



Testimonios



Juárez (Dieterle, 1939), un film mensaje de la buena vecindad americana

Carlos Alejandro Belmonte Grey
Universitat Jaume I
España
carlosbelmontegrey@hotmail.com ◆

En 1938 la productora Warner Bros. y el director William Dieterle produjeron la película *Juárez*, que cuenta la historia de la intervención francesa en México de 1862 a 1867. El film fue en realidad el pretexto para difundir tres ideas: la advertencia contra la invasión alemana, la política de la buena vecindad estado-

unidense y la urgencia de implantar la democracia como sistema político. En este artículo exponemos la manera en que la película planteó tales preocupaciones, al tiempo que examinamos el fracaso manifiesto en la mala recepción que tuvo por parte de la crítica especializada.

Palabras clave: William Dieterle, Benito Juárez, Warner Bros., democracia, bio-pic.

Entre 1935 y 1940 la productora Warner Bros. y su director estrella, William Dieterle, produjeron, rodaron y exhibieron una serie de filmes comprometidos con el mensaje político a favor de los ideales democráticos, de la unidad continental en rechazo de las influencias europeas y de advertencia ante las ideologías socialistas y fascistas que amenazaban al mundo.

De esos propósitos nació el proyecto de filmar *Juárez*, una película que gozaría del presupuesto más alto que la productora hubiera asignado hasta entonces, dando más de un año a los guionistas para documentarse y contratando a dos de los actores más importantes del momento, Paul Muni y Bette Davis, dirigidos por William Dieterle.¹ El interés de este

¹ Ficha técnica del film *Juárez*: Año: 1939; Director: William Dieterle; Actores: Paul Muni, Bette Davis, Brian Aherme; Productora: Warner Bros.; Guión: John Huston; Argumento: Aeneas MacKenzie y Wolfgang Reinhardt. Dávalos Orozco y Vázquez Bernal, *Filmografía*; García Riera, *Breve Historia*.

breve artículo es desentrañar y desmenuzar los objetivos perseguidos por tan complejo proyecto, dirigido a un público tan heterogéneo como podían ser las naciones del Continente Americano más las que pudiera alcanzar en el Viejo Mundo.

El rodaje de Juárez

Aunque la primera toma se hizo el 29 de octubre de 1938, la película comenzó a rodarse oficialmente el 17 de noviembre de ese año y quedaría terminada el 8 de febrero de 1939. Así, la productora de cine Warner Bros. (WB en adelante) comenzaba el proyecto más ambicioso de su hasta entonces ya exitosa vida dentro del mundo hollywoodense.

Se trataba de llevar a la pantalla un tramo de la biografía del presidente mexicano Benito Juárez, lo cual costaría la cantidad de 1 750 000 dólares e incluiría a sus más sobresalientes trabajadores de la década, el director alemán Wilhelm Dieterle y los consagrados actores y estrellas del momento Paul Muni y Bette Davis.

Cartel publicitario de *Juárez*, de William Dieterle (1939)



El proyecto estaba pensado como el colofón del género del *bio-pic* que hasta entonces había ofrecido jugosos beneficios económicos y reconocimientos por los críticos de cine, sobre todo al director y al actor principal, quienes habían labrado su fama en este género.

Los *bio-pics* *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, *Juárez*) y *Dr. Ehrlich's Magic Bullet* (1940, *El quinto jinete del Apocalipsis*), por mencionar algunos de los dirigidos por Dieterle, merecieron candidaturas al Óscar y dibujaron una nueva oferta de cine que ya no sólo iba dirigido al entretenimiento, como era la noción general, sino que también abría la posibilidad de crear obras históricas de calidad.

Durante esa década, el *bio-pic* en Hollywood² estaba lejos de ser una reconstrucción fiable de las biografías de los héroes rescatados del olvido por la cámara, ya que los hechos históricos quedaban sujetos a la manipulación de los guionistas en pos de lograr el mensaje deseado por el director, la productora y el gobierno estadounidense. Frank Nugent ilustraba estos puntos al escribir para el *New York Times*, en 1936, una crítica favorable sobre *The Story of Louis Pasteur*:

en la vida de Pasteur, un científico que murió hace 41 años pero que dejó una brillante huella a su paso, la Warner ha escogido un sujeto que debería hablar personalmente a cada público 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 de la vida de un hombre.³

En la época de oro del *bio-pic* “romántico”, la falsificación de los hechos era su característica principal, y Dieterle creó las mejores muestras; un cine de ficción con mensaje político manipulando la historia.⁴ La WB estaba satisfecha por los resultados de sus anteriores *bio-pics*, pues se jactaba de aplicar formas de trabajo de investigación para apearse a los hechos históricos “sin distorsionarlos”, ofreciendo de esa manera productos de mejor calidad para el público. No contento con ello, Jack Warner anunció al público y a la industria cinematográfica, al comenzar el proyecto de *Juárez*, que “aún no han visto nada”.⁵ Esto significaba que planeaba un trabajo de investigación intenso, a cargo del historiador escocés Aeneas Mackenzie, a quien se le ofrecerían todo el tiempo y el apoyo necesarios para elaborar un guión que cumpliera con las expectativas del mensaje que la película debería alcanzar.

El reto y la consigna eran reconstruir “el diálogo, [que] más allá de ser político e ideológico, debe consistir en frases de los periódicos de

² En 1946, terminada la segunda guerra mundial, Philip Dunne —*Chief of Production of the Motion Picture Bureau, OWI, Overseas Branch*— declaró que todos los documentales y filmes de ficción con mensaje político realizados en vísperas y durante el conflicto tenían el objetivo de “hacer amigos para Estados Unidos”. Dunne, “The Documentary and Hollywood”, pp. 167-171.

³ En esa reseña periodística, Nugent justifica también que la productora omita e incluso modifique la historia para enaltecer la figura del homenajead. Nugent, “The Story of Louis Pasteur”.

⁴ Gomez, “Peter Watkins’s Eduard Munch”, pp. 38-40.

