

Redes (1936) y *Juárez* (1939): intentos para fijar discursos oficiales: antifascistas, socialistas y nacionalistas

Carlos A. Belmonte Grey

Université d'Évry-Paris-Saclay

Universidad de Guadalajara

carlos.belmontegrey@univ-evry.fr

<https://doi.org/10.14409/culturas.2025.19.e0067>

Resumen

Este artículo expone, a través de la cinematografía, la posición de México ante la amenaza de una nueva guerra mundial. Con las películas *Redes* (Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, 1936) y *Juárez* (William Dieterle, 1939) se muestra la ambigüedad de los discursos y de la iconografía propuesta desde el gobierno federal. Estas producciones permiten observar la transición de la vanguardia cultural, calificada por momentos de nacionalista y fascista, a una nacionalista y vernácula soportada por estereotipos y tachada de colonialista.

Palabras clave:

Redes, *Juárez*, nacionalismo, cardenismo, fascismo, Narciso Bassols

***Redes* (1936) e *Juárez* (1939): tentativas para estabelecer discursos oficiais, antifascistas, socialistas e nacionalistas.**

Resumo

Este artigo expõe, por meio da cinematografia, o posicionamento do México perante a ameaça de uma nova guerra mundial. Com os filmes *Redes* (Fred Zinnemann e Emilio Gómez Muriel, 1936)

Redes (1936) y *Juárez* (1939). Intentos para fijar discursos oficiales: antifascistas, socialistas y nacionalistas. Carlos A. Belmonte Grey. Université d'Évry Paris-Saclay, Universidad de Guadalajara



e *Juárez* (William Dieterle, 1939) mostra-se a ambiguidade dos discursos e da iconografia proposta desde o governo federal. Estas produções permitem observar a transição da vanguarda cultural, qualificada por momentos de nacionalista e fascista, a uma nacionalista e vernácula suportada por estereótipos e qualificada de colonialista.

Palavras-chave:

redes, Juárez,
nacionalismo,
cardenismo, fascismo,
Narciso Bassols

Redes (1936) and Juárez (1939): attempts to establish official discourses — anti-fascist, socialist and nationalist

Abstract

This article exposes, through cinematography, Mexico's position in the face of the threat of the Second World War. The films *Redes* (Fred Zinnemann and Emilio Gómez Muriel, 1936) and *Juárez* (William Dieterle, 1939) show the ambiguity of discourses and iconography. They allow us to observe the transition from an avant-garde approach, at times described as nationalist and fascist, to a nationalist and vernacular one supported by stereotypes and branded as colonialist.

Key words:

Redes, Juárez,
nationalism, fascist,
Cárdenas, Narciso
Bassols

Introducción

Desde 1934, en la prensa de México aparecían constantemente publicaciones que advertían sobre una guerra. *El enano*, en marzo, publicaba una nota de Stalin declarando: «se acerca una nueva guerra imperialista como única salida de la presente situación» (Anónimo, 4 de marzo de 1934:2). En abril, el mismo diario exponía la delicada situación mundial (Anónimo, 15 de abril 1934). Para finales de año, el periódico *El Universal Gráfico* repetía a ocho columnas y en primera

plana: «Viene la guerra: La amenaza de una nueva guerra va tomando cuerpo» (Anónimo, 10 de diciembre de 1934:3). En 1936, los símbolos nazistas, como la suástica, eran identificables y, por tanto, se formaban algunos movimientos juveniles para hacerles frente, aunque sucedía lo que en otras manifestaciones culturales: se polarizaban con la asistencia de animadores socialistas que amenazaban a la burguesía local (Madero, 1936:2). En 1937, los miembros de la Sociedad de Naciones en Ginebra eran capaces de

identificar la invasión en Europa Central, convertida en el objetivo del imperialismo germánico. En México, el seguimiento de la militarización de Renania permitía reconocer los rostros de los dos grandes dictadores que atemorizaban al mundo dando muestras de su poderío militar desde Roma.¹ *La Prensa* publicaba cada día cómo Alemania continuaba con el proceso de anexión de Austria, confiscando los bienes de los Habsburgo y mostrando el éxodo de judíos.²

El gobierno del presidente Lázaro Cárdenas (1934–1940) debía hacer frente a la situación mundial, pero a la vez pretendía mantener la coherencia del programa ideológico heredado de Narciso Bassols cuando estuvo al frente de la Secretaría de Educación Pública. El proyecto consistía en introducir a México en el socialismo educando a la niñez y a la juventud; implementar programas de eugenesia social, como la educación sexual; y, a la vez, incorporar al indígena en la modernidad.³ Además, tenía la misión de continuar la formación e institucionalización del discurso revolucionario y nacionalista, usando

las manifestaciones artísticas. Cárdenas, que había vivido las experiencias de los enfrentamientos armados —por ejemplo, durante la Cristiada— y políticos con las huelgas de sus predecesores, se colocó en la posición de conciliador entre patrones y obreros, con la facultad de arbitrar en cualquiera de los bandos. Su periodo presidencial se dividió en dos momentos con relación a la cultura. El primero fue el impulso a la educación socialista y a sus reformas agrarias e industriales, todo envuelto en una intensa campaña de discursos e iconografía socialistas. El segundo, a partir de 1938, ya con las aclaraciones de que México no se convertiría en un país soviético, se centró en apoyar y crear un discurso de defensa frente a la amenaza del fascismo y en la protección de la revolución mexicana.⁴

Beatriz Urías Horcasitas ha señalado que el discurso de tono bolchevique en las manifestaciones artísticas tuvo un tratamiento ideológico ambiguo, incapaz de diferenciar entre prácticas fascistas y socialistas, cuyo objetivo era colocar en el centro a las masas y a la creación del

1. *La Prensa* dio seguimiento a la visita de Hitler en Italia durante los días 4 y 5 de mayo de 1938. Anónimo (4 de mayo de 1938). Con pompa imperial fue acogido el canciller alemán Adolfo Hitler a su llegada a Roma con Benito Mussolini. *La Prensa*, p. 1. Anónimo (5 de mayo de 1938). Mussolini hizo una imponente demostración de poder militar italiano ante el Führer alemán. *La Prensa*.

2. Anónimo (1 de julio de 1938). Alemania ordenó confiscar todos los bienes de los Habsburgo. *La Prensa*. Anónimo (17 de julio de 1938). Impresionante éxodo de una multitud de judíos austríacos. *La Prensa*.

3. Ver el trabajo de Manuel Gamio, *Forjando patria* (1916).

4. *El Machete*, 15 de enero 1938 (citado por Córdova, 1981:169).

hombre nuevo (Urías, 2005:262–263). La ambigüedad de los discursos y de la iconografía quedó plasmada en dos producciones cinematográficas apoyadas directamente por el Estado: *Redes* (Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, 1936) y *Juárez* (William Dieterle, 1939). Estas nos permiten observar la transición desde una propuesta vanguardista, calificada por momentos de nacionalista y fascista, a una nacionalista y vernácula soportada por estereotipos. *Redes* fue ambigua en el manejo de los discursos y en la construcción iconográfica de los personajes: pasaba de una oratoria de lucha de clases a una eugenesia del cuerpo, tachada —por ambigua— de amenaza fascista. *Juárez* fue ambigua en la construcción de las simpatías de sus personajes y en las analogías de los hechos históricos, señalada de fallida en su intento de advertencia antifascista.

Este artículo plantea exponer —desde un acusado uso de la prensa contemporánea— la búsqueda del discurso oficial, a través de la cinematografía, que trató de situar la posición de México ante la amenaza de la segunda guerra mundial. El gobierno se preocupó por encontrar una solución al triple conflicto cultural y político: primero, posicionar a México en la inminente conflagración; segundo, elaborar un discurso nacionalizador de masas; y, por último, incorporar las vanguardias artísticas, prueba de modernidad, a las manifestaciones nacionales. El artículo se divide en cuatro apartados:

en el primero se exponen las políticas culturales e ideológicas gobiernistas; en el segundo se muestra el armado cultural del gobierno cardenista que permitió las dos producciones; el tercero se dedica a analizar elementos del dispositivo de *Redes*; el cuarto, dedicado a *Juárez*, se centra en el explícito discurso antifascista; y, por último, a manera de conclusión, se dialoga con los fallidos intentos.

