

## CENSURADA DURANTE TREINTA AÑOS: LA SOMBRA DEL CAUDILLO

Posiblemente, la historia más censurada en la vida cultural mexicana sea *La sombra del caudillo*, de Martín Luis Guzmán, escrita en 1929 y que fue publicada por primera vez en España, donde vivió su exilio el autor hasta 1935. En esa época, el cineasta Julio Bracho leyó esta novela (en edición chilena) y poco después solicitó los derechos al autor para filmarla, siéndole éstos concedidos de palabra y mantenidos durante veinticinco años.

La película fue filmada del 4 de febrero al 18 de marzo de 1960, llevando en los papeles principales a Tito Junco (en su mejor papel, según muchos), Tomás Perrín, Carlos López Moctezuma, Miguel Ángel Ferriz, Ignacio López Tarso, Víctor Manuel Mendoza y Kitty de Hoyos. Fue prohibida a tres días de su *première*. La trama gira alrededor de los hechos que desembocaron en la muerte del general Serrano y sus partidarios en Huitzilac, quienes se rebelaron a los designios del 'caudillo' y la cúpula política en relación a la sucesión presidencial. La censura que sufrió

que le pidió al autor que eliminara el capítulo referente a *La sombra del caudillo*, a lo que García Riera se negó. Más tarde, el libro fue publicado por el Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas (CIEC) de la Universidad de Guadalajara en 1986, siendo parte de la Colección Cineastas de México y relata con gran detenimiento los hechos que rodearon la prohibición de esta película. Finalmente, el presidente Salinas permitió su estreno, el 12 de noviembre de 1990, poniendo así fin a esta larga cadena de prohibiciones.

Tras la primera exhibición de la película, que contó con la presencia del presidente de la República Adolfo López Mateos (que le dijo a Bracho al autorizar la filmación: «ya era tiempo de que filmara esa película»), el gobierno secuestró el negativo original y las copias. En aquel tiempo se murmuró que el ejército había pedido la prohibición porque denigraba su imagen, pero años después se llegó a la conclusión de que fueron los políticos quienes habían decidido secuestrarla, justo tres días después de la *première*; políticos como el secretario de Gobernación en ese sexenio, Gustavo Díaz Ordaz, así como sus sucesores en el cargo Luis Echeverría y Mario Moya Palencia.

Tiempo después, la actriz Diana Bracho, hija del director, recordó en una entrevista para la revista *Proceso* (nº 733, 19 de noviembre de 1990) que fue muy sorprendente el secuestro de la película, porque asistieron a la *première*, además del presidente —que había dado todo su apoyo—, muchos de los secretarios de Estado y bastantes miembros del ejército nacional, que incluso participó en el rodaje. Además se esperaba con ansias su estreno, porque los trabajadores del Sindicato de Trabajadores de la Producción



La sombra del caudillo  
(Julio Bracho, 1960).

este excelente film pretendía hacer desaparecer no sólo la obra original, sino también todo aquello que indicara su existencia y su desaparición. Esto ocurrió con el libro *Julio Bracho (1909-1978)* que escribió Emilio García Riera, a petición de la Cineteca Nacional y que no llegó a ser editado por esta institución,

Cinematográfica (STPC) participaron a modo de cooperativa como productores, cobrando muy poco o sin cobrar nada, para que con los beneficios tuvieran una clínica de atención médica.

La censura a su película, provocó en Julio Bracho una tristeza muy profunda que seguía manifestando años después, tal como quedó expresado en su artículo para el periódico *Novedades*, en el suplemento *México en la Cultura* el 26 de marzo de 1962: «Enciendo la luz y me siento a la máquina. He aquí que ante la Sombra leeré Horacio: 'Seré breve puesto que poco hay que decir, ya, sobre mi película. Pero ese poco hay que decirlo —o repetirlo— en este momento para mí tan importante. Porque no puedo ignorar que estoy dirigiéndome a la inteligencia de nuestro periodismo cinematográfico, una inteligencia que en lo que atañe al problema artificial y absurdo que fue creándose oscura y misteriosamente alrededor de la exhibición de nuestra película, se manifestó un modo tan abierto para defender lo que los mexicanos hemos defendido siempre 'como gatos boca arriba': la libertad. Acaso desentonó alguna voz aislada, no mexicana por cierto. En realidad, los únicos que pueden equivocarse son aquellos que están guiados por la ignorancia, la falta de perspectiva justa, o la mala fe. Mi película —como la novela de Martín Luis Guzmán— denuncia pero no denigra. Y lo hace valientemente, sin concesiones. Alguien dijo (y yo nunca sé quién dijo) que el arte es una perpetua denuncia. Todo está a la vista. Denuncia lo que ha sido lacra, no mexicana sino latinoamericana: el caudillismo que impide una vida de libertad y de instituciones. No se trata de la posrevolución mexicana ni del ejército nacido de ella. Se trata de algo que sobrepasa nuestra realidad nacional: *la historia*. Todos hemos vivido la Argentina de Perón, el Paraguay de no sé quién, la Venezuela y la Colombia de Pérez Jiménez y de Rojas Pinilla, la Nicaragua de los Somoza, el Santo Domingo de los