⁵ Vanderwood, *Juárez*, p. 18.

hoy; todo niño deberá poder reconocer que Napoleón III en su intervención mexicana no es más que Mussolini, más que Hitler en su aventura española”.⁶ Es decir, sobre la base de un hecho histórico del siglo XIX en México, debería poder leerse la situación política mundial de la década de 1930 en Europa, objetivo que parece sí se alcanzó, al menos en parte, según apuntó el comentarista de cine del *New York Times* dos días después del estreno en el Hollywood Theatre, “esta película del pasado se ha convertido extrañamente en contemporánea, revitalizada y significativa”.⁷

Mackenzie tenía que plasmar en un guión de película un hecho histórico de un país que apenas conocía y con personajes que le eran más bien ajenos. 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.

Para complicar el asunto, Mackenzie comenzó a descubrir y describir a un Maximiliano tan benévolo y tan atractivo para el público que superaba en la pantalla la figura de piedra de Benito Juárez; esto lo observó la productora y le asignó a John Huston y a Wolfgang Reinhardt para que lo auxiliasen en la descripción filmica de los personajes. Pero ni con ellos se pudo equilibrar, en el producto final, la descripción de las imágenes. Decían los revisores del estudio: “nosotros, el público, estamos empezando a pensar que Maximiliano estaría bien. La monarquía suena muy bien”.⁸

Es, sin embargo, de llamar la atención que el guión estuvo basado ampliamente en la obra de teatro del escritor austriaco Franz Werfel (1890-1945) *Juárez y Maximiliano*, así como en *Maximiliano y Carlota*, la novela de la inglesa Bertita Harding.⁹ Podríamos afirmar que dichas obras funcionaron como la plataforma, en algunos casos en espejo, de la mayoría de los diálogos y la descripción física y moral de escenarios, situaciones y personajes; fuera de ellas sólo quedaron las lecciones en torno al asunto de la democracia y la situación europea, es decir, el mensaje político que la Warner buscaba, en sociedad con Franklin D. Roosevelt.

Werfel fue la fuente para dibujar la idea de democracia concretada en un personaje con presencia en la película: Juárez. Dicha idea de democra-

⁶ Wolfgang Reinhardt, “Phantom Crown”, 15 de febrero de 1938, doc. 8, box 5, William Dieterle Collection, 17 Doherty Library, University of Southern California, Los Angeles (conocida como Colección Dieterle). Citado en Vanderwood, *Juárez*, p. 20.

⁷ Nugent, “Juárez”.

⁸ “General notes on Phantom Crown, 1938”, y “Consolidation of the Values of Scenes 10 and 13”, *Juárez*, Warner Brothers Studios, citados por Vanderwood, *Juárez*, p. 25.

⁹ Harding, *Maximiliano y Carlota*.

cia alcanzaba un matiz diferente en el trabajo de Werfel, al ser vista como la época de los dictadores que supliría a la de las monarquías, mientras que en la película era una democracia republicana al estilo estadounidense, contra el imperialismo y el monarquismo europeos amenazantes en América latina.

La novela de Harding, que tiene 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, recrea el ambiente y los escenarios y ofrecía una excelente alternativa para que guionistas y escenógrafos pudieran ambientar los sitios de filmación¹⁰.

Por fin 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 obra que debería recorrer el continente 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. El segundo error fue el desequilibrio en la narración y los personajes, 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".¹¹

Oportuno es señalar el personaje de Juárez en sus apariciones en la pantalla grande. Para 1939 le habían sido dedicadas seis¹² películas que directa o indirectamente hablaban de él, y todas, sin excepción —incluida la de Dieterle—, siguen los mismos lineamientos estéticos de una imagen que funciona muy bien para las estatuas y las pinturas: levita y sombrero de copa negro; regordete, poco cuello o sumido entre los hombros, hierático e inexpresivo, estereotipo de las características indígenas pero que, una vez representado en el lenguaje filmico, provoca serios problemas,

¹⁰ Cleven, "Phantom Crown...", pp. 517-518.

¹¹ Nugent, "Juárez".

¹² Del total, la mitad son de producción mexicana y el resto de EUA: del director mexicano Miguel Contreras Torres son *Juárez* y *Maximiliano. La caída del Imperio* (México, 1933), *La Paloma* (México, 1937) y *The Mad Empress* (EUA, 1939); *Guadalupe la Chicana* (Raphael J. Sevilla, EUA, 1937), *De Porfirio Díaz a Lázaro Cárdenas* (Rafael Sánchez Candiani, EUA, 1939).



La imagen de Juárez,
en la visión de Dieterle.

porque no es fácil dotarle de movimiento. Su carácter ha sido descrito como de pocas palabras, siempre pronunciadas en tono profético y concluyente; de movimientos lentos y jamás exaltado, enojado o desesperado, sino siempre templado, característica principal que el estereotipo indígena presupone inherente a la raza.¹³

Es posiblemente a causa de la complejidad de construir a un Juárez atractivo para el público que su representación filmica siempre ha estado acompañada de su adversario austriaco, lo que le permite comparar las virtudes democráticas frente a las intenciones invasoras y monárquicas. Tal situación ha llevado a que, lo mismo que en el *Juárez* de Dieterle, nunca sea el personaje principal de la película, sino que su nombre representa la idea general de ella.

La película

Existen dos ediciones de la película de Dieterle: una, la que el público pudo ver en 1939-40, cuando fue estrenada, y otra, el relanzamiento de 1952 con varios fragmentos omitidos por las nuevas necesidades políticas impuestas al filme una vez que terminó la segunda guerra mundial¹⁴ y se había establecido un nuevo orden mundial. Es esta última la versión que se puede conseguir en el mercado y con la cual hemos trabajado, en tanto que la primera parece existir únicamente en los archivos de la WB.

Los casi 120 minutos de duración del filme abarcan los años de 1863, con la designación imperial de Maximiliano, hasta 1867 con su fusilamiento y la restauración de la república. Durante todo ese tiempo fílmico el espectador queda sumido en escenas de largos y pedagógicos diálogos.

Benito Juárez aparece pintado como un personaje hierático, solemne, de carácter y valor inalterables, con las características clásicas de la imagen

¹³ Tuñón, "Cine e historia en México".

¹⁴ Vanderwood, *Juárez*, pp. 40-41, 242.

del indio mexicano; ve engrandecida su imagen gracias a la lealtad inquebrantable que sus amigos y generales le profesan destacándose entre ellos la figura de Porfirio Díaz. El grupo juarista, consciente de enfrentarse a la amenaza de la imposición europea de un monarca, tiene fe en los ideales de la democracia entendida como el poder del pueblo y para el pueblo.

