



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD
MORELIA

LA CENSURA PARCIAL COMO FACTOR DE INCIDENCIA EN EL SENTIDO
DE LA IMAGEN FÍLMICA

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
ROBERTO JESÚS RAMÍREZ FLORES

TUTOR PRINCIPAL
JAVIER RAMÍREZ MIRANDA
E.N.E.S. MORELIA

TUTORES
ANA NAHMAD
E.N.E.S. MORELIA

ITZEL RODRÍGUEZ
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

CIUDAD DE MEXICO. OCTUBRE, 2020



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.

Agradezco y dedico este trabajo a mi familia por el apoyo que siempre me brinda. También doy las gracias a mis profesores por lo aprendido, a mis amigos por la compañía, a mi director y sinodales por guiarme en esta investigación y a la UNAM por ser el lugar donde sucedió todo eso.

Indice

Introducción.....	4
Capítulo 1. Historia de la censura en México.....	9
El DAAP.....	14
La Ley cinematográfica de 1949.....	18
El reglamento.....	26
¿Permisibilidad o indolencia?	32
<i>Las abandonadas y Los olvidados</i> : filmes parcialmente censurados.....	34
Capítulo 2. La censura en <i>La sombra del caudillo</i>	42
La construcción del cambio de sentido en los filmes parcialmente censurados.....	42
La Sombra del Caudillo. Sobre la impresión de realidad en el cine y la construcción de su propia realidad.....	47
La tendencia expresionista.....	53
La tendencia realista.....	60
La tendencia naturalista.....	69
El prólogo.....	76
Conclusiones.....	106

Introducción

Hace un par de años me encontraba terminando una investigación sobre la censura en México que abarcó desde los orígenes del cine en el país hasta la promulgación de la primera ley cinematográfica en 1949. Por aquellos años me interesaba encontrar las razones bajo las cuales la censura operó durante la primera mitad del siglo, encontrando así que los filmes censurados podían agruparse en tres grupos que, a su vez, podían confluír: en torno a la religión, la moral y la política; pero sin duda alguna el último grupo fue el más numeroso, lo que demostró que en México el cine siempre fue un medio de comunicación y expresión artística traspasado por un escrutinio estatal que encontró peligrosa su condición de difusor de ideas.¹ Ahora, dos años después y tras pensar en la censura no sólo como un elemento exterior que circunda los filmes en forma de disposiciones gubernamentales, reglamentos y leyes, me interesa conocer la manera en que la acción censora actúa desde adentro, en forma de finales alternativos, escenas eliminadas o inclusiones de distintos tipos cuyo objetivo es direccionar el sentido que se construye en pantalla.

El estudio de la censura en México se ha limitado en su mayoría al estudio histórico de las obras censuradas, así como al análisis argumental de las mismas. Las investigaciones de Emilio García Riera² y Aurelio de los Reyes³ se mueven en estos terrenos, al igual que las más recientes de Eduardo de la Vega Alfaro. Este último también ha dedicado tiempo al estudio de la inclusión de ciertos elementos en los filmes (censura parcial), como es el caso

¹ Roberto Ramírez Flores, "Luces, cámara, censura: los orígenes e inicios de la censura en México (1986-1941)", en *El ojo que piensa* no. 9 (Guadalajara: enero de 2014), 01-15.

<http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/assets/ojo13/9laley.pdf>

² Emilio García Riera, *Julio Bracho, 1909-1978* (México: Universidad de Guadalajara, 1984).

³ Aurelio De los Reyes, *Los orígenes del cine en México (1897-1900)* (México: FCE, 1984)

del prólogo de *La Sombra del Caudillo* (Julio Bracho, 1950), texto en donde el autor analiza muy brevemente los cambios discursivos que origina la censura parcial.⁴ Sin embargo, hasta ahora no he conocido investigación alguna que dedique especial atención a los alcances de la censura parcial en su relación con la construcción del sentido en las películas, esto debido a que la mayoría de los estudios sobre la misma dan preeminencia a la censura total y al ya mencionado análisis del argumento, y no al análisis formal de la obra. Textos que también fueron de ayuda como el de David R. Maciel⁵ o artículos de revistas como el de Andrés de Luna en *Intolerancia*⁶ también se mueven por esos terrenos.

La construcción del sentido en el filme, aquello que como su nombre lo indica *direcciona* las posibilidades semánticas del mensaje, depende de la relación entre los distintos recursos narrativos y el contexto sociopolítico del espectador. El contexto sociopolítico, además de estar relacionado con los procesos de producción y recepción, puede repercutir directamente, hipótesis de esta investigación, en el sentido de las obras a través del uso de la censura parcial, misma que puede materializarse de distintas formas: desde la supresión de ciertas partes hasta la inclusión de otras; y en distintos momentos: durante la producción (autocensura, principalmente) o después de finalizada (con la prohibición gubernamental o institucional). El objetivo de la investigación es descubrir y analizar los casos en donde la censura parcial ha incidido en el sentido de la imagen en movimiento a través del uso de determinados recursos tales como mensajes al inicio o final de la cinta, prólogos y finales alternativos: recursos narrativos pero impuestos por el propio contexto socio-político.

⁴ Eduardo De la Vega Alfar, *La revolución traicionada. Dos ensayos sobre literatura, cine y censura* (México: UNAM, 2012).

⁵ David R. Maciel, “La Sombra del Caudillo: el cine mexicano y el Estado en la década de los sesenta”, en Cuauhtémoc Cardona (coord.), *El Estado y la imagen en movimiento* (México: IMCINE, 2012), 169.

⁶ Andrés de Luna, “En los andamios del poder”, en *Revista Intolerancia* no. 4 (México: 1986)

Como sostiene Vicente Benet, “la censura se refiere a todas aquellas transformaciones que se producen en un filme debido a restricciones derivadas del marco social en el que aparece”.⁷ Ese es, a su vez, el motivo que justifica la investigación: encontrar maneras de enfrentarnos al documento audiovisual como un producto de varias lecturas, ligado a un contexto que llega a limitar su contenido y construcción y por lo tanto también su sentido.

En su libro *Intelectuales, política y poder*, Bordieu resalta que nuestro *habitus*, aquello que podría traducirse como nuestro modo de vida, se moldea de acuerdo a la interiorización de los discursos que a manera de imaginarios colectivos nos conforman desde dentro. En otras palabras, que lo simbólico determina nuestra conducta.⁸ De esta manera, la censura sería una herramienta que a través de la prohibición de ciertos contenidos o representaciones ayuda a reforzar los discursos que al Estado (encargado de ejercer la censura) le interesa difundir. Sin embargo, mientras en los casos de censura que prohíben la circulación total se erradica del imaginario colectivo cierto discurso, en los casos de censura parcial se acortan o re-direccionan los posibles trayectos del mensaje.

Para evidenciar dicho proceso se ha elegido el periodo posterior a la primera Ley de Cinematografía de 1949, misma que además de detallar los temas considerados inconvenientes, así como la manera de abordarlos, evidencia el interés del Estado por utilizar al cine como un “vehículo de cultura”. Bajo este sustento, todos aquellos filmes que no concuerden con la noción estatal de *cultura*, o sea “cuando se falte al respeto de la vida privada, cuando se ataque a la moral, cuando exista provocación o apología de algún delito

⁷ Vicente J. Benet, *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine* (España: Paidós, 2004), 192.

⁸ Pierre Bordieu, *Intelectuales, política y poder* (Argentina: Eudeba, 1999), 49.

y en caso de perturbar el orden o la paz pública”,⁹ serán censurados. Este periodo se caracteriza por una fuerte presencia del poder ejecutivo, grandes inversiones dedicadas a la industria (incluida la del cine) y a la modernización de México y una menguante democracia política dentro de la cual el PRI, reconocido simbólicamente por el Estado como el nexo oficial con la Revolución mexicana, gobernó sin tener una oposición real¹⁰.

El grupo de películas a trabajar son filmes cercanos a la publicación de la Ley y su Reglamento: películas de los años cincuenta donde pueden comprobarse los intentos del estado mexicano por suavizar o re-significar a través de la censura parcial ciertos discursos filmicos o representaciones consideradas negativas desde un punto de vista principalmente político. Sin embargo, sólo se analizará con detenimiento el prólogo de *La sombra del Caudillo* (Julio Bracho, 1960), mismo que fue introducido para evitar una posible censura y tras recomendación de una institución estatal (el BNC).¹¹ De esta forma, el final alternativo de *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950), así como el mensaje al inicio de *Las abandonadas* (Emilio Fernández, 1945), anterior a la publicación de la Ley, servirán de antecedentes y contexto junto a otros filmes parcialmente censurados.

La investigación se ha dividido en dos capítulos extensos; el primero es una historia de la censura en México, desde sus orígenes hasta la década de los cincuenta; el segundo, un análisis del sentido en *La sombra del caudillo* y su prólogo. La metodología implementada para llevar a cabo éste análisis consistirá en un estudio tripartito del sentido en los recursos narrativos (guion, fotografía, puesta en escena, música, diálogos) y el elemento incluido o excluido, para en un tercer momento, a través de la comparación de

⁹ “Ley Federal de Cinematografía”, *Diario Oficial de la Federación* (31 de diciembre de 1949), Archivo Histórico del Estado del Jalisco, colección Emilio García Riera.

¹⁰ Soledad Loaeza, “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944-1968”, en *Nueva Historia de México* (CDMX: El Colegio de México, 2010), 674.

¹¹ Eduardo De la Vega Alfaro, *La revolución traicionada. Dos ensayos sobre literatura, cine y censura* (México: UNAM, 2012), 107 y 108.

sentidos de los primeros elementos en contraposición con el segundo, señalar el cambio que el elemento incluido-excluido introduce en el sentido del filme. Durante los tres pasos, el análisis se acompañará de otras fuentes tales como notas de la época, documentos de archivo y entrevistas, para, parafraseando a Chartier, conocer el mundo de la película (a través del análisis) pero también el del espectador (a través de documentos que lo contextualicen)¹².

¹² Roger Chartier, *El mundo como representación* (España: Gedisa, 1999), 58.

Cap.1 Historia de la censura en México

Es bien sabido que la conformación del cine como medio de entretenimiento de masas y difusor de las ideas se concretó en unas pocas décadas. Es correcto pensar que como cualquier otra manifestación artística, el cine tuvo que subir varios escalones hasta convertirse del agrado del público y por ende en un medio de difusión masiva, aunque sólo si se piensan dichos escalones como unos muy fáciles de subir.

La llegada del cine a México tuvo lugar en 1896, sólo un año después de que los hermanos Lumière proyectaran por vez primera en Francia su famosa *Salida de los obreros de la fábrica Lumière*. Tras la consolidación de una élite porfiriana que veía en la diversión un indicador de progreso, los enviados de los *Lumière* llegaron a México a principios de agosto de ese año y organizaron una exhibición para un grupo de los científicos afrancesados que días después se exhibió para el público en general.¹³

Según de los Reyes, el espectáculo resultó tan fascinante que los europeos se trasladaron a Guadalajara. Las proyecciones de películas se popularizaron a tal grado en México que inmediatamente comenzaron a abrirse salones de cine, algunos de ellos meramente teatros o galerones adaptados a las necesidades del séptimo arte. Por ello, en los primeros años, las opiniones negativas que despertó el cine en México están más orientadas hacia la inseguridad e indecencia propias del lugar (lo reducido de los salones provocaba que mujeres y hombres estuvieran muy cerca), que a la inmoralidad emanada de los

¹³ *Óp. Cit.* "Luces, cámara, censura...", 8.

filmes.¹⁴ De hecho, pareciera que en estas fechas el pasatiempo representó para la sociedad un medio de entretenimiento benéfico. Así, en 1899, se observaba que

De poco tiempo a esta parte, un año acaso, se ha despertado en la capital gran amor al arte, es decir, a los espectáculos... Se ha notado que desde que existen esos centros de diversiones –cines y teatro–, la criminalidad ha disminuido, lo cual prueba que ejerce una benéfica influencia en el pueblo, de donde se deduce que tales espectáculos favorecen a la moralidad.¹⁵

En este mismo sentido, una nota aparecida en el *Diario de Jalisco* un año antes titulada “Los espectáculos públicos evitan el escándalo y la embriaguez”, atribuye la baja de hechos sangrientos en el barrio San Juan de Dios a las funciones hechas en una carpa.¹⁶

Hasta aquí es importante resaltar que desde sus primeros años el cine fue posicionándose como un medio de comunicación de masas y, punto de suma importancia, visto como un mecanismo de “influencia”. Esta influencia provocó que surgieran organismos encargados de examinar los filmes con el objetivo de discernir lo que era conveniente que el cine influyera en el pueblo y lo que no.

La primera actitud censora se localiza en el régimen de Victoriano Huerta (1913-1914), el cual proclamó el Reglamento de cinematógrafos y su consecuente Decreto de Adiciones al Reglamento. En ellos se trataban temas como las normas de protección civil y los contenidos de vigilancia previa, y asimismo se advertía de las posibles suspensiones si se ultrajaba la autoridad, la moral o el orden. Durante el periodo de Venustiano Carranza (1917-1920), la censura se institucionalizó y las funciones de control se especializaron: el periodismo y las distintas disciplinas artísticas fueron objeto de atención de la Oficina Confidencial de la Secretaría de Gobernación (Segob). Además, en octubre de 1919, se crea

¹⁴ Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México (1897-1900)* (México: FCE, 1984), 82-85.

¹⁵ “Los espectáculos y la criminalidad”, *La Voz de México*, 26 de julio de 1990, 1, en *óp. cit.* Aurelio de los Reyes.

¹⁶ “Los espectáculos públicos evitan el escándalo y la embriaguez”, *Diario de Jalisco*, junio de 1899, 2, en *ídem.*

el Reglamento de Censura Cinematográfica, en el cual se establece la necesidad de una autorización previa por parte del Consejo, que podía hacer supresiones o modificaciones a los filmes.¹⁷

Álvaro Vázquez argumenta que hasta la creación del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP), “el asunto de la relación entre los medios y el gobierno fue un tema central en la política del México. Carranza y sus sucesores en los años veinte habían desarrollado una importante relación con la prensa, tratando de evitar aquella libertad que tanto afectó al maderismo”.¹⁸ En este sentido, es interesante que los primeros reglamentos en torno a la regulación del cine hayan surgido en un momento de crisis política, donde distintos bandos se disputaban el poder y, con ello, la legitimación simbólica de su forma de ejercerlo.

Así, durante la presidencia de Álvaro Obregón (1920-1924) se vio reforzada una oficina ya en funcionamiento desde 1916 destinada a la atención de los asuntos confidenciales, antecedente inmediato de los organismos institucionales de inteligencia al servicio del Estado mexicano, que más tarde se llamó Departamento Confidencial (DC).¹⁹ Dos relaciones acontecidas en los gobiernos de Obregón y Calles nos dan cuenta de lo que el DC censuraba.

En la primera, el mismo director del DC, Jesús H. Abitía, sugería la prohibición de una película norteamericana titulada *Furia desencadenada* (datos desconocidos), ya que los rancheros mexicanos son representados como “individuos carentes de toda moral, asesinos,

¹⁷ *Óp. Cit.* “luces, cámara, censura”, p. 9.

¹⁸ Álvaro Vázquez Mantecón, “Cine y propaganda durante el Cardenismo”, *Historia y Grafía* no. 39 (Ciudad de México: Departamento de Historia, 2013), 91.

¹⁹ *Óp. Cit.* “luces, cámara, censura”, p. 10.

cobardes, ladrones, estupradores y capaces de hacer todo el mal imaginable”.²⁰ Además, afirmaba que “la forma capciosa de denigrar a nuestro país -ya que sólo se menciona que el territorio donde acontece la acción está situado al sur de E.U.A pero nunca se confirma el país- es característica de algunas compañías de los Estados Unidos para evitar que nuestras leyes les prohíban la exhibición de sus producciones”.²¹

El otro caso se trata de una denuncia dirigida a la Segob:

Me permito poner en conocimiento de usted que en los almacenes CINEADUANA-México –en el DF- existe una película enviada por la Sunset Production, de Hollywood, a la disposición de un comerciante de aquí y como dicha película la he considerado denigrante para nuestro país, suplico a usted que [...] se proceda a su destrucción. Dicha película se llama Álamo (Davy Crockett at the fall of the Alamo, Robert N. Bradbury, 1926) y consta de seis rollos.²²

Según María de los Ángeles Magdaleno, el ultraje a la nación radicaba en el trato dado al ejército mexicano, el cual era casi arrasado por un número mucho menor de estadounidenses en una batalla acontecida en el Álamo, Texas, en 1836.²³

Se puede inferir que el auge de la censura en este periodo está ligado a una posición nacionalista, característica distintiva de los gobiernos postrevolucionarios. Por ello resultaba difícil de ver que en el México de las instituciones el ejército fuese ridiculizado y sobajado, aunque la trama de la película estuviese basada en un hecho histórico de casi cien años atrás. Así, la acción prohibitiva nació y se desarrolló en México con el fin de alcanzar la legitimación política, fuese ésta combatiendo a otras facciones revolucionarias, a quienes “ultrajaban” las instituciones, al comunismo o a la iglesia católica. En otras palabras, mientras en otros lugares como E.U.A. o Inglaterra la censura surge tras la presión de

²⁰ Archivo General de la Nación, fondo Gobernación, sección: IPS, vol. 6, exp. 21, foja 4. En María de los Ángeles Magdaleno C., “Bucarelli 113: Los orígenes de la censura en México”, en *Estudios cinematográficos* no. 34 (Ciudad de México: UNAM, 2012), 28.

²¹ *Ídem.*

²² *Ibid.*, vol. 16, exp. 32, foja 1. En *óp. cit.* Magdaleno, 29.

²³ *Óp. Cit.* Magdaleno, 30.

grupos conservadores ansiosos por controlar las temáticas “inmorales”²⁴, en México la censura nace y seguirá siendo principalmente política.

La censura ya no sólo se preocupó por resguardar la imagen del Estado mexicano sino por imposibilitar el advenimiento del ideario comunista a través de las películas. De esta forma, en 1927, la Inspección General de Policía y el DC informaron sobre posibles exhibiciones de películas bolcheviques en México.²⁵

Otro acontecimiento dentro de la misma línea de prevención del esparcimiento comunista tuvo lugar meses después, cuando el DC “encontró que hace días llegó a esta ciudad –de México– una cinta con el nombre *La bahía de la Muerte* –mejor conocida como el *Acorazado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1927)- la cual se exhibía en el Cine Imperial y la cual es verdaderamente bolchevique”.²⁶ Este hecho serviría como antecedente a la detención de Eisenstein en 1930.²⁷

Además de la reprobación que atacó a los filmes “comunistas”, en el periodo de Calles, por motivo de la Guerra Cristera, se siguieron estrechamente las obras de contenido religioso, procurando que, además de la prohibición de éstas en el territorio nacional, no se propagaran en el extranjero; para ello solicitaban a la Oficina de Correos, que contaba con un Servicio de Censura Postal, informar al DC sobre los paquetes que considerara sospechosos. Por ejemplo, que

Eduardo Jara, propietario del *Cristo de Oro*, producción nacional, tiene celebrado contrato de exclusiva con el Sr. Rodríguez, gerente de la California Film S.A. El Sr. Rodríguez tuvo en su poder el negativo de la película desde 1927, Se tienen sospechas

²⁴ Patricia Torres San Martín, *Cine, género y jóvenes: el cine mexicano contemporáneo y su audiencia tapatía* (México: Universidad de Guadalajara, 2011), 34-36.

²⁵ *Óp. Cit.* “luces, cámara, censura...”, p.11.

²⁶ Archivo General de la Nación, fondo Gobernación, sección: IPS, vol. 6, exp. 2, foja 6. En *óp. cit.* Magdaleno, 32.

²⁷ Rápidamente sería liberado.

de que ese señor haya sacado copias de la película para mandarlas al extranjero. Las remisiones fueron hechas por correo.²⁸

Esta paranoia por combatir ciertos discursos se vio disminuida durante el gobierno de Lázaro Cárdenas del Río (1934-1940), tras la creación del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP), primer instrumento encargado de centralizar la información estatal en el cine a través de boletines informativos y películas educativas y de propaganda, que funcionó de 1937 a 1940. En este periodo el registro de censura disminuyó significativamente y se dirigió principalmente hacia la filmografía “pornográfica”, como fue el caso de *La mancha de sangre* (Adolfo Best Maugard, 1937).²⁹

De lo anterior puede deducirse que antes de la fundación de un departamento gubernamental encargado de centralizar la información estatal en el cine, este ya se reconocía como un medio de difusión capaz de ejercer una influencia sobre la sociedad. En otras palabras, después de contrarrestar institucionalmente los discursos filmicos en su contra, los gobiernos mexicanos aprendieron a usar el cine como herramienta institucional en la producción de sus contenidos ideológicos.

EL DAPP

En el decreto de 1936 que hace oficial la fundación del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad como un organismo centralizador en la emisión de la información estatal, Cárdenas expone las razones que lo llevaron a crearlo:

“El desarrollo de un programa definido de gobierno requiere de órganos de publicidad y propaganda coordinados bajo una sola dirección y aplicados a realizar una obra continua de difusión de hechos y doctrinas en la mente pública; así, todo gobierno que

²⁸ Archivo General de la Nación, fondo Gobernación, sección: IPS, vol. 16, exp. 31, foja 1. Memorándum al secretario de gobernación del ayuntamiento de la oficina local. En *óp. Cit.* Magdaleno, 34.

²⁹ *Óp. Cit.* “Luces, cámara, censura...”, p. 12.

no se limite a cuidar el orden sino que además ejerza funciones definidas que tiendan a fomentar la potencialidad del país, así como a fijar conceptos de ética colectiva debe disponer de un mecanismo adecuado para actuar sobre la atención pública nacional y extranjera”.³⁰

Vázquez destaca dos puntos. Primero, “el reconocimiento de la necesidad de la comunicación social. Alguien demasiado suspicaz vería como ambiciones cercanas al totalitarismo pretender *la difusión de hechos y doctrinas en la mente pública* (...) Pero lo nuevo es la voluntad de concentrar la publicidad del estado”.³¹ Agrega además que se trata de una tendencia mundial en los años treinta, especialización de las estrategias de los años veinte, y que es interesante que a pesar de que el mundo conocía las ambiciones fascistas de Alemania e Italia al fundar sus ministerios de propaganda y dar un uso preponderante a la imagen de sus líderes en el cine, el régimen cardenista fundara en 1936 el DAPP, cuyo nombre inicial era, precisamente, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda. El término propaganda fue sustituido por publicidad debido a la relación de aquel con los regímenes fascistas y el control de los medios de comunicación.³²

Las actividades del DAPP incluían la creación de boletines informativos, películas de carácter educativo y propagandístico, la publicación del Diario Oficial de la Federación, así como la emisión radiofónica de la hora nacional, la administración del Archivo General de la Nación y el otorgamiento de licencias de exhibición para los filmes.³³ Esta última actividad demuestra que para el gobierno mexicano de los treinta, el cuidado de la propaganda y la censura eran actividades que cabían dentro del mismo departamento, las dos caras del mismo instrumento de control. De hecho, ambas actividades tomaron forma

³⁰ Lázaro Cárdenas, "Declaración de motivos y decreto por el cual se crea el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad", 25 de diciembre de 1936, *en óp. cit.* Álvaro Vázquez Mantecón, 91.

³¹ *Óp. cit.* Álvaro Vázquez Mantecón, 92.

³² Francisco Peredo Castro, "Las intervenciones gubernamentales como estrategia de crecimiento y supervivencia durante la segunda Guerra Mundial y la Posguerra (1940-1952), en *El estado y la imagen en movimiento*, Cuauhtémoc Carmona Álvarez (coord.) (México: CONACULTA, 2012), p. 79.

³³ *Óp. cit.* Álvaro Vázquez Mantecón, p. 92.

en la figura de Felipe Gregorio Castillo, censor y director de varias películas del DAPP y de distintos departamentos en torno al cine que vinieron después.

La centralización de las distintas actividades relacionadas con la prensa, publicidad y propaganda en manos del DAPP son testimonio de un periodo en donde la figura del presidente se vio reforzada. Tzvi Medin resalta que con Cárdenas el presidente deja de ser el medio bajo el cual actúan los postulados callistas del Partido Nacional Revolucionario, invirtiendo la formula y terminando así con el maximato institucional y dando paso al presidencialismo³⁴.

Sobre la censura en este periodo, resalta el caso de *Vámonos con Pancho Villa* (Fernando de Fuentes, 1935), película que por mucho tiempo tuvo un final perdido en donde Pancho Villa asesina a la familia de un revolucionario que se opone a pelear de nuevo a su lado debido, precisamente, a su familia. Como señala García Riera, “es posible que la censura obligara a De Fuentes a cortar ese final de las copias exhibidas”³⁵, esto debido a la carga negativa que recaería sobre una figura tan emblemática para la Revolución.

