

## LA SOMBRA DEL CAUDILLO:

### DOS DISCURSOS PARA RETRATAR EL PODER

Gerardo Soriano Ángel\*

#### Resumen

Los estudios de la relación que guardan la literatura y el cine en nuestro país datan de principios del siglo XX con la dupla formada por Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán, quienes bajo el pseudónimo de *Fósforo* escribieron artículos en los que analizaban la correspondencia entre estos dos discursos artísticos. El propósito de este trabajo es el de analizar, bajo la mirada de la estética posmoderna, los discursos presentes en la novela y la película de Martín Luis Guzmán y Julio Bracho, respectivamente.

#### Abstract

Studies of the relationship between literary and film narratives in Mexico date back to the dawn of the twentieth century with the cinema reviews Alfonso Reyes and Martín Luis Guzmán co-published under the pseudonym of *Fósforo*. The essay analyzes *La sombra del caudillo*, a novel by Martín Luis Guzmán, and its film version by Julio Bracho under the scope of postmodern aesthetics.

**PALABRAS CLAVE:** Posmoderno, intertextualidad, hibridación, interdiscursividad.

\* Estudiante del posgrado en Literatura Mexicana del Siglo XIX, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

1

Cuando Martín Luis Guzmán y Julio Bracho dieron por concluidas, respectivamente, su novela y su película *La sombra del caudillo*, nunca se imaginaron que aquéllas cargarían con el estigma de convertirse para el poder en obras malditas. Después de su publicación en Madrid por Espasa Calpe en 1929, la narración política corrió el riesgo de no ser editada en México. Esto debido a que el presidente Plutarco Elías Calles, Jefe Máximo de la Revolución Mexicana tras la muerte de Álvaro Obregón, ordenó “congelar” el libro. Además, amenazó a la editorial española con cerrar sus oficinas aquí, si publicaba el texto de Luis Guzmán. Persuadido por sus asesores, el Caudillo cedió y autorizó la edición del libro. Sin embargo, a cambio exigió que la empresa ibérica no publicara ningún volumen de Martín Luis Guzmán relacionado a hechos posteriores a 1910. Finalmente, *La sombra del caudillo* salió de las imprentas a mediados de 1929.<sup>1</sup> Por su parte, el filme de Julio Bracho sólo pudo ser estrenado en nuestro país en una función privada, la cual se llevó a cabo el 17 de junio de 1960 en el cine Versailles. Después, la cinta, con el permiso del entonces secretario de gobernación, Gustavo Díaz Ordaz, fue llevada al Festival de Cine de Karlovy Vary, Checoslovaquia, donde ganó un premio especial. Sin embargo, una noche antes de su estreno comercial, programado para efectuarse en las salas Latino, Chapultepec, Variedades y El Roble, la película del realizador duranguense fue enlatada y no se proyectaría en México sino 30 años después.<sup>2</sup>

Aunque la novela y el filme comparten la misma historia, el tratamiento que el escritor y el cineasta imprimieron a sus respectivos discursos es lo que al parecer definió el lugar que ambas expresiones artísticas guardan en las letras y la cinematografía

<sup>1</sup> Debido a esa imposibilidad, y al contrato existente con la editora, Martín Luis Guzmán debió escribir *Mina el mozo*, *Paraiso de conspiradores* y *Piratas y corsarios*.

<sup>2</sup> De las seis copias totales que se hicieron del corte del director, una permaneció bajo resguardo de Luis Echeverría Álvarez; cuatro se entregaron a la Secretaría de Gobernación y una más se quedó en Checoslovaquia. Curiosamente, aunque la cinta no pudo ser vista por público mexicano, el filme sí se exhibió en países del entonces bloque socialista. Cfr. Jesús Ibarra. *Los Bracho: tres generaciones de cine mexicano*, p. 161.

nacionales. Esto sin el menoscabo que representó la censura que, por parte del poder militar y civil, sufrió la película de Julio Bracho. Por supuesto que no se afirma que la cinta haya sido sobrevalorada por la censura que sufrió. El valor artístico de una obra se mueve en el texto mismo, como los peces de colores en el fondo de un arrecife. En el presente trabajo, sopesaremos ambas expresiones desde una perspectiva posmoderna de la literatura y el cine. Primero, se apreciarán algunas características de la posmodernidad literaria en la novela, luego se rastreará el tipo de discurso usado en la obra filmica. Por último, se tenderán algunos puentes de interdiscursividad entre ambas expresiones para decantar sus valores.

## II

En su texto autobiográfico, *El rock de la cárcel*, José Agustín relata una anécdota que describe la personalidad y generosidad de Martín Luis Guzmán (Chihuahua 1887-Ciudad de México 1976). A principios de 1964, el narrador guerrerense visitaba en sus oficinas al editor Joaquín Díez-Canedo, entonces dueño de Joaquín Mortiz, pues buscaba un editor para publicar su novela *La tumba*. Al lugar llegó el también autor de las *Memorias de Pancho Villa*. Tras leer las primeras páginas del manuscrito de José Agustín, el creador de *El águila y la serpiente* afirmó que si Joaquín Mortiz publicaba la obra del joven escritor, Librerías de Cristal compraría tres mil ejemplares. Claro, Luis Guzmán era el dueño de la cadena de tiendas de libros. Sin embargo, tan solo cuatro años más tarde, quien perteneciera al grupo fundador del Ateneo de la Juventud, dejaría ver el lado oscuro de su personalidad. A propósito de los sucesos políticos del 68, el ex partidario de Francisco Villa apoyó al presidente Gustavo Díaz Ordaz y acusó a los integrantes del movimiento estudiantil de ser parte de un plan que buscaba derrocar al gobierno, además de defender la versión de que en Tlaltelolco solo hubo 37 muertos.<sup>3</sup>

Talento y pasión parecen ser las dos facetas que integraron la personalidad de quien también fuera ex director de la Comisión Nacional de Libros de Textos Gratuitos, durante el periodo de

<sup>3</sup> Cfr. Eduardo Blanquel, "Entrevista con Martín Luis Guzmán", en *La sombra del caudillo*, pp. 651-670.