Las características del personaje de Maximiliano quedarán definidas desde su primera aparición, desembarcando en Veracruz: de carácter romántico, soñador, ingenuo y hasta crédulo ante los discursos de los aduladores mexicanos y los consejos de sus generales, tanto franceses como mexicanos, que buscan sostenerlo en el poder. Se muestra como una figura benévola y como admirador de las razas y culturas indígenas, de quien se piensa es bien querido. La presencia de Carlota como fuente de su energía para tomar decisiones y un apoyo espiritual para el emperador será la constante.

Destaca que en ningún momento del filme el grupo de generales que los acompañan llegan a ser calificados como traidores; al contrario, son patriotas criollos, indígenas y mestizos. Los personajes de Tomas Mejía y Miguel Miramón son paradigmas de ello, pues buscan lo mejor para el pueblo mexicano, sólo que por la vía conservadora.

Los Estados Unidos desempeñan 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; pero también aparecerán personajes de carne y hueso: el ministro estadounidense en Francia, John Bigelow, quien como mensajero del Secretario de Estado se presentará frente a Napoleón para cuestionarle por la presencia de tropas en México y la fecha de retirada, de lo contrario su país ordenará el avance sobre las tropas francesas.

A diferencia de la obra de Werfel y la novela de Harding, el final de la película es seco y contundente: la muerte del invasor. En contrapartida, Werfel había declarado al cierre de su obra la derrota y el fin de la época de las monarquías frente a las dictaduras. Con Harding, visiblemente seducida por el emperador y su sistema, el desenlace llega con la victoria de un hombre simplemente justo, "que hace lo que tenía que hacer", pero sin brillo en su semblante.

La conclusión planteada por Dumont en su trabajo expresa lo que la WB intentó proyectar desde dos planos: por una parte,

la lucha ideológica entre la democracia y el totalitarismo es clara; y [por el lado] 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.¹⁵

En cambio, lo publicado en el *New York Times* por Nugent plantea lo que en general la prensa opinaría sobre la película, que considera fallida: descubre fallos técnicos, desequilibrio en los personajes y en la trama. El filme estaba simplemente partido en dos: mientras que Juárez es el héroe de la historia, Maximiliano es el héroe de la pantalla.¹⁶

Dassanowsky reconoce que el antinazismo en la película es 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 que lo impone en el trono de México luego de celebrar un falso plebiscito. Según Dassanowsky, este cambio de descripción de Maximiliano con el buen carácter germano, o quizás el idealista carácter austriaco, fue una reacción contra el estereotipo de propaganda antialemana creado desde la primera guerra mundial. 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, tal situación provocó confusión y opacidad en las imágenes de Juárez y del emperador de México para el público mexicano, acostumbrado a relacionar al invasor con el enemigo de la patria.¹⁷

No dudamos que los personajes hayan sido reconocidos por el público de la época, pero sí que la interpretación de la gente se orientara hacia una nueva táctica imperialista estadounidense. En México el ambiente de supuesta amistad entre ambos países no era el más positivo, no sólo por los conflictos generados por las expropiaciones agrarias y petroleras intensificadas por el presidente Cárdenas, sino que también la industria filmica nacional se encontraba resentida por el boicot orquestado desde Hollywood contra las películas mexicanas que buscaban mercado en el resto del continente.

Para mayo de 1939, a escasos veinte días de la presentación en México, se hablaba de una severa crisis en la industria cinematográfica mexicana, tanto económica por los problemas sindicales y de exportación, como artística. El reclamo de la industria fue más amargo cuando el gobierno concedió que el estreno en México de Juárez fuera en el Palacio de Bellas Artes, pues un grupo de trabajadores hicieron público su descontento por dar tales fa-

¹⁵ Dumont, *William Dieterle*, p. 123.

¹⁶ Nugent, "Juarez".

¹⁷ Dassanowsky, "Maximilian and Juárez", pp. 143-145.

cilidades, toda vez que Hollywood continuaba hundiendo al cine nacional monopolizando los mercados y cerrando las puertas de los escaparates nacionales. Por ejemplo, existían casi 35 largometrajes sin fecha de salida por falta de espacios, en el momento de la exhibición de la película de Dieterle.¹⁸

La campaña publicitaria de Juárez en México fue intensa durante toda la semana previa a la *première*. Los principales diarios del país, como *Excélsior*, *el Universal* y *La Prensa*, publicaron anuncios que empezaron ocupando un cuarto de plana hasta llegar a 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, como Bette Davis que aparecía anunciando sombreros y vestidos lucidos durante la película y que se encontraban ahora a la venta.¹⁹

En la ciudad de México la película se mantuvo en cartelera durante cinco semanas.²⁰ Sin embargo, 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 la fronteriza Ciudad Juárez el 25 de mayo.²¹

La Prensa publicaba el reclamo de los trabajadores de la industria, quienes a su inconformidad por los privilegios concedidos a la Warner agregaban el hecho de que fuera un plagio de otra película mexicana, *Juárez y Maximiliano*, hecha por trabajadores mexicanos que habían demandado a esta producción sin obtener respuesta, señalando como cómplice al gobierno mexicano. Disgustaba también que los hechos históricos estuvieran manipulados, pintando a Juárez como un déspota y a Maximiliano como una figura simpática, al grado de que el presidente mexicano pidiera perdón al emperador en su tumba, escena que se sabía de antemano sería censurada en su versión para el público mexicano mas no así en el resto de Latinoamérica. Además, el indio, continuaba la nota, volvía a ser visto como la raza degradada capaz de cometer todas las bajezas posibles, con lo que se mantenía el estereotipo del mexicano

¹⁸ “Boycot al cine mexicano en America latina”, *La Prensa*, México, 13 de octubre de 1938; “La crisis de la industria cinematografica”, *El Universal gráfico de la tarde*, México, 25 de mayo de 1939.

¹⁹ “Elegancias de las estrellas de cine”, *El Universal gráfico de la tarde*, México, 21 de junio de 1939; “Bette Davis representa a la emperatriz Carlota”, *El Universal*, México, 23 de junio de 1939.