Otra película, *La mancha de sangre* (Adolfo Best Maugard, 1937), hila el periodo de Cárdenas con el de su sucesor debido a la censura que recayó sobre ella desde su producción, en 1937, hasta su estreno, durante el gobierno de Ávila Camacho. García Riera señala:

La película fue exhibida –muy mutilada, al parecer- en junio y julio de 1943 en una sala segundona (el politeama, ex teatro de revista). Pues en 1942 el secretario de Gobernación, por conducto del jefe del departamento de cine, Felipe Gregorio Castillo, prohibió la exhibición de la cinta con la siguiente declaración de oficio: “Su contenido

³⁴ Tzvi Medin, “Cárdenas: del maximato al presidencialismo”, *Revista de la Universidad de México* no. 9 (Ciudad de México: UNAM, 1971), 16.

³⁵ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano* tomo 1 (México: UdeG, 1993), 199.

no satisface lo preceptuado en el Reglamento de Supervisión Cinematográfica en vigor”.³⁶

En 1993 la Filmoteca de la UNAM obtuvo una copia donde “faltaban el rollo seis de sonido y el nueve de imagen”, como señala la copia restaurada de la película en la página web de Filmoteca. La película, como puede verse en la mencionada copia, muestra a hombres y mujeres sobre la cama de un cabaret, mujeres en ropa interior y desnudos completos de quien en la trama es una prostituta. De esta forma, los recortes mencionados por García Riera pudieron afectar partes de estas escenas “inmorales” de lo que se ha llegado a denominar la película que muestra “las primeras escenas eróticas del cine mexicano”.³⁷

Por su parte, durante el gobierno de Ávila Camacho se sustituyó el término censura por autorización en el Reglamento de Supervisión Cinematográfica. Conjuntamente, se reforma el artículo 3ro y establece la clasificación del cine en cuatro categorías: *a)* para niños, adolescentes y adultos; *b)* para adolescentes y adultos; *c)* para adultos, y *d)* para adultos con exhibiciones especialmente autorizadas.³⁸ Como se puede observar, las disposiciones en torno a la censura atravesaron distintas etapas hasta llegar a la primera Ley de la Industria Cinematográfica de 1949. En esta última se desarrollan las nociones de ataque a la vida privada, a la moral y a la paz pública (artículos 70-73), mismas que estarán muy vigentes al momento de aplicar la censura a la producción filmica hasta la década de los 80s.

³⁶ *Ibid.*, 289.

³⁷ Filmoteca de la UNAM: <https://www.filmoteca.unam.mx/pages/acervo/mancha-de-sangre>

³⁸ Carlos Villasana y Angélica Navarrete, “Así se censuraban las cintas inmorales”, *El Universal* (México: 18-08-2019) <https://www.eluniversal.com.mx/opinion/mochilazo-en-el-tiempo/asi-se-censuraban-las-cintas-consideradas-inmorales>

Ley Federal de Cinematografía de 1949: la consolidación de un paradigma censor

1949 fue un año clave para la producción filmica en México: 108 películas, veintisiete obras más que el año anterior, vieron la luz del proyector en los diferentes cines del país. Una cifra que pudo llegar a enorgullecer por su notoriedad fue, sin embargo, decepcionante para más de uno, ya que la cantidad incrementaba en menoscabo de la originalidad temática, las grandes producciones y los elementos estéticos bien asistidos. Esta dificultad puede verse materializada en el trabajo de Julio Bracho, quien “de manera paralela al deterioro de la industria filmica mexicana (...) había ido de más a menos (...) luego de la realización de una buena cantidad de obras *alimenticias*”.³⁹

La raíz del problema se encontraba ligada a la aplicación de las nuevas estrategias de ahorro en costos y tiempo impuestas por los esquemas de producción, distribución y exhibición, lo que viene a corroborar que el cine no deja de formar parte de una industria determinada por elementos de mercado, “sujeta a planteamientos financieros y a la organización de una gestión empresarial. A pesar de su carácter artesanal en los primeros tiempos, el cine nace en un marco estrictamente industrial”.⁴⁰ La referida modalidad de composición surgió tras la creciente demanda de filmes durante la Época de Oro y, en cierta medida, del despegue de nuevas empresas, lo que propició que las grandes casas productoras se dieran a la tarea de promover obras rápidas y de presupuestos modestos, dejando atrás las grandes inversiones que posiblemente no serían recuperadas⁴¹.

³⁹ Eduardo de la Vega Alfaro, *La Revolución traicionada. Dos ensayos sobre literatura, cine y censura*, (México: UNAM, 2012) pp. 99-100.

⁴⁰ Vicente J. Benet, *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine* (España: Paidós, 2004) pp. 174-175.

⁴¹ *Ibíd.* p.181.

Como sostiene Lorenzo Meyer, gran parte del crecimiento industrial de esta época se debió a las consecuencias de la segunda Guerra Mundial, donde el ritmo acelerado entre 1940 y 1945 fue de 7.3 por ciento: “la contienda aumentó notablemente la demanda externa de ciertos productos mexicanos, a la vez que eliminó la competencia exterior en otros campos relacionados con el mercado interno”.⁴² Es ahí donde puede circunscribirse la ley de cinematografía de 1949, tras el despegue industrial del cine mexicano, la visibilidad que éste gana y su consiguiente supervisión por parte de un Estado receloso de ciertos discursos plasmados en el celuloide.

Así, tras los diferentes problemas suscitados, en los cuales se cruzaban también las disputas entre sectores y grupos de la industria (productores, sindicatos, exhibidores, distribuidores, actores, etc.) que buscaban obtener mayores beneficios y una intervención más enérgica, la promulgación de una ley que renovara las reglas era muy esperada. Por ejemplo, muchos productores suponían que ella sería el amparo oficial para protegerse contra los intereses del monopolio de exhibición, y otros tantos aspiraban a que ésta fuera una garantía para neutralizar una censura desmesurada. Mientras los pequeños productores independientes pretendían que la ley los pudiera favorecer para obtener beneficios del Banco Nacional Cinematográfico, convertido en guarida de los más poderosos.⁴³

En palabras menos, se esperaba que la Ley lograra añadir un orden justo a los mecanismos, desde la producción de las cintas hasta la exhibición de las mismas, consolidando una industria fuerte y estable. Por su parte, el Estado, percatándose de la importancia cada vez mayor de la cinematografía como “vehículo de cultura y como fuente

⁴² Lorenzo Meyer, “La encrucijada”, en *Historia General de México* tomo 2 (México: El colegio de México, 1987), 1278.

⁴³ Roberto Ramírez Flores, “La Ley Federal de 1949: la consolidación de un paradigma censor”, en *El ojo que piensa* no. 13 (UdeG: Guadalajara, julio de 2016), p. 8.
<http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elojoquepiensa/article/view/246/250>

de trabajo, fue llevado a la convicción gubernamental de ser él quien dedique especial atención al fomento y desarrollo de aquella en beneficio de todos los mexicanos”.⁴⁴

La Ley fue publicada en el Diario Oficial de la Federación el 31 de diciembre de 1949, entrando en vigor un año después. Un año antes se había creado la Comisión Nacional de Cinematografía, organismo con miras a solucionar los problemas que circundaban al cine mexicano, sin embargo, y debido a su auge, se requería “la estructuración de otro organismo con mayores facultades y, por ende, se puso a consideración del H. Congreso de la Unión la iniciativa -organizar la Ley Cinematográfica”.⁴⁵

La Ley representa la inclusión de un código dividido entre el apoyo a la industria del cine nacional y el acortamiento de la libertad creativa. Por ello, en su artículo primero, ordena a la Secretaría de Gobernación, por conducto de la Dirección General de Cinematografía, el estudio y resolución de los problemas relativos al séptimo arte, “velando por su elevación moral y artística y su desarrollo económico”.⁴⁶

A partir de 1946 y hasta 1970, asumieron la presidencia de la República Miguel Alemán, Adolfo Ruiz Cortines, Adolfo López Mateos y Gustavo Díaz Ordaz, todos ellos gobernaron, señala Soledad Loaeza, “convencidos de que al Estado correspondía un papel central en la promoción del desarrollo y en la organización de la sociedad y de la política”⁴⁷. Más adelante, la historiadora dejará ver que más que una organización, se trató

⁴⁴ “Dictamen de la comisión de gobernación de la cámara de senadores sobre el proyecto de la Ley de la Industria Cinematográfica y su aprobación”, *Enciclopedia cinematográfica mexicana, 1897-1955*, 1956, Archivo Histórico del Estado de Jalisco (AHEJ), colección Emilio García Riera.

⁴⁵ “Debate sobre el Dictamen de la Comisión de Fomento Cinematográfico de la Cámara de Diputados respecto al proyecto del Ejecutivo Federal de Ley de la Industria Cinematográfica”, 1º de diciembre de 1949, *Enciclopedia cinematográfica mexicana, 1897-1955*, 1956, AHEJ, colección Emilio García Riera.

⁴⁶ “Ley Federal de Cinematografía”, *Diario Oficial de la Federación*, 31 de diciembre de 1949, AHEJ, colección Emilio García Riera.

⁴⁷ *Óp. Cit.* Soledad Loaeza, 655.

de una reorganización respecto al Estado cardenista, concebido como un gobierno de izquierda:

“La unidad nacional de Ávila Camacho fue un buen punto de partida para su sucesor. Las relaciones con la Iglesia se habían estabilizado [...] y la élite gubernamental concentró los recursos del Estado en la promoción de la industria y en la modernización de las actividades agropecuarias, así como en la consolidación del empresariado local y del mercado interno”⁴⁸.

Por su parte, Meyer menciona que el objetivo en el sexenio de Ávila Camacho consistió en “estabilizar el sistema social y político, resquebrajado por las rápidas reformas cardenistas, eliminar los resabios de radicalismo y conducir al país por la senda del desarrollo industrial”⁴⁹.

LA fundación del PRI, que sustituye al PRM, partido oficial fundado durante el Cardenismo, también sugiere esta reorganización. También ahí debe situarse la Ley Nacional Cinematográfica, dentro del espectro dejado por la unidad nacional proclamada durante el *avilacamachismo*, misma que no es otra cosa que una reorganización capitalista y en sintonía con la religión oficial, debido a que, por un lado, propone elevar la calidad industrial del cine mexicano y, por otro, velar por su elevación moral, lo que al final se traduce en un código de censura que sirve como salvaguarda de la unidad entre el Estado, el empresariado, las autoridades religiosas y los militares. Sin embargo, es importante señalar que aún dentro de este pacto político que velaba por los intereses de los distintos grupos de poder como un mecanismo para mantener el orden o, precisamente, la unidad nacional, el Estado fue “el gran protagonista de este tramo de la historia [...] es decir, el presidente como jefe de gobierno y del poder ejecutivo , en una relación de marcada

⁴⁸ *Óp. Cit.* Loaeza, 661.

⁴⁹ *Óp. Cit.* Lorenzo Meyer, 1300.

asimetría con el poder legislativo y el judicial, y las fuerzas armadas”⁵⁰, mismas que no volverían a la presidencia de la República a partir de Cárdenas, pero que fungirían sexenio tras sexenio (de 1946 a 1964) como presidentes del PRI al formar parte del nuevo arreglo político.⁵¹

Así, los tres apartados en que versarán los trece artículos de la Ley son el perfeccionamiento artístico, el adelanto económico y el resguardo de la moral (término que en el documento se encuentra íntimamente enlazado a religión y conducta ciudadana). Sobre lo primero, la ley propone incentivar la producción filmica “de alta calidad e interés nacional, mediante aportaciones en efectivo y la celebración de concursos”.⁵² Ayala Blanco señala la función estos tipos de premios: “encauzar la inquietud despertada entre las nuevas generaciones de escritores y cineastas”⁵³. En este sentido, es interesante que Loaeza sitúa el inicio del “el auge del Estado de la Revolución” a inicios de los cincuenta⁵⁴, años que coinciden con la publicación de la Ley y su reglamento y son un periodo donde los mecanismo de legitimación y control se han perfeccionado.

Respecto a la intención de propiciar el despegue económico del cine, se menciona que la ejecución de propaganda justa y adecuada, que tenía como finalidad promocionar al cine mexicano en el país y el extranjero, es de suma importancia. El deseo se materializó cuando el Banco Cinematográfico, institución destinada a la inversión en el ambiente filmico dependiente de la SeGob, fue reforzado por sumas cada vez más cuantiosas. Dicha institución fue constituida por escritura pública el 23 de diciembre de 1941, y como se ve a continuación, las obras producidas por ella aumentaron con los años.

⁵⁰ *Óp. Cit.* Loaeza, 655.

⁵¹ *Ibid.* 666-674.

⁵² *Óp. Cit. Ley federal de Cinematografía.*

⁵³ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano* (México: Era, 1968), 354.

⁵⁴ *Óp. Cit.* Loaeza, 655.

AÑO	1942	1943	1944	1945	1946	1947	1948	1949
NÚM. DE PELÍCULAS								
PRODUCIDAS POR EL BNC	49	67	78	79	74	54	81	109

“Banco Nacional Cinematográfico”, *Enciclopedia cinematográfica mexicana*, 1987-1955, 1956, AHEJ, colección Emilio García Riera.

El fortalecimiento de esta institución, e incluso la promulgación de la Ley, también pueden entenderse como una extensión del denominado “estado modernizador” impulsado por Miguel Alemán y sus sucesores, mismo que se hizo presente en el todo el país mediante la aplicación de leyes y reglamentos, la apertura de oficinas públicas, la construcción de carreteras e hidroeléctricas y, punto de importancia, el apoyo a la industria en general: en su discurso de toma de posesión en diciembre de 1946, Miguel Alemán señalará que “El país entero reclama la industrialización de México”.⁵⁵ De esta manera, es importante notar que la Ley Cinematográfica plasma en papel el interés real del Estado mexicano por financiar la producción de películas con el objetivo de fortalecer una industria que comenzaba a tambalearse tras el final de la Segunda Guerra Mundial, sin embargo, conociendo el tercer apartado, se entrevé que estas medidas tuvieron, como ya se mencionó, una intención alterna: moderar los temas y puntos de vista.

Sobre el papel de la SeGob como propiciadora de la elevación moral, la Ley planteaba que cualquier película que llegara a exhibirse en el país debía contar con una autorización previamente concedida; esta permisión se aceptaba siempre que el espíritu y contenido de las películas en figuras y palabras no infringiera el artículo 6º y demás disposiciones de la Constitución General de la República. Consecuentemente, la Ley revela

⁵⁵ *Óp. Cit.* Loaeza, 671-672.

no sólo su pretensión por controlar los contenidos de los filmes proyectados en México, sino un recelo sobre la imagen que la producción nacional podría causar en el extranjero; acerca de esto, se expone que sólo podrán exportarse las películas que cuenten, también, con una autorización.⁵⁶

Además, no se debe perder de vista que muchas películas que podrían causar problemas de censura, postulando temas controversiales o enfrentados a las “buenas costumbres”, ni siquiera eran consideradas por las casas productoras y distribuidoras a menos que se les aplicaran ciertas “correcciones”, como ya había sucedido, por ejemplo, con *La mancha de sangre* (Dir. Adolfo Best-Maugard, 1937).

Esta ambición por coartar los discursos plasmados en el séptimo arte responde por completo a su evolución en el país. Y es que, desde la década de los 40, su monumentalidad y aceptación lo habían convertido en un medio de comunicación de gran importancia, transformándose, durante la primera mitad del siglo XX, en el espectáculo visual de masas más significativo. Un debate acontecido meses antes de la promulgación de la Ley señala que el interés “público y nacional debe predominar cuando se trata de legislar respecto de una industria, que, como el cine, tiene un alto valor cultural y didáctico para el pueblo”.⁵⁷

No es fortuito que desde 1936 el presidente Cárdenas pidiera a la actriz y directora Elena Sánchez Valenzuela realizar una serie de films con ambiciones propagandísticas titulado *Las Brigadas cinematográficas*. Estos documentales, en los cuales se mostraban los

⁵⁶ *Óp. cit. Ley federal de Cinematografía.*

⁵⁷ *Óp. cit.* “Debate sobre el Dictamen de la Comisión de Fomento Cinematográfico de la Cámara de Diputados”.

diferentes estados de la república, tenían como fin incentivar el comercio y, punto de suma importancia, exponer el éxito de las iniciativas cardenistas.⁵⁸

Con esto como antecedente, la Ley considera utilizar al cine como propagador de educación y cultura; al respecto, se establecía “la cooperación con la Secretaría de Educación Pública para incrementar el empleo del cinematógrafo como medio de instrucción escolar y difusión cultural extraescolar”.⁵⁹

Un artículo datado en 1948, tercer año de la presidencia de Miguel Alemán, señala la modalidad con que se llevaba a cabo una actividad muy parecida a la planteada por la Ley:

El convoy de treinta y tres vagones –llamado aquí Carro Cinematógrafo- que durante dos años recorrerá más de doce mil kilómetros en toda la República, tendrá, por tanto, además del objetivo esencial de mostrar al público los adelantos alcanzados por la industria mexicana, la mira de educar al pueblo a través de conferencias, de explicaciones objetivas y de películas documentales.⁶⁰

Por todo esto, y en relación con los objetivos expresos en la Ley Federal de Cinematografía de 1949, se puede explicar que el cine es un producto que sale al mercado en busca de beneficios; es decir, se basa en la ley de que después de una inversión (la producción de películas) se ha de obtener una rentabilidad en su comercialización. Pero también podemos observar que muchos gobiernos o instituciones públicas dedican importantes recursos financieros o fiscales a mantener las cinematografías nacionales como seña de identidad, incluso cuando se trata de productos de escaso rendimiento económico. Esta sensibilidad hacia el papel de los medios audiovisuales como constructores de una identidad cultural nacional se observa claramente en Europa y en algunos países del tercer

⁵⁸ “El cine reportazgo Michoacán”, *El perfil de la semana*, febrero de 1936, archivo privado de la familia Sánchez Valenzuela. Documento consultado durante la investigación de la Dra. Patricia Torres San Martín.

⁵⁹ *Óp. Cit.*, “Ley Federal de Cinematografía”.

⁶⁰ Labor educativa por medio del cine, *Excélsior*, 2 de junio de 1948, archivo privado de la familia Sánchez Valenzuela.

mundo⁶¹. Esta sensibilidad hacia los medios audiovisuales conlleva, precisamente, una acción censora por parte del Estado hacia los productos que no se ajustan a esa identidad nacional, misma que esta conformada por valores políticos, económicos y morales. El estudio del Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía permitirá ahondar más en esto.

El Reglamento

En lo referente al Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía de 1949, éste fue publicado en el Diario Oficial de la Federación el lunes seis de agosto de 1951. Dicho escrito despliega las adhesiones dirigidas a la Ley: modo de empleo, restricciones y especificaciones generales. Para el estudio que interesa, el presente se enfocará en el capítulo undécimo, mismo que versa sobre la supervisión cinematográfica.

El documento, de nueva cuenta, detalla que ninguna película producida en México o el extranjero podrá ser exhibida públicamente en el territorio sin antes contar con la autorización de la Secretaría de Gobernación por conducto de la Dirección General de Cinematografía.⁶² El procedimiento para adquirir dicha permisión era el siguiente:

1- Elaborar una solicitud de autorización con los datos más relevantes de la obra: título, número de rollos, nombre del productor, distribuidor y director; autor del argumento, principales actores, etc. El documento debía ser presentado, por lo menos, ocho días antes de la fecha fijada para la exhibición.

⁶¹ *Óp. cit.* Vicente J. Benet, p. 174.

⁶² *Óp. Cit.*, “Ley Federal de Cinematografía”.

2- Someter a examen y supervisión de la Dirección una copia íntegra del filme en cuestión.

3- Presentar otra solicitud de autorización para los avances (*trailers*) y la publicidad.

4- Realizar la proyección de las copias ante el personal que designe la dependencia.

Los individuos en cuestión deberán elaborar un dictamen del resultado de la misma.

5- Someter al juicio del director, quien decidirá si se concede o no la autorización; dicha permisión “se otorgará siempre que el espíritu y contenido de la película en figuras y palabras no infrinja los límites de la Constitución Política de la República”.⁶³⁵⁴

Asimismo, idéntico procedimiento regía la exportación de películas nacionales al extranjero. La respuesta ante la preocupación por controlar la salida de ciertos filmes se obtiene de otro documento oficial. Según éste, el cine es un instrumento eficaz de difusión mundial de las ideas y problemas que presiden nuestros movimientos sociales, artísticos y culturales; además, el mismo señala que la autorización también serviría para impedir que el cine nacional “presente morbosos o estériles aspectos negativos en vez de reflejar nuestras realidades con sentido constructivo”.⁶⁴ Aquí es oportuno darse cuenta del esfuerzo gubernamental por dotar a la producción filmica de una imagen nacional positiva.

Según el Reglamento, se considerará que hay violación a los artículos 6° y 7° de la Constitución en caso de haber una falta al respeto de la vida privada, cuando se ataque a la moral, cuando exista provocación o apología de algún delito y en caso de perturbar el orden o la paz pública. Del primer asunto, explica el artículo 70, se tomará por ataque a la vida privada todo aquello que “exponga a una persona al odio, desprecio o ridículo, o pueda

⁶³ *Ídem.*

⁶⁴ *Óp. cit.* “Debate sobre el Dictamen de la Comisión de Fomento Cinematográfico...”

causarle demérito en su reputación o intereses”,⁶⁵ así como atacar la memoria de los difuntos con el fin de causar un agravio al honor de sus descendientes. Entre las formas que podían ocasionar el rechazo de la autorización también se encuentra el difundir o hacer referencia a algún asunto civil o penal de manera descompuesta, con el objetivo de causar daños a terceros.

El artículo 71, el cual versa sobre lo determinado inapropiado moralmente, en su versículo primero, resume adecuadamente qué se supondrá una falta: “cuando se ofenda al pudor, a la decencia o a las buenas costumbres, o se excite a la prostitución o a la práctica de actos licenciosos o impúdicos, teniéndose como tales todos aquellos que, en el concepto público, están calificados como contrarios al pudor”.⁶⁶

En lo concerniente a *las causas de provocación o apología de los delitos o vicios*, el artículo 72 señala que se admitirá como agresión aquello que excite a la anarquía, al robo, al asesinato o a la destrucción de los inmuebles; también cuando se muestre la manera de realizar un delito o practicar los vicios, “siempre y cuando el que practique los vicios o cometa los delitos no sea castigado”.⁶⁷

Sobre las consideraciones de *ataques al orden y la paz pública*, artículo 73, se menciona que se tomará por ello al desprestigio, ridiculización o ímpetu de destrucción de las instituciones fundamentales del país, al desprestigio de la nación mexicana y las naciones amigas, y, por último, cuando sean manifestados informes prohibidos por la ley con causa de interés público.

Tras la exposición de los apartados en que se ha osado dividir el capítulo undécimo del Reglamento de la Ley Cinematográfica de 1949, se puede llegar al hallazgo de su

⁶⁵ *Óp. cit.* “Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía”.

⁶⁶ *Ídem.*

⁶⁷ *Ídem.*

cercanía con el código Hays nacido en E.U.A durante los años 20s. Entre las prohibiciones donde se halla una notable influencia, sólo por mencionar algunas, está el impedimento de ofender el pudor, la decencia y las buenas costumbres; además, es considerable la repulsa que recae sobre la prostitución por parte del Estado mexicano y su congénere estadounidense, al momento en que ambos documentos definen a la excitación de la práctica de actos impúdicos como un golpe a la moral.⁶⁸

Esta notable proximidad pasa por posible tras conocer la transnacionalización, motivada por los personajes oriundos que aprendieron a “hacer cine” en la nación vecina, que rodeó desde épocas tempranas a la producción mexicana. Como ejemplo se puede citar el caso de *Santa* (Dr. Antonio Moreno 1931): “el director Antonio Moreno había sido actor en E.U, tanto como la actriz Lupita Tovar y el actor Ernesto Guillén, y el cinefotógrafo Alex Phillips había trabajado en muchas películas en Hollywood”.⁶⁹ Pero más que hallar una simple homonimia, la importancia de este comparativo surge de un hallazgo en particular: la aproximación de los códigos mexicanos con elementos cada vez más cercanos a la reprobación moral o religiosa. Zermeño señala una posible influencia del código Hays en los reglamentos mexicanos puesto que se intentan “mexicanizar” reglas morales no exclusivas del territorio⁷⁰. Como se mencionó anteriormente, los reglamentos nacionales hasta finales de los 40s, al haber sido postulados por el Estado, embistieron en su mayoría contra los filmes que postulaban ideas “incorrectamente políticas” [por ejemplo *El Acorazado Potemkin* (Dir. Sergei Eisenstein, 1925) o *Davy Crocket at the Fall of the*

⁶⁸ *Óp. Cit.* “Luces, cámara, censura...”, 5-9.

⁶⁹ Ana María López, “Historia nacional, historia transnacional”, en Julianne Burton-Carbajal, Patricia Torres San Martín y Ángel Miquel (Compiladores), *Horizontes del segundo siglo. Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano* (México: Universidad de Guadalajara e Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), 1998) p. 77.