Adolfo López Mateos. Acaso cuando se puso del lado del gobierno en ese momento coyuntural de nuestra historia social, pesó más en él la pasión, ese ardor arrogante, esa *hybris* que a los personajes de las tragedias griegas no les permitía ver la adversidad que los rodeaba e irremediamente los conducía a su fatal destino. Tal vez, conforme más avanzaba en él el paso del tiempo, se quebraba el equilibrio de ambas fuerzas generadoras de su genio. Quizás una muestra de la armonía de estas dos potencias aflora en obras como *Memorias de Pancho Villa*, *El águila y la serpiente* y *La sombra del caudillo*. Pues ¿cómo se puede ser impasible ante la salvaje personalidad de un Rodolfo Fierro, cuando hace desfilar frente a sí a prisioneros de guerra para matarlos, cual si fueran patos de tiro al blanco de un puesto de feria, y trocar esa monstruosidad en un texto magistral como *La fiesta de las balas?*, ¿cómo no sentir que un fuego consume las entrañas al enterarse, en el exilio madrileño, de la masacre cometida en contra de Francisco Serrano y sus partidarios y a pesar de ello convertir la felonía en una de las novelas canónicas de nuestras letras, llena de una prosa pulcra y refinada? Sí, no parece descabellado afirmar que sabiduría y ardor irradiaban la obra de Martín Luis Guzmán, quien atemperó su pasión por medio de la literatura. “Ningún hecho, ningún valor adquiere todas sus proporciones, hasta que se les da, exaltándolos, la forma literaria.”<sup>4</sup>

No hay que ver esta dualidad de genio y pasión como entidades encontradas, sino como dos puertos que habitaban en el espíritu de Martín Luis Guzmán. En su obra literaria, el puente que une esas dos fuerzas irreconciliables, es su lenguaje, más su lenguaje literario.<sup>5</sup> Una de las aportaciones de los integrantes del Ateneo de la Juventud, grupo del cual formara parte Luis Guzmán, fue el de darle a la literatura mexicana un valor *per se*. La ruta andada para lograrlo siguió dos veredas: una era delimitada por la literatura realista y la recorrían, como montados en pegasos, el mismo Martín Luis y José Vasconcelos; otra era desbrozada como con katanas por la literatura ficcional, puramente imagina-

<sup>4</sup> Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 98.

<sup>5</sup> Es común afirmar que los escritores no esgrimen del mismo modo el lenguaje sobre el papel, que si lanzaran machetazos al hablar; sin embargo, en Martín Luis Guzmán, esta afirmación no aplica: él tejía sus palabras al conversar con el mismo rigor con que las hilaba frente al papel, como se puede constatar en la entrevista mencionada en estas mismas notas.

tiva: la de Alfonso Reyes y Julio Torri. Sin embargo, en cualquiera de los dos casos, el lenguaje fue la piedra angular de su producción literaria y fulguraba en sus ensayos, cuentos, novelas, mini ficciones, crónicas, y autobiografías.

El exquisito lenguaje de sus obras literarias fue cultivado por los ateneístas en una amplia cultura cosmopolita, emanada ésta de lecturas de los clásicos griegos y latinos, enraizada en la literatura francesa e inglesa y por supuesto en toda la filosofía occidental, a través de autores como Kant, Bergson, Nietzsche, Croce y Hegel, entre otros, cuyas lecturas los apartaba del pensamiento positivista de principios del siglo XX. Una característica importante en esta generación de escritores a quienes la Revolución tomó por asalto, fue el rasgo posmoderno de su literatura. Vemos luces de ello en los textos de Julio Torri, que van de la poesía al ensayo y al cuento, como en la minificción "A Circe", en el que hay presencia de hibridación y de intertextualidad, e incluso de parodia. Lo mismo sucede en textos que conforman *El plano oblicuo* de Alfonso Reyes, como en el cuento "La cena", en la alusión a la flor de Coleridge. Ese transitar de fronteras, como el de la literatura a la historia, lo encontramos en *La sombra del caudillo*, de Martín Luis Guzmán, y en *Ulises criollo*, de José Vasconcelos, en la que no sólo se va de la historia a la literatura, sino al mismo testimonio y a la crónica, como también sucede en *El águila y la serpiente*, de Guzmán. Por otro lado, en el ámbito filosófico, ¿acaso no hay una actitud posmoderna en los integrantes del Ateneo al rechazar, darle la espalda o desilusionarse de la Revolución Mexicana, sinónimo de modernidad? ¿La presunta actitud evasiva de Alfonso Reyes y de Julio Torri no sería una muestra de ello? ¿No sucede lo mismo con la actitud de desencanto y reproche que se trasmite en *El procónsul*, *La sombra del caudillo*, o la magnífica novela *El resplandor*, de Mauricio Magdaleno?<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Si bien es cierto que los integrantes del Ateneo no escribían sus obras con la misma intención con la que Eduardo Galeano afina sus textos posmodernos, nos parece que en su literatura, al apartarse y romper con toda la tradición anterior a ellos y buscar una manera distinta de expresarse, los ateneístas crean para su época una manera nueva, inclasificable, de forjar sus escritos. Tan diferente será esa forma de expresión, que durante años ha sido materia de estudio y de difícil categorización. La estética posmoderna parece ofrecer una luz al respecto. Cfr. Antonio Caso, et. al. *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, pp. 8-23.

### III

Lauro Zavala apunta en su *Elementos del discurso cinematográfico* que entre las características de la posmodernidad en la literatura se encuentran el discurso fragmentario, la intertextualidad, la hibridación y la interdiscursividad. Aunque también están la parodia, por medio de la ironía y la sátira, lo mismo que el rompimiento del tiempo lineal de las narraciones, en el que la fragmentación es un recurso estilístico de la posmodernidad. Indica Zavala:

[El] carácter fronterizo [del discurso cinematográfico posmoderno] se halla entre la ficción y la crónica, entre la ficción y la Historia, entre ficción y crítica literaria, entre ficción literaria y ficción cinematográfica y televisiva, entre ficción y metaficción, entre la ficción convencional y su parodia [...] la ficción posmoderna es una problematización de la Historia y de su relación con el presente inmediato.<sup>7</sup>