1. Bassols y Cárdenas en la promoción ideológica

La presidencia de Lázaro Cárdenas (1934–1940) fue precedida por un intenso movimiento cultural animado por Narciso Bassols, quien había sido el Secretario de Educación Pública (SEP) del presidente Abelardo Rodríguez (1932–1934) y, durante un año, Secretario de Finanzas con Cárdenas. Habían pasado apenas dos décadas del inicio de la Revolución mexicana y se hablaba ya de la nueva fase de la Revolución, encabezada por el mismo Bassols y Vicente Lombardo Toledano, quienes planeaban dirigirla hacia el socialismo. En palabras de Cárdenas sería un socialismo mexicano:

Lo principal de la nueva fase de la Revolución es la marcha de México hacia el socialismo, movimiento que se aparta de las normas anacrónicas del liberalismo clásico. Del liberalismo individualista se separa porque éste no fue capaz de generar en el mundo sino la explotación del hombre por el hombre, al entregarse, sin frenos, al egoísmo de los

individuos. Del comunismo de Estado se aparta, igualmente, porque no está en la idiosincrasia de nuestro pueblo la adopción de un sistema que lo prive del disfrute integral de su esfuerzo, ni tampoco desea la sustitución del patrón individual por el Estado-patrón (Townsend, 1976:21).

Las manifestaciones culturales tenían dos ejes principales para la difusión del programa socialista revolucionario: uno, el promovido desde la SEP en el proyecto de la educación socialista; y el segundo, desde la élite intelectual con la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR, 1933).

La educación socialista se volvió artículo constitucional tras la reforma del artículo tercero el 13 de diciembre de 1934. Sin embargo, para llegar a este punto fue necesario todo un año de debates y manifestaciones públicas a favor y en contra.⁵ El clero católico lideraba la resistencia a la reforma, cuya prioridad era la desfanatización, etapa obligada para conseguir la modernidad y el progreso del país. Sin embargo, los debates para explicar y definir en qué consistiría esta reforma y desde qué fundamentos ideológicos,

se veían polarizados por los encendidos discursos de Bassols⁶ y el llamado «Grito de Guadalajara» de Plutarco Elías Calles en julio de 1934:

Es necesario que entremos al nuevo período de la Revolución, que yo llamaría el período revolucionario psicológico... debemos entrar y apoderarnos de las conciencias de la niñez, de las conciencias de la juventud, porque son y deben pertenecer a la Revolución... la Revolución tiene el deber imprescindible de apoderarse de las conciencias, de desterrar los prejuicios y de formar la nueva alma nacional (Christlieb, 1965:993).

Ambos personajes preocupaban a los grupos intelectuales, que veían similitudes con el fascismo italiano y el programa de construir un hombre nuevo (Urías, 2005:270). El discurso socialista cambió con Cárdenas en la presidencia e Ignacio Téllez en la SEP. En la prensa ambos insistieron sobre la importancia de formar conciencia de clase y de proletariado, sin ofender en ningún momento al clero, pero haciendo recordatorios de la situación problemática de evolución social y

5. A la escuela laica se le criticaba: «La neutralidad de la escuela laica exige no sea dicha una palabra, leída una frase, hecho un acto, que la Iglesia pueda interpretar como una falta de respeto que le es debido; de la moral, de la instrucción cívica, de la historia, de las ciencias mismas, habrá que alejar cualquier acto, postulado o principio que ataque directa o indirectamente la doctrina de la Iglesia sobre cualquier punto». La escuela debería basarse en la razón de la ciencia y debatir los aforismos de la Iglesia (Bremauntz, 1943:95-96).

6. Las misiones culturales de Bassols promovían campañas de higiene, productividad y salud; además, introducían la educación física con la idea de una mejora racial (Vaughan, 1997:31-32).

económica acarreada por éste. La ejecución de la reforma inició con la aplicación del control del Estado en toda la educación básica nacional, lo mismo pública que privada, y la inmediata creación de reglamentos (Cárdenas, 1935:11-13).

El proyecto de la educación socialista, impulsado por Bassols y Cárdenas, buscó crear un ciudadano solidario, organizado en sindicatos, comunidades agrarias y cooperativas. Luego, con Manuel Ávila Camacho en la presidencia (1940-1946), el programa educativo y político del gobierno cambió. En ese momento la ejecución del artículo reformado había causado la muerte de unos 300 maestros: de ellos, el primero —el director de la Escuela Rural de Zacualpan, Morelos— había sido encontrado asesinado «con la lengua cercenada, una pierna desprendida del tronco y el cuerpo machacado... a manos de una multitud indignada por haberse atrevido a hacer propaganda socialista en el interior de la iglesia del lugar» (Anónimo, 16 de diciembre de 1934:1, 3 y 22). Ávila Camacho volvió a reformar la Ley Orgánica de Educación en 1941, anulando los principios de la anterior y, en diciembre de 1946, se entregó a la Cámara de Diputados una propuesta de

reforma al artículo tercero, terminando la aventura de la educación socialista y sus ambigüedades.⁷

En el segundo eje, el periódico *El Machete* y la experiencia muralista marcaron a los artistas de la LEAR. Sus trabajos, y los del Taller de Gráfica Popular, constituyeron una iconografía militante acorde al discurso gobiernista socialista, pero a la vez señalaba las deficiencias del programa oficial. Las ilustraciones utilizaron algunas convenciones iconográficas para reforzar el estereotipo del burgués, del sacerdote y del terrateniente, y volvieron a las masas el centro de sus inquietudes con mensajes didácticos y la esperanza de un futuro utópico. Las imágenes eran en realidad metáforas sobre la renovación, higiene, alfabetización y construcción ideológica del nuevo Estado (Cruz, 2010:41).

Los artistas de la LEAR entendían la misión del arte a partir de un principio funcional: todo debería beneficiar al proletariado tanto en su lucha obrera como en su vida cotidiana, por eso los personajes de las ilustraciones deberían ser identificables y ligados a la lucha de la Revolución.

Los principios ideológicos de la LEAR, publicados en el número inaugural de *Frente a Frente*, hicieron énfasis en la

7. Las complicaciones y ambigüedades para la ejecución del artículo tardaron su reglamentación hasta 1939, pero para ese momento la reforma era letra muerta. Ver: Anónimo. (6 de noviembre de 1939). La reglamentación del artículo 3 ahuyenta al capital. *Novedades*; Anónimo. (13 de noviembre de 1939). El artículo 3 causa zozobra. *Novedades*. Ambos artículos están dentro de AGN, Fondo Presidenciales, Lázaro Cárdenas, expediente 533.3/20.

misión del «frente único revolucionario». Reconocían la lucha de clases como pilar fundacional y se comprometían a impulsarla con sus manifestaciones artísticas a favor de las masas campesinas y obreras.⁸ Entre sus actividades estaba la promoción de las artes plásticas en los niños y escuelas de barrios populares de la capital, donde también se ofertaban cursos de capacitación política (Luna, 1962:254). Un ejemplo fue la construcción del Centro Escolar Revolución terminado el 20 de noviembre de 1934. En sus arcadas de acceso se pintaron murales —concluidos en 1937— por Raúl Anguiano, Aurora Reyes, Fermín Revueltas, Gonzalo de la Paz, Ignacio Gómez, Antonio Gutiérrez y Everardo Ramírez, cuyos temas ponían la voz de alarma sobre el fascismo, el fanatismo

religioso y los agentes manipuladores de las masas, y que solo podrían enfrentarse gracias a la educación socialista.

