

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE HISTORIA

**Las representaciones del juarismo en la filmografía
mexicana (1933-1973)**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
LICENCIADA EN HISTORIA

P R E S E N T A

Ana Patricia Granados Soto

Directora de tesis:
Dra. Rebeca Villalobos Álvarez (FFyL, UNAM)

México, CDMX, 2022





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para Orla

AGRADECIMIENTOS

Estas páginas las dedico a todas las personas involucradas en este andar. Quiero agradecer a mi familia por haberme acompañado desde el inicio y hasta el final. Mi gratitud a Leticia González Martínez (†), quien sembró el germen en un campo que creí estéril; tu partida fue pronta, pero tu huella indeleble.

A mis sinodales por haber contribuido con su crítica a las mejoras de esta investigación. Agradezco a la doctora Marisa Pérez, por apoyarme en la última etapa con sus consejos, ánimos y empatía.

A mis amistades, que permanecieron a mi lado después de tantas experiencias. Que me escucharon y apoyaron cuando emprendí este camino. A Beto, por las charlas con café y poesía; nuestros encuentros no son exiguos comparados con la estima que te tengo. A Montse porque el tiempo ha sido testigo de que la amistad no depende de la asiduidad: nuestros vínculos, contruidos con afecto desde la adolescencia, trascendieron límites. Fueron revitalizantes las charlas, risas y confianzas, sobre todo las últimas veces que nos encontramos por accidente en Ciudad Universitaria. Gracias a Vale, una de las personas que más admiro por razones que estas páginas no pueden contener. En algún momento experimentamos una necesidad mutua por la otra; ese apoyo nutrió y cristalizó una amistad que espero sea imperecedera. Mi gratitud y dedicatoria a Ari Patiño, porque al conocer tu historia y forjar amistad aprendí el potencial del valor que tenemos como mujeres en esta sociedad. Gracias por esas arepas, cachapas y malta. Nuestras reuniones acompañadas por esos manjares alimentaron mi curiosidad y potenciaron mi atención sobre la situación migratoria de Latinoamérica. A Miguel, por esas conversaciones intermitentes, pero gratificantes. Eres la muestra de que la amistad no muere con la distancia.

A Eli (conachealfinal) y a mi querido Daniel. Ustedes fueron cruciales en el momento más decisivo y difícil para mí. Gracias por escucharme, entenderme y compartir sus vidas conmigo. A su lado aprendí más de lo que puedo expresar con palabras.

Gracias a la familia Barreto Becerril: Alberto, Margarita, Isel, Alexia y especialmente a Laura, por haberme abierto las puertas de su hogar y de su afecto.

Quiero agradecer al seminario de maestría “Nacionalismo mexicano siglos XIX y XX” del posgrado en Historia de la UNAM por haberme despertado inquietudes y reflexiones sobre mi tema de investigación. A la Dra. Julia Tuñón por haberme motivado a continuar este camino. Su crítica, apoyo y entusiasmo refrendaron que en el campo del quehacer histórico aún queda mucho camino por recorrerse respecto a la historia del cine en México.

Muchas gracias a Israel y a Azize por su apoyo incondicional. Ha sido fascinante conocerlos en esta última faceta. El haber compartido charlas y experiencias me abrió un panorama de posibilidades y, sobre todo, de oportunidades que deseo realizar.

Finalmente, no encuentro palabras que signifiquen mi gratitud a Rebeca Villalobos, mi asesora. Durante mi tiempo como estudiante no conocí a un docente que tuviera más dedicación y pasión por su trabajo que Rebeca. En plena pandemia emprendimos este camino y agradezco todo su apoyo brindado hasta el día de hoy. Rebeca, gracias a ti cultivé y coseché el fruto de esa semilla que creí extraviada.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	2
CAPÍTULO 1. EL PRECEDENTE FÍLMICO DE LA SIGNIFICACIÓN HISTÓRICA DEL JUARISMO.....	11
1.1 EL PESO DE LA ICONOGRAFÍA EN EL CINE DE VISTAS (1896-1910)	13
1.2 LA TRANSICIÓN HACIA EL CINE ARGUMENTAL DE TEMA JUARISTA	25
1.3 LA BÚSQUEDA DE UNA IDENTIDAD NACIONAL.....	31
CAPÍTULO 2. EL CINE COMO INTERPRETACIÓN DEL PASADO. LAS VARIANTES NARRATIVAS DE LA FILMOGRAFÍA JUARISTA	38
2.1 EL BIOPIC.....	41
2.2 EL MELODRAMA.....	55
2.3 EL WESTERN	75
CAPÍTULO 3. EL CINE COMO TESTIMONIO DE SU PRESENTE. LAS RETÓRICAS FÍLMICAS DE LA FILMOGRAFÍA DE TEMÁTICA JUARISTA ...	90
3.1 NACIONALISMO Y CINE DE TEMA JUARISTA. LAS IMÁGENES-CELULOIDE DE LA MEMORIA NACIONAL .	95
3.2 LAS DISIDENCIAS FÍLMICAS DE TEMA JUARISTA	108
CONCLUSIONES	125
BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA	129

INTRODUCCIÓN

Esta investigación es un análisis de las representaciones del juarismo en una filmografía muy diversa producida entre 1933 y 1973. Se entiende por juarismo más que una corriente política revolucionaria encarnada por Benito Juárez (1806-1972), figura histórica fundamental en el ideario nacionalista mexicano. Los imaginarios emanados, el contexto de la época, un legado moral atribuido al Benemérito o los idearios liberales, son componentes fundamentales del juarismo presente en una cinematografía que se desarrolló a lo largo del siglo XX. Dicha temporalidad se enmarca dentro del cine argumental; esto es, un cine narrativo con la capacidad de contener y complejizar ficciones fílmicas relativas al relato oficial de la historia del México decimonónico en la época de Juárez. El cine argumental de tema juarista surgió, hasta donde se tiene noticia, a inicios de los años veinte en Alemania con *La cabeza de Juárez*, de Johannes Guter y Rudolf Meinert, y en 1921 con *Maximiliano emperador de México/Bajo la corona de espinas* de Rolf Randolph; pero ante la imposibilidad de visualizarlas opté por establecer 1933, con la cinta de Contreras Torres, *Juárez y Maximiliano*, como el punto de partida del análisis cinematográfico del *corpus*. El año de 1973 sucedió al denominado año de Juárez, 1972, fecha en que se conmemoró al prócer desde las expresiones cinematográficas con proyectos como *Aquellos Años*, de Felipe Cazals, *Juárez*, de Juan Ramón Arana, la telenovela *El Carruaje*, dirigida por Raúl Araiza y el guion cinematográfico *Juárez, el inmenso, porque es inmenso/Palabras, imágenes, sonidos cinematográficos* de Miguel Asturias y Amos Segala. Los largometrajes *Juárez y Maximiliano* (1933) y *Aquellos Años* (1973) delimitan un marco en el que la ficción fílmica, la memoria histórica y el nacionalismo oficialista se conjugaron en torno a la figura de Juárez.

El conjunto de materiales fílmicos se compone por alrededor de 40 cintas, entre vistas cinematográficas, largometrajes, telenovelas y un cortometraje animado. El relato histórico desde la imagen cinematográfica es el punto nodal de esta investigación, que analiza la diacronía del proceso histórico sobre el cine de tema juarista. A lo largo del siglo XX las industrias cinematográficas surgieron, se consolidaron y constituyeron formas de representar realidades históricas. El cine histórico ha sido objeto de debate entre historiadores desde la segunda mitad del siglo XX, una discusión prolífica gracias al ímpetu de algunos estudiosos pertenecientes a las escuelas francesa y anglosajona,¹ quienes comenzaron a concebir al cine más que un objeto de entretenimiento: su valor histórico yace en la importancia y potencial para representar el pasado –diría Marc Ferro la *escritura cinematográfica del pasado*–, y en su capacidad para contener la sintomatología de su presente, como testimonio de su actualidad. Sobre estas dos vertientes se desarrolla la presente investigación, que explicará las maneras en las que el cine se apropió y resignificó visiones del pasado y narrativas históricas asociadas con la figura heroica de Benito Juárez; personaje fundamental en el ideario nacionalista mexicano.