*Grosso modo*, diremos que la intertextualidad se presenta en la literatura entre diferentes textos y ocurre cuando en una obra se hace referencia a otra, como sucede en el poema “La gigante” de Salvador Díaz Mirón, cuando en el título y el contenido alude a “La geánte”, de Charles Baudelaire. La hibridación es el cruce de fronteras entre la ficción y la Historia o la ficción y la crítica, como sucede en cualquier novela histórica o en el ensayo “Apolo o de la Literatura”, de Alfonso Reyes. La interdiscursividad es el diálogo que entabla la literatura con un discurso distinto, como el que se da entre literatura y música, literatura y pintura y literatura y cine. Por ejemplo, hay interdiscursividad entre la novela *Las batallas en el desierto*, de José Emilio Pacheco, la canción “Las batallas” de Café Tacvba y la cinta *Mariana, Mariana*, de Alberto Isaac; aunque hay que acotar que entre las dos primeras también se presenta la intertextualidad, en tanto que la canción pertenece al género lírico. La parodia es la recreación de un texto literario en otro (o incluso de una película en otra o de un texto literario en un filme), y sus herramientas son la ironía y la sátira. Un ejemplo de parodia literaria lo tenemos en el guión de *Don Juan 67*, en el que se recrea por medio de la ironía la imagen del don Juan Tenorio. En *La sombra del caudillo* encontramos la pre-

<sup>7</sup> Lauro Zavala, *Elementos del discurso cinematográfico*, p. 41.

sencia de dos rasgos posmodernos: la hibridación entre ficción e historia y la intertextualidad.

En la portada del excelente libro colectivo, *La sombra de Serrano*, editado por *Proceso*, aparece una foto cuyo valor histórico es invaluable, además de que arroja una preciosa luz para la crítica literaria. La imagen es similar a la tomada por los hermanos Casasola a una soldadera cuando viajaba en el estribo de un vagón del tren, sólo que en la placa del volumen, en vez de una revolucionaria, aparecen los integrantes del poderoso Grupo Sonora, mismo que a la larga resultaría el gran triunfador de la revuelta armada de nuestro país. En el estribo, vestidos con ropas de campaña, aparecen: el ex cultivador de garbanzo, el célebre “Manco de Celaya”, Álvaro Obregón, rodeado por el ex cantinero y ex desollador de pieles de chivo y luego brazo derecho de aquél, Plutarco Elías Calles; y los muy jóvenes, Adolfo de la Huerta, y el dandy del grupo, el benjamín de esa familia de nuevos revolucionarios, Francisco Serrano. Estos cuatro célebres militares y sus luchas intestinas y sangrientas por el poder, ocurridas en 1924 y 1928, son retratados por Martín Luis Guzmán en su célebre *La sombra del caudillo*.<sup>8</sup>

Por un lado, el escritor chihuahuense retoma la rebelión liderada por el entonces Secretario de Hacienda, Adolfo De la Huerta, ocurrida entre diciembre de 1923 y marzo de 1924. Junto a un grupo de soldados, De la Huerta se levantó en armas en contra de la imposición que su ex jefe militar y entonces Presidente de la República, Álvaro Obregón, quería llevar a cabo al cederle la silla presidencial, a su ex compañero de armas y entonces Secretario de Gobernación, Plutarco Elías Calles. Luego de numerosas batallas que costaron la vida a miles de personas, el “Rayo de la Guerra” venció a su ex discípulo, quien a cambio de salvar el pellejo, tuvo que salir exiliado del país. Esa revuelta terminó con la asunción de Plutarco Elías Calles a la máxima investidura de la nación.

<sup>8</sup> *La Sombra del caudillo* trata acerca de la tragedia que envolverá la decisión del Secretario de Guerra, Ignacio Aguirre, de no aceptar la candidatura del Partido Radical Progresista a la presidencia de la República. Luego de una serie de conflictos y lucha de intereses, Ignacio Aguirre se verá orillado a aceptar dicha postulación. Este hecho lo confrontará con su ex Jefe, el Caudillo, y su antiguo compañero de armas, Hilario Jiménez, enfrentamiento que le acarreará un final trágico, al que arrastrará a sus partidarios y amigos. Todo ello, en un ambiente en el que la impunidad, el oportunismo, el cinismo y las balas marcaban los días posteriores a la Revolución Mexicana, tan lejos entonces de los ideales por los que en su nombre se peleó.

Entonces, Francisco Serrano era el Secretario de Guerra de Álvaro Obregón y desempeñó un papel fundamental para derrotar al insurrecto De la Huerta.<sup>9</sup>

Martín Luis también retomó el intento de rebelión que, como De la Huerta, Francisco Serrano encabezaría en contra de la reelección de Álvaro Obregón, quien luego de ausentarse de la esfera pública durante los cuatro años que duró la presidencia de Plutarco Elías Calles, buscaba volver a la máxima investidura, con lo que traicionaba uno de los pilares de la lucha armada, el principio de la no reelección. En efecto, para la sucesión presidencial de Calles (1924-1928), el caudillo movió los hilos para que el Congreso reformara la Constitución y se ampliara de cuatro a seis el periodo presidencial. Este hecho motivó una nueva asonada entre los grupos de poder. Como lo relata magistralmente José Emilio Pacheco en su "Crónica de Huitzilac", tres eran los candidatos a suceder a Calles: el aspirante oficial era "El Viejo", Álvaro Obregón, y los "opositores": Arnulfo R. Gómez, ex huelguista de Cananea y amigo de Calles, con quien pronto rompería, y Francisco Serrano, cuñado y amigo personal del caudillo. Ninguno de los tres ocuparía la silla del águila. Arnulfo R. Gómez fue llevado al paredón, luego de descubrirse su intento de rebelión en complicidad con Francisco Serrano. Éste fue cruelmente asesinado, junto a sus colaboradores y partidarios, la tarde del tres de octubre de 1927 en un paraje del pueblo de Huitzilac. Por último, a pesar de haberse deshecho de Venustiano Carranza; de mandar asesinar a Francisco Villa; de lograr que Estados Unidos reconociera a su gobierno; y aunque ganó la elección de palmo a palmo, Álvaro Obregón, el general que nunca perdió una batalla, encontraría la muerte de la mano de un don nadie, León Toral, quien el 27 de julio de 1928,

