

## El relato histórico en *Juarez* (Dieterle, 1939)

Carlos A. Belmonte Grey

Université d'Evry-Paris Saclay/

Universidad de Guadalajara

### Resumen

Este artículo propone un análisis de la película *Juarez*, dirigida por William Dieterle en 1938 y exhibida en cines estadounidenses y mexicanos en 1939. La cinta fue producida por la Warner, que contrató a los renombrados actores Paul Muni y Bette Davis; tuvo el apoyo del presidente de México, Lázaro Cárdenas, quien puso a disposición de la producción documentos de Benito Juárez y entrevistas con testigos de la época, ofreció un recorrido por los lugares históricos y prestó el Palacio de Bellas Artes para la premier latinoamericana.

Se propone debatir la idea de cine e historia: el cine histórico es una interpretación de la historia pasada y se convierte, al mismo tiempo, en un documento para la historia presente. En ese sentido, se plantean dos objetivos: mostrar cómo se construyó el relato histórico cinematográfico de la intervención francesa (1862–1867) y cómo vehiculizó los mensajes contra el nazismo, del New Deal y la lucha de la democracia.

### Palabras clave:

cine e historia, Dieterle, Juarez, New Deal, antinazismo

## Abstract

### **Historical Narrative in *Juarez* (Dieterle, 1939)**

This article analyzes the film *Juarez* (1938) directed by William Dieterle, screened in American and Mexican cinemas in 1939. The film, produced by Warner, starred the famous actors Paul Muni and Bette Davis, and it had the support of the Mexican president, Lazaro Cardenas, who provided the production with Benito Juarez's documents as well as with interviews of witnesses of the time. He also offered a tour of historical places and he offered the Palace of Fine Arts for the Latin American premier.

This article intends to discuss the concept of cinema and history: historical cinema is an interpretation of past history and it changes, at the same time, into a document for recent history. In this regard two objectives are posed, to show how the historical film of the French intervention was constructed (1862–1867), and how it transmitted messages against Nazism, the New Deal and the fight for democracy.

## Resumo

Este artigo propõe uma análise do filme «Juarez», dirigido por William Dieterle em 1938, exibido em cinemas americanos e mexicanos em 1939. O filme foi produzido pela Warner que contratou os renomados atores Paul Muni e Bette Davis, e teve o apoio do presidente mexicano Lazaro Cardenas. O presidente colocou à disposição da produção os arquivos de Benito Juarez, bem como entrevistas de testemunhas da época. Ele também ofereceu um passeio por lugares históricos e emprestou o Palácio de Belas Artes para o lançamento do filme na América Latina.

O artigo visa igualmente a debater a ideia do cinema e da história: o cinema histórico é uma interpretação da história passada e se torna, ao mesmo tempo, um documento para a história recente. Nesse sentido,

### **Keywords:**

cinema and history, Dieterle, Juarez, New Deal, antinazism.

### **Palavras-chave:**

cinema e história, Dieterle, Juarez, New Deal, antinazismo.

dois objetivos são pretendidos: demonstrar como se construiu o relato histórico cinematográfico da intervenção francesa (1862-1867), e como foram veiculadas mensagens contra o nazismo, do New Deal e da luta pela democracia.

---

### Introducción

*Juarez*<sup>1</sup> fue una película —bajo el esquema del biopic— dirigida en 1938 por el director alemán exiliado en los Estados Unidos, William Dieterle. Esta fue la primera de una serie de cintas producidas por la Warner Bros entre 1938 y 1940. Eran el preámbulo de la cinematografía de advertencia contra al nazismo y los movimientos políticos europeos; y también fueron mensajeras de la política del Buen Vecino programada por el presidente Franklin Delano Roosevelt, cuyos objetivos eran fomentar el progreso continental, terminar la intervención militar y formar un bloque defensivo ante cualquier amenaza extranjera.

En este artículo se plantea un doble problema: el uso del cine como fuente histórica y la validez del cine histórico para

interpretar la historia. Es decir, se propone reconocer que el cine histórico —ese que se preocupa por presentar el pasado y no solo el uso escenográfico— forma parte del conocimiento de la historia desde el momento en que es una interpretación del pasado puesta en un relato y, por otro lado, el análisis del documento para explicar y comprender un momento dentro de los procesos históricos.<sup>2</sup>

En este orden ideas, el artículo se divide en dos apartados: el primero recupera la creación de la obra fílmica subrayando los elementos que conformaron la interpretación del pasado y su puesta en escena, se incluyen algunos juicios de veracidad a los que la película fue sometida a fin de sondear el peso de la manipulación y engaño histórico; el segundo, analiza el documento para comprender el

<sup>1</sup> Nos referiremos al personaje histórico cuando aparezca «Juárez» con acento, y a la película cuando sea sin él y con cursivas *Juarez*.

Este artículo tuvo una primera edición en la revista *Letras Históricas*, (8), 2013. Esta nueva edición ha sido corregida, modificada y orientada hacia el análisis documental.

<sup>2</sup> Una noción de Cine e Historia actualizada se puede encontrar en la entrevista a Marc Ferro, Serge Blerald (Dir.) *Cinéma et histoire*, EHESS, 8 diciembre 2015: [http://www.canal-u.tv/video/ehess/cinema\\_et\\_histoire\\_entretien\\_avec\\_marc\\_ferro.26503](http://www.canal-u.tv/video/ehess/cinema_et_histoire_entretien_avec_marc_ferro.26503)

movimiento antinazi de los exiliados alemanes, la política del buen vecino y el debate en favor del modelo democrático, para ello se siguen las pistas iconográficas y transtextuales de la obra.

### **El relato histórico de *Juarez***

El filme *Juarez* comienza en un salón de la corte francesa en donde el emperador Luis Napoleón Bonaparte, rodeado por sus ministros, su esposa la emperatriz Eugenia y el mexicano Montares —representante del partido conservador—, pronuncia un alegre discurso sobre el estado que guarda su proyecto de regeneración racial y política en México. Sin embargo, su felicidad se ve truncada cuando recibe una nota de su embajador en Washington, A. Mercier, que le informa acerca de la derrota de los confederados del sur de los Estados Unidos y la inminencia del fin de la guerra civil, amenazando con ello alguna acción del presidente Lincoln para aplicar la famosa Doctrina Monroe. Es entonces cuando Eugenia propone una solución para la comprometida situación francesa —retirarse o enfrentarse a los norteamericanos—: nombrar a un emperador europeo elegido por el pueblo mexicano, anulando así la justificativa de aplicar la Doctrina Monroe. Napoleón, entusiasmado, apoya la idea y eligen al Archiduque de Austria, Maximiliano de Habsburgo. La figura grotesca, colérica y ladina de Napoleón es insinuada en toda la escena gracias al recurso de la

iluminación sobre su rostro rodeado por sombras y fondos negros. Mientras tanto en México, el presidente constitucional Benito Juárez lucha por salvar, a pesar de su nomadismo, un gobierno que se considera legítimo y democrático. Estas dos primeras secuencias plantean el conflicto de la historia: la resistencia democrática frente a la invasión imperialista. Los casi 120 minutos de duración del filme abarcan desde 1863, con la designación imperial de Maximiliano, hasta 1867 con el fusilamiento de este y la restauración de la República. Durante todo ese tiempo —fílmico— el espectador estará sumido en escenas de largos y pedagógicos diálogos. La película cuenta, entonces, la historia de la resistencia de Benito Juárez frente a la intervención napoleónica y el periodo de emperador Maximiliano de Habsburgo en México.

La productora de cine Warner Bros (WB en adelante) y el director alemán exiliado en Estados Unidos comenzaron a rodar el 29 de octubre 1938 y terminaron el 8 de febrero de 1939. Esta sería la producción más ambiciosa de su hasta entonces ya exitosa vida dentro del mundo hollywoodense. Este fragmento de la historia norteamericana (por geografía de América se incluye México y Estados Unidos) costaría 1 750 000 dólares. Fueron contratados los consagrados actores del momento, Paul Muni y Bette Davis. La escritura del guion tendría especial interés porque se contrataría al historiador

Aeneas Mackenzie para realizar una seria investigación histórica. Finalmente se integrarían al equipo John Huston y Wolfgang Reinhardt para que auxiliasen en la descripción filmica de los personajes.