El tratamiento conceptual del cine a lo largo de estas páginas consiste en pensarlo como un catalizador de memoria que instrumenta un lenguaje retórico tan persuasivo que es capaz de crear imaginarios con los cuáles se afianzan identidades colectivas.² A lo largo del siglo XX, el cine promovió la creación y revitalización de imaginarios que tuvieron un gran impacto en su recepción. La cinematografía de tema juarista situada en este contexto fue, en palabras de Julia Tuñón, una representación cultural “al edificar matrices del imaginario al

¹ Ángel Luis, Hueso Montón, Gloria Camarero Gómez, (coords.), *Hacer historia con imágenes*, Madrid, Editorial Síntesis, 2014, p. 11.

² *La Revolución mexicana en el cine, op. cit.*, p. 13.

tiempo de expresarlo estableciendo modelos institucionales de representación”.³ Sobre este tenor, el juarismo es una suerte de repertorio de valores atribuidos a Juárez como héroe nacional, así como una suma de representaciones de diversa índole que simbolizan esos valores. Entendido así, el juarismo es uno de los componentes fundamentales del imaginario nacionalista decimonónico que el cine resignificó a través del lenguaje cinematográfico. A modo de cuestionamientos, esta investigación pretende responder ¿cuáles fueron las formas en las que la filmografía de tema juarista abordó la historia patria?, ¿cómo se relaciona el fenómeno cinematográfico de tema juarista con el nacionalismo? Dichos cuestionamientos atañen al interés principal, que intentará responder ¿cuáles fueron los factores que intervinieron y definieron las representaciones del juarismo en las producciones cinematográficas de temática juarista entre los años de 1933 y 1973?

Existen varios estudios sobre el cine de tema juarista que resultaron fundamentales para el desarrollo de esta investigación. Principalmente *El culto a Juárez. La construcción retórica del héroe (1872-1976)*⁴ y “Juárez y Maximiliano: dos caras de una moneda en el imaginario fílmico del cine clásico mexicano”,⁵ son dos trabajos monográficos que conciernen a los intereses de esta investigación. En el caso del trabajo de Rebeca Villalobos, se trata de una mirada general de la cuál yo partí para profundizar en ciertos aspectos y ofrecer más información del panorama fílmico que plantea. En el caso del trabajo de Julia Tuñón, hay una mirada particular sobre ciertas películas, lo que me permitió comparar el análisis de

³ *La ficción de la historia, op. cit.*, p. 91.

⁴ Rebeca Villalobos, *El culto a Juárez. La construcción retórica del héroe (1872-1976)*, México, Grano de Sal, 2020.

⁵ Julia Tuñón, “Juárez y Maximiliano: dos caras de una moneda...” en Josefina Zoraida Vázquez *et al. Juárez: Historia y mito*, México, El Colegio de México, 2010.

esas cintas con los de otros estudios. *La revolución mexicana en el cine*,⁶ coordinado por Raffaele Moro y Bernd Hausberger, fue crucial para comprender que el impacto del cine tiene alcances inesperados; el potencial del cine histórico radica en las formas en que se apropia de las narrativas y, en ocasiones, sin licencias para trastocar un orden preponderante, algo que no puede explicarse sin considerar el horizonte del que emerge. *La ficción de la Historia*,⁷ que contiene diversas formas de abordar el análisis del cine de historia mexicano fue, al igual que los artículos de María del Sol Morales Zea, un acercamiento al análisis interno de la filmografía en cuestión. Gracias a estos últimos pude rastrear y trazar los antecedentes de un imaginario nacionalista que permeó el primer cine argumental de tema juarista. La historiografía que se ha producido en torno a la cinematografía de tema juarista ha sido un gran esfuerzo por explicar un fenómeno sumamente complejo. No obstante, aún existen muchos aspectos que deben ser analizados a profundidad.

El cine de tema juarista pudo haber influido de manera decisiva en la creación de identidades colectivas. Las condiciones de su contexto demandaban un afianzamiento de las mismas que la cinematografía juarista pudo solventar gracias a su capacidad de persuasión retórica, aunada a su capacidad tecnológica, permitiéndole ampliar su espectro de difusión. Como industria cultural,⁸ sus intereses fueron más allá de replicar la hegemonía de la historia patria, por lo que ciertos factores intervinieron y definieron a la cinematografía de tema

⁶ Bernd Hausberger, Raffaele Moro (coords.), *La revolución mexicana en el cine. Un acercamiento a partir de la mirada italo-europea*, México, El Colegio de México, 2013.

⁷ Ángel Miquel et al. (coord.), *La ficción de la historia. El siglo XIX en el cine mexicano*, México, Cineteca Nacional, 2010.

⁸ Para Theodor Adorno, la industria cultural transforma a la obra de arte —en este caso el cine— en objetos de consumo masivo y es en este proceso en donde pierde su autonomía, en tanto que obra de arte, para responder a las mecánicas de la economía y la proliferación del capital en países industrializados. Para profundizar sobre su definición consúltese Adorno, Theodor, “La industria cultural”, en Edgar Morin y Theodor Adorno, *La industria cultural*, Buenos Aires, Galerna, 1967, pp. 7-20.

juarista, factores que poseen cierta especificidad y que no necesariamente son análogos al discurso oficialista correspondiente a las representaciones del juarismo.

Quise abordar el problema de la cinematografía juarista en función de las especificidades del lenguaje fílmico relativas a las representaciones del juarismo entre 1933 y 1973. La utilidad de categorizar un *corpus* tan voluminoso facilitó su análisis; tras haber recopilado el material fílmico, observé la predominancia de tres géneros cinematográficos que representan el juarismo desde sus propias lógicas genéricas: *biopic*, melodrama y *western*. Esto me permitió trazar una ruta de análisis que priorizó las generalidades de cada género, pero también utilicé dos ejemplares de cada uno para profundizar en sus particularidades. Para explicar el *biopic* analicé *El joven Juárez* (1954), de Emilio Gómez Muriel así como *Juárez* (1972) de Juan Ramón Arana; que fueron los únicos materiales fílmicos producidos bajo el esquema biográfico. *Juárez y Maximiliano* (1973) y *Aquellos Años* (1973) son melodramas históricos que pautan paradigmas de representación cinematográfica disímbolos entre sí. *Vera Cruz* (1954) y *El halcón y la presa* (1967) corresponden al *western* y *spaghetti western*, géneros que retratan la violencia y la injusticia en la sociedad situando sus tramas en las postrimerías del siglo XIX. El *biopic* es un acercamiento biográfico a los personajes históricos, género que me permitió analizar propiamente la representación cinematográfica de Benito Juárez así como el relato fílmico de su vida. El melodrama fue el género más abundante en cintas, incluyendo los melodramas televisivos, que construyó tramas en torno a una moral y una ética que contraponen los valores del querer y del deber ser, representados cada uno por Maximiliano y Juárez, respectivamente. El *western* fue un género que desde Estados Unidos e Italia, con el *spaghetti western*, forjó una perspectiva exótica sobre el juarismo, disímil con los melodramas de la

época de oro: la renuncia a la instrucción moral se acompañó por una apología de la violencia y el individualismo que reflejó en sus ficciones las nociones del extranjero sobre la identidad del mexicano, la nación mexicana o su pasado.