²⁰ Amador, y Ayala Blanco, *Cartelera Cinematográfica*, p. 254.

²¹ “El presidente Cárdenas no hizo elogios de la cinta *Juarez*”, *El Universal gráfico de la tarde*, México, 25 de mayo de 1939.

ladrón y asesino. Todas esas atrocidades eran autorizadas y patrocinadas en parte por el gobierno mexicano.²²

La prensa mexicana no fue, por tanto, generosa. El diario *Últimas Noticias*, apenas un poco menos duro que *La Prensa*, señalaba que la Warner había intentado endulzarles la píldora de la Doctrina Monroe para hacer al gringo más sabroso a los hispanoamericanos, 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 *Juárez* servían al realizador para expresar sus ideas y doctrinas yanquis de absorción por los europeos, cuando en realidad el verdadero imperialista estaba en el norte.²³

Estas críticas llegaron al Departamento de Estado en Washington, donde se debería de calcular si esta película fomentaría la unidad del hemisferio. El experimento había fallado; los estadounidenses estaban o confundidos o despreocupados con los acontecimientos internacionales, y por ello no muchos entendían los argumentos ideológicos. El proyecto de propaganda política quedó abandonado, lo mismo que *Juárez*, que fue archivada desde principios de la década de 1940, a causa de sus pocas ganancias económicas.²⁴

Los tres mensajes de la película

a) El mensaje de alerta contra el nazismo

Dieterle era el más interesado por este aspecto del film, puesto que venía de huir de la Alemania de Hitler y sabía de la amenaza que éste podría representar un día no lejano para América. Dassanowsky ha explicado que el director quería 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.²⁵

En *Juárez*, el mensaje antinazi fue el principal objetivo perseguido por Dieterle en complicidad con el novelista austriaco Franz Werfel, ambos exiliados de sus respectivos países a causa de la persecución y la censura intelectual del régimen. Ambos crearon un producto con lo que sentían y pensaban, aunque quedara finalmente condicionado por otros elementos de su contexto político. Para ellos, Hollywood debería asumir la responsabilidad de llegar a las grandes masas e influir en ellas. Era momento de

²² "Causa indignación lo sucedido en la película *Juárez*", *La Prensa*, México, 22 de junio de 1939.

²³ Vanderwood, *Juárez*, p. 37.

²⁴ Vanderwood, *Juárez*, pp. 40-41.

²⁵ Dassanowsky, "Maximilian and Juárez", pp. 143-150.

poner en práctica su visión de un cine pedagógico y moralizante como fin último de la industria. Dieterle haría pública esta idea en junio de 1940 en el artículo “Lo que el público cree que quiere”,²⁶ donde criticaba la censura de la Hays Office, empeñada en revelar sólo aquellos productos que mostraran “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 sólo una “máscara sonriente [...] que ha sido construida en el salón de 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. Era la urgencia del mensaje inmediato a ser interiorizado por el espectador lo que movía al afamado director de la WB. Sin embargo, tal entusiasmo contrastaba con la pasividad y la indiferencia con que el gobierno de los EUA se expresaba a través de sus canales de propaganda, y es que la opinión general era la de abstenerse de hacer cualquier alusión a la guerra en tanto su país no estuviese involucrado en ella.

Juárez pretendió convertirse en una alegoría de la *Mitteleurope*; es decir, los acontecimientos que ocurrían en Europa central desde 1938, más el antecedente de la Guerra Civil española y el poco apoyo efectivo que los miembros de la Sociedad de Naciones ofrecían a los países en peligro de ser invadidos por el Eje fueron el telón de fondo 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.

Mediante la generalización de cualidades y hechos en un símbolo²⁷ —uno de los elementos de la víctima propiciatoria para la construcción de mitos— como es el Napoleón III dibujado por Dieterle, se ofrecía una mezcla —tamizada por las convenciones del malvado de melodrama cinematográfico— de Hitler con Mussolini. Cada frase salida de su boca o en referencia a su persona debería contener las ideas promovidas por ese par de sujetos que constituían una amenaza para la humanidad. La analogía entre Napoleón y Hitler-Mussolini debería apoyarse en diálogos y frases aparecidos en los periódicos; los guionistas se enfrentaron al reto de ir modificando su trabajo según sucedían las cosas en Europa y se recibían en Estados Unidos. Fue así que la condensación de ideas se manifiesta en tres momentos de específica tensión del filme: en la presentación de Napoleón y el acto del plebiscito que será el argumento para

²⁶ Dieterle, “Lo que el público cree que que quiere”.

²⁷ Luna, *La batalla y su sombra*, pp. 154-155.

convencer a Maximiliano de aceptar el trono, 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.

Podemos explicar el mensaje antinazi desde dos vertientes: la descripción de la perversidad de Hitler y Mussolini, con sus ideas devastadoras para la humanidad, y la representación filmica de dos acontecimientos que muestran el expansionismo alemán e italiano. 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 nuestro ejército, 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 nuestro prestigio. Sepa el mundo que nuestra conquista de México es solo el comienzo de la realización de nuestra santa misión.²⁸

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 de conservadores mexicanos que acudió a Miramar para ofrecerle el trono de México. En total, 99.9 % de la población votó a favor de archiduque Habsburgo, lo que le daba legitimidad democrática para viajar y ocupar el trono de su nuevo Imperio en México. Tal situación funcionó para construir la analogía del *Anschluss* austriaco por Alemania: en este caso fue 99.7% de la población austriaca que votó el 10 de abril de 1938 por la anexión a Alemania.²⁹

Otra escena en este mismo grupo de condensación de ideas fue una manipulación de la historia de la intervención francesa al inventar la figura del vicepresidente de la República, Alejandro Uradi; si bien podría en algún momento corresponder a la desertión del General J. Jesús González Ortega de las filas juaristas, éste no es mencionado en ningún momento. Es más posible, y así lo creemos, que este personaje encuentre su figura real en el levantamiento protagonizado por el General Saturnino Cedillo contra el presidente Cárdenas durante la primavera de 1938. Dos son las hipótesis sobre la causa del levantamiento: una, que fue patrocinado y di-

²⁸ Film min. 1:20-1:35; Vanderwood, *Juárez*, p. 68.