El proyecto estaba pensado como el colofón del género del biopic que hasta entonces había ofrecido jugosos beneficios económicos y reconocimientos por los críticos del cine, sobre todo al director y al actor principal quienes habían labrado su fama en este género. Los biopics *The Life of Emile Zola* (1937, *La vida de Emilio Zola*), *The Story of Louis Pasteur* (1935, *La vida trágica de Luis Pasteur*), *Juarez* (1939) y *Dr. Ehrlich's Magic Bullet* (1940, *El quinto jinete del Apocalipsis*) por mencionar algunos de los dirigidos por Dieterle, merecieron nominaciones al Oscar y dibujaron una nueva oferta de cine ya no solo para el entretenimiento, como era la noción general al referirse al cine, sino también la posibilidad de crear obras históricas de calidad. El biopic, los documentales y los filmes de acción en el Hollywood de esta época de conflicto mundial tenían el objetivo evidente de hacer amigos para los Estados Unidos (Dunne, 1946:166-172). Esta situación predisponía, por tanto, a los guionistas y adaptadores a reacomodar los hechos históricos a favor del mensaje buscado por la

productora, el director y el gobierno. En este sentido, la manipulación de hechos en el cine de ficción con mensaje político era una de las características principales de Dieterle (Gomez, 1976-1977:38-40). Frank Nugent escribió en el *New York Times* al referirse al biopic *The Story of Louis Pasteur*:

en la vida de Pasteur, un científico que murió hace 41 años pero que dejó una vibrante huella por su paso, la Warner ha escogido un sujeto que debería hablar personalmente a cada audiencia y debería recibir, a cambio, algo más que la atención transitoria de un película ordinaria (...) el estudio de Hollywood creó un film que es al mismo tiempo, un monumento para la vida de un hombre.<sup>3</sup>

La WB estaba satisfecha por los resultados de sus anteriores biopics, pues se jactaba de aplicar métodos de investigación que permitían apegarse a los hechos históricos sin «distorsionarlos». Ofrecían al público, además de diversión, enseñanza histórica e información de la actualidad, rompiendo, de esta manera, el estigma que consideraba al cine un mero espectáculo de diversión sin alcanzar el rango de arte (De Baeque, 2005:14). Por eso Jack Warner anunció al público y a la industria

<sup>3</sup> En ese artículo, Nugent justifica también que la productora modifique la historia para enaltecer la figura del homenajeado (Nugent, february 10, 1936).

cinematográfica que, antes de *Juarez*, «aún no han visto nada» (Vanderwood, 1983:18). Esto significaba que planeaba un trabajo de investigación histórico intenso a cargo del historiador escocés Aeneas Mackenzie, quien tendría todo el tiempo y apoyo necesario para elaborar un guion que cumpliera con las expectativas del mensaje que la película debería alcanzar. El reto y la orden era reconstruir «el diálogo, más allá de ser político e ideológico, debe consistir en frases de los periódicos de hoy; cada niño debe ser hábil de reconocer que Napoleón en su intervención mexicana no es más que Mussolini, más que Hitler en su aventura española». <sup>4</sup> Es decir, basado en un hecho histórico del siglo XIX en México debería poder leerse la situación política mundial contemporánea en Europa. Mackenzie tenía que plasmar en un guion cinematográfico un hecho histórico de un país que apenas conocía y con personajes que le eran más bien ajenos. Para ello, según el investigador Vanderwood, se hizo con más de 700 libros y 2000 cartas, diarios y documentos, algunos en español y otros en francés, y requirió de la ayuda

del profesor de la Universidad de New York, Jesse John Dossick. <sup>5</sup>

Además, el gobierno mexicano, encabezado por Lázaro Cárdenas ofreció un amplio apoyo al director para la realización de la película poniendo al alcance de la productora material bibliográfico y otros recursos de documentación como entrevistas personales con gente contemporánea a Juárez o recorridos por algunas regiones significativas de los hechos, y prestó, para la premier del film en América Latina, el Palacio de Bellas Artes. Incluso el presidente Cárdenas ofreció, el 2 de septiembre de 1938 en vísperas de comenzar el rodaje, un banquete en honor de Paul Muni y William Dieterle. En la promoción del filme, que aún no existía, se anunciaba que el multipremiado y mundialmente conocido interprete de Zola se preparaba para reencarnar al Benemérito de las Américas, Benito Juárez, motivo suficiente para atraer a los periodistas de la ciudad y corresponsales de agencias internacionales a fin de que pudieran «intercambiar impresiones con el célebre actor (...) podrá ser entrevistado,

<sup>4</sup> Wolfgang Reinhardt, «Phantom crown», February 15, 1938, Document 8, Box 5, William Dieterle Collection, 17 Doherty Library, University of Southern California, Los Angeles (conocido como Colección Dieterle), Cit. por Vanderwood (1983:20).

<sup>5</sup> «...el historiador escocés Aeneas Mackenzie emprende una amplia investigación histórica a partir de 372 obras y cerca de 1000 documentos fotográficos de la época (¡Burbank reúne más documentación sobre el tema de la que se puede encontrar en el propio México!)» (Dumont, 1994:113). Hemos colocado la cifra otorgada por Vanderwood en el cuerpo del texto en lugar de la de Dumont no porque la consideremos más correcta sino porque aquel ha anotado las fuentes de donde obtuvo esos resultado (Vanderwood, 1983:20).

pues hasta ahora se había mostrado refractario a la publicidad hecha en torno a su persona».<sup>6</sup> En seguida comenzó el viaje que duró 6 semanas durante las cuales estuvieron en Oaxaca, Guanajuato, Guadalupe y en la ciudad de México, hospedándose algún tiempo en la finca personal de Cárdenas (Dumont, 2002:113).

Contar la historia de la invasión francesa en México implicaba el reto de crear cinematográficamente dos personajes históricos que se complementaban, el presidente mexicano Benito Juárez y el emperador de México, Maximiliano de Habsburgo. Mackenzie comenzó a descubrir y describir a un Maximiliano, tan benévolo así como atractivo para la audiencia, que superaba en la pantalla la figura de piedra de Benito Juárez. La productora se dio cuenta del problema y tuvo que incorporar a John Huston y a Wolfgang Reinhardt para que le auxiliasen en la descripción de los personajes. Pero ni con ellos se pudo equilibrar en el producto final. Los revisores del estudio declararon: «nosotros, la audiencia, estamos empezando a pensar que Maximiliano

estaría bien. La monarquía suena muy bien».<sup>7</sup> Cabe apuntar lo complicado de la representación de Juárez en un personaje cinematográfico. Para 1939 habían sido dedicadas seis<sup>8</sup> películas que directa o indirectamente hablaban de Juárez y todas siguieron los mismos lineamientos estéticos de una imagen que funciona bien para las estatuas y las pinturas; levita y sombrero de copa negro, regordete, poco cuello o sumido entre los hombros, hierático e inexpresivo; su carácter es taciturno, de pocas palabras y ellas siempre pronunciadas en tono profético y concluyente; de movimientos lentos y jamás exaltado, enojado o desesperado sino siempre templado; recuperación del estereotipo indígena pero que en el lenguaje fílmico provoca serios problemas porque no es fácil dotarle de movimiento (Tuñón, 2007). Posiblemente fue a causa de la complejidad de construir un Juárez atractivo para las audiencias que su representación fílmica siempre ha estado acompañada de su adversario austriaco, lo que le permite comparar las virtudes democráticas frente a las intenciones

<sup>6</sup> Anónimo (2 de septiembre 1938). Paul Muni será agasajado hoy durante una fiesta íntima. *El Universal gráfico de la tarde*.

<sup>7</sup> «General notes on Phantom Crown, 1938» y «Consolidation of the Values of Scenes 10 and 13», cit. por Vanderwood (1983:25).

<sup>8</sup> Tres de producción mexicana y tres estadounidenses: del director mexicano Miguel Contreras Torres son *Juárez y Maximiliano* (1938), *La caída del Imperio* (1933), *La Paloma* (1937) y *The mad Empress* (EUA, 1939); *Guadalupe la Chicana* (Raphael J. Sevilla, EE. UU., 1937), *De Porfirio Díaz a Lázaro Cárdenas* (Rafael Sánchez Candiani, EE. UU., 1939).

invasoras y monárquicas. Tal situación ha provocado que nunca sea el personaje principal de la película sino un símbolo. Por su parte, en *Juarez*, el personaje de Maximiliano quedará definido desde su primera aparición desembarcando en Veracruz: carácter romántico, soñador, ingenuo y hasta incrédulo ante los discursos de los aduladores y consejos de sus generales tanto franceses como mexicanos que buscan sostenerlo en el poder; es una figura benevolente y admirador de la raza y cultura indígena mexicana; su esposa, la emperatriz Carlota, es su cómplice en la toma de decisiones y su apoyo espiritual.

