueba que la supere. ¿Me comprendes? Si esa prueba me la das, estoy listo a considerarla como buena.</p> <p>Aguirre: Pide todas las pruebas que gustes, siempre que no me humiller.</p> <p>Jiménez: Muy bien. Por principio de cuentas quitarás al</p>	INT. DESP. GRAL. JIMENEZ.	No	No	Formal

		<p>General Elizondo el mando de las tropas del Estado de México y pondrás ahí al General que yo te indique.</p> <p>Aguirre: Si el presidente me ordena ambas cosas, desde luego. El es quien dispone de las tropas; yo solo obedezco.</p> <p>Jiménez: Aquí se trata de otra cosa muy distinta. Ya sé que el Presidente puede ordenar que Elizondo entregue el mando; pero también es posible que Elizondo en vez de someterse a la orden, se levante en armas, y con él, probablemente Encarnación Reyes en Puebla, Ortiz en Oaxaca, y Figueroa en Jalisco. por eso lo que te pido es que Elizondo sepa que tu mismo le quitas el mando de tropas como único medio de probar que eres mi partidario y no mi contrincante.</p>				
92.	<p>La marejada de la ira que sintió Aguirre fue enorme, pero se contuvo: Continuó Jiménez imperturbable:</p>	<p>Aguirre: ¿Y no hay nada más?</p> <p>Jimenez: Si Que el Partido Radical Progresista me proclame su candidato, y que si no lo hace pronto (pondremos un plazo prudente) me dejarás que proceda a mi modo con Oliver Fernández, con Axkaná y con los otros llderes...</p>	INT. DESP. GRAL. JIMENEZ.	No	No	Formal campo contra campo)
93.	<p>Aguirre se puso en pie. La cólera le hinchaba el pecho, le zumbaban los oídos. A pesar de todo, algo hubo que lo mantuvo inexplicablemente sereno en su aspecto interior. No fue el enojo, sino la melancollá, lo que le hizo decir:</p>	<p>Aguirre: Me pides, en resumen, que te entregue a mis amigos, que te los venda a cambio de un poco de cordialidad. Pides mucho más de lo que soy capaz de hacer... dejaremos que los sucesos corran.</p>	INT. DESP. GRAL. JIMENEZ.	No	No	No
94.	<p>Aguirre, yendo hacia la puerta se detiene para ofrecer una última garantía: Y tranquilamente se puso de pie.</p>	<p>Aguirre: Si te basta, renunciaré inmediatamente a la Secretaría de Guerra.</p> <p>Jiménez: Eso no es nada. Si</p>	INT. DESP. GRAL. JIMENEZ.	No	No	Fade Out

	Y mientras habría la puerta, Aguirre oyó que Hilario Jiménez rectificaba. LA CAMARA avanza sobre la espalda de Aguirre, que se ha detenido, para hacer el FADE OUT	renunciaras, tus partidarios se sentirían más fuertes... No, no me basta. Aguirre: Conformes. Entonces hasta aquí hemos sido amigos. Jiménez: Hasta aquí, no. Va para meses que dejamos de serlo...				
95.	FACHADA DE UN EDIFICIO DE LA EPOCA. Abarcando los balcones se mira un escándalo se letrero que dice: "PARTIDO RADICAL PROGRESISTA".	No	INT. DESP. PRIVADO DEL JEFE DEL PARTIDO. EMILIO OLIVER FERNANDEZ. DIA	No	No	Fade In
96.	Olivier Fernández con su vehemencia acostumbrada, conversa con un grupo de políticos del Bloque Radical Progresista, amagado por la evidencia de que la situación estaba escapándosele de entre los dedos.	Olivier: En resumen: ante la renuncia de Aguirre para aceptar la candidatura que tan franca y amistosamente le hemos ofrecido respaldar con todo el prestigio de nuestro Partido tenemos que volver los ojos a mi General Jiménez, antes de que sea tarde. Todos sabemos que ya cuatro diputados se han pasado al grupo Hilarista, y, así, la lucha electoral en el Congreso resultará muy difícil. Domínguez: ¿Cuatro Diputados? Olivier: Todos sabemos que en México como dijo el Caudillo, no hay diputado, senador o general que resista las caricias del tesorero general. Correa: Lo que usted propone es un paso muy audaz. Olivier: Sí. Se trata como ustedes ven de un paso por extremo audaz; tan audaz que no he querido darlo motu propio, sino sólo en el supuesto de que me respalde la opinión de los principales directores del partido. ¿Piensan ustedes de la misma manera?	INT. DESP. PRIVADO DEL JEFE DEL PARTIDO. EMILIO OLIVER FERNANDEZ. DIA	No	No	Formal
97.	Hilario Jiménez. (Sentado tras de su	Jiménez: lo escucho a usted.	INT. DESP. HILARIO	No	No	Formal

	<p>escritorio de la Secretaría de Gobernación). LA CAMARA retrocede metiendo a cuadro a Olivier Fernández, en tanto que Hilario Jiménez dice: Olivier desdoblando un pliego de papel lee: Tras un desconcierto momentáneo, Hilario Jiménez respondió: Una imperceptible sonrisa se dibujo en los labios de Jiménez, que se puso en pie para concluir: Y le tendió la mano a Olivier para despedirlo. Todavía ratificó Olivier:</p>	<p>¿Cuáles son las proposiciones que hace el Partido? Olivier: El Partido Radical Progresista, y los partidos y grupos afines, se comprometen a sostener la candidatura del General Hilario Jiménez a la Presidencia, siempre que el candidato garantice a dichos partidos los tres puntos siguientes: 1.- Los dos tercios del número total de curules en el futuro Congreso Federal; 2.- El Ayuntamiento de la ciudad de México y 3.- La mitad de las carreteras del futuro gabinete. Jiménez: Acepto el pacto en principio; si bien señalo como requisito previo, que me den ustedes alguna prueba práctica de la sinceridad de sus móviles. Olivier: ¿Le bastaría a usted que la conversación del partido próximo a reunirse en Toluca lo proclamara candidato a la Presidencia de la República? Jiménez: Me bastaría...por ahora. Olivier: El partido girará las instrucciones necesarias al General Catarino Ibáñez, Gobernador del Estado de México, sobre el curso que debe seguir la convención que se prepara.</p>	JIMENEZ. DIA			
98.	<p>Olivier se retira y Jiménez lo mira ir mientras la CAMARA se acerca al M.C.U.</p>		INT.DESP. HILARIO JIMENEZ. DIA	No	No	Formal
99.	<p>Al abrirse la puerta entra Catarino Ibáñez, dirigiéndose sonriente a informar a Olivier: La certeza con la que ha hablado Catarino Ibáñez dibujan en el rostro de Olivier una sonrisa de triunfo.</p>	<p>Olivier: Qué bueno que llegas, porque estaba pensando justamente en este momento ir a verte a Toluca. Catarino: Pos si por eso vengo. Para informarte que todo está listo pa la convención de pasado mañana.</p>	INT. DESPACHO DE OLIVIER FERNÁNDEZ	No	No	Wipe (cortina)

		<p>Olivier: ¿Diste instrucciones claras a los delegados?</p> <p>Catarino: Como Tú me lo indicaste. Ya sabes que para eso me pinto solo. Tendrás una convención "Hilarista" hasta las cachas.</p> <p>Olivier: Es, justamente, lo que quería saber, porque acaba de citarme para mañana el General Jiménez.</p> <p>Catarino: Pos puedes asegurarle que la convención de Toluca lo designará candidato a la Presidencia.</p>				
100.	<p>Olivier Fernández entrando optimista en el despacho de Hilario Jiménez y llendo a saludarlo con efusión. La CAMARA gira con él metiendo a cuadro a Jiménez, visiblemente en una actitud -y luego en un tono- que desconciertan a Oliver:</p> <p>La indignación asató a Olivier, pero optó por mostrarse seguro de su fuerza y hasta un poco indiferente.</p> <p>Sólo dijo:</p> <p>Y mirando Jiménez se puso, lentamente de pie.</p>	<p>Olivier: Recibi, General, su recado urgente de venir a verlo. Mañana es la convención de Toluca y están giradas todas las instrucciones de acuerdo con lo que hablamos.</p> <p>Jiménez: Siéntese (tras una pausa) Usted sabe, Diputado, que yo siempre cumplo lo que prometo, y que por eso mismo jamás ofrezco imposibles. He estudiado a conciencia sus proposiciones, que al principio tuve por aceptables; hoy veo que no lo son, y las rechazo.</p> <p>Olivier: ¿Y la convención de mañana, General?</p> <p>Jiménez: La convención no está hecha. Todavía puede usted, con la misma mano con que la inclinaba hacia mí, hacerla que vote en favor de otra persona... de Aguirre por ejemplo.</p> <p>Olivier: (Tras una pausa) Sí. También eso es verdad.</p>	INT. DESPACHO JIMÉNEZ. DÍA	No	No	Disolvenica
101.	Letrero. En carretera o vía férrea que diga "Toluca"	No	EXT. TERMINAL DEL FERROCARRIL. DÍA	No	Ruido locomotora	de No
102.	Frente al que se mira una multitud de campesinos y obreros, en diversos	No	EXT.FACHADA DEL PALACIO DE	Fondo de música popular	No	Formal

	grupos, en la actitud característica de las horas previas a la organización de una manifestación política		GOBIERNO, EN TOLUCA. DIA			
103.	LA CAMARA sorprende el final de la conversación, el final de la acalorada disputa entre el Gobernador, Olivier Fernández, Eduardo Correa, López de la Garza y Axkaná	<p>Olivier: ¡Tienes que hacerlo!</p> <p>Catarino: No me comprometo a conseguirlo. ¿No me pidieron una convención Hilarista? Pos ahíla tienen hasta la mera penca. Las delegaciones son Hilaristas hasta el mero hueso.</p> <p>Olivier: Es preciso suspender la convención.</p> <p>Catarino: ¿Suspenderla...? ¡Ni onde! Toluca revienta a estas horas con los delegados de todos los pueblos. Están contratadas las bandas; y ya estarán llegando los indios de las haciendas pa la manifestación; ya casi todos están pagados...</p> <p>Olivier: Bueno, pues todo eso se pierde.</p> <p>Catarino: No se me ocurre mas que un remedio. A ver qué te parece: Suspende la convención en el Teatro pero haz la manifestación. No se puede perder todito. Y echen discursos. Todo depende de la clase de discursos que echen. Ya los jefes de las delegaciones les diremos que ya no griten vivas por Jiménez sino por Aguirre. Y como apenitas van a ser las nueve y la manifestación está convocada pa las once, si te parece aprovecharemos el tiempo en ir a visitar mi establo y mis vacas.</p> <p>Olivier: Lo importante ahora es que hablemos separadamente con los jefes de las delegaciones, y luego, con mucho gusto, iremos a ver tus vacas y todo lo que quicras.</p> <p>Catarino: ¡Aluegol Aluegol no</p>	INT. DESPACHO DEL PALACIO DE GOBIERNO. DIA	No	No	Formal

		habrá tiempo; si lo que pasa es que te importa poco conocer mi negocio, entonces ya no digo ni una palabra más: haremos lo que tú quieras.				
104.	Axkaná observando a Catarino Ibáñez, advirtió algo inequívocamente falso en las mieles con las que Ibáñez trataba de endulzar cada una de sus palabras, y esa impresión de doblez fué acentuándose en él a medida que el diálogo entre el Gobernador y el jefe de los progresistas avanzaba. Y rio Catarino a influjo de sus propias palabras Olivier decidió rendirse: Y salen.	Olivier: Me extraña que pienses eso, Catarino. Sabes muy bien que todo lo tuyo me interesa como lo mío propio. Catarino: ¡Veras que ordeña! Siempre he pensado para mis adentros: "cuando mire esto Olivier va a tener envidia de mis riquezas..." Olivier: Bueno, puesto que tanto te importa, lo haremos. Vamos a conocer tus vacas.	DESPACHO DEL GOBERNADOR CATARINO IBAÑEZ	No	No	Formal
105.	El establo es, ciertamente una maravilla. Los cobertizos, la techería, los corrales rebozan prosperidad eficaz y sabia	No	INT. EL ESTABLO DEL GOBERNADOR. DIA	No	No	Formal
106.	Grupo. Visitando el establo mientras conversan.	No	INT. EL ESTABLO DEL GOBERNADOR. DIA	No	No	Formal
107.	La instalación era perfecta o poco menos. El grupo guiado por Catarino recorre el Establo.	Catarino: (Al encargado) A ver, mister, dígame usted aquí a los señores lo que nos costó esta vaca. Mister: Dos mil libras esterlinas. Correa: ¿Y cuantas vacas como ésta tiene usted General? Catarino: Como ésta ninguna; pero que se le acerquen de quince a veinte, también muy finas: "charjar", "yersé", "jalstán"; y como otras cuarenta. Olivier: Te ves muy rico, Catarino. Catarino: ¿Rico? ¡Ni de donde! Esto es todo lo que tengo; aquí están metidas todas mis economías. Olivier: Confiésanos cuanto dinero vale todo tu negocio.	INT. EL ESTABLO DEL GOBERNADOR. DIA	No	No	Formal

		Catarino: ¿La verdad, la verdad?...te aseguro que no pasa de cuatrocientos mil pesos. Ya les dije: es todo lo que tengo. Olivier: Vámonos porque ya va siendo hora de la manifestación				
108.	Cartelones		EXT.CALLES DE TOLUCA.. DIA	La marcha de Zacatecas	Multitud	Disolvenica
109.	Mantas					
110.	Gritos					
111.	Grupos de campesinos desfilando por las calles de Toluca.					
112.	Líderes.					
113.	Bandas de Música.					
114.	Mirones.					
115.	Al frente de la manifestación desfilan Catarino Ibáñez, Olivier, con rabia por la picardía de Catarino.		EXT.CALLES DE TOLUCA.. DIA	La marcha de Zacatecas	Multitud	Formal
116.	Axkaná y el resto del grupo de políticos. Con frecuencia -excepto Catarino Ibáñez- les asalta el disgusto por los equívocos que se suceden, y se escuchan grutos de: ¡Viva Hilario Jiménez! ¡¡Viva!!		EXT.CALLES DE TOLUCA.. DIA	La marcha de Zacatecas	Multitud	Formal
117.	¿Muera Ignacio Aguirre!...					
118.	¡¡Muera!!					
119.	A veces, no familiarizados con los nombres de los candidatos, se escuchan gritos equivocados:					
120.	¡Viva Ignacio Jiménez! -o bien:					
121.	¡Muera Hilario Aguirre!					
122.	A veces alguien vociferaba:					
123.	¡Viva Catarino Ibáñez...!					
124.	¡¡Viva!! con gran satisfacción de Catarino.					
125.	La manifestación sigue desfilando por las calles. La CAMARA gira con la columna.					
126.	La misma columna de manifestantes desfila ahora frente a tres mesas. A cada hombre le dan algo del montón de comida que se mira sobre ellas. En la primera, un taco de barbacoa; en la segunda, un taco de guacamole, y en la	No	EXT.PATIO O JARDIN DE UNA CASONA. DIA	No	No	Formal

	última, un taco de frijoles.					
127.	Y se les señala el sitio donde pueden recibir más tortillas:	Mozo Primero: Allá hay más tortillas pal que quera. Mozo II: Y allá están los barriles de la bebida.	EXT.PATIO JARDIN DE UNA CASONA. DIA	O No	No	Formal
128.	Los indios desfilan con mansadignidad, y con la comida en las manos van a sentarse a la sombra de los árboles. Comían con tristeza fiel -con la tristeza con la quecomen los perres de la calle-; pero lo hacían al propio tiempo, con dignidad suprema casi estática. Al mover las quijadas las líneas del rostro se lesconservan inalterables.		EXT.PATIO JARDIN DE UNA CASONA. DIA	O No	No	Formal
129.	Grupo. Desde un extremo Catarino y el grupo miraron el espectáculo con sencillez revolucionaria de trazo espléndido:	Catarino: ¿Comida para unos? ¡Pos comida pa todos! ¿O no se maician ustedes que también nosotros tenemos derecho a vivir? ¡Andeles, muchachos: vamos a tomar mole al mejor restaurante de Toluca!	EXT.PATIO JARDIN DE UNA CASONA. DIA	O No	No	Formal
130.	Echaron a andar. Olivier iba de un humor negro	No	EXT.PATIO JARDIN DE UNA CASONA. DIA	O No	No	Formal
131.	Catarino sentado entre Olivier y Axkaná. Veinticinco o treinta comensales. Los mozos van y vienen. El muro principal se mira un adorno floral que reza: VIVA EL GENERAL HILARIO JIMENEZ NUESTRO CANDIDATO ALA PRESIDENCIA DE LA REPUBLICA.		INT. MESA DEL BANQUETE. DIA	No	No	Formal
132.	Axkaná toma en sus manos una tarjeta de las muchas que, impresas, se miran recargadas sobre los vasos, y lee: Sonríe y luego se la pasa a Olivier. Este lee a su vez		INT. MESA DEL BANQUETE. DIA	No	Comensales voces	Disolvenica
133.	Insert: La tarjeta tiene grabada con letras de oro la siguiente nota: "La mantequilla es de los Grandes Establos del Ciudadano Gobernador". Olivier mira hacia el arreglo floral y comenta:	Olivier: Yo no paso por esa mentira escandalosa. Ni Hilario Jiménez ni nadie es todavía candidato oficial del partido.	INT. MESA DEL BANQUETE. DIA	No	Comensales voces	Formal
134.	Grupo. M.S. Con sabia humildad respondió Catarino: El jefe de lo mozos se acercó solícito	Catarino: Tienes razón. Olivier. Si quieres mando bajar el adorno. Pero no vale la pena de	INT. MESA DEL BANQUETE. DIA			

	<p>Y agregó con profundo convencimiento democrático: Catarino no supo de pronto como tomar aquello. Respondió perplejo y sorprendido:</p>	<p>que te enojas ni que desprecies mi invitación por tan poquita cosa. Olivier: No es que me enoje, ni menos que desprecie tu invitación. Pero exijo que ese tetero se destruya. Catarino: Muy bien. Se destruirá como lo mandas. Nomás que, si lo permites, lo dejaremos mientras dure la comida. Jefe de los mozos: Servimos ahora el mole mi General. Catarino: No, amigo, el mole después. Mozo: ¿También el vino de las cajas grandes, señor Gobernador? Catarino: Claro que sí, amigo: de todos los vinos. Catarino: ¿Quién se atreverá a decir que nosotros no sentimos a fondo la revolución? ¿Estaríamos comiendo aquí, tan contentos, sin haber asistido antes al convite del pueblo? Olivier: (Casi en tono de insulto) No seas farsante Catarino Catarino: ¿Farsante yo, Olivier? Olivier: Sí, tú: farsante. Porque lo que estás diciendo es mentira, y tú sabes que es mentira.</p>				
135.	Catarino y Olivier	<p>Catarino: Yo no he dicho ninguna mentira Olivier. Te aseguro que el guacamole que se puso en los tacos que están comiendo nuestros compañeros del jardín es igual a éste que aquí comemos nosotros. Axkaná: El guacamole será igual. Pero la mentira consiste, General, en que llame "compañeros a esos pobres indios. Si son nuestros compañeros; ¿por qué a ellos les</p>	INT. MESA DEL BANQUETE. DIA	No	No	Formal