⁷⁰ Guillermo Zermeño Padilla, “Cine, censura y moralidad en torno al nacionalismo cultural católico, 1929-1960”, en *Historia y Grafía* no. 8 (México: Universidad Iberoamericana, 1997), 77-102.

Alamo (Dir. Robert N. Bradbury, 1926)]; mientras que las disposiciones del país de las barras y las estrellas, surgidas de grupos conservadores y alarmados por la popularidad del cine, embistieron principalmente contra las cintas consideradas inmorales o irreligiosas, por ejemplo las películas de gangsters⁷¹. También podría ser cierto que a partir de los 40, en México el anticlericalismo posrevolucionario sufre un revés con la religiosidad declarada del presidente Ávila Camacho. Sobre esto, Zermeño menciona que tras 1941, la Legión Mexicana de la Decencia, un grupo católico fundado en los 30 que tenían como objetivo moralizar a la población mexicana, tomó más fuerza y fue institucionalizada, con lo que ya podía apoyar al gobierno con la censura.⁷²

Por ello, además de seguir con una preocupación meramente política, impidiendo, por citar algo, “el desprestigio de la nación mexicana y los países amigos” o “la manifestación de informes prohibidos por la ley con causa de interés público” (artículo 73, “ataques al orden y la paz pública”), se impiden otras manifestaciones pertenecientes a un nivel más extenso. Cuando el Reglamento señala que el desprestigio, ridiculización o “ímpetu de destrucción de las instituciones fundamentales del país (matrimonio, Iglesia, Estado, etc.)”⁷³ será tomado como motivo de prohibición, se fundamenta lo antes mencionado. Esto puede constatarse recordando el plan de nación de los llamados gobiernos de la *unidad nacional* y *Estado modernizador*: la creación de una república capitalista, católica, sin opción a radicalismos. Loaeza señala que durante este periodo (1949-1968) “autoridades eclesiásticas complacientes, empresarios prósperos y clases medias en ascenso también formaban parte (junto al Estado) de un arreglo que combinaba

⁷¹ Para saber más sobre el código Hays: *Óp. Cit.* “Luces, cámara, Censura...”: <http://www.eloquepiensa.cucsh.udg.mx/assets/ojo13/91aley.pdf>

⁷² *Idem.*

⁷³ *Óp. cit.* “Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía”.

castigos y recompensas, que toleraba mal las oposiciones y frenaba los intentos de participación y de organización política independiente”⁷⁴. Así, este interés por parte del estado mexicano de dotar, a través de una ley, de ciertas señales de identidad políticas, morales o religiosas a la cinematografía mexicana garantiza el equilibrio entre los grupos civiles, militares y religiosos que décadas atrás se encontraban en conflicto (durante la Revolución, la Cristiada, el Cardenismo) y que ahora formaban parte de un nuevo arreglo político.

Una carta enviada por el papa Pio XII a la industria del cine, incluida la mexicana, en la cual se especifica cómo debe ser una película religiosa y moralmente correcta, permite conocer la contigüidad entre lo que Iglesia y Estado suponían una cinta ejemplar. El mensaje fue enviado desde el Vaticano con el propósito de hacer recapacitar a los directores, guionistas y productores sobre “la fuerza íntima de los films, teniendo en cuenta su amplio influjo en las filas del pueblo y aún en la conducta moral”⁷⁵, con el fin de que esta actividad “vaya dirigida al perfeccionamiento del hombre y a la gloria de Dios”.⁷⁶ Las consideraciones elementales que debía tener un director sobre la conformación del filme ideal son las siguientes:

1- Debe llenar las expectativas y “ofrecer una satisfacción [...] no de las falsas e irracionales (las indignas y amorales están aquí fuera de cuestión)”.⁷⁷

2- Debe intentar acomodarse en forma ideal a la situación, pero evitando la vulgaridad o las indignas sensaciones.

⁷⁴ *Óp. Cit.* Loaeza, 666.

⁷⁵ “Mensaje de su santidad el papa Pio XII a la industria del cine”, *Enciclopedia cinematográfica mexicana, 1897-1955*, 1956, p. 819, AHEJ, colección Emilio García Riera.

⁷⁶ *Ibíd.* p. 820.

⁷⁷ *Ibíd.* p. 825.

3- Tiene la misión de poner al cinematógrafo al servicio del hombre y ayudarle a mantener y actuar en la senda de la rectitud y el bien.

Es conveniente señalar que los principios del Reglamento lograrían casi ser sustituidos, por su similitud, por los expuestos en la Carta, ya que ambos concluyen, respecto al sentido moral y religioso, no sobajar las buenas costumbres ni exponer a las personas al odio. Tras esto no se puede negar la preocupación del Reglamento por controlar otro tipo de asuntos ajenos a la censura política (tan es así que documentos oficiales y eclesiásticos manifiestan una similitud), sin embargo, hay que atreverse a cuestionar las letras sobre el papel.

¿Permisibilidad o indolencia?

El estreno de *Esposas infieles* (José Díaz Morales, 1954) fue polémico. Por una parte está su trama: el adulterio femenino. La película narra la historia de cuatro mujeres que engañan a sus maridos: Esperanza traiciona a su esposo con un gigoló; Rosa, mujer de Rómulo, comienza a ceder a los galanteos de un pianista; Mónica atrapa a su esposo engañándola y en venganza se entrega al pintor Emilio, y, por su parte, Catalina, cuyo marido es bracero, sostiene relaciones sexuales con un rico empresario. Por otro lado se muestra un desnudo femenino. El desnudo parcial corrió a cargo de la actriz Kitty de Hoyos, que en esos años contaba con escasos catorce años. Todo sucedió en una película estrenada no en los años 70 u 80, sino en 1954: apenas tres años después de entrar en vigor el Reglamento de la Ley de 1949.

Sólo queda preguntarse: ¿dónde queda la acción de los códigos al postular que se censurará todo filme que “ofenda al pudor, a la decencia o a las buenas costumbres”, o “todo aquel que excite a la prostitución y a la práctica de actos licenciosos e impúdicos”⁷⁸?

En 1955 se tropieza con otro acto de relajamiento de la censura por motivos morales: el filme *La Fuerza del Deseo* (Miguel M. Delgado, 1955) es estrenado en la capital del país; en él se narra la historia de Silvia, una modelo de desnudos que trabaja en un taller de pintura; la protagonista tiene una relación con Ricardo, un humilde estudiante que la quiere verdaderamente, sin embargo, ésta lo abandona para tener una vida llena de lujos con Arturo, un profesor adinerado. El desenlace es el tropos de la época: la mujer comprende que el dinero no lo es todo, prefiriendo una vida miserable pero llena de amor; cuando decide regresar con el hombre que la amaba ya es demasiado tarde para enmendar los errores del pasado. El dramatismo se ve reforzado con una enfermedad inesperada e irremediable, provocando que muera desamparada y sola: el clásico castigo para la mujer que se atreve a seguir sus deseos. No obstante, el elemento más transgresor en la película es el desnudo de cuerpo completo de la actriz Ana Luisa Peluffo, mismo que fue ampliamente criticado, pero no inhibido.

Entonces, ¿cómo logra explicarse esta contradicción entre lo escrito y lo hecho?, ¿acaso la censura se relajó poco después de la entrada en vigor de la Ley y el Reglamento? o, lo más interesante, ¿se le dio preeminencia a un tipo de prohibición mientras otros contenidos pasaron por un filtro mucho más permisible? Estas preguntas logran responderse conociendo un par de cintas censuradas antes y después de la Ley.

Las Abandonadas y Los Olvidados: dos filmes censurados parcialmente

⁷⁸ *Óp. Cit.* “Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía”.

Las Abandonadas (Emilio Fernández, 1944) cuenta la historia de Margarita (imagen 1), una mujer que tras el abandono de su esposo se ve obligada a ejercer la prostitución para mantener a su pequeño hijo. Tiempo después parece que la vida le sonrío cuando conoce al general Juan Gómez, hombre bravío que la “saca de trabajar” de aquel temeroso prostíbulo. Sin embargo, la protagonista, interpretada por Dolores del Río, vivirá un desengaño cuando descubra que Gómez es un impostor, miembro de la famosa banda del automóvil gris.⁷⁹

En noviembre de 1944, cuando el filme estaba listo para su estreno, ocurrió el impedimento de su exhibición; lo anterior tuvo lugar tras la negativa del director en agregar un subtítulo aclarando que lo mostrado en la cinta sucedió en el tumultuoso año de 1914. El ignorar la sugerencia, según Felipe Gregorio Castillo, entonces jefe del Departamento de Censura Cinematográfica, condujo a que “altos jefes de la Secretaría de la Defensa Nacional pudieran ver



imagen 1⁸⁰

la película y [...] negaron su exhibición [...]; porque consideraron que lesiona el prestigio de las instituciones armadas”.⁸¹Una revista de la época, percatándose de esto, sostenía que

⁷⁹ Organización criminal de la segunda década de 1900 que utilizaba órdenes militares de cateo apócrifas con el fin de saquear domicilios y establecimientos. El caso fue llevado a la pantalla grande en *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919).

⁸⁰ Tomada de la página web del canal 22:

<http://cinema22.canal22.org.mx/sinopsis.php?id=428&barra=Cineteca>

⁸¹ Emilio García Riera, *Emilio Fernández (1904-1986)*, Universidad de Guadalajara (CIEC), México, 1987, p. 63.

“la Secretaría de Gobernación ha obrado sin parcialidad, y solamente atendiendo a la petición que la Secretaría de la Defensa Nacional le formuló, según su punto de vista”.⁸²

La “provocación” del filme al mostrar a un delincuente pretendiendo ser un general fue, en sí, el detonante del *enlatamiento* por un año del mismo. La recomendación de especificar que la trama se desenvolvía en el año de 1914 pudo salvar a la obra de la censura, ya que era una forma de insinuar que sujetos que encarnaban una doble identidad (guardián-ladrón) no eran cosa habitual en fechas cercanas: era una manera de salvaguardar en el presente, por aquellos años los 40, el prestigio de una institución tan importante, poderosa y resentida de haber dejado la presidencia como el ejército nacional. Algo parecido pasará más adelante con *La sombra del Caudillo* (Julio Bracho, 1960), en donde a través de la censura parcial se intenta marcar un antes y un después respecto a lo mostrado en pantalla. Al final, y como sucede con algunas cintas que son censuradas, tras su estreno “la censura le hizo gratis a *Las Abandonadas* una de las mejores campañas de publicidad que se hayan organizado en nuestra industria (...) La película repletará el cine Chapultepec por varias semanas”.⁸³

Aunque durante los años 50 la mayoría de las veces se retrató un México que, distorsionado, revelaba una imagen de evolución y progreso irrefrenables, hubo películas que presentaron el lado perjudicial de las decisiones del estado mexicano. Una de ellas es *Los Olvidados* (Luis Buñuel, 1950), que una vez en cartelera fue blanco de reprobaciones. Algunas acusaron al director de denigrar a los niños y jóvenes mexicanos pobres, mientras otras, como la del entonces embajador de México en Francia, Jaime Torres Bodet, señalaban que la película deshonraba al país. El público fue testigo de estas

⁸² “Un escándalo cinematográfico”, 1944. AHEJ, colección Emilio García Riera. Periódico desconocido. Sin más datos.

⁸³ “El cine por dentro”, *El Popular*, 24 de mayo de 1945, AHEJ, colección Emilio García Riera.

descalificaciones hacia la obra, como lo recuerda un testigo y espectador: “La cinta fue mal recibida en sus días de estreno, muchos pidieron la cabeza del cineasta”⁸⁴ (entre ellos Emilio *El Indio* Fernández, según una anécdota). Tras esto, el filme fue sacado de cartelera tres días después de su estreno; sin embargo, tras su triunfo en Cannes unos años después, la película sería reestrenada en salas de México.

La película cuenta con un final alternativo no estrenado en su momento (y no presente en el guión⁸⁵) que es un caso particular puesto que fue hecho sin que Gobernación se lo pidiera al director, a diferencia de las inclusiones en *Las abandonadas* y *La sombra del caudillo*, ya que como Francisco Millán supone, el productor de la película le pidió a Buñuel que rodara ese final como posible escapatoria a la censura.⁸⁶ En el desenlace original Pedrito es asesinado por el Jaibo en el gallinero de Meche, mientras que en la versión alternativa el protagonista regresa a la escuela tutelar dispuesto a cambiar su vida, abrigado por una musical casi triunfal.

La base jurídica que la Ley Cinematográfica de 1949 encontró para frenar la exhibición de la obra fue la consideración de no permitir la exposición de filmes “*cuando se ataque o falte el respeto a la vida privada, considerando ésta cuando se exponga al odio, desprecio o ridículo a una persona; cuando se ataque a la moral, entendiéndose ésta como la ofensa al pudor, a la decencia o a las buenas costumbres*”.⁸⁷ Sin embargo, resulta un poco extraño que tanto el guion como la película terminada, al momento de revisarse, fueron aprobados sin inconveniente alguno, lo cual sugiere que en ocasiones la imagen suele a ser más censurable que las palabras. Intentando discurrir que en realidad se expone

⁸⁴ “Los Olvidados”, *La Jornada*, 22 de julio de 1986, AHEJ, colección Emilio García Riera.

⁸⁵ *Óp. Cit. Reglamento de la Ley Cinematográfica.*

⁸⁶ Francisco J. Millán Agudo, “Miserias que engendran monstruos, Los olvidados: contexto sociocultural, génesis del filme e influencias posteriores”, en *Buñuel 1950. Los olvidados*, Carmen Peña Ardid (ed.) (España: Instituto de estudios turoleses, 2007), 43

⁸⁷ *Óp. Cit.* “Ley Federal de Cinematografía”.

a un individuo al odio y hay un ataque a la moral, ambas acusaciones pueden ser situadas claramente en el filme. Lo inicial se localiza en la pintura que se hace de las clases bajas: sectores abandonados, sí, pero carentes de toda misericordia y escrúpulos, que abusan hasta de los mutilados más indefensos (imagen 2). Por otra parte, las recriminaciones de inmoralidad recaerían sobre la relación sexual sostenida entre la madre de Pedro y el Jaibo (imagen 3), o, aún más escandalosa, en la atracción sexual que siente Don Carmelo, el ciego, hacía la niña Meche.

Sin embargo, el verdadero móvil hacía la censura podría estar relacionado con cuestiones de legitimación política. Para fundamentar mejor esta aclaración es necesario conocer a fondo la denuncia de exclusión social que hace la película de Buñuel. Es notorio que el filme,



Imagen 2⁸⁸

desde la introducción, marca una diferencia entre la urbe cosmopolita (representada por los monumentos y edificios) y las zonas marginales: “Estamos confrontados con unos grupos de gente excluida, no sólo con los niños delincuentes -Jaibo, Pedrito, etc.- sino también con sus familias encerradas en unos *ghetos* de miseria”⁸⁹.

Además, la obra señala que esa misma exclusión se extiende hacia la gente del campo: “Los grupos marginales de la capital proceden manifiestamente del campo [...]”

⁸⁸ Tomado del sitio web de la Cineteca Nacional:
<https://www.cinetecanacional.net/php/ftPelHist.php?clv=493>

⁸⁹ Fernando Croce, *Sobre un campo morfogénico de Los Olvidados* (México: CO-Textes, 1987), p.183.

unos campesinos desarraigados -Ojitos-, probablemente excluidos de una reforma agraria que el personal político de la época hace definitivamente fracasar”.⁹⁰

Soledad Loaeza señala que, en la ciudad de México, las pulquerías y cantinas fueron sustituidas por bares, el cine se impuso al teatro de revista y los toros, y la calidad de los servicios públicos era superior a la del resto del país; ahí se concentraban, por ejemplo el 65 % de los estudiantes de



Imagen 3⁹¹

educación superior; sin embargo, al mismo tiempo se multiplicaban en torno a la ciudad los cinturones de pobreza con migrantes provenientes del campo⁹². Mientras que en su texto “La encrucijada”, Lorenzo Meyer explica que si Cárdenas había dedicado el 36 por ciento del presupuesto federal a actividades destinadas a mejorar la economía (industria, agricultura, etc.) “Ávila Camacho aumento la proporción a 39.2 y su sucesor, Miguel Alemán, la haría sobrepasar el 50 por ciento [...] –sin embargo- el poder adquisitivo de la mayoría de los obreros y campesinos se mantuvo estancado y en algunos casos disminuyó”.⁹³ Por otro lado, señala que la justicia social fue un tema socorrido durante los gobiernos de Ávila Camacho a López Mateos, en donde se insistió que el desarrollo

⁹⁰ *Ibid.* p. 184.

⁹¹ Tomada del sitio web de *La Crónica*: <http://www.cronica.com.mx/notas/2010/541747.html>

⁹² *Óp. Cit.* Loaeza, 676.

⁹³ *Óp. Cit.* Lorenzo Meyer, 1278.

económico no sólo consistía en el crecimiento y la modernización, sino en la justa distribución de los beneficios⁹⁴.

Los olvidados es, precisamente, una obra que cuestiona la existencia de la igualdad o justicia social en la propia ciudad de México, símbolo de modernidad y progreso. Con este discurso era de esperar que el gobierno posara su ojo escrutador sobre *Los Olvidados*, sacando de circulación un testimonio de la ineficacia post-revolucionaria, movimiento del cual el PRI, representado por el presidente Miguel Alemán, se hacía llamar producto.

Respecto al final alternativo, este es un claro ejemplo de cómo un elemento puede cambiar el sentido de la obra. Aquí, lo que con el final original es un drama llevando a cabo una crítica a los gobiernos postrevolucionarios al mostrarnos la desigualdad social, se vuelve, con el final alternativo, un melodrama en donde las dificultades de la vida pueden cesar si una institución, precisamente gubernamental, se cruza en tu camino para abrigarte.

El caso de censura parcial de *Los olvidados*, cuyo final alternativo no presente en el guion de la película⁹⁵ fue sugerido por el propio productor, permite acercarnos a un planteamiento de Cristian Metz respecto a la censura en el cine. El autor señala que debido a que la censura es más rígida con los films que con la literatura, la música o la pintura, “los problemas en el cine están ligados a permisos externos de forma mucho más directa que en las otras artes”⁹⁶, lo que muchas veces termina en una interiorización de un sinfín de prohibiciones por parte de los cineastas o productores que, a su vez, terminan restringiendo las posibilidades de *lo dicho* (los contenidos).⁹⁷

⁹⁴ *Ibíd.*, 1314.

⁹⁵ Guion facsimilar en Carmen Peña Ardid, Víctor M. La huerta Guillén (coord.), *Los olvidados Buñuel 1950: guion y documentos* (España: Teruel, 2007).

⁹⁶ Christian Metz, “El decir y lo dicho” en Manuel Pérez Estremera (coord.), *Problemas del nuevo cine* (Madrid: Alianza editorial, 1971), 43

⁹⁷ *Ibíd.* 48-50

Lo que más importa distinguir en estos viacrucis fílmicos de antes y después de la publicación de la Ley es la violación constitucional que representó prohibir dos obras ya autorizadas, para atestiguar que las cintas continuaron sin gozar de una protección certera hacia 1949.

Así, cabe dar respuesta a los cuestionamientos: no hubo una disminución en la censura a partir de la publicación de la Ley y su Reglamento, sólo que el acto escrutador siguió volcándose casi por completo sobre temáticas que cuestionaban, conscientemente o no, paradigmas de la política mexicana, dejando florecer con reservas las temáticas “inmorales” o “irreligiosas”, siempre y cuando no estuviesen relacionadas, principalmente, con la representación del político o el militar. Ahondando más en lo anterior: los compartimentos en que se ha dividido a la censura son más complejos de lo que parecen, puesto que en ocasiones se empalman y dan como resultado casos de censura en donde, por ejemplo, la “inmoralidad” se une a la política, como es el caso de “Las abandonadas”, en donde el político se inviste de valores negativos como el engaño y el robo; sin embargo, se ha optado por denominar a esta censura como política puesto que, en este y otros casos, si en la trama se hubiese sustituido la representación del político-militar por cualquier otra (un doctor, un pintor, etc.) la película, aunque presentando valores cuestionables, no hubiese tenido problemas con la censura. Por otro lado, se ha denominado a este tipo de censura política porque el móvil siempre se tratará de una cuestión de legitimación política, a diferencia de la censura moral que, aunque sea el estado quien censura y, por supuesto, todo acto sea político, no se trata de legitimar a un grupo en el poder directamente. Concluyendo, es revelador que la Ley Federal de Cinematografía, no en la letra, sino en su aplicación, obedezca a una línea de patrones históricamente fundamentados en el pasado prohibitivo de México (comenzando por el origen mismo de la censura: defender la noción

del mexicano postrevolucionario, y pasando por una serie de batallas en contra del enemigo: comunismo, iglesia, etc.), siguiendo el mismo papel de los antiguos códigos y reglamentos: tener por objetivo cardinal la aplicación de una censura, más que nada, política.

Cap. 2 La censura en La sombra del caudillo

La construcción de sentido en los filmes parcialmente censurados

Cuando esta investigación aún se encontraba en su fase de proyecto me surgió una confusión respecto a los conceptos significado y sentido. En un esfuerzo mental por desentrañar la función de la censura parcial llegaba a la conclusión de que, a diferencia de la censura total, que saca de circulación el material completo, en la censura parcial se ponía en juego una dinámica peculiar en donde el propio soporte dispuesto a censurarse podía convertirse en soporte de propaganda. En otras palabras, esta dinámica transformadora que actúa a partir de pequeñas inclusiones o exclusiones de material audiovisual en el filme podía cambiar el sentido o significado. Me pregunté, entonces, si lo que cambiaba era el sentido o el significado de la película. Me bastó pensar en *Los Olvidados*, y en cómo a pesar de tener dos posibles desenlaces la película seguía refiriendo a la miseria, la niñez, la muerte, sin importar cuál de ellos apareciera al final; por lo tanto, el significado de esta película, al menos a grandes rasgos, podía seguir siendo el mismo. Lo que cambiaba ese final que no aparecía en el guion, entonces, era otra cosa, era el lugar de enunciación, el sentido con que estaba dicho todo aquello, puesto que, a pesar de seguir siendo una película sobre la pobreza infantil y todo lo que ésta conlleva, pasaba de ser una crítica al sistema político mexicano (que no logra mantener con vida a sus niños pobres) a un melodrama donde el final del personaje principal no es la muerte si no una entrada casi triunfal a una escuela-granja provista por el mismo estado; es decir, hay un cambio discursivo (en el

sentido de la enunciación, ya que deja de ser una crítica) y no un solapamiento de significados. Así, comencé a decantarme por el concepto sentido puesto que, a diferencia del otro, permitía entablar una serie de relaciones entre las distintas partes, en este caso las partes de la película y las partes de la película que habían sido incluidas o excluidas.

Para aclarar esto un poco más cito las nociones de significado y sentido entendidas por Toledo y Sequera en su texto “La producción de sentido: semiosis social”:

Significado: “habremos de entender como significación el proceso por el cual el ser humano reconoce un objeto del mundo y para apropiarse de él y poder transmitirlo a otros, lo convierte en signo. El significado es entonces el referente relacionado con el signo creado”⁹⁸.

Sentido: “se construye en un proceso más complejo que el de relacionar un signo con un objeto ya que en este caso intervienen elementos contextuales de todo tipo que determinan el resultado de la relación”⁹⁹.

De esta forma, el concepto sentido permite explicar por qué la censura parcial, a través de pequeñas inclusiones o exclusiones, puede cambiar la forma en que es entendido cierto filme (como discurso), es decir, cambia el sentido con que los mensajes audiovisuales son captados por el espectador debido a los “elementos contextuales”, a los que pueden pertenecer estas inclusiones o exclusiones de material, mientras el concepto significado, debido a la relación más directa entre significante y significado, no. Estos “elementos contextuales de todo tipo” al que hacen referencia los autores citados pueden referirse a elementos externos al texto, que en el caso de un filme pueden traducirse en cuestiones sociopolíticas y económicas tales como las disposiciones en torno a la regulación del cine, el grupo que ve la película, el espacio donde es proyectada, etc., y a los elementos internos, es decir, a los recursos narrativo-estéticos que conforman la película,

⁹⁸ Aletse Toledo Almada y José Antonio Sequera Meza, “La producción del sentido: semiosis social”, en *Revista Razón y palabra* no.88 (México, 2014), 12.

http://www.razonypalabra.org.mx/N/N88/Varia/40_ToledoSequera_V88.pdf

⁹⁹ *Idem*.

mismos que también son recursos discursivos y guían el mensaje hacia determinada dirección. Sobre el caso del material incluido o excluido por causa de la censura parcial, podríamos decir que dichos elementos pertenecen al terreno de los elementos contextuales internos, aunque es digno de resaltar que como elementos internos (mismos que comúnmente pertenecen al terreno de lo creativo, de lo filmico en el sentido usado por Mitry¹⁰⁰) fueron añadidos tras la recomendación de un comité supervisor de índole gubernamental o, como en el caso de *Los olvidados*, tras recomendación del productor; en otras palabras, son elementos narrativo-estéticos que vienen de una fuente externa, no de la visión creativa del cineasta y su grupo, y que como tal tienen una función de distinta índole a la experiencia estética: cambiar el sentido del discurso audiovisual.

