

# La sombra del caudillo y los rituales del poder en México

ELISSA RASHKIN<sup>1</sup>, HOMERO ÁVILA LANDA<sup>2</sup>

*Universidad Veracruzana*

## ABSTRACT

In this article, we examine the film *La sombra del caudillo* (1960), adapted by director Julio Bracho from the novel written by Martín Luis Guzmán in the 1920s, in relation to the construction of national identity and the idea of citizenship in the modern Mexico. The film, censored for 30 years, is a reflection on the emerging post-revolutionary State, and in particular, the conflicts that led to armed rebellions armed throughout the decade. Challenging the official narrative of the Revolution, Bracho's work presents a portrait of State-citizen relations whose outstanding characteristics are deception and manipulation. *La sombra del caudillo* thus constitutes a critical projection of Mexican political identity in the 20th century.

**Keywords:** Mexican cinema, Censorship, Presidentialism, Political identity, Julio Bracho, Martín Luis Guzmán.

## RÉSUMÉ

Cet article analyse *La sombra del caudillo* (1960), film de Julio Bracho adapté du roman de Martín Luis Guzmán dans les années 20, en ce qui concerne la construction de l'identité nationale et l'idée de citoyenneté dans le Mexique moderne. Ce film, qui fut censuré pendant 30 ans, est une réflexion sur l'État post-révolutionnaire qui émergea, et particulièrement sur les débats qui débouchèrent sur des révoltes armées tout au long de la décennie. Faisant fi du discours officiel de la Révolution, l'œuvre de Bracho présente un portrait des relations État-peuple dont les caractéristiques majeures sont la tromperie et la manipulation. Pour cela, nous considérons que *La sombra del caudillo* fonctionne comme une projection critique de l'identité politique mexicaine au XX<sup>e</sup> siècle.

**Mots-clés :** Cinéma mexicain, Censure, Présidentialisme, Identité politique, Julio Bracho, Martín Luis Guzmán.

---

<sup>1</sup> Docteure en études de la communication. Axes de recherche : Histoire culturelle de Veracruz et de Mexico ; Identités, pouvoir et représentation dans les mouvements culturels mexicains postrévolutionnaires ; Études de genre ; Cinéma mexicain et latino-américain. E-mail : erashkin@uv.mx.

<sup>2</sup> Docteur en anthropologie sociale. Axes de recherche : Politiques culturelles ; Participation citoyenne au développement culturel ; Cultures musicales et musique populaire ; Études relatives à la jeunesse : identités, cultures. E-mail : avilanda76@hotmail.com.

## RESUMEN

En este artículo examinamos *La sombra del caudillo* (1960), película de Julio Bracho adaptada de la novela escrita por Martín Luis Guzmán en los años 20, en relación con la construcción de la identidad nacional y la idea de ciudadanía en el México moderno. La película, que fue censurada durante 30 años, constituye una reflexión acerca del emergente Estado posrevolucionario, en especial acerca de los debates que desembocaron en rebeliones armadas a lo largo del decenio. Enfrentándose a la narrativa oficial de la Revolución, la obra de Bracho presenta un retrato de las relaciones Estado-pueblo cuyas características sobresalientes son el engaño y la manipulación. En este sentido, consideramos que *La sombra del caudillo* funciona como una proyección crítica de la identidad política mexicana en el siglo XX.

**Palabras claves:** Cine mexicano, Censura, Presidencialismo, Identidad política, Julio Bracho, Martín Luis Guzmán.

En 1960, el director Julio Bracho realizó la adaptación cinematográfica de *La sombra del caudillo*, la novela política escrita por Martín Luis Guzmán en los años 20 desde su exilio en Madrid. La novela constituye una reflexión acerca del Estado posrevolucionario de esa década, en especial acerca de los debates que desembocaron en sangrientas rebeliones armadas a lo largo del decenio, sobre la naturaleza de la democracia moderna en un país apenas emergiendo de los diez años de guerra civil que siguieron la derrota de la dictadura porfirista. La novela de Guzmán, controvertida en su momento, para 1960 ya se consideraba un clásico de la literatura mexicana; por ello, Bracho filmó la película con el permiso e incluso el apoyo de las instituciones gubernamentales de ese entonces, incluidas las fuerzas armadas. Sin embargo, al concluir la filmación, la película fue prohibida por el mismo Estado que había apoyado su producción, convirtiéndose en un artefacto mítico, la «película maldita» del cine mexicano. En 1990, durante el gobierno del presidente Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), se levantó la prohibición. *La sombra del caudillo* se estrenó ese año en formato 16 mm, debido a la misteriosa desaparición del de 35 mm original; al año siguiente ganó el Ariel de Oro, prestigioso premio otorgado por la industria cinematográfica mexicana en reconocimiento a sus mejores productos.

En este artículo examinamos *La sombra del caudillo* de Bracho en relación a la construcción de la identidad nacional y la idea de ciudadanía en el México posrevolucionario. Los rituales del poder contundentemente retratados en la película —sobre todo las negociaciones entre elites que determinaban el destino del pueblo— están, de una manera, repetidos en la historia de la película misma, es decir, tanto en su censura original de 1960 como en su posterior autorización y valoración pública por parte de un gobierno modernizador y neoliberal en los años 90. Enfrentándose a la narrativa oficial de la Revolución, con sus míticos héroes y sus nociones claras de justicia y progreso, la película de Bracho presenta un retrato de las relaciones Estado-pueblo cuyas caracterís-

ticas sobresalientes son el engaño y la manipulación. En este sentido, consideramos que *La sombra del caudillo* funciona, de diversas maneras, como una proyección crítica de la identidad política mexicana en el siglo XX.

### POSREVOLUCIÓN: DE LOS SUCESOS HISTÓRICOS A LA FICCIÓN Y LA CENSURA

La década de los 1920 en México se caracteriza por ser una época de transición, cambios sociales, demográficos y culturales, e irrupciones de violencia política, si cada vez más débiles en términos de su poder de convocatoria, no por eso menos significativos en términos de consolidación y definición de la incipiente nación posrevolucionaria. Es decir, si bien la etapa bélica de la Revolución Mexicana (1910-1920) había terminado, dejando la Constitución de 1917 como evidencia clara de un proyecto nacional revolucionario, al mismo tiempo el caos y la violencia de la guerra no había cedido lugar a la institucionalidad de una sociedad pacificada y estable. Un punto especialmente sensible era el papel — presente y futuro — del poder militar en esta nueva sociedad democrática. De hecho, la rebelión de Agua Prieta (1920), en la cual el presidente Venustiano Carranza fue derrotado por algunos de los generales más destacados del carrancismo<sup>3</sup>, determinó que el país quedara bajo el mando de militares y, al cabo, de caudillos militares: los generales Álvaro Obregón, presidente durante 1920-1924 y reelegido en 1928, y Plutarco Elías Calles, presidente de 1925 a 1928 y posteriormente el poder tras el trono o «Jefe Máximo de la Revolución» durante 1928-1932, periodo conocido como el Maximato.<sup>4</sup>