		<p>da huesos y tortillas martajadas, para que las coman en el suelo, mientras a nosotros nos trata regiamente?</p> <p>Catarino: A ellos les damos lo que son capaces de apreciar; nosotros comemos desacuerdo con nuestras costumbres.</p> <p>Olivier: ¡Tus costumbres!</p>				
136.	<p>Visiblemente, Catarino Ibáñez había ido bebiendo más de la cuenta, y con él algunos de los comensales. Intervino Eduardo Correa, apresurándose a impedir que la disputa creciera:</p>	<p>Correa: Por supuesto Olivier; Catarino tiene razón.</p>	<p>INT. MESA DEL BANQUETE. DIA</p>	No	No	No
137.	<p>De pronto en un extremo de la mesa se puso en pie, ya borracho, uno de los comensales:</p>	<p>Comensal I: ¡Viva mi General Catarino Ibáñez!...</p> <p>Gritos: ¡viva!</p> <p>Comensal I:</p> <p>Gritos y aplausos: ¡Vival</p>	<p>INT. MESA DEL BANQUETE. DIA</p>	No	No	No
138.	<p>Catarino limpiándose la boca con el revés de la mano:</p>	<p>Catarino: Gracias hijos; gracias por la justicia.</p> <p>Comensal II: (ya borracho) Señores concludadanos... yo apenas.. apenas...</p> <p>Comensal III: Dígalo compadre: ¿Apenas qué?</p> <p>Comensal II: (haciendo visera con la mano) Apenas si los deviso, jijos de una cabra...</p> <p>Catarino: Aquí mi amigo Olivier Fernández, que es buen revolucionario, como todos ustedes... digo, buen revolucionario más que antes haya sido catrín, me dijo la semana pasada que habíamos de sacar candidato a mi General Hilario Jiménez ... Muy bien... luego, esta mañana, me dijo que ya no, que ahora el candidato había de ser el ciudadano General Ignacio Aguirre... Muy bien... Y yo compañeros, les pregunto a ustedes, como revolucionarios conscientes y</p>	<p>INT. MESA DEL BANQUETE. DIA</p>	No	No	Formal

		honrados al chaquetear de ese modo mi amigo Olivier, ¿no dá pruebas que si yo soy farsante, como él me decía hace un rato, (y Catarino golpeó la mesa con la mano) , él quiero decirlo es más farsante que yo?				
139.	No hubo tiempo de que se oyera la respuesta: Olivier rápido e impulsivo, arrojó el vino de su copa a la cara del Gobernador y le dio enseguida con la copa misma un golpe en la frente, con lo cual se desencadenó tan rápida como intensa, la trifulca con la que Catarino tiró la mesa en la que había estado comiendo, mientras que Axkaná, Mijares y arrastraban a Olivier hacia la puerta de la calle. Se oían gritos y detonaciones.	Catarino: ¡Ya volverán, catrines hijos de la tiznada! ¡Ya volverán!	EXT. RESTAURANTE. DIA	No	Disparos	Formal
140.	Correa, Mijares y Axkaná, forcejeando lograron subir a Olivier a un auto mientras ordenaban al chofer:	Correa: ¡Echa a andar y no pares, así oigas que nos tiren!	EXT. RESTAURANTE. DIA	No	Disparos	Formal
141.	El auto partió veloz por la calle central alejándose de la onda del escándalo y de las injurias. Catarino y su Grupo habían salido gritando:	Catarino: ¡Ya volverán hijos de la tiznada!	INT. MESA DEL BANQUETE. DIA	No	No	No
142.	Caudillo M.C.U. INSERT. TITULAR: PODEROSO BLOQUE DE DIPUTADOS Y SENADORES PRO IGNACIO AGUIRRE. Después de loerto da por terminada su reunión con su gabinete y emite una sonrisa de sarcasmo.	No	INT: DESPACHO DEL CAUDILLO. DIA	No	No	No
143.	Jiménez. M. S. Paseándose furioso en su despacho de la Secretaría de Gobernación mientras profiere entre un grupo de sus adictos entre los que destacan el Diputado obrerista Ricalde, y López Nieto representantes de los campesinos, frases tan tremendas como airadas:	Jiménez: ¡Vil canalla! ¡Caterva infame de convenencieros!... ¿Cuándo han sido sensibles al dolor proletario de las ciudades y los campos? ¡Mereceríamos que nos ahorcaran si los dejásemos vivir!	INT. DESPACHO DE JIMENES. DIA.	No	No	No
144.	Puerta. F.S. Suavemente entreabierta y por la que aparece el Secretario Particular de	Secretario Particular: ¿puedo interrumpirlo mi General?	INT. DESPACHO DE JIMENES. DIA.	No	No	No

	Jiménez, que escucha parte de lo que vocifera el Ministro. Luego, tímidamente:					
145.	Jiménez Violento	Jiménez: Ya te dije que no estoy para nadie.	INT. DESPACHO DE JIMENES. DIA.	No	No	No
146.	Grupo El Secretario, avanzando con unos papeles en la mano al tiempo que dice:	Secretario: Se trata de los papeles que tiene usted que firmar urgentemente para que quede usted como propietario legítimo de la Hacienda, mi General.	INT. DESPACHO DE JIMENES. DIA.	No	No	No
147.	Jiménez te arrebata al Secretario los papeles y va a la mesa, donde firma. el Secretario va recogióndolos	No	INT. DESPACHO DE JIMENES. DIA.	No	No	No
148.	Ricalde y López Nieto M.C.U Mirándose significativamente. López Nieto avanza, hipócrita hasta Jiménez a quien la CAMARA mete a cuadro. LA CAMARA se acerca a Jiménez, que parece fuera de sí...	López Nieto: Por cierto, mi General, que quería felicitarte: esa Hacienda que acaba usted de adquirir con sus ahorros es la mejor de todo el norte de la República. La conozco bien. Buenas tierras pal trigo, mucha agua y buenos potreros para el ganado. Jiménez: (cortando en seco el comentario de López Nieto) ¡Bien! Hay que hacer un escarmiento. Ustedes ya saben lo que tienen que hacer... y que sea con el que más le duele a Aguirre...	INT. DESPACHO DE JIMENES. DIA.	No	No	Fade Out
149.	El coche de los forajidos en el que conducen a Axkaná va por la carretera. En sitio conveniente disminuye la velocidad y vira para salirse del camino salvando la cuneta con los tumbos consiguientes		EXT. NOCHE. CARRETERA DEL DESIERTO DE LOS LEONES	No	Motor de automóvil	Fade In
150.	El coche sigue por la llanura hasta que empieza a internarse en el bosque Al cabo de dos o tres minutos de rodar así, el automóvil se detiene. Vino entonces un momento de silencio y de quietud infinita que fue interrumpida por una voz	Forajido I: Diles a esos que apaguen	INT. AUTOMOVIL. NOCHE	No	No	Formal
151.	Sonaron las cerraduras de las portezuelas. Varios hombres se	Forajido II: ¡Levántense de ahí!	INT. AUTOMOVIL. NOCHE	No	No	No

	apearon.					
152.	Mientras Axkaná se incorporaba, dos manos lo cogieron por un brazo y otras lo arrojaron al asiento. Ahora sentía apoyársele sobre el pecho el cañón de la pistola. Pero con tal brusquedad que lastimaba a Axkaná que sin moverse protestó.	Axkaná: ¡Imbécil! ¿No comprende que así puede irsele un tiro? Forajido I: ¡Cállese hijo de...!	INT. AUTOMOVIL. NOCHE	No	No	Formal
153.	El Forajido que mantenía la pistola sobre el pecho de Axkaná presionó con más fuerza, en tanto el Forajido I se volvía hacia sus compinches	Forajido I: Saca el tequila.	INT. AUTOMOVIL. NOCHE	No	No	Formal
154.	Axkaná sintió que alguien se palpaba cerca de su cuerpo. Oyó que movían algo, que rasgaban papeles. El cuello de una botella vino a tocarle la boca.	Forajido I: Beba un trago	INT. AUTOMOVIL. NOCHE	No	No	Formal
155.	Axkaná desvió el rostro y respondió firme y tranquilo	Axkaná: No bebo Forajido I: ¿No bebe? Axkaná: No, No bebo. Forajido I: ¿Con qué no, he?	INT. AUTOMOVIL. NOCHE	No	No	Formal
156.	El Forajido I se volvió hacia sus cómplices y ordenó:	Forajido I: A ver, tú; que te den el embudo del aceite... ¿con qué no bebe?	INT. AUTOMOVIL. NOCHE	No	No	Formal
157.	Axkaná percibió el ruido que hacían delante al remover las herramientas y los trebejos del automóvil.	No	INT. AUTOMOVIL. NOCHE	No	No	Formal
158.	Entre tanto no dejaba de oírse la voz de Forajido I que repetía constantemente:	No	INT. AUTOMOVIL. NOCHE	No	No	Formal
159.		Forajido I: ¿Con qué no bebe... con qué no bebe?	INT. AUTOMOVIL. NOCHE	No	No	Formal
160.	Axkaná preciótomar una resolución transando ante la fuerza bruta que se imponía y contra la cual no podía luchar.	Axkaná: Y ¿quién me asegura que es sólo tequila lo que quieren darme? Forajido I: Nadie. Y sobran las preguntas. Si quisiéramos envenenarlo o matarlo de otro modo cualquiera, ¿quién lo había de impedir? Pero ya oyó que pedí el tequila. Sienta la botella; Está nuevecita, la acabamos de destapar. Beba, pues, por las buenas o por las malas. Traiga la mano... ¿No es ésta una botella?	INT. AUTOMOVIL. NOCHE	No	No	Formal
161.	Aquel lenguaje popular y pintoresco	Forajido I: Beba un trago, pues...	INT. AUTOMOVIL. NOCHE	No	No	Formal

	hizo gracia a Axkaná que sonrió levemente a pesar de todo. Tocó la botella y asintió: "Sí, es una botella".	Mire: bebo yo primero.	NOCHE			
162.	El Forajido I se empujó la botella y luego hizo chasquear la lengua	Forajido I: Buen tequila. ¡Verdad de Dios!.. Ahora usted	INT. AUTOMOVIL. NOCHE	No	No	Formal
163.	Axkaná bebió	Forajido I: ¿Es tequila o no es tequila? Axkaná: Así parece. Forajido I: Beba otra vez Axkaná: No, ya no. Forajido I: Beba otra vez le digo... y nomás no e mueva tanto, que la pistola puede dispararse..	INT. AUTOMOVIL. NOCHE	No	No	Formal
164.	Y siendo así, el Forajido Y volvió a hacer que la botella y los labios de Axkaná se juntaran. Axkaná se vio obligado a beber.	Forajido I: ¿No es buen tequila? Axkaná: Sí, si es bueno... pero ¿para qué me han traído a este sitio? Forajido I: No sea curioso ya se lo diremos en cuantito que esté briago. Empujese otro trago nomás. Y atienda a mis consejos: Si sigue moviéndose no respondo de la pistola.	INT. AUTOMOVIL. NOCHE	No	No	Formal
165.	El Forajido I golpeaba con el cuello dela botella los labios de Axkaná Lo hacia, evidentemente, con la intención de hacerle daño y mantenerlo dócil. Para que cesara en aquello, Axkaná bebió.	No	INT. AUTOMOVIL. NOCHE	No	No	Formal
166.	Esta vez el Forajido no se contentó con que Axkaná bebiera como las otras sino que le metió entre los dientes varios centímetros de la botella y lo obligó a tomar enorme cantidad de líquido		INT. AUTOMOVIL. NOCHE	No	No	Formal
167.	Axkaná sintió el efecto cálido del alcohol, que casi lo ahogaba, y un comienzo de mareo. De la cara seguía manándole un hilo de sangre; la humedad le bajaba ya hasta la pechera de la camisa	Forajido I: Tome otra vez	INT. AUTOMOVIL. NOCHE	No	No	Formal
168.	Viendo que Axkaná comenzaba a resistirse envalentonado por el vino, el Forajido Y se dirigió a sus cómplices.	Forajido I: Agarrenlo de los brazos, no sea que con la borrachera se nos alebraste	INT. AUTOMOVIL. NOCHE	No	No	Formal
169.	El Forajido I se volvió directamente hacia Axkaná.	Forajido I: Andele don Tal, tome otro trago. Está aquí para	INT. AUTOMOVIL. NOCHE	No	No	Formal

		obedecerme.				
170.	Como Axkaná se resistía hasta donde le era posible, el Forajido continuó:	Forajido I: Beba por las buenas, ¿Si o no?	INT. AUTOMOVIL. NOCHE	No	No	Formal
171.	Axkaná consintió en beber pero sus secuestradores maniobraron de tal manera que lo obligaron a ingerir una enorme cantidad de licor	No	INT. AUTOMOVIL. NOCHE	No	No	Formal
172.	Sentía Axkaná que tenía lumbre en la boca, en la garganta, en el pecho; pero en medio de todo empezaba a inundarlo inmenso bienestar. Dos tragos más, que le dieron inmediatamente, no provocaron casi resistencia alguna; entraron en él como droga que libera, que alivia. Pero aquello no duró mucho; momentos después sus sensaciones variaron de golpe. Experimentaba ahora veloces amagos de una borrachera terrible, de una embriaguez extraña que lo inundaba, más que el mareo, en ahogo. Iba sintiéndose otro, de segundo en segundo, profundamente otro y cada vez que sus arterias, bajo la presión de la sangre, se hinchaban.	No	INT. AUTOMOVIL. NOCHE	No	No	Formal
173.	Nuevos tragos hicieron que su cabeza se le antojara tan grande como el automóvil, y mayor que la cabeza sentía la herida del pómulos...la venda, ceñida a muerte contra las cejas, le golpeaba las sienes con latidos que eran enormes martillazos.	Axkaná: ¡Quítenme la venda, quítenmenla! Forajido Y: Beba otra vez.	INT. AUTOMOVIL. NOCHE	No	No	Formal
174.	Y de nuevo le metieron la botella hasta la garganta. Y no acababa de pasar todavía lo que le echaron en la boca, cuando ya estaban obligándolo a tomar otro trago.	No	INT. AUTOMOVIL. NOCHE	No	No	Formal
175.	Luego le hicieron beber en todas formas degenerando aquello en continuo forcejeo. Breve rato resistía Axkaná, y luego, exhausto, cedía unos segundos hasta volver a resistir. Así cinco, diez, veinte veces. Lo tenían asido por las piernas, por la nariz, por los cabellos. Cuando daba señales de	No	INT. AUTOMOVIL. NOCHE	No	No	Formal

	ahogarse le dejaban descansar y enseguida volvían.					
176.	Le golpeaban la cara para que abriera la boca; le metían entre los dientes algo parecido a un desatornillador.	No	INT. AUTOMOVIL. NOCHE	No	No	Formal
177.	Finalmente, entre ebrio y desvanecido fue entregándose. Estaba ahora de espaldas sobre el asiento, y para mayor facilidad, ya no le daban de beber con la botella, sino con el embudo. Se le mezclaban en la boca, remotos, los sabores del tequila, de la sangre, del aceite... durante cierto espacio bebió mansamente cuanto le dieron: Fue un tiempo largo, larguísimo... Ya no sentía la herida, ni la cabeza ni el cuerpo. Toda su conciencia era una sola sensación: la de un tubo de metal que se amoldaba a su lengua; la de una lengua escaldada que se amoldaba al tubo de metal y aquella sensación, que por un instante pareció llenar e universo, que fue infinita, empezó a apagarse y a desvanecerse, y conforme se desvaneció todo fué desvaneciéndose con ella.	No	INT. AUTOMOVIL. NOCHE	No	No	Formal
178.	Sobre el rostro de Axkaná que pierde el sentido, se hace	No	INT. AUTOMOVIL. NOCHE	No	No	Formal
179.	En el extremo del despacho, aparentemente hacia el exterior por el balcón, está Remigio Tarabana.	No	INT. DESPACHO DEL GENERAL AGUIRRE.. DIA	No	No	No
180.	Aguirre y Olagaray. Discutiendo. (Olagaray es un viejo militar)	Olagaray: Indicaba yo, mi General, que el señor Presidente...	INT. DESPACHO DEL GENERAL AGUIRRE.. DIA	No	No	No
181.	Aguirre lo interrumpe con brusquedad.	Aguirre: El Presidente, compañero, no puede haberles prometido a ustedes que sancionaría un verdadero despojo. ¿A quién pertenecen legítimamente esos terrenos: a la cooperativa o a la May-be? Olagaray: Como director de la cooperativa, declaro que los terrenos son nuestros, mi General; las consideraciones de	INT. DESPACHO DEL GENERAL AGUIRRE.. DIA	No	No	No

		orden revolucionario... Aguirre: La revolución no puede servirle de argumento Olagaray: Legalmente...El dercho...parece favorecer a la May-be. Aguirre: Muy bien, compañero. Eso es todo lo que nos interesa. Olagaray: Si, mi General.				
182.	Aguirre tendió a Olagaray el papel en que había escrito poco antes.	Aguirre: Aquí tiene usted el acuerdo. Espero lo oficios dentro de media hora.	INT. DESPACHO DEL GENERAL AGUIRRE.. DIA	No	No	No
183.	Temboroso de indignación, que con grandes esfuerzos ocultaba, Olagaray dio la media vuelta y salió de la oficina.	No	INT. DESPACHO DEL GENERAL AGUIRRE.. DIA	No	No	No
184.	Remigio Tarabana se adelantó transportando de gozo y se soltó comentando la escena.	Remigio: ¡Eso es! ¡Así se hace! Lleva la estocada hasta la bola.	INT. DESPACHO DEL GENERAL AGUIRRE.. DIA	No	No	No
185.	Tras de matar su entusiasmo, Remigio Tarabana saca del bolsillo de pecho de su saco su cartera. De ella extrae un documento. Por su forma se adivina que se trata de un cheque. Remigio despliega y le pone sobre la mesa ante Aguirre: LA CAMARA avanza hasta concentrarse en el documento.	No	INT. DESPACHO DEL GENERAL AGUIRRE.. DIA	No	No	No
186.	Insert. E trata de un cheque expedido por La May- be por cincuenta mil pesos.	No	INT. DESPACHO DEL GENERAL AGUIRRE.. DIA	No	No	No
187.	En aquel momento se oye que llaman a la puerta de la oficina con precipitación. Se abre la puerta de la antesala y entra el ayudante de guardia. El oficial se acerca a la mesa del Ministro, le entrega una tarjeta y casi le dice al oído algunas palabras.	No	INT. DESPACHO DEL GENERAL AGUIRRE.. DIA	No	No	No
188.	Aguirre mira la tarjeta comenta con extrañeza y en voz alta.	Aguirre: No la conozco ni de nombre.... ¿Y dijo eso? ¿Qué en cuanto supiera yo que se trataba de ella la recibiría? Oficial de guardia: Así dice, mi General.	INT. DESPACHO DEL GENERAL AGUIRRE.. DIA	No	No	No
189.	Aguirre tornó en mirar la tarjeta.	Aguirre: Beatriz	INT. DESPACHO	No	No	No

	mientras repetía con ánimo y gestos evocadores:	Delorme...Beatriz Delorme... ¿Quién podrá ser?	DEL GENERAL AGUIRRE.. DIA			
190.	Tarabana, de pronto, estalló en carcajadas:	Tarabana: ¡La mora, hombre! ¿Quién habría de ser?	INT. DESPACHO DEL GENERAL AGUIRRE.. DIA	No	No	No
191.	Aguirre rió también mientras ordenaba:	Aguirre: Hágala pasar enseguida.	INT. DESPACHO DEL GENERAL AGUIRRE.. DIA	No	No	No
192.	El Oficial de guardia sale un momento después aparece franqueando el paso a La Mora.	No	INT. DESPACHO DEL GENERAL AGUIRRE.. DIA	No	No	No
193.	La Mora venía agitadísima, nerviosa, lo que contribuía a que su semblante no fuera aquel que sus amigos estaban acostumbrados a mirar en la hora de disipación nocturna. Comenzó a hablar apresuradamente.	La Mora: Perdóname, Nacho, perdóname si por culpa mía se quebrantan tus órdenes, tus consignas, como tus oficiales dicen: pero estoy...	INT. DESPACHO DEL GENERAL AGUIRRE.. DIA	No	No	No
194.	Al verla tan agitada y distinta, Aguirre y Tarabana salieron al encuentro de La Mora. Entre ambos la tomaron por los brazos y la llevaron hacia el sofá, en tanto que Aguirre le decía:	Aguirre: Para ti no hay consignas, tú mandas aquí. Siéntate y dínos lo que te pasa. ¿En qué te puedo servir? La Mora: Vengo... No se decirte como vengo. Vengo verdaderamente desolada...	INT. DESPACHO DEL GENERAL AGUIRRE.. DIA	No	No	No
195.	La Mora está a punto de romper a llorar.	Aguirre: Pero ¿Que te sucede? Dílo La Mora: No, si no es a mí; se trata de Axkaná.	INT. DESPACHO DEL GENERAL AGUIRRE.. DIA	No	No	No
196.	La jovial compasión de Aguirre se nubló de un golpe.	Aguirre: ¿Le ocurre algo a Axkaná? La Mora: Verás: Yo salgo ahorita de la Inspección General de Policía, , mejor dicho, de estar con el Inspector. Anoche, me llevaron detenida por cosas que no valen la pena contarse. Como a las tres de la madrugada vino a hablar con el Inspector el Jefe de las Comisiones de Seguridad, ese a quien llaman el alcayata... Aguirre: ¿Zaldívar? La Mora: Ese mismo: El Inspector Zaldívar. Yo estaba en una pieza, ellos se pusieron a hablar de sus cosas en la pieza	INT. DESPACHO DEL GENERAL AGUIRRE.. DIA	No	No	Formal

		contigua. De repente me acometió el miedo de que quisieran hacerme algo y me acerqué hasta la puerta para ver y oír. Entonces mi curiosidad fué enorme, porque oí, claro, que pronunciaban dos veces seguidas el nombre de Axkaná. Todo lo decían tan bajito que no pude entender muy bien, sin embargo cogí dos o tres frases y muchas palabras sueltas. Zaldivar, contaba al Inspector que habían plagiado a Axkaná. El Inspector dijo varias veces: "Oye, ¿y si se muere?". Y Zaldivar contestó una vez: "Si e muere que se muera, cosas mas raras se han visto".				
197.	Aguirre no esperó a que La Mora se extendiera más en su relato. Fue precipitadamente a su escritorio y tras de tocar ahí uno de los timbres, se acercó a la puerta. Segundos después pareció Cisneros, el Secretario Particular.	Aguirre: Llame usted inmediatamente por teléfono a la casa del Diputado Axkaná González; pero aprisita, Cisneros, la cosa urge.	INT. DESPACHO DEL GENERAL AGUIRRE.. DIA	No	No	Formal
198.	Cisneros desapareció.	No				
199.	Aguirre, preocupado y reuniendo planes fue acercándose lentamente a la Mora	No	INT. DESPACHO DEL GENERAL AGUIRRE.. DIA	No	No	Formal
200.	Iba a reanudar el diálogo con la mujer cuando reapareció Cisneros. Venía ahora demudado; no se decidía a transmitir su mensaje.	No	INT. DESPACHO DEL GENERAL AGUIRRE.. DIA	No	No	Formal
201.	Aguirre impaciente le conminó a hablar:	Aguirre: ¿Que hay? ¡Dígalo pronto! Cisneros: Qué Don Axkaná no puede venir al teléfono... dicen que casi está agonizando.	INT. DESPACHO DEL GENERAL AGUIRRE.. DIA	No	No	Formal
202.	La Mora lanzó un grito:	La Mora: ¡Agonizando! ¡Agonizando! ¿Ya lo ven?	INT. DESPACHO DEL GENERAL AGUIRRE.. DIA	No	No	No
203.	La Mora se deshizo en llanto.					
204.	Con serenidad perfecta, serenidad que saltaba sobre el fondo de su	Aguirre: Gracias por el servicio, Bea'riz. No enteres a nadie de lo	INT. DESPACHO DEL GENERAL	No	No	No