Utilizar el concepto discurso en el análisis también es pertinente puesto que los recursos contextuales, dentro del filme o fuera de él, se vislumbran, a su vez, como partes del discurso que guían el mensaje a determinada dirección; en este sentido, es demostrativo señalar que la definición de discurso pueda ser la de “facultad racional con que se infieren unas cosas de otras”¹⁰¹, por lo que, si se cambian algunos elementos contextuales, en el caso de la censura parcial elementos internos o narrativos, se estaría cambiando la construcción del discurso y, por ende, la dirección o sentido del mensaje, puesto que el resultado de esas partes que se “infieren unas a otras” sería distinto. Por su parte, Benveniste señala que al discurso como “toda enunciación que asume un hablante y un oyente, y el hablante tiene la intención de influir al oyente de algún modo”¹⁰²; en otras palabras, lo que la censura parcial intenta hacer con la exclusión de escenas o inclusión de

¹⁰⁰ Christian Metz, *Lenguaje y cine* (Barcelona: Planeta, 1973), 27-41.

¹⁰¹ Real Academia de la lengua Española, https://dle.rae.es/discurso?m=30_2 (consultado el 02 de junio de 2019)

¹⁰² Sandy Flitterman-Lewis, Robert Stam y Robert Burgoyne, *Nuevos conceptos de la teoría del cine* (España: Paidós, 1999), 240.

mensajes al inicio de la cinta, prólogos o finales alternativos, es cambiar el sentido del discurso para, a su vez, cambiar el lugar de enunciación del mensaje y que la “intención de influir” sea distinta. Retomando las ideas de Emile Benveniste, Stam, Burgoyne y Flitterman explican en su libro *Nuevos conceptos de la teoría del cine* que el cine se enmascara de historia (objetiva) cuando en realidad es discurso (subjetivo). Para esto, la presencia del emisor (narrador cinematográfico) se oculta casi por completo, provocando que la enunciación (la posición en torno a lo que se muestra y cómo se muestra) sea difícil de encontrar, más no imposible.¹⁰³

Entender estos conceptos en relación con la censura parcial y el cambio de sentido discursivo que ésta implica permite generar una metodología tripartita en torno al estudio del sentido en tres momentos: 1 el sentido en los recursos estético-narrativos que conforman el filme (guion, fotografía, puesta en escena, música y diálogos), sin considerar el elemento incluido-excluido, 2 el sentido en los recursos estético-narrativos del elemento incluido-excluido y, por último, 3 el cambio de sentido que genera éste en el filme.

Durante el análisis se intentará situar históricamente la película y el cambio de sentido ejercido en ella. Dicho engranaje se focaliza desde la teoría de las representaciones puesto que ésta permite explicar el uso de la censura parcial como modeladora de representaciones, entendidas como “la relación de una imagen presente por una ausente, una que vale por la otra porque es homóloga”.¹⁰⁴

Para situar históricamente el filme y entender las motivaciones e implicaciones del cambio de sentido, es necesario, parafraseando a Chartier, conocer el mundo de la película pero también el mundo del espectador. Para conocer el mundo del espectador, tras haber

¹⁰³ *Ibid.* 240-241.

¹⁰⁴ *Óp. Cit. El mundo como representación*, 58.

conocido el mundo de la película a través del análisis tripartito, es necesario ahora incrustar el filme, primero, en su ambiente cinematográfico, en su historia de material audiovisual y de comunicación, para posteriormente poder llevar a cabo “el análisis de las prácticas que, diversamente, se apoderan de los bienes simbólicos, produciendo así usos y significaciones diferenciadas”.¹⁰⁵ Estos bienes simbólicos dentro de los cuales podemos situar las representaciones:

“Hacen que se tome el señuelo por lo real, que considera los signos visibles como índices seguros de una realidad que no es. Así encubierta, la representación se transforma en máquina de fabricar respeto y sumisión, en un instrumento que produce una coacción interiorizada, necesaria allí donde falla el posible recurso a la fuerza bruta”.¹⁰⁶

Pensemos en *Las abandonadas* y el mensaje al inicio de la cinta que fue incluido por recomendación de un comité censor, mismo que, a partir de una fecha que sitúa históricamente la trama, recorta la representación del bandido-militar a que hace referencia la película a los militares de 1917; es decir, lo que el mensaje al inicio de la película hace es direccionar la representación del militar, en este caso un militar que es un delincuente encubierto, al sector militar de 1917, dificultando, por ejemplo, que se pudiera tomar como representación de años posteriores, en especial de los años cercanos a la producción de la película.

La Sombra del Caudillo. Sobre la impresión de realidad en el cine y la construcción de su propia realidad

¹⁰⁵ *Ibid.*, 50.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 59.

Al danzón y al mexicano les tocó la misma suerte y por los mismos años. Esa suerte fue el cine y esos años su época de oro. Como sabemos, el cine mexicano tuvo un despegue sin precedentes con el arribo de la segunda guerra mundial. Con el objetivo de hacer frente a las producciones del Eje, E.U.A vendió sus películas vírgenes principalmente a México (nación aliada con una cinematografía estable; esto provocó que otras como la argentina decayeran), y otorgó refacciones para mejorar la maquinaria y financiamiento para varios proyectos. Dichas circunstancias hicieron posible que el cine mexicano, conformado principalmente por melodramas rancheros que de alguna manera repiten la fórmula de *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), encuentre nuevos públicos en América y Europa y se consolide en el país.¹⁰⁷ Es en esa época (entre la década de los treinta y cincuenta) cuando el cine mexicano se convierte en un medio de difusión para *dentro* y *fuera*. Para *dentro* lo fue siempre, sólo que ahora se libraba en gran parte de la competencia extranjera. Y en el afuera lo hacía bien (merecedor por vez primera a la Palma de oro del festival de Cannes en 1946 por *María Candelaria*, del director Emilio Fernández). Al danzón y al mexicano les tocó la misma suerte y por los mismos años, pero habría que agregar que su suerte se jugó en lugares distintos. La del primero aquí, cuando a partir de *Salón México* (Emilio Fernández, 1946) se comienzan a difundir las películas de temas prostibularios musicalizadas por danzoneras. Es así como un género musical proveniente de Cuba e internado en Veracruz hacia finales del siglo XIX, fruto de la contradanza europea y la reinterpretación de la misma hecha por los habitantes del Caribe, se convierte, en unas cuantas décadas, en un género que remite al prostíbulo. La del otro se jugó allá, cuando cada vez más películas nacionales retrataban al mexicano como un hombre harapiento y a sombrero, armado, exótico a los ojos del mundo de afuera que creía que en todo México se

¹⁰⁷ Paolo Costa, *La "apertura cinematográfica"* (México: Universidad Autónoma de Puebla, 1988), 45-46.

vivía como en tiempos de la Revolución. Para terminar con esto del danzón y el mexicano, habría que reiterar que esta suerte fueron aquellos melodramas tan populares de la época “que muestran un costumbrismo que caricaturiza tipos y situaciones sociales [...] Anormalidad cuya reiteración acostumbra al público a la acepción de toda una imaginaria artificial por encima de la realidad cotidiana” y la capacidad del cine de mostrar dichas representaciones como reales.¹⁰⁸ Instrumento potente en la evocación de la realidad, el cine crea sus propias *representaciones* y muchas veces éstas, a medias, truqueadas, pero potencializadas por la imagen en movimiento, se imponen a la realidad misma. Como ya lo mencionó Jean Mitry en el segundo tomo de *Estética y psicología del cine*:

El cine recoge los cuadros, los ángulos, los puntos de vista, y los ordena según duraciones relativas otorgándoles un *sentido* extraño al devenir “global” del universo del que han sido tomados [...] Sería exagerado deducir de ello que el cine nos introduce en un universo nuevo, pero que lo que no ofrece a los ojos no es ni será jamás la imagen exacta de lo real.¹⁰⁹

La censura se explicaría, precisamente, en razón de estas representaciones que, por razones políticas, morales o religiosas son consideradas inapropiadas. Y es que, como ha sido resaltado por varios autores, ninguna de las artes posee los componentes exactos para hacer pasar sus representaciones por algo tan real como el cine. Christian Metz identifica un componente fundamental en la impresión de realidad: el movimiento. Al contrario de la fotografía, que evoca un *haber estado allí* viviente, el cine, a través de la imagen en movimiento, apunta a un *estar allí*¹¹⁰: “El movimiento contribuye a la impresión de realidad de manera indirecta (dando cuerpo a los objetos), pero también contribuye a ello directamente, puesto que en sí mismo se presenta como un movimiento real”¹¹¹. ¿Pero qué

¹⁰⁸ *Ibid.*, 47.

¹⁰⁹ Jean Mitry, *Estética y Psicología del cine* (México: Siglo Veintiuno, 2002), 04.

¹¹⁰ Christian Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine* (1964-1968) (Barcelona: Paidós, 2002), 12.

¹¹¹ *Ídem.*

pasa con el teatro?, que goza de estos elementos de una forma aún más realista. “Lo que se presenta al espectador son imaginaciones, pero cada una de ellas aparece enmascarada por un cuerpo entero y rigurosamente sexuado”,¹¹² el de los actores.

Un documento de 1961, cuando la época de oro del cine mexicano llegaba a su fin, nos permite conocer un suceso que vislumbra cierta diferencia entre la literatura y el cine. La nota apareció en la revista *Cine mundial* a propósito de la censura que recayó sobre el filme *La Sombra del Caudillo* (Julio Bracho, 1960).

¡Libertad de expresión!... ¡Demagogia!... Claro que la obra de Don Martín Luis Guzmán¹¹³ está autorizada. Pero para saber leer una novela basta con saber leer. Y para leer una novela de la pulida, de la excepcional prosa de Don Martín, hay que tener la cabeza bien amueblada, cultura suficiente. No sucede así con el cine. En una solo semana [la película] puede ser conocida y comprendida por un millón de seres.... En su mayoría analfabetos. ¿Y cómo podrán digerir las muchedumbres incultas las vergüenzas que se narran, donde no hay un militar honorable ni un político auténticamente demócrata?¹¹⁴

Sin embargo, la novela también sufrió la censura en los primeros años de su publicación. En mayo de 1928, Martín Luis Guzmán, exiliado en España tras el fracaso de la rebelión *delahuertista*, movimiento del cual fue partidario, inició la publicación de su novela por entregas en algunos diarios madrileños y como un libro bajo la editorial Ercilla de Chile a mediados de los años 30's. Ambas publicaciones se conocieron en México de forma clandestina, ya que, junto a otros libros como *Los de abajo* y *Vámonos con Pancho Villa*, *La Sombra del Caudillo* instauró una forma de abordar la revolución mexicana desde una posición crítica y menos oficialista, razón por la cual nunca fue del agrado oficial durante los años del maximato callista. Esto se debió a que tanto la novela de Martín Luis Guzmán como la película que después la llevó a pantalla toman su sustento histórico de la Tragedia

¹¹² *Ibid.*, 13.

¹¹³ Escritor de la novela en cual se basa la película de Bracho.

¹¹⁴ “Política viva de México es La sombra del caudillo”, *Cine Mundial* (03 de octubre de 1961), Carpeta La sombra del caudillo, Colección Emilio García Riera, Archivo Histórico de la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco.

de Huitzilac y la Rebelión delahuertista, ambos acontecimientos motivados por el autoritarismo de Álvaro Obregón, figura clave en la conformación del partido oficial. Así, la primera mitad es un resumen de los sucesos que desembocaron en la Rebelión encabezada por Adolfo de la Huerta: el enfrentamiento entre dos candidatos: Plutarco Elías Calles (Hilario Jiménez), el favorito del Caudillo (Obregón), y Adolfo de la Huerta (Aguirre), que levanta su voz en contra del *dedazo* despótico; la segunda absorbe el sustento dramático de la Tragedia de Hutzilac¹¹⁵: el asesinato del general Francisco Serrano (Aguirre) por parte del ala opositora. También es evidente la denuncia hacia los vicios caudillistas del *Obregonismo*: los levantamientos militares, la falta de escrúpulos al eliminar a los enemigos políticos y la menguante democracia: sólo hace falta eliminar a unos cuantos para ganar la presidencia, menciona un integrante del partido pro-Jiménez, “todo lo otro, programa, propaganda, sufragio, elecciones, es puro jarabe de pico, escenario para que la cosa tome aire democrático en los periódicos”.

Volviendo a la nota de *Cine mundial*, ésta remarca la diferencia entre la obra literaria escrita por Martín Luis Guzmán, que según José Luis Durán, director de la revista, puede ser leída “críticamente”, y su adaptación cinematográfica, resultado que a las mentes “incultas” les costaría trabajo “digerir”. Lo anterior podría estar relacionado de alguna forma con la impresión de realidad, puesto que aunque el problema central resaltado por el autor de la nota es la amplia aceptación del cine por parte de las “muchedumbre incultas”, ¿no será que dicha aceptación se debe, en contraposición con la literatura, a la impresión de realidad que genera el cine? Litterman-Lewys, Stam y Burgoyse señalan que al suprimir las marcas de la enunciación, el enmascaramiento de las insignias de un «emisor» o un

¹¹⁵“La sombra del caudillo: el cine mexicano y el estado en la década de los sesenta”, en *El estado y la imagen en movimiento*, Cuauhtémoc Carmona Álvarez (coord.) (México: CONACULTA, 2012), 202-204.

«hablante», el cine facilita un intercambio imaginario por el cual el espectador produce sus propios nexos con la expresión”, estando más dentro, avivando la experiencia de realidad desde la conciencia humana. Por su parte, Laura Mulvey dice que la imagen cinematográfica goza de una cualidad en donde todo se reduce a la escala humana, dando como resultado una imagen narcisista, más fácil de asimilar, que llega a compararse con el estadio del espejo propuesto por Lacan. Esto último puede relacionarse con lo propuesto por Baudry, para quien el *aparato* cinematográfico imita el estado de conciencia humano y su posición cartesiana en el espacio. En este sentido, y gracias a las distintas particularidades del cine, ¿no será que en ocasiones poner en imágenes lo que las palabras apenas sugieren, por aquello de la impresión de realidad, es un acto peligroso? Esto explicaría el hecho de que el guion de la película ya había sido aprobado por Cinematografía y fue hasta la exhibición del filme previa a su estreno comercial cuando se dictaminó su prohibición.

Ahora hablemos un poco de la “realidad” (no confundir con impresión de realidad) producida por el cine, realidad entre comillas, realidad subjetiva, “realidad” que es un poco de realidad (tangible) sólo porque toma su sustento de ella. En palabras de Mitry, aun cuando la cámara de cine reproduce la realidad tangible, el cine “escoge los cuadros, los ángulos, los puntos de vista, y los ordena según duraciones relativas otorgándoles un *sentido* extraño a la realidad “global” del universo del que han sido tomados”.¹¹⁶ Es por ello que en lugar de ser una realidad son más una representación de la misma. En relación con la teoría de las representaciones, Ballandier las considera un conjunto de visiones sobre el

¹¹⁶ *Óp. Cit.*, Jean Mitry, 03.

mundo que sustenta o transgrede el estado de las cosas¹¹⁷, mientras Bordieu material ideologizante que determina el *hábitus* y producto de un contexto determinado.¹¹⁸ En el caso del cine, lo que se pone en juego son dichas representaciones de la realidad potencializadas por la impresión de realidad. Las primeras serían símbolos que legitiman o contravienen los discursos que aspiran a convertirse en imaginarios colectivos, la segunda una característica inherente al proceso de comunicación del cine que facilita experimentar lo mostrado en pantalla como una realidad y no como, precisamente, una representación o constructo de ella.

Cabría preguntarse entonces qué “realidad” representa el filme *La Sombra del Caudillo* que ocasionó su *enlatamiento* por más de treinta años. Para contestar a ello tendríamos que comenzar a hablar de cuestiones de estilo y género. Según Faustich y Korte: “La oferta internacional de películas entre 1940 y 1960 es, a primera vista, difícilmente comprensible. Serie negra, films de guerra, films de destrucción, films antifascistas, neorrealismo, realismo socialista, films patrióticos y clásicos del oeste, ciencia ficción y films de historia”.¹¹⁹

Sería ingenuo suponer que dichos géneros permanecieron estáticos en sus compartimentos geográficos sin una mutua influencia. En el caso de *La Sombra del Caudillo*, siguiendo la descripción de los autores mencionados, encontraríamos aparentemente un drama histórico que, sin embargo, por momentos rosa la serie negra.

Así, el objetivo de este subcapítulo es demostrar un paralelismo entre el argumento y el estilo formal de *La sombra del caudillo*, mismo que resulta una amalgama entre la

¹¹⁷ George Balandier, *El poder en escenas* (Barcelona: Paidós, 1994), 28-32.

¹¹⁸ Pierre Bourdieu, *Intelectuales, política y poder* (Argentina: Eudeba, 1999), 66.

¹¹⁹ Werner Faulstich y Helmut Korte, *Cien años de cine (1895 1995) Vol. 3: 1945- 1960 Hacia una búsqueda de los valores* (México, Siglo XXI, 1995), 13.

tendencia expresionista, un realismo que remite a momentos históricos precisos y un naturalismo que simplifica los personajes y valores morales; esto como posible demostración de lo siguiente: la realidad representada en el film dirigido por Julio Bracho, construida por un argumento polémico desde el punto de vista político (basado en el pasado incómodo del PRI) y una combinación de estilos que refuerzan la crítica, fue la combinación que llevó a la película a ser censurada, y no exclusivamente el argumento, como se suele señalar regularmente. Dicho de otra forma, en palabras de Christian Metz, no fue solamente lo *dicho* por la película lo que generó su prohibición, sino también su forma de *decir*.¹²⁰

El cine negro y la tendencia expresionista: convenciones argumentales

En su libro *Mex Noir, cine mexicano policiaco*, Rafael Aviña sostiene que durante las décadas de los cuarenta y cincuenta se desarrolló en México un género muy cercano al cine negro proveniente de E.U.A. Películas como *Distinto amanecer* (Julio Bracho, 1943) y *La diosa arrodillada* (Roberto Gavaldón, 1947) forman parte de este grupo de filmes que el autor identifica como Noir Mex o Cine negro mexicano.¹²¹ El hecho de que inmediatamente situemos el espacio geográfico del cine negro en E.U.A. vuelve difícil localizar la producción de algunos directores mexicanos. Por su parte, De la Vega Alfaro menciona en su texto “Censura y estrategias discursivas en La sombra del caudillo” que desde su título, *La sombra del caudillo* se asume como un relato de influencia expresionista. Además, el hecho de que el fotógrafo de la película haya sido Agustín Jiménez, director de fotografía

¹²⁰ *Óp. Cit.* Christian Metz, 251-252.

¹²¹ Rafael Aviña, *Mex noir: el cine mexicano policiaco* (México: Cineteca Nacional, 2018), 8-16.

en películas cercanas al estilo expresionista tales como *Dos monjes* (Juan Bustillo Oro, 1934) o *El misterio del rostro pálido* (Bustillo Oro, 1935) sustentan la presencia de elementos que influyeron posteriormente al cine negro.

La película sigue los pasos del general Ignacio Aguirre en su afán por conseguir la presidencia de México pese a no resultar el candidato elegido del partido oficial. Así, a lo largo de la película desfilarán ante la pantalla los seguidores y contra-partidarios del protagonista, todos ellos deseosos de poder, políticos-militares que deambulan indistintamente entre la cámara de diputados, la cantina y la casa de citas, que poseen dos o tres amantes (Rosario y la Mora, en el caso de Aguirre) y sin importar su partido fanáticos del alcohol.

Por otro lado, es la propia atmósfera asfixiante e inicua quien aleja a los personajes de cualquier destello de bondad: “en medio de tanta falsedad y basura tú eres lo único limpio”, Aguirre recita al oído de Rosario; ambiente bajo el cual el viejo revolucionario encuentra una zona de amparo que le pertenece por antonomasia: “¿Por qué no se decide usted a ser mi novia de una manera franca y valerosa? –Interroga Aguirre a Rosario- ¿Porque soy casado? Supondrá que para algo trajimos el divorcio los hombres de la Revolución”. “No lo dudo, –contesta ella- pero no para que ustedes los revolucionarios tengan a un tiempo esposa y... novia”.

Pero entre tanto lugar viciado resaltan los espacios oficiales: los departamentos gubernamentales, la cámara de diputados y las casas partidistas: sitios ocupados por personajes que simultáneamente demuestran su apoyo a dos candidatos sin cambiar una palabra de su discurso, que van de aquí para allá a tientas de quien ofrezca más: “Aquí en México, como dice el Caudillo, no hay general ni político que se resista a las caricias del

tesorero”, señala Olivier Fernández a los miembros del PPR, partido que que rememora por sus siglas a los partidos que antecedieron al PRI: PNR y PRM.

Por ello se justifica el esclarecimiento que el general Aguirre hace al candidato oficial del partido, el general Jiménez, segundos después de que éste exprese de manera petulante la importancia de ofrecer al pueblo vidas como las de ellos: “Ni a ti no a mí nos reclama el país, nos reclama un grupo de convenencieros”. El sector militar fue uno de los principales involucrados en el caso de censura de la película, esto debido, según un documento firmado bajo el sello “Veteranos de la Revolución”, a que los generales mexicanos “aparecen como integrantes falsos, politiqueros, borrachos, juerguistas y asesinos”, por lo que, continúa el documento, “creemos que no debe autorizarse su exhibición, que sería tan deprimente para nuestro respetable instituto armado”.¹²²

Así, se sustentan algunas convenciones argumentales del cine negro:

En medio hay un sentimiento y una atmosfera de resignación, sin salida. Los films *noir* describen un mundo de oscuridad y decadencia, en el cual conceptos como lealtad, amistad y confianza son desconocidos –“En la política la amistad no figura; en la política nacen los enemigos más acérrimos”, enuncia Axkaná- o bien, vistos como inclinaciones románticas o tonterías. La centelleante y aparente fachada de la íntegra y honorable sociedad será perforada.¹²³

No es fortuito que Axkaná, el único político que podría ser un ejemplo de bondad, sea torturado con tequila hasta perder el conocimiento a pesar de declarar a sus verdugos que no ingería alcohol. Es decir, como en el cine negro, en esta película vence el mal y la intriga corrompe hasta al más bueno de los seres. En este sentido, Monsivais señala que *La*

¹²² Eduardo de la Vega Alfaro, *La revolución traicionada. Dos ensayos sobre literatura, cine y censura* (México: UNAM, 2012), 113.

¹²³ *Óp. Cit.*, Faulstich y Korte, 17.

sombra del caudillo también “puede verse como una novela de violencia y persecución policial en un espesamiento de intrigas”¹²⁴.

El cine negro y la tendencia expresionista: convenciones formales.

En su libro *El cine negro, pesadillas verdaderas y falsas*, Noël Simsolo advierte que aunque es difícil circunscribir los rasgos estilísticos del cine negro, de clara influencia

expresionista, tres

características formales

resaltan sobre las

demás: sombras que

ocultan parcialmente el

decorado y los rostros,

picados de perspectivas



agudas y noches lluviosas

4¹²⁵

y neblinosas que producen desorientación.¹²⁶ Cada una de ellas puede verificarse en la secuencia de la tortura ética de Axkaná.

La secuencia inicia con dos autos deteniéndose en medio de la noche (4) ¿El lugar? Podría ser cualquier sitio: una loma, un camino aldeaño a la carretera, etc. La noche, una iluminación escasa y un horizonte curvo son nuestros únicos indicios; la construcción de un

¹²⁴ Carlos Monsivais, “Notas para la cultura en México”, en *Historia general de México* (México: El Colegio de México, 2000), 1012.

¹²⁵ A partir de esta imagen y hasta llegar a las del análisis del prólogo, todas son stills tomadas de la versión en DVD del 2006.

¹²⁶ Noël Simsolo, *Cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas* (España: Alianza Editorial, 2005), 19.

espacio ambiguo que genera desorientación, característica primordial del *cine noir*, está completa.