A pesar de que la Revolución, en sus inicios, había estallado en contra del continuismo forzado impuesto por el presidente Porfirio Díaz, guiada por la máxima de «sufragio efectivo, no reelección», la cuestión de sucesión presidencial fue el detonador de graves conflictos a lo largo de la década de los veinte. En 1923, Adolfo de la Huerta, ministro de Hacienda, ex presidente interino y hasta entonces fiel aliado del general Obregón, se levantó en armas, motivado en parte por la decisión de éste de impulsar a Calles (y no a él mismo) como su sucesor designado. La rebelión fue apoyada por gran parte del ejército mexicano; y aunque su principal razón de ser fue la sucesión presidencial, adquirió matices regionales que, de cierta manera, determinaron su fracaso, ya que su diversidad interna era tanta que se convirtió en un movimiento disperso, una «rebelión sin cabeza»<sup>5</sup>. Vencida la rebelión en los primeros meses de 1924, Calles accedió a la

<sup>3</sup> En gran parte porque, en lugar de apoyar al general Obregón para sucederle en la presidencia, Carranza intentó imponer a un candidato civil, Ignacio Bonillas, entonces embajador en Estados Unidos y poco conocido en la política mexicana.

<sup>4</sup> Para el tema de caudillos militares y poder en México, véase A. Quintana, *Maximino Ávila Camacho y el Estado unipartidista. La domesticación de caudillos y caciques en el México posrevolucionario*, México, Ediciones de Educación y Cultura, 2011.

<sup>5</sup> R. Corzo, J. González Sierra, D. Skerrit, *...nunca un desleal: Cándido Aguilar, 1889-1960*, México, Colegio de México, 1986. En Veracruz, por ejemplo, los terratenientes vieron en la rebelión una oportunidad de hacer freno al

presidencia a finales del mismo año. Sin embargo, la cuestión de la sucesión surgió nuevamente en 1927, quizás con más fuerza aún que en 1923, ya que el gobierno callista tomó la decisión de modificar el principio revolucionario de *no reelección* para permitir la reelección no-consecutiva, abriendo paso a la segunda candidatura del general Obregón a la presidencia de la República.

Nuevamente la reacción a la imposición presidencial emanó de sectores de las fuerzas armadas, como la del general Arnulfo Gómez, jefe de operaciones militares en el Estado de Veracruz, y la del general Francisco Serrano, ministro de Guerra en el gobierno obregonista y a la sazón gobernador del Distrito Federal. Aunque ambos inicialmente se postularon como candidatos de la oposición antireeleccionista, su campaña pronto adquirió el carácter de una rebelión militar. Nuevamente el gobierno central movilizó a sus seguidores campesinos y obreros, además que la tropa regular, y la rebelión fue rápidamente aniquilada. Los dos líderes fueron asesinados por las fuerzas obregonistas a principios de octubre de 1927; la dramática muerte de Serrano, en las afueras de un pueblito de la carretera Cuernavaca-México, sería la inspiración para el escritor disidente Martín Luis Guzmán en la composición de su novela *La sombra del caudillo*<sup>6</sup>.

Desde 1925, Guzmán —destacado intelectual revolucionario, miembro del grupo cultural el Ateneo de la Juventud y fundador y director de periódicos tanto en México como en el extranjero— había vivido en exilio en Madrid, debido a su asociación con la rebelión delahuertista<sup>7</sup>. En 1927, estaba planeando escribir una trilogía de novelas sobre la vida política en México y sus violentas transiciones: la rebelión de Agua Prieta de 1920, la asonada delahuertista de 1923, y un tercer tomo sobre los acontecimientos políticos del régimen callista. Al enterarse del asesinato del general Serrano, decidió condensar el tema en una sola novela, en la cual retrataría la rebelión de 1927 con personajes

---

creciente movimiento agrarista, el cual gozaba del apoyo del gobernador Adalberto Tejeda. Tejeda, por su parte, a pesar de que había sufrido conflictos con Obregón precisamente por su política agraria radical, organizó brigadas de voluntarios obreros y campesinos para la defensa del gobierno central: acción concreta y a la vez simbólica que dio como resultado la garantía de la legitimidad política del movimiento campesino durante los años siguientes y el ascenso al poder de líderes agraristas como Úrsulo Galván, sobrevivientes de la asonada delahuertista, a nivel estatal y nacional.

<sup>6</sup> Antes del fin de la década de los 20 hubo una sublevación más en torno al problema de la sucesión presidencial. El general José Gonzalo Escobar, figura clave en la supresión de la rebelión de 1927, lanzó en marzo de 1929 un movimiento en contra del entonces presidente Emilio Portes Gil y de la probable imposición, por parte del Jefe Máximo Calles, de Pascual Ortiz Rubio como su sucesor. Esta rebelión duró unos tres meses y como las anteriores fue derrotada por las fuerzas federales; su líder se exilió en Canadá, regresando al país en 1943. Como hace notar el historiador Alan Knight, las tres rebeliones mostraron una sucesiva disminución tanto en su poder convocatorio como en su impacto político-militar: «En 1923 de la Huerta había sublevado la mitad del ejército y casi derrotó al gobierno. En 1927 la revuelta apenas despegó y en 1929 movilizó nada más una fracción del ejército». A partir de entonces, los oficiales sobrevivientes «se adaptaron a las reglas del juego». A. Knight, «Guerra, violencia y homicidio en el México moderno», conferencia inédita, Xalapa, México, 28 de marzo de 2012.

<sup>7</sup> Guzmán era diputado y vicepresidente del Partido Nacional Cooperatista, el partido que sostuvo la candidatura de Adolfo de la Huerta; además había apoyado a éste indirectamente a través de su posición de director del diario *El Mundo*. Su íntimo conocimiento del poder de la prensa se manifiesta en *La sombra de caudillo*; la importancia de los periódicos es representada de manera sintética, con gran economía narrativa, en la película.

tomados de la realidad, pero a la vez mezclándola con elementos derivados de su experiencia anterior en el delahuertismo<sup>8</sup>.