²⁹ Dassanowsky, "Maximilian and Juárez", p. 146.

rigido desde el exilio por el expresidente mexicano Plutarco Elías Calles, dolido por la exclusión de todo su equipo de gobierno a consecuencia de la renovación encabezada por Cárdenas. La segunda alude a la posibilidad del patrocinio armamentista alemán 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 por parte del Eje. No es aquí la intención polemizar en torno a la naturaleza del levantamiento cedillista, sino ceñirnos a lo que *Juárez* quería exponer a su público. Fue, pues, esta última la versión que circuló en los diarios de la nación. Se le llegó a ligar directamente como un levantamiento de tipo fascista y designando al estado de Sonora como el punto donde Cedillo recogería los aviones y el material de guerra enviados desde Alemania: “México interesa a [los alemanes] por su situación geográfica y sus recursos naturales, suficientes para abastecer la industria de guerra de aquéllos”.³⁰

En la película, Juárez acude personalmente y sin un ejército al cuartel del traidor Uradi para conjurar la revuelta sin derramamiento de sangre, teniendo únicamente al pueblo como testigo de su justa causa, y desmentir de esa manera la acusación de ambición dictatorial que el traidor dejaba caer sobre la figura del legítimo presidente. Cárdenas había hecho lo propio, aunque con el respaldo de un ejército, y viajó para disolver a los sublevados, noticia que se convirtió en primera plana en la prensa nacional.³¹

Para terminar, diremos que *Juárez* permitió —según la interpretación de otro austriaco— exhibir la genialidad de la literatura y el cine germanos, pues Werfel y Dieterle expresaban a la audiencia su preocupación por la expansión nazi y el sentimiento de la comunidad exiliada ante los sucesos en torno a ella.³²

b) El segundo mensaje: la difusión de la política del buen vecino

El objetivo de la sociedad entre el presidente Roosevelt y la WB fue enviar el mensaje del “buen vecino” que EUA quería ser para el resto del continente, invitando a las naciones a olvidar viejas rencillas y reconciliarse para juntos promover el progreso económico y social de América cobijado por el mejor sistema político del mundo, la democracia.

Aquí podemos encontrar tres ideas principales. En las dos primeras, el filme *Juárez* utilizó la fórmula Juárez-Lincoln, que representaba los principios democráticos, liberales y soberanos de sus respectivos

³⁰ “Traman movimiento facista en el país”, *La Prensa*, México, 16 de mayo de 1938.

³¹ “Hablan los complicados en la denuncia de la conjura fascista”, *La Prensa*, México, 18 de mayo de 1938.

³² Dassanowsky, “Maximilian and Juárez”.

países. Ambos personajes llevarán la palabra del buen vecino en toda América.

Así, el primer postulado sobre la buena vecindad sugería un continente militarmente unido que pudiera hacer frente a una eventual invasión alemana o italiana. Veamos cómo se desarrollaba en el filme. EUA y México —léase Latinoamérica— son vecinos que comparten el mismo continente. Juárez y Lincoln intercambian misivas que se convierten en vehículos de las ideas de Franklin Delano Roosevelt. Será una del presidente estadounidense la primera que el espectador podrá leer, sostenida por unas manos morenas, casi negras, temblorosas quizás de emoción:

Querido Señor Presidente

Permítame expresar mi más profunda admiración por el valor y la devoción con que usted y sus compatriotas en la República han defendido el principio democrático.

Si Dios quiere, nuestra propia guerra civil terminará pronto; y cuando eso ocurra, le prometo que haré todo lo que este en mi poder para ayudarle en su lucha.

Suyo sinceramente, A. Lincoln.³³

La idea del destino manifiesto, junto con la Doctrina Monroe, había guiado la política exterior estadounidense a lo largo del siglo XIX y el primer cuarto del XX. Ese destino era inevitable según los EUA, y no lo podían ocultar; ahora estaban dispuestos a compartirlo con toda América, pero en Juárez, para no confundir quién es quién, se puso en boca del Emperador Maximiliano la mesiánica tarea de recordarle al espectador esta sagrada tarea.³⁴

Surgía en este contexto una segunda idea: el antirracismo de Roosevelt como fin de la discriminación contra los hispanoamericanos y los negros. Esta idea iba acompañada por la imagen que la película daba de los mexicanos y que de cierta manera condensaba todos los clichés sobre ellos. Así, la iconografía del film está muy ligada con los elementos indígenas presentes en la escuela muralista mexicana, además de otros obje-

³³ Film min. 7:20-7:55. Vanderwood, Juárez, p. 84.

³⁴ Un destino marcado por Dios esperaba a la nación que se había liberado de la opresión colonialista del Imperio británico y que había redactado una constitución enmarcada por ideas ilustradas democráticas, por eso "construirán una doctrina justificativa de su poder, de su superioridad y de su predestinado imperialismo", Ortega y Medina, *Destino manifiesto*, pp. 9, 142.

tos simbólicos que ofrecerán un punto de referencia en torno a la imagen que los estadounidenses tenían de Latinoamérica.

El Juárez de Muni tiene la característica del indio inmutable de piel cobriza; Tomás Mejía, el fiel general mexicano al servicio de Maximiliano, es la prueba viva de la más pura sangre azteca. El emperador lo manifiesta al nombrar a Mejía Comandante en Jefe del Ejército Imperial Mexicano y rechazando la negativa que el sorprendido general le plantea:

Mejía: Es un gran honor, Majestad Imperial [...] No puedo aceptarlo siendo indio. Soy indigno.

Maximiliano: ¿Qué tiene que ver su raza con su capacidad de mando, 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.³⁵

Como podemos ver, la concepción de una sociedad antirracista en la película se ve representada en los discursos de Maximiliano recetados a Tomás Mejía. El emperador, a diferencia del igualitarismo social y racial que profesa Juárez, tiene una concepción basada en 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.³⁶

El mestizaje de sangres azteca-indígena y española es inevitable, y produce un equilibrio entre la maldad propia del europeo y la bondad del indígena. La pureza de sangre europea, como la española, es peligrosa porque en su descontrolada ambición quiere aprovecharse de la ingenuidad de la población, como Uradi lo plantea a Juárez al solicitarle que abdique a favor de él para evitar otorgarle al enemigo el argumento de la divinidad de la raza blanca que ya una vez había conquistado a los indios.