La tesis se divide en tres capítulos. En el primero se realiza una revisión de los antecedentes del cine argumental. El cine de temática juarista se remonta a 1904 con la primera vista cinematográfica registrada sobre el tema, *Cuauhtémoc y Benito Juárez*. El culto cívico al Benemérito, instituido por el régimen de Díaz, fue concomitante a las vistas de tema juarista. El discurso nacionalista de corte oficial mantenía una continuidad con el legado liberal del siglo XIX, en el que Juárez mantuvo el estatus de héroe nacional, legitimador del gobierno porfiriano. Las expresiones artísticas emanadas de esta concepción nacionalista dieron paso a una proliferación de la monumentaria que marcó una tendencia de carácter conmemorativo en el cinematógrafo. Este primer capítulo postula que la iconografía emanada de ese discurso nacionalista tuvo un peso decisivo en la configuración de las vistas de tema juarista. La historia decimonónica del Segundo Imperio impactó al ámbito germano, cuyo interés por la tragedia de Maximiliano y Carlota promovió la producción de una vasta literatura, historia y cine. Las formas de imaginar aquel episodio histórico fueron muy difundidas en México hacia el final de los años veinte y la película de Miguel Contreras es una muestra de que todo ese bagaje cultural trasminó al cine mexicano. *Juárez y Maximiliano* es el crisol de toda una tradición literaria y fílmica preponderante hasta esta cinta.

Una vez trazada la radiografía de los antecedentes, fue preciso abordar directamente el material fílmico argumental, labor realizada en el capítulo dos. La metodología empleada priorizó un análisis interno para desarrollar las particularidades del lenguaje fílmico que representó el juarismo en cada género cinematográfico. Dentro estos, la figura de Juárez es

fundamental como referente moral, ético o temporal. El análisis del lenguaje fílmico, o de sus retóricas discursivas, se realizó con la finalidad de detectar el tratamiento de la figura de Juárez y de las nociones del juarismo, del pasado, de identidad nacional o de nacionalismo mexicano. Para plantear las directrices de análisis se conjugaron esencialmente dos elementos: la importancia de Benito Juárez en los relatos fílmicos y los presupuestos que definen a un género como tal. De esta manera, *la humanización del héroe*, relativa al *biopic*, explica las formas en las que el género biográfico abordó la vida de Juárez. *El antagonismo del héroe*, propio del melodrama, se basa en una contraposición de valores enfatizada por el patetismo de carácter nacionalista –sentimientos que evocan una idea del nacionalismo mexicano–. *La ubicuidad del héroe* en el *western* se planteó como una característica que posee la presencia de Juárez en algunas narrativas. Es decir, la ubicuidad es un atributo del Benemérito, como símbolo nacional, para ser evocado desde cualquier manifestación. Las tramas del *western* utilizaron este atributo con implicaciones muy específicas.

Solo a partir del análisis interno de las retóricas discursivas de la filmografía fue posible advertir persistencias y rupturas en los modos de representación. De modo que el siguiente nivel de análisis correspondió al examen del contexto de producción y recepción. El capítulo tres estudia el contexto de la filmografía desde que inicia la posrevolución hasta 1973. En él se analiza la simbiosis entre nacionalismo y cine como uno de los factores más importantes para explicar el cine de tema juarista. Se estudiaron ciertas divergencias y convergencias ideológicas, manifiestas en los modos de representación, respecto a las nociones del nacionalismo oficialista mexicano. Asimismo, se plantea la importancia de las interpretaciones fílmicas transnacionales en torno a la idea de nacionalismo mexicano, identidad nacional, historia oficial, sin las cuáles el estudio del cine de tema juarista quedaría

incompleto. Este último capítulo aborda las retóricas fílmicas implicadas en el circuito de producción, distribución y proyección industrial del cine. La disección del apartado corresponde a los resultados obtenidos en el capítulo dos. Durante la investigación distinguí una ruptura en las representaciones fílmicas del juarismo a partir de la segunda mitad del siglo XX, que corresponde a diferentes lógicas contextuales, pero con un factor en común: la conexión entre nacionalismo oficialista y el cine. A partir de esa ruptura, esta interacción modificó visiblemente las convenciones discursivas y representativas del juarismo fílmico.

Para sintetizar lo anterior, al analizar el contexto de producción y recepción de la filmografía de tema juarista fue posible identificar que sus mecanismos retóricos se relacionaron estrechamente con un nacionalismo oficial. La relación entre éste y el cine de tema juarista a lo largo del siglo XX resultó, durante la primera mitad, en una suerte de coexistencia en la que el cine potenció al nacionalismo de corte oficial. Hacia la segunda mitad, las versiones fílmicas sobre el pasado se distanciaron de la tradición oficialista. No obstante, el peso de la conmemoración del año de Juárez es crucial para entender que, aun cuando los usos de la imagen de Juárez difirieron de las convenciones iconográficas y fílmicas, el nacionalismo revolucionario del echeverrismo no estuvo desprovisto de la importancia del cine para la memoria histórica oficial.

Como nota final, me gustaría aclarar que algunos de los materiales analizados quedaron en estado de consignación. El confinamiento al que nos orilló desde el año 2020 la pandemia del SARS-COV2, dificultó el cumplimiento a cabalidad de las expectativas de la investigación. La ilusa espera por la pronta conclusión de la pandemia no repercutió en la búsqueda de los materiales fílmicos, pero sí en la posibilidad de visualizar algunos. Ante el desafío imprevisto, recurrí a fuentes secundarias para desentrañar las cintas, objetivo que

tampoco pudo ser cumplido en su totalidad. La consignación y resultados de esta investigación permitirán, en un futuro, darle continuidad al tema, del que todavía resta mucho por estudiarse. Es de vital importancia concederle a este *corpus* fílmico el valor que merece en la conformación de los imaginarios nacionalistas considerando, además, que la figura de Juárez, tal como lo revelan diversos estudios,⁹ es un componente fundamental en la historia y la cultura política mexicana.

⁹ Tales son los casos de Charles Weeks, *El mito de Juárez en México*, México, Jus, 1977; *El culto a Juárez, op cit.*; *Juárez: historia y mito, op. cit.*, por mencionar algunos.

CAPÍTULO 1. EL PRECEDENTE FÍLMICO DE LA SIGNIFICACIÓN HISTÓRICA DEL JUARISMO

Las narrativas fílmicas del cine histórico no se limitan a representar lo que la escritura de la historia establece, sino que apelan a la esfera de los imaginarios y se valen de la ficción por ser un factor indispensable que cumple con las demandas del cine en tanto que industria. El cine de tema juarista representa episodios cardinales de la historia del México decimonónico y los discursos que materializa el celuloide atienden a su contexto de producción. Sin contraponer la ficción y la historia, cabe preguntarse por las formas en que la ficción establece relación con las convenciones del discurso histórico, a saber, ¿cómo el cine ha representado el juarismo e interpretado el pasado? Este planteamiento se deriva del debate historiográfico entre cine e historia que autores como Marc Ferro, Robert Rosenstone y Pierre Sorlin han encabezado desde hace décadas y que plantea, a grandes rasgos, el estudio del cine histórico tanto como una interpretación del pasado como un testimonio de su presente.¹

El objetivo de este primer capítulo es estudiar las vistas cinematográficas concernientes al juarismo desde un enfoque cultural que concibe al fenómeno cinematográfico como aquel que, al integrar la imagen y el texto, deviene en interpretaciones discursivas, visuales y culturales.² El cine de vistas se remonta a 1896 cuando los

¹ Marc Ferro fue codirector de la revista *Annales* y coeditor de la *Revista de Historia contemporánea*. Uno de sus ensayos inaugurales respecto al debate historiográfico entre cine e historia fue "Does a Filmic Writing of History Exist?" del volumen *Cinema et histoire*. Por su parte, Robert Rosenstone es colaborador de *Filmhistoria*, una revista especializada de la escuela anglosajona que divulga investigaciones de la relación entre cine e historia. *The Film in History* es uno de los trabajos más conocidos de Pierre Sorlin al respecto.