Estos artistas plásticos también se involucraron en el proyecto del teatro guiñol apoyado por Bassols y fundado en 1932, con los grupos de teatro *El Nahual* y *El Rin Rin*. Su rol fue el de convertirse en guías educativas y en capacitadores para la creación de más teatros de la Escuela Normal Superior (Sosenki, 2010:497–498). Tenían que funcionar para entretener y a la vez educar a los niños a partir de dos programas: el de la educación socialista a partir de la valorización del trabajo, la laicidad y la razón como motores sociales, y, por supuesto, la importancia de la conciencia de clase y el trabajo para el colectivo; el segundo, el programa de higiene, salud y



Imagen 1. Foto Centro Escolar Revolución

8. Varios. (noviembre de 1934). Síntesis de los principios declarativos de la LEAR. *Frente a Frente*, núm. 1, México. Catalogado por el International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston.

educación física, como estrategia central en el tratamiento eficiente de los recursos económicos del Estado (Ortiz, 2007:115–116).

Se formó, además, la Comisión de Repertorio con la responsabilidad de revisar y seleccionar las obras que se iban a presentar. En 1935 las reglas se precisaron: el programa debería contar con «una obra de fondo ideológico, una obra cómica de carácter recreativo y una obra rítmica (ballet)»; el objetivo era crear una niñez y juventud sin supersticiones (Sosenski, 2010:501).

El cineasta Juan Bustillo Oro, miembro de la Comisión de Repertorio, comentó en 1938 algo que recordó el «Grito de Guadalajara»:

... para una educación revolucionaria que aspira a ir cimentando en la conciencia del país una nueva moral social que permita los forzosos cambios económicos que marca la Revolución y que a ella misma obligan, el teatro (infantil o para adultos) no puede ser visto como un mero desahogo artístico. [...] Apoderarse del niño, hacerlo para la Revolución, he aquí la tarea de la Educación impartida por el Estado en la que el teatro debe tomar su lugar dignamente, y con el espíritu de sacrificio que nuestra época de transición exige.⁹

En este contexto político y cultural, promovido desde el gobierno, se produjeron dos filmes con el apoyo del Estado mexicano, en específico por los mismos personajes antes mencionados, Bassols y Cárdenas.

2. El gobierno vigila, produce y apoya su cine de compromiso internacional: *Redes* y *Juárez*

El Plan Sexenal, redactado por el Partido Nacional Revolucionario (PNR) en 1933, a manera de plataforma política para la presidencia de Lázaro Cárdenas, encomendó la unificación doctrinal de las legislaturas del país, en materia de lo penal, para poder establecer normas de orientación moral que sirvieran a la prevención de delitos (Flores, 1987:332). La Secretaría de Gobernación redactó una propuesta de reglamento dirigida a los diputados, en noviembre de 1934, con el fin de federalizar todo lo referente a la industria cinematográfica. La propuesta fue aceptada e introducida en la Constitución, para luego oficializar, en diciembre, el control con la creación del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP). De esta manera se cuidaría a la población ante «la publicación escandalosa de crímenes y delitos, o sea la llamada “nota roja” de los periódicos, y la supresión de

9. Bustillo Oro, J. (1938). La moral en el teatro infantil. *El Maestro Rural*, 11–12, 37 (citado por Sosenski, S., 2010:500–501).

los espectáculos y publicaciones obscenas» (Anónimo, 3 de noviembre de 1934b:1 y 9).

Cárdenas supo la importancia del cine como medio de propaganda y publicidad; por eso mismo fue también cuidadoso en el tipo de producciones que podían lesionar «el decoro de la nación», desviar la ideología de la revolución o «falsear la psicología del pueblo mexicano» (Melgar, 1934:1 y 4). El DAPP tuvo una real injerencia en la censura y producción de filmes involucrados en crear la imagen de México;¹⁰ además, su intervención se extendía a todos los niveles del gobierno federal para controlar el tipo de información que sería pública, como las campañas contra los vicios y, como se verá más adelante, los contenidos en los medios audiovisuales. Todo esto para asegurar la educación social y la unión de las clases sociales (López, 2002:37–42). El Departamento provocó polémica en la prensa, que lo vio como una estrategia rumbo a la dictadura y un coartador de la libertad de expresión. La dirección respondió que su única función era informar y refutar información peligrosa y dañina para la sociedad.¹¹ A finales de 1939, el presidente declaró que el DAPP y los departamentos de Educación Física y el Forestal y Caza y Pesca «habían cumplido

ya los fines para los que fueron creados»; era momento de unir a la federación y enfrentar las consecuencias de la expropiación petrolera (López, 2002:222–224).

a. *Redes*

Previo a la creación de estas reformas que oficializaron el control cinematográfico por parte del Estado, Bassols reconoció la importancia de servirse del medio para difundir la ideología acorde al proyecto cultural. Con el apoyo de Carlos Chávez, en el Departamento de Bellas Artes, se impuso la tarea de promover en México valores asociados a la lucha del proletariado. Para conseguir ese objetivo era necesario «localizar en qué consiste el país... revelarlo por medio de la educación y pregonar épicamente los resultados de tal exploración... elevar el proceso nacional a una dimensión estética que debía ir más allá de la razón, produciendo mitos y símbolos capaces de transformar a la sociedad en que se desarrollaban...» (Pérez, 1994:115).

Ellos promovieron la realización de la primera película con producción estatal y con un objetivo abiertamente pedagógico afín al programa político. Con la filmación de *Redes* en 1933, diría su principal creador, el fotógrafo Paul Strand, se colocaba lo:

10. Diario Oficial de la Federación. (31 de diciembre de 1936). pp. 3–4 (citado por López, 2002:32–34).

11. *Palabras y documentos públicos de Lázaro Cárdenas. Informes de gobierno y mensajes presidenciales... 1928–1940*. Siglo XXI Editores, vol. 2. México: Siglo XXI Editores, p. 253 (citado por López, 2002:29). Para ver algunas de las críticas, puede consultarse Vázquez (2013).

estético junto a la motivación educacional en el más profundo sentido, ambos dramatizados y fundidos. Esto es lo que quiero, una fusión de todos los elementos en forma tal que ni el arte, ni la educación, ni lo social puedan separarse uno del otro. Todo deberá contribuir a ser una inolvidable impresión de algo real, de algo claramente relacionado con la vida humana, algo verdadero (Gómez, 2002:106).

En julio de 1933, Strand y Agustín Velázquez Chávez se dirigieron a Alvarado, en Veracruz. Su plan era filmar un documental de los pescadores que se habían rebelado contra el cacique. Un mes después, los artistas le enviaron una carta a Bassols y a Chávez explicando por qué no seguirían con el proyecto del documental. La razón era evitar la utilización del individuo y del paisaje como un producto más, cuando el objetivo era terminar con la explotación; ahora se servirían del cine como el medio más «efectivo para llegar a las masas que se quiere educar».¹²

Personalmente, había llegado —decía Strand en una carta dirigida a García Téllez— a la conclusión de que, si el público eran los 16 millones de indígenas sin mucha educación, campesinos que componen

la masa del público mexicano, entonces pensó que las películas no deberían ser como las de Flaherty. La cinta tenía que tener personajes y una historia dramática.¹³

Los dos burócratas quedaron emocionados con la propuesta, que tendría por espectador deseado a las masas, y acordaron convertir a la SEP—BA en la productora de la primera participación directa del Estado en una película (De la Vega, 1981:6). El rodaje inició en abril de 1934, pero de inmediato hubo problemas: unos debidos a las visiones artísticas de los implicados en la creación y otros por los movimientos políticos de las elecciones presidenciales. El golpe más duro fue la remoción de Bassols del gobierno, lo que provocó la detención del financiamiento y el pago a los trabajadores. El proyecto se detuvo casi un año hasta la renovación del apoyo gubernamental. Finalmente, en octubre de 1935 se cortó, editó y montó gracias al trabajo del entonces ya codirector, Emilio Gómez Muriel, quien le daría el nombre de *Redes* (Gómez, 1976:79).

b. Juárez

La segunda película de gran envergadura¹⁴ apoyada por el gobierno de Cárdenas fue la megaproducción de la Warner Bros.,

12. ACN, expediente A00267, *Redes*, p. 2.

13. La carta está en el *Epistolario de Carlos Chávez*, fechada el 28 de febrero de 1935 y enviada desde Nueva York. Strand deja ver su molestia por el trato a su trabajo en septiembre de 1934 (Gómez, 2002:104–109).