<sup>9</sup> Para entonces, Martín Luis Guzmán era diputado y como tal apoyaba la candidatura de De la Huerta. Entonces sucedió entre él y Francisco Serrano lo que a la larga resultaría una paradoja: horas antes de estallar el levantamiento armado de De la Huerta, Martín Luis Guzmán salió del país junto con su familia, para salvar la vida. En Laredo, antes de cruzar a territorio norteamericano, fue arrestado por fuerzas gubernamentales. El militar que lo mantenía encerrado tenía la orden de fusilarlo. Por telegrama había recibido el mandato. Ésta iba firmada por Francisco Serrano. Si Martín Luis Guzmán no urde el plan que lo llevó a escapar de su muerte, no hubiera escrito la novela en la que, paradójicamente, Francisco Serrano reencarnaría en Ignacio Aguirre.



mientras el hombre fuerte comía en el restaurante La Bombilla, le disparaba en la cabeza y su cara caía frente a un plato de mole.<sup>10</sup>

En *La sombra del caudillo*, Martín Luis Guzmán no se refiere a los hechos relacionados con Arnulfo R. Gómez, ni la muerte del caudillo. En cambio recrea la personalidad de mujeriego y gran aficionado al *cognac* Hennessy-Extra, la lucha contra “El Turco” Calles y “El Viejo” Obregón por la sucesión presidencial, de Francisco Serrano que, mezclados con sucesos encabezados cuatro años antes por Adolfo De la Huerta, forman el laberinto sangriento de corrupción e impunidad en la que se desenvolverá Ignacio Aguirre, el protagonista de la novela.

Esos son los hechos pertenecientes a la historia de México que aparecen en el texto de la época de la posrevolución, cuando las disputas por el poder se resolvían a través de las armas con sus respectivas dosis de sangre y los diputados acudían a la Cámara con su revólver o escuadra a la espalda o la cintura. Sin embargo, hay que precisar que aunque las dos rebeliones arriba mencionadas, la de De la Huerta y la de Serrano, son fácilmente reconocibles en *La sombra del caudillo*, Martín Luis Guzmán ubica el tiempo de la ficción en los meses posteriores a la revuelta de De la Huerta, es decir entre 1923 y 1924. De ahí que en la novela, el Presidente sea el caudillo (Álvaro Obregón), el sucesor oficial, el Secretario de Gobernación, Hilario Jiménez (Plutarco Elías Calles); y el candidato incómodo, el Secretario de Guerra, Ignacio Aguirre (Francisco Serrano); y no al revés, como correspondía al periodo de 1924-1928, cuando el presidente era Calles y el candidato, Obregón, sucesión en la que ocurrirá la masacre de Huitzilac.

El recurso por el cual Martín Luis Guzmán mezcla los hechos ficticios con la historia de México es el de la descripción, tanto de lugares, como de personajes y sucesos. Como menciona Lauro Zavala, la hibridación se presenta cuando se pasa de la frontera de la ficción a la historia. Esto lo podemos ejemplificar con la narración del capítulo II “La caza del diputado Olivier” por parte de simpatizantes del candidato oficial, Hilario Jiménez. Es magistral el uso de Martín Luis de la estrategia del suspenso por medio de la cual un personaje, Olivier Fernández, dirigente del Partido Radical que busca postular a Ignacio Aguirre, ignora algo

<sup>10</sup> Cfr. Federico Campbell (comp.), *La sombra de Serrano*, pp. 13-31. También Jorge Ibargüengoitia recrea irónicamente en *Los relámpagos de agosto* la muerte de Obregón.

que los demás personajes y el lector mismo saben: el complot que el gobierno organiza para asesinarlo. Esta recreación de ambientes, de sentimientos y de pasiones pertenece a la ficción y es resultado del talento y genio del autor. La historia aparece cuando Martín Luis Guzmán ubica los sucesos de la trama en un tiempo y en un espacio reales, no emanados de su imaginación y genio, y también cuando describe acciones que eran propias de una época concreta, real. En esa secuencia de la novela, Guzmán ubica los acontecimientos en la Cámara de Diputados y da los nombres reales de las calles: “Los hombres de Canuto Arenas vinieron a salir frente al Palacio de la Asamblea Legislativa [...] en la esquina de Donceles y Allende.”<sup>11</sup> En lo referente a las acciones de los personajes, el narrador nos muestra en el capítulo siguiente III, “La muerte de Cañizo”, formas de actuar de los personajes que correspondían con un momento determinado de la historia. “Negra y chata, su fealdad brilló entonces horrible; vivía ya en su gesto la amenaza de echar mano a la pistola” (sc, 169). Como anota Rafael Olea Franco en la edición crítica de la novela, era una práctica común de los diputados, e incluso del público que asistía a las galeras, el ir armados a las sesiones de la Cámara de Diputados, hecho que se mantuvo hasta la reforma del artículo 214 del Reglamento de Sesiones, en la época de Lázaro Cárdenas.<sup>12</sup> Esta descripción ubica también las acciones de la obra en un periodo de la historia de México. Por último, otro ejemplo de este cruce de fronteras entre la ficción y la historia, lo tenemos en el Libro Segundo, Capítulo I “Una aclaración política”, cuando Ignacio Aguirre acude con el caudillo para puntualizar que no desea ser candidato, acotación inútil que desencadenaría en su final trágico. Aunque no se sabe si en verdad hubo o no un encuentro real entre Álvaro Obregón y Francisco Serrano durante la revuelta de éste, la recreación del diálogo entre el Caudillo y Aguirre pertenece a la ficción, a esa parte en que la literatura dice lo que la historia pudo ser. En cambio a la historia pertenece el lugar en que se desarrolla la acción: el Castillo de Chapultepec. “Él y el presidente habían salido a la terraza del Castillo de Chapultepec [...] La esencia del bosque resonó en su espíritu con arpegios de evocaciones indefinibles. ¿Porfirio Díaz? ¿1847?” (sc, 46) Como se sabe, durante su mandato, luego de la

<sup>11</sup> Cfr. Martín Luis Guzmán, *La sombra del caudillo*, p 162. En adelante, tras las siglas sc, consigno el número de página.

<sup>12</sup> *La sombra del caudillo*, edición crítica de Rafael Olea Franco, p. 250.

Contrarreforma, Juárez despachaba en Palacio Nacional, Porfirio Díaz fue quien ocupó, como Maximiliano, el Castillo como su residencia y despacho. Curiosamente, después de la Revolución, los militares que gobernaron, gustaron despachar en ese sitio. Será hasta el periodo de Lázaro Cárdenas, cuando la sede del poder ejecutivo se trasladará a Los Pinos.