² Francisco Peredo Castro, "Cine imaginario social y nación. La construcción de la identidad nacional desde la pantalla: 1896-1940", en Josefina Mac Gregor (coord.), *Miradas sobre la nación liberal: 1848-1948. Proyectos, debates y desafíos*, México, UNAM, 2010, pp. 305-364. El concepto *iconotexto* de Peter Wagner se distancia del giro pictorial que estudia W. J. T. Mitchel en *Teoría de la imagen*, en donde establece una diferencia entre la imagen y el texto. Wagner estipula que a partir de la era de los medios masivos de reproducción de la imagen, la percepción cambió a la imposibilidad de disociar esta misma de la textualidad; siempre hay textos (discursos) que componen a la imagen.

embajadores de los hermanos Lumière, Fernand Bon Bernard y Gabriel Veyre, ofrecieron la primera proyección privada a Porfirio Díaz, acto que en los años venideros influyó sobre algunos usos de corte propagandístico que las huestes caudillistas instrumentaron en la Revolución mexicana. El empeño del régimen porfirista por dar cuenta de la modernización del país, manifiesto en el ferrocarril o la arquitectura, también se verificó en otras formas de expresión como en el cinematógrafo, pero el carácter testimonial del cine de vistas indujo a que se le atribuyera el poder de expresar verdades visuales al igual que la fotografía.³ La fascinación por las nuevas tecnologías matizó el mérito testimonial que, junto con el divertimento propio del cine, consolidó al cinematógrafo como un fenómeno exitoso y convincente de cuanto representaba en pantalla.

El culto a Benito Juárez se consolidó como un encomio solemne de carácter cívico en la administración de Porfirio Díaz; que se había asumido como el sucesor legítimo del legado liberal y juarista.⁴ En términos retóricos la figura de Juárez fue utilizada para sostener un discurso nacionalista de identidad, orden y progreso, y estéticamente su representación terminó por condensar los valores atribuidos al prócer de las expresiones visuales que le precedieron como la templanza y la impasibilidad. Estas tradiciones alimentaron con el paso del tiempo las formas de imaginar a Juárez a partir del cual se ramificaron formas de recordarlo. En este contexto el cine de vistas utilizó la figura de Juárez para producir la primera cinta de tema juarista, *Cuauhtémoc y Benito Juárez* en 1904.

³ Aunque el texto de Fontcuberta habla de la fotografía, su planteamiento también aplica al cine en el momento en el que la introducción del movimiento de imágenes acentuó el efecto-realidad. Joan Fontcuberta, *El beso de judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002.

⁴ Rogelio Jiménez Marce, "La creación de una genealogía liberal", *Historias*, núm. 51, enero-abril de 2002, p. 37.

1.1 EL PESO DE LA ICONOGRAFÍA EN EL CINE DE VISTAS (1896-1910)

El proceso para que Juárez se consagrara como un héroe iconográfico comenzó en vida del estadista. En palabras de Vicente Quirarte, durante la Intervención francesa “la guerra se libraba con las armas, pero también con el lenguaje, los actos y los símbolos que paulatinamente se incorporaban a la imaginación colectiva”.⁵ El auge de la litografía y la fotografía fue contemporáneo a su trayectoria política, y gracias a esos medios se propició la producción y reproducción de su imagen. El autor analiza la representación de Juárez como un héroe definido a través de sus rasgos iconográficos por sus atributos morales, éticos y étnicos: el indígena zapoteca que luchó por la reivindicación social, defensor de la soberanía, fundador de la sociedad civil, profesional laico, etc., que “encara la prudencia valerosa, la espera paciente, la fe en la letra llevada a la práctica”.⁶ Estos atributos perduraron en el tiempo reflejados en las diversas representaciones visuales del prócer y la incorporación icónica de Juárez al imaginario social del porfiriato se vincula con la pretensión del mandatario por hacer de la ciudad de México la capital que da lecciones de la Historia Patria.⁷

Desde la segunda mitad del siglo XIX, los soportes visuales más eficaces para difundir la imagen política y pública de Juárez fueron el retrato nobiliario y subsecuentemente la fotografía. Los retratos de Juárez elaborados por Pelegrín Clavé (1861-1862) y Santiago Rebull (*ca.* 1862), forjaron las bases visuales más influyentes en la representación visual del presidente; de modo que sus atributos iconográficos más característicos tales como su postura solemne, la sobriedad, la firmeza o el carácter civil, pero

⁵ Vicente Quirarte, “El héroe en la imaginación creadora” en Juana I. Abreu *et al.*, *Juárez: memoria e imagen*, México, SHCP, 1998, p. 236.

⁶ *Ibid.*, pp. 237-238.

⁷ *Ibid.*, p. 267.

de vestidura formal –rasgos propios de los códigos estéticos para retratar a los gobernantes– se volvieron inherentes a su imagen y persistieron en las estampas postales y tarjetas de visita, plataformas que lo popularizaron.⁸

La incursión del cinematógrafo a México en 1896 pautó un cambio en la percepción de la realidad –innovando una cultura de lo visual-fílmico⁹– y con el paso del tiempo de la memoria histórica.¹⁰ Los estereotipos insertos en la cultura visual¹¹ a través de la fotografía y eventualmente del cinematógrafo sobre la sociedad mexicana, se limitaron a representar las pretensiones porfirianas en los albores de la Revolución mexicana. La cobertura de las diversas conflagraciones revolucionarias permitió una macro difusión del conflicto armado mostrando nuevas caras y despojando del anonimato al pueblo mexicano, otorgándole protagonismo en la Revolución mexicana.¹² Muchos especialistas han teorizado sobre la función del cine y su estrecha relación con la creación e interpretación de imaginarios, aquellos que erigen nuestra forma de relacionarnos con el entorno. Paolo Bertetto expuso que la capacidad de difusión del cine, su cualidad fabulatoria y el poder de la imagen para penetrar con inmediatez en la recepción de la audiencia, hacen de este una de las macroformas de mayor relieve que posee el patrimonio de percepciones sobre lo existente.¹³ Tecnológicamente la fotografía fue el antecedente más inmediato del cinematógrafo, y las

⁸ “De la imagen en vida a la imagen póstuma” en *El culto a Juárez*, op. cit., pp. 28-35.

⁹ *Cine imaginario social y nación*, op. cit., p. 310.

¹⁰ Alejandra, Jablonska y Juan F. Leal, *La revolución mexicana en el cine nacional*, México, Universidad Pedagógica Nacional, 1991.

¹¹ Nicholas Mirzoeff plantea que la *cultura visual* “se interesa por los acontecimientos visuales en los que el consumidor busca la información, el significado o placer conectados a la tecnología visual”. Para el autor, esta se ha vuelto privativa de la cotidianidad en las sociedades industriales. La cultura visual no está predeterminada por las imágenes en sí mismas, sino por la propensión de las sociedades modernas a representar visualmente la realidad. Nicholas Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual*, trad. Paula García Segura, Barcelona, Paidós ibérica, 2003, pp. 17-64.

¹² John Mraz, *México en su cultura*, México, Artes de México-CONACULTA, 2014, p. 107.

¹³ Paolo Bertetto, *La macchina del cinema*, Roma y Bari, Laterza, 2010, pp. 116-117. Citado en *La Revolución mexicana en el cine*, op. cit., p. 13.

características que comparte con ella (el efecto-realidad o su amplísima difusión) son buenas razones para brindarle atención en el contexto de la construcción de los imaginarios nacionalistas en general, y de la figura de Juárez en particular. La fuerte carga verídica de las fotografías permitió que en el siglo XIX se les atribuyeran verdades visuales. Para el estadounidense Alfred Stieglitz (1864-1946), la función de la fotografía estaba muy lejos de ofrecer placer estético sin antes ofrecer verdades visuales.¹⁴ Esta carga ontológica reforzaba la idea de que la imagen presupone la ausencia de una manipulación, en consecuencia, la ausencia de una interpretación, activando el realismo fotográfico porque la cámara simplemente testimoniaba lo sucedido. La fascinación por las máquinas de imágenes se fundamenta en el artilugio mimético que juega con la percepción del expectante incitándolo a creer lo que su vista percibe. Para Joan Fontcuberta, la fotografía es una ficción que se presenta como verdadera y el buen fotógrafo es el que miente bien la verdad.¹⁵ Esto permite dilucidar la relación indisoluble entre la imagen y su referente como uno de los factores más importantes para analizar el efecto-realidad.