El historiador recurrió, sin embargo, no solo a las fuentes documentales tradicionales de la historia positivista sino también a las literarias. Se apoyó ampliamente en la obra de teatro del escritor austriaco Franz Werfel (1890–1945) *Juárez y Maximiliano* (1924) y en la novela de la inglesa Bertita Harding *Maximiliano y Carlota* (*The phantom crow*, 1934). Werfel fue la fuente para dibujar la idea de democracia concretada en el personaje Juárez. Aunque dicha idea en el trabajo de Werfel tenía un matiz diferente, pues era vista como una época más remota, posterior a la substitución de los dictadores quienes a su vez habrían suplido las monarquías; mientras que en la película el enfrentamiento fue entre democracia republicana contra el imperialismo y monarquismo europeo. En el prólogo de la edición mexicana de 1931 hecha

por la editorial La Razón, se afirmó que esta obra era la opinión europea sobre la tragedia del Habsburgo que comenzó en Miramar y terminó en Querétaro. A pesar de la meticulosidad histórica en la documentación, la pieza se permite libertades episódicas pero es honrada en el dibujo de los caracteres principales: «el uso de uno que otro artificio melodramático no compromete la dignidad de la obra ni pone en peligro su integridad arquitectónica que no puede ser otra que la de todo drama histórico» (Werfel, 2002:xiv–xv).

La novela de Harding, dotada de una interesante bibliografía y descripciones realizadas por ella de las cortes del emperador Francisco José de Austria, de Leopoldo I de Bélgica y del imperio mexicano, recreó el ambiente y los escenarios (Cleven, 1937:517–518). La novela se circunscribe a los casos de Maximiliano y Carlota, al contexto europeo y al imperio de Napoleón III. Harding mostró franca afición por los enamorados perdidos en una selva de salvajes mexicanos ambiciosos que no tienen el menor interés por reconstruir su país aprovechando las ideas de un soberano noble, educado con ideas liberales, capaz de dejar su tierra con las respectivas comodidades para lanzarse a la salvación de otra nación en las lejanas Américas. La fascinación que Harding expresa por la pareja imperial en su novela la llevó a crear un aura en torno a sus cabezas desfigurando al México de la segunda mitad del siglo XIX,

confrontándolo desde la perspectiva de las sutilezas de las cortes europeas contra la situación que envolvía al gobierno de Juárez. Esta novela ofreció el material suficiente para abastecer de información al guionista y trazar las analogías históricas entre la segunda mitad del XIX y la primera del XX. Se puede afirmar que estas obras fueron la plataforma de la mayoría de los diálogos, descripción de escenarios, situaciones y personajes (física y moralmente); fuera de ellas sólo quedaron las lecciones democráticas y la situación europea, es decir, el mensaje político que la Warner en sociedad con Franklin D. Roosevelt (FDR) buscaban.

A fin de salvar el discurso de la Nueva Amistad de Roosevelt, el historiador y los adaptadores se cuidaron de evitar los calificativos de traición en los mexicanos de ambos bandos —tanto de los fieles juaristas como en los generales conservadores afines al Emperador—, y fueron simples patriotas indígenas y mestizos en busca del mejor proyecto para su pueblo. Con este fin recurrieron al argumento pictórico que les daría a la vez la validez de estar creando una obra de arte y el justificante histórico de la lucha libertaria. Serán los fusilamientos, por una parte de los mexicanos opositores al emperador y el del propio Maximiliano, que darán la pauta para traer a escena al pintor español Francisco de Goya y señalar a omisión al francés, contemporáneo de los Habsburgo, Edouard Manet.

El cuadro *Fusilamientos del 3 de mayo* de Goya quería dotar ese elemento de veracidad histórica que tanto trabajo parecía costarle al guion. Aunque la referencia es muy rápida y seguida de diferentes tomas de fusilados, puede ser percibida por dos de los cuatro tipos de espectadores que Charles Tashiro ha descrito en su tipología de audiencia enfrentada a cuadros relativamente conocidos: corresponde al tipo del espectador que tiene conocimientos básicos de pintura capaz de reconocer la problemática que representa dicha reproducción en el celuloide; y al especializado, que puede, además de ubicar la fuente, reconocer la descontextualización de dicha pintura en el filme (Tashiro, 1996:19–33). Por otra parte, la ausencia de la obra del pintor francés Edouard Manet refuerza la noción de neutralidad buscada por los escritores. Manet, contemporáneo a los hechos, tenía el objetivo de denunciar el asesinato del benévolo Maximiliano de Habsburgo; en tanto Goya, también toca el tema de la invasión francesa pero en este caso desde el punto de vista del país invadido medio siglo antes, España. La obra de Manet fue resultado más de la denuncia política e imagen de horror por la muerte del emperador que el fruto de una documentación que sirviera de sustento para una versión más realista de lo sucedido en México en 1867. Y es que el Maximiliano de Manet está colocado al centro de los dos generales mexicanos, con las manos tomadas y

abiertas en forma de Cristo pero con los pies bien plantados sobre la tierra dando la apariencia de serenidad y resignación ante un destino inexorable, cruel e injusto; la escena adquiere mayor dramatismo porque existen espectadores con sus rostros indignados y afligidos frente a un desgarrador final; y por último, el pelotón de fusilamiento apiñado y sin orden, viste uniformes ambiguos entre el francés y el mexicano, intencionalmente pintado así para distribuir la culpa del acto a los izquierdistas mexicanos y los franceses que huyeron abandonando a su títere-emperador (Barnes, 1993). Es en conclusión, una imagen que no funcionaba a los objetivos del filme y que solo comprometía más la insípida figura de Juárez. Por el contrario, el de Goya aunque pintado 50 años antes y sobre un contexto relativamente distinto, hace referencia al horror de la muerte del pueblo subyugado por los invasores. El pueblo y los fusilados son gente asesinada por un grupo de soldados perfectamente uniformados y alineados, es decir, son profesionales al

mando de un comandante, Napoleón, de claras intenciones imperialistas. Esta imagen es, por tanto, la más cercana al drama del pueblo mexicano que el filme quería retratar. Ambas obras comparten un elemento, son los fusilados, españoles en Goya y dos mexicanos y un austriaco en Manet, las víctimas injustamente asesinadas por defender una causa justa a ojos de los artistas.

Los Estados Unidos juegan, en la película, un papel determinante para combatir la invasión francesa en México y su presencia es tanto moral como física. La primera figura es la más emblemática, se trata de un cuadro del presidente estadounidense Abraham Lincoln que recorrerá todos los caminos a la espalda de Juárez.<sup>9</sup> Entre los personajes de carne y hueso estará el ministro estadounidense en Francia, John Bigelow, quien encarará a Napoleón para cuestionarle la presencia de sus tropas en México y la fecha de retirada, o de lo contrario su país ordenará el avance libertario. El final de la película es contundente, la muerte del

<sup>9</sup> La primera aparición de Juárez está envuelta en misticismo para crear interés en el personaje «principal» de la película. Solo vemos sus negras e indígenas manos leyendo una carta remitida por el presidente estadounidense, Abraham Lincoln, reiterándole su amistad y compromiso de apoyarle en esta afrenta nacional. Luego, Juárez toma un gran retrato de Lincoln para despejar la mesa y redactar una fervorosa carta sobre los derechos de la República y la soberanía del país contra la invasión. Una vez terminada ordena, con solo un movimiento de manos, a su mozo que deje pasar a los generales al cuarto, extendiéndole a Díaz el documento. El cuadro de Lincoln, colocado siempre a la cabeza de Juárez, se convierte en el consejero inseparable, se obstina en llevarlo a su lado en cada mudanza de su gobierno. Incluso en las últimas escenas del filme, Juárez lo consulta para saber qué hacer con Maximiliano y otros generales coludidos ya derrotados.

invasor; a diferencia de la obra de Werfel y de Harding: en la primera se declara la derrota y el fin de la época de las monarquías frente a las dictaduras; y la segunda, visiblemente seducida por el emperador y su sistema, es la victoria de un hombre justo, «que hace lo que tenía que hacer» pero sin brillo en su semblante.

#### Objetivo conseguido: la Europa de 1930 en México de 1860

El objetivo parece haberse alcanzado, al menos en parte, según apuntó el comentarista de cine de *New York Times* dos días después de su estreno en el Hollywood Theatre, «esta película del pasado se ha convertido extrañamente en contemporánea, revitalizada y significativa» (Nugent, April 25, 1939). La película fue estrenada con bombo y fanfarrias el 29 de abril de 1939 en el Hollywood Theatre de Nueva York con la presencia de las legaciones diplomáticas latinoamericanas. Al día siguiente comenzaría la ola de críticas, a favor y en contra, de una película que debería recorrer el continente americano con el mensaje de la democracia, la soberanía y libertad de las naciones americanas. Nugent observó dos errores en la película, los mismos que serían señalados en futuras críticas de periodistas e investigadores: por una parte, técnicamente la

película era muy estática, la culpa era en este sentido achacable a Dieterle, quien usualmente dirigía bastante bien pero pareciera que en esta ocasión se había preocupado más por el discurso; y el segundo, fue el desequilibrio en la narración y caracteres, pues Juárez quedaba relegado a segundo término por Maximiliano, «Juárez es claramente el héroe de la historia, pero Maximiliano es el héroe de la película» (Nugent, April 25, 1939).