	precipitación nerviosa de los minutos anteriores, Aguirre fue a tomar el sombrero y el bastón y tornó a acercarse al sofá. Paso la mano por sobre el hombro de La Mora, toda estremecida de sollozos, y, acarisiándosele, le dijo:	que oíste anoche en la Inspección; tampoco digas que has venido a contármelo. Vente, Remigio	AGUIRRE.. DIA			
205.	Y Tarabana salió en seguimiento de Aguirre.	No	INT. DESPACHO DEL GENERAL AGUIRRE.. DIA	No	No	Formal
206.	En la casa del Diputado Axkaná González todo andaba conmovido y revuelto desde las primeras horas de aquella mañana. Entraban, salían amigos y conocidos; daban órdenes tres médicos; la campanilla del teléfono sonaba continuamente.	No	INT SALA Y PASILLOS DE LA CASA DE AXKANÁ.. DIA	No	No	Fundido
207.	En la sala, la madre y las hermanas de Axkaná, rodeadas por otras mujeres de su amistad, no cesaban en sus lamentaciones. En esos momentos se produjo una ligera conmoción y segundos después Ignacio Aguirre apareció acompañado de Tarabana	No	INT SALA Y PASILLOS DE LA CASA DE AXKANÁ.. DIA	No	No	No
208.	Se acercó a los familiares de Axkaná y brevemente les presentó sus condolencias. Inmediatamente demandó.	Aguirre: Lléveme a la recámara de Axkaná.	INT SALA Y PASILLOS DE LA CASA DE AXKANÁ.. DIA	No	No	No
209.	Todos le obedecieron. Una de las hermanas condujo a Aguirre hasta la puerta de la recámara; el mismo Aguirre abrió y haciendo una indicación a la hermana para que permaneciera fuera cerró tras de sí la puerta.	No	INT SALA Y PASILLOS DE LA CASA DE AXKANÁ.. DIA	No	No	No
210.	La pieza, con los dos balcones totalmente abiertos, estaba inundada en luz. Se oía a lo lejos, por la Reforma, el claxon de los automóviles que pasaban, y más lejos aún, hacia la Calzada de Chapultepec, el estrépito de los tranvías. Aguirre se acercó al lado de Axkaná y se inclinó sobre el lecho. Estuvo varios minutos tan inclinado sobre el cuerpo del enfermo que casi lo tocaba con la cara. No oyó otra cosa	No	INT. RECAMARA DE AXKANÁ. DIA	No	No	No

	que los roncros estertores que lanzaba ni vio nada aparte del montón de vendas que envolvían la cabeza de Axkaná, y un brazo desnudo, con fuerte magullamiento en la muñeca, cuyas manchas lívidas contrastaban con la palidez perfecta de la mano.					
211.	Se volvió levemente al oír que alguien abría la puerta		INT. RECAMARA DE AXKANÁ. DIA	No	No	No
212.	Era la hermana de Axkaná que hacía entrar al médico.		INT. RECAMARA DE AXKANÁ. DIA	No	No	No
213.	Aguirre se irguió y se encaró al doctor demandando una explicación científica.	Aguirre: Dígame su opinión, doctor. Quiero una explicación lo más precisa que le sea posible. Doctor: Yo mismo, señor General, no me lo explico. Es un simple caso de intoxicación, de intoxicación por alcohol. Aguirre: ¿Caso simple le parece a usted?	INT. RECAMARA DE AXKANÁ. DIA	No	No	Formal
214.	El médico empezó a tartamudear:	Doctor: Me parece simple en cuanto a la causa, en cuanto al alcohol... ya en los efectos, la apariencia se complica. En la mañana, al recogerlo en la calle, rezumaba tequila, literalmente, hasta por las uñas. A juzgar por las heridas debe haber sostenido una riña feroz. Tiene rotos tres dientes...	INT. RECAMARA DE AXKANÁ. DIA	No	No	Formal
215.	Aguirre ya impaciente lo atajó:	Aguirre: Hablemos claro, doctor. Harto sabe usted que esos golpes no los ha recibido Axkaná en riña alguna. Doctor: ¿Yo?...¿Cómo habla de saberlo, señor General? Aguirre: Fácilísimamente. ¿Le ha examinado usted las manos? Doctor: Sin duda, como todo el cuerpo. Aguirre: Pues bien; yo, que apenas se las he visto, estoy seguro de que con ellas no dio Axkaná un solo golpe. ¿De que riña está usted hablando	INT. RECAMARA DE AXKANÁ. DIA	No	No	Formal

216.	Las evasivas de médico cobraron nuevo giro.	<p>entonces?</p> <p>Doctor: Yo no soy un político, señor General; yo no me meto en esas cosas</p> <p>Aguirre: Por supuesto, doctor, ni lo pretendo tampoco. Pero usted es el médico de esta casa y está obligado a no encubrir lo que debe saberse. ¿O prefiere usted el bochorno de que llamemos a una persona que nos inspire más confianza?</p>	INT. RECAMARA DE AXKANÁ. DIA	No	No	Formal
217.	Como por encanto, el médico se amanzó:	<p>Doctor: ¡No, eso de ninguna manera! Estoy claramente a sus órdenes. Es posible que el tequila ni lo haya bebido Axkaná, sino que lo hayan hecho tragar de modo violento.</p> <p>Aguirre: Eso es lo primero que debió usted decirme.</p> <p>Doctor: Claro que se trata de una mera hipótesis.</p> <p>Aguirre: ¿Como que de un hipótesis? ¿Y los dientes? ¿Y la lengua? ¿Y los brazos?...Pero ahora vamos a lo que importa: ¿Está usted seguro de que solo es alcohol?</p> <p>Doctor: Seguro no. En esto no se está nunca seguro. Pero si no es alcohol no veo que pueda ser. ¿Nota usted cómo llega aquí el olor de tequila?</p>	INT. RECAMARA DE AXKANÁ. DIA	No	No	Formal
218.	<p>Aguirre se volvió hacia Axkaná para contemplarlo con ojos compasivos. Luego, moviendo levemente los labios, parecía precisar los términos de un plan. Luego salió ordenando a médico.</p> <p>Y sale. PANNING.</p>	Aguirre: Tal vez lo necesite yo a usted...	INT. RECAMARA DE AXKANÁ. DIA	No	No	No
219.	Ignacio Aguirre paseaba de un lado a otro y hababa con voz irritada. En el sofá, inquieto ante la cólera de Aguirre, Remigio Tarabana lo escuchaba,	Aguirre: Ahora sí, te lo aseguro, me han colmado el plato. Pero no lo tolero una hora más. ¡Ni un minuto más! Esta misma noche estarán en mi poder las pruebas	INT. DESPACHO DEL GENERAL AGUIRRE.. NOCHE.	No	No	Formal

		de la trama, y mañana...mañana ocurrirá una de dos cosas: O renuncia Hilario Jiménez, o renuncio yo después de romper con el Caudillo.				
220.	En ese momento se oyó el zumbador del teléfono					
221.	Aguirre descolgó el auricular	<p>Aguirre: (Al teléfono) ¿El señor Inspector General de Policía?... (pausa) para una investigación urgente de la Secretaría, necesito los servicios del Inspector Zaldivar, Jefe de las Comisiones de Seguridad. Que se presente en mi despacho inmediatamente.</p> <p>(Pausa) Sí, desde luego, que lo acompañen otros dos agentes eficaces. (Pausa) Muy bien, lo espero.</p>	INT DESPACHO DEL GENERAL AGUIRRE.. NOCHE.	No	No	No
222.	Aguirre colgó el teléfono. Oprimió el botón de un timbre y segundos después apareció en Oficina de Guardia	<p>Aguirre: ¿Está ahí Cahuama?</p> <p>Oficial: Sí, mi General</p> <p>Aguirre: ¿Y Rosas?</p> <p>Oficial: También, mi General.</p> <p>Aguirre: Bien. Diga usted a Cahuama que dentro de unos minutos iré a su casa con otras dos personas. El y Rosas vendrán también. Que bajen al patio del a Secretaría y cuando me vean salir de acensor se acerque a mi suban conmigo al automóvil. Coviene que el chofer sepa desde ahora a donde vamos; así no tendrá que pedir órdenes... ¿Entendido?</p> <p>Oficial: Entendido, mi General.</p> <p>Aguirre: ¡Ah! Otra cosa. El Inspector Zaldivar y otros dos agentes de la policía se presentarán aquí de un momento a otro. Haga usted pasar al Inspector en cuanto llegue; a los agentes, no. Que ellos se queden en la Oficina del Estado</p>	INT DESPACHO DEL GENERAL AGUIRRE.. NOCHE.	No	No	Formal

		Mayor y de ahí no salgan, por ningún motivo, hasta nueva orden.				
223.	Aguirre con el rostro grave queda cavilando. Sobre su rostro se hace la					
224.	LA CAMARA abre sobre el rostro de Aguirre ahora impenetrable. LA CAMARA se retira para establecer que se encuentra en la sala de la casa de Cahuama y que, frente Aguirre está el Inspector Zaldívar, que es un hombre alto, robusto, de cabelera rojiza, que en ese momento reproducía, en parte, la forma del sombrero texano que se habia quitado poco antes. Su aire, muy tranquilo, aunque alerta, era normal en los hombres hechos a toda suerte de acontecimientos imprevistos.	No	INT CASA DE CAHUAMA.. NOCHE.	No	No	Disolvencia
225.	Cahuama, como anfitrión, iba a recorrer los pasadores de los balcones para ventilar la habitación, pero Aguirre lo contuvo.	Aguirre: No; deja echadas las maderas y vete. Si algo necesito, te llamaré.	INT CASA DE CAHUAMA.. NOCHE.	No	No	No
226.	Cahuama se dirigió a la puerta, invitó a salir a Rosas, y salió a su vez cerrando la puerta.	No	INT CASA DE CAHUAMA.. NOCHE.	No	No	No
227.	Aguirre en tono casi indiferente se dirigió a Zaldívar. En el extremo de la habitación, permanecía de pie Remigio Tarabana. Y dirigiéndose a Tarabana añadió	Aguirre: Siéntese, Coronel. Aguirre: Siéntate.	INT CASA DE CAHUAMA.. NOCHE.	No	No	No
228.	Los tres se sentaron: Zaldívar, en el sofá; Tarabana en una silla un tanto alejada, y Aguirre en uno de los sillones.	No	INT CASA DE CAHUAMA.. NOCHE.	No	No	No
229.	Tras una pausa, Aguirre comenzó apoyando mucho las palabras.	Aguirre: Como verá usted, Coronel, la cuestión es bien sencilla. Se trata del atentado de anoche contra una persona que estimo muchísimo. Contra el Diputado Axkaná González. ¿Qué se sabe de eso en la Inspección? Zaldívar: Cualquier cosa, mi General; simples rumores.	INT CASA DE CAHUAMA.. NOCHE.	No	No	Formal

		<p>Aguirre: Muy bien; pues con esos rumores que usted conoce y con lo que yo ya sé de fijo vamos a descubrir, si usted no tiene inconveniente, a los autores del crimen... ¿Trae usted pistola?</p> <p>Zaldívar: Sí, mi General.</p> <p>Aguirre: Permítame verla.</p>				
230.	Zaldívar sacó su arma y se la entregó a Aguirre sin que por ello se produjera en la tensura de su naturalidad la arruga más leve. Susembiante era el de un amigo que muestra a orto algo para que lo vea.		INT CASA DE CAHUAMA.. NOCHE.	No	No	No
231.	Aguirre tomó la pistola y llamó:	Aguirre: ¡Cahuama!	INT CASA DE CAHUAMA.. NOCHE.	No	No	No
232.	Se abrió la puerta y asomó Cahuama.	<p>Aguirre: Que el Inspector te entregue sus otras armas, si alguna más trae.</p> <p>Zaldívar: Nunca llevo más que una pistola, mi General.</p> <p>Aguirre: Por si las dudas nos cercioraremos.</p>	INT CASA DE CAHUAMA.. NOCHE.	No	No	Formal
233.	Cahuama avanzó y se puso a cachear al Inspector	<p>Cahuama: No carga nada, mi General</p> <p>Aguirre: Muy bien...¡Rosasi!</p>	INT CASA DE CAHUAMA.. NOCHE.	No	No	Formal
234.	Rosas entró también. Aguirre le tendió la pistola de Zaldívar	Aguirre: Tome usted esto y permanezca aquí presente... Tú, Cahuama, trae papel de escribir, una botella de coñac, otra de tequilla y tres copas.	INT CASA DE CAHUAMA.. NOCHE.	No	No	No
235.	Cahuama salió a cumplir la orden.	Zaldívar: Si mi General me lo permite haré una aclaración: No hacía falta desarmarme, soy hombre de confianza.	INT CASA DE CAHUAMA.. NOCHE.	No	No	Formal
236.	Aguirre no contestó. Se puso en pie y comenzó a pasear de un extremo a otro.	No	INT CASA DE CAHUAMA.. NOCHE.	No	No	No
237.	Tarabana, desde su asiento guardaba silencio.	No	INT CASA DE CAHUAMA.. NOCHE.	No	No	No
238.	Momentos después entró Cahuama con una de las botellas y el papel. Un	No	INT CASA DE CAHUAMA..	No	No	No

	soldado traía la otra botella y la bandeja de las copas. Lo pusieron todo en la mesita del centro y el soldado salió.		NOCHE.			
239.	Aguirre cogió la botella de coñac y sirvió dos copas; luego vertió una de tequila.	Aguirre: (A Zaldivar) Para usted.	INT CASA DE CAHUAMA.. NOCHE.	No	No	No
240.	Aguirre alargó la copa a Zaldivar; éste la tomó. A Tarabana le tendió la otra copa de coñac, él tomó una para sí.	Aguirre. ¡Salud!	INT CASA DE CAHUAMA.. NOCHE.	No	No	No
241.	Los tres bebieron.	Aguirre: Ahora Inspector, va usted a sentarse en esta mesa y a consignar aquí, en estos papeles, de su puño y letra, lo que usted y otros agentes hicieron anoche al Diputado Axkaná González en el camino de Desierto. y bueno es que desde el principio advierta usted que no tiene objeto de mentir; conozco la historia como si la hubiera vivido.	INT CASA DE CAHUAMA.. NOCHE.	No	No	No
242.	Zaldivar permaneció impassible.	Zaldivar: Yo le protesto a usted, mi General, que no sé una palabra de lo que usted me está habando. Aguirre: Pues yo le digo lo contrario, Inspector: que usted miente. Zaldivar: No, mi General, no miento... Aguirre: Muy bien. Entonces si no sabe usted lo que le pregunto va a permitirme que me entere...¡Rosas! Rosas: Mi General Aguirre: Salga usted a la calle y dígame al chofer que me mande el embudo del aceite	INT CASA DE CAHUAMA.. NOCHE.	No	No	No
243.	Zaldivar entonces, de un golpe, perdió la serenidad. Volvió a la vista, acaso sin quererlo, hacia las botellas que estaban sobre la mesa. Y todavía manifestó más su inquietud cuando el Capitán Rosas regresó con el embudo en la mano.	Aguirre: ¿Insiste usted en no saber? Zaldivar: Dije ya que no sé nada, mi General. Aguirre: Perfectamente. Va usted entonces a sufrir ahora mismo el suplicio que la policía le	INT CASA DE CAHUAMA.. NOCHE.	No	No	Formal

		infrigió a Axkaná. Yo, Inspector Zaldívar, no pido a nadie que me perdone; por lo cual tampoco perdono. A cambio de confesar por escrito habría evitado usted el tratamiento que merece; pero, supuesto que no confiesa usted, no tengo porque guardarle consideraciones. Tragaré usted a la fuerza, con embudo, todo el tequila que le quepa en el cuerpo.				
244.	El rostro de Zaldívar comenzó a temblar.	Zaldívar: Usted no hará eso, mi General. Aguirre: No, vamos a verlo... ¡Cahuama! Cahuama: Mi General. Aguirre: ¿Hay mas tequila en la casa? Cahuama: Otras dos botellas, mi General. Aguirre: Que las traigan	INT CASA DE CAHUAMA.. NOCHE.	No	No	Formal
245.	Un ligero temblor acometió a Zaldívar y le sacudía la mano, ocupada en acariciar la cadenilla del chaleco. De pronto exclamó en tonode voz ajena a suvoluntad.	Zaldívar: ¡La confesión por escrito sería mi ruina, mi General! Aguirre: Eso no losé yo, ni me importa. ¿Escribe usted, si o no? Zaldívar: Un pacto, mi General: Escribo si promete usted protegerme. Póngase en mi caso: Fue orden directa de mi general Hilario Jiménez... ¿A mí que me iba y me venía con hacerlo?...Nunca había cruzado palabra con Don Axkaná.	INT CASA DE CAHUAMA.. NOCHE.	No	No	Formal
246.	Aguirre vaciló un punto, apenas perceptible, y acabó por decir:	Aguirre: Convenido. Lo protegeré a usted con lo que de mi dependa. Pero la relación ha de ser amplia y completa	INT CASA DE CAHUAMA.. NOCHE.	No	No	No
247.	Zaldívar se sentó a la masa y comenzó a escribir.	No	INT CASA DE CAHUAMA.. NOCHE.	No	No	No
248.	LA CAMARA se acerca a su mano para ver las primeras palabras del texto de la confesión.	No	INT CASA DE CAHUAMA.. NOCHE.	No	No	No

249.	LA CAMARA abre sobre el pliego de la confesión de Zaldivar. Al enterarse se establece que el pliego se encuentra en las manos del Caudillo y que frente a él está Aguirre. esperando que termine la lectura.	No	INT. DESPACHO DEL PRESIDENTE. DIA.	No	No	Disolvenica
250.	Momentos después, el Caudillo, con aplomo irónico, donde se hacía valuar la irrisación de su sonrisa comentó:	Caudillo: Muy interesante relato, sin duda. Pero niego la autenticidad de los hechos. Hilario como funcionario y como hombre, está por encima de tales pequeñeces. Aguirre: ¿Y si yo le asegurara a usted que es verdad cuanto ahí se describe? Caudillo: Pues entonces creería yo que la pasión lo ciega a usted así. Porque esas cosas, cuando yo gobierno, no se dicen en mi presencia.	INT. DESPACHO DEL PRESIDENTE. DIA.	No	No	Formal Campo contra campo
251.	Y el Caudillo se habia quitado lo anteojos y habla dejado acentuarse, pero sobre la noto gris del bigote en desorden, su expresión a la vez riante y dominadora. Le fulan en los ojos, como de tigre, fulgores dorados, fulgores magníficos.	No	EXT. DESPACHO DEL PRESIDENTE. DIA.	No	No	Formal Campo contra campo
252.	Pero Aguirre no se amedrentó, le sostuvo la mirada firmemente, y ambos quedaron frente a frente como dos adversarios declarados.	No	EXT. DESPACHO DEL PRESIDENTE. DIA.	No	No	Formal Campo contra campo
253.	Insert. la primera plana de un periódico de la época en la que se lee a ocho columnas: "EL GENERAL IGNACIO AGUIRRE PRESENTA SU RENUNCIA"	No				
254.	Insert. Periódico: EL GENERAL AGUIRRE ACUSADO DE MALVERSACION DE FONDOS Y DE CORRUPCION". Declaraciones del General Aispuro, Nuevo Ministro de Guerra.					
255.	Insert. Periódico: "EL GENERAL AGUIRRE ACEPTO SU CANDIDATURA A LA PRESIDENCIA". El encono de las pasiones se		EXT. FACHADA CAMARA DE DIPUTADOS. DIA.	No	No	No

	desbordan en la Cámara de Diputados.					
256.	<p>Int. Cámara de Diputados. Día. El presidente de debates:</p> <p>Baja de la tribuna</p> <p>Sube Ricalde ala tribuna</p> <p>Y Ricalde baja de la tribuna entre aplausos, gritos y silbidos que difícilmente busca dominar el Presidente de Debates.</p> <p>Ya Mijares se ha abalanzado a la tribuna.</p> <p>Y baja dela tribuna entre el desconcierto de los hilaristas y las sonrisas de los aguirristas.</p> <p>Ya ha subido a la tribuna López Nieto, Como por magia se hace el silencio en el caldeado recinto.</p> <p>(Las pasiones se desbordan en gritos, aplausos, silbidos e insultos).</p> <p>Olivier, hasta hoy observador sagaz del rumbo de la -acalorada sección-, se lanza a la tribuna.</p>	<p>Pdte. de debates: Declaro abierta la sección.</p> <p>Gritos Galería: ¡Viva Hilario Jiménez...!</p> <p>Pdte. de Debates: Ruego al público de abstenerse de manifestaciones de índole política. (PAUSA) Tiene la palabra el Diputado Mijares.</p> <p>Mijares: (en la tribuna) Sólo he querido subir hoy a esta tribuna para denunciar públicamente, haciéndome eco de a voz de la nación entera, la campaña de desprestigio tan villanamente desatada por el General Aispuro, actual Ministro de la Guerra, contra su antiguo jefe y antecesor, el General Ignacio Aguirre.</p> <p>Gritos: ¡Viva Ignacio Aguirre...!</p> <p>Grito: ¡Muera...!</p> <p>Mijares: (dominado con la voz) ¡...el Señor General Ignacio Aguirre...sin otra mira que desprestigiar a hombre, al ciudadano, y al por muchos motivos ilustre General, que la nación entera señala como el único candidato posible a la Presidencia de la República.</p> <p>Grito: ¡Viva Hilario Jiménez!</p> <p>Gritos: ¡Muera...!</p> <p>Mijares: ¡Denuncio esa campaña de injurias como simple y burda maniobra política, inspirada por las ambiciones bastardas de los partidarios de Hilario Jiménez!</p> <p>Pdte. de Debates: ¡Diputado Ricalde!</p> <p>Ricalde: El Sector obrero que honro en representar en la más alta tribuna de la República piensa que el señor Aispuro, se</p>	INT. CAMARA DE DIPUTADOS. DIA.	No	No	Formal