Con la introducción del movimiento de imágenes la secuencia de fotogramas acentuó el efecto-realidad, lo que contribuyó a que en México el cine comenzara a adoptar una tendencia documental y reporteril por su carácter y objetivo testimonial sin abandonar lo espectacular. El cine de vistas concerniente al juarismo hizo uso de la iconografía que le había otorgado sustancia a un discurso nacionalista y patriótico. En buena medida, la precariedad del lenguaje fílmico propició a la iconografía decimonónica hacerse camino en el cine de vistas, pero su reinterpretación por el cine deriva implicaciones que ameritan

¹⁴ *El beso de Judas, op. cit.*, p. 12.

¹⁵ *Ibid.*, p. 15.

análisis siguiendo una de las máximas de Wittgenstein: “el significado es el uso”. Con esta breve exposición cabría volver a preguntarse cómo el cine de vistas de tema juarista construyó un discurso histórico aparentemente realista y convincente.

Las vistas cinematográficas fueron el antecedente del cine nacional y una vertiente fue usada por la administración de Porfirio Díaz como un recurso propagandístico, lo que Gustavo García llamó el inicio de una cuantiosa colaboración entre el mandatario y el cine,¹⁶ refiriéndose a los gobiernos posteriores. La novedad discursiva del cinematógrafo implicaba una reformulación de las maneras tradicionales de representación, monopolio de las prácticas escrita y visual. Para preservar la memoria histórica en pantalla, el cinematógrafo enfrentó la falta de un lenguaje propio que con el tiempo forjó, pero antes de su consumación fue necesario el uso de íconos que situaran al espectador en un espacio y tiempo específicos para poder desplegar un discurso en torno a ellos. La estatuaria, la pintura y la fotografía esencialmente, fueron las bases visuales para la construcción de un prontuario fílmico del que emanaba un discurso que el pueblo debía identificar incontinenti. Fue así como el papel de los personajes históricos, aquellos consagrados como héroes, cobró importancia; quienes con su presencia en pantalla no sólo referían a un episodio histórico, sino que abrazaban en sí un elenco de elementos retóricos. Benito Juárez fue un héroe consumado en la cinematografía del siglo XX y su primera aparición, hasta donde se tiene noticia, data de 1904 con *Cuauhtémoc y Benito Juárez*.

Para poder hablar de los factores que motivaron la representación fílmica de Juárez es necesario entender el contexto en el que surgieron. Por un lado, como se planteó

¹⁶ Gustavo, García, *El cine mudo mexicano*, IX memoria y olvido: imágenes de México, México, Martín Casillas Editores-Cultura SEP, 1982, p. 15.

anteriormente, el fenómeno cinematográfico en sus primeras décadas causó tal novedad que se homologó con la labor periodística por el aparente registro objetivo de la realidad.¹⁷ Aurelio de los Reyes fue uno de los primeros investigadores en señalar que hasta 1915 las vistas se producían con aspiraciones documentalistas, característica que fue aprovechada por el gobierno de Porfirio Díaz quien intentó reflejar a través de ellas el afán cosmopolita del régimen;¹⁸ entre ellas están *El Presidente de la República entrando a pie al Castillo de Chapultepec*,¹⁹ *Escenas de la Alameda*,²⁰ *Fiestas presidenciales en Puebla*,²¹ por mencionar algunas. Desde el inicio, las vistas se filmaban bajo ciertos intereses específicos y Gustavo García recupera que “era tan premeditada y conscientemente elegida la imagen que se quería filmar del país, que los operadores del cinematógrafo hicieron un llamado, el 30 de agosto de 1896 en el periódico *Gil Blas*, para que las familias ricas se mostraran en el paseo de la Reforma entre las 3 y las 4 de la tarde, para filmar unas ‘vistas’ con luz propicia”.²²

En 1904 el cine de vistas produjo las primeras cintas de tema histórico. Desde la llegada del cinematógrafo las vistas mostraban diversas facetas de la cultura popular que resultaban atractivas para la audiencia como corridas de toros, bailes, panorámicas o al propio presidente.²³ Fue hasta ese año cuando se exhibieron en Aguascalientes *Cuauhtémoc*

¹⁷ Ángel Miquel, *Acercamientos al cine silente mexicano*, Cuernavaca, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2005, p. 11.

¹⁸ *Cine mudo mexicano*, op. cit., p. 12.

¹⁹ Vista de Gabriel Veyre y Claude Ferdinand Bernard (Lumière). Reportaje. [?-?-1896]. Moisés, Viñas, *Índice cronológico del cine mexicano 1896-1992*, México, Dirección General de Actividades Cinematográficas-UNAM, 1992, p. 4.

²⁰ De Salvador Toscano (Toscano). Reportaje [?-09-1898], *ibid.*, p. 5.

²¹ De los Hermanos Becerril (Becerril, Pue). Reportaje [?12-1900], *ibid.*, p. 6.

²² *Cine mudo mexicano*, op. cit., p. 18.

²³ Algunos de los estudios de consulta obligatoria para la etapa silente del cine mexicano se han esforzado en reconstruir la historia de un cine casi perdido. Entre esas obras se encuentra Juan Felipe Leal, Eduardo Baraza y Alejandra Jablonska, *Vistas que no se ven. Filmografía Mexicana (1896-1910)*, México, UNAM, 1993 y Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920*, México, Filmoteca de la UNAM (Colección Filmografía Nacional núm. 5), 1986.

y *Benito Juárez y Hernán Cortés, Hidalgo y Morelos*, ambas de Carlos Mongrand. Para García Riera, estos cuadros fueron muestras de un cine hagiográfico y conmemorativo “que seguramente pretendía, con las armas del más elemental teatralismo, una suerte de visión pseudodocumental, la de la historia reconstruida”.²⁴ Según el autor, ambas fueron antecedentes de la primera cinta de argumento histórico *El Grito de dolores o sea la Independencia de México* de Felipe de Jesús Haro (American amusement. Im. Fic. Drama, 1907) dividida en siete cuadros de duración desconocida y exhibida en 1910 con motivo de los festejos del Centenario. Es importante señalar que los “hermosos cuadros sobre episodios nacionales” fueron los primeros en evocar el pasado; de la Vega Alfaro sostiene que no es posible deducir si la cinta tuvo un tono ficticio a través de una representación teatral o si fue de carácter documental.²⁵ Para Vittoria Borsó, la puesta en escena bien pudo tratarse de una suerte de parangón que mostró las similitudes de las vidas de ambos personajes.²⁶ Lo que queda claro es que ambas vistas hacen una referencia al pasado precolombino, temática que la estética decimonónica se encargó de representar reiteradamente a través del fervor del nacionalismo pictórico, que a su vez abrazó el retrato, el costumbrismo, la pintura de paisaje y el tema histórico o mítico.²⁷ Para el imaginario colectivo, *El suplicio de Cuauhtémoc* (1893) de Leandro Izaguirre (1867-1941) ha sido uno de los referentes visuales más conocidos en el

²⁴ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, México, CONACULTA-IMCINE, 1998, p. 26.

²⁵ Claudia Arroyo, James Ramey, Michael Schuessler, *México Imaginado: Nuevos enfoques sobre el cine (trans) nacional*, (versión en línea) consultado en https://www.researchgate.net/publication/305995478_Mexico_imaginado_Nuevos_enfoques_sobre_el_cine_transnacional, p. 38.

²⁶ Vittoria Borsó y Ute Seydel (editoras), *Espacios históricos-espacios de rememoración: la historia mexicana decimonónica en las letras y la cultura visual de los siglos XX y XXI*, México, UNAM, 2014, p. 410.

²⁷ La restauración de la República (1867) fue, de alguna manera, el crisol de una transformación cimentada en el liberalismo que permeó al ámbito artístico del país. Surgió un fervor nacionalista por exaltar la memoria histórica representando los orígenes precolombinos de la nación mexicana. Historia y mito se fundieron en la narrativa liberal del proyecto nacional impulsando grandes obras como *El descubrimiento del pulque* (1869), de José María Obregón.

que Cuauhtémoc representa a través del suplicio la resistencia y defensa de su pueblo, valores atribuidos a Hidalgo, Morelos y Juárez, pero su carácter hierático es el que dialoga con las representaciones visuales del Benemérito.