En México el ambiente de supuesta amistad entre ambos países no era el más positivo, no solo por los conflictos generados tras las expropiaciones agrarias y petroleras del presidente Cárdenas, sino también porque la industria fílmica nacional se encontraba resentida por el boicot orquestado desde Hollywood contra las películas mexicanas que buscaban mercado en el resto del continente. El reclamo de la industria mexicana, previo a la presentación de la película en el mes de junio, fue más amargo cuando el gobierno del presidente Lázaro Cárdenas concedió el Palacio de Bellas Artes para la premier de *Juarez*, pues un grupo de trabajadores hicieron público su descontento ante tales facilidades, toda vez que Hollywood continuaba hundiendo al cine nacional monopolizando los mercados.<sup>10</sup> La campaña publicitaria de *Juarez*

<sup>10</sup> Anónimo (13 de octubre, 1938). Boycot al cine mexicano en america latina. *La Prensa*.

Anónimo (25 de mayo, 1939). La crisis de la industria cinematográfica. *El universal gráfico de la tarde*.

en México fue intensa durante toda la semana previa a la premier, los principales diarios del país como *Excélsior*, *el Universal* y *la Prensa*, publicaron anuncios que empezaron ocupando un cuarto de plana hasta la plana completa en la sección de las carteleras.

Para el 21 de junio —dos días antes del estreno en Bellas Artes— la publicidad incluía ya a los actores principales que aparecían en los anuncios, como fue el caso de Bette Davis con los modelitos y sombreros lucidos durante la película puestos ahora a la venta. El día de la premier en Bellas Artes, una nota aclamaba a la actriz principal por ser ésta su consagración artística dando muestras de su verdadero talento. Destacaban dos momentos en la película: su fervor ante la virgen de Guadalupe y su proceso de enloquecimiento, además de reconocer su gran parecido con la verdadera Carlota.<sup>11</sup> En la ciudad de México la película se mantuvo en cartelera durante cinco semanas (Amador y Ayala Blanco, 1982:254), mas, no obstante la publicidad pagada, los periódicos presentaron opiniones encontradas, algunas de ellas señalando el poco gusto que el presidente Cárdenas había expresado sobre el filme cuando

tuvo la oportunidad de verlo antes de su estreno en la ciudad de México durante un viaje a Ciudad Juárez el 25 de mayo.<sup>12</sup>

*La Prensa* publicaba el reclamo de los trabajadores de la industria que agregaban además de su inconformidad por los privilegios concedidos a la Warner, el hecho de que fuera un plagio de otra película mexicana, *Juárez y Maximiliano* realizadas por trabajadores mexicanos y que había demandado a la producción hollywoodense sin obtener respuesta y señalando al gobierno mexicano de complicidad. Disgustaba también que los acontecimientos históricos estuvieran manipulados, pintando a Juárez como un déspota y a Maximiliano como una figura simpática, al grado de que el presidente mexicano se humilla pidiendo perdón al emperador en su tumba. Esta escena se sabía de antemano sería censurada en su versión para el público mexicano mas no así en el resto de Latinoamérica. Además, la figura del indio —continuaba la nota— volvía a ser vista como la raza degradada capaz de realizar todas las bajezas posibles manteniendo el estereotipo del mexicano ladrón y asesino. Toda esa atrocidad autorizada y patrocinada en parte por el gobierno mexicano.<sup>13</sup> La prensa mexicana

11 Anónimo (21 de junio, 1939). Elegancias de las estrellas de cine. *El Universal Gráfico de la tarde*. Anónimo (23 de junio, 1939). Bette Davis representa a la emperatriz Carlota. *El Universal*.

12 Anónimo (25 de mayo, 1939). El presidente Cárdenas no hizo elogios de la cinta Juárez. *El Universal gráfico de la tarde*.

13 Anónimo (22 de junio, 1939). Causa indignación lo sucedido en la película Juárez. *La Prensa*.

no fue, por tanto, generosa. El diario Últimas Noticias apenas un poco menos duro que *La Prensa* anotó que la Warner había intentado endulzarles la píldora de la Doctrina Monroe para hacer al gringo más sabroso a los latinoamericanos y que era ridículo que Juárez llevara consigo un retrato de Lincoln como si se tratara de su novia. *Excelsior* encontró que los personajes de *Juarez* servían al realizador para expresar sus ideas y doctrinas yanquis de absorción para los europeos, cuando en realidad el verdadero imperialista estaba en el norte (Vanderwood, 1983:37). Por si tales comentarios no fueran suficientemente duros, el público tuvo en cartelera, al mismo tiempo que los productos de la Warner (*Juárez* y *Confesiones de un espía nazi* (Anatole Litvak, 1939), la película mexicana *El cementerio de las águilas* (Luis Lezama, 1939) centrada en el asunto de la invasión estadounidense hacía apenas 90 años atrás. La cinta, estelarizada por la súper estrella del cine mexicano Jorge Negrete, recordaba el heroísmo de los jóvenes cadetes militares que defendieron el castillo de Chapultepec en 1847 y pararon momentáneamente la ocupación estadounidense.

Copias de estas críticas llegaron al Departamento de Estado de EUA, en donde se debería de calcular si esta película fomentaría la unidad del hemisferio. El experimento había fallado, los americanos estaban o confundidos o despreocupados con los eventos internacionales, y por ello no muchos entendían los argumentos

ideológicos y el proyecto de propaganda política quedó abandonado lo mismo que *Juarez*, la cual fue archivada desde principios de la década de 1940 a causa de sus pocas ganancias económicas. Esta situación influyó en que se montara una segunda versión para su relanzamiento en 1952: se omitieron varios fragmentos por las nuevas necesidades políticas exigidas al filme una vez que la segunda guerra mundial finalizó y se estableció un nuevo orden de países (Vanderwood, 1983:40-41 y 142).

### **Las ideas de la Warner y Dieterle a través de *Juarez***

La película porta cuatro mensajes principales: el antinazismo, el Buen Vecino, la democracia y la mexicanidad. En este artículo solo se comentarán brevemente los tres primeros por pertenecer a la rama de los objetivos explícitos de la productora, mientras que el cuarto forma parte de un discurso genérico que Hollywood tenía desde la época del cine mudo sobre los mexicanos.

### **En el exilio Dieterle advierte contra el nazismo**

William Dieterle formó parte de los primeros grupos de refugiados llegados a EE. UU. a comienzos de la década de 1930 y que fueron rápidamente acogidos por las grandes casas productoras hollywoodenses como la WB. Le siguieron Thomas Mann, miembro de la ya desaparecida Escuela de Frankfurt, en 1934, Fritz Lang, Mark

Horkheimer, Theodor Adorno y Franz Werfel, por mencionar sólo algunos. Dieterle y Mann destacaron por su activismo político antinazi: el primero tuvo una intensa actividad sobre todo entre los años de 1936 a 1941; fundó la publicación antinazi *The Hollywood Tribune* y patrocinó el grupo de teatro en habla inglesa *The continental players*; con él buscó agitar las almas de los espectadores y de sus gobiernos para la construcción de un bloque de defensa y para ayudar a los alemanes refugiados en el exilio (Dassanowsky, 2005:143–150). El segundo, más involucrado en la vida académica, fundó en diciembre de 1940, junto con su hijo Klaus Mann, la revista *Dicine* que nació como organismo antifascista y de revisión literaria. Desde su primer número en enero de 1941 se involucró en el foro de expresión de los exiliados europeos, artistas e intelectuales como el propio Thomas Mann, Stefan Zweig, Julien Green, Vladimir Nabokov, Marc Chagall, William Dieterle, entre otros. Lamentablemente por problemas económicos solo duró un año siendo su último número el aparecido en enero–febrero de 1942. Sería precisamente en su aportación al debate organizado por Klaus Mann sobre la cultura de masas, *A Review of free culture* (*Decision*, (4), abril de 1941) que Dieterle, con el artículo intitulado *PS*

*to Movie Symposium*, expresaría su visión del cine pedagógico aunque matizaría el alcance de la tarea adjudicada a su arte. Juntos (Mann y Dieterle) fundaron la European Film Found, movimiento presidido por Ernst Lubitsch, destinada a reunir dinero para apoyar el exilio de las víctimas de la persecución nazi y ayudarles a encontrar trabajo (Viejo, 2010:10–17).