*La sombra del caudillo* se publicó de dos maneras casi simultáneamente: primero, entre mayo de 1928 y noviembre de 1929, por entregas en los periódicos *La Prensa* de San Antonio, Texas, *La Opinión* de Los Ángeles, California, y *El Universal* de la ciudad de México; segundo, ya como novela completa, por la editorial española Espasa-Calpe en noviembre de 1929. El asesinato del presidente electo Obregón en julio de 1928 contribuyó a que la versión de *El Universal* quedase trunca, mientras que la difusión de la novela «sufrió tropiezos en México por la animadversión de Calles»<sup>9</sup>. De hecho, explica Fernando Curiel, el «Jefe Máximo» pensó en prohibir la circulación del libro, pero su astuto subsecretario de Relaciones Exteriores, Genaro Estrada, «lo disuadió con el inteligente argumento de que eso sólo provocaría un mayor interés entre los lectores»<sup>10</sup>. La suerte de la adaptación cinematográfica tres décadas después daría la razón a Estrada; mientras tanto, Guzmán regresó a México en 1936, año en que Calles fue expulsado del país por el presidente General Lázaro Cárdenas, y la editorial Botas publicó la primera edición mexicana de la novela en 1938.

Al terminar la década de los 50, Guzmán era novelista reconocido, ganador del Premio Nacional de Literatura (1958), y además funcionario del gobierno, siendo el primer director de la Comisión Nacional de los Libros de Texto Gratuitos, fundada en 1959 durante la presidencia de Adolfo López Mateos. Era, aparentemente, el momento propicio para llevar su controvertida novela a la pantalla grande<sup>11</sup>. Y eso no sólo por el estatus cultural de Guzmán sino también por algunas condiciones propias a la industria cinematográfica. El presidente López Mateos, primo del destacado fotógrafo Gabriel Figueroa, quien a su vez era líder seccional del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, mostraba su disposición para apoyar producciones de calidad y relevancia histórica. A petición del Sindicato, aprobó no sólo la filmación de *La sombra del caudillo* sino también la de la novela *La Rosa Blanca* (1929) de B. Traven, dirigida por Roberto Gavaldón en 1961. Gustavo García afirma que «esta primera intromisión del gobierno en la producción cinematográfica generó un tipo de cine aparte,

<sup>8</sup> A. Magaña Esquivel, *La novela de la revolución*, México, Porrúa, 1974, p. 111.

<sup>9</sup> Versión de Guzmán en entrevista con Rafael Heliodoro Valle, citada por B. Rodríguez, *Nellie Campobello: eros y violencia*, México, UNAM, 1998, p. 109.

<sup>10</sup> F. Curiel, «Martín Luis Guzmán. Las dos versiones de *La sombra del caudillo*», *La Jornada Semanal*, 20 de diciembre de 2009, en línea: <http://www.jornada.mx/2009/12/20/sem-fernando.html>.

<sup>11</sup> La relación entre Guzmán y el cine era notable, aunque su guión *Islas Marias* (1941) nunca fue filmado. En su primera estancia en España (1915) había publicado crítica cinematográfica, y habla de cine en algunos episodios de *El águila y la serpiente* (1941). Varios críticos han notado las calidades cinematográficas de su prosa, observación validada por la correspondencia entre la novela y su versión filmica, casi como si la primera hubiera sido escrita con la idea de filmarla. Véase «Guzmán Franco, Martín Luis», *Escritores del cine mexicano sonoro*, México, UNAM, en línea: [http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/G/GUZMAN\\_martin\\_luis/biografia.html](http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/G/GUZMAN_martin_luis/biografia.html).

el cine 'de aliento', es decir, una superproducción sobre un tema prestigioso (por lo general la adaptación de una novela nacional) para estimular la calidad y mantenerse en el circuito de los festivales internacionales»<sup>12</sup>. Sin embargo, la misma búsqueda de calidad y prestigio, fundamentada en la adaptación de obras literarias, conllevaba la posibilidad de un cine crítico e incluso disidente; por ello, como veremos más adelante para el caso de *La sombra*, ambas películas fueron censuradas y «enlatadas» al concluir su filmación.

¿Hasta qué punto fue previsible (sino inevitable) la censura de *La sombra del caudillo*? En realidad, como hemos comentado, las condiciones de su producción fueron bastante favorables, tanto por el apoyo gubernamental y la buena reputación de Guzmán en este momento como por el hecho de que su director, Julio Bracho, ya tenía larga y respetada trayectoria en el cine y el teatro mexicanos, desde sus experiencias con varios grupos de teatro experimental en los años 30 hasta su triunfo en el cine con películas como *¡Ay qué tiempos señor don Simón!* (1941), *Historia de un gran amor* (1942), *La virgen que forjó una patria* (1942) y *Distinto amanecer* (1943). Aunque su producción (como la del cine nacional en general al terminarse la llamada Época de Oro) había disminuido en los años 50, su fama de «cineasta cultivado y cosmopolita»,<sup>13</sup> y sus afinidades ideológicas con Guzmán y López Mateos lo hacían el candidato ideal para dirigir la adaptación de la novela.

Si sumamos a todo esto el reconocido prestigio de actores como Ignacio López Tarso, Carlos López Moctezuma y Tito Junco entre otros, queda claro que la producción contaba con más que suficiente capital cultural para convertirse en una de las «superproducciones» de prestigio mencionadas por García. Pero en vez de eso *La sombra del caudillo* se convirtió en el caso de censura más célebre de la industria cinematográfica nacional; o en la frase del director, coreada repetidamente al punto de volverse el *slogan* del film, «la película maldita del cine mexicano». En un interesante artículo sobre la historia de la censura en México, María de los Ángeles Magdaleno cita documentos que arrojan luz sobre la suerte de la película a manos de las autoridades. Desde junio de 1959, precisa Magdaleno, la Dirección de Investigaciones Políticas y Sociales (DIPS) —el organismo gubernamental encargado de la evaluación de películas para aprobarse o prohibir su exhibición— ya había emitido su dictamen autorizando la película «exclusivamente para adultos», debido a su tema delicado y el hecho de que, a su juicio, «el público cinematográfico se deja influir más por la sucesión de males que con magistral realismo ocupan la mayor parte del tiempo de pantalla de ciertas obras, que por el desenlace moral u optimista en que se trata de apoyar la conveniencia de difundirlas»<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> G. García, «El cine de gobierno. La muerte de un burócrata», *Intolerancia* 7, 1990, p. 17.

<sup>13</sup> P. Ciuk, «Bracho Pérez Galván, Julio», in *Diccionario de directores del cine mexicano*, México, Conaculta, 2002, CD-ROM.

<sup>14</sup> Citado por M. Magdaleno, «Bucareli 113», *Estudios Cinematográficos*, 34, octubre 2011-enero 2012, p. 35.