14. El DAPP apoyaba la filmación de cortometrajes de promoción gubernamental y algunos proyectos de la productora nacional CLASA Films, que tenía adeudos con el gobierno (Ruiz, 2012:6–13).

Juárez. Se trataba de la biografía del presidente mexicano Benito Juárez que comenzó a filmarse en 1938 y era el proyecto más ambicioso de la productora de Los Ángeles, con un costo de 1 550 000 dólares. El director y promotor del proyecto fue el alemán exiliado en Estados Unidos, William Dieterle, que contó con dos de los actores más consagrados del momento: Paul Muni y Bette Davis. El film se preveía como el clímax del género del *biopic*, que había dado grandes beneficios económicos y reconocimientos tanto al director como al actor principal.¹⁵

William Dieterle conocía a los principales cerebros de la Escuela de Frankfurt desde 1923; incluso había solicitado asesoría de Adorno y de Horkheimer para definir la orientación de sus obras, siempre circunscritas dentro de la teoría crítica que intentaba descubrir la relación entre los diversos saberes y buscaba evitar el ascenso del nazismo al poder (Cebolla, 2002:48–49). A causa de esta alineación intelectual tuvo que exiliarse a EUA desde 1930 y llegó a Hollywood en 1935, donde realizó películas que cristalizaban sus ideas políticas y sociales. Prueba de ello fue *Blockade* (1938), sobre la guerra civil española. Su idea del cine era no únicamente para el entretenimiento, sino con un compromiso para la propaganda política y social. Fue así como Dieterle

se convirtió en uno de los pilares de la izquierda hollywoodense que buscaba convertir el cine en un transmisor de toda cuestión ideológica (Lowy, 2003:439–441).

El actor Paul Muni también estaba involucrado y preocupado por la situación de los judíos en Europa; creía que Israel sería el paraíso para aquellos judíos que necesitaban de un lugar para vivir (Brody, 1996). Él mismo, judío, tenía varias nominaciones al Oscar desde 1930, y lo ganaría en 1937 por su interpretación en *The Story of Louis Pasteur* (1936). Su coestrella, reconocida por sus capacidades interpretativas, era Bette Davis, quien tendría el papel de la emperatriz Carlota. John Garfield, en el rol de Porfirio Díaz, era conocido por sus actuaciones en el mundo del celuloide, pero más por su activismo político de claras tendencias izquierdistas, característica que definiría su destino al ser incluido en la *Hollywood blacklist* (1947).

Dieterle, actores y productores querían hacer de este proyecto la mejor película no solo del género *biopic*, sino una obra que cumpliera la difícil misión de llevar el mensaje de la democracia por todo el mundo. De tal forma que, en 1938, a invitación del presidente Lázaro Cárdenas, hicieron un viaje de seis semanas a México por las ciudades de Oaxaca, Guanajuato y la Ciudad de México, con el objetivo de conocer la cultura del país y documentarse

15. Los *biopics* *The Life of Emile Zola* (1937), *The Story of Louis Pasteur* (1935), *Juárez* (1939) y *Dr. Ehrlich's Magic Bullet* (1940) dirigidos por Dieterle recibieron nominaciones al Oscar.

sobre la personalidad de Juárez. El apoyo del gobierno mexicano abarcó también la publicidad de la cinta y facilitó el recién inaugurado Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México para la premier nacional (Dumont, 2002:113).

3. Redes: ideología y cuerpo al servicio del mensaje socialista

A causa de los problemas de financiamiento y del cambio de presidente de la República, *Redes* tardó dos años en ser estrenada: apenas el 4 de junio de 1936 en el Teatro Juárez de Alvarado, Veracruz, y un mes más tarde, el 16 de julio, en el cine Principal de la capital mexicana. Quince días se mantuvo en cartelera, aunque la publicidad fue retirada varios días antes de su última exhibición, el 31 de julio.¹⁶ La propuesta de la cinta buscaba promover la idea de un país moderno, involucrado en los movimientos sociales y las luchas de clases. Estos elementos son evidentes en un par de secuencias: una en la teatralización de los oradores; la otra, en las coreografías de la pesca y los torsos desnudos.

Los pescadores se han unido a su líder, Miro, para organizar la huelga en demanda de un mejor pago. Deciden reunirse en la playa, y el líder se sube a la tribuna de arena para el discurso. Es tomado en contrapicado para colocarnos en la posición del público, y el contraplano

muestra al líder sobre sus camaradas: así se tiene visión en el líder y en la reacción. Miro los va a arengar para resistir, para no flaquear, para luchar por acabar con la miseria, que ni es natural ni es designio divino. Se insertan tomas de detalle de su gestualidad, de sus brazos y puños cerrados en alto: «¡Suframos juntos, estemos siempre juntos! ¡Compañeros, que la lucha comience mañana en la primera pesca!». Los puños al aire, las nubes y el cielo al fondo; rostros emocionados, aplausos y aprobación. Inmediatamente aparece en cuadro el político profesional enviado por el patrón acaparador. Este responde con un discurso que será cortado por un fundido y cambio de escena; al mismo tiempo, una parte del público se retira. El político tiene otra estrategia oratoria, más contenida, pero con mayor dominio de los tonos. Él se va a referir a las obligaciones de los «ciudadanos libres en una república democrática... los que saben apreciar el valor de la vida institucional y la fuerza del voto, los que no pueden prestar atención a palabras de revoltosos, que no se han dado cuenta de la majestad de las conquistas revolucionarias».

La investigación de George Mosse acerca del proceso para nacionalizar las masas apuntó la importancia de la oratoria y la teatralidad de los socialistas, cuyo impacto estaba en la potencia del orador para

16. Ver carteleras en *El Universal* a partir del 28 de julio. Anónimo. (29 de julio de 1936). *Redes*. Excélsior.



Imagen 2. Oratoria

animar al público: era un discurso de abierto adoctrinamiento, lo que generaba un entorno formal y sombrío, tal como sucede en el somnífero mensaje de Miro. Por otra parte, los nacionalistas —nazis, siguiendo a Mosse— hacían ya del evento un símbolo del mensaje; el discurso era un elemento más de ese proceso de educación sustentado más por la fe que por la razón, justo como hizo el político en *Redes* (Mosse, 2007:232). En el film, los oradores tienen el mismo escenario, pero el dispositivo filmico marcó la simpatía y ayudó a superar la simple teatralidad, aprovechando los recursos de la cámara. Carlos Monsiváis comentó ese tono adoctrinador: «*Redes* es una película manifiesto, una obra destinada a convencer conmoviendo; un

llamado, a través de las imágenes, a la unidad de los trabajadores».¹⁷

Sin embargo, el uso vacilante de los recursos cinematográficos para la creación de simpatías y adoctrinamiento provocaba la confusión que se temía desde los discursos de Elías Calles. Temores que se acentuaban tras la creación de departamentos destinados al control de la información y de la educación. El ambiente político en 1934 era tenso por las reformas de Bassols. Un año más tarde, cuando la cinta se estaba montando, la atmósfera no se había aligerado, sino incrementado, porque Cárdenas estaba ya implementando la educación nacionalista y socialista, muy diferente de la que habían propuesto Vasconcelos y Gamio. La nueva educación promovía

17. Carlos Monsiváis. (1965). Segundo ciclo: revisión del cine mexicano. En ACN, expediente A00267, *Redes*.

la creación de la conciencia nacional con la lucha de clases como factor de socialización universal, y las masas estaban en el centro de la vida pública (Anónimo, 5 de diciembre de 1934). La cultura debía, por tanto, alejarse del puro nacionalismo para buscar más bien íconos universales, como los brazos al aire, unidos y fuertes (Heliodoro, 1936:32-33).