Por otro lado, la intertextualidad está presente en *La sombra del caudillo*, a través del diálogo que la narración establece con la tragedia griega, en particular con aquella escrita por Esquilo, como lo ha señalado Carlos Montemayor. “Cada quien a su manera, Malcolm Lowry y Martín Luis Guzmán hallaron en Esquilo, en la tragedia griega, una enseñanza fundamental.”<sup>13</sup> Al respecto, el mismo Martín Luis Guzmán dirige la luz cuando en la entrevista concedida a Emmanuel Carballo, asegura: “Todos los personajes [...] son réplica de personajes reales, menos uno, Axkaná González [...] lo cual ejerce en la novela la función reservada al coro en la tragedia griega, procura que el mundo ideal cure las heridas del mundo real.”<sup>14</sup> De esta manera, la novela establece esos vasos comunicantes con la tragedia. Por ejemplo, cuando en el capítulo II, “Un candidato a presidente”, del Libro Segundo, Axkaná González, sabedor que Ignacio Aguirre no escuchará sus consejos, intenta que su amigo desenmarañe los hilos que tejen su destino. “Axkaná hubiera querido decirle «También en eso te equivocas; contra todos tus propósitos de hoy, tú serás dentro de poco el contrincante de Hilario Jiménez». Pero eso era lo que no se resolvería a decir.” (MLG, 56) Si en la tragedia griega el coro apreciaba con claridad el devenir de los acontecimientos que podían traer dolor, sufrimiento o castigo al protagonista, Axkaná González tiene este rol dentro de la novela mencionada. Al final de la misma, es él el único que no corre cuando el militar Manuel Segura acribilla a Ignacio Aguirre. Axkaná acepta su muerte porque la ha anticipado al saber que ése era el destino fatal de su amigo tras ser orillado a aceptar la candidatura presidencial. “Axkaná no cayó al golpe de los dolores insoportables, ni por el verdadero desfallecimiento físico, sino por la irresistible necesidad de sucumbir también.” (MLG, 226) Por último, otro aspecto intertextual presente

<sup>13</sup> Carlos Montemayor, “Liminar”, estudio introductorio de *La sombra del caudillo*. Olea Franco, p. XIX. En las siguientes citas, cuando hablemos de este artículo, lo señalaremos con las siglas del nombre del autor y la página correspondiente.

<sup>14</sup> *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 99.

en la novela, es el que los griegos llamaban la *hybris*, el cual era propio del protagonista en la tragedia.

Los protagonistas eran incapaces de comprender su sino, porque a partir de su propia fuerza, de su propia grandeza, eran presa de una cierta pasión [...] Esa soberbia los tornaba más seguros e ingenuos, más osados y tiránicos. Pero ciegos. Su propio destino ineluctable los cegaba con su luz interior. A esa desmesura interior, los griegos la llamaban la *hybris*.<sup>15</sup>

Esta soberbia es la que conduce irremediabilmente a Ignacio Aguirre a su final trágico. Arrogante, manda con su amigo Axkaná un mensaje a Olivier Fernández, dirigente del Partido Radical Progresista, en el que rechaza la candidatura presidencial. “Quedamos entonces de que tú convencerás a Olivier de que no puedo aceptar mi candidatura a la presidencia de la República.” (sc, 6) INGENUO, AGUIRRE DECIDE VISITAR AL CAUDILLO PARA INFORMARLE QUE ÉL NO DESEA SER PRESIDENTE DEL PAÍS, PERO AQUÉL NO LE CREE Y LO HUMILLA. “SINTIÓ AGUIRRE [...] QUE UNA CORTINA INVISIBLE IBA PONIÉNDOSE ENTRE SU VOZ Y EL CAUDILLO.” (sc, 47) Esa misma ceguera es la que le impide aceptar el consejo de sus partidarios para “madrugar” al caudillo, antes de que éste los “madrugue”, después que sus diferencias son insalvables. “Quiero ganar sí; pero ganar bien, y si eso no es posible, prefiero perder bien, o sea: dejando a los otros el recurso animal o innoble.” (sc, 191) Finalmente, cuando su destino se le revela en el preámbulo de la muerte, por medio de una pregunta de Olivier, Aguirre prefiere guardar silencio: “¿Se convence usted ahora de que yo tenía razón?” (sc, 221) Incluso antes de morir, muerte trágica que lo sublima espiritualmente, Aguirre se da el lujo de recriminar a sus captores su falta de oficio militar. “Asesinos son Leyva y usted, pero asesinos que no saben ni su oficio.” (sc, 224)

#### IV

Existen dos versiones cinematográficas de *La sombra del caudillo*. En una de ellas, Martín Luis Guzmán presenta la película y explica el contexto histórico de la novela y enseguida entrega a

<sup>15</sup> Carlos Montemayor, art. cit., p. xviii.

Julio Bracho una copia del texto. En la otra versión, disponible en el mercado negro, se suprime esta escena. Como sea, el propio Julio Bracho cuenta que el escritor chihuahuense no “metió las manos” en la adaptación de la obra literaria a la pantalla. “Recuerdo que le mandaba algunos diálogos para que él me los corrigiera, pero cuando mucho solo puso o quitó una coma. Era muy respetuoso con nuestro trabajo.”<sup>16</sup> Aunque no solo eso, sino que en su columna “Pequeñeces”, de *Cine Mundial*, quien junto con Alfonso Reyes firmara sus primeros artículos de crítica de cine con el pseudónimo de *Fósforo*<sup>17</sup>, se muestra complacido con la película y asegura que mientras el texto literario es de su autoría, la película es de Julio Bracho.<sup>18</sup>

La filmación de la película significaba para Julio Bracho la cúspide de una carrera que incluía cintas arquetípicas como *Dis-tinto amanecer* (1943), sublimes como *Rosenda* (1948) y aceptables, como *Canasta de cuentos mexicanos* (1954) o de mala calidad, según apunta el mismo Jesús Ibarra, como *Mujeres que trabajan* (1952) y *San Felipe de Jesús* (1949). En una carrera cinematográfica tan dispareja, *La sombra del caudillo* parecía ser la gran obra del realizador. Sin embargo, la cinta estuvo a punto de sepultar su carrera cinematográfica debido a que la censura sufrida le representó un duro golpe del cual jamás se recuperó. En un principio, el productor del filme sería Ismael Rodríguez, quien desde que perdiera al protagonista de sus rodajes más taquilleros, también veía en la película una buena oportunidad para hacer algo digno. Y a pesar de que la producción contó con todas las facilidades para la filmación, con locaciones en la Cámara de Diputados de entonces y en el Castillo de Chapultepec, la obra estuvo muy lejos de catapultar la carrera de Julio Bracho, más allá de que se volvió una cinta de culto, debido a la censura sufrida por

<sup>16</sup> Jesús Ibarra, *Los Bracho...*, p. 157.