5



6



7

Pero aún hay más: los pasajeros del automóvil de atrás bajan de sus asientos y se dirigen al coche en primer plano. En el asiento de atrás hay un hombre con los ojos vendados. Hasta ahora es casi imposible saber quién es quién: la luz es escasa y apenas dibuja el contorno de los rostros (5). Sin embargo en nuestros oídos resuenan las palabras pronunciadas por Jiménez, adversario de Aguirre y candidato del partido oficial, una escena anterior: “Denle a Aguirre donde más le duela”. Posteriormente nos daremos cuenta gracias a la voz que el hombre de ojos vendados es el amigo de Aguirre, Axkaná (6), cuya reclusión se ve reforzada por primeros planos que fragmentan la información en pequeñas

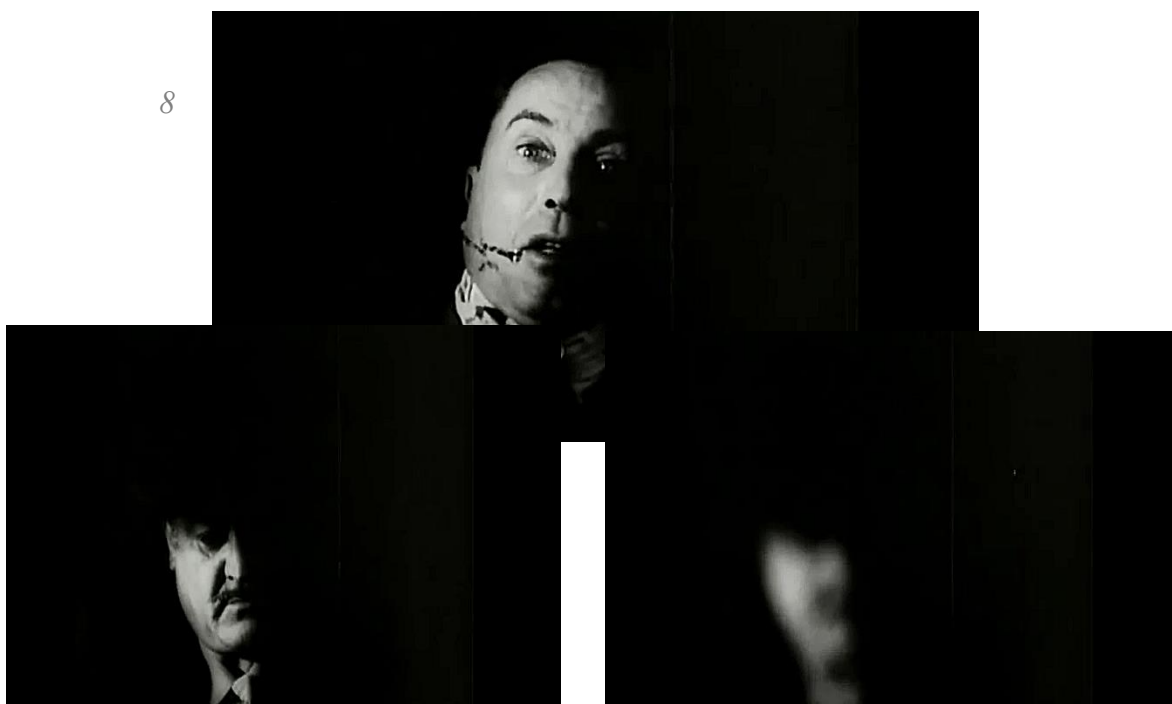
porciones y por elementos que interfieren entre el espectador y Axkaná: la puerta del coche, la botella de tequila, una mano que lo sujeta para hacerlo beber (7).

Sin embargo, a pesar de este ocultamiento no hay duda de que podríamos encontrarnos ante un acto de tortura, ya que las sombras, el alto contraste, la noche y los planos desde distintos ángulos ayudan a generar una sensación de peligro. Por su parte, el sonido también abona en esta construcción. Un ejemplo es la risa del agresor principal que llega desde fuera de cámara para acompañar los planos medios de Axkaná tirado sobre el sillón trasero del auto mientras un embudo es introducido a su boca, o los violines extradiegéticos que alcanzan un tope cuando éste se arranca la venda de los ojos.

Los elementos del *atrezzo* serán las pistas que poco a poco nos darán respuesta a la pregunta de Axkana (“¿Por qué me han traído a este sitio?”): primero la venda, necesaria para generar una relación de desventaja; después la botella de tequila y el embudo, las armas en contra de la víctima. Estos tres elementos terminan volviéndose símbolos necesarios al momento de representar la tortura.

La secuencia termina con un primer plano en picada del rostro de Axkaná arrebatándose la venda (8), seguido de un primer plano en contrapicada (ángulos recurrentes en el cine negro) del agresor principal (9) que rápidamente se vuelve una figura borrosa (10), puesto que el punto de vista es de Axkaná y ha caído rendido por el alcohol como lo vemos en el plano que cierra la secuencia. Picados y contrapicados son usados para establecer una relación de poder entre víctima y agresor, puesto que Axkaná jamás se representa en un contrapicado ni viceversa. Estas últimas tomas son sintomáticas no sólo de la secuencia antes mencionada, sino de la película entera: el último hombre bueno de la política se arrebató la venda de los ojos sólo para darse cuenta de que el alcohol está punto de rendirlo, que el mundo corrupto a su alrededor ha terminado haciendo lo mismo con él,

refirmando el mensaje del filme: en México la corrupción y el deseo de poder son los cimientos de la política, la raíz que corrompe hasta al más honrado de los funcionarios.



9

10

Los elementos estilísticos cercanos al cine negro empleados por Bracho parecen lógicos si consideramos que el argumento también se acerca al género. Dichos elementos pertenecen en su mayoría al terreno de la puesta en escena (escenarios inhóspitos e iluminación escasa) y al de la fotografía (picados y contrapicados, tomas cerradas, alto contraste en la imagen). Como sostiene David Bordwell, la forma filmica (todo lo que vemos y escuchamos en una película) se construye a partir de un sistema formal y un sistema estilístico.¹²⁷ *La Sombra del Caudillo* es un buen ejemplo para notar cómo el estilo interactúa con el sistema narrativo, lo pone en imágenes y sonidos, le da símbolos y metáforas (la oscuridad moral,

¹²⁷ David Bordwell y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico* (Barcelona: Paidós, 2007), 333.

las risas siniestras de la corrupción, etc.). Sin embargo, es interesante que este estilo cercano al cine noir, y por tanto a la vanguardia expresionista alemana, goce de un realismo y naturalidad que no parecen afectados por la plasticidad expresionista. De alguna forma, la tensión entre expresionismo y realismo-naturalismo cinematográfico genera una armonía entre la fuerza visual de los planos y la fluidez de la narración, en palabras de Ismail Xavier, entre opacidad y transparencia¹²⁸.

La tendencia realista: convenciones argumentales

Como se mencionó anteriormente, *La sombra del Caudillo* toma su sustento argumental de dos acontecimientos de la década de los veinte: la tragedia de Huitzilac y la rebelión delahuertista, eventos que cuestionan la efectividad de la maquinaria posrevolucionaria al evidenciar el camino violento y antidemocrático de los grupos políticos que antecedieron al PRI. En este sentido, el argumento de *La sombra del caudillo* se circunscribe dentro de la llamada novela de la Revolución, movimiento literario que se suele situar entre 1911, publicación de Andrés Pérez Maderista de Azuela, y 1962, con *La muerte de Artemio Cruz*, de Fuentes,¹²⁹ y que mostró una forma distinta de representar el movimiento revolucionario desde una perspectiva menos idealizada. Al respecto, Monsiváis señala en sus “Notas para la cultura en México” que, precedido por las novelas de Azuela, el ministro Puig Casauranc, al asumir el puesto de secretario de educación pública:

Promete la publicación [...] de cualquier obra mexicana en la cual la decoración amanerada de una falsa comprensión de la vida se vea remplazada por cualquier

¹²⁸ Ismail Xavier, *El discurso cinematográfico* (Argentina: Manantial, 2008), 261-274

¹²⁹ *Op. Cit. Notas para la cultura en México*, 1006.

otra, dura y severa [...] pero siempre verdadera. -A esta exhortación- sucede una novelística cuya suma de aspectos compartidos desemboca en una sorprendente congruencia, en un rechazo monolítico de cualquier visión alborozada y celebratoria de la Revolución”¹³⁰.

Por eso los temas centrales de la novela de la Revolución son el proceso social y político de México que va del final de Porfiriato a la consolidación de las nuevas instituciones: lo indígena, la Cristiada, el reparto agrícola, la corrupción política y económica.¹³¹

Por su parte, en lo literario, hizo del empleo de técnicas periodísticas como el reportaje y la crónica un uso recurrente para fijar “el carácter objetivo” del relato histórico. En este sentido, el argumento de *La sombra del caudillo* estaría dotado de cierto realismo que, por tener como inspiración algunos acontecimientos de la historia de México y el uso de ciertas técnicas narrativas, remitiría al contexto socio-político del México de la década de los veinte. En este sentido, por ejemplo, en palabras del autor de la obra literaria, Martín Luis Guzmán, los personajes remiten a individuos reales de la política mexicana: “El caudillo es Obregón, está descrito físicamente, Ignacio Aguirre –ministro de Guerra- es la suma de Adolfo de la Huerta y del general Serrano. Hilario Jiménez – ministro de Gobernación- es Plutarco Elías Calles. De esta forma, el argumento de la película nos presenta el enfrentamiento entre dos partidos y sus candidatos, el asesinato del líder del ala opositora y, por ende, la menguante democracia de un periodo dominado por el caudillo. Estos elementos podrían relacionarse con algunos acontecimientos históricos de la década de los veinte en México tales como la ya mencionada rebelión de la huertista (el enfrentamiento entre Calles y De la Huerta y Obregón (el caudillo) otorgando su favor a uno de ellos), la tragedia de Huitzilac (el asesinato de Francisco Serrano y sus

¹³⁰ *Ídem.*

¹³¹ *Ibid.* 106-107.

colaboradores) y un periodo dominado por la carencia de democracia entre el caudillismo de Obregón y, posteriormente, de Calles.

Monsivais resalta que algunas características de la Novela de la Revolución son las siguientes:

-La consignación frecuente de la crueldad y de la violencia físicas como el sentido de la revolución.

-La crónica de los idealistas que, vencidos, extienden hacia la humanidad su desconfianza congénita ante las revoluciones y sus líderes.

-El pesimismo que hermana a la condición humana con la disposición a la traición.¹³² (También una característica del noir).

Por su parte, sobre *La sombra del caudillo* menciona que este filme “enjuicia a la política mexicana, sus organismos de poder, sus instituciones y el aplastamiento a que someten todo lo circundante”¹³³. Se ha señalado sobre este tipo de relato que “La expresión histórica se caracteriza por la narración de hechos pasados... Hechos que tuvieron lugar en un cierto momento del tiempo que se presentan sin ninguna intervención del hablante en la narración”¹³⁴. En otras palabras, que en la narración histórica pareciera no existir la enunciación de un hablante, puesto que, aunque ficción, mantiene un aura de objetividad por su inspiración en el suceso pasado. De esta forma, un argumento proveniente de una novela que, como muchas otras en la Novela de Revolución, somete a una crítica mordaz (crónica mordaz) a un movimiento armado que sirvió de justificación en el poder a la nueva élite gubernamental, termina por llenarse de un halo de objetividad debido a su relación con los acontecimientos históricos: factor que abonó tanto a su censura parcial como a su

¹³² *ibid.* 1007.

¹³³ *ibid.* 1012.

¹³⁴ *Op. Cit. Nuevos conceptos de la teoría del cine*, 129.

enlatamiento por más de treinta años. Tal vez por esta misma razón es que el prólogo que fue incluido al inicio de la película se presenta a sí mismo como un registro verídico de una acción (la lectura de *La sombra del Caudillo* para el equipo de la película por parte de Martín Luis Guzmán) cuando en realidad hay una ficción: de alguna manera, se pretende combatir la objetividad del relato histórico en el filme con la objetividad de un prólogo cuyo fin es cambiar el sentido de la película.

La tendencia realista: convenciones formales

En su libro más conocido, Bazin destaca los elementos realistas de una de las películas conocidas como ejemplo del expresionismo alemán: *Juana de Arco* (Dreyer, 1938). A pesar de su tendencia expresionista en donde, al igual que en ciertas escenas de *La sombra del caudillo*, los primeros planos y tomas angulosas “destruyen” el espacio realista, Bazin señala ciertos elementos del realismo en la película tales como los cabellos de la protagonista, la vejez de los curas y las tomas en exteriores. Sobre estos elementos, Bazin señala que la escena en donde los curas cortan el cabello a Juana de Arco está dotada de realismo puesto que realmente cortaron el cabello de la actriz, mientras que, algo similar, la vejez de los curas también se presenta realmente a través de las verrugas y arrugas de los actores: “en este drama la naturaleza entera palpita en cada poro de la piel”¹³⁵. Por su parte,

¹³⁵ André Bazin, *¿Qué es el cine?* (Madrid: Ediciones RIALP, 1990), 187.

sobre las tomas en exteriores señala que, aunque de decorados teatrales, destaca la luz *natural* que baña todas las superficies.¹³⁶

Estos elementos realistas ubicados en una obra de clara influencia expresionista también pueden ser localizados, aún con mayor claridad, en *La sombra del caudillo*, curiosamente, también de influencia expresionista. En palabras del autor de la obra literaria, Martín Luis Guzmán, “Ignacio Aguirre –ministro de Guerra- es la suma de Adolfo de la Huerta y del general Serrano. Hilario Jiménez – ministro de Gobernación- es Plutarco Elías Calles [...] El caudillo es Obregón, está descrito físicamente.”¹³⁷ por lo que en la película se puede identificar cierto interés por demostrar la fisonomía real de algunos personajes



11

históricos, como es el caso de Obregón (imagen 11). Por otro lado, es importante señalar que los militares que aparecen en la secuencia final de la película fueron soldados pertenecientes al décimo

batallón de infantería, mismos que prestaron sus servicios, al igual que los actores, sin cobrar un sueldo. Por lo tanto, si Bazin considera las verrugas y arrugas como señal de veracidad en un actor que interpreta a un cura, lo que sucede aquí es más realista puesto que los actores además de parecer militares, son militares. La marcha de los militares que

¹³⁶ *Ibid.* 186-187.

¹³⁷ Revista *Proceso*, “La sombra de Serrano”, en Emilio García Riera, *Julio Bracho, 1909-1978*, Universidad de Guadalajara, México, 102.

antecede al fusilamiento de Aguirre y compañía en la secuencia final (descrita con detenimiento en el siguiente subtema) resulta sumamente



realista puesto que son militares

12

reales quienes marchan, además de estar presentada con planos más largos y abiertos que no fragmentan la acción (imagen 12). La locación de esta secuencia también conlleva cierto realismo puesto que, además de ser en una locación exterior real, rememora el lugar en donde Serrano y sus colaboradores fueron asesinados: una carretera con rumbo a Morelos.

Otras locaciones exteriores que dotan de realismo el entorno y su relación con los personajes son la cámara de diputados (imagen 13 y 14) y las calles de Reforma.



13

La nota de *Cine Mundial* ya mencionada que hace distinción entre la novela de Martín Luis y su adaptación cinematográfica continúa:

Dice Bracho, dice Rodríguez Granada, que *La sombra del caudillo* es historia de México y hay que presentarla valientemente, crudamente. Mentira: no es

esa narración histórica y novelada historia de México. Es política viva de México, es actualidad política de México.¹³⁸

Por eso, es probable que la crítica a la política mexicana, e incluso la crítica a la política mexicana de los 20, no hubiesen resultado tan subversivas de no ser por algunas señas que remitían a la realidad inmediata, a la realidad de los 60.

Las más palpables son dos: el cableado mercurial y el Palacio de



14¹³⁹

Bellas Artes finalizado. Como se sabe, para la segunda década de 1900 no existía tal desarrollo en la industria eléctrica del país: un desatino que remite por completo a tiempos futuros, quizás 1960. Y lo mismo puede decirse del recinto mexicano de arte, concluido hacia 1934. Sobre estos pequeños mensajes visuales, Korte y Faulstich mencionan que “el cine reacciona más o menos directamente en forma y contenido, frente al desarrollo social, como representación”¹⁴⁰.

Stills del Palacio de Bellas Artes y el cableado mercurial



¹³⁸ *Óp. Cit, Cine Mundial*, “Política viva de México es La sombra del caudillo”.

¹³⁹ Agradecimientos a la Cámara de diputados y a la Secretaría de Defensa Nacional, entre otros, en los créditos iniciales.

¹⁴⁰ *Óp. cit.* Faulstich y Korte, 13.

Sin embargo, son las opiniones de los “agraviados” las que mejor revelan ese sentimiento de actualidad. Al principio las fuentes permiten apreciar que fue un veto militar lo que imposibilitó la salida comercial del filme; sobre esto, *Novedades* publicó que “el general Agustín Olachea, secretario de la Defensa Nacional, dijo que renunciaría a su cargo si nuestra película llega a exhibirse, porque la considera denigrante para el ejército mexicano, informó Carlos Tinoco, secretario general del STM”¹⁴¹.

En un documento expedido el 29 de octubre de 1960, que antecedió a las acusaciones de la nota anterior, un grupo de once personas, bajo el sello “Veteranos de la Revolución”, y entre los que destacan Antonio G. Rivera, Roberto B. Pesqueira, Manuel González Ramírez, Federico Silva Villegas y Francisco Durazo Ruiz, emitió su opinión sobre el filme:

“Como en esta película se ofende seriamente al Glorioso Ejército surgido de la Revolución - citaba el resumen del documento - , ya que los generales que exhibe visten trajes muy mal cortados, aparecen como integrantes, falsos, politiqueros, borrachos, juerguistas y asesinos, creemos que no debe autorizarse su exhibición, que sería tan deprimente para nuestro respetable instituto armado”.¹⁴²

Además, habría que sumar al apoyo de una acción claramente ilegítima (teniendo en cuenta la autorización inicialmente concedida) por parte de *Cine Mundial* las emanadas por el público que tuvo oportunidad de ver el filme en algunos espacios alternos, por ejemplo en el cine-club del PECIME (Periodistas Cinematográficos Mexicanos), el 21 de marzo de 1962. Algunas opiniones negativas giraron en torno a la poca calidad estética del filme, y hasta fue calificada por un espectador como “la peor película que he visto en mi vida. Sobre todo técnicamente, no se debieron admitir detalles que están fuera época de la cinta,

¹⁴¹ *Óp. Cit.* De la Vega, 115.

¹⁴² *Ídem.*

como postes de luz mercurial, rascacielos de la ciudad de México...”.¹⁴³ Otras atacaron directamente el mensaje de la película: “Con razón no permitieron exhibirla al público; lo único que hace es denigrar al Ejército Mexicano y a la misma Revolución”.¹⁴⁴

Estas opiniones negativas en torno a la película, además de resaltar elementos que transportan a una época posterior a la década de los veinte, permiten apreciar que las críticas al movimiento revolucionario se tomaban como un asunto de actualidad política: opiniones como “lo único que hace es denigrar al ejército” o la consideración por parte del sector militar de que exhibirla “sería tan deprimente para nuestro respetable instituto armado” sugieren eso. Tal vez esto se debe a cierta cuestión resaltada hace tiempo por Andrés de Luna: “mientras el PRI gobierne, *La sombra del caudillo* será una obra actual”.¹⁴⁵

Estas opiniones corroboran que para las autoridades militares y algunos espectadores la crítica hacia el sector político y militar presente en *La sombra del caudillo* podía ejemplificar otras temporalidades además de la década de los veinte, y comprueban la actualidad de un filme que traspasó los límites del trágico y nauseabundo universo noir y del relato histórico de a inicios de siglo, desembocando con la fuerza de una bala en la descripción político-militar de los años 60 debido a que el realismo parece estar presente también en su sentido crítico, tejiendo un retrato del ejercicio del poder y la traición como antivalores universales y no sólo poniendo atención a la veracidad de las apariencias. Sobre el realismo crítico, Xavier señala que es la “búsqueda de una fidelidad no a lo visible

¹⁴³ “Exhibió cine - club de PECIME, *La Sombra*”, 22 de marzo de 1962, datos desconocidos, Carpeta *La sombra del caudillo*, Colección Emilio García Riera, Archivo Histórico de la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco.

¹⁴⁴ *Ídem*.

¹⁴⁵ Andrés de Luna, “En los andamios del poder”, en *Revista Intolerancia* no. 4 (México: 1986), 44.

inmediato, sino a la propia lógica de la situación representada en sus relaciones no visibles con el proceso más global al que ella pertenece”.¹⁴⁶

Encuentro relación entre el realismo crítico resaltado por Xavier y la opinión emitida por José Revueltas tras ver el filme expuesta a continuación, debido a que si no fuera porque la situación política de los años sesenta (año de producción de la película) fuese vista por el escritor como producto de un proceso más global, en este caso un proceso que mantiene relaciones de causalidad con las condiciones políticas de la década de los veinte, no pudo haber sucedido lo siguiente:

“Varias celebridades e intelectuales se vieron complacidos por la obra, como el emocionado José Revueltas, que la consideró la primera gran película realizada en el país: “Si siguiéramos produciendo películas de esta categoría, de este vigor, de esta verdad (...) –la nación- encontraría la inspiración necesaria para combatir todas sus lacras”.¹⁴⁷

La tendencia naturalista: convenciones argumentales y formales

En su texto “Del naturalismo al realismo crítico”, Ismail Xavier resalta que las características principales del naturalismo clásico son cuatro, mismas que son necesarias para generar “la ilusión de que los espectadores están en contacto directo con el mundo representado”¹⁴⁸. Ahondando en estos elementos y su relación con la producción de un mundo ficticio que parece real, el autor resalta del decoupage clásico su potencia para generar el ilusionismo y producir la identificación. Esto se debe a que, a través del montaje invisible y demás factores necesarios para enlazar una escena con otra de manera

¹⁴⁶ *Óp. Cit.* Ismail Xavier, 74.

¹⁴⁷ *Ultimas Noticias* (18 de junio de 1960), en *óp. cit.* García Riera, 107.

¹⁴⁸ *Óp. Cit.* Ismail Xavier, 56.

“orgánica” tales como la iluminación, el posicionamiento de la cámara y su ley de 180°¹⁴⁹, etc., el decoupage clásico produce la ilusión de un espacio que, aún fragmentado en planos, genera un espacio continuo. Por su parte, los actores y los escenarios naturalistas que imitan las apariencias de las cosas refuerzan la sensación de realidad, mientras que la elección de historias de fácil lectura, vueltas una serie de convenciones gracias a los géneros cinematográficos, facilitan que el espectador se mantenga atento a la trama sin sobresaltos.¹⁵⁰ En este sentido, resalta que *La sombra del caudillo* sigue los pasos del cine impuesto desde Hollywood, mismo que, a través del uso de ciertos elementos, genera en el espectador una identificación y una ilusión de realidad. Cuatro de estos elementos del naturalismo pueden encontrarse en la película.

1) Historia de fácil lectura

Xavier señala que “la producción industrial, dividida en géneros, va presentar una amplia variedad de universos ficcionales, ofreciendo concreción al mito (western, filmes históricos)”⁹¹⁵¹. *La sombra del caudillo* se inspira en dos acontecimientos históricos: la Rebelión delahuertista y la Tragedia de Huitzilac; así, por ejemplo, Aguirre encarna valores y sucesos representativos en la vida de Adolfo de la Huerta, pero también de Francisco Estrada (su trágico final se parece más al de éste). Sin embargo, esta doble influencia no implica que la historia se torne confusa o compleja, sino todo lo contrario: basada en dos historias distintas, se ha creado una historia nueva en donde todos los elementos son fáciles de entender, en donde, a pesar de representar un mundo complejo, las situaciones son simplificables. Esto se debe a que la complejidad de las escenas se ha resuelto “a través de

¹⁴⁹ David Bordwell y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico* (México: Paidós, 2018), 185-193.

¹⁵⁰ *Óp. cit.* Xavier, 54

¹⁵¹ *Ibid.* 56.

la filmación de aquel elemento particular del desarrollo sin el cual (...) la acción necesaria y vital no podría ocurrir”.¹⁵² En otras palabras, nos encontramos ante una película de género cuyas convenciones tanto en el contenido como en la forma permiten mantener al espectador dentro de la historia debido a, entre otras cosas, la facilidad con que puede seguir ese argumento.

Decoupage clásico

Al igual que el tipo de montaje al que alude el concepto “geografía creativa”, el montaje de *La sombra del caudillo* “confiere un efecto de contigüidad espacial a imágenes obtenidas en espacios completamente distantes y otorga apariencia de realidad a un todo irreal”¹⁵³. La secuencia final ya mencionada en la parte del realismo y próxima a analizarse lo demuestra bien, y confirma que tanto realismo, expresionismo y naturalismo pueden encontrarse en diferentes niveles en una misma secuencia. Ésta inicia con Aguirre y sus seguidores subiendo a camionetas del ejército en las inmediaciones de la Ciudad de México y culmina en un páramo a mitad de una carretera poco transitada con dirección a Morelos. Esta distancia es contada a través de cinco planos (imágenes 15) que no funcionan aisladamente, sino como grupo que conforma el trayecto de Aguirre y sus seguidores, mismo que hila el lugar de su prisión con el sitio de su fusilamiento, que está conectado con otras escenas y crean eso que Kulechov llamó una edificación ladrillo por ladrillo, donde esos ladrillos no tienen razón de ser más allá del muro que crean entre todos¹⁵⁴. En otras palabras, en esta película la unión de los planos es invisible, no busca crear un conflicto entre plano y plano

¹⁵² *Ibid.* 63

¹⁵³ *Ibid.*, 64.