Trujillo... el mapa, en una palabra. Por fortuna, México se extirpó ese cáncer... sangrando, naturalmente. Todos sabemos lo que significa esta salud. ¡Ruego a los dioses que sea esta exhibición la iniciación de una actitud que termine con el malentendido, un malentendido que contradice la claridad meridiana del gobierno del presidente López Mateos, puesto que significa una violación ostensible, inútil e inadmisibles de la Constitución que nos dio la revolución misma, y en cuyo nombre, ahora, misteriosamente, pretende ahogarse una libertad de expresión que no solamente puede sino debe ser ejercida. Todos sabemos quién pronunció estas palabras. Sólo me resta pedir que mi película sea vista en la única, tremenda y exacta dimensión que le corresponde: la estética. No hay que olvidar que el arte sublima la historia».

En 1960 la cinta participó en el Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary (en el que fueron premiados el director —con el Premio del Presidente del Jurado— y el actor Tito Junco por su actuación): para que esto fuera posible, el cineasta entró clandestinamente a las instalaciones del STPC y se robó una copia para mostrarla y concursar. De hecho, esperaba alguna reacción de las autoridades después del concurso, pero no la hubo. En el medio cinematográfico mexicano se debatió en el transcurso de 1960: de inmediato hubo quienes apoyaron la campaña de la prohibición y le cerraron las puertas al cineasta. No sólo se frustró su proyecto inmediato, filmar *El águila y la serpiente*, también de Martín Luis Guzmán, sino que pasó algún tiempo sin ejercer su profesión de director de cine, con la consiguiente crisis económica. Otra gran parte del medio protestó y apoyó a Bracho, como lo manifestó el actor Tito Junco, que aún en 1964, lamentaba la censura a *La sombra del caudillo*, según declaraba a la periodista Hylda Pino de Sandoval (de la revista *Cinelandia*) en marzo de ese año:

«—Mi mejor papel, después de haber trabajado en 148 estelares y 120 películas de extra, es el del general Aguirre, en *La sombra del caudillo*, que hice en 1960 y que no se ha exhibido por motivos políticos...

»—¿Cuáles son esos motivos?

»—Son muchísimos... infinidad de ellos que no tienen ni explicación ni lógica, porque es una película basada en la obra de Martín Luis Guzmán que mereció el primer Premio Nacional de Literatura, que le concedió el presidente Adolfo Ruiz Cortines y que lleva el mismo nombre del ex presidente, el mencionado premio... un máximo galardón a las letras mexicanas y por ello creo que no tiene nada que pueda ofender ni al ejército ni a un determinado sector del país. Además fue hecha con dinero del Banco Cinematográfico, con autorización de la Secretaría de Gobernación y con expresa autorización de la Dirección General de Cinematografía para exhibirse en el cine Roble, se hizo toda la publicidad necesaria y nunca se ha podido exhibir. La película fue al festival de Karlovy Vary (Checoslovaquia) representando a México, trajo dos premios: por la dirección de Julio Bracho y por mi actuación. También ganó otro premio de la Academia de Arte Dramático. Se ha exhibido en Checoslovaquia por espacio de un año y en varios países de la Cortina de Hierro... y no me acabo de explicar por qué aquí se la prohíbe.

»—¿Sabe quién o quiénes son los que prohíben su exhibición?

»—Personas imbéciles que dicen: «no desean crear problemas al gobierno...» ¿Se

imagina? Si es una obra premiada por el gobierno... Todo es una pura contradicción... Una sencilla estupidez por no decir otra cosa, pero algún día habrá criterio y México, salvo que la quemen... y si esto hacen que se acuerden lo que le pasó a Hitler por andar quemando cosas... La libre expresión se respeta, se ha respetado siempre, estamos en un país libre y la historia es la historia.(...)

»—¿Qué ambiciones tiene?

»—Conocer personalmente a los que prohíben *La sombra del caudillo*.

»—¿Para qué?

»—Para saber qué cara tienen los imbéciles. (...) Dígame Hylda, todo eso que le dije, ¿lo publicará en *Cinelandia*? Bueno, a lo hecho, pecho... en caso de que venga alguna estocada de aquel o aquellos que prohíben que se exhiba *La sombra del caudillo*.»

Estas declaraciones, muy situadas en la época, son un testimonio de lo nebuloso del asunto, de cómo a ciencia cierta, nadie sabía qué era lo que había pasado.