Uradi: Don Benito, tendría que cortarme la lengua antes que decírselo [...], pero creo que debe hacer espacio para otro. Si renuncia a favor de otro de sangre europea.

Juarez: Usted, como vicepresidente de la República, sería naturalmente mi sucesor.

³⁵ | Film min. 33:45-34:10. Vanderwood, *Juarez*, p. 117.

³⁶ | Dassanowsky, "Maximilian and Juárez", p. 147.

Uradi: Quien sea que tome el puesto lo hará solamente de nombre [...], usted continuaría con el poder real [...], su voz mandarían [...], usted sería obedecido.

Juarez: ¿No es usted puro español, señor Uradi?

Uradi responde con orgullo: No hay ni una gota de otra sangre en mis venas.³⁷

La perspectiva histórica indigenista de la película recuerda las pinturas de Rivera y Siqueiros: las raíces más puras mexicanas provienen de la historia prehispánica y sólo son recuperadas tras la independencia. Sólo entonces renace la “raza cósmica”.³⁸ Si bien en *Juárez* no aparecen referencias pictóricas directas a los murales, el espíritu de lucha y auto-defensa de la soberanía nacional para repudiar la invasión era parte del mensaje que los muralistas querían plantear. Las escenas, por ejemplo, en las que el pueblo espontáneamente organiza piquetes de guerrilleros y comparte un lenguaje en clave para repartir armas clandestinamente a toda la población que en apariencia realiza sus actividades cotidianas son representaciones simbólicas dibujadas por los muralistas, afanados en localizar los elementos de tradición que dan unidad al mexicano.

Pasamos así a la tercera idea: el folclore mexicano en la pantalla. Los elementos que corresponden a esta idea en la película forman parte de la construcción de la identidad nacional mexicana que estaba en marcha como parte del proyecto postrevolucionario. El filme encuentra sus referencias folclóricas en la influencia del cineasta ruso Sergei Eisenstein, quien creyó encontrar en el sarape el elemento de identificación del mexicano y del cual él mismo se serviría como recurso visual para su película inconclusa *¡Que viva México!*:³⁹

El sarape es la manta que lleva el indio mexicano, el charro mexicano, todos los mexicanos, en una palabra. Y el sarape podría ser el

³⁷ Film min. 20:10-22. Vanderwood, *Juárez*, pp. 95-97.

³⁸ En *La raza cósmica (1925)* José Vasconcelos expone sus ideas sobre la nueva raza iberoamericana mestiza de los pueblos colonizados por España, con sus vicios como los nacionalismos regionalistas, el caudillismo y el imperialismo. Ocampo López, “José Vasconcelos”, p. 142.

³⁹ Las imágenes de la película fueron hechas entre 1930 y 1932, pero el cineasta no pudo concluir su obra porque tuvo que regresar a Rusia acusado de traidor. Sería en 1977 cuando su colaborador Grigory Alexandrov reuniera todos los fragmentos y les diera la forma que supuestamente su creador había planeado para su trabajo final. Reyes, *Medio siglo*, pp. 96-114.

símbolo de México. Igualmente lisas y de violentos contrastes son las culturas de México, que marchan juntas y, al mismo tiempo, media un abismo de siglos entre ellas.⁴⁰

A Dieterle le interesaba el mexicano exótico y no desaprovechó la oportunidad que este elemento le presentaba para conseguir la atención del espectador. Así, muestra un sarape como adorno colgado en la pared del despacho de Juárez, como cobija en las tiendas de campaña en medio de los campos de batalla, como cojín para sentarse y vestido uniformador de la masa del pueblo que ciegamente apoya a su presidente, imágenes de clara influencia del cine socialista de Eisenstein. Hemos dado particular atención al sarape porque su reconocimiento de lo mexicano proviene del extranjero, pero también hay iconos en la película que eran promovidos dentro del país. La representación del mexicano rural es llevada a la pantalla por Dieterle en la escena donde supuestamente el pueblo pasa un día común y corriente en un apacible pueblito, hasta que un arriero de mulas pasa con su carreta gritando “¡cañas de azúcar!”, pero en realidad lleva escondidos rifles para armar a la gente y combatir al invasor. El pueblo sombrero, mientras tanto, se entretiene con peleas gallos en la calle, tallando figuritas de madera, comiendo fruta y bebiendo alguna clase de aguardiente.

La representación de tipos populares en Juárez.



Y finalmente, el mexicano no sólo se viste y bebe, sino que también goza cantando. Dos canciones, una mexicana de nacimiento y otra de adopción, aparecen en la película, y una de ellas adquiere un doble peso simbólico. “La Paloma”, de Sebastián de Yradier y Salaverri, se escucha como telón de fondo en la única escena romántica de toda la película, protagonizada por la pareja imperial de México, Carlota y Maximiliano. Mientras una cantante únicamente acompañada por una guitarra entona

⁴⁰ | Eisenstein, *El sentido del cine*, p. 189.

la canción, Carlota la repite traducida al inglés, suspirando profundamente por el paradisiaco mundo que es México y del cual están enamorados, sintiéndose ya más mexicanos que europeos. La tradicional imagen de una exótica América más cálida en gente y clima que la fría Europa parece ser el anuncio que la WB lanzó con esta escena en su compleja *Juárez*.

En la víspera de su fusilamiento, Maximiliano pide a Díaz que si una última voluntad se le puede conceder, se le deje escuchar la canción de “La Paloma” para comunicarse espiritualmente con su amada Carlota, atravesando los campos de magueyes y el océano Atlántico para morir, con la nostálgica letra de fondo, por el bien del país que considera su nueva patria.