Para ellos, Hollywood debería asumir la responsabilidad de llegar a las grandes masas e influenciarlas. Era momento de poner en práctica su visión de un cine pedagógico y moralizante como fin último de la industria. Esta idea, la haría pública en junio de 1940 con el artículo «Lo que el público cree que quiere». En él critica la censura de la Hays Office empecinada en revelar solo aquellos productos que mostraban «los modelos de vida correctos y sujetos a las exigencias del argumento y el entretenimiento» de la sociedad estadounidense, obviando que el cine de este tipo es solo una «máscara sonriente (...) que ha sido construida en el salón de la belleza de Hollywood y ha recibido el beneplácito de la censura». Dieterle creía que «la verdad inmutable de cualquier gran hombre es tan actual hoy como siempre lo fue o como siempre lo será», de ahí la importancia de su proyecto por filmar las grandes biografías (2010:18–21)<sup>14</sup>. La

<sup>14</sup> Este texto fue publicado originalmente como Dieterle (1940). What the Public *Thinks* it Wants. *California Arts and Architecture*, (57), 21 y 48.

urgencia de enviar un mensaje inmediato a ser interiorizado por el espectador era el móvil del afamado director de la WB, aunque tal entusiasmo era opuesto a la pasividad e indiferencia con que el gobierno de los EE. UU., a través de sus canales de propaganda, se expresaba. Y es que la opinión general era la de abstenerse de hacer cualquier alusión a la guerra en tanto su país no fuera el que estaba en ella.

Otro sentimiento existía del lado mexicano. El gobierno de Cárdenas era consciente del peligro que Hitler representaba, su diplomático en Ginebra le escribía el 20 de noviembre de 1937:

Señor General, un paréntesis sobre el que valdría la pena de preocuparse: ¿Por qué no pensar que el nazismo victorioso e impune, pretendiera llevar su influencia a Asia y a nuestra América Latina? (...) A mí, francamente, el peligro no me parece absurdo y por eso me permito mencionarlo, a reserva de insistir sobre él en carta próxima. (Fabela, 1947:67)

Desde 1934 los periódicos en México planteaban la posibilidad de una nueva conflagración en Europa. Constantemente aparecían declaraciones de personajes

que advertían sobre la guerra. *El enano*, el 4 de marzo, publicó a Stalin declarando «se acerca una nueva guerra imperialista como única salida de la presente situación»<sup>15</sup>, un mes después, el 15 de abril en el mismo diario, Rusia exponía, desde su puesto en Ginebra, la delicada situación mundial; Inglaterra y Francia apoyaban el desarme solicitado por Rusia pero no lo efectuarían hasta que Alemania se mostrara respetuosa con las decisiones de la Sociedad de Naciones.<sup>16</sup> En 1936 los símbolos nazistas como la suástica estaban plenamente identificados, por ello se habían formado algunos movimientos juveniles que la rechazaban, aunque se polarizaban con la presencia de animadores socialistas que amenazaban a la burguesía local.<sup>17</sup> Por eso se puede aseverar que el gobierno de Cárdenas extendió su apoyo a la productora norteamericana, no solo con el propósito de corresponder a las atenciones del Buen Vecino y tranquilizar los ánimos por las recientes expropiaciones, sino que tenía también el temor franco de una nueva invasión.

*Juarez* debería ser una alegoría de la *Mittleurope*. Es decir, los acontecimientos que ocurrían en Europa Central desde 1938, con el agravante de la Guerra Civil

<sup>15</sup> Anónimo (4 de marzo, 1934).

<sup>16</sup> Anónimo (15 de abril, 1934). De nuevo el espectro de la guerra amenaza envolver a la vieja Europa. *El Enano*.

<sup>17</sup> Madero, E. (15 de marzo, 1936). El barbaro naciismo prepara la guerra. La juventud mexicana repudia la cruz infamante de la swastica. *La ruta*, 2.

española, fueron el telón y el centro de las alegorías históricas transmutadas al continente americano, con héroes y símbolos nacionales que se pretendía produjeran simpatía entre el público del ya no tan Nuevo Mundo. Haciendo uso de uno de los elementos de la víctima propiciatoria para la construcción de mitos, como es la generalización de cualidades y hechos en un símbolo (Luna, 1984:154-155), el Napoleón dibujado por Dieterle condensó las convenciones del malvado del melodrama cinematográfico con los rasgos de Hitler y Mussolini. Cada frase salida de su boca o en referencia a su persona debería contener las ideas promovidas por aquel par de sujetos que constituían una amenaza para la humanidad. La analogía entre Napoleón y Hitler-Mussolini debería apoyarse en diálogos y frases aparecidas en los periódicos; los guionistas se enfrentaron así al reto de ir modificando su trabajo según se sucedían las cosas en Europa y se recibían en América.

Fue entonces que la condensación de ideas se manifiesta en tres momentos de específica tensión del film: en la presentación de Napoleón (previamente comentada); en el clímax de los problemas de la resistencia de la República de Juárez; y en la caída del imperio y la locura de Carlota. Es posible explicar el mensaje antinazi desde dos vertientes: la descripción de la perversidad de Hitler y Mussolini y la representación fílmica de dos acontecimientos que exponen el expansionismo alemán e italiano.

Sobre el primer grupo será el propio Napoleón, una vez más apoyando la idea del malvado del melodrama, quien describa sus intenciones expansionistas en la primera aparición de la película:

Yo, Luis Napoleón, Emperador de Francia, comprometo nuestra riqueza y la fuerza de nuestra armada, no en un espíritu de conquista egoísta, sino en una cruzada para restaurar para nuestra raza y el resto del mundo civilizado, nuestra antigua fuerza y prestigio. Sepa el mundo que nuestra conquista de México es solo el comienzo de la realización de nuestra santa misión.

Del segundo grupo, relacionado directamente con acontecimientos que prueban la expansión del nazismo, se retomó justamente la historia de la invasión francesa en México. Maximiliano rechazó el trono mexicano en tanto Napoleón no le aseguró que los mexicanos, a través de un plebiscito, estaban de acuerdo con su presencia. El emperador francés aliado con los mexicanos lo organizó. En total el 99,9 % de la población votó a favor de archiduque de Habsburgo, lo que le daba legitimidad democrática para viajar y ocupar el trono de su nuevo Imperio en México. Tal evento funcionó para construir la analogía del *Anschluss* austriaco de Alemania, en este caso fue un 99,7 % de la población austriaca que votó el 10 de abril de 1938 por la anexión con el Führer (Dassanowsky, 2005:146). Otra escena en este mismo grupo de condensación

de ideas fue una manipulación a la historia de la intervención francesa al inventar la figura del vicepresidente de la República, Alejandro Uradi, que terminará por traicionar a Juárez. Este evento fílmico encontró su fuente en el levantamiento del general Saturnino Cedillo contra el presidente Cárdenas durante la primavera de 1938 y quien fue supuestamente patrocinado por los alemanes con miras a extender su influencia en América y sobre todo para colocar un gobierno afín a sus intereses en una posición estratégica para una futura invasión del Eje.<sup>18</sup> No es nuestra intención polemizar en torno a la naturaleza del levantamiento cedillista sino ceñirnos a lo que *Juarez* quería exponer a su público apoyado por las noticias publicadas en los medios nacionales.

Para terminar, se puede decir que *Juarez* permitió (según la interpretación de otro austriaco) exhibir la genialidad de la literatura y el cine germano, pues Werfel y Dieterle expresaban a la audiencia su preocupación por la expansión nazi y el sentimiento de la comunidad exiliada ante el paradigma construido en torno a la figura germana (Dassanowsky, 2005:147).

### Los buenos vecinos de la mano de la WB

Uno de los frentes de la política del New Deal tenía el objetivo de crear

un acercamiento con las naciones del continente americano a fin de fortalecer la presencia comercial y económica en ellas bajo el argumento de la difusión y protección de los principios democráticos. Franklin Delano Roosevelt (FDR) declaró dar pruebas de sus buenas intenciones con la abrogación de la enmienda Platt en lo referente a Cuba; el retiro de marines de Haití; el reconocimiento del gobierno revolucionario salvadoreño; y el establecimiento del Banco de Exportación e Importación para otorgar créditos a las repúblicas latinoamericanas. Quería olvidar los agravios del pasado y promover el progreso panamericano.

Hollywood había tratado de mantenerse al margen de toda temática de propaganda política para no tocar sensibilidades en ninguno de los bandos en cuestión y por supuesto, no lastimar sus mercados ni en Latinoamérica ni en Europa. Sin embargo, la WB mantuvo su colaboración con FDR iniciada desde 1932 cuando Jack Warner se había convertido en el coordinador de la campaña presidencial. La relación se mantuvo durante todo el periodo presidencial de FDR hasta su muerte, convirtiéndose la WB en la principal promotora del New Deal y recibiendo a cambio algunos beneficios como cierta libertad para producir películas que pudieran chocar

<sup>18</sup> Anónimo (16 de mayo, 1938). Traman movimiento facista en el País. *La Prensa*, 3.