Es decir, la decisión de censurar o no dependía no sólo del contenido de la obra sino también de una visión notablemente paternalista respecto a la probable reacción del público.

Con esa luz verde de la DIPS, se preparaba el estreno de la película en México y a la vez se la mandó a un festival de cine en Checoslovaquia, donde fue premiada. Sin embargo, un día antes del estreno, el evento fue cancelado ya que la copia que se iba a proyectar «desapareció», sin ser sustituida por otra de las 11 copias que aparentemente existían (dos de las cuales estaban en poder del presidente López Mateos)<sup>15</sup>. La prohibición nunca fue explícita ni oficial; según la versión del director Bracho, «se dio a consecuencia de una petición explícita del Ejército Mexicano, el cual argumentaba, a través del secretario de la Defensa: Agustín Olachea, que la película denigraba a dicha institución gubernamental»<sup>16</sup>. Por cierto, el general Olachea tenía razones personales por sentirse incomodo con la cinta, ya que el ex colaborador de Obregón fue quien supuestamente había ordenado el fusilamiento de Francisco Serrano en 1927; no obstante, años después, Olachea señaló al entonces secretario de Gobernación (y posteriormente presidente de la República) Gustavo Díaz Ordaz como el funcionario responsable de la orden de censura<sup>17</sup>. Cabe mencionar que hubo reevaluaciones de la película por parte de la misma Secretaría de la Defensa en los años 60 y luego en los 80, hasta que por fin se levantó la interdicción en 1990<sup>18</sup>.

En resumen, la historia de la película como artefacto cultural de cierta manera repitió la de la novela, pero con un periodo mucho más largo —30 años— de censura. Para entender por qué la filmación de una conocida novela nacional, basada a su vez en hechos históricos también conocidos, podría haber causado tanta aprehensión por parte de las autoridades federales y militares, profundizaremos ahora en algunos aspectos de la película misma, sobre todo su representación de las dinámicas de la adquisición y transferencia de poder político en México y sus implicaciones para la construcción de la identidad nacional y la ciudadanía.

## EL JUEGO DEL PODER Y LA OPINIÓN PÚBLICA

*La sombra del caudillo* narra la lucha por la sucesión presidencial en las altas esferas de poder, ocupadas en gran parte por militares de alto rango y políticos civiles que se apoyan en ellos para organizar bloques de interés dentro de los conflictivos organismos

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> «Bracho Gavilán, Julio», *Escritores del cine mexicano sonoro*, México, UNAM, en línea: [http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/B/BRACHO\\_gavilan\\_julio/biografia.html](http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/B/BRACHO_gavilan_julio/biografia.html).

<sup>17</sup> H. Domínguez Ruvalcaba, «Remitidos al silencio», in G. García Muñoz y F. Sánchez (coords.), *La luz y la guerra. El cine de la Revolución Mexicana*, México, Conaculta, 2010, p. 353; V. Ugalde, «Censura cinematográfica: la punta del iceberg», *Palabras Malditas*, 2003, en línea: <http://www.palabrasmalditas.net/archivo/content/view/123/11/>.

<sup>18</sup> M. Magdaleno, *op. cit.*, p. 35.

gubernamentales. Al centro de la historia está el general Ignacio Aguirre (Tito Junco), Ministro de Guerra, hombre franco y directo, cuyos excesos personales —el gusto desmedido por el coñac, por ejemplo, o el lujoso Cadillac que le sirve tanto para pláticas con amigos de confianza como el diputado Axkaná González (Tomás Perrín) como para pretender a atractivas mujeres como Rosario (Bárbara Gil), cuyo pudor inicial no le impide convertirse pronto en complaciente amante— no se ven como defectos sino como «pecadillos» propios de un hombre de su posición. Es claro desde las primeras escenas que Aguirre tiene el respeto y lealtad de sus pares, al punto de ser considerado buen candidato a la presidencia. Sin embargo, el presidente en turno, aludido solamente como «el Caudillo» (Miguel Ángel Ferriz), apoya a otro miembro de su gabinete, el secretario de Gobernación, general Hilario Jiménez (Ignacio López Tarso). Sabiendo que no puede ganar sin la aprobación del Caudillo, Aguirre manifiesta su reticencia a entrar a la contienda. Sin embargo, todo el mundo piensa que está intentando sacar ventaja; y sus seguidores, como el líder del Partido Radical Progresista, Emilio Olivier Fernández (Carlos López Moctezuma), que ante la debilidad de las instituciones requiere el poder de un hombre fuerte para avanzar su agenda política, le presionan hasta el fatal fin compartido.

No de menos importancia para la narrativa son las personas que rodean a estos funcionarios: secretarios, asistentes, mujeres (amantes, prostitutas y esposas, aunque la ausencia de éstas últimas en la película indica su rol más formal que servicial o afectivo) que los atienden con esmero, y por otra parte, los reporteros cuyos informes tienen un papel importante en el juego político, sobre todo en la formación o control de la opinión pública. Ésta, dice Guzmán en la novela, aunque «secretamente» en contra de la imposición de Jiménez por parte del Caudillo, era «voz, al fin y al cabo, de clases cobardes, de clases envilecidas en el orden cívico, no se atrevía a resolver la pugna de los grupos abordándola de plano, manifestándose con valor, sino que se limitaba a intervenir en la lucha como el público en los *matches* de boxeo: azuzando a los contendientes»<sup>19</sup>. En este sentido, cabe subrayar que ninguno de los dos candidatos presenta su programa para la nación, ni siquiera su argumento de por qué sería mejor presidente que el otro. El conflicto es, por un lado, personal, y por otro, impersonal a la manera de tragedia clásica, ya que cada personaje parece estar actuando un papel predeterminado que va más allá de sus convicciones o ambiciones. La prensa anuncia los giros narrativos y de cierta manera, al decidir cuáles rumores publicar como verdades y cuáles ignorar o desmentir, los influye, aunque al mismo tiempo está influida directamente por las órdenes que recibe desde arriba. Queda claro que este escenario no incluye ningún lugar para el debate democrático; más bien es como una obra de títeres donde la única pregunta es quién jalará las cuerdas a quién.

<sup>19</sup> M. L. Guzmán, *La sombra del caudillo* [1929], México, Secretaría de Educación Pública, 1998, p. 175.