¹⁵⁴ *Ídem.*

como haría el montaje en Eisenstein¹⁵⁵, sino ocultar sus juntas en virtud de una construcción total, orgánica.



Imágenes 15

Naturalismo en las interpretaciones

Por su parte, el naturalismo en el método interpretativo de los actores, donde el “actor no podrá estar basado en la expresión de un estado interior”¹⁵⁶, psicológico, sino dar lugar al

¹⁵⁵ Sergei Eisenstein, *La forma del cine* (México: Siglo XXI, 1999), 50-57.

“gesto perfecto, eficiente, (...) económico”, también puede encontrarse en la película. En esta secuencia, los personajes no dan lugar a la ambigüedad, sus gestos brindan la información necesaria sobre su estado de ánimo (furia, orgullo, miedo) o su condición (agonizante, muerto). Por otro lado, dichos gestos también evidencian cuestiones morales, por ejemplo, al presentar a los personajes a cuadro realizando muecas o acciones que traen a la superficie su integridad moral. Sobre lo primero, resaltan las tomas en donde vemos al capitán del batallón furioso por la bofetada que le ha propinado un seguidor de Aguirre (16), o la sonrisa de Aguirre tras ser amarrado y privado de su libertad por un batallón que



16

ni siquiera puede coordinar su marcha, demostrando su orgullo como general (17). En este sentido también son demostrativos los primeros planos que nos presentan a Axhkaná moviéndose en el piso tras recibir un balazo por la espalda (gesto simbólico que a su vez trae a colación la cobardía del asesino),

puesto que en ellos no cabe duda: el movimiento demuestra que sufre, pero también que ha sobrevivido (elemento esencial para el cierre de esta escena y del filme). Sobre lo segundo, el nivel de integridad moral traído a la superficie por el gesto, es interesante el plano en donde, a través de un plano subjetivo de Axhkaná, vemos al capitán del batallón que le ha disparado a él y Aguirre hurgar en las bolsas de éste, gesto que lo equipara con un ladrón (18). Así, las actuaciones no dejan lugar a la duda, y las situaciones, acontecimientos y padecimientos que rodean a los personajes están claros.

¹⁵⁶ *Óp. cit.* Xavier, 67.

Como puede verse, las características de la tendencia clásica-naturalista traen consigo una ilusión en donde lo mostrado y oído durante la película se percibe como “presentación”,



17



18

como evento original, y no como representación. Al respecto, Xavier sostiene que “el naturalismo del método cumple la función de proyectar sobre la situación ficcional un coeficiente de verdad tendiente a diluir todo lo que la historia tiene de convencional, de simplificación. (...) La misma ecuación, se afirma: discurso = verdad. El método torna “palpable” una visión abstracta (...) sanciona la mentira.¹⁵⁷ Esto último sugiere que cierto tipo de cine tiene la capacidad de tornar “palpable” o real lo abstracto, en contraposición de otras disciplinas artísticas, como la literatura, donde la representación permanecería abstracta. Podríamos relacionar con esto la nota aparecida en la revista Cine Mundial que aborda las diferencias entre el libro y la película. Este estilo, “método” o tendencia simplifica personajes y situaciones a través de convenciones que con el objetivo de volver fácil la lectura de la historia terminan por encasillar a personajes en malos, buenos, cobardes, valientes, asesinos y víctimas. El caso de la representación hecha del sector militar en ésta película abarcaría principalmente los adjetivos negativos de la lista, llevando

¹⁵⁷ *Ibíd.* 57.

a cabo una representación unilateral que, acompañada de otros elementos ya mencionados, refuerza la sensación de realidad.

Cabría preguntarnos las implicaciones del ecléctico estilo de *La sombra del caudillo* en el caso de censura que la envolvió, mismo que, con su naturalismo ilusionista, está puesto al servicio de una historia basada en acontecimientos reales que cuestionan los inicios del partido en el poder por aquellos años y que, además, se encuentra filtrada por el lente trágico y nauseabundo del noir. De esta forma, argumento y estilo serían el dúo que llevó de la mano a *La Sombra del Caudillo* por el camino de la censura, las dos partes de una “realidad”, una representación que resultó demasiado incómoda y actual desde el punto de vista político. Como veremos a continuación, el prólogo de la película se circunscribe en estos intentos por mantener los hechos que se narran en la película exclusivamente en el pasado.

Análisis del sentido en el prólogo

El prólogo de *La Sombra del Caudillo* (Julio Bracho, 1960) fue sugerido por un comité del Banco Nacional Cinematográfico encargado de revisar el guion. Esta autorización tenía como objetivo determinar la conveniencia de financiar una película con miras en la recuperación económica del proyecto y, por lo tanto, de la posibilidad de llegar a su estreno comercial. En este sentido, el documento fechado el 23 de diciembre de 1959 determinaba como benéfica una obra que captaba por completo el espíritu de la novela de Guzmán, centrándose en el momento crítico y angustioso por el cual toda Revolución debe pasar: el caudillismo (que por fortuna, según el mismo, México ya había traspasado); y erradicaba la posibilidad de ser agredida por los incisos I y II del Artículo 70 del Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica, la cual alude a la prohibición por ataques a la vida privada¹⁵⁸, ya que “no se trata de una comparación entre personajes y sujetos de la vida pública y política del país, lo que, justamente, traicionaría la intención de Don Martín Luis Guzmán al escribir su novela”.¹⁵⁹ Sin embargo, párrafos abajo, sugiere introducir un prólogo que explique las “motivaciones reales” de la película.

Hasta aquí es importante resaltar dos cosas, una: que el prólogo fue una sugerencia hecha por el comité del BNC y que como tal tenía una función en específico; y dos: que *La sombra del Caudillo* sí basaba sus personajes en individuos de la vida política mexicana. Esto individuos participaron activamente en dos acontecimientos que a Guzmán le interesó

¹⁵⁸ Según la Ley Cinematográfica de 1949: tomando por ello toda agresión “que exponga a una persona al odio, desprecio o ridículo, o pueda causarle demérito en su reputación o intereses”, así también denigrar la memoria de los difuntos con el fin de causar un agravio al honor de los descendientes.

¹⁵⁹ *Óp. cit.* De la Vega, 107 y 108.

retratar en *La sombra del caudillo*: la revolución delahuertista y la tragedia de huitzilac, acontecimientos que cuestionan la efectividad de la Revolución mexicana al poner en evidencia el obrar antidemocrático y violento de la maquinaria postrevolucionaria.

Monsiváis señala en “Notas para la cultura en México”:

“Martín Luis Guzmán es un escritor poblado de tesis y condenaciones (...) Guzmán –en *La sombra del caudillo*- no acepta el tipo de hombre creado por la Revolución, lo considera básicamente un bárbaro, una irrupción. Para Guzmán la historia de México es la búsqueda de una sentencia condenatoria. Descripción, inmersión en los métodos del aparato represivo y en la inevitabilidad de la ambición en un medio corrupto”.¹⁶⁰

Este discurso sobre la Revolución mexicana presente en *La sombra del caudillo* y otras obras de la llamada novela de la revolución, a la que Martín Luis Guzmán abonó con cuatro títulos: *El águila y la serpiente* (1926), *La sombra del caudillo* (1929), *Memorias de Pancho Villa* (1938-1940) y *Muertes históricas* (1958), se contraponía al discurso oficial en los años de la película. Lorenzo Meyer explica que durante este periodo (1940-1970) el consenso sobre las metas revolucionarias fue tan extenso por su imprecisión que incluso la oposición las aceptó como legítimas, criticando el modo de llevarlas a cabo por el PRI pero no el proceso revolucionario.¹⁶¹

Este segmento del discurso sobre el sesquicentenario aniversario del inicio de la Independencia y cincuentenario la Revolución pronunciado por Adolfo López Mateos permite darnos cuenta de la representación asignada al periodo revolucionario desde la presidencia:

Hecha la revolución armada y consolidada en el poder por su eficacia gubernativa, no es sino desde hace seis lustros que el país goza de una paz institucional, firmemente asentada sobre la libertad y la justicia que establecen y garantizan las

¹⁶⁰ Carlos Monsiváis, “La cultura en México”, en *Historia General de México 2* (México: El colegio de México, 1986), p. 1454.

¹⁶¹ Lorenzo Meyer, “La encrucijada”, en *Historia General de México* tomo 2 (México: El colegio de México, 1986), 1314-1315.

leyes que el pueblo se ha dado [...] El pueblo halló en su revolución social -la Revolución Mexicana-, con la síntesis de la Independencia y la Reforma, su camino, el claro camino de su hacer.¹⁶²

Soledad Loaeza menciona que “hasta finales de los sesenta, la experiencia revolucionaria fue un referente central para sociedad y Estado [...] contribuyó a formar una identidad común”¹⁶³. Esto puede constatarse en el discurso pronunciado por López Mateos, en donde el proceso que va de 1910 a 1934 queda resumido en tres periodos: primero la revolución armada, después la consolidación debido a su “eficacia gubernativa” y, por último, la “paz institucional” a partir 1934. De esta forma, el periodo que intenta representar *La sombra del caudillo*, entre 1920 y 1930 como lo señala un mensaje al



terminar los créditos iniciales (19), mismo que alberga temporalmente la revolución delahuertista (1923) y los asesinatos en Huitzilac (1927), queda resumido en el discurso de López Mateos como un periodo de “consolidación en el poder debido a la eficacia gubernativa”.

19

Contrapuesta a esta eficacia gubernativa,

como pudimos darnos cuenta anteriormente, *La sombra de caudillo* “enjuicia a la política mexicana, sus organismos de poder, sus instituciones y el aplastamiento a que someten todo lo circundante”.¹⁶⁴

¹⁶² Adolfo López Mateos, “Discurso sobre el sesquicentenario aniversario del inicio de la Independencia y cincuentenario la Revolución, 1ro de septiembre de 1964: <http://www.unam.mx/discursos-del-sesquicentenario-de-la-independencia-de-mexico-y-del-cincuentenario-de-la-9786070287336-libro.html>

¹⁶³ *Op. Cit.* Loaeza, 696.

¹⁶⁴ *Op. cit.* “Notas para la cultura en México”, 1454.

Así, la función del prólogo es señalar que la película evidencia una era caudillista del pasado, una era que ha llegado a su fin, con el objetivo de evitar que la película fuese sancionada de acuerdo al artículo 70 del Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica, mismo que versa sobre la censura por ataques a la vida privada. En otras palabras, el prólogo de *La sombra del caudillo* tiene como función principal, en palabras de Andrés de Luna, “bordear los acontecimientos”¹⁶⁵ para evitar la censura.

Descripción

Con una duración de casi ocho minutos (7 min. y 57 segundos), el prólogo inicia con un plano general que muestra un auto arribando a un sitio que el siguiente plano se encargará por develar: Estudio Churubusco, se lee en una de las camionetas para transportar equipo (20).

El siguiente plano nos muestra a los cuatro



20¹⁶⁶

pasajeros del auto que acaba de arribar bajando equipo cinematográfico como cámaras y tripies; dentro de este mismo plano, un close up nos muestra el número del foro donde

¹⁶⁵ *Óp. Cit.* De luna, 42.

¹⁶⁶ Todas la imágenes de este capítulo (a menos que se especifique) son impresiones fotostáticas directas de una copia en 20 ml. del prólogo incluido a *La Sombra del caudillo* resguardado en la Filmoteca de la UNAM.

cierto evento está a punto de desarrollarse: “HOY LECTURA DE LA SOMBRA DEL CAUDILLO. EL DIRECTOR”, anuncia una pizarra en un plano detalle (21). El siguiente plano nos introduce al evento: un picado sobre Martín Luis Guzmán que nos muestra cómo cierra su libro *La sombra del Caudillo* (imagen 22), así como numerosos aplausos y otro primer plano en donde el escritor se quita los lentes, sugieren que la lectura señalada por la pizarra ha terminado. Más adelante esto es confirmado por Martín Luis Guzmán al expresar que los asistentes han escuchado con “interés” la lectura de *La Sombra del Caudillo*.

A partir de aquí el prólogo se reduce a cuatro tipos de planos que parecen repetirse



en varias ocasiones debido a su similitud. El primero es un plano de conjunto que muestra a Martín Luis Guzmán hablando en medio de un círculo conformado por el equipo de la película: actores, director, técnicos, etc. (23). El segundo es un primer plano del escritor en el que habla con seriedad y confianza (24). El siguiente es un plano general que muestra a los actores sentados en dos hileras de sillas; entre ellos se puede distinguir a Tito Junco, Kitty de Hoyos, José Elías Moreno, Tomás Perrín, Carlos López Moctezuma, etc.; detrás de ellos se puede ver a algunos hombres que parecen ser miembros del equipo técnico, además de a dos sujetos en los alto, uno de ellos sobre una grúa; todos miran hacia



Martin Luis Guzmán (25). El cuarto es un plano medio de los actores que miran con gesto serio y atento al escritor; en este también podemos ver detrás de los actores a algunos técnicos con ropa menos formal, poniendo la misma atención que los intérpretes.

El prólogo cierra con un plano medio en donde Martin Luis Guzmán le entrega la novela a Julio Bracho como si fuera una especie de batuta (26).

22

El sonido

Los diálogos tienen una preminencia cuantitativa sobre la música; ésta aparece en los planos introductorios: el coche arribando, personal bajando las cámaras y demás equipo, la pizarra donde se anuncia la lectura de la novela, y desaparece del prólogo cuando Martín Luis Guzmán comienza a hablar; se compone con violines y trompetas *in crescendo* que llegan a su cúspides acompañadas del tambor, y es un acorde que se usa a manera de *le it motiv* a lo largo de la película, principalmente en las escenas de mayor peso dramático puesto que, esa parte que aparece en el prólogo, representa la cúspide en las distintas apariciones de la música a lo largo del filme.

Por su parte, los diálogos a cargo de Martín Luis Guzmán, único interlocutor en el prólogo, tienen un mayor peso cuantitativo. Estos son algunos puntos importantes en las palabras del escritor:

“Como la inmensa mayoría de los mexicanos, los más de ustedes (...) no son ni historiadores ni teorizantes de la política (...) Sin embargo, el interés con que han escuchado ustedes la lectura de *La sombra del Caudillo* les habrá hecho percibir o sentir que esta novela recoge en términos literarios la tremenda lucha que la Revolución Mexicana hubo de librar dentro de sí misma, cuando triunfante ya y convertidos en leyes sus propósitos y aspiraciones, se encontró sin un organismo político que heredase de ella la facultad creadora y el poder llevar adelante la creación”.



23

“Puntualizaré más: *La sombra del caudillo* versa sobre la segunda etapa de esa lucha; pues la primera, liquidada ya entonces, había sido el choque entre los grandes jefes de la Revolución...”.

“...No quedaba juez a esa hora más que uno de los grandes jefes que habían celebrado la victoria en 1914, y quedaba convencido de que a él y sólo a él incumbía decidir la suerte política del país y de la Revolución, y de que la salud de la Revolución y del país se cifraban en que a él se sometiesen todos; para lo cual impondría su voluntad suprimiendo cualesquiera otras que osaran oponerse”.

“Ocurría el efecto que la Revolución para hacerse tuvo que crear un ejército, que por su propio origen, se consideraba depositario de la voluntad nacional, Y, como durante la fase guerrera de la Revolución y todo lo que vino después así actuó ese ejército, al



iniciarse la etapa posterior, que es la que describe La sombra del caudillo, de ello tenían que derivarse tres consecuencias”.

“Una: que los generales siguieran sintiéndose árbitros absolutos de la política. Otra, que cada

24¹⁶⁷

uno interpretase los destinos públicos conforme a su patriotismo, o a su posición, o a su pasión, o a sus intereses. Y otra, que al enfrentarse las distintas maneras de ver, todas echaron mano de lo que hasta entonces había valido como razón última indiscutible: las armas en su acción más exterminadora”.

¹⁶⁷ Still del prólogo en *Bajo la sombra del caudillo* (TV UNAM, 2018).



“...El hecho es que por ausencia de un partido dentro del cual se liquidasen los opuestos impulsos e intereses de las fracciones revolucionarias, todo se convertiría, entonces en pugnas de armas en los varios sectores...”.

“De ahí las crisis, anegadas en sangre, de 1920, 1924, 1928, hijas de la psicosis caudillista castrense; ninguna habría llegado a producirse, si como a partir de 1934 hubiese existido un partido con cimientos históricos tan firmes, como tenía que ser el partido de la

25

Revolución Mexicana, dentro del cual se dirimiese la batalla de las ambiciones personalistas, que hubiese dejado al margen al ejército revolucionario, convirtiéndolo en lo que ha sido después: un ejército institucional”.

Por su parte, los diálogos finales giran en torno a la novela y su adaptación.

“Por todo lo anterior, verán ustedes que *La sombra del caudillo*, sea cual fuere su valor literario, pero consciente, eso sí, de que la verdad artística liquida la verdad histórica, respondió en su origen, y responde aún, a muy atendibles intenciones didácticas. Nos

previene contra lo que de nuevo ocurrirá en México, pues climas iguales producen plantas iguales, si alguna vez el caudillismo volviera a señorearnos”.

“[...] me satisfacen dos cosas: primera, que se estime digno de la pantalla un tema que hasta aquí nadie ha calificado de intrascendente. Otra, que los patrocinadores de esta película crean que con ella pueden abrir nuevas rutas a la cinematografía mexicana. Julio, en manos de usted queda la realización de todo esto”.

26¹⁶⁸

Análisis

La parte visual del prólogo de *La sombra de caudillo*, aquello que involucra elementos como la fotografía, la puesta en escena y las actuaciones, tienen como función resaltar dos cosas: la posición privilegiada del escritor y la atención puesta en él por parte del equipo a cargo de realizar la adaptación cinematográfica. Es por ello que la cámara va de primeros planos que presentan a Martín Luis Guzmán hablando a planos medios de actores y demás miembros del equipo que escuchan atentos las palabras del escritor. Los planos generales

¹⁶⁸ Still del prólogo en *Bajo la sombra del caudillo* (TV UNAM, 2018).

también resaltan esto, con el escritor en el centro del foro y sus oyentes conformando un semicírculo en torno a él.

Son cuatro los planos a los que recurre la cámara en su mayoría. El primero es un plano de conjunto que muestra a Guzmán hablando en medio de un círculo conformado por el equipo de la película: actores, director, técnicos, etc. Este plano, principalmente a través de la puesta en escena, sirve para presentarnos la distribución de los participantes en esa lectura de la novela comentada por el escritor, misma que, a través del círculo (conformado por el equipo creativo y técnico) y el centro (Martín Luis Guzmán) sirve para asignar una jerarquía respecto a sus posiciones. Es interesante resaltar que el escritor se encuentra de pie, mientras los actores y el director están sentados; por su parte, el equipo técnico está también de pie, y algunos, como los iluminadores, a contraluz a unos cuantos metros de altura. A pesar de sus heterogéneas posiciones, todos los presentes miran hacia Martín Luis Guzmán, a quien apuntan los reflectores.

El segundo es un primer plano del escritor donde lo vemos hablar con seriedad y confianza. Este tipo de plano se reserva para él puesto que, como se mencionó antes, es la figura central y el único interlocutor.

El siguiente es un plano general que muestra a los actores sentados en dos hileras de sillas. Entre ellos se puede distinguir a Tito Junco, Kitty de Hoyos, José Elías Moreno, Tomás Perrín, Carlos López Moctezuma, etc. Detrás de ellos se puede ver a algunos hombres que parecen ser miembros del equipo técnico, además de a dos hombres en los alto, uno de ellos sobre una grúa. Todos miran hacia Martín Luis Guzmán.

El cuarto plano es un reforzamiento de lo ya dicho: planos medios de los actores que miran con gesto serio y atento al escritor. Detrás de ellos podemos ver a algunos técnicos con ropa menos formal, poniendo la misma atención que los actores. Tanto éste plano como

el anterior sólo enfocan a los actores, sentados, mientras los técnicos, de pie, no tienen planos donde estén enfocados. Esto puede deberse a que resulta más tractivos mostrar a celebridades reconocidas que a personas nunca antes mostradas en pantalla, sin embargo, también puede verse como una preferencia a mostrar a los que, además de en silencio, se encuentran sentados, como el espectador.

Como puede verse, el montaje que alterna estos cuatro planos sirve para reforzar lo que se mencionó con anterioridad: la centralidad del interlocutor y la atención de los presentes sobre él, sobre lo que dice. Y de lo que Martín Luis Guzmán está hablando, en pocas palabras, es de los acontecimientos narrados en la trama de la película, actos violentos que evidencian la falta de democracia, ocasionados por la “psicosis caudillista”, ocurridos hace tiempo como “inevitablemente pasa con todas la revoluciones”, pero donde “ninguna habría llegado a producirse, si como a partir de 1934 hubiese existido un partido con cimientos históricos tan firmes”, fecha que parece dejar atrás los vicios caudillistas que la antecedieron. Sin embargo, durante los sesenta la importancia del PRI aumentó considerablemente

Porque adquirió la doble función de movilizar apoyo para el presidente y desmovilizar protestas contra el gobierno. Las elecciones se celebraban escrupulosamente cada tres o seis años para dar un toque de legitimidad a decisiones tomadas de antemano; pero además eran la oportunidad para que el presidente ejerciera su calidad de jefe político de la nación [...] El ejército contribuyó a la centralización: doblegó caciques y gobernadores”, como sucedió con el gobernador de Guerrero en 1954.¹⁶⁹

Resalta entonces que, al contrario de lo que Guzmán quiere establecer (1934 como fecha final de los vicios caudillistas), “las armas en su acción más exterminadora” siguieron valiendo “como razón última indiscutible”, parafraseando al mismo Guzmán. El discurso idealizado que proyecta Martín Luis Guzmán sobre las décadas posteriores a 1934 no

¹⁶⁹ *Óp. Cit.* Loaeza, 673-674.

sorprende si tenemos en cuenta que, a través de la dirección de la revista *Siempre*, el escritor se había vuelto un portavoz del PRI¹⁷⁰. Así, lo que la parte visual de esta película hace es asegurar que esa visión de Martín Luis Guzmán ha sido traspasada al equipo encargado de la película: el equipo, tras ponerle una atención silenciosa que recuerda la dinámica entre alumno y maestro –el mismo Martín Luis Guzmán ha sugerido algo al respecto: “Como los más de ustedes (...) no son ni historiadores ni teorizantes de la política...”– ahora sabe lo que el escritor asegura y puede, como sugiere el último plano del prólogo, llevar a cabo la filmación de la película con esa batuta-conciencia del pasado y del presente, a saber: que el caudillismo terminó en 1934 y la película no es una crítica de tiempos posteriores. De hecho, por el lugar que ocupan y por ser sólo espectadores, los actores sentados podrían representar al espectador de la película, receptor al que realmente está dirigido el prólogo, y lo invitarían a interiorizar el mensaje pronunciado por Martín Luis Guzmán de la misma forma en que ellos lo han hecho.

Esto mismo es señalado por Andrés de Luna con las siguientes palabras:

“-Martín L. Guzmán- ofrece un discurso didáctico ante el elenco de actores y técnicos que integran el staff de la cinta. El escritor con su exquisita retórica, esa técnica privilegiada –dado que hay que pagar para tenerla- es la que permite a las clases dirigentes asegurarse la propiedad de la palabra. La perorata, que trataría de ubicar los hechos narrados como un asunto de antes, para suavizar el antimilitarismo explícito del filme”.¹⁷¹

El mismo Julio Bracho llegó argumentar que los vicios en la política mexicana narrados por la película tales como el “caudillismo” o “presentar a lacras como gobernantes” eran cosa del pasado. Tras la aparición de una nota en la revista *Cine Mundial* en octubre de 1959 en donde se tildaba a *La sombra del Caudillo* como “novela peligrosa” de adaptar al cine e

¹⁷⁰ *Óp. Cit.* Loaeza, 679.