	<p>limitó a denunciar ante la opinión pública la corrupción y la malversación de fondos cometidos por su antecesor, Señor General Aguirre. pero piensa, además, que se quedó corto en el cumplimiento de su deber ya que debió haber denunciado también lo que motivó a su destitución como Secretario de la Guerra; la vida de crápula, de venalidad, de francachelas, no sólo en sus cinco "hogares" sino en casa de mala nota como esa que regentea una mujerzuela llamada por mal nombre "La Mora".</p> <p>¡Piensa la nación los males que acarrearía al país la obra corruptora de un hombre como Ignacio Aguirre!</p> <p>Mijares: (con potente voz) ¡No es el Sector obrero el que ha hablado. (Aplausos nutridos). Es el hombre que ayer parecía su guía, su representante, su líder; y que hoy, enriquecido, pretende arrastrarlo equivocadamente a respaldar la candidatura de un hombre como Hilario Jiménez. ¿Cuáles son los méritos de Hilario Jiménez para que lo respalde esa falsa voz del Sector Obrero? ¡Todos los conocemos! Violencias, peculados, hazañas siniestras, y toda una historia de insinceridad pública en la que su falso agrarismo se traduce en misteriosas adquisiciones de haciendas y latifundios.</p> <p>(Aplausos)</p> <p>... y su amor a las masa obreras en enriquecimiento propio. (Aplausos estruendosos).</p> <p>Mijares: (concluyendo teatralmente) ¡Sobran datos,</p>				
--	--	--	--	--	--

		<p>cifras, fechas y nombres...]</p> <p>López Nieto: No creo que los pecados que ha señalado la autorizada voz del sector obrero sean los peores del señor general Ignacio Aguirre. Yo los llamaría pecadillos, simple revancha que su madurez le pide a los años de juventud vividos en la trinchera de la Revolución. Pecadillos que todos no inclinamos -estoy seguro- a perdonar. Por lo que no podemos perdonar -y hablo con mi voz campesina y agrarista- el la obra de corrupción del ejército emanado de la Revolución misma, amenazando al país con una ola de sangre si las fuerzas puras de la República -el campesino y el obrero- no lo respaldan por satisfacer su ambición de mando. ¡Este es el gran pecado de Ignacio Aguirre! Y no ha sido el señor General Aispuro el que lo ha denunciado, ni el señor General Jiménez el que lo señalaba, sino la nación entera: pero responsable y enérgica, de quien gobierna los destinos de la República y de la Revolución: ¡Nuestro Caudillo...!</p> <p>(Aplausos, silbidos, gritos)</p> <p>Desde el más alto puesto de Caudillo en que la Revolución y la nación entera lo colocaron, vio con su mirada de águila las maniobras oscuras del que iba a ser un traidor a los destinos de la Revolución, de la República, y de la Patria, y por eso lo ha señalado como merecedor del desprecio público.</p> <p>Olivier: (Después de esperar que su presencia imponga silencio) Siempre que se habla</p>				
--	--	--	--	--	--	--

		<p>del águila se piensa en su mirada: ¡la mirada del águila! Y esa mirada acaba de atribuirse aquí mismo al Caudillo . No voy a negarla; no hay duda de que la tiene, y que la ha puesto en juego. Sólo quiero recordar que si el águila tiene mirada también tiene garras, y como ave de rapiña cumple su destino. He aquí lo que el Caudillo pretende cometer desde el alto puesto que le dio la Revolución: ¡un acto de rapiña! Y porque el señor General Aguirre -hombre puro como hombre público- se negó a ser cómplice de la rapiña fue destituido como Ministro de Guerra y enlodado después con una campaña infame.</p> <p>Gritos: ¡Viva Ignacio Aguirre! ¡¡Viva!!</p> <p>Olivier: En cambio ¿quién ha sido conservado cuidadosamente en su puesto?: el hombre que si se ha prestado a la rapiña: el señor Secretario de Gobernación, Hilario Jiménez.</p> <p>Gritos. ¡Muera! ¡Muera...!</p> <p>Voz: ¡Viva Hilario Jiménez!</p> <p>Gritos: ¡¡Muera...!</p> <p>Olivier: ¡Esto es lo único que quiero denunciar ante la nación entera la mirada de "águila", pero también las garras de "águila", del Caudillo...!</p>				
257.	<p>El Caudillo: En su oficina, leyendo en los periódicos la agitada sesión de la Cámara. Sonríe con ironía.</p>		EXT. CASTILLO DE CHAPULTEPEC. DIA.	No	No	No
258.	<p>Comandancia Militar de la Plaza. El General Protasio Leyva, Jefe de las operaciones del Valle y Comandante Militar de la Plaza, reunió en sus oficinas a los Diputados Ricalde y López Nieto que eran los líderes del</p>	<p>Lopez Nieto: Por ahora, estamos perdidos. Siendo ahora los Aguirristas dueños de la mayoría y el "quorum" serán los amos de la lucha electoral, es decir, del futuro Congreso; es</p>	INT. OFICINA DEL GENERAL PROTASIO LEYVA. DIA.	No	No	No

	movimiento Hilarista en el Congreso. Leyva quería conocer la opinión de ellos respecto de la lucha allí.	decir, de la futura Presidencia. Leyva: De modo que todo depende de que destruyamos el "quorum" y la mayoría Aguirrista. ¿No es eso?.				
259.	Ricalde y López Nieto asintieron con grandes movimientos de cabeza pero luego, al cruzar las miradas, cambiaron su actitud en un tono ambiguo. Se miraron con semblante consternado como dando a entender lo difícil que era llevar a cabo la proposición de Leyva.	No	INT. OFICINA DEL GENERAL PROTASIO LEYVA. DIA.	No	No	Formal
260.	Leyva continuó:	Leyva: Muy bien.	INT. OFICINA DEL GENERAL PROTASIO LEYVA. DIA.	No	No	No
261.	Pero Ricalde y López Nieto consideraron necesario ayudarlo a pensar.	Ricalde: Todo lo otro, programas, propaganda, sufragios, elecciones, es puro jarabe de pico. ¿Comprende usted mi General? Leyva: Nada impedirá a Hilario ser el próximo Presidente de la República si solo quitamos de enmedio de nueve a diez diputaditos discurseadores. ¡Vaya un problema!	INT. OFICINA DEL GENERAL PROTASIO LEYVA. DIA.	No	No	No
262.	Para justificar su determinación, Leyva continuó:	Leyva: ¿No es verdad que la salvación de la República y de la obra revolucionaria estriba en que el poder personificado en el Caudillo pase íntegro al General Hilario Jiménez? López Nieto. Sí, es verdad.	INT. OFICINA DEL GENERAL PROTASIO LEYVA. DIA.	No	No	No
263.	los complotistas se miran complacidos y sobre ellos se hace.	No	INT. OFICINA DEL GENERAL PROTASIO LEYVA. DIA.	No	No	No
264.	LA CAMARA abre sobre el Mayor Manuel Segura que está tras de un escritorio.	No	INT. OFICINAS DEL PARTIDO NACIONAL OBRERISTA.. DIA.	No	No	No
265.	LA CAMARA se retira para establecer que ambos lados de Segura se encuentran Ricalde y López Nieto.	No	INT. OFICINAS DEL PARTIDO NACIONAL	No	No	No

			OBRERISTA.. DIA.			
266.	El movimiento de la CAMARA descubre un numeroso grupo de hombres vestidos con ropas civiles que aguardan de pie frente al Mayor Segura.	No	INT. OFICINAS DEL PARTIDO NACIONAL OBRERISTA.. DIA.	No	No	No
267.	El Mayor Segura, Ricalde y López Nieto consultan un papel que se encuentra sobre el escritorio.	No	INT. OFICINAS DEL PARTIDO NACIONAL OBRERISTA.. DIA.	No	No	No
268.	LA CAMARA establece que este pliego contiene una lista de Diputados Aguirristas señalados con una, dos o tres cruces, según su importancia. Quién encabeza la lista es Olivier, después de Axkaná u así los demás: López de la Garza, Mijares, etc. A continuación del nombre de Olivier aparecen tres cruces, luego la de Axkaná con dos, así como el de López de la Garza, Encarnación Reyes, y Mijares. Luego vienen otros con una cruz solamente.	No	INT. OFICINAS DEL PARTIDO NACIONAL OBRERISTA.. DIA.	No	No	No
269.	Ricalde se dirige al numeroso grupo de hombres que aguardan y los arenga.	Ricalde: Para llevar a cabo la empresa que va a comunicarles el Mayor Segura, empresa salvadora de los ideales de la revolución, el General Leyva ha pensado en sus más valiosos colaboradores; ha pensado en nosotros, ha pensado en ustedes y de ustedes espera que no defraudarán sus esperanzas, que son, en estos momentos de nueva crisis nacional y de peligro común, la esperanza de México.	INT. OFICINAS DEL PARTIDO NACIONAL OBRERISTA.. DIA.	No	No	No
270.	Algunos de los presentes batieron palmas débilmente.					
271.	El Mayor Segura impuso silencio con el ademán y abordo las explicaciones completas.	Segura: Para esta tarde los Aguirrista tienen dispuesto en la Cámara de Diputados un complot contra los partidarios de mi General Hilario Jiménez; pretenden matar a los principales jefes del grupo Hilarista,	INT. OFICINAS DEL PARTIDO NACIONAL OBRERISTA.. DIA.	No	No	No

		provocando un choque entre la porras. Pero ni General Leyva, perfectamente al tanto de la trama, ha dado orden de que nosotros vayamos a proteger a los Diputados Hilaristas, para lo cual dispone que, en último extremo, hagamos a los líderes de Aguirrismo lo que ellos esperan hacer con los otros; o sea, que no les guardemos consideraciones de ninguna especie. Esa es la misión que yo traigo y la que ustedes reciben ahora oficialmente por mi conducto.				
272.	Entre todos lo presentes corrió un sacudimiento de extrañeza. Se miraron unos a otros impresionados por la misión que se les confiaba.	No	INT. OFICINAS DEL PARTIDO NACIONAL OBRERISTA.. DIA.	No	No	No
273.	El Mayor Segura, para evitar que cundiera el temor y para reafirmar el primer efecto de sus palabras, continuó:	Segura: La cosa es muy sencilla. Subiremos a las tribunas, nos instalaremos todos en la que está a mono derecha. Fijense bien: Todos en la tribuna de la derecha; y ahí quedaremos en guardia para cuando las boclas empiecen.	INT. OFICINAS DEL PARTIDO NACIONAL OBRERISTA.. DIA.	No	No	No
274.	Uno de los que escuchaban entre el grupo, de porte indudablemente militar a pesar de sus ropas civiles, dio un paso al frente	El Capitán: ¿Trae usted la orden por escrito mi Mayor? Segura: ¿Tiene usted miedo, Capitán? Capitán: No, mi Mayor. Segura: Pues lo parece	INT. OFICINAS DEL PARTIDO NACIONAL OBRERISTA.. DIA.	No	No	No
275.	El Oficial inclinó la cabeza avargonzado y retrocedió, mientras el Mayor Segura proseguía:	Segura: Aquí el Mayor Canuto Arenas, y los agentes especiales, saben ya cuates son los líderes Aguirristas más peligrosos. Ellos tienen el cargo de irlos mostrando a cada grupo a medida que entren en la Cámara. Si más instrucciones hacen falta, las daré sobre el terreno.	INT. OFICINAS DEL PARTIDO NACIONAL OBRERISTA.. DIA.	No	No	No
276.	Segura paseó la mirada sobre todos los que recibían sus ordenes y no	No	INT. OFICINAS DEL PARTIDO	No	No	No

	encontrando objeción alguna iba a dar por terminada la reunión.		NACIONAL OBRERISTA.. DIA.			
277.	Ricalde se dirigió a un individuo bajo, de tez oscura, pómulos salientes, ojos oblicuos y labios gruesos. Se trataba de un oficial llamado Adelaido Cruz.	No	INT. OFICINAS DEL PARTIDO NACIONAL OBRERISTA.. DIA.	No	No	No
278.	Ricalde le hizo señas de que se acercara.	Ricalde: Para usted, Adelaido Cruz, el Mayor Segura tiene un comisión especial. Cruz: Bueno, señor Diputado.	INT. OFICINAS DEL PARTIDO NACIONAL OBRERISTA.. DIA.	No	No	No
279.	Ricalde vaciló un momento y luego prosiguió:	Ricalde: Vamos a ver si son fundados los elogios que de usted hace el General Leyva...se trata de esto. Si el Diputado olivier Fernández logra escapar de la Cámara, usted se encargará de matarlo en la calle. ¿Me entiende?	INT. OFICINAS DEL PARTIDO NACIONAL OBRERISTA.. DIA.	No	No	No
280.	Adelaido Cruz miró a Ricalde melancólicamente, mientras decía:	Cruz: ¿Mi General Leyva, te dio esa orden por escrito? Porque yo, señor...	INT. OFICINAS DEL PARTIDO NACIONAL OBRERISTA.. DIA.	No	No	No
281.	Ricalde le interrumpió:	Ricalde: ¡Ah! ¿También usted tiene miedo? Cruz: No, señor, no tengo miedo. Ricalde: Pues si no lo tiene, no lo demuestre.	INT. OFICINAS DEL PARTIDO NACIONAL OBRERISTA.. DIA.	No	No	No
282.	El Capitán Cruz se incorporó al grupo y se inició el movimiento de todos hacia la calle	No	INT. OFICINAS DEL PARTIDO NACIONAL OBRERISTA.. DIA.	No	No	No
283.	La primera sensación del Capitán Cruz al encontrarse en el vestíbulo de la Cámara, fue semejante a un mareo. Diputados, ujieres, oficiales de policía, individuos de las porras, ocupaban todo el recinto. Se caminaba con dificultad.	No	INT. VESTIBULO, PASILLO, ECALERAS, Y SALON DE SESIONES EN LA CAMARA DE DIPUTADOS. DIA.	No	No	No
284.	Para orientarse un poco, el Capitán preguntó a un ujier.	Cruz: Dispense, ¿por donde se va a la tribuna de la derecha? Ujier: Por Ahi				
285.	En lo alto de la escalera el Capitán Fontanes y el agente Abat observaban y esperaban.	Fontanes: (A Cruz) Por aquella puerta.				
286.	Cruz entró por donde le indicaron: la		INT. VESTIBULO,	No	No	No

	puesta daba a la tribuna de la derecha. Ya estaban instalados ahí todos los individuos que Segura había citado en las Oficinas del Partido Nacional Obrero. También había hombres de otro aspecto; no había ninguna mujer. Cruz fue a reclinarse a una columna desde donde pudo ver el recinto parlamentario.		PASILLO, ECALERAS, Y SALON DE SESIONES EN LA CAMARA DE DIPUTADOS. DIA.			
287.	Los curules dibujaban abajo semicírculos concéntricos. Habían mucho Diputados; grupos de ellos hablaban a media voz; otros leían o escribían; otros dormitaban. Enfrente, la rica estructura de caoba y paramentos dorados -de que estaba echo el conjunto de mesas, barandillas, tribuna, se recortaba en brusco perfil contra el color blanco de las paredes del fondo. En ellas brillaban, en grandes mayúsculas, uno debajo de otros, mucho nombres de héroes y patriotas.	No	INT. VESTIBULO, PASILLO, ECALERAS, Y SALON DE SESIONES EN LA CAMARA DE DIPUTADOS. DIA.	No	No	No
288.	El Capitán Cruz volvió la vista al centro de la sala. Ahora se fijó detenidamente en los Diputados de las curules; reconoció algunos cuyos nombres le habían dicho una hora antes; reconoció a Axkaná, a Mijares, a López de la Garza. Casi bajos sus pies vio juntos a Ricalde y a López Nieto.	No	INT. VESTIBULO, PASILLO, ECALERAS, Y SALON DE SESIONES EN LA CAMARA DE DIPUTADOS. DIA.	No	No	No
289.	Cruz se estremeció. Buscaba en vano con los ojos a Olivier: No lo veía por parte alguna.	No	INT. CAMARA DE DIPUTADOS. DIA	No	No	Formal
290.	Los partidarios de Aguirre se limitaban a oír con fingida atención los nombres que iba diciendo al pie de la mesa el secretario encargado de pasar lista.		INT. CAMARA DE DIPUTADOS. DIA	No	No	Formal
291.	Y así aconteció que, al pronunciar el secretario el nombre de Axkaná González, uno de los miembros de la porra llamado Cañizo, no resistiera el impulso de exclamar con voz ahogada.	Cañizo: ¡Viva Ignacio Aguirre! Coro: ¡¡Viva!!	INT. CAMARA DE DIPUTADOS. DIA	No	No	Formal
292.	Dos o tres veces volvió Canuto Arenas para pasar revista sus cómplices y este	No	INT. CAMARA DE DIPUTADOS. DIA	No	No	Formal

	grito lo sorprendió estando en la tribuna.					
293.	Asumió la más feroz de sus actitudes y grito con intención de reto:	Canuto: ¡¡Muera!!	INT.CAMARA DE DIPUTADOS . DIA	No	No	Formal
294.	Pero Casimiro, el jefe de los Aguirristas, lejos de ajitarse, replicó dirigiéndose a uno de los suyos que en aquel momento se encontraba más cerca de Canuto.	Jefe de porristas: ¡¡Cuidado, Cañizo, que ése nomás de feo, asusta!!	INT.CAMARA DE DIPUTADOS . DIA	No	No	Formal
295.	Aquello provocó la carcajada y varios de los compañeros de Arenas se unieron a la risa de sus rivales.	No	INT.CAMARA DE DIPUTADOS . DIA	No	No	Formal
296.	Canuto se volvió a la burla. Pero no se encaro con el jefe de los Aguirristas, sino con Cañizo quien, sin dejar de reír y apretando con fuerza el bastoncillo que llevaba, repelió el ataque acercándola mano libre ,con disimulo, a la región de la cadera. poco después el nombre del Diputado Hilarista López Nieto acentuó, si bien ahora por reacciones contrarias a las de antes, los preliminares del choque.	No	INT.CAMARA DE DIPUTADOS . DIA	No	No	Formal
297.	Mientras el Diputado respondía con ademán de plebeyo :	López Nieto: ¡¡Aquí!! Cañizo: ¡¡Mueran Hilario Jiménez y sus paniaguados!! Cómplice de Canuto: ¡¡Viva mi General Hilario Jiménez!!	INT.CAMARA DE DIPUTADOS . DIA	No	No	Formal
298.	Atraídos por las exclamaciones, mucho Diputados que aún andaban por los pasillos -erán los más- entraron en la sala.	Secretario: ¡Olivier Fernández, Emilio!	INT.CAMARA DE DIPUTADOS . DIA	No	No	Formal
299.	El Capitán Cruz, hasta ahí inmóvil contra la columna, salió estremecido de su ensimismamiento: Hasta entonces distinguió a Olivier que estaba sentado en una silla de la plataforma, oculto casi por la mesa y un grupo de Diputados con quienes hablaba.	Olivier: ¡¡Aquí!! Casimiro: ¡¡Viva Olivier Fernández!! Porra y Diputados hilaristas: ¡¡Viva Hilario Jiménez!! Coro: ¡¡Viva!! Cañizo: ¡¡Viva Ignacio Aguirre!! Coro: ¡¡Vival!!	INT.CAMARA DE DIPUTADOS . DIA	No	No	Formal
300.	Vitores y mueras sacudían lo ábitos de lPalacio Legislativo. Canuto, por sobre la maerjada de los vivas y mueras, quiso dar la respuesta que estaba quemandole lo labios. Se inclinó sobre	Canuto: Ya veremos, don tal, quién vive de veras y quiénes mueren. Cañizo: No es difícil adivinarlo. Basta con mirarle la cara de	INT.CAMARA DE DIPUTADOS . DIA	No	No	Formal