Sin embargo, la película, a diferencia de la novela, abre un breve espacio para la articulación de la opinión pública en un lugar bastante inesperado: el teatro donde el grupo de Aguirre asiste a un espectáculo de baile estilo cabaret. El cabaret, por cierto, fue uno de los escenarios privilegiados del cine mexicano clásico; desde el inicio del cine sonoro en los años 30, los arreglos y disputas entre hombres, llevados a cabo al calor de abundantes copas, con frecuencia tomaron lugar en cantinas y cabarets ante el espectáculo de mujeres atractivas bailando y cantando para deleite tanto de los personajes masculinos de la película como del espectador mismo. Normalmente el contenido del *show* tenía poco o nada que ver con la trama de la película; pero en el número representado en *La sombra*, la bailarina principal dirige su canción al Ministro de Guerra: «Nacho Aguirre, candidato de todita la nación / pon cartucheras al cañón, demuestras siempre tu valor / pues ya sin votos te eligió mi corazón». Aquí la película juega no sólo con la fama personal del general como hombre atractivo a las mujeres, sino con la tradición del teatro popular —el llamado «género chico»— como un foro donde se comentan los acontecimientos del día y se expresan, de manera paródica, perspectivas críticas respecto a la actuación de los gobernantes y otros hombres poderosos. La escena es especialmente interesante ya que los demás personajes femeninos de la película, lejos de expresar opiniones propias, sirven a los hombres como dulce e inocente refugio de las sórdidas intrigas de la vida política. En este caso, la cantante del espectáculo da expresión a la *vox populi* («Yo por eso contar quiero, las cosas con calma / y cantar con toda mi alma, lo que piensa la nación») y confirma el apoyo del pueblo a la candidatura de Aguirre y en contra de la imposición presidencial.

Sin embargo, en el juego del poder, ganar el corazón del pueblo es un requisito menor, incluso prescindible si uno cuenta con otros apoyos de más peso: aliados políticos cuyo último recurso es la violencia. En este sentido, la película ofrece dos escenas claves: el complicado intento de asesinar a varios diputados aguirristas en plena sesión legislativa, y antes de eso, el secuestro y tortura del diputado Axcaná González como medio de presión aplicado a Aguirre después de su rompimiento *de facto* con el Caudillo. González, personaje ficticio que ha sido interpretado a veces como representante de la conciencia nacional o incluso del autor mismo, es el político menos corrupto, con más credibilidad y virtud cívica, y por ello el único amigo en que Aguirre tiene completa confianza. Por otra parte, existe un lazo afectivo entre los dos hombres que va más allá de la política; por ello, cuando Jiménez decide enfrentar a Aguirre atacando a lo que éste más valora, no piensa, como podemos imaginar, en su familia (de por sí ausente de la película) ni siquiera en la novia, sino en el amigo leal y honesto.

La manera de torturar a Axcaná, forzándolo a ingerir cantidades obscenas de tequila administrado a través del embudo del aceite del carro, se puede interpretar como una de las metáforas más poderosas de la narrativa: el tequila, bebida asociada (particularmente en el cine) con la masculinidad mexicana estereotipada, se junta con un arte-

facto de la modernidad cosmopolita representada por el automóvil. González, quien a diferencia de Aguirre casi no toma alcohol y tampoco tiene auto propio, sufre esta violación a manos de la policía y de los símbolos de la modernización y la identidad nacional, o sea, de la misma nación emergente, regida por los hombres de la Revolución y la sombra, aquí sumamente siniestra, del Caudillo.

### LOS RITUALES DE PODER Y LA FORMACIÓN DE LA CULTURA POLÍTICA DEL SIGLO XX

La tortura de González, el complot en la Cámara de Diputados, y la eventual traición y fusilamiento de Aguirre y sus compañeros dejan claro que la victoria en el juego político posrevolucionario depende no sólo de alianzas estratégicas entre elites y el control de la prensa y la opinión pública, sino también de su acceso a los recursos extralegales, sobre todo la violencia. Estos diversos recursos son elementos de una cultura política que, por otra parte, opera a través de prácticas performativas que podemos llamar los *rituales del poder*.

El ritual político acentúa la relevancia de ciertas prácticas que complementan, y de las cuales pareciera depender, una cultura política dada. En formaciones sociales avanzadas, hay prácticas ritualizadas que hacen las veces de pedagogía masiva de la organización, producción y reproducción del sentido del poder y del poder mismo. Para el poder, los rituales generan la confianza de que las cosas suceden como debe ser, de que el orden está garantizado, abonan a la naturalización de los sistemas sociopolíticos; de ahí su condición cíclica. En la cultura mexicana desde la posrevolución y hasta hoy, rituales relativos a los mecanismos de definición de candidatos a la presidencia de la República, a campañas y procesos electorales, a las alianzas partidistas o la relación Estado-partidos-sociedad, además de constituir elementos de la cultura política, también alimentan la identidad nacional contemporánea.

La cultura política del siglo XX en México, marcada inicialmente por el dominio del poder por militares (Obregón, Calles) y desde luego por el continuum Partido Nacional Revolucionario-Partido de la Revolución Mexicana-Partido Revolucionario Institucional (PRI), ha visto la institucionalización de ritos que distinguen la lucha política contemporánea<sup>20</sup>. La vertebración del régimen priista, asentado en el vínculo profundo y complejo Estado-PRI, constituyente del sistema político mexicano corporativo, se adosó de prácticas como el «destape», la «cargada» o el «besamanos», por la simulación, dobleces,

<sup>20</sup> El Partido Nacional Revolucionario fue fundado por el «Jefe Máximo» Calles en 1929 como medio de organizar la caótica vida política del país después del asesinato de Obregón y acapararse de las diversas tendencias existentes, manifiestas en pequeños partidos regionales formados con fines estratégicos más que principios ideológicos. En 1938, Presidente Cárdenas, tras su rompimiento con Calles, reformó el partido y cambió su nombre. El Partido de la Revolución Mexicana a su vez fue rebautizado como Partido Revolucionario Institucional (PRI) en 1946; bajo este nombre, dominó la presidencia por completo hasta 2000 y actualmente sigue siendo el partido dominante en muchas partes del país.

oportunismo y «transas» de quienes dicen representar al pueblo, y por procesos electorales siempre cuestionados en su legalidad e imparcialidad.

Esta ritualización de la cultura política, dramatizada con agudeza en la película de Bracho, también ha repercutido en la configuración de la identidad nacional, sustentada en la «convivencia» dentro del PRI de los sectores populares, obrero y campesino, de grupos empresariales, intelectuales y (como se observa en *La sombra*) los militares. En el éxito de la transmisión del poder presidencial, desde la selección de candidatos, la organización y control del proceso electoral, hasta el triunfo y la ascensión de cada nuevo presidente, mucho tuvo que ver ese partido aglutinador y mutante de quienes «se reclaman» herederos de la Revolución<sup>21</sup>. Desde entonces, en nuestro contexto político el estereotipo del «politiquero» alude al comportamiento cuestionable de los «representantes» oficiales, legítimos o no, de las fuerzas vivas: el presidente de la República y su gabinete, los gobernadores, diputados y senadores, otros políticos de extracción militar o civil, los partidos políticos y, como otro actor no oficial pero clave en la adquisición y conservación de poder, la prensa.