<sup>17</sup> Parece ser que el cine solo era una afición para Martín Luis Guzmán. A diferencia de Alfonso Reyes, quien dedicaba mucho tiempo a la redacción y revisión de sus escritos sobre el tema y quien consideraba al cinematógrafo como una nueva épica, el autor de *A orillas del Hudson*, no le dedicó tanta atención. Bajo el pseudónimo de *Fósforo*, Martín Luis Guzmán solo escribió 12 columnas, publicadas entre el 25 de octubre de 1915 y el 20 de enero de 1916 en la revista semanal *España*. Esta falta de interés por adentrarse en el tema, explica tal vez la poca participación del narrador chihuahuense en la recreación de su novela para la pantalla. Cfr. Manuel González Casanova, pp. 7-121.

<sup>18</sup> Cfr. Jesús Ibarra, *Los Bracho...*, p. 156.

parte del gobierno mexicano durante más de treinta años, hasta que se estrenó con una copia de mala calidad en 1990.

En *Análisis cinematográfico* Lauro Zavala menciona que a partir de una serie de convenciones narrativas y audiovisuales cristalizadas en la década de 1940 en el cine estadounidense –también llamado cine clásico–, se pueden reconocer las rupturas a tales convenciones y las formas de experimentación vanguardista o “cine moderno”, en tanto que la presencia simultánea o alternada de estos elementos es conocida como “cine posmoderno”. Indica Zavala:

El cine clásico, clásico no en el sentido grecolatino o más representativo, sino tradicional, comienza con una narración general y sigue la lógica de los cuentos del siglo XIX, que terminan con un final epifánico. Es decir, todos los elementos del discurso cinematográfico, sonido, imagen, puesta en escena, montaje y narración, tienen un uso para apoyar ese discurso clásico. En tanto que el cine moderno, rompe con esta tradición. Y en lugar de un plano general, la cinta puede comenzar con una descripción de un hecho. Si el final del cine clásico es epifánico, el del cine moderno es abierto, se neutraliza la resolución. Mientras que el cine posmoderno pone en contradicción estas posturas.<sup>19</sup>

¿A cuáles de esos discursos, clásico, moderno o posmoderno, pertenece *La sombra del caudillo*? ¿como en la novela, también se emplearon elementos posmodernos del discurso cinematográfico? De los cinco los elementos a analizar en una película, sonido, imagen, puesta en escena, narración y montaje, haré referencia al de la imagen, y en menor medida al de la narración. Dentro de la imagen, hablaré en particular del uso de la cámara, y de los planos, pues como menciona el mismo Zavala, en el cine la cámara sustituye al narrador literario. Un plano general o primer plano corresponden al narrador extradiegético; una cámara subjetiva o al hombro serán, al cine, lo que el narrador autodiegético a la literatura. En cuanto al empleo de los planos, es conveniente recordar lo afirmado por André Gaudreault y Francois Jost en *El relato filmico*, porque Julio Bracho parece que privilegió en su cinta el uso de dos de esos tipos de planos:

<sup>19</sup> V. Lauro Zavala, “Cine clásico, cine moderno y posmoderno”, en *Análisis cinematográfico*, pp. 28-29.

Existen cuatro configuraciones discursivas [...] La configuración llamada objetiva, en la cual los planos presentan una aprehensión inmediata de los hechos, como si se tratara de aprehender lo esencial de la acción, sin destacar quien los ve ni quien los muestra [...] La configuración del mensaje, en la que el personaje actúa como si fuera el que ofrece y da a ver la película, por ejemplo en la mirada de la cámara [...] La configuración subjetiva que es el famoso plano subjetivo y que hace coincidir la actividad observadora del personaje con la del espectador [...] La configuración objetiva irreal es cuando la cámara manifiesta de manera ostensible su omnipotencia; por ejemplo los contrapicados wellesianos que marcan la presencia de un Yo-enunciador y reafirma al Tú-espectador.<sup>20</sup>

A partir del análisis de la narración, el cual incluye los elementos propios de las acciones, se puede advertir que la película *La sombra del caudillo*, bien puede ubicarse dentro del llamado cine clásico: no hay una fragmentación en el tiempo de la historia; los hechos corren de principio a fin y van de la presentación de un conflicto, el rechazo de Aguirre a aceptar su candidatura presidencial, a su solución epifánica, como en la novela misma, con la muerte de Ignacio Aguirre, la cual representa el cumplimiento del destino inexorable. En ese sentido, el uso de la cámara también corresponde con un uso clásico: acompaña y muestra las acciones del personaje, por medio de planos generales y pocos primeros planos y casi nunca hay una cámara subjetiva.

Para comprender mejor de qué manera se confrontan el discurso fílmico con el literario, bien vale la pena contrastar una sola secuencia, la de la muerte de Ignacio Aguirre a manos de Manuel Segura. En la cinta, esta secuencia abarca de 1:46' 40" al final de la cinta. Mientras que en la novela, estos hechos corresponden a los capítulos v, vi y vii del último libro.

<sup>20</sup> André Gaudreault y Francois Jost, *El relato fílmico*, pp. 66 -67.