Contemporáneamente a la vista *Cuauhtémoc y Benito Juárez*, en 1905 la Comisión Nacional del Centenario emitió una convocatoria para conmemorar la participación del Benemérito y su séquito durante la Reforma con un monumento. La convocatoria no rindió frutos pues ningún proyecto cumplió con las expectativas demandadas. Uno de ellos, el más sugestivo, enalteció a la cultura zapoteca; una tendencia de la élite intelectual porfirista por construir imaginariamente a la nación mexicana con los cimientos del liberalismo decimonónico, que había postulado la caída de México-Tenochtitlán como el mito de origen de la nación. Las raíces precolombinas de la historia oficial de la nación eran las raíces del presidente oaxaqueño y, aunque el proyecto resultó fallido, no menoscabó el interés del momento por aproximar a los dos grandes héroes del panteón cívico con mayores similitudes, Cuauhtémoc y Juárez; analogía que el cine de vistas sí logró consumir.²⁸

La memoria histórica de los héroes indígenas que lucharon contra la invasión extranjera esculpió en bronce a Cuauhtémoc y Benito Juárez. El paseo de la Reforma, antes Paseo del Emperador, se volvió un memorial ciudadano en el porfiriato que reivindicaba las figuras de los personajes patrióticos en un recorrido histórico. El 23 de agosto de 1877, Vicente Riva Palacio expidió la convocatoria para erigir el monumento a Cuauhtémoc que sería acompañado por sus símiles de la Independencia, la Reforma y el Segundo Imperio

²⁸ Elisa García Barragán, "Iconografía juarista" en Patricia Galeana (coord.), *Presencia Internacional de Juárez*, México, Centro de Estudios de Historia de México CARSO, 2008, p. 308.

(antes Segunda Independencia).²⁹ El énfasis en los rasgos físicos destaca la juventud y fortaleza de Cuauhtémoc que se corresponden con el gesto desafiante y estoico de la estatua inaugurada el 21 de agosto de 1887. La pose de gladiador romano y la ornamentación del conjunto escultórico constituyeron un discurso visual que vinculó a Cuauhtémoc con el ejército mexicano, el defensor oficial de la patria de quien Porfirio Díaz era el sumo ejemplar. La idealización estética de los héroes del panteón cívico los caracterizó con atributos físicos y morales correspondientes a los ciclos de la construcción imaginaria de la nación: esclavitud-lucha-libertad.³⁰ Consecuentemente, los rasgos más destacables de la representación del primer defensor de la patria trasminaron a su semejante, Juárez.

El escultor a cargo del bronce de Cuauhtémoc fue Miguel Noreña, profesor de escultura en la Escuela Nacional de Bellas Artes, a quien también se le encomendó la tarea de erigir un monumento a Juárez. La sede no fue Paseo de la Reforma sino el segundo patio mariano de Palacio Nacional inaugurado el 21 de marzo de 1891. El simbolismo que representa la estatua se fraguó con los restos de artillería de las tropas conservadoras que lucharon en las batallas de Silao y Calpulalpan, y con restos de proyectiles franceses del sitio de Puebla (1863), elementos que significaron “el triunfo del discurso de las letras sobre las armas, la subordinación de la espada a la pluma; un indio, como Cuauhtémoc, lograba la victoria de la nación”.³¹

Estos rasgos interpretativos sobre lo que representaba la figura de Juárez también pueden observarse en una cromolitografía de 1906. Bajo el título *Recuerdo del Centenario*

²⁹ Francisco Sosa, *Apuntes para la Historia del Monumento de Cuauhtémoc*, México, Oficina Tip. De la Secretaría de Fomento, 1887, p. 22.

³⁰ Citlali Salazar Torres, “En conSecuencia con la imagen. La imagen de un héroe y un monumento: Cuauhtémoc, 1887-1913”, en *Secuencia*, Núm. 59, mayo-agosto 2004, pp. 201-214.

³¹ Juárez: *memoria e imagen*, op. cit., p. 268.

de Benito Juárez, la imagen utilizó las iniciales estilizadas del nombre del benemérito, *B y J*, para sintetizar a través de la bandera nacional, el gorro frigio, un pequeño busto del expresidente, la reproducción de su firma en un documento, laureles y motivos prehispánicos, los referentes históricos y principios políticos del liberalismo de Juárez representados con las leyendas *Ley Juárez*, *Leyes de Reforma*, *Independencia Nacional* y *El respeto al derecho ajeno es la paz*.³² El mismo año se lanzó la convocatoria para erigir el Monumento a Juárez con miras a los festejos del centenario. *El Mundo Ilustrado* presentó el 28 de enero las fotografías de tres proyectos (frustrados) entre los cuales destaca uno de “estilo azteca”, que recordaba al basamento del monumento a Cuauhtémoc, con el águila y la serpiente en la cúspide simbolizando el escudo de armas de la República acogiendo en su centro un busto de Juárez.³³

La analogía entre Juárez y Cuauhtémoc³⁴ precede a la cinta de Mongrand y pudo haber influido en ella en un momento cuya representación de la figura de Juárez ya había sido definida por los cánones estéticos de la heroicidad broncea y pictórica. En 1905 se produjeron tres vistas que, a juzgar por su título, refiriendo a un personaje histórico, pudieron ser las primeras en inaugurar el encomio al héroe en términos cinematográficos. Estas fueron *Ceremonia al pie del monumento del mártir de la patria Melchor Ocampo en Morelia* de Carlos Mongrand (reportaje), *Estatua de Carlos IV* y *Estatua de Morelos en Morelia*, ambas

³² *El culto a Juárez*, *op. cit.*, p. 120.

³³ *El mundo ilustrado*, 28 de enero de 1906. Hemeroteca Nacional UNAM. Citado en *Juárez: memoria e imagen*, *op. cit.*, p. 275.

³⁴ Con el ascenso y, posteriormente, predominio del liberalismo decimonónico, se construyó una historia patria basada en una genealogía consecuente, sin rupturas ni contradicciones, que permitiera legitimar al liberalismo como el heredero del pasado nacional. La lucha por la independencia se convirtió en el atributo persistente en cada uno de los héroes constitutivos de la genealogía liberal: Cuauhtémoc, Hidalgo y Juárez. En “La creación de una genealogía liberal”, *op. cit.*, pp. 27-51.

de Enrique Echániz Brust (reportajes).³⁵ Estos ejemplos muestran que la estatuaria, más que otro soporte visual como la pintura, fue el recurso que mejor pudo sustentar y proyectar el interés cinematográfico por preservar la memoria histórica a través de la conmemoración, de modo que en 1906 se realizó *La tumba de Juárez* también de Enrique Echániz (reportaje [?-03-06]).³⁶

Lo destacable en el caso de *La tumba de Juárez* es que no se utilizó un monumento, o símil, que reflejara la trayectoria vitalicia del héroe, dada la fecha conmemorativa de su natalicio. No figura una representación como la estatua de Miguel Noreña en Palacio Nacional, sino que el mausoleo fue el monumento protagónico de la vista, inaugurado por Díaz el 18 de julio de 1880. Rebeca Villalobos señala que a partir de 1890 el culto a Juárez comenzó a ser de carácter cívico desplazando el culto funerario vigente desde 1872.³⁷ La autora demuestra la importancia del mausoleo en el culto al prócer como una efigie que refleja el rito luctuoso de carácter privado sin mermar su trascendencia pública, remarcando que su importancia radica en “la capacidad de la pieza para mostrar el dolor y la muerte, siempre personales, como signos de nobleza y trascendencia que deben ratificarse en y por el orden público”.³⁸ La tumba de Juárez constituye una estética de lo sublime que detona una experiencia catártica y permite contemplar al Benemérito desde el dolor o la aflicción,

³⁵ La Fototeca Nacional conserva fotografías de la Empresa Cinematográfica del Teatro Riva Palacio, iniciativa de Enrique Echániz, considerada la primera sala de cine permanente de la ciudad de México que se mantuvo de 1906 a 1908, cuando fue demolida. Fototeca Nacional (@FototecaNAH), “Enrique Echániz Brust, de Zacualtipán, Hidalgo, empresario teatral y de cine, estableció en 1906 la Empresa cinematográfica del Teatro Riva Palacio considerada la primera sala de cine permanente en la hoy CDMX. El inmueble fue demolido en 1908.” 27 de septiembre de 2018, 7:50 a.m., Tweet <https://twitter.com/FototecaNAH/status/1045294560304406531?s=19> (consultado el 25 de febrero de 2021).