En *La sombra del caudillo* se representan diferentes rituales del poder político cupular que, de tan repetidos, han terminado siendo puntales de imaginarios colectivos de la antidemocracia a la mexicana, en la que las masas, el pueblo, fundamento esencial de la nación y el Estado, cumplen roles de comparsa inconsciente: los acarreados de «la borregada» tan cara al prisma del siglo pasado y del presente, pero también a la cultura política en general. En la película, el gobernador del Estado de México organiza una manifestación masiva para la convención del Partido Radical Progresista, convocando para la ocasión a los sectores populares, entre ellos, los «indios de las haciendas» cuya condición de servidumbre evidentemente no ha cambiado con el triunfo de la Revolución. Para estos ciudadanos, el nombre del candidato a quien gritar «vivas» importa menos que el taco que recibirán a la conclusión del mitin<sup>22</sup>. Con esta escena, conocida de todos los mexicanos por sus miles de repeticiones en cada temporada electoral, la película desmiente el discurso de los políticos sobre su compromiso con las masas, compromiso que sólo Aguirre atreve a caracterizar como meramente retórico.

En *La sombra del caudillo* tenemos un ritual embrionario de la institución de la posrevolución, clave para la continuidad de la estructura estatal: la sucesión presidencial. Este proceso complejo, nacido en la tradición autoritaria que achica la calidad democrática —sobre todo en sentido de construcción de ciudadanía— por la opacidad que guarece todo lo extralegal que sea necesario en el ejercicio interesado del poder cupular para la conservación del sistema, es el corazón de la sugerente cinta. Las prácticas ritualizadas, allí representadas, son tan importantes como los mecanismos extralegales del poder,

<sup>21</sup> Véase L. J. Garrido, *El partido de la Revolución institucionalizada*, México, CONAFE/SEP/Siglo XXI, 1986.

<sup>22</sup> En cambio, los políticos son agasajados por el gobernador con un lujoso banquete.

ambos son anudamientos imprescindibles del longevo juego político alumbrado al final de los años 20 del siglo XX.

En los acertados diálogos de la película (algunos tomados directamente de la novela y otros escritos por Bracho y Jesús Cárdenas, coautores del guión), vemos que los rituales se acompañan de máximas que indirectamente hacen visible lo no dicho de manera franca pero que es imprescindible dejar bien claro. «El ejército nos pertenece, como un solo hombre», expresa Jiménez para evidenciar el control que se pretende total y obediente sobre un cuerpo del que se espera lealtad absoluta, como si se tratara de ponerlo a prueba para una inminente guerra, cuando en realidad debería tratarse de un ejercicio electoral democrático. Además de fidelidad a la república y al Estado del que se ha sido forjador, hay que dar la apariencia de solidez y de falta de fisuras de la institucionalidad militar. Es una necesidad de apariencia, negada por la realidad que, a juzgar por la historia revolucionaria inmediata que se quiere superar, grita que milicia y democracia son incompatibles.

Además de las máximas, los representantes del pueblo encuentran otras formas de decir indirectas sin salir de las reglas del juego político. En sus discursos encendidos e incendiarios en la Cámara de Diputados, diferentes legisladores «argumentan» razones sectoriales interesadas, que la propia narración de Bracho evidencia como mecanismos instituidos de ficción representativa. Clave en este sentido es la escena donde Aguirre se entrevista con el general Jiménez para aclararle su desinterés en competir por la presidencia, pues entiende la predilección del Caudillo por Jiménez. Así, Aguirre ha aceptado que la sucesión es un asunto de camarillas, de grupos de interés y hasta de preferencias personales, no de democracia. Por ello, ante la retórica de Jiménez acerca de *su* compromiso con el pueblo y sus demandas —a las que ellos como militares se deben y a las que en general se debe la Revolución de la que emana su poder y el propio Estado posrevolucionario en formación—, Aguirre responde que no es el país quien les solicita ser candidatos de las masas y sus sectores populares, sino que lo hacen «los grupos de convenencieros que andan en busca de un gancho de donde colgarse». Sin embargo, el ritual exige discursos falsos o no del todo ciertos, pero no franqueza.

Algo, o mucho, de inocencia original hubo durante la etapa de alumbramiento del periodo posrevolucionario, cuando menos para algunas fracciones y figuras de la transición retratadas en la película. Si para el diputado Olivier es claro que «En política nada se agradece, puesto que nada se da», para Axkaná González y el general Aguirre, las decisiones del poder alentadas por el Caudillo se les revelan como impositoras de un destino que desde el principio se intenta rehuir. Es decir, Aguirre parece destinado u obligado a ser candidato a la presidencia no para competir, aunque se reconozca que lo siguen las mayorías, sino para concentrar en él lo negativo y así agrandar la figura de Jiménez. El ritual de sucesión requiere cuando menos de dos, de bueno y malo, para que el defenestrado con su sola presencia alimente en el imaginario las virtudes

y la idoneidad del conveniente, del elegido por el Caudillo. Simbólicamente, la lealtad institucional de Aguirre, por más resistencia opuesta a las circunstancias creadas por la sucesión, cede ante las reglas del juego instituido, cuyo puntal definitivo es la extralegalidad máxima —pero no privativa—, la del señor Presidente.

Detrás del simulacro de disputa político-electoral democrática, opera el verdadero poder, el decisorio, donde se parte y reparte según intereses al margen de normas e instituciones, de allí que el verdadero poder sea el reino de lo extralegal que fundamenta al régimen y condición *sine qua non* de perpetuación o sobrevivencia del propio régimen. La sucesión en tanto proceso controlado, garantiza quién llegará a la presidencia y no puede desembarazarse de los simulacros ritualizados de legalidad democrática que nadie se cree y que los politiqueros profesionales ocupan retóricamente.

La simulación también es estrategia de contención de los efectos paralelos de una sucesión cuya naturaleza es el «dedazo», pues en la película laten, o se hacen efectivos, alzamientos, traiciones de mandos militares, rupturas entre quienes antes fueron aliados, disgustos —como el del gobernador del Estado de México, el ganadero Catarino Ibáñez (José Elías Moreno) enriquecido por el cargo y organizador de convenciones a modo— capaces de cargar balanzas hacia lados inesperados. Pero el botín es grande —Jiménez adquiere amplias dimensiones de tierras a costo de, uno supone, campesinos; y Aguirre se beneficia de la modernización política y la apertura económica que le permiten integrarse a grandes negocios transnacionales, como el de la industria petrolera—, por eso más vale un comportamiento institucional, y ante todo, revolucionario. La Revolución compone entonces el medio más importante de movilidad social en sentido ascendente, tanto para militares como para civiles, y cada vez más para éstos y menos para aquéllos.