	Cañizo para decirle:	asesino. Canuto: Aquí nohay más asesino que tú. Y no te rajes . Vamos allá afuera los dos solos. Cañizo: No me rajo; vamos				
301.	Canuto y su enemigo buscaron la puerta. Cañizo iba adelante; el otro, dos o tres metros atrás. Cañizo, en el acto mismo de salir dela tribuna, se volvió de frente hacia el Hilarista, que ya llevaba la mano derecha en la cadera; y de ese modo, caminando de espaldas, dio algunos pasos en el pasillo, atento a que no le madrugara el otro..	No	INT.CAMARA DE DIPUTADOS . DIA	No	No	No
302.	Todo se realizó en menos de un segundo. Canuto, al rebasar la puerta, inició el movimiento para girar ya con la resolución de disparar.	No	INT.CAMARA DE DIPUTADOS . DIA	No	No	No
303.	Cañizo le llevaba levisima ventaja; tenía la pistola afuera de la funda y en camino de enderezarce hacia el blanco y encontrarlo. Pero en aquella fracción de segundos Cañizo sintió que le cogian el codo, que otra mano le torcía la muñeca y que su revólver tras de soltar el tiro hacia abajo, caía al suelo. Eran el Capitán Fontanes y el agente Abat que lo habían cogido por la espalda.	No	INT.CAMARA DE DIPUTADOS . DIA	No	No	No
304.	De una sacudida Cañizo se libértó de quienes lo sujetaban; falló en su intento de recoger del suelo su arma, y se precipitó por la escalera.	No	INT.CAMARA DE DIPUTADOS . DIA	No	No	No
305.	Dio varios brincos cuando Canuto le hizo fuego desde arriba. La bala de Canuto lo pesco en la cuarta cabriola. El cuerpo de Cañizo herido, se engarabító en el aire y fué a caer en el pavimento del vestibulo.	No	INT.CAMARA DE DIPUTADOS . DIA	No	No	No
306.	Cayó comosi la pistola que le daba muerte hubiese disparado, no la bala que le hiba a matar , sino el cadáver mismo	No	INT.CAMARA DE DIPUTADOS . DIA	No	No	No
307.	Emilio Olivier en el centr\ de uno de los	Olivier: ¡Cierren todas las	INT.CAMARA DE	No	No	No

	pasillos del piso, baja rodeado de un grupo de Diputados; ordena con voz estentórea:	puertas de la Cámara y que nadie entre ni salga mientras no se logra la captura del asesino!	DIPUTADOS . DIA			
308.	Alrededor dl cadáver de Cañizo una multitud zumbaba y se arremolinaba: Diputados, periodistas, individuos dispersos de las dos porras. LA CAMARA gira hacia las escaleras por las que se despeña, como río, una multitud venidad de las galerías y tribunas.	No	INT. VESTIBULO. TOP SHOT.	No	No	No
309.	Se escucha un rumor de voces que repiten:	Rumor de voces: Es un hombre alto, de traje azul.	INT. VESTIBULO. TOP SHOT.	No	No	No
310.	Emilio Olivier, un Oficial de Policía. LA CAMARA sorprende las órdenes que da Olivier:	Olivier: Mientras la mitad de su fuerza guarda las salidas de la Cámara, usted, en persona, al frente de la otra mitad, suba por aquella escalera y detenga al asesino, que está ahí, agazapado, cerca de aquel sujeto alto, de cara negra y deforme. Oficial: Pero ya le digo que mi fuerza señor Diputado, se compone sólo de veinte hombres. Permita usted que pida ayuda a la Inspección. Olivier. (colérico) ¿Tiene usted miedo? Oficial: No, señor Diputado, no lo tengo; pero con todo el valor del mundo los imposibles son imposibles. Olivier: Mando que usted, sin descorrer las puertas, vaya a donde está el asesino y lo capture.	INT. VESTIBULO. TOP SHOT.	No	No	No
311.	El oficial y los cinco gendarmes se volvieron entonces hacia la escalera, y trataron de subir, a culatazos, entre la multitud.	No	INT. VESTIBULO. TOP SHOT.	No	No	No
312.	Canuto Arenas, Fontanes, Abat, y todos sus compañeros, se veían ajenos al origen del desorden; mostraban aire de simples curiosos.	No	INT. GALERIA.	No	No	No

313.	El verdadero matador -que era un hombre bajo, con traje de gabardina verde gris- se agazapaba cerca de Canuto, protegido por los tres agentes especiales, Marcos, Lomas y Abat, dentro de cuyo cerco hacía todo lo posible para que se le notase.	No	INT. GALERIA.	No	No	No
314.	Canuto comentó:	Canuto: Orita mismo podríamos darle su agua a Olivier.	INT.CAMARA DE DIPUTADOS . DIA	No	No	No
315.	Y como cumplimiento de esta idea llamó al Capitán Cruz con gesto discreto:		INT.CAMARA DE DIPUTADOS . DIA	No	No	No
316.	Cruz se aproximó poco a poco, favorecido por sus compañeros, que el abrían camino. Llegó así cerca de Canuto. Este le dijo:	Canuto. Oiga, amigo, mientras yo echo fuera al compañero que ya anda comprometido, usted se acerca al Olivier, y me lo liquida, ¿me entiende? ¿No le tiembla la mano?. Cruz: No, mi Mayor	INT.CAMARA DE DIPUTADOS . DIA	No	No	No
317.	Todos se movieron para cumplir su cometido.					
318.	El río humano continuaba forcejeando, unos por subir y otros por bajar, anulando las fuerza contrarias como resultado una inmovilidad de los cuerpos sobre la que se agitaba el oleaje de las cabezas.	No	ESCALERA	No	No	No
319.	Canuto vió como Cruz, estaba ya a dos pasos de Olivier, el cual, con los ojos fijos en la cuadrilla de Canuto, decía algo a varios individuos que lo rodeaban... Cruz se acercaba más todavía... Ahora no mediaba ya más que una cabeza entre la suya y la de Olivier...	No	ESCALERA	No	No	No
320.	Canuto murmuró:	Canuto: ¡La verdad de Dios que Cruz es muy hombre!	INT.CAMARA DE DIPUTADOS . DIA	No	No	No
321.	Durante un instante, que fue un siglo, Canuto espero ver subirse la cara de Olivier con sombras mortales. Pero ni ta tsuceso vino ni el tal Capitán Cruz se movió de donde estaba. Queriendo reconquistar lo perdido se llavó la mano a la pistola. Pero antes de que esta saliese de la funda, Canuto se detuvo;	Casimiro: Si tan siquiera mueve la lengua, lo clavo, valedor.	INT.CAMARA DE DIPUTADOS . DIA	No	No	No

	Casimiro le ponía un puñal en el vientre y lo amenazaba, Susurró:					
322.	Canuto miro a Casimiro y calló; contestó apenas con el brillo de los dientes.					
323.	Insert. del periódico. Con un encabezado que dice: "RUMORES DE LEVANTAMIENTO EN PUEBLA, JALISCO, OAXACA Y TOLUCA".			Fondo musical marcial	No	No
324.	Olivier que habla por teléfono, ve el encabezado del periódico mientras dice:	Olivier: Nos reuniremos esta noche para tomar determinaciones definitivas en casa del General Sandoval. Avise usted al General Ortiz, al General Figueroa, a López de la Garza, y al General Elizondo.	INT. PRIVADO DE OLIVIER	No	No	Disolvenca
325.	Olivier concluye: Y cueiga.	Olivier: Si. Axkaná se encargará de llevar mas tarde al General Aguirre.	INT. PRIVADO DE OLIVIER	No	No	Formal
326.	Un grupo de tres o cuatro políticos prominentes del partido han escuchado con atención la conversación de Olivier.		INT. PRIVADO DE OLIVIER	No	No	Formal
327.	Olivier se pone en pie y dirigiéndose al grupo les confirma: Y se dirige hacia la puerta.	Olivier: (Diálogo Tentativo) Todo está arreglado para esta noche.	INT. PRIVADO DE OLIVIER	No	No	Disolvenca
328.	Un auto se detiene y del él baja el General Elizondo. Le es abierta la puerta y el General entra. El coche arranca. Casi tras él se detiene otro auto del que descende un grupo formado por López de la Garza y dos políticos de los ya conocidos. En la misma actitud misteriosa entran. de otro auto bajan, a poco, lo Generales Ortiz y Figueroa, y, finalmentre, y casi tras ellos, Olivier Fernández descende de su auto con el General Domínguez.	No	INT. FACHADA DE LA CASA DEL GENERAL SANDOVAL.. NOCHE.	No	No	Disolvenca
329.	Todos entran y la puierta se cierra. Los coches arrancan. La CAMARA avanza hacia la puerta.					
330.	En diversas actitudes Políticos y Generales. López de la Garza, levantándose hace las conclusiones del conciliábulo supuesto:	López de la Garza: En conclusión existen dos maneras de ver la cus.ión: una representada por Olivier Fernández preconiza el empleo	INT.SALA O DESPACHO DEL GENERAL SANDOVAL.. NOCHE	No	No	No

		inmediato de las armas; ya otra, defendida sobre todo por el General Elizondo, prefiere no precipitar las cosas aún; sino seguir haciendo adeptos entre los Generales y Coroneles no comprometidos.					
331.	Olivier exaltado:	Olivier: O nosotros le madrugamos al Caudillo o el Caudillo nos madruga a nosotros.	INT.SALA DESPACHO GENERAL SANDOVAL.. NOCHE	O DEL	No	No	No
332.	Elizondo buscaba respuestas apropiadas.	Elizondo: Madrugar, sí, licenciado; pero sin que corra uno el riesgo de que pronto lo acuesten. ¿Con qué elementos contamos? Con los del Estado de México, con los de Puebla, con los de Jalisco, con los de Oaxaca. Bueno, pues todo eso no es bastante. Olivier: Contamos con toda la Nación, General. Elizondo: Sí, licenciado; pero hay que distinguir. En estos casos la Nación no se bate; se bate el Ejército, y del Ejército, no puede ponerse en duda, lo más no está aún con nosotros. Conviene, pues, seguirlo trabajando.	INT.SALA DESPACHO GENERAL SANDOVAL.. NOCHE	O DEL	No	No	Formal
333.	Y concluyó tras una pausa en la que Olivier permaneció pensativo:	Correa: Sobre todo, qué falto lo principal: Conocer a fondo lo que piensa el General Aguirre.	INT.SALA DESPACHO GENERAL SANDOVAL.. NOCHE	O DEL	No	No	No
334.	El auto del General Aguirre se detiene frente a la fachada de la casa de Sandoval y de él descienden Aguirre, Tarabana y Axkaná.	No	INT.SALA DESPACHO GENERAL SANDOVAL.. NOCHE	O DEL	No	No	No
335.	Nuevamente la puerta es abierta misteriosamente y los tres entran.	No					
336.	LA CAMARA sorprende de espaldas a Olivier que camina unos pasos	Olivier: ¡Créame, General, se lo digo con franqueza: ya es cosa	INT.SALA DESPACHO	O DEL	No	No	No

	pensativo y que de pronto se vuelve para decir:	de pensar seriamente en rebelarnos!	GENERAL SANDOVAL.. NOCHE				
337.	LA CAMARA centra al General Aguirre entre el grupo, y avanza hacia él, que contesta, dueño de sí mismo:	Aguirre: Resuelto a levantarme en armas estoy. Eso es cosa que no me disimulo ni discuto, pue se que al final hemos de venir a parar en ello. Creo, sin embargo, que no debemos recurrir a las armas mientras no tengamos la justificación legal que ha de darnos fuerza. No quiero, a toda costa, adueñarme de la Presidencia, y no porque blasono de moral, de puro, de incorruptible, sino que a mí me parece que, sean cuales fueren las mentiras y el lodo que nos ahogan, hay papeles que exigen dignidad, momentos de decoro que no deben olvidarse.	INT.SALA DESPACHO GENERAL SANDOVAL.. NOCHE	O DEL	No	No	Formal
338.	En ese momento se abre la puerta y un Asistente del General Sandoval dice: Y Tarabana sale.	Asistente: Usted perdone, mi General, llaman por teléfono urgentemente al señor General Aguirre. Aguirre: (A Tarabana) Ve a ver Tú de que ese trata.	INT.SALA DESPACHO GENERAL SANDOVAL.. NOCHE	O DEL	No	No	No
339.	Olivier satisfecho por el curso que llevaban las declaraciones de Aguirre:	Olivier: Nos decía usted, General... Aguirre: Decía que yo me propongo no disparar el primer tiro mientras el Caudillo y Jiménez no extremen las cosas al punto de que la nación estera nos aplauda si nosotros hacemos lo mismo. Quiero ganar, sí, pero ganar bien, o sea: dejando a los otros el recurso criminal o innoble. Elizondo: En todo eso estoy yo de acuerdo. Aguirre: A estas alturas e triunfo no es lo más importante; lo es el fallo del plebicitó íntim que la nación está haciendo siempre. Y	INT.SALA DESPACHO GENERAL SANDOVAL.. NOCHE	O DEL	No	No	Formal

		si el fallo nos favorece, igual da entonces conquistar la Presidencia que morir asesinados.				
340.	Regresa Tarabana, un poco agitado. Aguirre le pregunta.	Aguirre: ¿Algo urgente? Tarabana: Demasiado, sospecho. Es Jáuregui jefe del 16º Batallón; aguarda en tu casa desesperado por hablar contigo. Parece que hay mar de fondo... Aguirre: ¡Dejate de cursilerías!, ¿qué dice el Coronel? Tarabana: ¡Ah, eso no lo sé! Insistió en que sólo a ti puede comunicarlo Sandoval: Vaya usted, General. nosotros esperamos qui.	INT.SALA DESPACHO DEL GENERAL SANDOVAL.. NOCHE	O No	No	No
341.	Elizondo levantándose:	Elizondo: Yo me despido porque regreso en este momento a Toluca	INT.SALA DESPACHO DEL GENERAL SANDOVAL.. NOCHE	O No	No	No
342.	Sale Aguirre acompañado de Axkaná, de Tarabana, Olivier, Correa, el General Domínguez, Gobernador de Jalisco, y luego Elizondo. Los demás permanecen, mientras el General Sandoval ordena al a un Asistente:	Sandoval: Traete una botella de coñac.	INT.SALA DESPACHO DEL GENERAL SANDOVAL.. NOCHE	O No	No	No
343.	Entra el Grupo. Se les une Cisneros. Aguirre se dirige al Coronel Jáuregui:	Aguirre: ¿De que se trata Coronel? Puede usted hablar frente a los señores. Jáuregui: Puede usted no crearme si gusta, mi General; pero lo que vengo a contarle es tan cierto que aquí estamos viéndonos las caras. Mientras otros que usted antes protegía lo traicionan, yo vengo aquí a enterarlo del golpe que sus amigos están preparándole. La cosa es ésta: Mi General Leyva nos ha pedido a tres Coroneles (al del 44, al del 21y a mi) que denunciemos como hechas a nosotros las proposiciones con	INT.BILLAR EN EL SÓTANO HABITABLE DE LA CASA DE AGUIRRE. NOCHE.	No	No	Disolvenica

		<p>que, según se afirma, los Generales adictos a la candidatura de usted andan sonsacando a quien tenemos mando de fuerzas. Los jefes del 44y del 21 le han vuelto a usted la espalda. To, cogido a dos fuegos, consentí para disimular. pero lo peor de todo no es esto. He sabido que esta misma noche lo aprehenderán a usted cuando menos se lo espere. piensan justificarse con nuestra denuncia. Aprenderán también a los Generales Sandoval y Carrasco, y los principales líderes civiles que trabajan a candidatura; y a todos, lo sé de muy buena fuente, van a formarles juicio sumario que los sentencié a la última pena. Yo, mi General, cumplo avisándoselo a tiempo, y sin pedirle ninguna recompensa.</p>				
344.	<p>Las palabras de Járegui son seguidas por un silencio, como si todos esperaran la decisión que va a tomar Aguirre. Este, pensativo, da unos pasos por la sala y se vuelve para decir:</p>	<p>Aguirre: Urge, amigos míos, concertar ahora mismo la conducta que conviene seguir. Domínguez: A mi juicio, es preciso ausentarse de México cuanto antes. De la Graza: ¿Hacia donde, Gobernador? Domínguez: A mi estado; en Jalisco las tropas con el General Figueroa a la cabeza, son Aguirristas. Olivier. Yo juzgo imposible, o poco menos, un viaje inmediato a Jalisco. Puebla está más cerca, y ofrece el mejor refugio: Encarnación Reyes. Aguirre: Lo más Rápido y seguro, acaso lo único factible, es trasladarnos a Toluca, donde contaremos con la protección del General Elizondo. Dispónganse a partir conmigo los que quieran</p>	<p>INT.BILLAR EN EL SÓTANO HABITABLE DE LA CASA DE AGUIRRE. NOCHE.</p>	No	No	Formal

		venir y dentro de una hora saldremos de aquí.				
345.	El grupo sale, mientras Aguirre llama a Cisneros, su Secretario, y a Cahuama, Rosas Vázquez, tres ayudantes, a quienes ordena:	Aguirre: Cisneros, haz los arreglos indispensables para el viaje. Tú, Vázquez, te irás a Puebla a informar de todo esto al General Reyes. Tú, Rosas, irás ahora mismo a la casa del General Sandoval con las instrucciones que voy a darte después. Y tú, Cahuama, saca todas las armas que tengamos aquí.	INT BILLAR EN EL SÓTANO HABITABLE DE LA CASA DE AGUIRRE. NOCHE.	No	No	Formal
346.	Se dirige luego hacia Tarabana que ha permanecido con Axkaná.	Aguirre: No llevo encima sino mil trescientos pesos; ¿qué suma podría conseguir a estas horas? Tarabana: En mi casa tengo once mil pesos míos y cuarenta mil de la pavimentadora. Aguirre: ¿Podría prestármelos? Tarabana: Corro por ellos. Aguirre: Voy, mientras, a cambiarme de ropa.	INT BILLAR EN EL SÓTANO HABITABLE DE LA CASA DE AGUIRRE. NOCHE.	No	No	Formal
347.	Aguirre despidiéndose. Salen, y Aguirre se dirige hacia el interior de la casa.	Aguirre: Entonces, dentro de una hora, aquí, Antes, si les es posible.	INT BILLAR EN EL SÓTANO HABITABLE DE LA CASA DE AGUIRRE. NOCHE.	No	No	No
348.	Montaje: Aguirre cambia su uniforme de gala por un uniforme de campaña, ayudado por las manos femeninas de una mujer de la que solo vemos su sombra proyectada en el muro: La mujer de Aguirre. La sombra de Aguirre besa fríamente en la frente la sombra de la mujer.	No	INT BILLAR EN EL SÓTANO HABITABLE DE LA CASA DE AGUIRRE. NOCHE.	No	No	No
349.	Aguirre se une con Tarabana y Axkaná que lo esperan.	Tarabana: Aquí está el dinero. ¿Lo llevas tú o lo llevo yo?	EXT BILLAR CASA AGUIRRE.	No	No	No
350.	Aguirre guardándose en la guerrera. Salen.	Aguirre: Lo llevo yo Tarabana: Cincuenta y un mil justos. Cincuenta billetes de mil y dos de quinientos.	EXT BILLAR CASA AGUIRRE.	No	No	No
351.	Al salir, Aguirre es abordado por un joven reportero de "El Gran Diario".	Reportero: General, buenas noches. ¡Que suerte! Vengo a entrevistarle ya que me haga, a	EXT. CASA AGUIRRE.. NOCHE	No	No	No

		ver si me aumentan el sueldo, la más sensacional declaración del año.				
352.	Era casi un adolescente; por la ingenuidad del rostro, un niño. Aguirre, que lo conocía bien, le respondió con dulzura:	Aguirre: No, mi joven amigo. Hoy no estoy para declaraciones	EXT. CASA AGUIRRE..NOCHE	No	No	No
353.	Notó el reportero que Rosasy Cahuama ponían en uno de los autos dos carabinas y varios bultos de mantas:	Reportero: ¡Gran noticia! ¡Se va usted de viaje! Aguirre: No, joven. Voy sólo de paseo, y usted que es buen amigo, va a prestarme el servicio de no decir de esto una palabra. Reportero: Solo con una condición, mi General. Aguirre: ¿Cuál? Reportero: Que me lleve usted.	EXT. CASA AGUIRRE..NOCHE	No	No	No
354.	Tras un momento de duda, dijo Aguirre.	Aguirre: ¿Y si le ruego que no me acompañe? Reportero: Corro al periódico y doy con más ganas la noticia, Aguirre: Bien; en ese caso, acompañenos usted.	EXT. CASA AGUIRRE..NOCHE	No	No	No
355.	Todos suben a los autos	Aguirre: (All chofer) Desvíate a la casa de Rosario.	INT.AUTO DEL GRAL AGUIRRE.NOCHE	No	No	No
356.	Daban las once y media en un reloj cercano cuando los autos se pusieron en marcha.					
357.	Entra Aguirre y, viendo que no está Rosario, se dirige al vestidor. Llama y, a la respuesta de Rosario, entra, dejando entreabierta la puerta. Desde la puerta entreabierta se mira Rosario dispuesta ya a meterse en la cama. Aguirre la toma entre sus brazos y la besa. Y viene hacia la recámara.	Aguirre: (Diálogo tentativo) Voy a ausentarme por unos días. Rosario: ¿Ahora mismo? Aguirre: Dentro de una hora Rosario: ¿Sucede algo grave? Aguirre: No.	INT. RECAMARA ROSARIO.NOCHE	No	No	Disolvenica
358.	Emplazada la CAMARA en el vestidor se les ve ahora entrar en la recámara. Aguirre empuja suavemente la puerta que se cierra frente a la cama.	No	EXT. CASA AGUIRRE..NOCHE	No	No	No
359.	Se miran estacionados en fila cuatro autos. Entre ellos el de Aguirre y el de	No	FACHADA CASA ROSARIO. NOCHE.	No	No	No