Fusilados de Dieterle



Bigelow visita a Napoleón montado en un caballo de madera

contra las políticas anti-trust.<sup>19</sup> No obstante su colaboración, la WB insistía en mantener una posición reservada en cuanto al asunto de la guerra europea. Ante tal situación, Dieterle buscó el patrocinio de la productora independiente de Walter Wanger, para dirigir *Blockade* estrenada el 17 de junio de 1938. Esta fue de las pocas menciones que Hollywood hizo en lo referente a la guerra civil española, pues al igual que la situación vivida en Alemania e Italia, se negaba a discutir temas políticos que pudieran afectar su mercado europeo. Inmediatamente, el 29 de enero de 1939, Jack Warner declaró a la prensa, «a partir de ahora vamos a poner el cine al servicio de los ideales de la nación» (Dumont, 1994:113) pues tenía ya en puerta tres películas de compromiso político: *Juarez*, *Confessions*

*of a nazi spy* (Anatole Litvak, 1939) y el cortometraje *The Monroe Doctrine*. Las tres fueron proyectadas en 1939 y los dos largometrajes aparecieron en cartelera al mismo tiempo en México. El poco éxito en taquilla y el descrédito político desanimó a la productora. Ésta decidió abandonar los temas propagandísticos de forma directa y retomar las películas de acción y entretenimiento con tramas históricas que le permitieran insertar discursos de alerta ante el avance del imperialismo italo-alemán, como fue el caso en *The Sea Hawk* (Michael Curtiz, 1940), estrenada el 1 de julio de 1940.

En *Juarez* se identifican dos ideas centrales del proyecto del buen vecinaje. La fórmula para hacer pasar el mensaje es utilizar el dúo Juárez-Lincoln / cuerpo-alma, cuya unión expone los principios

<sup>19</sup> The case *U.S. v. Paramount* was delayed several times by consent decrees and World War II. Recuperado de: [http://www.cobbles.com/simpp\\_archive/1film\\_antitrust.htm](http://www.cobbles.com/simpp_archive/1film_antitrust.htm)

democráticos, liberales y soberanos de América:

**a) América unida**

Los respectivos presidentes intercambian misivas, uno habla de los principios estadounidenses y el otro, el mexicano, condensa los temores y anhelos latinoamericanos. Juárez lee la primera carta, sostenida por sus manos morenas, casi negras y temblorosas, y en cuyo mensaje su homólogo le ofrece : «Si Dios quiere, nuestra propia guerra civil terminará pronto; y cuando eso sea, le prometo que haré todo lo que esté en mi poder para ayudarle en su lucha». El Destino Manifiesto, junto con la Doctrina Monroe, habían guiado las acciones estadounidenses a lo largo del siglo XIX y primer cuarto del XX. Este Destino era inevitable para los EUA y ahora estaban dispuestos a compartirlo con toda América (Ortega y Medina, 1972:9 y 142).

En *Juarez* fue sobre el personaje del Emperador Maximiliano donde se recayó la mesiánica función de recordarle al espectador el sagrado destino de América. La benévola y ambigua figura —histórica y fílmica— del emperador era propicia para pronunciar el recordatorio justo recién desembarca en Veracruz, se monta al carruaje acompañado de su esposa, y en respuesta al reproche que ella se hacía por haberlo animado a aceptar la peligrosa aventura: «Tú estabas en lo cierto en ponerme sobre el camino de mi

destino manifiesto». El FDR transmutado fílmicamente en Juárez y Lincoln estaba dispuesto a aplicar la Doctrina Monroe, por eso el embajador estadounidense Bigelow es enviado a plantear un ultimátum al emperador francés. El enviado entra en un salón de la corte francesa en el momento en que el emperador posa, montado en un brioso corcel de madera, para un pintor. Napoleón pierde la pose ante la presencia diplomática, se empuña y busca la manera de tranquilizar el ánimo del comisionado asegurándole que están próximos a terminar de juntar sus cosas y embarcarse con el ejército de vuelta a Francia.

El éxito y ejecución del programa rooseveltiano, en la parte militar tanto en el respeto a la soberanía como al apoyo de capacitación militar, quedaba evidenciado por el retiro de las fuerzas estadounidenses. Para el 3 de mayo de 1939, justo cuando comenzaba a exhibirse *Juarez*, apareció en la prensa un artículo de Nicholas Roosevelt, economista estadounidense, que sintetizaba los objetivos del Buen Vecino. El articulista estuvo como observador en la 8ª Conferencia Panamericana de Lima, vio que la política del Buen Vecino era efectivamente crear Buenos Vecinos, mutuamente, no solo de parte de EE. UU. sino también por Latinoamérica, porque ambas esferas se necesitaban comercialmente, aquellos para desarrollar y vender sus productos industriales y

estos porque tienen las materias primas que necesita EE. UU.<sup>20</sup>

#### b) América sin racismo

Entre los objetivos sociales del New Deal apareció el racismo que afectaba lo mismo a la población afroamericana que a la latina. FDR propuso reducir las prácticas discriminatorias a pesar de que el planteamiento le generó división de opiniones. *Juarez*, por tanto, también debería llevar este mensaje de inclusión de razas. La iconografía de la película quedó ligada a los elementos indígenas expuestos por la escuela muralista mexicana y a otros objetos simbólicos que ofrecían puntos de referencia a la imagen que los estadounidenses tenían sobre la Latinoamérica. El Juárez de Muni tiene la característica del indio inmutable de piel cobriza, y Tomás Mejía, el fiel general mexicano al servicio de Maximiliano, es la prueba viva de la más pura sangre heredera del imperio azteca. El emperador lo manifiesta al nombrar a Mejía Comandante en Jefe de la Armada Imperial Mexicana negándose a aceptar la declinación que el sorprendido general le plantea:

Mejía. Es un gran honor, Majestad Imperial... No puedo aceptarlo siendo un Indio. Soy indigno.

Maximiliano. ¿Qué tiene que ver tu raza con tu habilidad para comandar; general Mejía?

Mejía: Todo, Majestad Imperial.

Maximiliano: Puesto que desciende del noble tronco Azteca, no hay duda de que la herencia de su sangre es la más antigua en esta habitación... Es nuestra voluntad que asuma el puesto para el cual ha sido ascendido, y confiamos le hará gran honor.

La concepción de sociedad antirracista del filme es presentada en los discursos de Maximiliano recitados a Tomás Mejía. El emperador, a diferencia del igualitarismo social y racial de Juárez, tiene su concepción bañada por la calidad de la genealogía y la herencia de la sangre noble, es decir, tiene la noción de igualdad racial pero con la existencia de jerarquías y elites (Dassanowsky, 2005:147). La cinta plantea como argumento decisivo al conflicto racial la importancia del mestizaje: el indígena es inocente y el europeo ambicioso. La solución se encuentra en alcanzar una mezcla balanceada, muy en el tono de la tesis de José Vasconcelos y su *Raza cósmica*. La tesis vasconcelista estuvo secundada por la perspectiva histórica indígena pintada por Diego Rivera y David A. Siqueiros: las raíces más puras mexicanas provienen de la historia pre-

<sup>20</sup> Anónimo (3 de mayo 1939). La política del buen vecino vista con ojos de capitalistas. *El Universal gráfico de la tarde*.

hispanica y sólo son recuperadas tras la independencia española. Si bien en *Juarez* no aparecen referencias pictóricas directas a algún mural en específico, el espíritu de lucha y autodefensa de la soberanía nacional para repudiar la invasión era parte del mensaje muralista. Las escenas, por ejemplo, en las que el pueblo espontáneamente organiza piquetes de guerrilleros y comparte un lenguaje-clave para repartir armas clandestinamente a toda la población que, en apariencia, realiza sus actividades cotidianas, son representaciones dibujadas por los muralistas afanosos en localizar los elementos de tradición que daban unidad al mexicano. Sin embargo, a pesar de estos intentos de equilibrio racial, el debate racista en la película se decantó por el lado de Maximiliano: mientras que Juárez es una roca inflexible, Maximiliano es una estilizada escultura. El desequilibrio se debió probablemente a la simpatía con que Mackenzie describió a sus personajes y sus propios prejuicios elitistas (Vanderwood, 1983:22–23).