### PODER, DISIMULACIÓN Y MEXICANIDAD

El *ser mexicano*, asumirse parte de una entidad política y cultural, requiere de ideas, acciones e instituciones que terminen por fraguar en el ámbito cotidiano o como cotidianidades de la vida política de cada ciudadano, de sentimientos, sentidos y valores de lo que pase como mexicanidad. Uno no se pregunta cada día por lo que significa ser mexicano, ni sobre el comportamiento que de ello emane. O si se lo cuestiona, las respuestas suelen ir en el sentido de aquello que nos une, que nos hace iguales, que nos corresponde como historia y sobre lo que hoy nos proyecte al futuro. En el caso de la identidad nacional, ésta se ubica tanto en la historia oficial como en la desautorizada, en las instituciones legítimas democráticas y en las formas antidemocráticas, y en una cultura política donde se reconoce al «nosotros» expresado en rituales que aseguran, mediante su repetición cíclica de celebraciones cívicas, la continuidad del *ser mexicano* y de México.

Así, la mexicanidad podemos verla mediante estereotipos socioculturales que no escapan a esencialismos, supremacismos, racismos, purismos, o a lógicas de lo propio y lo ajeno. El imaginario de lo mexicano, más allá de sus vías oficiales de transmisión del sentido de lo patrio y a pesar de las tendencias que han querido re/presentarlo como un discurso uniforme en donde «mexicano» es un valor máximo aunque no tenga sustento más allá de la emoción, se compone tanto de valores positivos (reconocidos y celebrados) como negativos (silenciados, pero operantes y puntales del régimen).

Al lado del modelo del México democrático que exaltan las fechas cumbre del calendario cívico, conviven el rumor popular, el secreto a voces que descrea de la versión oficial de la reproducción democrática del poder político, y lo extralegal donde cabe el uso de la violencia legítima que es recurso del Estado moderno, según Max Weber. Esa dimensión oculta del poder estatal, entre las masas componen las apreciaciones de la vida política que se conjugan en verbos descriptivos como *madrugar*, *bandear*, *chaquetear*, simular. Es la cultura política del teje y maneje en lo oscuro entre los representantes de la vida pública institucional proyectados en *La sombra del caudillo*. Sin duda, el realismo de la película en este sentido, dramatizando lo que todos sabemos pero nadie dice, fue lo que le hizo objeto de censura, pero al mismo tiempo —valorando el argumento premonitorio de Estrada— lo que la convirtió en leyenda y, eventualmente, movió a su reivindicación por un gobierno que se reclamó moderno y democrático, pero que, paradójicamente, fue señalado de intentar reeditar un nuevo Maximato<sup>23</sup>.

Así, la lista de componentes histórico-culturales de la identidad mexicana no es ajena a los juegos del poder político marcado por simulaciones de franqueza y lealtad entre los mismos jugadores, que no son inmunes a «las caricias del tesorero mayor» (como se expresa en la cinta), los mismos que en época de la presidencia del general Obregón no se resistían a los «cañonazos de 50 mil pesos». El estereotipo está allí: aunque honestidad y franqueza pudieran existir en la arena política, aunque la producción de la identidad nacional según la historia oficial componga un cuadro de heroísmo y gloria, las prácticas antidemocráticas también tienen lugar en el seno del Estado nacional, sólo que de manera oculta.

### BOXEO DE SOMBRA: LA CIUDADANÍA, UNA CUESTIÓN DE ENTRENAMIENTO

En nuestro análisis de la identidad nacional construida a través de los rituales de poder, es preciso mencionar una presencia disminuida en *La sombra del caudillo*: el pueblo, las masas, el proletariado, los sectores populares. Estos, hay que señalar, no son sólo electores, aunque se requiera de ellos para protagonizar el teatro de la simulación democrática y partidista inherente a los procesos electorales. Por más que en los años

<sup>23</sup> Se refiere a los persistentes rumores acerca del papel de Carlos Salinas como el poder tras el trono priista, desde finales de su administración hasta la contienda electoral de 2012.

20 y 30 se edifiquen carreras personales ascendentes en nombre de la democracia representativa, así sea que la representación traicionada la instrumente para intereses particulares dentro de la arena política, sin el pueblo se perdería el sentido y la razón de ser del Estado. Por eso, los logros de la Revolución, aún a cuentagotas, regateados e inciertos, existen. Allí, por ejemplo, está la apertura del derecho civil que, de algún modo, permite ordenar relaciones cuando el amor puede cuajar en matrimonio. El general Aguirre, en su flirteo con Rosario, alude a esta modernidad jurídica cuando menciona que la Revolución ha traído la figura del divorcio al ámbito civil; así es por esa vía que las relaciones no aceptadas podrían librarse del cuestionamiento moral al regularizarse: el divorcio legaliza separaciones y abre la puerta al establecimiento de nuevos arreglos legales<sup>24</sup>.

Un México de leyes es un México moderno en clave democrática, que reconoce derechos y por ese camino construye ciudadanía, si se quiere acotada y en ciernes, pero ya evidente aunque tenue en la película. Allí está la idea del voto y el votante que elige a su Presidente. Y allí los discursos que en la Cámara de Diputados hablan en nombre del sector campesino y del obrero, de sus intereses que dicen representar. Y allí la libertad de expresión que permite formas de disidencia (como la cabaretera) que cancelan hablar de dictadura militar en *La sombra del caudillo*, pues aunque sean generales quienes detentan el poder y compiten por él, la representación ciudadana sostenida en la Cámara de Diputados habla también de una cierta institucionalidad y legalidad. Así es que más allá de los usos y abusos del poder, legalidad y extralegalidad anudan el equilibrio político. Pero ciudadanos en ejercicio de derechos, en la película, muy pocos; en todo caso, vemos destellos de la construcción de una ciudadanía en albores, que en el México del presente, aún se presenta inconclusa e incompleta.