El de Julio Bracho es un caso excepcional en la historia del cine mexicano, un cineasta de probada eficiencia y creatividad que fue marginado por la fidelidad con la que realizó la adaptación cinematográfica de una obra literaria alguna vez prohibida. Este tipo de indignantes situaciones deben ser recordadas para tratar de evitar que les sucedan a otros artistas.  
CARMEN ELISA GÓMEZ G.

## X

## NOTICIA DE GODARD

Jean-Luc Godard está de actualidad. Es una constatación simple, objetiva, que sin embargo adquiere rasgos de provocación dado el polémico *status* del cineasta, en la historia del cine moderno y en particular ante la crítica de nuestro país: aquí predomina (¡toda-

vía!) la noción —falsa e interesada— de que Godard es un ejemplo típico del «síndrome Rimbaud», del artista que quema sus cartuchos creativos en su obra de juventud (algunos reducen su vigencia, sólo, a *A bout de souffle* o incluso, como Trueba, adjudican los

valores de su *opera prima* a Truffaut (?)) y se dedica luego a vivir del cuento (lo que, en su caso, sería un ejemplo de supervivencia milagrosa, dada la extensión en el tiempo y en cantidad de su obra posterior).

Y sin embargo «los muertos que vos matáis gozan de buena salud». Así lo demuestra la serie de textos que acaban de publicarse sobre su figura: si no otra cosa, Godard —el efecto Godard— sigue generando una verdadera industria cultural. Vamos a referirnos sólo a lo publicado desde el año 1998. En alemán, tenemos una recopilación de declaraciones, *Godard Sprache*, y el dossier de la Viennale 98, que en octubre le dedicó una retrospectiva. En inglés, *Jean-Luc Godard: Interviews*, en donde David Sterritt recopila catorce entrevistas realizadas entre 1960 y 1990. Y en Francia, en donde mejor explican y explotan, celosamente, su legado, hay una verdadera avalancha editorial. Cahiers du Cinéma ha lanzado la nueva edición, provisional definitiva, de *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, bajo la dirección de Alain Bergala; el primer tomo (que llevaba cierto tiempo agotado) cubre el período 1950-1984 y el segundo, la verdadera novedad editorial, se ocupa de los últimos quince años. Gallimard ha sacado, en cuatro tomos, el «guión» de su serie en vídeo *Histoire(s) du cinéma*. La

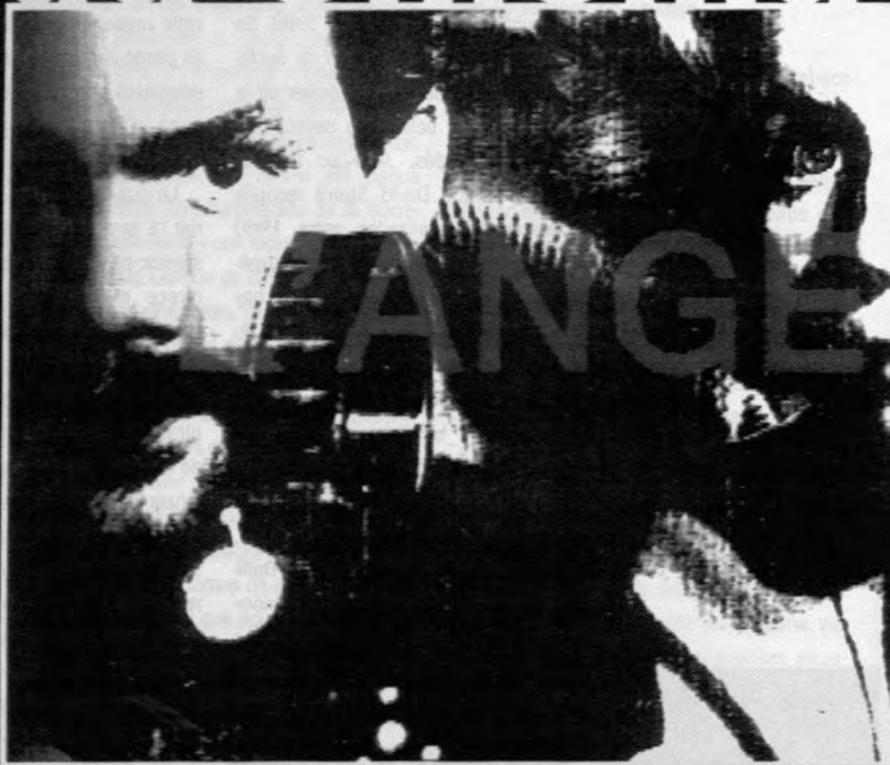
revista *Artpress*, que ya sacó un excelente monográfico en 1985, publica ahora otro, *Le siècle de Jean-Luc Godard*, también en torno a las *Histoire(s)*. Jean Douchet, uno de los grandes explicadores de JLG, ha publicado un imponente estudio sobre la *nouvelle vague* que complementa el excelente número especial, *hors serie*, de *Cahiers*, *La Nouvelle Vague: une légende en question*, que salió en diciembre de 1998. En fin, hasta *Positif*, la revista archienemiga de *Cahiers*, de la *nouvelle vague* en general y de Jean-Luc Godard en particular, ha roto el veto, publicando una entrevista con Godard, ¡la primera en cuarenta años!, en su número de febrero de 1999.