¹⁷¹ *Óp. Cit.* De Luna, 42.

incluso “fusil” que podría “dispararse el tiro por la culata en manos de Bracho”, el director duranguense declaró lo siguiente según una nota en un texto de Carlos Bonfil:

“La Revolución Mexicana ha llegado, afortunadamente, a un grado de madurez que le permite hacer su autocrítica. Presentar lacras de gobernantes –desde el presidente hasta los diputados amordazados-, es una fase de su historia. Ese problema, México lo ha superado. Y Puede y debe presentarlo en imágenes. (...) Siempre que he puesto el tiro en la recámara de mi fusil... nunca me ha salido el tiro por la culata”.¹⁷²

En otra ocasión, como parte de la defensa a su película cuando ya había sido censurada, mencionó lo siguiente:

“No hay que olvidar que la Historia que hemos vivido es precisamente un general –vestido de civil- el que pone punto final al caudillismo mexicano – Lázaro Cárdenas-. (...) Desde entonces puso a vivir a México en el aprendizaje de una vida de instituciones. No en vano llamó “Institucional” al Partido de la Revolución”.¹⁷³

Resalta en esta declaración, además, el periodo de Lázaro Cárdenas como el momento en que se aniquila el caudillismo e inaugura un México institucional, al igual que en el discurso de Martín Luis Guzmán en el prólogo. Esto es interesante puesto que aunque los gobiernos a partir de la fundación del PRI representaron una reestructuración respecto al estado cardenista, el cardenismo es apropiado como parte del material simbólico relacionado con el PRI y su historia, como sucedió con la Revolución. Es interesante preguntarse sobre la factura del prólogo, misma que se nos presenta como una especie de registro verídico de cierta actividad debido a la presencia de personajes de la vida real tales como el escritor, director, los actores, el equipo técnico, e incluso lugares de la vida real como los estudios Churubusco y sus estudios llenos de lámparas y grúas que nos dan una idea del quehacer cinematográfico y refuerzan la sensación de observar un registro de la

¹⁷² Carlos Bonfil, “La sombra del caudillo”, La jornada, 7 de noviembre de 1990, Carpeta La sombra del caudillo, Colección Emilio García Riera, Archivo Histórico del Estado de Jalisco.

¹⁷³ Excélsior (14 de septiembre de 1961), en Óp. cit, García Riera, p. 114.

vida real y no un mundo cerrado en su propia diégesis, pero que sin lugar a dudas se trata de esto último, una ficción, puesto que es poco probable que todos los ahí reunidos hayan estado presentes durante la lectura de toda la novela (aprox. 200 páginas) como se sugiere al inicio del prólogo con una pizarra que anuncia: “Hoy Lectura de La Sombra del Caudillo”. Así, esto que se nos presenta como registro de la vida misma en donde en realidad hay una especie de auto-representación (actores actuando como actores que tras escuchar la lectura completa de *La sombra del caudillo* ponen atención a las palabras de un Martín Luis Guzmán que señala la fecha exacta del fin del Caudillismo, interpretado por el mismo Martín Luis Guzmán) terminará por potenciar la veracidad del mensaje. Al señalar 1934 como la fecha en que terminan los vicios caudillistas e inicia un periodo institucional y al presentarlo visualmente de esa forma, como señala De Luna, “todo este prólogo, ante los rostros expectantes de sus oyentes arrobados, culminará como una clarísima defensa de la política oficialista”¹⁷⁴.

El prólogo cierra con un plano ya mencionado que nos muestra a Martín Luis Guzmán entregando la novela que “acaba de ser leída en voz alta” a Julio Bracho, (que aparece por primera vez en un plano medio) como si fuera una batuta; de hecho, las palabras del primero son: Listo, Julio, ahora te toca a ti la realización de todo esto. Este plano es importante puesto que además de evidenciar que el equipo de la película comenzó el rodaje siendo consiente del mensaje de Martín Luis Guzmán, señala un paralelismo entre novela y película en su sentido de dispositivo, ya que la primera, al ser un libro que gozaba de libre circulación en el país, intenta crear un puente con la película, misma que aún no había sido censurada en el momento de producción del prólogo pero que, se sospechaba, podría serlo. En otras palabras, como sucedió en entrevistas, se intenta legitimar la

¹⁷⁴ *Óp. cit.* Andrés de Luna, 42-43.

circulación comercial de la película con la legitimidad del libro. En la entrevista que concedió a Jaime Valdés en abril de 1960, cuando el rodaje del filme había terminado, Bracho declaró lo siguiente: “La película no tendrá dificultades con la censura porque se trata de una obra Premio Nacional de Literatura, de un autor admirado y reconocido aun fuera de nuestras fronteras”.¹⁷⁵

A este intrincado proceso discursivo que tiene como objetivo evitar la censura total de la película, se unen el intento de legitimarla a través de sus “intenciones didácticas” y de su forma de producción. Sobre lo primero, Martín Luis Guzmán menciona:

“Por todo lo anterior, verán ustedes que *La sombra del caudillo*, sea cual fuere su valor literario, pero consciente, eso sí, de que la verdad artística liquida la verdad histórica, respondió en su origen, y responde aún, a muy atendibles intenciones didácticas. Nos previene contra lo que de nuevo ocurrirá en México, pues climas iguales producen plantas iguales, si alguna vez el caudillismo volviera a señorearnos”.

De esta forma, al estar basada en acontecimientos históricos de la vida política de México, Martín Luis Guzmán atribuye a la película cierto valor parecido al que puede llegar a brindar la Historia: prevenir.

Sobre su forma de producción, según de la Vega Alfaro, el deseo de Bracho de filmar *La sombra del caudillo* se vio afianzado por un par de acontecimientos. El primero de ellos fue la ascensión a la presidencia de Adolfo López Mateos, que en algún momento de su carrera política había fungido como secretario de la Academia Mexicana de Cinematografía, institución fundada en 1942 y a la cual Bracho había prestado sus servicios como director y profesor del taller de escritores cinematográficos. El otro fue la doble premiación a la cual se hizo acreedor Martín Luis Guzmán: a principios de 1958, con el Premio Nacional de Literatura y, un año después, con el Premio Literario Manuel Ávila

¹⁷⁵ Novedades (16 de abril de 1960), en Óp. cit. García Riera, 107.

Camacho. Ambos galardones sirvieron para elevar la figura de Guzmán como uno de los mejores literatos del país, por lo cual filmar su libro más conocido debería ser considerado un homenaje meritorio. Fue en la última de estas premiaciones en que Bracho se acercó al presidente López Mateos para exponer sus planes de adaptar la obra literaria al cine.¹⁷⁶ Tras las facilidades apalabradas con López Mateos sólo faltaba encontrar al productor interesado en el proyecto. Bracho explicó al *Novedades* cómo sucedió esto:

“Tres o cuatro veces estuvo a punto de hacerse el film y otras fracasó el proyecto, como siempre sucede con obras no comunes y corrientes. Al fin encontré al productor interesado, Ismael Rodríguez -el único que estaba decidido a hacerla-, pero en eso surgió la idea de Técnicos y Manuales de realizar una película a beneficio de la construcción de su clínica, y el licenciado Federico Heuer, director del Banco Nacional Cinematográfico (BNC), dijo que por qué no hacían los técnicos la *Sombra del Caudillo*. (...) Tuve que realizar diez meses de esfuerzos para llegar al set y filmar la primera escena de *La sombra del caudillo*“.¹⁷⁷

De esta forma, la producción “independiente” de *La Sombra del caudillo*, o al menos producida por un sindicato y no un productor, pudo abrir, como señala Guzmán al final del prólogo, “nuevas rutas a la cinematografía mexicana”. Se trata de una forma de producción en donde las ganancias serían invertidas para cubrir las necesidades del sindicato, en este caso una clínica de salud; pero además, de una dinámica que rompe con el cine de productor y, de alguna forma, la empareja con los procesos de producción demandados, por ejemplo, por el grupo nuevo cine en esos mismos años.

Como se sabe, para 1960, año de producción de la película dirigida por Julio Bracho, el cine mexicano presenciaba un estancamiento en su marcha. Por un lado, las condiciones políticas favorables para la amplia distribución de sus películas habían acabado: la 2da Guerra mundial había llegado a su fin en 1945 y una decena y media de

¹⁷⁶ *Óp. cit.* R. Maciel, 205.

¹⁷⁷ *Novedades* (16 de abril de 1960), en *óp. cit.* García Riera, 105.

años terminaron por regularizar la dinámica previa a ella: E.U.A. volvía a imponerse en el mercado cinematográfico de América y México no era una excepción. Por el otro, los géneros parecían gastados (el melodrama, la comedia ranchera, el cine de juventud) y sus personajes repetitivos (la prostituta, el ranchero, la madre abnegada, el adolescente rebelde)¹⁷⁸. Además, Como señala R. Maciel, en los sesentas, el cine mexicano enfrentaba “la reducción en la cantidad de películas, los altos costos de filmación, la pérdida del público, la desaparición de figuras legendarias en la Época de Oro, (...) la competencia de la televisión y de Hollywood, la política a puerta cerradas de los sindicatos...”.¹⁷⁹

En su balance cinematográfico de 1966, el tapatío José Luis Meza es testigo del problema de la excesiva exhibición de películas estadounidenses en México. Sobre esto, Meza dice lo siguiente: “Como acontece siempre, la mayor parte de lo exhibido en este año que acaba de fenecer, fue de procedencia norteamericana (...) inundaron nuestras pantallas con miles de kilómetros de material filmado, en su mayor parte de poca y nula calidad”.¹⁸⁰

De esta forma, los intentos por estabilizar la industria cinematográfica implementados por el Plan Garduño¹⁸¹ una década antes parecían insuficientes, e incluso se llegó a pensar en una nueva ley cinematográfica que al final, con críticas de empresarios y productores de un lado y con las de cineastas, artistas e intelectuales de otro (ambos considerándola intrusiva en lo económico y lo artístico, respectivamente) no se llegó a concluir.¹⁸²

¹⁷⁸ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano* (México: Era, 1968), 17-25.

¹⁷⁹ David R. Maciel, “La Sombra del Caudillo: el cine mexicano y el Estado en la década de los sesenta”, en Cuauhtémoc Cardona (coord.), *El Estado y la imagen en movimiento* (México: IMCINE, 2012), 169.

¹⁸⁰ José Luis Meza, “Balance cinematográfico de 1966”, *El informador* (8 de enero de 1967), p.5-c. <http://hemeroteca.informador.com.mx>

¹⁸¹ Plan que consistía en la asunción por parte del Estado de las funciones de financiamiento y distribución de películas mexicanas con el objetivo de hacer frente al monopolio de la exhibición de Jenkins.

¹⁸² Arturo Garmendia, “Del monopolio de la exhibición a la estatización (ineficiente) de la industria (1952-1964)”, en *óp. cit.* *El Estado y la imagen en movimiento*, pp. 160-161.

En 1961, año de erección del grupo Nuevo Cine, José de la Colina, uno de sus integrantes, escribió para *Política* el 15 de junio: “Ahora se ha visto que no hablábamos por hablar (...) que el cine mexicano de hallaba en una crisis. Ahora los hechos mismos impiden todo engaño. Sólo se ruedan dos películas en los estudios mexicanos (contra siete u ocho mensuales que se hacían antes).¹⁸³

Si bien es cierto que 1961 sólo produjo 74 películas mexicanas contra, por ejemplo, 114 de 1960 o 135 de 1958, 1961 también representa el año con más estrenos de la década de los sesenta: 108 películas, lo que evidencia que, conforme pasaron los años, la crisis se fue agudizando hasta llegar a 58 películas nacionales estrenadas en 1968.¹⁸⁴

Sin embargo, como bien sostenía el grupo Nuevo Cine, las crisis del cine mexicano en lo industrial también se evidenciaban en lo estético. El texto de José de la Colina continúa: “Los productores insisten en esgrimir argumentos de carácter económico en vez de enfrentarse a la deplorable calidad de las películas”.¹⁸⁵

De esta manera, la forma de producción de *La Sombra del caudillo* se vuelve también un intento por legitimar la película, ya que los problemas relacionados con los productores interesados en los alcances meramente comerciales del cine podrían sortearse; sin olvidar que las ganancias serían destinadas para una buena causa: la clínica de salud del STM. Así, la forma de producción de la película, en palabras de Martín Luis Guzmán en el prólogo, podría “abrir nuevas rutas en la cinematografía mexicana”.

Como puede observarse, el prólogo de la película forma parte de un intrincado proceso en torno a la película cuyo objetivo es “bordear” los acontecimientos para recortar

¹⁸³ José de la Colina, *Política* (15 de junio, 1961), en Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano* v.8 (México: Era, 1978), 13.

¹⁸⁴ Cuauhtémoc Cardona (coord.), *El Estado y la imagen en movimiento* (México: IMCINE, 2012), suplemento con estadísticas.

¹⁸⁵ José de la Colina, *Política* (México: 15 de junio de 1961), en Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano* v.8 (México: Era, 1978), 15-16.

la representación, comentarla e incluso justificarla; este proceso discursivo pasó por la censura parcial (el prólogo), la autocensura (las declaraciones de Bracho) y el intento de legitimación a través de la forma de producción y de la libre circulación del libro en que se basaba. En otras palabras, el prólogo es sólo una parte más del andamiaje dispuesto a controlar la representación hecha por la película. Sin embargo, ni el prólogo ni las declaraciones de Bracho y demás recursos discursivos usados para hacer que la representación se quedara en el pasado fueron suficientes.

Novedades publicó que “el general Agustín Olachea, secretario de la Defensa Nacional, dijo que renunciaría a su cargo si nuestra película llega a exhibirse, porque la considera denigrante para el ejército mexicano, informó Carlos Tinoco, secretario general del STM”¹⁸⁶.

En un documento expedido el 29 de octubre de 1960, que por supuesto antecedió las acusaciones de la nota anterior, un grupo de once personas, bajo el sello de “Veteranos de la Revolución”, y entre los que destacan Antonio G. Rivera, Roberto B. Pesqueira, Manuel González Ramírez, Federico Silva Villegas y Francisco Durazo Ruiz, emitió su opinión sobre el filme:

“Como en esta película se ofende seriamente al Glorioso Ejército surgido de la Revolución - citaba el resumen del documento - , ya que los generales que exhibe visten trajes muy mal cortados, aparecen como integrantes, falsos, politiqueros, borrachos, juerguistas y asesinos, creemos que no debe autorizarse su exhibición, que sería tan deprimente para nuestro respetable instituto armado”.¹⁸⁷

El estreno de *La Sombra del caudillo* fue programado en cuatro cines de la ciudad de México (lo que hablaba del éxito previsible): Roble, Latino, Chapultepec y Variedades. Los carteles fueron colocados en las marquesinas y se le hizo una importante promoción. Sin

¹⁸⁶ *Ibid.*, 115.

¹⁸⁷ Excélsior, 14 de septiembre de 1961, en *Óp. cit.* . García Riera, 113.

embargo, días antes de las exhibiciones, Gobernación ordenó retirar las copias y el material publicitario.¹⁸⁸

La supuesta ofensa hacia el sector militar comprobó que la representación hecha de los militares y la política mexicana no pudo ser enjaulada en el pasado, repercutiendo en el sector militar de los sesenta y llevando a la película hacia su censura total; recordemos las palabras de Revueltas en la nota de *Cine mundial*: “Si siguiéramos produciendo películas de esta categoría (...) –la nación- encontraría la inspiración necesaria para combatir todas sus lacras”.¹⁸⁹

Por su parte, De Luna señala que la realidad histórica violenta las cerraduras que intentan arrinconarla al pasado, “lo cual resulta cuestionable porque mientras el Partido Revolucionario Institucional permanezca en el poder, La sombra del caudillo será una obra actual”¹⁹⁰. En otras palabras, mientras el prólogo intenta situar las representaciones de la película antes de 1934, las representaciones en el filme se desbordan hacia otras temporalidades debido a su carga de antivalores atemporales, mismos que inundan tanto la historia del PRI en el poder como el universo noir (a través de un realismo de las apariencias y otro más crítico, a la manera de Pudovkin) y se potencializan por el naturalismo que hace ver la representación como presentación de la vida misma. Este intento de recortar la representación del político-militar a antes de 1934 resulta limitado también porque la película se encargará de sugerirnos otra cosa.

En el desenlace de la secuencia final de la película, tras la balacera contra los partidarios de Aguirre, Axhakaná logra esconderse en un arbusto y, consiguientemente, huir en el auto del embajador, siendo el único sobreviviente de la matanza. Diez Puertas sostiene

¹⁸⁸ *Óp. cit* De la Vega, 115-116.

¹⁸⁹ *Ultimas Noticias* (18 de junio de 1960), en *óp. cit.* García Riera, 107.

¹⁹⁰ *Óp. cit.* De Luna, 44.

que el desenlace “cierra las sub-tramas, hace una última referencia al tema (...) Sirve para presentar el nuevo orden”.¹⁹¹ Así, aunque hubo un sobreviviente, el “nuevo orden” instaurado en la película no sugiere que el Caudillismo llegó a su fin, si no lo contrario: con Aguirre y sus colaboradores muertos (excepto Axhkaná) el nuevo orden sugiere un caudillismo sin oposición a la presidencia, que seguirá. Es decir, la propia diégesis se contrapone a lo que el prólogo sugiere. La película es una tragedia y le quieren quitar su infortunado final.

Además, la Tragedía de Huitzilac, acontecimientos en que se basó la novela y adaptación, fueron movimientos que no lograron derribar al caudillismo.

Por otro lado, a pesar de lo indigno que le resultó el filme, Olachea desmintió haber amenazado con renunciar a su cargo si la película llegaba a exhibirse, y, contribuyendo a cuestionar la culpabilidad de éste, un militar anónimo aseguró que “el ejército no quiso aceptar el encargo de censurar *La sombra del caudillo*, como lo propuso Jorge Ferretis oficiosamente. No es nuestra misión y no estamos dispuestos a invadir terrenos que no nos corresponden”.¹⁹² Meyer señala que para ese momento, que aunque un elemento importante en el nuevo pacto político desde Ávila Camacho, “el centro de poder ya no estaba en el ejército; la institucionalización de los procesos políticos había logrado convertir finalmente a esta institución en un instrumento del gobierno central privándolo de su capacidad de intervenir directamente en las decisiones”¹⁹³.

¹⁹¹ Emerito Diez Puertas, *Narrativa filmica: escribir para la pantalla, pensar la imagen* (Madrid: Fundamentos, 2006), 140.

¹⁹² “Ni el ejército, pese a los oficiosos, quiso censurar *La sombra del caudillo*”, en *Cine Mundial* (México: 26 de abril de 1964), Carpeta *La sombra del caudillo*, Colección Emilio García Riera, Archivo Histórico de la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco.

¹⁹³ *Óp. cit.* Lorenzo Meyer, 1300.

Convendría, hasta aquí, lanzar entonces la pregunta al aire: ¿cuál fue el verdadero móvil de la censura anticonstitucional que atacó a *La sombra del caudillo*? Al respecto, Francisco Ortiz Pinchetti y Bracho, en entrevista, parecen dar al clavo:

En aquel entonces -1960- su prohibición fue atribuida a una petición expresa del Ejército Mexicano. Sin embargo, Bracho revela ahora que no fueron los militares, sino los políticos quienes se opusieron a su exhibición. “Concretamente –dice Julio-Gustavo Días Ordaz, que era secretario de Gobernación”; (...) “Tanto Días Ordaz como Echeverría y Moya –los que le sucedieron en el puesto-, siendo secretarios de Gobernación, tenían puesta la mirada en la Presidencia y por ello cuidaban su imagen. No estaban dispuestos a hacer algo que pudiera molestar a los militares”.¹⁹⁴

Cabría agregar que pese al afán de responsabilizar a Olachea, Gobernación nunca pudo acreditar por medio de documentos la amenaza de renuncia del mismo.

Así, definitivamente existió un descontento por parte de la milicia mexicana que afectó la circulación del film; a pesar de eso, la prohibición se debió más al afán del secretario de Gobernación y aprendiz a la presidencia, Días Ordaz, por afianzar lazos políticos con el Ejército Mexicano, convirtiendo así el asunto en un caso de censura anticonstitucional.

Por eso llegar a *La sombra del caudillo* es encontrarse con un caso de censura en donde se conjugan la historia de los reglamentos y el ejercicio en torno a la prohibición del cine. Esto último, un largo historial de censura política en México, explica la autocensura de Bracho al dar declaraciones a los medios; dicho de otra forma, el director sabía que el gobierno mexicano, debido a sus antecedentes en el ejercicio de la censura política, podía censurar *La sombra del caudillo* a través de la Dirección de Cinematografía a pesar de que el mismo estado había financiado la producción de la película a través del BNC. Esta conducta ambivalente durante el sexenio de López Mateos y demás presidentes que

¹⁹⁴“La sombra de Serrano”, *Proceso*, en *Óp. cit.* García Riera, 123.

vinieron después¹⁹⁵ apuntala una tesis de Balandier muy interesante. La misma señala lo siguiente:

Un poder establecido únicamente a partir de la fuerza, o sobre la violencia no domesticada, padecería una existencia constantemente amenazada; a su vez, un poder expuesto a la única luz de la razón no merecería demasiada credibilidad. El objetivo de todo poder es el de no mantenerse ni gracias a la dominación brutal ni basándose en la sola justificación racional. Para ello, no existe ni se conserva sino por la transposición, por la producción de imágenes, por la manipulación de símbolos y su ordenamiento en un cuadro ceremonial.

Esto mismo explicaría que la censura que recayó sobre la película será conocida con ambigüedad e incluso ocultada, como lo demuestran las notas sobre *La sombra del Caudillo* en la revista *Cine Mundial* dos semanas después de la carta enviada por los “Veteranos de la Revolución”, mismas que tienen como hilo conductor la posible proyección de la película en la Tercera Reseña Cinematográfica Internacional de 1960 .

Una nota titulada “La sombra del caudillo, -va- por México en la Reseña” señalaba que de las veintiún películas dispuestas a representar la cinematografía mundial, “México estará representado por “La sombra del caudillo”, en tanto que fue retirada para su proyección la también nacional “Simitrio”, por haber sido ya estrenada”.¹⁹⁶

Otra nota refuerza la ambigüedad de la censura sobre la película al señalar que el filme sí había ganado dos premios en el festival de Karlovy Vary según Vaclav Malosik, embajador de Checoslovaquia en México; esto tras los rumores de que *La sombra del caudillo* no podría ser exhibida en la Reseña puesto que no había ganado premios en algún festival internacional, requisito para pasar por la Reseña. Según la nota, Julio Bracho

¹⁹⁵ *Óp. cit.* Balandier, 18.

¹⁹⁶ “La sombra del caudillo, por México en la Reseña”, en *Cine Mundial* no. 2783 (Cd. De México: miércoles 2 de noviembre de 1960), Hemeroteca Nacional, volumen 1960.

recibió un premio especial del jurado internacional [...] así como el actor Tito Junco, protagonista del film”.¹⁹⁷

Lo más interesante de estas notas es que permiten darnos cuenta de los mecanismos implementados para ocultar la censura de la película pero, al mismo tiempo, intentar frenar su exhibición en la Reseña bajo el argumento de no haber recibido premios en algún festival internacional.

Otra nota señaló unos días después que “Simitrio llevará la representación de la cinematografía local en la Tercera Reseña, se acordó oficialmente en la charla que sostuvieron los dirigentes de la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, con Jorge Ferretis, director general del evento fílmico”¹⁹⁸. De esta manera, Simitrio fue elegida como representante de México en la Tercera Reseña a pesar de haber sido estrenada (elemento que la hacía quedar fuera de la selección) en el cine Alameda seis semanas antes, como lo deja ver la cartelera en las páginas del mismo número de *Cine mundial* en que apareció la nota anterior.

Este intricado proceso en donde se vislumbra la posibilidad de exhibición en la Reseña después de que se le negó su exhibición comercial se emparenta con los recursos utilizados previamente para intentar acorralar en el pasado la representación hecha por la película, puesto que ambos refuerzan lo señalado por Ballandier respecto a los mecanismos del poder: no mostrar la fuerza bruta ni la razón desmedidas; mostrar imágenes, símbolos, representaciones de lo que se quiere decir de sí mismos. Y qué es el prólogo de *La sombra del caudillo* sino eso: una censura parcial para evitar la censura total, un intento por darle

¹⁹⁷ “La sombra del caudillo sí ganó en Karlovy Vary”, en *Cine Mundial* no. 2786, (Cd. de México: martes 8 de noviembre de 1960), Hemeroteca Nacional, v. 1960.

¹⁹⁸ “Simitrio comparecerá a la Tercera Reseña de Festivales”, *Cine mundial* n. 2793 (CDMX: 12 de noviembre de 1960), 13. Hemeroteca Nacional, v. 1960.

un sentido distinto a la representación negativa y colgarse positivamente de ella, mostrar los orígenes del partido en el poder en la película para decir en el prólogo: desde 1934 ya no somos así, de hecho somos los que terminamos con esos vicios. Otra nota asegura que la película sería estrenada a inicios de 1961¹⁹⁹, cosa que en realidad sucedió hasta 1990.

No queda más que añadir que la censura parcial en los filmes comprueba que el contexto puede incidir en el sentido de una película a través de distintos elementos, en el caso de *La sombra del caudillo* un prólogo que, a diferencia del mensaje al inicio de *Las abandonadas*, no salvó a la película de la censura total.