³⁶ *Vistas que no se ven, op. cit.*, p. 76.

³⁷ *El culto a Juárez, op. cit.*, p. 54.

³⁸ *Ibid.*, p. 185.

valores propios del culto luctuoso al héroe.³⁹ Por su parte, García Barragán destaca el carácter sublime del mausoleo de San Fernando por ser una escultura esculpida en mármol, que gracias a su albura y textura dotan a la pieza de una “exactitud ilusionista, acentuando el patetismo”.⁴⁰ Actualmente no se sabe el contenido de *La tumba de Juárez*, pero analizando su contexto⁴¹ y el uso que se le dio a la imagen del mausoleo, puede inferirse que la cinta ha sido el único material fílmico en abordar el culto luctuoso del presidente.⁴²

Como se ha podido advertir, los primeros años del cine en México enfrentaron retos al tratar de articular narrativas por ser una novedad técnica y discursiva que comenzaba a desarrollar su propio lenguaje. Con el paso del tiempo se desarrollaron lenguajes locales⁴³ relacionados con la itinerancia de los primeros cineastas, entre ellos Mongrand, que lograron ampliar la difusión del cinematógrafo en el país aprovechando la red ferroviaria porfiriana.⁴⁴ Las vistas fueron las primeras en reconstruir cinematográficamente un episodio histórico, ensayo que sirvió para continuar experimentando en el ámbito conmemorativo, tendencia que Porfirio Díaz instauró como un acto de carácter público y cívico de suma importancia para legitimar su gobierno aludiendo a figuras tan importantes como Benito Juárez. El peso de la tradición estética e historiográfica se manifestó desde el inicio y, con el tiempo, los ensayos experimentales del cine le permitieron independizarse de las formas convencionales

³⁹ *Ibid.*, p. 175.

⁴⁰ “Iconografía juarista”, *op. cit.*, p. 306.

⁴¹ Villalobos también destaca que la imagen de la tumba fue muy utilizada por los caricaturistas de *El hijo del ahuizote* para criticar el gobierno de Díaz. *El culto a Juárez*, *op. cit.*, p. 248 (cita 22).

⁴² La catalogación de *La tumba de Juárez* está en la categoría de reportaje. *Vistas que no se ven*, *op. cit.*, p. 76.

⁴³ El cine primigenio en cada país retomó cualidades regionales propias de la cultura para representar en pantalla aquello que sus espectadores podían entender y con lo que se sentían identificados. Aurelio de los Reyes, *Cine y Sociedad en México 1896-1930, vol. I. Vivir de sueños*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1981, p. 3.

⁴⁴ *El cine mudo mexicano*, *op. cit.*, p. 18.

de representar el pasado. Gracias a la incursión del sonido y el perfeccionamiento del cine argumental, su desarrollo logró edificar un cine con pretensiones nacionalistas.

1.2 LA TRANSICIÓN HACIA EL CINE ARGUMENTAL DE TEMA JUARISTA

La diégesis cinematográfica sobre la historia nacional puede homologarse con la historiografía nacionalista porque de aquella emana, algo que Marc Ferro se ha empeñado en llamar una “escritura cinematográfica del pasado”.⁴⁵ Sin embargo, el cine ha desarrollado sus propias convenciones, en consecuencia interpretaciones, para representar el pasado incidiendo en la formulación de imaginarios colectivos que promueven el nacionalismo.⁴⁶ El cine mexicano se consolidó en el siglo XX como un artefacto de gran poder retórico a través del cual la sociedad mexicana podía, en cierto modo, representarse a sí misma. A partir de la posrevolución, el surgimiento de la industria cinematográfica tuvo como propulsor ideológico el nacionalismo emergente, el cual podría definirse como el conjunto de ideas y sentimientos que evocan a una realidad histórico-social: la nación.⁴⁷ Pero no sólo el nacionalismo incidió en el cine, sino que el movimiento se dio en el sentido inverso porque la filmografía nacionalista fue, de hecho, la interpretación de la ideología nacionalista expresada en otros soportes y lenguajes.

La transición de las vistas cinematográficas al cine argumental atravesó un proceso en el que la secuencia de imágenes comenzó a articular narrativas con una mayor complejidad. Aurelio de los Reyes identificó la transición a partir de 1916,⁴⁸ y acaso un ejemplo que clarifica este cambio en la argumentación del cine mexicano son las *Historia (s) completa (s) de la Revolución mexicana de 1910 a 1915 y 1916*, realizadas por Enrique

⁴⁵ *Hacer historia con imágenes, op. cit.*, p. 21.

⁴⁶ *Historia y mito, op. cit.*, p. 136.

⁴⁷ Abelardo Villegas, “El sustento ideológico del nacionalismo mexicano” en *El nacionalismo mexicano IX Coloquio de Historia del arte*. México, UNAM: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, p. 389.

⁴⁸ *Cine y sociedad en México, op. cit., ibidem*.

Echániz Brust.⁴⁹ Los títulos denotan una pretensión generalizadora que cuentan el inicio de la Revolución mexicana hasta el mismo año en que se produjeron las cintas. Pero hasta 1933 se tiene registro del primer largometraje de tema juarista titulado *Juárez y Maximiliano* de Miguel Contreras Torres. En el intervalo de 1904 a 1933 surgieron dos producciones extranjeras de tema juarista: *La cabeza de Juárez (Das Haupt des Juarez)* (1920), cinta dirigida por Johannes Guter y Rudolf Meinert y *Maximiliano emperador de México (Bajo la corona de espinas)*, largometraje ficticio que abordó el juarismo. Dirigido por el austríaco Rolf Randolph, fue estrenado en México el 23 de julio de 1921 en los cines Arbeu, San Juan de Letrán, México, Venecia y Trianon Palace.⁵⁰ Su exhibición en varias salas sugiere que fue una película bastante difundida. El drama fue producido por una empresa en Munich y realizado en Berlín con fotografía de Ernest Krohn, con una duración aproximada de 70 minutos. Narraba la desdicha de Maximiliano, representado como un emperador bondadoso e ingenuo que sucumbió por los engaños que lo llevaron al trono. La película también enfatiza el tema amoroso contando los devaneos que rodeaban la corte de Maximiliano dentro del Castillo de Chapultepec. De la Vega Alfaro menciona que “es muy probable que por el título mismo en el original, *Bajo la corona de espinas*, se quisiera ver en la tragedia de Maximiliano una especie de nueva versión del martirologio cristiano”.⁵¹ No se sabe si Juárez figura en la trama, pero en función de lo expuesto es posible asumir que, dada la gran difusión que se le dio a la cinta, el impacto en México fue tal que se volvió el modelo a replicar en películas posteriores porque existen paralelismos con los melodramas de Miguel Contreras.

⁴⁹ **Historia completa de la Revolución mexicana de 1910 a 1915.** Salvador Toscano / Enrique Echániz Brust (Toscano). *Im. Mont.* G: (?). ENSAYO [?-09-15]; **Historia completa de la Revolución mexicana de 1910 a 1916.** Salvador Toscano / Enrique Echániz Brust (Toscano). *Im. Mont.* G: (?). ENSAYO [15-08-16]. *Índice cronológico del cine mexicano, op. cit.*, p. 19.

⁵⁰ *México imaginado, op. cit.*, p. 39.