Para intelectuales interesados en explicar la mexicanidad y el carácter del mexicano, el principal problema de la nación era el complejo de inferioridad, que, según ellos, era mucho más visible en el indígena. Para poder superarlo y llevar el país a la modernidad se tenía que crear una cultura coherente con el mexicano. *Redes* era uno de esos productos que quisieron institucionalizar la sanación del mexicano, pero que a la vez dieron muestras de tensiones culturales ocasionadas por modelos importados que se suponía liberarían al indígena de su carga exótica. La secuencia que se comenta a continuación muestra ese conflicto de representación de la modernidad nacionalista, de la supuesta inferioridad del mexicano y de la lucha ideológica.

En el día de la bacanal de la pesca, los pescadores se regodean de la exitosa jornada y esperan ser bien pagados. Strand expondrá su idea de fotografía social con «una cuerda de músculos tensando las redes, de amplias y rítmicas espaldas doblándose en sus remos» (Nugent, 1937). Las tomas destacan a los pescadores remando energicamente, los más jóvenes

descamisados, de musculosos abdomenes; el contraplano nos muestra sus antebrazos y espaldas. El patrón va dando indicaciones para empezar a extender la red; al tiempo, unos pescadores bajan de la lancha para ir tomándola, mientras que los otros siguen remando hasta perfilar el círculo y encerrar los peces. Así, van hacia la orilla de la playa y se distribuyen en dos grupos, formando una cadena de brazos y espaldas tensando la cuerda hasta sacarla. Las tomas van y vienen mostrando rostros en contrapicado y planos del cielo y la espuma del mar. La red se cierra y los peces saltan; los pescadores se alternan para empujarla y levantarla. Las presas están a la vista y son los trofeos al aire. Es el clímax de la abundancia, la oda a la belleza del supuesto indígena o bien del mestizo trabajador y unido.

Para Samuel Ramos y otros intelectuales de la vanguardia en México, el indígena era inferior no por una situación congénita, sino por su conflictiva evolución histórica: tradiciones anquilosadas y elementos contrarios a la civilización moderna (Escalona, 1933:40-45). El gobierno cardenista creó en 1937 el Departamento de Educación Indígena, cuyo objetivo era crear internados de educación y así redimir al indígena. Este, se insistía, estaba estancado en el tiempo y sufría una evolución incompleta; por eso se quería enseñarles la vida moderna, el castellano, los principios de la economía moderna y cuidarlos de la explotación (A.A.E., julio 1937:6-10).



Imagen 3. La pesca

Siguiendo esta visión, los indígenas estaban psicológicamente imposibilitados para entender la técnica moderna porque no tenían voluntad y necesitaban de una fuerza externa que forzara su evolución. Solo así podrían desarrollar su inteligencia y hacer frente a razas superiores como la norteamericana; todo lo que necesitaban era una educación sin prejuicios de raza inferior (Labra, 1934:5). Concluía Ramos que, afortunadamente, «la evolución social de México... desde comienzos del siglo XIX la dirección de nuestra historia queda en manos de una minoría dinámica que está al tanto de las ideas modernas de Europa» (Ramos, 1951:106).¹⁸ Cárdenas, en el prólogo al libro de Ángel Corzo,

hizo eco de este análisis del indígena y de la necesidad de salvarlo:

las páginas de su obra describen la condición deprimente de los supervivientes: aislados en los bosques, en los desiertos o en las llanuras... vestidos de harapos, diezmados por las enfermedades, perseguidos o agotados por los explotadores; aplicando técnicas rudimentarias en los cultivos, en el comercio y en la industria, y víctimas de prejuicios religiosos. Sin embargo, aún conservan la puridad de sus costumbres domésticas, el ritmo, el colorido y la emotividad de su folklore; la fuerza biológica de una selección natural, la tenacidad en sus luchas libertarias y el arraigo profundo en sus tierras seculares...

18. José Vasconcelos apuntaba desde 1924 que el gran problema de México era la pereza, el vicio y la imitación de su población: «El hombre que ponga a México a trabajar será su salvador. La generación que trabaje será la primera en la historia civilizada de nuestra patria». Vasconcelos, J. (11 de octubre de 1924). En dónde está la salvación. *La Antorcha*, (2), 1-2.

y la conciencia de su fuerza para sumarse al proceso de las nacionalidades americanas (Corzo, 1938:7–8).

Era de suponer que la inferioridad iba a ser solucionada con manifestaciones artísticas como *Redes*: los personajes tendrían que ser fuertes y sanos física y mentalmente, preparados para la lucha. Strand construyó esa representación en su primer cuadro de personajes; sin embargo, en el segundo grupo de escenas, como la del mitin, se exhibieron las carencias de cuerpos que no eran para nada similares a los de Miro (interpretado por el deportivo Silvio Hernández). Las diferencias entre un cuerpo atlético y uno delgado y huesudo ponían en evidencia la mala alimentación, pero también reforzaban esa imagen de raza inferior. El gobierno cardenista, por tanto, patrocinó programas de investigación a fin de diagnosticar y, por supuesto, «curar» la inferioridad no exclusiva del mexicano, sino del proletariado universal.¹⁹ Los programas de educación física y de eugenesia promovidos por el gobierno, como el de la incorporación de la educación sexual, habían provocado alarma porque esto indicaba —o se creía— que era signo de un violento programa de perturbación de las

conciencias de los niños. Ya no se hablaba simplemente de estudios culturales y de una raza cósmica en el sentido filosófico, como hacían José Vasconcelos o Manuel Gamio, sino de acciones concretas a partir de observaciones científicas y con pleno apoyo del gobierno. Fue necesaria la publicación de extensas explicaciones por parte de Bassols, negando dichas violencias raciales para calmar los ánimos, aunque esto no impidió que la crítica cinematográfica insistiera en la ambigüedad de la iconografía de *Redes*.

4. Juárez: paralelismos de la invasión francesa y el fascismo

La Warner Bros, contenta por los resultados de sus biopics, presumía de usar formas de trabajo de investigación para apegarse a los hechos históricos sin «distorsionarlos», ofreciendo de esa manera productos de gran calidad para el público. Jack Warner anunció, al comenzar el proyecto de *Juárez*: «Aún no han visto nada», para acentuar su compromiso político (Vanderwood, 1983:18). Se encargó al historiador escocés Aeneas MacKenzie la investigación histórica para escribir el guion de la siguiente película. Su misión era construir «el diálogo, más allá de ser político e ideológico, debe consistir en frases de los periódicos de hoy;

¹⁹ El investigador José Gómez utilizó la población de la colonia Obrera de la Ciudad de México para crear un diagnóstico de la pobreza y la cultura del mexicano: «El progreso de la civilización, la superación de los obstáculos materiales para la fusión de individuos hasta ahora diferentes y el propósito de destruir las barreras económicas provocarán, sin duda, la homogeneidad humana, acabarán con las diferencias raciales y, en tiempo oportuno, producirán un solo tipo humano fundamental» (Gómez, 1937:274–277 y 279).

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». ²⁰ A partir de un acontecimiento mexicano del siglo XIX, se tendría que leer la situación política mundial de la década de 1930 en Europa.