*Juarez* es trinchera para la democracia vs. monarquía y dictadura  
La pregunta punzante de la década de 1930 era saber si las dictaduras podrían imponerse en las naciones europeas y extenderse en el continente americano, en donde Berlín había sido autor de

un fallido golpe de Estado en Brasil (Dumont, 2002:116); mientras que en México, la prensa difundía el sentimiento de una democracia en crisis y la inminente llegada de las dictaduras. Se transmitía el temor de vivir en un país esponja que fácilmente podría absorber los nuevos sistemas políticos provenientes de Europa.<sup>21</sup> Tal era el principal problema de *Juarez*: la misión de la Democracia en el filme es, por tanto, derrotar los sistemas dictatoriales y monárquicos a la vez de poner freno al imperialismo europeo en América y al anexionismo interior en el viejo continente.

El ideal democrático de los EE. UU. es el elemento argumentativo que sirve de plataforma para soportar los otros mensajes ya comentados, el antinazismo y la buena vecindad. El filme, tal se ha señalado, estuvo basado ideológicamente en la obra teatral de Franz Werfel, *Juárez y Maximiliano*, cuya conclusión predecía una época dominada por las dictaduras y totalitarismos; ya no habría espacio para figuras como las de Maximiliano que respondían con una democracia reaccionaria; se trataba de las bautizadas por el propio emperador como Monarquías Radicales: «mi concepto de una monarquía radical era falso (...) ha pasado la época de los soberanos» (Werfel, 2002:120).

21. Anónimo (23 de septiembre, 1934). Nuestra América satélite de Europa. *El enano*.



Juárez consulta a Lincoln



Díaz, alumno de Maximiliano

Dieterle, apoyado por su grupo de guionistas, tenía que encontrar las formas para intensificar el sentido unionista continental y democrático para presentarlo como el mejor sistema político, aunque eso implicara manipular un poco la Historia. Recuperó Abraham Lincoln quien era para los estadounidenses lo que Juárez para Latinoamérica: símbolos mesiánicos de los ideales democráticos, incansables luchadores por la igualdad y justicia social, y, sobre todo, defensores de la unidad y soberanía de sus respectivas naciones.<sup>22</sup> La condensación de ideas en dos imágenes de personajes emblemáticos para el continente ofreció a Dieterle y su equipo la amplitud para manejar un discurso democrático evadiendo las fronteras territoriales y los matices políticos que en cada país pudiera tener el tan mentado término.

Lo que vemos en la pantalla es una *lincolnización* del presidente mexicano, quien seguirá los pasos de su homólogo estadounidense en su lucha contra la desunión, el racismo y otras fuerzas antidemocráticas (Dassanowsky, 2005:146). En plena campaña publicitaria del film, Muni escribió un artículo para la revista *The News* para referirse a su interpretación de Juárez. Lo describió como un hombre-cillo pequeño y feo, con ideales liberales firmes e imperecederos, «por ello es considerado el Abraham Lincoln de México (...) hoy como ayer, su obra sería de igual beneficio para la humanidad que sigue necesitando de caudillos que impongan los principios de justicia y libertad que predicó el benemérito patriota Benito Juárez».<sup>23</sup>

De toda la película, ninguno de los otros dos mensajes es tan explícito como

<sup>22</sup> Anónimo (16 de noviembre, 1938). Cárdenas y Roosevelt. *El Universal Gráfico de la tarde*.

<sup>23</sup> Anónimo (18 de mayo, 1939). Benito Juárez visto por Paul Muni. *La Prensa*.

la difusión de la Democracia. El discurso se vuelve pedagógico y moralizante, repentinamente el espectador se encontrará sentado frente a dos profesores que le explicarán cuáles son los sistemas políticos dominantes en el mundo y cuáles son las diferencias entre ellos. El primero de los profesores —y quizás el más intenso— en tomar la palabra será Maximiliano quien intentará hacerse con la simpatía del general Porfirio Díaz para que él sea el mensajero capaz de convencer a Juárez de unirse a su gobierno como primer ministro.

Maximiliano: Entonces todo lo que hay entre nosotros es una palabra, General Díaz, por lo demás Benito Juárez y yo estamos de acuerdo

Solo una palabra: Democracia. Coincido con Benito Juárez que en teoría es el sistema ideal; pero en la práctica el gobierno por la gente puede convertirse en el gobierno de la muchedumbre... una muchedumbre que seguirá a cualquier demagogo que le prometa más. De tales tipos, General Díaz, solo un monarca puede proteger al Estado.

Díaz: ¿Por qué un monarca más que un presidente?

Maximiliano: Porque un presidente es un político que debe responder a su partido. Pero un rey está por encima de facciones y partidos. Un presidente puede ser pobre y por tanto abierto a las tentaciones. Pero un rey teniendo todo nada desea.

A Díaz, el alumno en la pantalla, y al espectador Maximiliano casi nos convence, pues dicho con la simpatía del emperador, el modelo se presenta como un sistema de gobierno incorruptible. Pero falta escuchar la réplica del maestro indígena:

Juárez: Maximiliano dijo que solo una palabra está entre él y yo. Solo la palabra democracia. ¿Qué significa, Porfirio?

Díaz: ¿Democracia...? Porque, significa libertad, libertad para el hombre para decir lo que él piensa. Y para adorar en lo que uno crea... es igualdad de oportunidades.

Juárez: No... ese no puede ser su significado, Porfirio... porque Maximiliano nos ofrece todas estas cosas sin democracia... ¿cuál es entonces eso que se interpone entre nosotros?

Díaz: Solo el derecho de regirnos nosotros mismos

Juárez: Entonces ese debe ser el significado de la palabra, Porfirio... el derecho de dirigirnos a nosotros mismos... el derecho de cada hombre a dirigirse a sí mismo y a la nación en la que vive... y puesto que ningún hombre se dirige a sí mismo hacia la esclavitud... entonces la libertad fluye de ella como el agua de las colinas.

Díaz: Ahora entiendo, señor Juárez

Juárez: Dije que confiar el destino de uno a un individuo superior es traicionar el espíritu mismo de la libertad. El espíritu por el cual cada hombre puede elevarse a ese nivel de la dignidad humana donde ningún hombre es superior a otros. Donde

incluso el más bajo puede ser elevado al valor de su condición humana y es capaz de dirigirse con sabiduría, justicia y tolerancia, hacía todos los hombres. Mírame a mi ¿No vengo yo de lo más bajo?

Díaz: Tiene razón, Señor Juárez

Juárez: Sí, solo una palabra, democracia, está entre Maximiliano de Habsburgo y yo... pero es un golfo infranqueable... representamos principios irreconciliables... uno u otro debe perecer. Verás, Porfirio, cuando un monarca des gobierna, él cambia a la gente; cuando un presidente des gobierna, la gente lo cambia...

Toca otra vez a Díaz representar a los alumnos que son todos los espectadores. Esta vez el Benemérito de las Américas dilucida cuál es la diferencia infranqueable entre los dos sistemas: la democracia es el derecho de toda nación a elegir a sus gobernantes. La muerte de Maximiliano confirma que es la democracia y no la monarquía el sistema más justo para todos. Las dictaduras son el engaño que causará la muerte de gente y los defensores de Maximiliano lo saben, pues el emperador y su esposa no fueron más que títeres al servicio de las malignas intenciones de un tirano.

«Perdóname» es la última palabra de Juárez —y el final de la película— pronunciada frente al féretro de Maximiliano, una de las tantas víctimas del tirano. Dieterle, con ello, pareció sentenciar su grito de alerta al mundo, evitar la muerte

de inocentes como ya estaba sucediendo en España, desengañar al pueblo para que reconozca las falacias de malévolos gobernantes antes de que todo decante en una ya inminente nueva guerra.

### Conclusión

*Juarez* fue una película histórica tanto en el relato histórico como el documental para la historia. Usando la estrategia del biopic del presidente Juárez y su lucha contra el emperador Maximiliano y la nación francesa comandada por Napoleón III, consiguió construir un relato de las actualidades políticas europeas y del panamericanismo roosveltiano: Napoleón fue la síntesis de los dictadores Hitler y Mussolini; Juárez y Lincoln fueron los portavoces del sistema republicano democrático estadounidense, mexicano y otras naciones latinoamericanas; Maximiliano, aunque de conflictiva representatividad contemporánea, se acercó al sistema monárquico parlamentario del Imperio Británico y a una visión idealizada del Dollfuss, posiblemente, suspendido de manera momentánea de su sistema democrático a causa de la necesidad impuesta desde el exterior, lo cierto es que representaba un sistema aún no extinto en la vieja Europa, la monarquía.