Probablemente el prólogo no pudo mantener la representación del político-militar en el pasado porque la película evidencia antivalores que no pueden reducirse a una temporalidad, tales como la corrupción, la traición, el deseo de poder, el autoritarismo e incluso el alcoholismo, etc. El tema del caudillismo en la película, por ejemplo, resalta en un periodo (el de la producción de la película) marcado por un presidencialismo autoritario originado con Cárdenas²⁰⁰ que hereda o reproduce conductas del caudillismo de los veinte. De hecho, la pieza clave de este periodo (1945-1965) será un arreglo institucional centralizado en un partido sin una oposición real pero sujeto a la autoridad presidencial. El fortalecimiento del poder ejecutivo, así como los recursos destinados a él, brindaron un poder casi ilimitado al presidente, quien podía hacer un uso discrecional de dichos recursos, además del ejército²⁰¹. El caso de censura de *La sombra del caudillo* es un ejemplo de ese autoritarismo emanado de la autoridad presidencial, un caso en dónde los distintos

¹⁹⁹ “En enero estrenan el film de Bracho”, Cine Mundial n. 2796 (CDMX: 15 de noviembre de 1960), 5. Hemeroteca Nacional, v. 1960.

²⁰⁰ *Op. Cit.* Tzvi Medin, 16.

²⁰¹ *Op. Cit.* Loaeza, 655-666.

mandatarios prohíben la circulación del filme con el objetivo de seguir afianzando un arreglo institucional, en este caso con las fuerzas militares.

Además, una comparación rápida con otras películas en que la censura parcial evitó la censura total permite ahondar más al respecto. Por un lado están dos filmes dirigidos por Fernando de Fuentes, el *Prisionero 13* (1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935), mismos que fueron exhibidos tras la exclusión de algunas escenas. Sobre el segundo ya se mencionó que años después de su estreno se encontró un final que coincide con el de la novela de Rafael F. Muñoz, quién curiosamente también abonó con su pluma a la Novela de la Revolución, mismo que muestra el asesinato de una familia completa por parte de Pancho Villa, y que “es posible que la censura obligara a De Fuentes a cortar ese final de las copias exhibidas”²⁰². Por otro lado está *El prisionero 13*, cuyo argumento aborda los abusos del poder militar y económico al mostrar la historia del general Carrasco, huertista ex alcohólico, abandonado por su mujer e hijo por motivo de este vicio muchos años atrás, que cede a los chantajes económicos (en palabras de otro personaje “Ve por su porvenir”) cuando tiene la oportunidad. Así, sucederá que tras un complot contra la dictadura, trece sujetos del bando enemigo son apresados y sentenciados a morir. Uno de estos hombres, Felipe, es hijo de una rica hacendada que hace hasta lo imposible (vender su hacienda en 12 mil pesos) con tal de sacar a su hijo del cuartel donde está resguardado, como más adelante sucede. Sin embargo, debido a que el gobernador conoce el número de presos, deben encontrar a otro sujeto que tome el lugar de Felipe, el prisionero 13. Tras una orden tajante por parte del General Carrasco de agarrar al primer hombre que se atravesase, Julian, su hijo al que tiene casi dos décadas sin ver, será el primero en atravesarse en el camino de los militares encargados de seguir la orden. Al final, cuando su “aún” esposa le informa del

²⁰² Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano* tomo 1 (México: UdeG, 1993), 199.

arresto de su hijo, Carrasco llega al lugar de los fusilamientos poco después de que el batallón descargue sus rifles. A la película se le agregó una toma final en donde el general Carrasco se despierta tras haberse quedado dormido gracias al alcohol, resultando que todo fue una pesadilla que logrará enmendar su terrible vicio (“regresar al deber”). Sin embargo lo que al principio se asumen como errores de montaje parecen ser escenas recortadas por los censores mexicanos de la época. Por ejemplo, la escena en la que, tras ser apresados, un anciano pide a otro hombre que “avise a Alfonso, y también al embajador, y también a...”, la toma se corta y da como resultado un jump cut. Otra escena en donde sucede algo parecido es en donde la madre de Felipe visita al coronel Carrasco. Tras ofrecerle 5 mil pesos al coronel, los siguientes planos parecen haber sido recortados, ya que un instante después la cifra se ha convertido en 15 mil pesos y la madre de Felipe promete afligida juntar lo que pueda. Es decir, parece que se han eliminado las tomas en donde el coronel exige más dinero a la viuda madre de Felipe. Mientras que en la primera escena, la del anciano, parece que se han eliminado algunos otros nombres pronunciados por él. Así, además de agregarle una escena final, a “El prisionero 13” se le recortaron partes. Aquí podríamos buscar el fracaso de *La sombra del caudillo* al alcanzar la exhibición comercial: probablemente, para lograr un cambio de sentido la exclusión de material es más eficaz que la inclusión. Al eliminar una toma o una escena completa, se están erradicando del discurso del filme las partes generadoras de un sentido considerado peligroso desde el punto de vista político, moral y/o religioso, dando como resultado discursivo la suma de las partes que los censores han dejado, mismas que no son un peligro o contrariedad para la ideología que éstos representan; mientras que la inclusión de una escena, prólogo o mensaje al inicio de la cinta lo que hace es intentar cambiar, resignificar o comentar el sentido, es decir, apelan al éxito de su “encubrimiento” o “comentario” sobre las escenas peligrosas sin erradicarlas de

fondo. Así, “El prisionero 13 resultó el primer caso de censura cinematográfica promovida por las altas jerarquías militares del país”, ya que la representación del militar no fue de su agrado al estar investida de elementos como el alcoholismo, la corrupción, la poligamia: “Le he conocido muchas mujeres al general, pero a estas no las había visto”, dice un soldado que cuida la puerta a otro, elementos que fueron suavizados a través de la inclusión de una escena final y la exclusión de otras, por ejemplo aquellos planos en donde el coronel exigiría a la madre de Felipe una suma mayor a la que ella puede ofrecer. La censura promovida por los militares, continúa de la Vega Alfaro, “volvería a repetirse casi treinta años después con *La sombra del caudillo* (...) Aunque en este nuevo atentado las consecuencias de la prohibición resultarían más nefastas”²⁰³

Por otro lado, los motivos de la censura también podrían estar relacionados con las movilizaciones sociales de los años 50 y 60. Soledad Loaeza señala que el origen del poder del PRI era principalmente “el apoyo simbólico” que recibía del Estado, pues se le reconocía como el vínculo con los ideales de la Revolución. Sin embargo, a partir de los años 50 las movilizaciones y protestas se vuelven más comunes, lo que demuestra que ese lazo simbólico entre el PRI y la revolución se fue cuestionando cada vez más. Así, por ejemplo, tenemos que en 1952, apoyado por la Federación del Partido del Pueblo Mexicano, el candidato Henríquez Guzmán proponía reencauzar la Revolución, pues consideraba que el PRI se había apartado de sus principios, o que el 25 de julio de 1954 el director de Bellas artes fue cesado de su cargo porque, un día anterior, en la ceremonia fúnebre de Frida Kahlo, permitiera cubrir el féretro con la bandera del Partido Comunista Mexicano. Más adelante, a partir de 1959, las movilizaciones se extendieron por el país: obreros se declaraban en huelga, agricultores y ejidatarios invadían tierras en el sur,

²⁰³ *Óp. Cit.* De la vega, 39.

estudiantes organizaban paros en las Ciudad de México en repudio de reformas que denostaban la autonomía universitaria, etc. “Las movilizaciones se desarrollaron en el contexto de la revolución Cubana [...] Al igual que en otros países de la región, se generalizó la idea de que era urgente poner fin a las condiciones de injusticia en que vivía la mayoría [...] En los medios universitarios y políticos se discutía: ¿reforma o revolución?”²⁰⁴

Así, poco a poco, surgió una nueva izquierda cuyo principal referente ya no era la Revolución mexicana. Por otro lado, una corriente de opinión encabezada por los empresarios y la iglesia sostenía que la cercanía de la experiencia cubana era la causa primera de la inestabilidad política. En este contexto, la película de Julio Bracho, al representar el maniobrar antidemocrático de los gobiernos posrevolucionarios, pudo ser vista como parte de esa nueva izquierda que, nutrida de otros referentes como el comunismo o la propia Revolución cubana, podía realizar una crítica al proceso revolucionario en México o, al menos, como es el caso de Bracho, retomar o adaptar obras que en décadas anteriores se atrevieron a hacerlo. No es fortuito que Julio Bracho haya sido miembro del PCM durante su juventud. Así, durante esta crisis internacional (Guerra Fría) “la defensa del status quo se volvió una preocupación para López Mateos y en una obsesión para Díaz Ordaz”²⁰⁵.

²⁰⁴ *Óp. Cit.* Loaeza, 666-680.

²⁰⁵ *Ibid.* 681.

Conclusiones

La censura que impidió la exhibición de *La sombra del caudillo* responde a los lineamientos de la censura cinematográfica ejercida en México por más de cincuenta años, lineamientos que se ajustan en su mayoría a la censura por motivos políticos y tienen su origen, como ya vimos, en el periodo de la Revolución mexicana. Esto es interesante puesto que, podríamos decir, la censura nace en un periodo donde al darse un enfrentamiento armado se da un enfrentamiento ideológico; así, es en los periodos de crisis política cuando las representaciones se desbordan como consecuencia del enfrentamiento entre las distintas facciones que intentan legitimar su forma de concebir el mundo, por lo que los mecanismos de control de dichas representaciones deben perfeccionarse. Más tarde, durante los veinte, los gobiernos afilaron sus garras contra los filmes comunistas y aquellos considerados denigrantes para la imagen del país construida, precisamente, a raíz del triunfo revolucionario, para posteriormente fundar su propio departamento encargado de, además de censurar, producir material audiovisual de propaganda, las dos caras de un mecanismo de control: censurar a otros y difundir lo propio.

Durante los cincuenta fuimos testigos de la primera Ley Cinematográfica, misma que a pesar de adjudicarse su papel como elevadora de la moral posó su ojo escrutador sobre las películas principalmente por razones políticas. La censura parcial que recayó sobre filmes como *El prisionero 13* (Fernando de Fuentes, 1933), *Vámonos con Pancho Villa* (Fernando de Fuentes, 1936), *Las Abandonadas* (Emilio Fernández, 1945) y *La Sombra del Caudillo* (Julio Bracho, 1960) es un ejemplo de esta censura promovida por el Estado mexicano. Sin embargo, debemos darnos cuenta que en esta censura por motivos

políticos se entrecruzan factores de otro orden, por ejemplo en *La sombra del caudillo*, en donde la representación del político-militar está investida de atributos inmorales como la traición, el alcoholismo o la promiscuidad, mismos que causaron la molestia de ciertos grados del ejército. Así, lo que ocasionó la censura parcial tanto en *El prisionero 13*, *Vámonos con Pancho Villa*, *Las abandonadas* y *La Sombra del caudillo* es que la inmoralidad colinda con la política (con la representación del político-militar). Estos filmes en donde la censura parcial se presenta de distintas formas permiten apreciar la función de ésta: cambiar el sentido del discurso instaurado por los distintos elementos narrativos para intentar acortar, suavizar o resignificar la representación del político-militar; en el caso del filme de Bracho sin mucho éxito puesto que el prólogo incluido no logró acortar la presentación del político-militar a antes de 1934, como se señala en el prólogo que le incluyeron, y la película fue censurada completamente. Es interesante que las películas que lograron ser exhibidas a pesar de mostrar una trama “inmoral” según los estándares de la ley del 1949 no presentan ni políticos ni militares, como *Esposas infieles* y *La fuerza del deseo*, y que dos de ellas (*El prisionero 13* y *La sombra del caudillo*) son adaptaciones de la Novela de la Revolución, misma que al abordar el maniobrar revolucionario y post revolucionarios desde una posición menos idealizada que el discurso oficial, describe con negatividad a los generales y políticos de la época.

Respecto a los elementos formales de *La sombra del caudillo* en relación con la censura, resalta la amalgama de estilos en donde se conjugan la influencia expresionista, el naturalismo y el realismo. En esta combinación de tendencias estilísticas que oscilan entre la opacidad y la transparencia, la oscuridad moral prevalece reforzada de altos contrastes que evidencian su intensidad, acompañada de un naturalismo que vuelve fácil la lectura y el mensaje de la maldad latente en los políticos y militares, mismos que remiten en cuanto a

su formación, aspecto, vicios y relación con ciertos espacios de la vida real (la cámara de diputados, una carretera a Morelos) a personajes reales de la política mexicana.

Por otro lado, la censura que envolvió a *La sombra del caudillo* permite darnos cuenta de ese mundo de imágenes y ceremonias resaltado por Ballandier en donde el poder debe mostrarse no como es realmente sino como quiere ser visto²⁰⁶; en otras palabras, un mundo en donde las representaciones pueden anteceder, manipular e imponerse a una realidad que parece cada vez más inaccesible. Y qué es el caso de censura parcial y la consecuente prohibición comercial de *La sombra del caudillo* sino eso, “manipulación de símbolos y su ordenamiento en un cuadro ceremonial”, un intento de cambio de sentido en el discurso del filme: una actitud autoritaria disfrazada de simple prólogo, promesas de estreno, un regodeo de declaraciones (que incluyen la voz autocensurada del director de la película), una prohibición no aceptada abiertamente al inicio, una censura que aún después tardará en clarificar sus móviles. El colmo: el mismo Estado que la produjo a través del BNC hará posible su prohibición.

Por último, sólo queda esperar que este trabajo aboné al estudio de la censura como una promesa para poder superar toda forma prohibición en el arte, incluida la autocensura, originada, según Metz, en las mentes de los artistas después de tantos años de prohibiciones institucionales²⁰⁷. Que esta tesis sirva, entonces, para entender un pasado prohibitivo que nos permita combatir las formas de censura en la actualidad.

²⁰⁶ *Óp. Cit.* Ballandier, 18.

²⁰⁷ *Óp. Cit.* “El decir y lo dicho”, 49.

Referencias

Documentos audiovisuales:

El prisionero 13 (Fernando de fuentes, 1933)

Bajo la sombra del caudillo (TV UNAM, 2018)

La sombra del caudillo (Julio Bracho, 1960)

Las abandonadas (Emilio Fernández, 1945)

Los olvidados (Luis Buñuel, 1950)

Prólogo de *La sombra del caudillo* (Julio Bracho, 1960). Copia en 16 mm consultada en la Filmoteca de la UNAM.

Documentos bibliográficos:

Aviña, Rafael. *Mex noir: el cine mexicano policiaco*. México: Cineteca Nacional, 2018.

Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*. México: Era, 1968. Cardona, Cuauhtémoc (coord.). *El Estado y la imagen en movimiento*. México: IMCINE, 2012.

Balandier, George. *El poder en escenas*. Barcelona: Paidós, 1994.

Bazin, André. *¿Qué es el cine?*. Madrid: Ediciones RIALP, 1990.

Benet, Vicente. *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. España: Paidós, 2004.

Bordieu, Pierre. *Intelectuales, política y poder*. Argentina: Eudeba, 1999.

Bordwell, David y Thompson, Kristin. *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 2007.

Chartier, Roger. *El mundo como representación*. España: Gedisa, 1999.

Costa, Paolo. *La "apertura cinematográfica"*. México: Universidad Autónoma de Puebla, 1988.

Croce, Fernando. *Sobre un campo morfogénico de Los Olvidados*. México: CO-Textes, 1987.

De la Vega Alfaro, Eduardo. *La revolución traicionada. Dos ensayos sobre literatura, cine y censura*. México: UNAM, 2012.

- De los Reyes, Aurelio. *Los orígenes del cine en México (1897-1900)*. México: FCE, 1984.
- De Luna, Andrés. “En los andamios del poder”, en *Revista Intolerancia* no. 4. México: 1986.
- Diez Puertas, Emerito. *Narrativa filmica: escribir para la pantalla, pensar la imagen*. Madrid: Fundamentos, 2006
- Eisenstein, Sergei. *La forma del cine*. México: Siglo XXI, 1999.
- Faulstich, Werner y Korte, Helmut. *Cien años de cine (1895 1995) Vol. 3: 1945- 1960 Hacia una búsqueda de los valores*. México, Siglo XXI, 1995.
- Flitterman-Lewis, Sandy, Stam, Robert y Burgoyne, Robert. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. España: Paidós, 1999.
- García Riera, Emilio. *Emilio Fernández (1904-1986)*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara (CIEC), 1987.
- García Riera, Emilio. *Julio Bracho, 1909-1978*. México: Universidad de Guadalajara, 1984.
- García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano* tomo 1. México: UdeG, 1993.
- Guzmán, Martín Luis, *La sombra del caudillo*. México: Porrúa, 1986.
- Garmendia, Arturo. “Del monopolio de la exhibición a la estatización (ineficiente) de la industria (1952- 1964)”, en *óp. cit. El Estado y la imagen en movimiento*.
- Gumucio Dagron, Alfonso. *Cine, censura y exilio en América Latina*. La Paz, Bolivia : Ediciones Film/Historia. 1979.
- Loaeza, Soledad. “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944-1968”, en *Nueva Historia de México*. Cd. de México: El Colegio de México, 2010.
- López, Ana María. “Historia nacional, historia transnacional”, en Julianne Burton-Carbajal, Patricia Torres San Martín y Ángel Miquel (Compiladores), *Horizontes del segundo siglo. Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano*. México: Universidad de Guadalajara e Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), 1998.
- Medin, Tzvi. “Cárdenas: del maximato al presidencialismo”, *Revista de la Universidad de México* no. 9. Ciudad de México: UNAM, 1971.
- Metz, Christian. “El decir y lo dicho” en Manuel Pérez Estremera (coord.), *Problemas del nuevo cine*. Madrid: Alianza editorial, 1971.
- Metz, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Metz, Christian. *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta, 1973.
- Meyer, Lorenzo. “La encrucijada”, en *Historia General de México* tomo 2. México: El colegio de México, 1987.

- Mitry, Jean. *Estética y Psicología del cine*. México: Siglo Veintiuno, 2002.
- Monsivais, Carlos. “Notas para la cultura en México”, en *Historia general de México*. México: El Colegio de México, 2000.
- Peña Ardid, Carmen y La huerta Guillén, Víctor M. (coord.), *Los olvidados, Buñuel 1950: guion y documentos*. España: Teruel, 2007.
- Simsolo, Noël. *Cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas*. España: Alianza Editorial, 2005.
- Peredo Castro, Francisco. “Las intervenciones gubernamentales como estrategia de crecimiento y supervivencia durante la segunda Guerra Mundial y la Posguerra (1940-1952), en *óp. cit. El estado y la imagen en movimiento*.
- R, Maciel, David. “La Sombra del Caudillo: el cine mexicano y el Estado en la década de los sesenta”, en *óp. cit. El Estado y la imagen en movimiento*.
- Solís, Juan. “El monstruo celestial y la divinidad subterránea (King Kong y San Juditas contra los otros). Recodificaciones icónicas de dos imágenes y su función como intervenciones en el discurso urbano”, en Linda Báez Rubí y Emilie Carreón Blaine (eds.), *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014.
- Torres San Martín, Patricia. *Cine, género y jóvenes: el cine mexicano contemporáneo y su audiencia tapatía*. México: Universidad de Guadalajara, 2011.
- Vázquez Mantecón, Álvaro. “Cine y propaganda durante el Cardenismo”, *Historia y Grafía* no. 39. Ciudad de México: Departamento de Historia, 2013.
- Xavier, Ismail. *El discurso cinematográfico*. Argentina: Manantial, 2008.
- Zermeño Padilla, Guillermo. “Cine, censura y moralidad en torno al nacionalismo cultural católico, 1929-1960”, en *Historia y Grafía* no. 8. México: Universidad Iberoamericana, 1997.

Documentos de archivo:

- Bonfil, Carlos. “La sombra del caudillo”, *La jornada*. Guadalajara: 7 de noviembre de 1990. Carpeta La sombra del caudillo, Colección Emilio García Riera, Archivo Histórico del Estado de Jalisco.
- “Dictamen de la comisión de gobernación de la cámara de senadores sobre el proyecto de la Ley de la Industria Cinematográfica y su aprobación”, *Enciclopedia cinematográfica mexicana, 1897-1955*. México: Gobierno Federal, 1956. Colección Emilio García Riera, Archivo Histórico del Estado de Jalisco (AHEJ).
- “Debate sobre el Dictamen de la Comisión de Fomento Cinematográfico de la Cámara de Diputados respecto al proyecto del Ejecutivo Federal de Ley de la Industria Cinematográfica”,

Enciclopedia cinematográfica mexicana, 1897-1955. México: Gobierno Federal, 1956. Colección Emilio García Riera, Archivo Histórico del Estado de Jalisco (AHEJ).

“El cine reportazgo Michoacán”, *El perfil de la semana*. Ciudad de México: febrero de 1936. Archivo privado de la familia Sánchez Valenzuela. Documento consultado durante la investigación de la Dra. Patricia Torres San Martín.

“Labor educativa por medio del cine”, *Excelsior*. Ciudad de México: 2 de junio de 1948. Archivo privado de la familia Sánchez Valenzuela.

“El cine por dentro”, *El Popular*. 24 de mayo de 1945. Sin más datos. Colección Emilio García Riera, AHEJ.

“En enero estrenan el film de Bracho”, *Cine Mundial* n. 2796. Cd. de México: 15 de noviembre de 1960). Hemeroteca Nacional, v. 1960.

Enciclopedia cinematográfica mexicana, 1897-1955. México: Gobierno Federal, 1956. Colección Emilio García Riera, AHEJ.

“Exhibió cine - club de PECIME, La Sombra”. 22 de marzo de 1962. Más datos desconocidos. Carpeta La sombra del caudillo, Colección Emilio García Riera, Archivo Histórico de la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco.

“La sombra del caudillo, por México en la Reseña”, en *Cine Mundial* no. 2783. Cd. De México: miércoles 2 de noviembre de 1960. Hemeroteca Nacional, volumen 1960.

“La sombra del caudillo sí ganó en Karlovy Vary”, en *Cine Mundial* no. 2786. Cd. de México: martes 8 de noviembre de 1960. Hemeroteca Nacional, v. 1960.

“Ley Federal de Cinematografía”, *Diario Oficial de la Federación*. México: 31 de diciembre de 1949. Archivo Histórico del Estado del Jalisco, colección Emilio García Riera.

“Los Olvidados”, *La Jornada*. Guadalajara: 22 de julio de 1986. Colección Emilio García Riera, AHEJ.

“Ni el ejército, pese a los oficiosos, quiso censurar La sombra del caudillo”, en *Cine Mundial*. México: 26 de abril de 1964. Carpeta La sombra del caudillo, Colección Emilio García Riera, Archivo Histórico del Estado de Jalisco.

“Política viva de México es La sombra del caudillo”, *Cine Mundial*. Cd. De México: 03 de octubre de 1961. Carpeta La sombra del caudillo, Colección Emilio García Riera, Archivo Histórico de la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco.

“Reglamento de la Ley Federal de cinematografía”, *Diario Oficial de la Federación*. México: 31 de diciembre de 1951. Colección Emilio García Riera, AHEJ.

“Un escándalo cinematográfico”. 1944. Sin más datos. Colección Emilio García Riera, AHEJ.

“Simitrio comparecerá a la Tercera Reseña de Festivales”, *Cine mundial* n. 2793. Cd de México: 12 de noviembre de 1960. Hemeroteca Nacional, v. 1960.

Documentos en la web:

Filmoteca de la UNAM: <https://www.filmoteca.unam.mx/pages/acervo/mancha-de-sangre>

López Mateos, Adolfo, “Discurso sobre el sesquicentenario aniversario del inicio de la Independencia y cincuentenario la Revolución, 1ro de septiembre de 1964”. UNAM.
<http://www.unam.mx/discursos-del-sesquicentenario-de-la-independencia-de-mexico-y-del-cincuentenario-de-la-9786070287336-libro.html>

Meza, José Luis, “Balance cinematográfico de 1966”, *El informador*. Guadalajara: 8 de enero de 1967. <http://hemeroteca.informador.com.mx>

Ramírez Flores, Roberto. “La Ley Federal de 1949: la consolidación de un paradigma censor”, en *El ojo que piensa* no. 13. Guadalajara: UdeG, julio de 2016.
<http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elajoquepiensa/article/view/246/250>

Ramírez Flores, Roberto. “Luces, cámara, censura: los orígenes e inicios de la censura en México (1986-1941)”, en *El ojo que piensa* no. 9. Guadalajara: UdeG, enero de 2014.
<http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/assets/ojo13/9laley.pdf>

Toledo Almada, Aletse y Sequera Meza, José Antonio. “La producción del sentido: semiosis social”, en *Revista Razón y palabra* no.88. México: 2014.
http://www.razonypalabra.org.mx/N/N88/Varia/40_ToledoSequera_V88.pdf

Villasana, Carlos y Navarrete, Angélica, “Así se censuraban las cintas inmorales”, *El Universal*. México: 18-08-2019.
<https://www.eluniversal.com.mx/opinion/mochilazo-en-el-tiempo/asi-se-censuraban-las-cintas-consideradas-inmorales>

Sitios web de donde se tomaron algunas fotos:

La Crónica: <http://www.cronica.com.mx/notas/2010/541747.html>

Canal 22: <http://cinema22.canal22.org.mx/sinopsis.php?id=428&barra=Cineteca>

Cineteca Nacional: <https://www.cinetecanacional.net/php/ftPelHist.php?clv=493>