Y por supuesto, no podía faltar, de composición de Vicente Riva Palacio, las coplas de “Adiós mamá Carlota”, con la que el pueblo celebró la derrota del emperador, concentrando en la figura de la emperatriz Carlota su regocijo y burla por el intento de establecer un segundo imperio en México. Si “La Paloma” es cantada por una profesional y por ende pertenece al círculo de símbolos que rodean al Emperador que lo ligan a México, es, por el contrario, “Adiós mamá Carlota”, entonada por las voces del ejército y del pueblo llano, la que busca tocar a todos los espectadores que acudieran a ver el filme. Es decir, sin importar las diferencias de clases económicas o sociales, éstas podían quedar relegadas para recibir los mensajes que humildemente llevaba *Juárez*.

c) Tercer mensaje: democracia vs. monarquía y dictadura

Juárez tiene un elemento discursivo que soporta los dos mensajes lanzados al mismo tiempo que transmite su principal producto a difundir: la democracia de los EUA. El filme, como ya se ha señalado, estuvo basado ideológicamente en la obra teatral de Franz Werfel *Juárez y Maximiliano*, que como conclusión predecía —quizá fuertemente influido por su desánimo y tristeza ante el *Anschluss* que lo obligó al destierro— una época dominada por las dictaduras y los totalitarismos. Ya no habría espacio para figuras como la de Maximiliano, que respondía con una democracia reaccionaria; se trataba de las bautizadas por el propio emperador como las monarquías radicales: “mi concepto de una monarquía radical era falso [...] ha pasado la época de los soberanos”.⁴¹

El sentimiento en la población mexicana de que la democracia estaba en crisis y se acercaba el tiempo de las dictaduras era manifiesto en la prensa mexicana desde 1934, cuando las publicaciones consideraban al país como una esponja que fácilmente podía absorber los nuevos sistemas políticos

⁴¹ | Werfel, *Juárez y Maximiliano*, p. 120.

provenientes de Europa⁴². Dieterle, decidido activista antinazi apoyado por su grupo de guionistas, tenía que encontrar las formas para intensificar el sentido de la unión continental y democrática como el mejor sistema para la humanidad, aunque eso implicara manipular un poco la historia.

Abraham Lincoln era para los estadounidenses lo que Juárez era para las naciones hispanoamericanas: un símbolo mesiánico de los ideales democráticos, incansable luchador por la igualdad y la justicia social, y sobre todo, un defensor de la unidad y soberanía de la nación.⁴³ 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.⁴⁴

En plena campaña publicitaria del film, Muni escribió un artículo para la revista *The News* con el objetivo de referirse a su experiencia de interpretar a Juárez. Ahí le describió como un hombrecillo pequeño y feo, con ideales liberales firmes e impercederos, “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”.⁴⁵

De toda la película, ninguno de los otros dos mensajes es tan explícito como la difusión de la democracia. El discurso se vuelve completamente pedagógico y moralizante; de repente el espectador se encuentra sentado frente a dos profesores que le explican cuáles son los sistemas políticos dominantes en el mundo y cuáles son las diferencias entre ellos. El primero de los profesores —acaso el más intenso— en tomar la palabra es Maximiliano, quien intenta hacerse con la simpatía del general Porfirio Díaz para que sea el mensajero capaz de convencer a Juárez de fungir en su gobierno como Primer Ministro.

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

Sólo 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, sólo un monarca puede proteger al Estado.

⁴² “Nuestra América satélite de Europa”, *El Enano*, 23 de septiembre de 1934.

⁴³ “Cárdenas y Roosevelt”, *El Universal gráfico de la tarde*, 16 de noviembre de 1938.

⁴⁴ Dassanowsky, “Maximilian and Juárez”, p. 146.

⁴⁵ “Benito Juárez visto por Paul Muni”, *La Prensa*, México, 18 de mayo de 1939.

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 estar abierto a las tentaciones. Pero un rey, al tener todo, nada desea.⁴⁶

Entrevista de Porfirio Díaz
con Maximiliano en Juárez.



A Díaz, el alumno en la pantalla, y al espectador sentado en las salas de exhibición Maximiliano casi nos convence, pues dicho en ese cálido tono, con esas amistosas palabras, la monarquía es un sistema de gobierno incorruptible; pero falta escuchar al maestro indígena:

Juárez: Maximiliano dijo que sólo una palabra está entre él y yo. Sólo 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 [...] e igualdad de oportunidades.

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

Díaz: Sólo el derecho de regirnos nosotros mismos.

Juárez: Entonces ése debe ser el significado de la palabra, Porfirio [...] el derecho a 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

⁴⁶ | Film min. 52-53:20. Vandeerwood, Juárez, p. 140.

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 hacia todos los hombres. Mírame a mí, ¿no vengo yo de lo más bajo?

Díaz: Tiene razón, Señor Juárez.

Juárez: Sí, sólo 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 desgobierna, él cambia a la gente; cuando un presidente desgobierna, la gente lo cambia.⁴⁷

Toca otra vez a Díaz representar a los alumnos que son todos los asistentes al cine. Esta vez el Benemérito de las Américas nos dilucida cuál es la diferencia infranqueable entre los dos sistemas, la democracia, que es el derecho de toda nación de elegir a sus gobernantes y gobernarse a sí misma dándole el poder de decisión únicamente al pueblo, quien en última instancia goza del beneficio de cambiar a su presidente si éste no ha cumplido con las expectativas de justicia puestas en él.

La muerte de Maximiliano confirma que es la democracia y no la monarquía el sistema más justo para todos. Los defensores de Maximiliano que piden clemencia por su vida 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 expresión de Juárez (y el final de la película), pronunciada frente al féretro de Maximiliano, una de las tantas víctimas del tirano. Dieterle parece sintetizar así su grito de alerta al mundo, para evitar la muerte de inocentes —algo que ya estaba sucediendo en España—, desengañar al pueblo para que reconozca las falsas visiones de malévolos gobernantes antes de que todo acabe en una ya inminente nueva guerra en Europa.