Pero MacKenzie debía recrear la historia de un país casi desconocido para él: reunió unos setecientos libros y otros dos mil documentos, en español y en francés, y comenzó a describir a un Maximiliano tan benévolo y atractivo para la audiencia que superaba en la pantalla la figura de piedra de Benito Juárez. La Warner lo advirtió y asignó a John Huston y Wolfgang Reinhardt para colaborar en la parte cinematográfica. Sin embargo, a pesar de toda la parafernalia de la investigación histórica, el guion se basó ampliamente en la pieza teatral del también austriaco Franz Werfel (1890–1945) *Juárez y Maximiliano*, y en la novela de Bertita Harding *Maximiliano y Carlota*. Estas obras fueron la plataforma y, en algunos casos, el espejo de los diálogos y la descripción de escenarios. Fuera de ellas, solo quedaron las lecciones en torno a la democracia y la situación europea. Ni con toda esta revisión y equipo se pudo equilibrar la cinta, decían

los revisores de la Warner: «Nosotros, la audiencia, estamos empezando a pensar que Maximiliano estaría bien. La monarquía suena muy bien». ²¹

El gobierno mexicano brindó su apoyo a la Warner poniendo a su alcance no solo material bibliográfico y documentación (entrevistas personales con gente contemporánea a Juárez o viajes por lugares históricos), sino que también intentó servir de ejemplo latinoamericano brindando su mejor escenario para la primera exhibición de la cinta en América Latina, en el Palacio de Bellas Artes. El trato de Cárdenas se tornó casi personal cuando, el 2 de septiembre de 1938, ofreció un banquete en honor a Paul Muni y William Dieterle en vísperas de comenzar el rodaje del filme, pero con la estrategia propagandística ya en marcha. La publicidad anunció que «el mundialmente conocido intérprete de Zola preparaba su interpretación del Benemérito de las Américas». Se consiguió atraer la atención de la prensa capitalina y de los corresponsales de agencias internacionales para que pudieran «intercambiar impresiones con el célebre actor... podrá ser entrevistado, pues hasta ahora se había mostrado refractario a la publicidad hecha en torno a su persona». ²²

20. Reinhardt, W. (15 de febrero de 1938). *Phantom crown*, documento 8, caja 5, William Dieterle Collection, Doheny Library, University of Southern California, Los Ángeles (citado por Vanderwood, 1983:20).

21. *General notes on Phantom Crown* (1938:59) y *Consolidation of the Values of Scenes 10 and 13* (citado por Vanderwood, 1983:20 y 25).

22. Anónimo. (2 de septiembre de 1938). *Paul Muni será agasajado hoy durante una fiesta íntima*. *El Universal Gráfico de la Tarde*.

El viaje duró seis semanas, en las que visitó Oaxaca, Guanajuato, Guadalajara y la Ciudad de México, hospedándose algún tiempo en la finca personal de Cárdenas, que sabía de la importancia del filme para tratar de aligerar las culpas de la reciente expropiación petrolera de 1938 (Dumont, 1994:113).

Contrario al aislacionismo que Estados Unidos expresaba con respecto a los acontecimientos europeos, México —miembro de la Sociedad de las Naciones— encabezaba las demandas de acción real —no solo a través de exhortos— contra la invasión en España y la militarización de Austria y Checoslovaquia. Isidro Fabela, representante de México en la Sociedad de Naciones, informó a Cárdenas el 20 de noviembre de 1937:

...señor General, un paréntesis sobre el que valdría la pena preocuparse: ¿por qué no pensar que el nazismo victorioso e impune pretendiera llevar su influencia a Asia y a nuestra América Latina? ¿No cree usted, señor Presidente, que si Italia y Alemania triunfaran en España y en el centro de Europa, y el Japón en China, las desmesuradas ambiciones de los gobiernos totalitarios se envalentonaran de tal modo que pretendieran hincharse hacia el otro lado del Atlántico? 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).

La película se estrenó con gran algarabía el 29 de abril de 1939 en el Hollywood Theatre de Nueva York, en presencia de diplomáticos latinoamericanos, y el 23 de junio tuvo su premier en el Palacio de Bellas Artes. Inmediatamente comenzarían las críticas en la prensa (a favor y en contra) de una película cuyo objetivo principal, perseguido por sus creadores —Dieterle y Werfel—, era la advertencia antinazi. Opinaban que la industria del cine tenía que tomar un papel activo en la encrucijada mundial, crear un cine pedagógico y tocar a las masas. Juárez debía convertirse en una alegoría de la *Mittleeuropa*. Es decir, lo que ocurría en Europa Central desde 1938 —el antecedente de la guerra civil española y la pasiva actitud de la Sociedad de Naciones— debía ser el foco de las metáforas históricas en el continente americano para producir simpatía entre el público latinoamericano. Era una víctima propiciatoria: Napoleón, dibujado por Dieterle, era la mezcla entre Hitler y Mussolini. Así, la analogía entre Napoleón y Hitler–Mussolini se apoyaría en diálogos publicados en la prensa (Luna, 1984:154–155).

La condensación de ideas se manifiesta en cuatro episodios desplegados en tres momentos de tensión: la presentación de Napoleón y el acto del plebiscito, que sería el argumento para convencer a Maximiliano de aceptar el trono; el punto más álgido de la resistencia de Juárez; y la

caída del imperio y la locura de Carlota. Además, podemos estudiar el mensaje antinazi desde dos ejes: la descripción de la maldad de Hitler y Mussolini, y la presentación de dos eventos que exponen el expansionismo italiano y alemán.

Del primer grupo será Napoleón quien describa sus intenciones expansionistas en su primera aparición: «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». Durante la misma secuencia se presenta el ataque al ideal democrático: «¡Democracia! El gobierno del ganado, por el ganado,

para el ganado... ¡Abraham Lincoln, bah! Parlamentos y plebiscitos y proletarios... ¡una muchedumbre intoxicada con ideas de ganado-igualdad!». A escasos veinticinco minutos de finalizar la película, volvemos a encontrar la fórmula del discurso directo hacia el espectador. Aprovechándose de la muy novelada historia de la locura de Carlota, los guionistas la hicieron satanizar la figura del emperador-dictador: «Príncipe Metternich, ayúdeme. Quieren matarme porque teme que diga su verdadero nombre... la gente cree que es un emperador porque usa corona en su cabeza, pero yo lo conozco mejor... yo sé que es Satán; su intención es someter a la humanidad».

Tales fragmentos corresponden a las intenciones de Dieterle: exponer el proyecto nazi hablando en términos biológicos y del darwinismo social (Dassanowsky, 2005:145). El fascismo expuesto por



Imagen 4. Napoleón

Dieterle coincide con la ideología de la comunidad superior, localizando dos enemigos: el externo (otras naciones) y el interno (los judíos), respaldados por la ley del más fuerte (Kuhnl, 1991). Además, esta analogía de Hitler y Mussolini con el diablo terminaría, un año después, por recaer sobre todo en la figura del Führer. Ejemplo de ello es el film francés *Après Mein Kampf mes crimes* (Alexandre Ryder, 1939), estrenado en marzo de 1940 en Francia, cuya imagen de inicio es la de un Hitler de carne y hueso que, tras un efecto de cámara, se va convirtiendo en un diablo.

Del segundo grupo, relacionado directamente con acontecimientos que prueban la expansión del nazismo, uno de ellos fue retomado de la historia de la invasión francesa a México. Nos referimos al plebiscito que Maximiliano solicitó, tanto al emperador francés como al comité conservador de mexicanos que acudió a Miramar para ofrecerle el trono de México.

La historiografía y la literatura sobre el imperio francés mexicano suelen coincidir en señalar la ingenuidad de Maximiliano cuando se le presentaron los avasalladores resultados del plebiscito que aprobaba su venida a México. Juárez hizo eco de esta tradición literaria dibujando a un indeciso, ingenuo y benévolo emperador. En total, el 99,9 % de la población votó por el archiduque, dándole legitimidad para viajar y ocupar el trono en México. Esto sirvió para construir la analogía con el *Anschluss* austríaco a Alemania el 10 de abril de 1938

(Dassanowsky, 2005:146). Este acto provocó la desilusión de los guionistas y del propio Dieterle, que vieron cómo el sistema democrático podría también ser manipulado y coaccionada la voluntad de la gente: en las papeletas de la votación se colocó al centro y en grande un recuadro para que la gente tachara a favor de la anexión, y en un pequeño espacio al costado izquierdo inferior el “No”; además, la boleta debía ser llenada enfrente de los ss para asegurar la operación. De la misma manera, en la película, las boletas eran llenadas por un soldado que preguntaba los nombres a una masa analfabeta que se apiñaba en la plaza por orden del ejército y únicamente debía firmar su nombre o poner una cruz en el sitio indicado por el oficial que sostenía tanto pluma como boleta.