Acción	Novela	Película
<p>•Ignacio Aguirre ve a sus amigos presos antes de ser fusilados.</p>	<p>•“Viéndolos así, en sucesión individual y distante, Aguirre creía estar descubriendo por vez primera los más característicos rasgos de las personalidades físicas de sus amigos. Su boca insinuó el nombre de cada uno.”</p>	<p>•Una cámara en plano objetivo sigue a Aguirre cuando se acerca a sus amigos. Corte a un primer plano brevísimo del rostro de Aguirre. Corte a un paneo que recorre a sus amigos.</p>
<p>•Olivier Fernández revela a Aguirre su destino.</p>	<p>•“¿Se convence ahora usted lo que yo le decía?”</p>	<p>•Primer plano a la cara de Olivier. Corte a primer plano a rostro de Aguirre.</p>
<p>•Aguirre exige una muerte digna.</p>	<p>•“Deshonra tanto a ustedes como a mí, el querer atarme las manos a esta hora. Su elocuencia fue tan sencilla que una ráfaga de conciencia hizo a los soldados mirarse interrogativamente.”</p>	<p>•Primer plano a rostro de Aguirre, en contrapicado o configuración objetiva irreal. Corte a paneo a soldados.</p>
<p>•Cahuama defiende a Aguirre de la humillación de Manuel Segura.</p>	<p>•“Cahuama, todavía húmedos sus ojos por la lágrima que a ellos había hecho subir la palabra de su jefe, se olvidó de todo. La ofensa de Segura le alzó el brazo, le movió la mano y le hizo dar un golpe que el sobrino de Leyva acabó de sentir, sangrante el rostro.”</p>	<p>•Medio plano a golpe de Cahuama a Segura. Corte a cámara que sigue a Segura, quien amenaza con la pistola a Cahuama para matarlo. Corte a primer plano de Aguirre.</p>



Acción	Novela	Película
<p>•Muerte de Aguirre.</p>	<p>•“Aguirre no había esbozado el movimiento más leve; había esperado la bala con absoluta quietud. Y tuvo de ello conciencia tan clara, que en aquella fracción de instante se admiró a si mismo y se sintió lavado de sus flaquezas. Cayó porque, así lo quiso, con la dignidad con que otros se levantan.”</p>	<p>•Primer plano a manos atadas de Aguirre, por la espalda. Corte a primer plano de Aguirre cayendo. Corte a primer plano de cuerpo Aguirre en el suelo.</p>
<p>•Axkaná herido en el suelo.</p>	<p>•“Por entre las piernas, vio Axkaná un brazo que bajaba y una mano que palpaba. La mano tropezaba allí con algo, desabrochaba el chaleco y extraía de allí enseguida, manchados los dedos de sangre, un fajo de billetes.”</p>	<p>•Plano objetivo irreal, contrapicado. Se aprecia cómo Manuel Segura hurta el dinero de Ignacio Aguirre y luego sale de cuadro.</p>

Como acabamos de ver en las comparaciones anteriores, en la novela Martín Luis Guzmán usa los recursos del lenguaje literario para ir más allá de la descripción de las acciones de los personajes, por ejemplo una metonimia: “Su boca insinuó el nombre de cada uno”; una comparación: “Deshonra tanto a ustedes como a mí”; una antítesis: “Cayó... con la dignidad con que otros se levantan”. Martín Luis Guzmán no se concentra sólo en relatar los hechos, sino que raya en un lirismo: lo que importa es la emotividad, lo que sienten los personajes mientras actúan. En cambio, Julio Bracho, al optar por una cámara fija, con más planos neutros, pone más la atención en los acontecimientos que en la emotividad de los personajes. Esto no es negativo. A Julio Bracho le interesa que los sucesos hablen por sí solos, crudos, para retratar a la clase militar que gobernaba el país luego de la Revolución. Sin embargo, hay que acotar que cuando Olivier le revela a Aguirre su ingenuidad, Julio Bracho da más importancia al rostro de Olivier que al de Ignacio Aguirre, ¿no era ese el momento de la revelación epifánica, cuando él, personaje trágico, se encuentra ante la inminencia de su destino? ¿No hubiese sido mejor un primer plano al rostro de Aguirre y escuchar en *off* las palabras de Olivier?

De hecho, esta manera de usar el sonido, es completamente clásica también, el sonido únicamente acompaña la imagen. Cuando Ignacio Aguirre observa y conoce verdaderamente a sus amigos, por medio de sus rasgos físicos, otra vez la cámara no permite apreciar esto, pues el paneo que muestra a los compañeros de Aguirre es lejano, no es en primer plano. No sabemos lo que siente Aguirre al verlos a punto de la muerte, porque tampoco hay un paneo de su rostro. Lo mismo sucede cuando exige una muerte digna. En esa secuencia, Martín Luis Guzmán es muy lírico cuando afirma que a los sargentos, cuando iban a fusilar a Aguirre, “una ráfaga de conciencia [les] hizo mirarse interrogativamente”. En la cinta, la cámara se concentra más en Aguirre, cuando la intensidad de la acción recae en los soldados, quienes en la novela se quedan atónitos ante las palabras de Aguirre y su reacción es la de no fusilarlo por el efecto que en ellos tuvo las palabras del candidato, mientras que en la película parecen estatuas, sin ninguna expresión de sorpresa en su rostro.

A la recreación de la muerte de Aguirre para la pantalla, que le sucede lo mismo que a la de Pedro Páramo en la película de Carlos Velo. Tanto Martín Luis Guzmán como Juan Rulfo esgrimen una prosa lírica, inadaptable al cine: “Se apoyó en los brazos

de Damiana Cisneros e hizo intento de caminar. Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro, pero sin decir ni una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras.”<sup>21</sup> En la cinta de Carlos Velo, nada más se ve en un plano general a Pedro Páramo levantarse, caminar unos pasos y caer. Aunque para la escena de la muerte de Ignacio Aguirre, Julio Bracho desechó el plano general, escogió un primer plano que no refleja la heroicidad con la que muere el protagonista. En vez de tomar su rostro y mostrar los sentimientos que Martín Luis Guzmán imprime a Ignacio Aguirre en su novela –“cayó con la dignidad con que otros se levantan”– (sc, 225). Bracho prefiere una metonimia a las manos del personaje. Este uso de la cámara no recoge el significado que en la novela posee la descripción que Guzmán le imprime el hecho histórico: al morir Ignacio Aguirre se consolida en el poder el Maximato.