La razón inmediata de esta eclosión editorial (a la que, una vez más, permanecemos ajenos: pese a la envidiable oportunidad que ofrece el completo ciclo que Filmoteca Española dedica a JLG, también por primera vez en cuarenta años, la reacción de la prensa española ha sido equivalente a una conspiración de silencio) es la terminación oficial de la mencionada *Histoire(s) du cinéma* y su lanzamiento en formato de vídeo casero, cuatro *cassettes*, por Gaumont y la filial de una multinacional americana (lo que no deja de resultar irónico, dado lo que Godard representa). Las cuatro horas y media de esta obra monumental, dividida en ocho capítulos, son una síntesis definitiva del pensamiento godardiano; o mejor, representan el mejor ejemplo de cristalización de ese pensamiento en cine: el hombre que empezó haciendo una crítica basada en el aforismo y la paradoja («vuestrós movimientos de cámara son feos porque vuestrós guiones son malos», decía en 1959 respecto al cine de *qualité* que la *nueva ola* vino a desalojar) ha hallado por fin el modo de hacer cine como habla, de montar como piensa. Y lo ha hallado en un soporte *enemigo* del cine, como antes lo hizo su admirado Rossellini: tras acabar su asociación con Jean-Pierre Gorin en 1973, se instala con su compañera



# Histoire(s) du cinéma

extraits



Jean-Luc

# Godard

**ce n'est pas par hasard  
l'Italie a été le pays  
qui s'est le moins battu  
qui a beaucoup souffert  
mais qui a trahi deux fois  
et qui a donc souffert**

1. Jonathan Rosenbaum,  
"Trailer for Godard's  
Histoire(s) du cinéma"  
(Vertigo, nº 7, otoño de  
1997).

Anne-Marie Miéville en Grenoble (alejándose de París y del peso de *ser* Godard, una figura pública) y monta el taller de video Sonimage. El cineasta que había revolucionado la puntuación del cine prescindiendo de los fundidos, encadenados o no, inventando el *jump-cut*, descubre las posibilidades que la tecnología del vídeo le ofrece para sobreimponer en la pantalla dos o más imágenes simultáneamente:

«El vídeo está más cercano a la pintura o la música. Trabajas con las manos como un músico con su instrumento, tocándolo. En cine no se puede decir que la cámara es un



instrumento que se toca: es algo diferente. Y está la sobreimposición que tampoco es como en el cine, en donde se realiza a través de diversos procesos técnicos. En vídeo la imagen es menos buena pero es más fácil

(trabajarla). Sólo puedes hacer la edición a partir de dos imágenes, es como tener dos temas en música, y las posibilidades de crear una relación entre dos imágenes son infinitas. La gran diferencia es que si grabas en vídeo los tres leones de piedra de Eisenstein, te puede salir una película completa de Warhol»<sup>1</sup>.

«Superimposition, mon beau souci»: la formulación no es tan elegante como en el texto clásico de Godard sobre el montaje pero esta declaración tiene un valor programático similar sobre su fulgurante descubrimiento de la sobreimposición en soporte vídeo. Gracias a ella, incorpora el montaje (y la anterior discontinuidad de su cine) al interior del plano, los rótulos (¡esos textos visuales de Godard!) ya no interrumpen la imagen sino que se añaden a ella, introduciendo un elemento ulterior de montaje y, sobre todo, es un recurso que puede utilizar manualmente, sobre la marcha, personalizando el proceso de sumar imágenes, sonidos y textos (al igual que en el último tramo de *Tren en sombras* se podía oír la moviola de Guerín «pensando»...).

Esta noción de la mesa de edición como una prolongación del pensamiento es vital en una obra cuyo fin es pensar por qué el cine perdió la oportunidad de descubrir el (verdadero) montaje: al igual, dice JLG, que la pintura consiguió reproducir la perspectiva, el cine tenía una misión que no se ha realizado. Esta constatación explica la melancolía de estas *Histoire(s)* que en su terrible belleza incantatoria tienen algo de poema póstumo. Al mismo tiempo, Godard es paradójico hasta el fin, esta obra terminal abre las puertas a un modo reflexivo para el cine que tiene tanto que ver con el *ensayo* o con la historia convencionales, como el cine narrativo de su sombrío autorconciencia tuvo que ver con el que le precedió. ANTONIO WEINRICHTER