El ataque de Italia contra Abisinia en 1935, la absorción de Austria en marzo de 1938, el triunfo sobre Checoslovaquia en septiembre del mismo año y la posterior anexión de todo el país en marzo de 1939 fueron observados con cierta indiferencia por el resto de las potencias europeas, y mostraban la ineficacia de los exhortos de la Sociedad de Naciones. La película, aunque no violaba por completo la ley de neutralidad norteamericana, contenía en su mensaje la esperanza de Dieterle de que el gobierno de Franklin D. Roosevelt avanzara en ese asunto, de manera similar a lo ocurrido durante la histórica invasión francesa a México, cuando Lincoln y su sucesor Johnson, a pesar de las demandas

de neutralidad, enviaron apoyo armamentista, económico y diplomático (Jackson, 1973:203). México había sido el único país en manifestarse contra la neutralidad en la invasión italo-alemana durante la guerra civil española y en la anexión de Austria. Isidro Fabela tenía por principal encomienda abogar por un frente común para la defensa de la República Española. Tras casi un año y medio de gestiones, Fabela declaró el 20 de abril de 1937 al *Journal des Nations*, diario internacionalista de Ginebra: «El desorden en medio del cual se desarrolla esta verdadera crisis del Derecho Internacional que vivimos después de algunos años es tal, que nos consideraríamos tentados de establecer este axioma: México es el único Estado miembro fiel al pacto y respetuoso de su firma» (Fabela, 1947:25).

Otra secuencia, de este grupo de condenación, fue la manipulación de la historia de la intervención francesa al inventar el personaje del vicepresidente de la República, Alejandro Uradi. Es posible que la ficción de este personaje encuentre su inspiración en el levantamiento protagonizado por el general Saturnino Cedillo contra el presidente Cárdenas durante la primavera de 1938. Dos son las hipótesis que analizan la causa del levantamiento: una, que fue patrocinado desde el exilio por el expresidente mexicano Plutarco Elías Calles; la segunda, que merodea la idea del patrocinio armamentista alemán a Cedillo. Esta última fue la versión que circuló en

los diarios del país: se llegó a vincular directamente con un levantamiento de tipo fascista y se ubicó en el estado de Sonora, donde Cedillo recogería aviones y material de guerra enviados desde Alemania. *La Prensa* publicó el 16 de mayo de 1938 una investigación realizada por la revista *Ken* de Nueva York, que fue entregada a la Casa Blanca como documento secreto y en la cual se señalaba que en México se planeaba una rebelión fascista patrocinada por el Eje. El principal sospechoso era el general Cedillo, acusado de tener nexos con empresarios alemanes que le proveían de armamento y municiones. El reportaje concluía con la voz de alarma ante el riesgo de que el Eje pretendiera hacer de México otra víctima de su expansión, como ya lo había hecho con España: «México interesa a ellos por su situación geográfica y sus recursos naturales, suficientes para abastecer la industria de guerra de aquellos» (Anónimo, 16 de mayo de 1938).

La analogía con el film se llevó hasta la solución del conflicto: Juárez acude personalmente y sin ejército al cuartel del traidor para conjurar, sin derramamiento de sangre, la revuelta con el pueblo como testigo de su justa causa; Cárdenas hizo lo propio —aunque él sí con el respaldo de un ejército— y viajó a disolver a los sublevados, noticia que se convirtió en primera plana en la prensa nacional (Anónimo, 18 de mayo de 1938). Juárez quiso ofrecer un discurso de unidad americana construyendo paralelismos históricos y, a pesar

del apoyo de la Warner, fue más bien un esfuerzo de sus creadores desesperados por movilizar la opinión pública ante la conflagración que veían acercarse.

Conclusión: intentos fallidos

La presencia de ambas cintas en cartelera durante menos de un mes y las críticas recibidas permiten pensar que ninguna tuvo el éxito esperado ni el mensaje buscado fue satisfactorio, por la simple situación de que el mismo no llegó a las masas. El gran problema fue la ambigüedad: *Redes* ofrecía un socialismo que no conseguía crear un discurso ni una iconografía coherente entre las élites intelectuales patrocinadas por el gobierno, con constantes críticas de parecerse más a las dictaduras que pretendía erradicar; *Juárez* exhibía los problemas para balancear la simpatía de los personajes principales con un discurso sobre la democracia demasiado pedagógico.

Redes se propuso interpretar la revolución, darle una orientación socialista y una formación identitaria. Para ello creó una representación de los indígenas y de los mestizos como elemento primordial del nacionalismo, pero ya no estancados en una evolución interrumpida, sino ahora actuales, con el propósito de proponer la unión de clases y eliminar las castas.

Juárez sí consiguió construir un mensaje a manera de noticiario de actualidades; sin embargo, el dispositivo cinematográfico ofreció a un Juárez y a un Maximiliano humanos, ambos con la razón o, al menos,

no equivocados. El mismo Nugent planteó una opinión que se generalizaría en la crítica: una película fallida técnica y narrativamente, un *film* partido en dos, con Juárez como el héroe de la historia y Maximiliano como el héroe de la pantalla (Nugent, 1939b). El conflicto en la descripción de Maximiliano, que debía cargar con la culpa del invasor, se debía a que en ese momento se había idealizado el buen carácter germano, centrado en el austriaco, como una reacción contra el estereotipo de propaganda antigermana creado desde la Primera Guerra Mundial. La prensa mexicana resintió del mismo modo esta representación y Cárdenas no ocultó su disgusto al ver la cinta en Ciudad Juárez, un mes antes de la *première* oficial en Bellas Artes (Anónimo, 25 de mayo de 1939). El diario *Últimas Noticias* fue mordaz en su comentario al criticar que la Warner quiso simplemente endulzar la Doctrina Monroe y hacer al gringo «más amable frente a los latinoamericanos», a tal punto que *Juárez* mostraba al personaje cargando consigo un retrato de Lincoln «como si se tratara de su novia» (Vanderwood, 1983:37).

La figura del indígena fue problemática para la recepción porque, en ambas cintas, era visto como la raza degradada, capaz de realizar todas las bajezas posibles y reforzando, en los discursos de la modernidad, el estereotipo del mexicano asesino y ladrón. Todo este desastre fue autorizado y pagado, en parte, por



Imagen 5. Juárez consulta a Lincoln

el gobierno mexicano (Anónimo, 22 de junio de 1939). Copias de las críticas a Juárez llegaron al Departamento de Estado de EE. UU., donde se evaluaría su efectividad en el continente. El experimento falló: los estadounidenses estaban, o bien confundidos, o bien despreocupados por los eventos internacionales, y por ello no

comprendieron los argumentos ideológicos puestos en juego. El proyecto quedó abandonado (Vanderwood, 1983:40–41). Ambas películas solo fueron rescatadas años después gracias a las restauraciones, como reliquias documentales tanto por su valor estético como por su carácter testimonial histórico.

Referencias bibliográficas

Archivos

· Archivo de la Cineteca Nacional (ACN), Expediente A00267, *Redes*.
Archivo General de la Nación (AGN), Fondo Presidenciales, Lázaro Cárdenas, expediente 533.3/20. *International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art*.

Obras publicadas

· A.A.E. (julio 1937). Los centros de educación indígena. *El Maestro Rural*, tomo X(1).
· Anónimo. (4 de marzo de 1934). Stalin predice otra guerra. *El Enano*.