El problema de definir las características y posiciones de los personajes principales es sintomático de la escritura de la historia. La WB intentó proyectar «la lucha ideológica entre la democracia y el totalitarismo (...) y el humano, la ideología

choca contra la integridad de los protagonistas, humanos al fin y al cabo, Juárez tiene razón pero Maximiliano no está equivocado, porque ambos señalan el peligro de la manipulación» (Dumont, 2002:123). Dassanowsky reconoció que el antinazismo en la película era evidente, pero identificar el personaje que encarna el mal no es fácil, pues no se encuentra en donde uno pudiera esperarlo, en el emperador Maximiliano, sino en el emperador francés. Esta descripción de Maximiliano quedó impregnada de los prejuicios del propio historiador—argumentista de la película quien se identificó con el buen carácter germano—o el idealista carácter austriaco— y fue una reacción contra el estereotipo antigermano creado desde la primera guerra mundial (2005:143–145). La representación del buen germano en la figura de Maximiliano no fue un mal cálculo del director que veía con simpatía al austriaco, sin embargo esta situación provocó la confusión y opacidad en el mensaje entre Juárez y el emperador de México en el público mexicano más acostumbrado a relacionar al invasor como el enemigo de la patria.

Las películas comprometidas de la WB fueron un parteaguas para el reconocimiento de la capacidad propagandística e ideologizadora del cine.

Dieterle lo comentó, no se podía ya considerar a este (al cine) con una simple actitud del «arte por el arte, sin consciencia política, eso no es ya suficiente» (Dieterle, 1945:125). El problema fue encontrar los recursos narrativos eficientes para hacer pasar los mensajes: el esquema pedagógico y explícito de la política del Buen Vecino no hacía olvidar los momentos de la aplicación de la Doctrina Monroe en la historia inmediata; los referentes culturales latinoamericanos no eran fácilmente asimilables a los estadounidenses y las simbiosis requerían de otro trabajo. Fue necesario retomar la narración dramatizada a partir de ficciones que permitieran ubicar, sin elipsis históricas, a los buenos de los malos.

El análisis de esta película ha estado centrado en los documentos de los creadores y en los críticos cinematográficos profesionales. Por tanto, se puede decir que se conocen los objetivos y la recepción de la parte intelectual de un fragmento de la población estadounidense y mexicana (de toda evidencia es una osada generalización). Falta realizar un trabajo de investigación cinéfila<sup>24</sup> que permita observar las manifestaciones del público —me centraría en el mexicano— frente a esta oferta de películas, fuera de lo común y de apoyo gubernamental.

<sup>24</sup> Para la idea de cinefilia en el sentido de cultura cinematográfica se puede consultar el texto de Antoine de Baeque (2005).

## Referencias bibliográficas

- AMADOR, M.L., y AYALA BLANCO, J. (1982). *Cartelera Cinematográfica 1930-1939*. México: Colección de Documentos de Filmoteca. UNAM.
- BARNES, J. (1993). El fusilamientos de Maximiliano. *Nexos*, 187.
- CLEVEN, A. (1937). Review: Phatom Crown: The story of Maximilian and Carlota of Mexico, by Bertita Harding; Maximilian, emperor of mexico, memoirs of his private secretary, by José Luis Blasio. *The hispanic american historical review*, (4), 517-519.
- DASSANOWSKY, R. VON (2005). Maximilian and Juárez in 1939: Dieterle's Juarez as Mitteleuropa Metaphor. *Central Europe*, (2), 143-150.
- DE BAEQUE, A. (2005). *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture. 1944-1968*, Paris: Hachette Littératures.
- DIETERLE, W. (1945). Review: Made In Germany: Reviewed works of Film-Kunst by Oskar kalbus, Film-Korruption by Karl Neuman; Kurt Belling; Hans-Walther Betz. *Hollywood Quarterly*, (1), 124-126. University of California Press.
- ——— (2010). Lo que el público cree que quiere, *Archivos de la Filmoteca*, (66), 18-21. Valencia.
- DUMONT, H. (1994). *William Dieterle. Antifacismo y compromiso romántico*. Vol. Monográficos de cine del ministerio de cultura y el festival internacional de cine de San Sebastián, Madrid, Filmoteca Española.
- ——— (2002). *William Dieterle, un humaniste au pays du cinéma*. Paris: CNRS Ed./cinémathèque française.
- DUNNE, P. (1946). The documentary and Hollywood. *Hollywood Quarterly*, (2), 166-172.
- FABELA, I. (1947). *Cartas al Presidente Cárdenas*. México.
- GOMEZ, J.A. (1976-1977). Peter Watkins's Eduard Munch, *Film Quarterly*, 30(2), 38-46.
- HARDING, B. (1962). *Maximiliano y Carlota (La corona Fantasma)*. 1ra. edición en español tomada de editorial Tolteca en México, 1954. Barcelona: Grijalbo.
- LUNA, A. (1984). *La batalla y su sombra (la revolución en el cine mexicano)*. México: UAM Xochimilco.

- ORTEGA Y MEDINA, J.A. (1972). *Destino Manifiesto: Sus razones históricas y su raíz teológica*. México: Alianza Editorial Mexicana.
- TASHIRO, C. (1996). When History Films (try to) Become Paintings. *Cinema Journal*, 35(3), 19–33.
- TUÑÓN, J. (21–23 de junio, 2007). Cine e historia en México. La representación fílmica de Benito Juárez. Ponencia presentada en el Consejo de Estudios Latinoamericanos de Asia y de Oceanía. CELAO, Seul, Korea. Recuperado de: [www.lasak.or.kr/CELAOfiles/papers/Session5/JuliaTunon%5BSession5-2%5D.pdf](http://www.lasak.or.kr/CELAOfiles/papers/Session5/JuliaTunon%5BSession5-2%5D.pdf)
- Vanderwood, P.J. (1983). *Juárez*. USA: University of Wisconsin Press, Wisconsin/Warner Bros Screenplay series.
- VIEJO, B. (2010). William Dieterle: antinazismo dentro de Hollywood. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, (66), 10–17.
- WERFEL, F. (2002). *Juarez y Maximiliano*. (1ra. edición, título original *Juárez und Maximilian*, 1924). México: Factoria.

#### Prensa

- ANÓNIMO (4 de marzo, 1934). Stalin predice otra guerra. *El Enano*, 2.
- ANÓNIMO (15 de abril, 1934). De nuevo el espectro de la guerra amenaza envolver a la vieja Europa. *El Enano*.
- ANÓNIMO (23 de septiembre, 1934). Nuestra América satélite de Europa. *El enano*.
- NUGENT, F.S. (February 10, 1936). Movie Review, The Story of Louis Pasteur at the strand, is a notable, if freehand, portrait. *The New York Times*.
- MADERO, E. (15 de marzo, 1936). El barbaro nacismo prepara la guerra. La juventud mexicana repudia la cruz infamante de la swastica. *La ruta*, 2.
- ANÓNIMO (16 de mayo, 1938). Traman movimiento facista en el País. *La Prensa*, 3.
- ANÓNIMO (2 de septiembre 1938). Paul Muni será agasajado hoy durante una fiesta íntima. *El Universal gráfico de la tarde*.
- ANÓNIMO (13 de octubre, 1938). Boycot al cine mexicano en america latina. *La Prensa*.

- ANÓNIMO (16 de noviembre, 1938). Cárdenas y Roosevelt. *El Universal Gráfico de la tarde*.
- NUGENT, F.S. (April 25, 1939). Juarez the screen in review The Warner look through tha past to the present in Juarez. *The New York Times*.
- ANÓNIMO (3 de mayo 1939). La política del buen vecino vista con ojos de capitalistas. *El Universal gráfico de la tarde*.
- ANÓNIMO (25 de mayo, 1939). La crisis de la industria cinematográfica. *El universal gráfico de la tarde*.
- ANÓNIMO (25 de mayo, 1939). El presidente Cárdenas no hizo elogios de la cinta Juarez. *El Universal gráfico de la tarde*.
- ANÓNIMO (18 de mayo, 1939). Benito Juárez visto por Paul Muni. *La Prensa*.
- ANÓNIMO (23 de junio, 1939). Bette Davis representa a la emperatriz Carlota. *El Universal*.
- ANÓNIMO (21 de junio, 1939). Elegancias de las estrellas de cine. *El Universal Gráfico de la tarde*.
- ANÓNIMO (22 de junio, 1939). Causa indignación lo sucedido en la película Juarez. *La Prensa*.

#### Internet

- The case *U.S. v. Paramount* was delayed several times by consent decrees and World War II. Recuperado de: [http://www.cobbles.com/simpp\\_archive/1film\\_antitrust.htm](http://www.cobbles.com/simpp_archive/1film_antitrust.htm) (consultado 01/03/2009).
- BLERALD, S. (dir, 8 diciembre 2015). *Marc Ferro: Cinéma et histoire*, EHESS. Recuperado de: [http://www.canal-u.tv/video/ehess/cinema\\_et\\_histoire\\_entretien\\_avec\\_marc\\_ferro.26503](http://www.canal-u.tv/video/ehess/cinema_et_histoire_entretien_avec_marc_ferro.26503) (consultado 01/02/2017).