	Olivier Fernández.					
360.	LA CAMARA establece a los ocupantes, en espera del General Aguirre.	No	FACHADA CASA ROSARIO. NOCHE	No	No	No
361.	Aguirre se despide de Rosario con un beso.	No	INT. RECAMARA ROSARIO. NOCHE.	No	No	No
362.	Los autos estacionados. En los visillos de la ventana se dibujan las siluetas de Rosario y Aguirre enlazadas en un beso. Sae Aguirre. Sube al "cadillac". Los autos enfilan hacia la carretera de Toluca.	No	EXT. CASA ROSARIO.	No	No	No
363.	Por la quieta luminosidad, flotante en sombra, de os faroles del alumbrado público, cruzan los autos hasta la puerta del Hotel. Aguirre y sus doce acompañantes descienden. Un ladrillo tejana.	No	CALLES DESIERTAS DE TOLUCA. MEDIANOCHE.	Música de suspenso	No	No
364.	Mientras Cisneros se dirige a la administración a pedir habitaciones al asombrado administrador, Aguirre ordena:	Aguirre: Tú, Cahuama, ve a buscar al General Elizondo. Dile que necesito verlo. Acompáñalo, Rosas.	EXT. HOTEL DE TOLUCA. NOCHE	No	No	No
365.	Los asistentes salen. Sintiendo frio, Aguirre ordena:	Aguirre: Que nos abran el bar para esperar a Elizondo.	EXT. HOTEL DE TOLUCA. NOCHE	No	No	No
366.	El administrador se apresura a obedecer a Aguirre.					
367.	El grupo entra, optimista y ruidoso, mientras el administrador enciende las luces. Alguien va hacia la barra en busca de una botella de Hennessy-Extra para el General Aguirre. Otros toman diversas botellas y copas y se instalan en las mesas,	Olivier: (En tono solemne) ¡Señores! Estamos ya bajo el amparo militar de Elizondo! Creo que no sobran razones para sentirnos fuertes. Sandoval: No nos queda sino alzarnos en armas inmediatamente: las tropas de Elizondo desde aquí, y las de Encarnación Reyes desde Puebla, pueden lanzarse sobre la capital; mientras Figueroa, maniobrando desde Jalisco, aísla al Caudillo y a Jiménez de los estados del Norte y los priva así de toda posible ayuda por parte del Gobierno Norteamericano. Gral. Carrasco: Conquistada esa posición estratégica, vendría	INTERIOR BAR.	No	No	No

		<p>luego la "Huelga de Generales", como en 1920, con lo que la revolución triunfaría en un mes.</p> <p>Sandoval: (A Aguirre) ¿No es bueno el proyecto?</p> <p>Aguirre: Militarmente no es malo; pero falta estudiarlo en lo político. Lo primero es conocer el curso que va a tomar la opinión pública cuando se sepa lo que está tramandose contra nosotros.</p>				
368.	<p>Olivier, que compartía con Aguirre y Tarabana la botella de Hennessy-Extra, había sacado su cuaderno de apuntes. Iba escribiendo con entusiasmo.</p> <p>Viendo Aguirre sobre la mesa inmediata a la silla un tablero con piezas de ajedrez ordenó que se lo pasaran y dijo a Olivier.</p> <p>Ambos dispusieron las piezas mientras todos se acercaban a ver la partida.</p>	<p>Aguirre: ¿Qué está escribiendo usted, Olivier?</p> <p>Olivier: El Plan de Toluca.</p> <p>Aguirre: Probaremos, mientras llega Elizondo, quién gana: si lo Hilaristas o los Radicales.</p>	INTERIOR BAR.	No	No	No
369.	<p>Momentos después entró en el bar, acompañado de Cahuama y de Rosas, el General Elizondo. Al verlo aparecer, la efusión de algunos fue enorme. Todos hablaban a un tiempo tratando de informarle sobre los acontecimientos, pero Aguirre, muy firme, dijo sin posibilidad de réplica:</p>	<p>Aguirre: Señores: primero hablaremos a solas el General Elizondo y yo; después suplicaré a Olivier y al General Domínguez que estudien el punto con Elizondo y conmigo, y terminando esto diré lo que haya de hacerse.</p>	INTERIOR BAR.	No	No	No
370.	<p>Aguirre y Elizondo se retiraron a un rincón de la sala de la frontera al bar y se instalaron en una mesa.</p> <p>Aguirre hizo señas a Olivier y a Jiménez de que se acercaran con Elizondo y tomó esta resolución:</p> <p>El resto del grupo ha ido acercándose para escuchar y, al conocer tales decisiones, estalla en manifestaciones de alegría.</p>	<p>Aguirre: No creas que vengo a comprometerte valiéndome de tus ofertas para cuando el momento grave llegara. El Caudillo y Jiménez lo tenían todo preparado para apoderarse de mí y de mis amigos esta noche, con el propósito de someternos, con el pretexto de que encabezó una rebelión, a un consejo de guerra sumarísimo. Por eso estamos aquí, Vengo, pues, no a invitarte a que te levantes en armas, sino a pedirte protección. Tienen cuatro mil hombres y somos</p>	INTERIOR BAR.	No	No	Formal

		<p>amigos viejos, hermanos en las armas; puedes por tanto, impedir que el Caudillo cometa con nosotros un atentado infame. Si esto que te pido te comprometo más allá de lo que querrias hacer, me lo dices ahora mismo, me das caballos y unos cuantos hombres, y dentro de dos horas nos vamos a otra parte.</p> <p>Elizondo: La justicia te asiste y eres mi amigo, amigo a quien debo multitud de favores. Dispón lo que quieras, mis tropas son tuyas.</p> <p>Aguirre: Elizondo une su suerte a la nuestra, pero como desconfía del Gobernador Catarino Ibáñez sugiere que demos a nuestra estancia en Toluca visos de gira electoral. Entretanto recibiremos noticias de la que pueda ocurrir en Puebla a Encarnación Reyes, y nos daremos tiempo para avisar de algún modo al General Figueroa en Jalisco.</p>				
371.	<p>Elizondo se pone en pie con intención de retirarse recomendado: (Y volviéndose hacia Aguirre, comenta): La animación vuelve a reinar, se sirven las copas, y todos brindan por el triunfo. El reloj del bar señala las tres y media de la mañana.</p>	<p>Elizondo: Quiero recomendarles que mañana se acerquen a mí lo menos posible. Es un precaución esencial.</p> <p>Elizondo. Catarino Ibáñez es más peligros de de la que tú crees. Voy, pues, con el pretexto de darles garantías, a mandarte una escolta.</p> <p>Olivier: ¡Pierden los Hilaristas!</p>	INTERIOR BAR.	No	No	No
372.	<p>El mismo reloj señala las cuatro y media. Aguirre, rodeado de unos pocos, sigue bebiendo. Algunos duermen, sobre las mesas. El reportero, un tanto bebido, discute con palabras ininteligibles con Cahuama.</p>	No	INTERIOR BAR.	No	No	No
373.	<p>Es abierta por un Capitán seguido de otros dos oficiales, de varios sargento y</p>	<p>Voca.: -¡Ya tenemos escolta! -¡Bien por Elizondo!</p>	PUERTA DEL BAR.	No	No	No

	<p>de alguna tropa. Los tres oficiales y los tres sargentos se habian acercado hasta la mesa de Aguirre, el resto de la tropa quedo distribuido, como de intento, entre la puerta de salida y el mostrador, entre el mostrador y las mesas, entre unas mesas y otras. Olivier le entregó una copa el Capitán El Capitán cogió la copa y la vació de un trago. En seguida inclinándose hacia Aguirre, dijo: Olivier exclamó : Aguirre a su vez comentó:</p>	<p>Olivier: ¡Una copa, Capitán! Capitán: Excuse usted, mi General, que venga a interrumpirme a semejantes horas... Olivier: ¡Usted no interrumpe nunca! Aguirre: No hay cuidado, compañero ...síéntese usted</p>				
374.	<p>El Capitán continuó diciendo, sin sentarse: Un relampago de lucidez hizo que Aguirre intentara ponerse de pie; pero ya el Capitán y sus auxiliares lo tenían sujeto, los mismo que a todos. Entretanto más allá, los soldados procedían a aprehender y a desarmar a todos los otros. El asalto había sido tan súbito, tan inverosímil, que diez segundos bastaron para que se consumara Ordenó el Capitán : En medio de su borrachera, Aguirre recuperó la dignidad. No dejó que los dos tenientes que lo rodeaban al salir lo llevaran preso. Los demás caminaban sujetos por muchas manos y con el cañón de las pistolas amagándolos. Salieron.</p>	<p>Capitán: Me ordena mi General Elizondo pedirle a usted y a sus amigos que pase a hablar con él inmediatamente. ¿Tiene usted bondad de acompañarme? Capitán: ¡Escolta y presos, fuera del bar inmediatamente!</p>	INTERIOR BAR.	No	No	No
375.	<p>El la calle había más soldados. Los presos y sus respectivos custodios subieron a los coches y el Capitán subió con Aguirre y Olivier. Instalado en el coche, Aguirre preguntó. Los autos partieron.</p>	<p>Aguirre: ¿A dónde dice usted que vamos? Capitán : El cuartel del regimiento, mi General, que es donde lo espera a usted mi General Elizondo</p>	EXT. HOTEL. AMANECEER	No	No	No
376.	<p>Los auto entran, y los presos y la tropa descende. Aguirre, en mitad del patio, mira el clarear del alba; pinceladas de luz suben al cielo más allá de los muros de cuartel. Murmura:</p>	<p>Aguirre: ¡Bonita madrugada...! Aguirre: Tenía usted razón Olivier: "la política mexicana no conjuga mas que un verbo: madrugar".</p>	PATIO DEL CUARTEL. AMANECEER.	No	No	No

	Y volviéndose a Olivier comenta:					
377.	LA CAMARA sorprende a Elizondo leyendo "El Gran Diario". La dobla, sonríe, y ordena al Capitán:	Elizondo: Echale esto a Aguirre por debajo de la puerta.	PATIO DEL CUARTEL MEDIA TARDE.	No	No	No
378.	El Capitán cruza el patio hacia la puerta de una celda, con el periódico en las manos. Lo desdobla y lo arroja por la rendija inferior.	No	PUERTA DE LA CELDA			
379.	El periódico. Deslizándose en el suelo. En la única raya de luz que se filtra en la celda se lee el encabezado de "El Gran Diario":SE LEVANTO EN ARMAS EL GENERAL AGUIRRE.	No	INT. NOCHE CELDA.	No	NO	No
380.	Axkaná y Aguirre. A la luz de unos cerillos que enciende Aguirre lee.	Axkaná: "EL CAUDILLO LAMENTA LOS DOLOROS SUCEOS Y CUENTA CON LA LEALTAD DEL EJERCITO PARA CASTIGAR A LOS TRAIADORES. EL GENERAL HILARIO JIMENEZ OFRECE A SUPREMO GOBIERNO SUS SERVICIOS COMO MILITAR, RESPALDADO POR LAS MASAS CAMPESINAS Y OBRERAS DEL PAIS. AGUIRRE FUE BATIDO Y HECHO PRISIONERO POR EL LEAL E INTEGRO GENERAL ELIZONDO JEFE DE LAS OPERACIONES MILITARES DEL ESTADO DE MEXICO	INT. NOCHE CELDA.	No	NO	No
381.	En la penumbra de la celda destacan las siluetas de Aguirre y Axkaná que leen tales monstruosidades. Aguirre comenta:	Aguirre: Elizondo será el Ministro de la Guerra en el gabinete de Hilario Jiménez.	INT. NOCHE CELDA.	No	No	No
382.	Rechinaron de pronto cerrojos y cerraduras en la puerta; una de las hojas se abrió; entraron el mismo Capitán de la madrugada y varios soldados.	Capitán: Hay orden de que me acompañe usted, mi General.	EXT. CELDA AMANECER	No	No	No
383.	Aguirre levantándose. Aguirre salió en medio de sus guardias seguidos por Axkaná.	Aguirre: ¿Aquí van a fusilarme? Capitán: No, mi General, parece que lo llevan a usted a México. Aguirre: ¡Lo llevan a usted! ¿Y	EXT. CELDA AMANECER	No	No	No

		mis compañeros? Capitán: Creo que van todos, mi General.				
384.	Patio. Ya en el patio, vio su Cadillac y , mas allá, dos camiones militares, todo rodeado por guardia numerosa. El Coronel y varios oficiales del regimiento esperaban junto a la portezuela del coche. El Coronel, al ver venir al ex- Ministro de la Guerra, se adelantó a saludarlo y le dijo: Al sentarse en el Cadillac entre el Coronel y los oficiales, Aguirre vio que el chofer no era el suyo; y, junto a él, dos sargentos. Por el cristal delantero (los laterales teneian echadas las cortinas) vio también que los dos camiones estaban ocupados por sus compañeros y por tropa en gran número. Los dos camiones y el coche empezaron a rodar...	Coronel: Tengo orden de conducirlo a usted a la ciudad de México, mi General. Irá usted en su automóvil.	EXT. PATIO. AMANECER	No	No	No
385.	El convoy es detenido. A unos cuantos metros se mira un hermoso Packard, detenido a su vez por un piquete de caballería que obstruyela entrada de la carretera. Aguirre advierte la disputa entre el ocupante del Packard y los jinetes. Un momento después los vehículos reanudan la marcha y entran en la carretera.	No	SALIDA A LA CARRETERA. AMANECER.	No	No	No
386.	Entre dos revueltas que se enlazaban, pararon desúbito los camiones y tras ellos el Cadillac. Un grupo de soldados a pie se acercaba tranquilamente a los camiones más en sentido contrario, seguidos de dos automóviles. De los coches descendieron varios militares que venían acercandose. Luego el Coronel abrió la portezuela para ir a su encuentro.	No	CARRETERA EN LA MONTAÑA.	No	No	Formal
387.	Aguirre los reconoció en el acto: Uno era el General Leyva; otro el Mayor	No	CARRETERA EN LA MONTAÑA.	No	No	Formal

	Segura. Los demás, ayudantes de la jefatura de Operaciones en el Vale de México. Un poco atrás venía Canuto Arenas, Jefe de la escolta de Leyva.					
388.	A cincuenta metros del Cadillac, leyvay el Coronel se encontraron y sepusieron a hablar. Algo muy gracioso debió de decir Leyva al principio, pues sus ayudantes dieron muestra de gran risa.	No	CARRETERA EN LA MONTAÑA.	No	No	Formal
389.	El Coronel y el General, ya en conversación grave, fueron a situarse a un lado del camino.	No	CARRETERA EN LA MONTAÑA.	No	No	Formal
390.	Leyva parecía explicar algo que el Coronel no entendía o no admitía .	No	CARRETERA EN LA MONTAÑA.	No	No	Formal
391.	Aguirre tuvo la seguridad de que entre ellos se estaba tratado acerca de la entrega de los presos: Leyva los reclamaba, el Coronel se resistía a entregarlos y mostraba sus órdenes.	No	CARRETERA EN LA MONTAÑA.	No	No	Formal
392.	En aquél instante se escucho a los lejós, por la parte de Toluca, el sonido de un claxon.	No	CARRETERA EN LA MONTAÑA.	No	No	Formal
393.	Leyva, sorprendido, llamó a Segura, a quien dijo algo muy rápido.	No	CARRETERA EN LA MONTAÑA.	No	No	Formal
394.	Segura subió presipitadamente a uno de los coches y partió de escape, montaña abajo.	No	CARRETERA EN LA MONTAÑA.	No	No	Formal
395.	Leyva estaba ya guardándose el pliego mostrado antes por el Coronel. Le estrecho la mano y se acercó a su coche.	No	CARRETERA EN LA MONTAÑA.	No	No	Formal
396.	El Coronel, así que terminaba la disputa, se unía al grupo de Canuto Arenas y los ayudantes, y con ellos caminaba hasta los camiones de los prisioneros.	No	CARRETERA EN LA MONTAÑA.	No	No	Formal
397.	Uno de los oficiales de Leyva vino a linear a los soldados cispersos a bordo de la carretera . Los camiones quedaron entre fila y fila de soldados . El Coronel daba ordenes en voz alta.	No	CARRETERA EN LA MONTAÑA.	No	No	Formal
398.	Fueron bajando a tierra (pálidos, hambrientos, sucios) uno a uno: Axkaná, Sandoval, Tarabana, Olivier, Correa, Cahuama, Cisneros, Rosas,	No	CARRETERA EN LA MONTAÑA.	No	No	Formal

	Domínguez, Carrasco y Mijares. Aguirre desde su coche miró a sus amigos y sintió una profunda emoción: la que le inspiraban aquellos doce hombres a quienes Leyva iba a sacrificar con él.					
399.	Se acercó el jefe de los soldados y dijo a los guardias:	Jefe de soldados: Dice mi Coronel que conduzcan a mi General Aguirre a donde están sus compañeros.	CARRETERA EN LA MONTAÑA.	No	No	Formal
400.	Se apeó Aguirre, y caminó hasta a colocarse dentro de la valla donde lo acogieron interrogaciones mudas. Lo miró extrañamente Olivier; le sonrió el periodista.	No	CARRETERA EN LA MONTAÑA.	No	No	Formal
401.	Canuto Arenas hablaba con los ayudantes.	No	CARRETERA EN LA MONTAÑA.	No	No	Formal
402.	Un soldado vino a mostrarles unas cuerdas que Canuto miró y paso a lo otros. Luego Canuto vino hacia el sitio donde se custodiaba a los presos.	No	CARRETERA EN LA MONTAÑA.	No	No	Formal
403.	Olivier, viendo acercarse al jefe de la escolta -feroz el rostro, atlético el cuerpo- se volvió hacia Aguirre para decir: Los demás callaban.	Olivier: ¿Se convence usted ahora de que yo tenía razón?	CARRETERA EN LA MONTAÑA.	No	No	Formal
404.	El ruido de dos automóviles que venían subiendo las cuestas se resolvió de pronto, a la salida de la curva, en el aparecer de los coches mismos. Todos los presos -menos Aguirre- dirigieron hacia allá las miradas.	No	CARRETERA EN LA MONTAÑA.	No	No	Formal
405.	Canuto y los suyos -un tanto inquietos- miraron también y escondieron las cuerdas.	No	CARRETERA EN LA MONTAÑA.	No	No	Formal
406.	El primero de los automóviles era aquel en que minutos antes había partido el Mayor Segura; se detuvo a cosa de cincuenta metros carretera abajo. El otro paró detrás.	No	CARRETERA EN LA MONTAÑA.	No	No	Formal
407.	Segura y un hombre alto, rubio, extranjero, pasaron junto a los presos y se detuvieron frente al coche de Leyva. Luego hablaron allí tras lo cual, de regreso ahora, volvieron a pasar a lo	Extranjero: De cualquier modo es contra a las más elementales cortesías diplomáticas. ¡Hacer esto con un embajador! Segura: A mí no tiene usted que	CARRETERA EN LA MONTAÑA.	No	No	Formal

	largo de la valla . Iban discutiendo acaloradamente. El extranjero -Yanqui por el acento- decía: Y Segura comentaba:	decírmelo : El General es el primero en lamentarlo. Pero ya le digo. En Toluca podrá usted ...				
408.	Olivier hizo un movimiento como para salirse de la valla, con evidente ánimo de abordar al yanqui, pero dos soldados lo detuvieron, y Canuto le asestó en la cabeza tan fuerte puñetazo que lo derribó por tierra	No	CARRETERA EN LA MONTAÑA.	No	No	Formal
409.	Se agitaron los prisioneros, y a culatazos y golpes de pistola, fue restablecido el orden.	No	CARRETERA EN LA MONTAÑA.	No	No	Formal
410.	Tarabana susurró a Aguirre:	Tarabana: Es Winter...el primer Secretario de la Embajada...	CARRETERA EN LA MONTAÑA.	No	No	Formal
411.	Arenas le cortó la frase con mirada amenazadora.	No	CARRETERA EN LA MONTAÑA.	No	No	Formal
412.	Extranjero subió al Packard, que viró en redondo y partió.	No	CARRETERA EN LA MONTAÑA.	No	No	Formal
413.	Inmediatamente después salieron, también rumbo a Toluca, los dos camiones que de allá habían venido.	No	CARRETERA EN LA MONTAÑA.	No	No	Formal
414.	En aquel rincón de la montaña quedaron los presos y la gente de Leyva.	No	CARRETERA EN LA MONTAÑA.	No	No	Formal
415.	Canuto, poniéndose a espaldas del que todavía en aquellos momentos era candidato a la Presidencia de la República dijo:	Canuto: De que atrás las manos, que voy a amarrárselas.	CARRETERA EN LA MONTAÑA.	No	No	Formal
416.	Aguirre no le contestó, ni siquiera se volvió a verlo. Dirigiéndose a los soldados habló en estos términos :	Aguirre: Yo no me opondré, muchachos, a que ejecuten en mí las ordenes que traigan; pueden, si es preciso matarme ahora mismo. Pero ¿qué objeto tiene que se me humille con precauciones envilecedoras? Dishonra a ustedes, tanto como a mí, el querer atarme las manos en esta hora. Soy General de División, he sido Ministro de la Guerra, me considero aún candidato a la Presidencia de la República. ¿Con-entirán ustedes que se me trate como si fuera un bandolero?	CARRETERA EN LA MONTAÑA.	No	No	Formal