- Anónimo. (11 de abril de 1934). Industria nacional cinematográfica. *El Universal*, 1 y 8.
- Anónimo. (15 de abril de 1934). De nuevo el espectro de la guerra amenaza envolver a la vieja Europa. *El Enano*.
- Anónimo. (3 de noviembre de 1934a). Federalización de la industria del cine en México. *La Prensa*.
- Anónimo. (3 de noviembre de 1934b). Reglamentación en la industria cinematográfica. *Excélsior*, 1 y 9.
- Anónimo. (5 de diciembre de 1934). Cómo se impartirá la educación socialista a los niños y jóvenes. *La Prensa*.
- Anónimo. (10 de diciembre de 1934). Viene la guerra: La amenaza de una nueva guerra va tomando cuerpo. *El Universal Gráfico*.
- Anónimo. (16 de diciembre de 1934). Fue asesinado y mutilado su cuerpo por predicar la desfanatización en el interior de un templo. *La Prensa*.
- Anuncio. (29 de julio de 1936). *Redes. Excélsior*.
- Anónimo. (4 de mayo de 1938). Con pompa imperial fue acogido el canciller alemán Adolfo Hitler a su llegada a Roma con B. Mussolini. *La Prensa*.
- Anónimo. (5 de mayo de 1938). Mussolini hizo una imponente demostración de poder militar italiano ante el Führer alemán. *La Prensa*.
- Anónimo. (16 de mayo de 1938). Traman movimiento fascista en el país. *La Prensa*.
- Anónimo. (18 de mayo de 1938). Hablan los complicados en la denuncia de la conjura fascista. *La Prensa*.
- Anónimo. (1 de julio de 1938). Alemania ordenó confiscar todos los bienes de los Habsburgo. *La Prensa*.
- Anónimo. (17 de julio de 1938). Impresionante éxodo de una multitud de judíos austriacos. *La Prensa*.
- Anónimo. (2 de septiembre de 1938). Paul Muni será agasajado hoy durante una fiesta íntima. *El Universal Gráfico de la Tarde*.
- Anónimo. (25 de mayo de 1939). El presidente Cárdenas no hizo elogios de la cinta *Juárez*. *El Universal Gráfico de la Tarde*.
- Anónimo. (22 de junio de 1939). Causa indignación lo sucedido en la película *Juárez*. *La Prensa*.
- Bremauntz, A. (1943). *La educación socialista en México (antecedentes y fundamentos de la reforma de 1934)*. México: Imprenta Revadeneyra.

- Brody, S. (1996). *Jewish Heroes and Heroines of America: World War II to the Present*. Hollywood: Lifetime Books Inc.
- Cárdenas, L. (1 de febrero de 1935). Trascendentales declaraciones del C. Presidente de la República, general Lázaro Cárdenas. *CROM*, 239.
- Cebolla i Moll, J. (otoño 2002). Cultura alemana bajo el nazismo. *Aula (Historia Social)*, (10).
- Christlieb Ibarrola, A. (1965). Monopolio educativo o unidad nacional, un problema de México. En García Cantú, G. (coord.), *El pensamiento de la reacción mexicana. Historia documental 1810–1962*. México: Empresas Editoriales.
- Córdova, A. (1981). *La política de masas del cardenismo*. México: ERA.
- Corzo, Á. M. (1938). *Ideario del maestro indoamericano*. México: DAPP.
- Cruz Porchini, D. (2010). Puños en alto. Ilustración y política en los años treinta. En Albiñana, S. (coord.), *México ilustrado. Libros, revistas y carteles, 1920–1950*. México: RM.
- Dassanowsky, R. V. (noviembre 2005). Maximilian and Juárez in 1939: Dieterle's Juárez as *Mitteleuropa* metaphor. *Central Europe*, 3(2).
- De la Peza Casares, M. del C. y Corona Berkin, S. (2000). Educación cívica y cultura política. En Corona Caraveo, Y. (coord.), *Infancia, legislación y política*. México: UAM.
- De la Vega Alfaro, E. (textos) y Tello, J. (coord.). (1981). *El primer cine sonoro mexicano*. En *Siete décadas de cine mexicano*. México: Filmoteca UNAM.
- Dumont, H. (1994). *William Dieterle. Antifascismo y compromiso romántico*. Madrid: Filmoteca Española.
- Dumont, H. (2002). *William Dieterle, un humaniste au pays du cinéma*. París: CNRS Éd./Cinémathèque Française.
- Escalona Ramos, A. (1933). La raza y los problemas de México. *Acción Renovadora*, (2).
- Fabela, I. (1947). *Cartas al presidente Cárdenas*. México.
- Flores Ávalos, E. L. (coord.). (1987). *Planes en la nación mexicana. Libro ocho: 1920–1940*. México: Senado de la República.
- Gómez Mostajo, L. (julio–septiembre 2002). *Redes*. Las tribulaciones de Paul Strand. *Luna Córnea*, (24).
- Gómez Muriel, E. (1976). *Testimonios para la historia del cine mexicano*. *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, III.

- Gómez Robleda, J. (coord.). (1937). *Características biológicas de los escolares proletarios*. México: DAPP.
- Heliodoro Valle, R. (diciembre 1936). Diálogo con José Clemente Orozco. *Universidad*, 2(2).
- Jackson Hanna, A. y Abbey, K. (1973). *Napoleón III y México*. México: FCE-SEP.
- Krippner, J. y Morales, A. (2010). *Paul Strand in Mexico*. México: Aperture/Fundación Televisa.
- Kuhl, R. (1991). *La República de Weimar*. España: Ediciones Alfons el Magnànim.
- Labra, J. (5 de diciembre de 1934). El mejor indio. *Excelsior*.
- López González, R. (2002). *Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP). La experiencia del Estado cardenista en políticas estatales de comunicación, 1937-1939*. Tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lowy, V. (2003). Hervé Dumont, *William Dieterle, un humaniste au pays du cinéma*. *Questions de Communication*, (4).
- Luna, A. (1984). *La batalla y su sombra (la revolución en el cine mexicano)*. México: UAM Xochimilco.
- Luna Arroyo, A. (1962). Las artes plásticas. En Torres Bodet, J. (coord.), *México. 50 años de Revolución*, vol. 4: *La cultura*. México: FCE.
- Madero, E. (15 de marzo de 1936). El bárbaro nazismo prepara la guerra. La juventud mexicana repudia la cruz infamante de la swástica. *La Ruta*.
- Melgar, R. E. (12 de abril de 1934). La industria cinematográfica mexicana y sus películas en Centroamérica. *El Universal*, 1 y 4.
- Mosse, G. L. (2007). *La nacionalización de las masas. Simbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde las guerras napoleónicas al Tercer Reich*. Argentina: Siglo XXI.
- Nugent, F. (21 de abril de 1937). *The Wave*. *The New York Times*.
- Nugent, F. (25 de abril de 1939a). Juárez. The Warner look through the past to the present in Juárez. *The New York Times*.
- Nugent, F. (26 de abril de 1939b). Juárez. *The New York Times*.
- Pérez Montfort, R. (1994). *Estampas del nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México: CIESAS.
- Ramos, S. (1951). *El perfil del hombre y la cultura en México*. México: Espasa-Calpe, col. Austral.

- Ruiz Ojeda, T. C. (septiembre 2012). La DAPP y el cine como uno de los constructores de la nación mexicana. En *2º Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico*. México: UNAM.
- Sosenski, S. (julio–diciembre 2010). Niños limpios y trabajadores. El teatro guiñol posrevolucionario en la construcción de la infancia mexicana. *Anuario de Estudios Americanos*, 67.
- Townsend, W. C. (1976). *Lázaro Cárdenas. Demócrata mexicano*. México: Grijalbo.
- Urías Horcasitas, B. (2005). Retórica, ficción y espejismo: tres imágenes de un México bolchevique (1920–1940). *Relaciones: Estudios de Historia y Sociedad*, 26(101).
- Vanderwood, P. J. (1983). *Juárez*. USA: Wisconsin/Warner Bros. Screenplay Series. Board.
- Vasconcelos, J. (11 de octubre de 1924). ¿En dónde está la salvación? *La Antorcha*, (2).
- Vaughan, M. K. (1997). *Cultural Politics in Revolution. Teachers, Peasants, and Schools in Mexico, 1930–1940*. USA: University of Arizona Press.
- Vázquez Mantecón, A. (julio–diciembre 2013). Cine y propaganda durante el cardenismo. *Historia y Grafía*, (39).
- Werfel, F. (2002). *Juárez y Maximiliano*. (Título original: *Juárez und Maximilian, 1924*). México: Factoría.