Aunque a este uso de la cámara y de los planos hay que resaltar el empleo de un plano, de una posición de la cámara, quizá el mejor de la cinta: el contrapicado o configuración objetiva irreal que se usa en la escena en que Axkaná, herido, desde el suelo mira cómo Manuel Segura roba el dinero del cadáver de Ignacio Aguirre. Con este recurso, junto con el del plano neutro, Julio Bracho sintetiza toda la infamia de la que fueron capaces Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles al tomar el poder por asalto. Si uno de los fines de la configuración subjetiva de la cámara es la de reafirmar al Tú-espectador, entonces hay una empatía entre el personaje Axkaná y el espectador, pues además se trata de una toma subjetiva. Es como si el público fuera pisoteado junto a Axkaná y a la par de él, fuera testigo del “saqueo” que los jefes militares hicieron del poder, representados en la cinta por Manuel Segura cuando roba el dinero a Aguirre.

## V

Como puede apreciarse, aunque tanto el escritor como el director de cine trataron el mismo tema en sus diferentes expresiones, el discurso que los dos escogieron fue diametralmente opuesto. Mientras Martín Luis Guzmán echó mano de recursos explorados

<sup>21</sup> Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, p. 101.

por la generación del Ateneo de la Juventud, recursos que hoy se incrustan dentro de la llamada posmodernidad literaria, Julio Bracho optó por una narración tradicional, perteneciente al cine clásico, meramente tradicional, muy cercano al teatro. Cabe acotar que esto, más que un demérito, es un logro, pues al representar los sucesos como en el teatro, es como si se hiciera eco de la intertextualidad entre la novela y la tragedia griega, la cual se representaba en teatro. Al ilustrar los sucesos históricos, Julio Bracho parece que buscaba retratar con toda la fidelidad posible las entrañas de la nueva clase gobernante emanada de la Revolución. El resultado fue tan bueno, que los militares no soportaron verse teatralizados en la pantalla y enlataron la película. Por su parte, Martín Luis Guzmán no solo muestra los acontecimientos históricos, sino que los recrea y exalta por medio de los recursos literarios. En la cinta, es notoria la influencia de Orson Wells en la manera de emplear el contrapicado. Para 1960, Wells ya había filmado *El ciudadano Kane* (1941) y *Sed de mal* (1957), cintas que rompieron con la tradición clásica del cine, precisamente por esa disposición especial de la cámara. No resulta aventurado afirmar que en Julio Bracho influyó esa manera de colocar la cámara. Es interesante apuntar que por los mismos días en que estaba previsto el estreno de *La sombra del caudillo* en nuestro país, en los Estados Unidos, Alfred Hitchcock estrenaba su moderna *Psicosis*, basada también en la novela del mismo nombre, de Robert Bloch, antiguo integrante de la secta literaria del enigmático H. P. Lovecraft.

Para Martín Luis Guzmán su libro era, de manera separada, novela e historia. Pero advertía que un hecho histórico sólo adquiere calidad de verdad y relevancia en tanto es exaltado por medio de la literatura. Es decir, no solo bastaba con mostrar los sucesos, sino que era necesario enriquecerlos por medio del lenguaje y las formas de la literatura. Para Julio Bracho los sucesos alcanzaban esa misma notoriedad a la que se refería Martín Luis Guzmán, si se presentaba en cine de manera neutra, escueta. Ante las críticas que recibió por quienes tuvieron la oportunidad de ver en esos días la película en la función privada, Julio Bracho se defendía afirmando que no buscaba hacer cine de arte, sino un cine que retratara “la verdad”, “el mío es un cine de revolución”, señalaba. Así, podemos afirmar que el discurso empleado por Martín Luis Guzmán para retratar al poder fue el posmoderno por los recursos usados. En tanto que la forma utilizada por Julio Bracho, aunque parece más tradicional, clásica, no lo es del todo,

pues con el uso de esa configuración objetiva, y objetiva irreal, ya introduce elementos modernos en el cine mexicano. Si Martín Luis Guzmán es, junto con el resto de los ateneístas, parte de nuestros primeros autores posmodernos, Julio Bracho bien puede catalogarse como el primer realizador de un moderno cine mexicano, muy alejado de Emilio *El Indio* Fernández o de Ismael Rodríguez.

Sea como fuere, una cosa es innegable: tanto la publicación de la novela como la realización de la película abrieron nuevas rutas para ser exploradas por las generaciones posteriores de escritores y cineastas. Y de qué manera. El libro de Martín Luis Guzmán antecedió en nuestro país a obras como *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, *Los días y los años*, de Luis González de Alba, y *Las armas del alba*, de Carlos Montemayor, autor también de la mejor heredera de la obra de Martín Luis, *Guerra en el paraíso*. No hay que pasar por alto *Morir en el Golfo*, de Héctor Aguilar Camín. Aunque del lado de la izquierda, otras novelas que critican a las cúpulas del poder son *Los errores* y *Los días terrenales*, de José Revueltas. En el cine, a esa cinta de Julio Bracho siguieron *Las fuerzas vivas*, de Luis Alcoriza; *Calzonzin inspector*, de Alfonso Arau; así como *Bandera roja*, de Gabriel Retes; o más recientemente, *La Ley de Herodes*, de Luis Estrada. Todas estas obras, de alguna forma u otra, son herederas de *La sombra del caudillo*.

## Bibliografía

- Gaudreault, André y Francois Jost. *El relato filmico*. Tr. del francés por Núria Pujol, Barcelona, Paidós, 1995.
- Agustín, José. *El rock de la cárcel*. México, De Bolsillo, 2007.
- Alsina, José. *Teoría literaria griega*. Madrid, Gredos, 1991.
- Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México, Alfaguara, 2005.
- Caso Antonio, et. al. *Conferencias del Ateneo de la Juventud*. Prólogo, notas y recopilación de apéndices, Juan Hernández Luna, México, UNAM, 2000.
- González Casanova, Manuel. *El cine que vio Fósforo*. México, FCE, 2003.
- Guzmán, Martín Luis. *La sombra del caudillo*, t. 1. México, SEP-Aguilar, 1988.
- . *La sombra del caudillo*. Edición crítica de Rafael Olea Franco Rafael, México, Conaculta-FCE, 2002.
- Ibarra, Jesús. *Los Bracho: tres generaciones de cine mexicano*. México, UNAM, 2006.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. México, Planeta, 1975.
- Zavala, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*. México, UAM, 2003.
- . *Análisis cinematográfico*. México, UNAM, 2009.