417.	Una ráfaga de conciencia hizo a los soldados mirarse interrogativamente.		CARRETERA EN LA MONTAÑA.	No	No	Formal
418.	Segura, advirtiendo aquel efecto inesperado, se apresuró a distraerlo, y enfrentándose a Aguirre le dijo con altanería soez y gesto vulgar:	Segura: Usted habrá sido General y Ministro, pero aquí no es más que puro jijo de la tiznada.	CARRETERA EN LA MONTAÑA.	No	No	Formal
419.	Cahuama, al lado de Aguirre, húmedos los ojos, se olvidó de todo. La ofensa de Segura le movió la mano, y sin saber comunicando le dio un golpe brutal. Sangrante el rostro, Segura buscó equilibrio en dos soldados.	No	CARRETERA EN LA MONTAÑA.	No	No	Formal
420.	Dos de los ayudantes se lanzaron sobre Cahuama; pero Segura, con la pistola fuera de la funda, y él fuera de sí gritó: Se acercó a Cahuama y la puso el cañón del revólver en el vientre mientras lo obligaba a retroceder al ritmo de una misma frase : Así lo llevó hasta ponerlo de espaldas contra el talud del cerro y ahí, repitiendo la injuria, le disparó dos tiros. Cahuama se dobló por la cintura y cayó en la cuneta	Segura: ¡Déjenlo...déjenlo solo...! Segura: Hijo de tal...hijo de tal...hijo de tal...	CARRETERA EN LA MONTAÑA.	No	No	Formal
421.	Todos habían asistido la escena en medio del más absoluto silencio.	No	CARRETERA EN LA MONTAÑA.	No	No	Formal
422.	Dos oficiales cogían por los hombros a Ignacio Aguirre mientras Canuto le ataba las manos a la espalda, y, entretanto, otros oficiales y soldados hacían lo mismo con los demás prisioneros.	No	CARRETERA EN LA MONTAÑA.	No	No	Formal
423.	Concluido lo anterior hicieron que el pelotón de los presos caminara por la carretera unos metros más arriba.	No	CARRETERA EN LA MONTAÑA.	No	No	Formal
424.	Desde su coche. Leyva los vio pasar.					
425.	Aguirre y Axkaná, caminaban ahora juntos.					
426.	A todos los hicieron caminar hasta quedar oculto el camino por la masa del cerro.		RINCON DE LA MONTAÑA	No	No	Formal
427.	Segura mandó a hacer alto. Distribuyó los soldados en tres grupos					
428.	Oyendo las órdenes que Segura daba,	Aguirre: Usted y Leyva son unos	RINCON DE LA	No	No	Formal

	Aguirre que ya no podía contenerse, le dijo:	asesinos que no saban ni su oficio.	MONTAÑA			
429.	Segura, con el rostro aún sangrante, no despegó los labios: Sacó el revólver con frialdad, y sin transparentar emoción alguna, disparó un balazo al pecho de Aguirre.	No	RINCON DE LA MONTAÑA	No	No	Formal
430.	Aguirre cayó, porque así lo quiso, con la dignidad con que otros se levantan.	No	RINCON DE LA MONTAÑA	No	No	Formal
431.	Con un impulso irresistible, los otros presos se echaron a correr hacia la montaña.	No	RINCON DE LA MONTAÑA	No	No	Formal
432.	Fue tan brusco el hecho de que los soldados se quedaron perplejos. *Advirtiéndolo Segura, gritó mientras agitaba la pistola:	Segura: ¡Sigánlos, tales por cuales! ¡Mátenlos a todos, hasta que no quede ni uno!	RINCON DE LA MONTAÑA	No	No	Formal
433.	Solo Axkaná no había huido. Estaba ahí, inmóvil, con la vista fija en el cuerpo de Aguirre.	No	RINCON DE LA MONTAÑA	No	No	Formal
434.	Segura gritaba, erguido entre el cadáver de Aguirre y el dolor de Axkaná.	No	RINCON DE LA MONTAÑA	No	No	Formal
435.	Apenas contempló la caza de los fujitivos; luego, volviéndose hacia Axkaná, levantó la pistola y le hizo fuego.	No	RINCON DE LA MONTAÑA	No	No	Formal
436.	Axkaná sintió entrar la bala en su cuerpo. Pero no cayó de golpe	No	RINCON DE LA MONTAÑA	No	No	Formal
437.	Por entre las piernas de Segura vio Axkaná un brazo que bajaba, y una mano que palpaba, en busca de la herida, el pecho de Aguirre. La mano tropezaba con algo desabrochaba la guerrera, y extraía de ahí enseguida manchados los dedos en sangre, un fajo de billetes. Los dedos se limpiaban la sangre en la camisa del muerto, y brazo y mano volvían a subir. Luego las piernas de Segura desaparecían.	No	RINCON DE LA MONTAÑA	No	No	Formal
438.	Del otro lado del cadáver de Aguirre, a distancia, Axkaná vela soldados que corrían, que disparaban. Un horror ir-menso, y acaso, algo de terror, de miedo incoercible, ahogaron su disposición a la muerte. Probó entonces	No	RINCON DE LA MONTAÑA	No	No	Formal

	a mover los brazos y piernas. Vió que podía hacerlo.					
439.	Se incorporó					
440.	Se puso en pie.					
441.	Corrió					
442.	Corrió a lo largo de los cerros que separaban la hondonada y el camino y que bajaban hacia el valle. El dolor del pecho lo fatigó pronto; se lo aumentaba la postura de los brazos, atados a la espalda y convertidos así en obstáculo de la carrera. Tropezaba; perdía cada diez pasos el equilibrio; estaba a punto de caer. Cien metros habría avanzado apenas cuando el silbo de las bals le anunció que lo perseguían. Se torno un instante para ver: seis o siete soldados corrían en su seguimiento, aunque todavía muy lejos. Reanudó la fuga; seguían disparándole.	No	EXT. CAMPO TARDE	No	No	Formal
443.	Así avanzó tres o cuatro minutos más. Lo acosaban las balas. Llegó a un sitio donde se abría, entre cerro y cerro, una senda; para protegerse de los proyectiles se metió por allí. La senda lo condujo, poco a poco, hasta el borde de un pequeño precipicio, tan inesperado, que las copas de los árboles de abajo, salientes y vistas a distancia, le habían parecido al pronto hierbajos y matas que brotaban del suelo. Se echó a tierra para no precipitarse por el derrumbadero. Se levantó de nuevo, y jadeante, casi exhausto, volvió a correr bordeando el precipicio y subiendo enseguida por el recusto que llevaba, paso más lejos, a la otra vertiente de la altura. Por de pronto, los soldados, que no lo veían, no le podían disparar.	No	EXT. CAMPO TARDE	No	No	Formal
444.	Ya en la otra vertiente avanzó cincuenta y sesenta metros, en declive, casi paralelo al de poco antes, cénclive que terminó pronto en un sitio donde la ladera del cerro, en violenta arruqa, se	No	EXT. CAMPO TARDE	No	No	Formal

	<p>despeñaba como cauce de arroyo seco. Axkaná se detuvo. Sólo se le ofrecían dos caminos: o bajar por allí, o esconderse entre las peñas: Si lo primero, los soldados lo alcanzarían antes de diez minutos; si lo segundo, lo encontrarían en cinco o seis. Volvió la vista en torno. A su izquierda, a cincuenta pasos, sobresalían apenas, rozando casi el borde del talud, los árboles del precipicio. Aquello lo iluminó: sacudió la cabeza entre las rodillas para hacer que cayese su sombrero al suelo, acto segundo, sin vacilar, corrió en dirección del precipicio y brinco. Brincó con tal furia que no parecía querer salvarse, sino suicidarse, acabar de una vez.</p>					
445.	<p>Las hojas y ramas, de un árbol se abrieron; por entre ellas cayó Axkaná durante tiempo indefinido, durante tiempo infinito. Iba de cabeza, cerrados los ojos, entre puntas que lo arañaban, durezas contra las que golpeaba y rebotaba, asperezas donde parecía quedarse toda la piel de su caray entregado por completo atados brazos y manos - a la totalidad del azar. Algo que primero se le clavó en la espalda y lo desgarró luego la ropa hasta llevarse la piel misma, vino a meterse entre las muñecas, que el crujieron y le torcieron. Y así quedo: piernas arriba, puesta la nuca contra una horqueta y enganchado, colgado por el cordón de alambre que hasta un segundo antes hiciera inútiles sus manos. Abrió los ojos; por entre las ramas se apagaban arriba los últimos resplandores de la tarde...Permaneció inmóvil. Oyó a poco las carreras y las voces de los soldados. Adivinó el momento en que sus perseguidores se detenían al ver el sombrero. Volvió a oírlos correr y gritar. Disparaban. Otros disparos escuchó también, éstos mucho más lejos.</p>	No	EXT. CAMPO TARDE	No	No	Formal

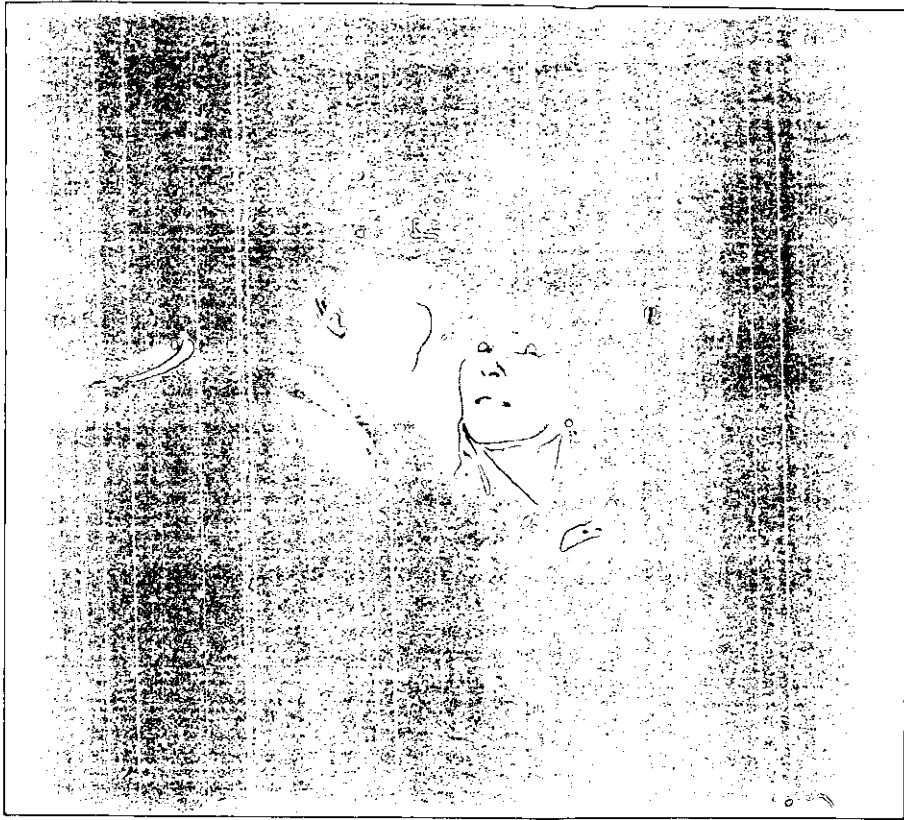
446.	<p>Parte de la estallada tenía Axkaná apoyada en una rama; parte daba sobre el vacío. Pero consciente de que una de sus piernas había encontrado apoyo seguro, allí llevo la otra, para aliviar los dolores del hombro, que iban haciéndosele insoportables. Y como luego notara que por obra del peso de su cuerpo el alambre iba alargándose, y aflojándole las ligaduras, alterno alivio y dolor hasta que sus manos consiguieran sujetar aquello donde el cordón, enganchado, se había detenido. Hizo entonces un supremo esfuerzo: empujándose con los pies -el hombro casí se le desgarraba-, y procurando no perder el apoyo de la rama que tenía bajo la espalda, pasó el cuerpo por entre los brazos hasta que vino a quedar a horcajadas sobre la horqueta donde su cabeza se había sustentado antes. Entonces descansó, casi desvanecido por el dolor de la herida y los magullamientos, y enajenado por el vértigo.</p>	No	EXT. CAMPO TARDE	No	No	Formal
447.	<p>Anocheceía. Un trazo blanco, ya apenas perceptible, cortaba a doscientos metros el terreno inclinado que descendía suavemente sobre la base de precipicio: era la carretera. Axkaná la contempló remotamente. Un mareo profundo y el agolparse de sucesos que habrían cabido en años de vida lo transformaban. Poco después oyó de nuevo voces y carreras; contuvo la respiración: parecía que los saldados pasaban de retirada.</p>	No	EXT. CAMPO TARDE	No	No	Formal
448.	<p>Vino un rato de silencio, de soledad. En el cielo por la parte más oscura, apuntaban estrellas precoces. Sólo se oían los susurros del viento, Axkaná se izó las manos cargando todo el peso en el brazo derecho y ayudándose con los pies, y logró al fin desasirse y quedar en pie. Los últimos dejos de luz le sirvieron para asegurarse en la postura</p>	No	EXT. CAMPO TARDE	No	No	No

	que hayo menos incómoda.						
449.	No tenía la menor idea de lo que iba a hacer. Se palpó la herida. La bala le había entrado por debajo de la articulación del hombro, hiriéndole también el brazo; todavía le manaba sangre abundante. El hombro, por primera vez en reposo, se le inmovilizaba en un dolor agudo e invasor: ancho hacia el pecho, prolongando hasta el codo. Por lo que había visto al principio, y por lo que vio entonces, consideró que bajar del árbol no le sería imposible. El tronco, no muy alto, tenía nudos salientes. Esperó.	No	EXT. TARDE	CAMPO	No	No	No
450.	Rato después la soledad de la montaña, poblada ya de ruidos nocturnos, se sacudió a lo lejos con el áspero ludir de motores de auto: eran, sin duda, los camiones y coches de la gente de Leyva, que partían. Varios minutos resonaron los valles con aquellos ruidos. Los camiones desembagaban y embagaban de nuevo al os largo de las cuestas. Aquello se fué alejando, se desvaneció.	No	EXT. TARDE	CAMPO	No	No	No
451.	Axkaná tuvo entonces mortales segundos de vacilación: ¿descendía del árbol? Descendía ¿para qué? Pero su voluntad consciente no era ya lo que le guiaba; el instinto y, sobre todo, el dolor. Inmóvil el brazo, puesto el otro a buscar a tientas el apoyo de las ramas, fue descendiendo. Llegó al tronco; se deslizó por él, sin soltarse de arriba, hasta hacer pie en algo. En equilibrio inverosímil logró ir escurriendo la mano por la corteza hasta dar con un apoyo más abajo; alargó el otro pie. Y así, poco a poco, llegó al suelo. Allí su desvanecimiento fue tan grande que hubo de arrimarse al árbol varios minutos para no caer. Luego se	No	EXT. TARDE	CAMPO	No	No	No

	orientó hacia la carretera y empezó a caminar poco a poco, entre piedras, entre matas. Hacia cerca de veinticuatro horas que no comía, y desde entonces había vivido siglos.					
452.	Cien metros habría avanzado ya cuando le asaltó el temor de que no caminaba en derechura del camino, sino paralelamente a él. Le volvía el vértigo; se tambaleaba. Por un momento se sentó. Después, seguro de no errar de dirección precisa, volvió a levantarse y reanudó la marcha con grandes trabajos.	No	EXT. CAMPO TARDE	No	No	No
453.	Cuando por fin llegó al borde de la carretera lo dominaba el anhelo solo: echarse, tenderse. Se dejó caer. Pero el tiempo que permaneció así no fué largo. A poco rompieron arriba la unidad de las tinieblas de la montaña haces de luz; luego se oyeron lejanos sonidos de claxon, que fueron acercándose aceleradamente y por último redondos y enormes al volver de la carretera, aparecieron los fanales de un coche.	No	CARRETERA DE LA MONTAÑA	No	No	Formal
454.	Casi a restras se movió entonces Axkaná hasta en medio del camino. Allí se arrodilló, se puso en pie y volvió a caer de rodillas, iluminado por los rayos de los fanales, que le desencajaban más el rostro y le prolongaban trágicamente, hacia arriba, la mano que él levantaba. Su actitud, más que desfallecimiento y súplica, acusaba desesperación : que aquel auto o socorriese o que lo aplastara, igual le habría dado.	No	CARRETERA DE LA MONTAÑA	No	No	Formal
455.	A cinco o seis metros los fanales pararon. Una portezuela se abrió y se volvió a cerrar; se recortó en la región de luz la silueta del chofer; luego, detrás de ella, la de otro bulto. Axkaná tendido en tierra, vio iluminarse e inclinarse sobre su cara dos rostros que	No	CARRETERA DE LA MONTAÑA	No	No	Formal

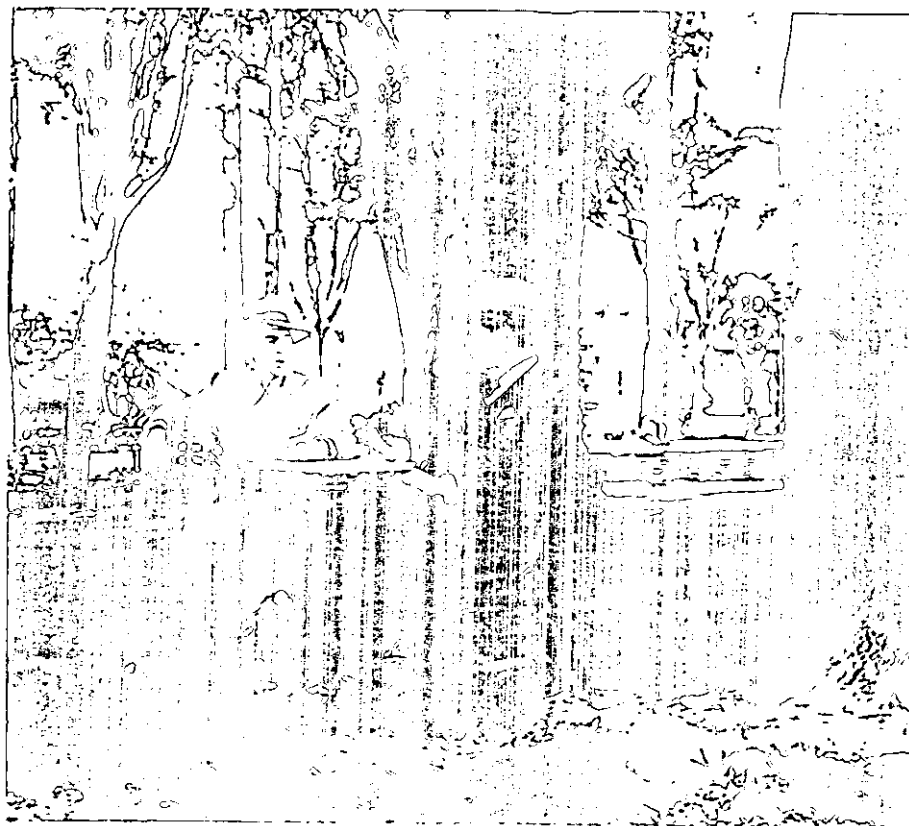
	le observaban. Oyó que desde el coche otra persona preguntaba algo en inglés . Respondió, en inglés también, uno de los hombres que tenía cerca, en el cuál reconoció él vagamente, a Winter, el extranjero de Packard que los soldados de Leyva habían detenido en el camino.					
456.	Algo dijo aún quién hablaba desde más allá de las dos luces, entonces Winter y el chofer procedieron a tomar en brazos a Axkaná y a llevarlo hasta el automóvil.	No	CARRETERA DE LA MONTAÑA	No	No	Formal
457.	En la soledad de la carretera los faros de Pakard iluminaron el talud de la montaña para desaparecer, finalmente en una curva, dejándolo todo en la sombra.	No	CARRETERA DE LA MONTAÑA	Música final	No	Fin

FOTOGRAFÍAS



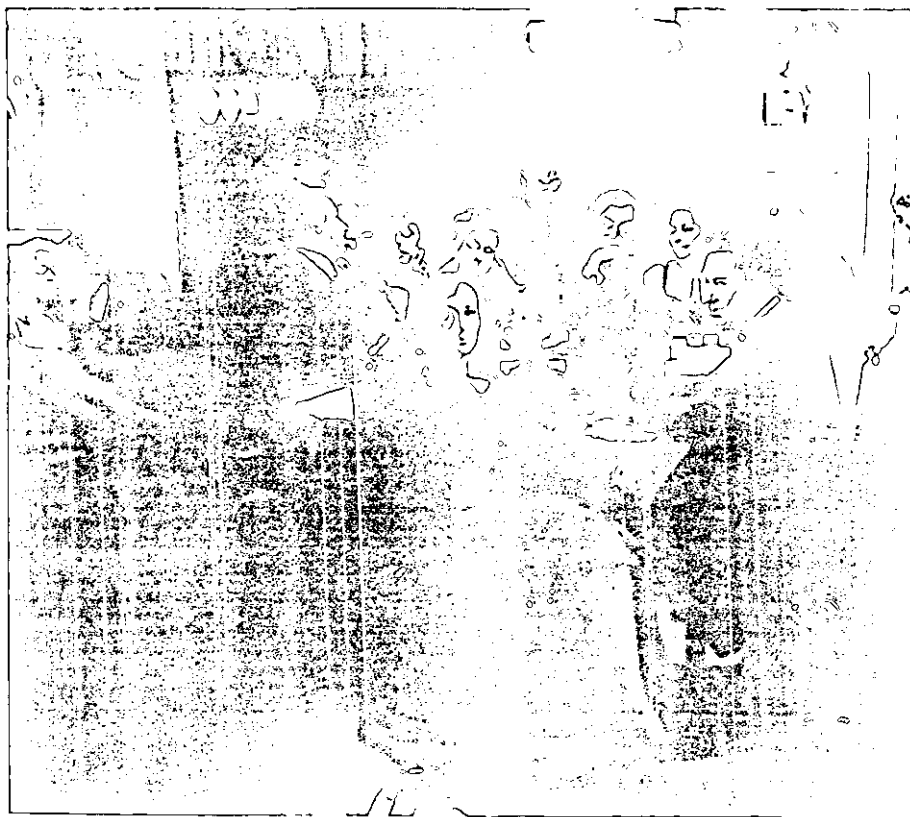
INT. AUTOMOVIL GRAL. IGNACIO AGUIRRE / DIA.