A manera de conclusión

La literatura y el cine en la década de 1930 tenían una temática en común: enfrentarse a la experiencia narrativa del presente, al reto de analizar la eficacia de la parte estética y narrativa en sus mensajes. La presencia de ambas expresiones en vísperas de la guerra y durante ella debería ser parte de un plan mayor; por lo tanto, se sabía qué se debería crear, pero no cómo. Existían discursos estéticos y argumentales que eran cau-

⁴⁷ | Film min. 62:20-65. Vanderwood, *Juárez*, pp. 149-150.

sa o consecuencia de ideologías diferentes, pero había problemas de raíz, como por ejemplo definir el concepto de propaganda, incluso para diferenciarlo del de entretenimiento.⁴⁸

La serie de películas producidas por la Warner a finales de esa década marcaron el momento en que el cine reencauzó sus fines hacia objetivos ideológicos, perspectiva intensificada sobre todo después de terminar la Segunda Guerra mundial y al comenzar la guerra fría y la venta del *American Dream*,⁴⁹ que consolidaba los principios victoriosos de los Estados Unidos; en pocas palabras, como Dieterle lo comentó, no se podía ya considerar al cine con una simple actitud “del arte por el arte, sin conciencia política; eso no es ya suficiente”.⁵⁰

Lo que hemos intentado exponer es que la máscara que se intentó vender al público y a los gobiernos latinoamericanos sobre la urgencia de la unidad para hacer frente a la amenaza fascista no fue lo suficientemente poderosa como para encubrir las verdaderas intenciones: la actualización de la doctrina Monroe, poniendo en marcha nuevas actitudes y mecanismos que se preocupaban principalmente por el aspecto económico y proteccionista de sus intereses transfronterizos.

Juárez colocó en un mismo escenario una iconografía identificada por su simbolismo entre la población: para el estadounidense apareció la figura de Lincoln; para las naciones latinoamericanas, al presidente Juárez como defensor de la soberanía mexicana, y el reconocimiento del indigenismo sintetizado en manifestaciones culturales de lo mexicano. *Juárez* es una película que a pesar de tener 70 años de antigüedad se mantiene actual porque sus causas y objetivos siguen siendo fuentes de incontables debates políticos y económicos.

Hemerografía

El Enano

“Nuestra América satélite de Europa”, 23 de septiembre de 1934.

El Universal, México.

“Bette Davis representa a la emperatriz Carlota”, 23 de junio de 1939.

El Universal Gráfico de la tarde, México.

“Cárdenas y Roosevelt”, 16 de noviembre de 1938.

“La crisis de la industria cinematográfica”, 25 de mayo de 1939.

“El presidente Cárdenas no hizo elogios de la cinta Juárez”, 25 de mayo de 1939.

⁴⁸ Louis, *Borges face au fascisme*, p. 161.

⁴⁹ Jurca, “Hollywood”, p. 22.

⁵⁰ Dieterle, “Made In Germany...”, p. 125.

“Elegancias de las estrellas de cine”, 21 de junio de 1939.

La Prensa, México.

“Traman movimiento facista en el país”, 16 de mayo de 1938.

“Hablan los complicados en la denuncia de la conjura fascista”, 18 de mayo de 1938.

“Boycot al cine mexicano en america latina”, 13 de octubre de 1938.

“Benito Juárez visto por Paul Muni”, 18 de mayo de 1939.

“Causa indignación lo sucedido en la pelicula Juarez”, 22 de junio de 1939.

The New York Times, Nueva York

Nugent, Frank S., “The Story of Louis Pasteur at the Strand is a notable, if freehand, portrait”, 10 de febrero de 1936.

— Nugent, Frank S., “Juárez”, 26 de abril de 1939.

Bibliografía

Amador, María Luisa, y Jorge Ayala Blanco

Cartelera Cinematográfica 1930-1939, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

Cleven, Andrew

“Phantom 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”, *HAHR*, Duke University Press, núm. 4 (noviembre de 1937), pp. 517-519.

Dassanowsky, Robert von

“Maximilian and Juárez in 1939: Dieterle’s Juárez as Mitteleuropa Metaphor”, *Central Europe*, núm. 2 (noviembre de 2005), pp. 143-150.

Dávalos Orozco, Federico y Esperanza Vázquez Bernal

Filmografía general del cine mexicano (1906-1931), Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1985.

Dieterle, William

“Lo que el público cree que quiere”, *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, núm. 66 (octubre de 2010), pp. 18-21. Originalmente publicado como “What the Public Thinks it Wants”, en *California Arts and Architecture*, 57 (junio de 1940), pp. 21, 48.

— “Made In Germany: Reviewed works of Film-Kunst by Oskar Kalbus, Film-Korruption by Karl Neuman; Kurt Belling; Hans-Walther Betz”, *Hollywood Quarterly*, University of California Press, núm. 1 (octubre de 1945), pp. 124-126.

Dumont, Hervé

William Dieterle, un humaniste au pays du cinéma, París, CNRS-Cinémathèque française, 2002.

- Dunne, Philip
“The Documentary and Hollywood”, *Hollywood Quarterly*, núm. 2 (enero de 1946), pp. 166-172.
- Eisenstein, Sergei
El sentido del cine, décima edición, México, Siglo XXI, 2005.
- García Riera, Emilio
Breve Historia del Cine Mexicano. Primer siglo, 1897-1997, México, Mapa, 1998.
- Gomez, Joseph A.
“Peter Watkins's Eduard Munch”, *Film Quarterly*, University of California Press, 30, núm. 2 (1976-1977), pp. 38-46.
- Harding, Bertita
Maximiliano y Carlota (La corona fantasma), Barcelona, Grijalbo, 1962.
- Jurca, Catherine
“Hollywood, the dream house factory”, *Cinema Journal*, 37, núm. 4 (verano de 1998), pp. 19-36.
- Louis, Annick
Borges face au fascisme, París, Les fictions du contemporain, 2007.
- Luna, Andrés
La batalla y su sombra (la Revolución en el cine mexicano), México, UAM-Xochimilco, 1984.
- Ocampo López, Javier
“José Vasconcelos y la educación mexicana”, *Rhela*, núm. 7 (2005), pp. 137-157.
- Ortega y Medina, Juan A.
Destino Manifiesto: sus razones históricas y su raíz teológica, México, Alianza Editorial Mexicana, 1972.
- Reyes, Aurelio de los
Medio siglo de cine mexicano (1896-1947), México, Trillas, 1987.
- Tuñon, Julia
“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, Seúl, Corea, 21-23 de junio de 2007, disponible en www.lasak.or.kr/CELAOfiles/papers/Session5/JuliaTunon%5BSession5-2%5D.pdf.
- Vanderwood, Paul J.
Juárez, Madison, University of Wisconsin Press, 1983.
- Werfel, Franz
Juárez y Maximiliano [Juárez und Maximilian, 1924], México, Editorial Factoría, 2002.