## REFLEXIONES FINALES

*La sombra del caudillo* muestra rasgos de una cultura política estereotipada que hace parte también de la identidad del mexicano. Pero en tanto artefacto cultural de una industria central de la mediación de la identidad nacional, es decir, en tanto película mexicana, es también parte del acervo que habla de la identidad del mexicano, tanto como lo son las películas de la Época de Oro. Sin embargo, en el caso de la obra de Bracho, lo mexicano ya no sólo es el melodrama repleto de machos y sumisas envueltos en círculos viciosos y viscosos de alegría-desgracia; también lo son la ilegalidad, la traición, el asesinato, la violencia. Igual que en otros casos de películas que, según los examinadores oficiales, difundían una imagen negativa del país, el recurso elegido por las autoridades fue la censura; además, como observa Domínguez Ruvalcaba, en este

<sup>24</sup> La liberalización de la ley de divorcio fue una de las medidas proclamadas por Carranza en 1914 y debatida con entusiasmo en la prensa constitucionalista. Para un interesante estudio sobre los efectos de esta legislación en la práctica en el caso de Yucatán, véase S. Smith, *Gender and the Mexican Revolution*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2009, p. 114-144.

caso se trataba de una «metacensura, una censura que trata de negar la realidad de un Estado que impone la censura como el fundamento de la política»<sup>25</sup>. Así la historia de la película se incorpora a la historia de manipulación y coerción retratada en ella.

Menos claras son las razones y los efectos del levantamiento de la prohibición sobre la película en 1990. En ese año, dos años después del dudoso triunfo electoral de Carlos Salinas sobre el candidato de la oposición, Cuauhtémoc Cárdenas, el Instituto Nacional de Cinematografía (Imcine) inició una serie de reformas de la industria cinematográfica nacional. Siguiendo la orientación neoliberal del gobierno salinista, el director de Imcine, Ignacio Durán, privatizó la estructura estatal del sector cinematográfico, con el fin de renovarla por medio de la inversión privada. El impulso a la creación cinematográfica y la producción cultural en general sirvió al salinismo en su intento de hacerse ver como un nuevo tipo de gobierno capaz de dejar atrás la imagen del PRI como corrupto e intransigente, es decir, un gobierno modernizador, dinámico y liberal. En este contexto, la autorización de exhibición de una película hasta entonces censurada por su visión negativa de los orígenes históricos del priismo tiene sentido como gesto simbólico, aun cuando muchas de las prácticas y rituales de poder retratadas en la pantalla no habían cambiado de manera significativa.

Ahora que *La sombra del caudillo* ha circulado sin restricción por más de dos décadas y está disponible en DVD, incluso de manera gratuita se la puede ver en Youtube, se ha prestado a algunos usos inesperados; por ejemplo, en 2012, fue programada en un ciclo de cine político presentado en Xalapa, Veracruz, por la Fundación Luis Donaldo Colosio, organización priista que lleva el nombre del malogrado candidato a la presidencia en 1994, asesinado antes de poder ocupar la silla que dejaba Salinas ese año. Siendo Veracruz una entidad dominada sin interrupción por el PRI desde los inicios del partido, y siendo 2012 un año electoral en el cual la mayoría de observadores pronosticaban que el PRI retomaría control del gobierno federal a través de su candidato Enrique Peña Nieto, la proyección de la película por un organismo priista local (entre otros eventos parecidos) nos sugiere que, si bien la censura de una obra funciona para estimular interés y hasta «fetichización»<sup>26</sup> de ella, la libre circulación de la obra antes prohibida funciona a su vez como una forma más sutil de censura, en el sentido de que la misma disponibilidad de la película asegura que pierda su aura y se convierta en una más de las miles de cintas a que tiene acceso cualquier espectador-consumidor. De esta manera, el contundente drama de los rituales de poder en México —país aún en espera, quizás más que nunca, de una transformación democrática que garantice los derechos y la seguridad de los ciudadanos— regresa una vez más a las sombras.

<sup>25</sup> H. Domínguez Ruvalcaba, «Remitidos al silencio», p. 359.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 355.



## BIBLIOGRAFIA

- BRACHO, Julio (director), *La sombra del caudillo*, México, producción del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la Republica Mexicana, 1960.
- -----, *Escritores del cine mexicano sonoro*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, en línea: [http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/B/BRACHO\\_gavilan\\_julio/biografia.html](http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/B/BRACHO_gavilan_julio/biografia.html).
- CIUK, Perla, «Bracho Pérez Galván, Julio», *Diccionario de directores del cine mexicano*, México, Conaculta, 2002, versión en CD-ROM.
- CURIEL, Fernando, «Martin Luis Guzmán. Las dos versiones de *La sombra del caudillo*», *La Jornada Semanal*, 20 de diciembre de 2009, en línea: <http://www.jornada.mx/2009/12/20/sem-fernando.html>.
- CORZO, Ricardo, GONZÁLEZ SIERRA, José, SKERRIT, David, . . . *nunca un desleal: Cándido Aguilar, 1889-1960*, México, Colegio de México, 1986.
- DOMÍNGUEZ RUVALCABA, Héctor, «Remitidos al silencio», in Gerardo García Muñoz y Fernando Fabio Sánchez (coords.), *La luz y la guerra. El cine de la Revolución Mexicana*, México, Conaculta, 2010, p. 339-366.
- GARCÍA, Gustavo, «El cine de gobierno. La muerte de un burócrata», *Intolerancia*, 7, 1990, p. 17-20.
- GARRIDO, Luis Javier, *El partido de la Revolución institucionalizada. La formación del nuevo Estado en México (1928-1945)*, México, Secretaría de Educación Pública/Siglo XXI, 1986.
- GUZMÁN, Martín Luis, *La sombra del caudillo* [1929], México, Secretaria de Educación Pública, 1998.
- -----, «Escritores del cine mexicano sonoro», México, Universidad Nacional Autónoma de México, en línea: [http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/G/GUZMAN\\_martin\\_luis/biografia.html](http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/G/GUZMAN_martin_luis/biografia.html).
- KNIGHT, Alan, «Guerra, violencia y homicidio en el México moderno», conferencia inédita, Universidad Veracruzana, Xalapa, México, 28 de marzo de 2012.
- MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio, *La novela de la revolución*, México, Porrúa, 1974.
- MAGDALENO, María de los Ángeles, «Bucareli 113. Los orígenes de la censura en México», *Estudios Cinematográficos*, 34, octubre 2011-enero 2012, p. 26-41.
- QUINTANA, Alejandro, *Maximino Ávila Camacho y el Estado unipartidista. La domesticación de caudillos y caciques en el México posrevolucionario*, México, Ediciones de Educación y Cultura, 2011.
- RODRÍGUEZ, Blanca, *Nellie Campobello: eros y violencia*, México, UNAM, 1998.
- SMITH, Stephanie J., *Gender and the Mexican Revolution*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2009.
- UGALDE, Víctor, «Censura cinematográfica: la punta del iceberg», *Palabras Malditas*, 2003, en línea: <http://www.palabramalditas.net/archivo/content/view/123/11/>.