Tito Junco (Gral. Ignacio Aguirre) Intenta seducir a Bárbara Gil (Rosario)



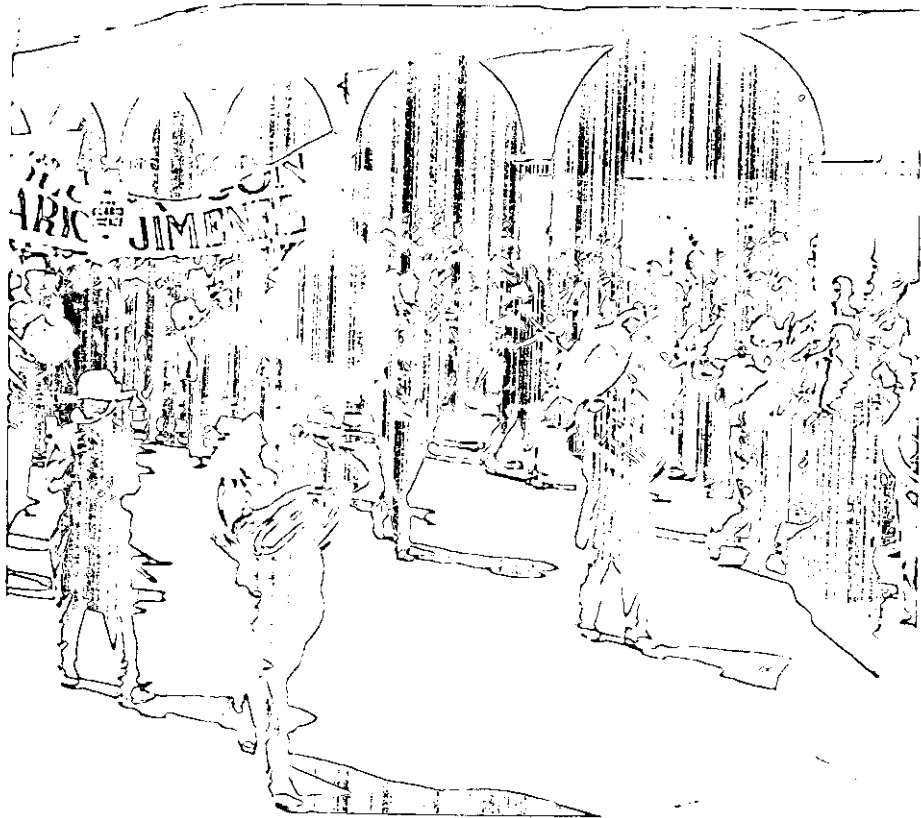
EXT. / BOSQUE / DIA

(Axkaná) Tomás Perrín intenta convencer a (Olivier) Carlos López Moctezuma la actitud del Gral. Aguirre.

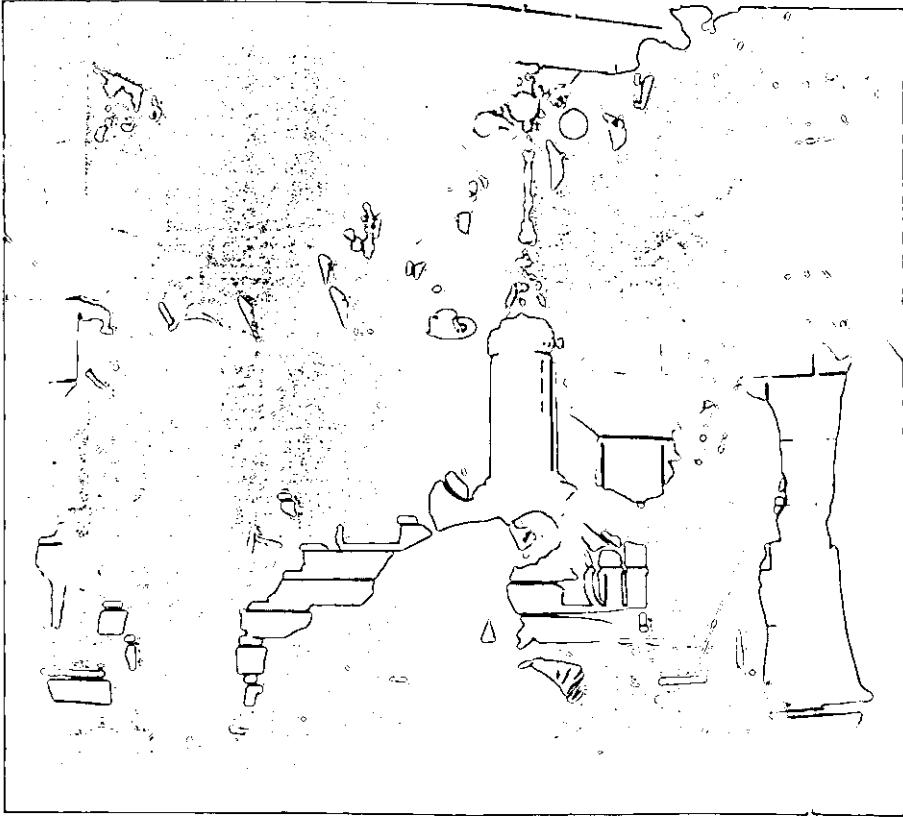


INT. CASA DE CITAS DE LA MAGNOLIA / NOCHE

Manuel Gordo Alvarado, Tito Junco (Gral. Ignacio Aguirre), Kitty de Hoyos (La Mora), Prudencia Grifell, Tomás Perrin (Axkaná) y Carlos López Moctezuma (Emilio Olivier) celebran



EXT. / MANIFESTACIÓN EN TOLUCA / DÍA



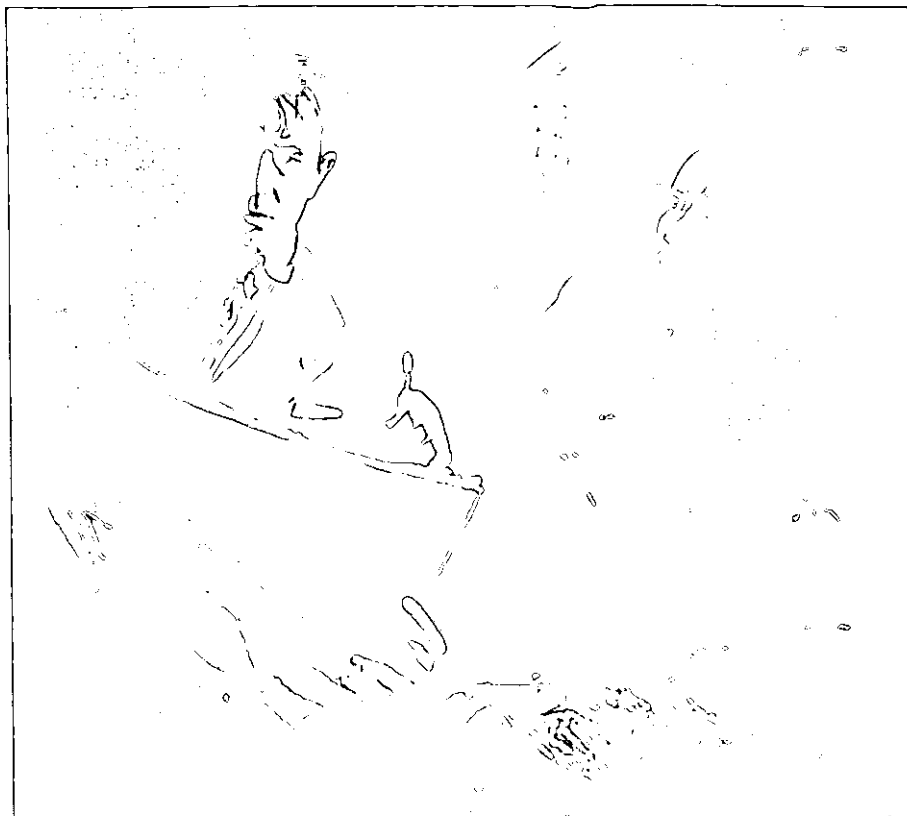
INT. / VESTÍBULO CÁMARA DE DIPUTADOS / DIA.

Carlos López Moctezuma(Emilio Olivier) de hinojos, observa el cadáver de uno de sus partidarios



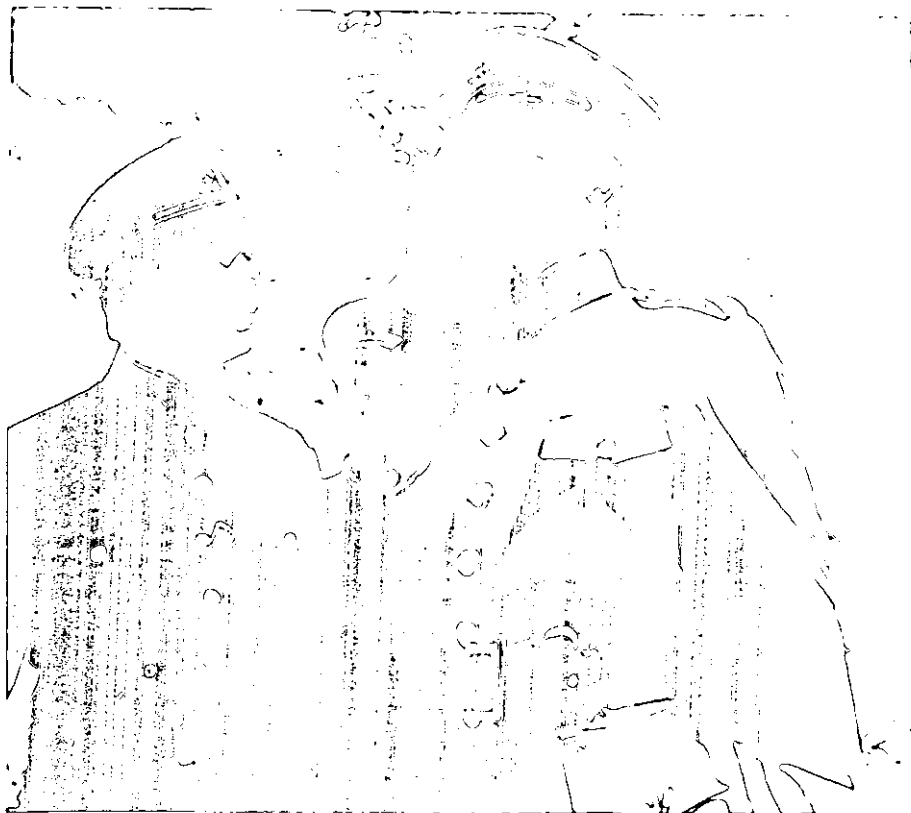
INT. / BAR CD. DE TOLUCA / NOCHE

Tito Junco (Gral. Ignacio Aguirre) juega ajedrez con Carlos López Moctezuma (Emilio Olivier) observados por sus compañeros de fuga, entre ellos Tomás Perrin (Axkaná). Esperan la escolta de protección que les ofreció el Gral. Elizondo



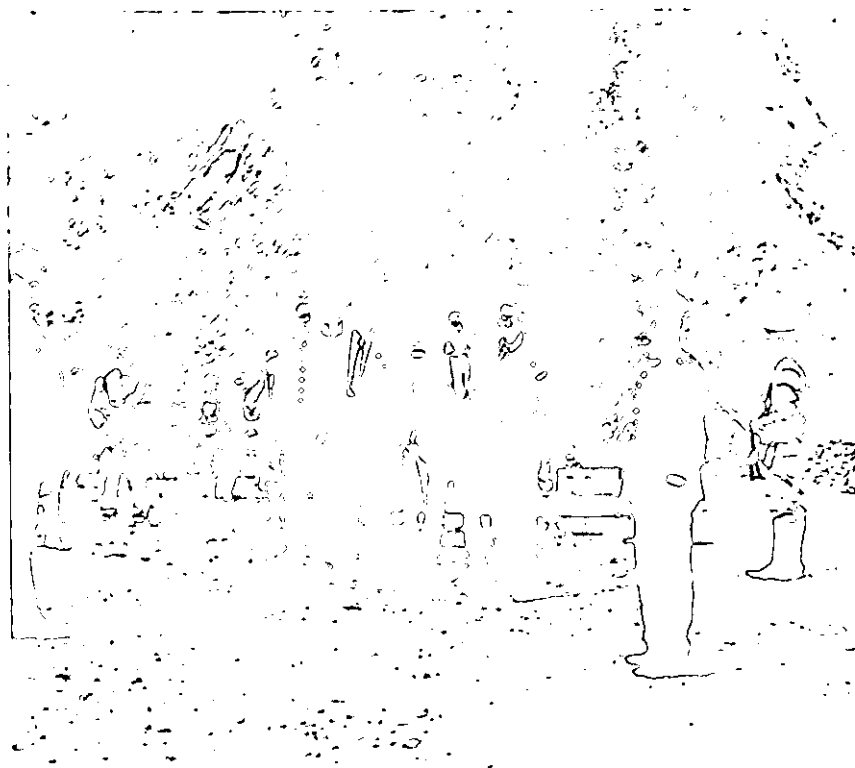
INT. / OFICINA / DIA

(Axkaná) Tomás Perrin aconseja al (Gral. Ignacio Aguirre) Tito Junco sobre los pasos que decidirán su carrera política, de acuerdo a la voluntad del caudillo.



EXT. / CARRETERA MEX-TOLUCA / DIA

(Mayor Segura) Noé Murayama insulta a Tito Junco (Gral. Ignacio Aguirre) antes de su ejecución.



EXT. / CARRETERA MEX-TOLUCA / DIA

Tito Junco (Gral. Ignacio Aguirre), Carlos López Moctezuma (Emilio Olivier), Tomás Perrín (Axkaná) y amigos observan la llegada inesperada de un automóvil

BIBLIOGRAFÍA

- Abreu Gómez, Ermilio. *Martín Luis Guzmán*. México: Empresas Editoriales, 1968.
- Alsina Thevenet, Homero. *Censura y otras precisiones sobre el cine*. Buenos Aires: General Fabril, 1972.
- Andión Gamboa., Eduardo. *Pierre Bourdieu y la comunicación social*. México: UAM-X, 1999.
- Asunción García, Ana. *Visión del cine espectáculo*. Caracas: Serie en Foco CONAC, 1990.
- Aumont, J. y Marie, M. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1993.
- Aumont, Jacques. *Estética del cine*. Buenos Aires: Paidós, 1996.
- Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*. México: Era, 1968.
- Barthes Roland. *Análisis estructural del relato*. México: Premia, 1982.
- Barthes, Roland. *Ideología y Lenguaje cinematográfico*. Madrid: Alberto Corazón, 1966.
- Bettetini, Gianfranco. *Cine: Lengua y escritura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Bourdieu, Pierre, y Wacquant, Loïc J.D. *Respuestas por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo, 1995.
- Bourdieu, Pierre. *Sociología y Cultura*. Méxcio: Grijalbo, 1990.
- Carballo, Emmanuel. *La sombra de Serrano*. México: Proceso, 1981.
- Carmona, Ramón. *Como se comenta un texto filmico*. México:

- Red Editorial Iberoamericana México, 1993.
- Dávalos Orozco, Federico. *Albores del cine mexicano*. México: Clío, 1998.
- De los Reyes, Aurelio. *80 años de cine en México*. México: UNAM, Serie Imágenes 2, 1977.
- De los Reyes, Aurelio. *Cine y sociedad en México*. México: UNAM, 1983.
- De los Reyes, Aurelio. *Los orígenes del cine en México 1896-1900*. México: UNAM, 1973.
- De Moragas, Miguel. *Sociología de la comunicación de masas*, Vol II. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.
- De Luna, Andrés. *La batalla y su sombra*. México: UAM-X, 1984.
- García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*, Voll. México: Era, 1969.
- De la Vega Alfaro, Eduardo. *La aventura de Eisenstein en México*. México: Cuadernos de la Cineteca. 1998.
- García Riera, Emilio. *Julio Bracho 1909-1978*. México: CIEC, UdG, 1986.
- Giddens, Anthony. *Las nuevas reglas del método sociológico*. Argentina: Amorrortu, 1993.
- González Casanova, Manuel. *Las vistas. Una época del cine en México*. México: INEHRM, 1992.
- González Casanova, Pablo. *La democracia en México*. México: Era, 1965.
- González de la Mora, Carlos Javier. *Estructura, mito y política en "La sombra del caudillo"*. México: INBA, 1995.
- Greimas, A.J. *En torno al sentido*. Madrid: Fragua, 1973.
- Guadarrama, Rocio. *Evolución del Estado Mexicano*, Tomo III.

- México: El caballito, 1989.
- Gumucio Dagrón, Alfonso. *Cine, censura y exilio en América Latina*. La Paz: Ediciones Film-Historia, 1979.
- Hernández Zamora, Gregorio. *Implicaciones educativas del consumo cultural en adolescentes de neza*. México: Tesis DIE 22, CINVESTAV, 1995.
- Guzmán, Martín Luis. *La sombra del caudillo*. México: Editorial Porrúa, 1977.
- Heuer, Federico. *La industria cinematográfica mexicana*. México: POLICROMÍA, 1964.
- Jarvie, I.C. *Sociología del cine*, Madrid: Guadarrama, 1974.
- Lasswel, Harold D. I, en *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*, Tomo II. España: Aguilar, 1974.
- Martínez, J.M. , *Ideología y medios de comunicación*. Argentina: Amorrortu, 1973.
- McQuail, Denis. *Sociología de los medios masivos de comunicación*. Argentina: Paidós, 1972.
- Metz, Christian. *Ideología y lenguaje cinematográfico*. Madrid: Alberto Corazón, 1969.
- Meyer, Lorenzo. *Historia General de México*, Tomo II. México: El Colegio de México, 1976.
- Monsiváis, Carlos. *Política cultural del estado mexicano*. México: CEE-Gefe. 1983.
- Morin, Edgar y Adorno, T.W. *La industria cultural*. Argentina: Galerna, 1967.
- Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Seix Barral, 1972.
- Ortiz Pinchetti, Francisco. *La sombra de Serrano*. México:

Proceso, 1981.

Swingewood, Alan. *El mito de la cultura de masas*. México: Premia, 1979.

Viñas, Moisés. *Historia del cine mexicano*. México: UNAM-UNESCO, 1976.