⁵¹ *Ibid.*, p. 40.

Juárez y la Intervención francesa se volvieron fenómenos que causaron atracción en el ambiente germánico. La Primera Guerra Mundial dio fin al imperio austrohúngaro dejando atrás la dinastía Habsburgo, y el florecimiento cultural de Viena hacia finales de siglo XIX la habían posicionado en el mundo de la literatura con personajes como Franz Kafka (1883-1924), Stefan Zweig (1881-1942), Robert Musil (1880-1942) o Franz Werfel (1890-1945).⁵² Este último fue un importante dramaturgo y poeta que escribió *Juárez y Maximiliano* (1924), obra teatral estrenada en 1925 en el teatro Josefstadt, acogida con una crítica tan positiva que fue merecedora del premio Grillparzer de la Academia de Ciencias de Austria en 1926. La escritura de Werfel se inclinó por una pluma más realista y objetiva, características marcadas por la Gran Guerra, lo que explica el énfasis de su obra en la documentación histórica como otras obras producidas en su propio ambiente: *Historia del reinado de Maximiliano I, La tragedia del emperador de México* y *Las anotaciones de un testigo presencial*, de Ernst Schmitt Ritter von Tavera; *Recuerdos de México del Doctor Basch*, *Porfirio Díaz* de Alice Tweedi y *Maximiliano y Carlota de México* de Cesare Conte Corti. Bajo esta tendencia de documentación histórica Karl May (1842-1912) escribió las novelas *Benito Juárez* en 1924 y *El emperador moribundo (Der sterbende Kaiser)*.⁵³ En esta última reconstruye el personaje de Maximiliano a través de las perspectivas desfavorables de quienes interactúan con el emperador que lo conciben como un personaje endeble subordinado a los intereses del imperio francés. El penúltimo capítulo se documenta con la correspondencia de personajes

⁵² María del Sol Morales Zea, "Juárez y Maximiliano: cruces entre la literatura y el cine 1924-1933", en *Valenciana*, núm. 27, enero-junio, 2021, p. 121.

⁵³ Al parecer fue publicada en 1925, pero Adriana Haro se basa en una edición de 1952 que refiere en el último capítulo una cronología desde la muerte de Juárez, la dictadura de Díaz, la Revolución mexicana, hasta el fallecimiento de Carlota, información anexada después de la muerte del autor. Adriana Haro Luviano, "Maximiliano de Habsburgo: de figura histórica a figura literaria en la obra de Karl May, Franz Werfel, Victoriano Salado Álvarez y Fernando del Paso" en Arno, Gimber (editor), *Diálogos literarios y culturales hispano-alemanes*, Madrid, Clásicos Dykinson, 2017.

como el propio Juárez o de algunos generales para reconstruir el fusilamiento del Habsburgo. La obra concluye con una relación cronológica de 1862 a 1867.⁵⁴

Una de las constantes en los dramas de Werfel es el amor judeocristiano del héroe, pero es la imperfección humana lo que mancha las acciones del mismo, que termina aceptando el peso de la culpa.⁵⁵ La trama de *Juarez und Maximilian* comienza durante el Segundo Imperio, cuando Juárez se encuentra en Chihuahua y los emperadores en la Ciudad de México. Los enfrentamientos entre los ejércitos conservador y liberal, liderados por el mariscal Bazaine, por un lado, y Porfirio Díaz, Mariano Escobedo y Vicente Riva Palacio, por el otro, fueron desgastando las reservas imperiales. Cuando Juárez⁵⁶ le devuelve a Maximiliano un retrato⁵⁷ que éste le obsequió con la intención de conciliar, el emperador se ve forzado a firmar un decreto de fusilamiento en contra de todo republicano, lo que aviva las tensiones entre ambas facciones. La inminente derrota se veía venir y ante el rechazo a la abdicación, Carlota parte a Europa para solicitar apoyo en vano a Roma y Napoleón III. La pericia de Porfirio Díaz logra derrotar las tropas de Maximiliano que se niega a huir y enfrenta su fusilamiento. No está demás señalar que la obra de Werfel fue, junto con la novela *The Phantom Crown* de Bertita Harding (1934),⁵⁸ la base argumental de la súper producción de la Warner Brothers, *Juárez* (1939), dirigida por el cineasta William Dieterle.

La caída del imperio austrohúngaro incendió una añoranza reflejada en los escritos de Werfel que paralelamente enfrentaba el auge de las nacientes democracias y la muerte de Carlos I en 1922, sobrino-nieto de Maximiliano y último emperador. Pocos años después

⁵⁴ La reconstrucción de la trama se basa en *Ibid.*, p. 81.

⁵⁵ "Juárez y Maximiliano: cruces entre la literatura y el cine 1924-1933", *op. cit.*, p. 124.

⁵⁶ Que, por cierto, no figura en la obra como personaje teatral.

⁵⁷ Con la leyenda escrita "El objeto de la enemistad es la reconciliación".

⁵⁸ *El Culto a Juárez*, *op. cit.*, p. 79.

llegó la muerte de Carlota en 1927. Estos factores mantuvieron a la Viena de los años veinte tan politizada, que tendía a ver en la figura de Maximiliano de Werfel la cristalización del hombre austríaco o sus similitudes con Carlos I sobre el rechazo a la abdicación del trono o su aceptación, según es el caso.⁵⁹ Cabe destacar que esta forma de imaginar el Segundo Imperio no sólo impactó en el público europeo. La traducción de la obra al español se anunció en la revista *Contemporáneos* en junio de 1931. Por iniciativa de Salvador Novo, editor de la revista *Resumen* en la Secretaría de Educación Pública, la traducción estuvo a cargo de Enrique Jiménez D.⁶⁰ Curiosamente el prólogo de esta edición identificó al autor como católico siendo este un judío perseguido por el nazismo y un poeta decadente perteneciente a la corriente literaria del expresionismo;⁶¹ no hay que olvidar que dos años antes se acababa de librar la Guerra Cristera (1926-1929). *Contemporáneos* (1928-1931) fue una revista editada por Jaime Torres Bodet (1902-1974) y Xavier Villaurrutia (1903-1950); que fue la cúspide de un fenómeno literario nacional iniciado en la segunda mitad del siglo XIX, cuyo propósito fue difundir una literatura mexicana autónoma a través de revistas como *El renacimiento* (1869), la *Revista azul* (1894-1896) o la *Revista Moderna* (1898-1903 y 1903-1911), así como dar a conocer a los clásicos europeos.⁶²

Por lo que se refiere a la visión europea del conflicto, y muy específicamente al lugar que ocupa Juárez dentro del universo literario de Karl May y Franz Werfel:

Se puede pensar, en un primer momento, [...] que desaprueban la invasión de los franceses a México. Desde la subjetividad de su juicio histórico, los dos autores deciden darle su apoyo a la causa juarista, como consecuencia de la

⁵⁹ "Juárez y Maximiliano: cruces entre la literatura y el cine 1924-1933", *op. cit.*, p. 133.

⁶⁰ Sobre la primera edición en español: Franz Werfel, *Juárez y Maximiliano. Historia dramática en tres actos y trece cuadros*, traducción y prólogo de Enrique Jiménez D., con un estudio de J. M. Puig Casauranc, México: Ediciones de "La Razón", 1931.

⁶¹ Andreas, Kurz, "La importancia de la filosofía y cultura alemanas en la revista Contemporáneos" en *Literatura Mexicana*, vol. XIX, núm. 1, 2008, p. 103.

⁶² *Ibid.*, p. 76.

guerra librada entre Francia y Alemania en los años 1870-1871. De tal suerte, que para el personaje de Maximiliano los autores ofrecen el reconocimiento de algunas de sus cualidades humanas. Cualidades que no corresponden del todo con los atributos que consolidan la jerarquía de un emperador.⁶³

Como hemos visto, uno de los cimientos más influyentes del imaginario sobre el Segundo Imperio fue la literatura y especialmente las obras de teatro mexicanas y extranjeras, la mayoría proveniente del contexto austrohúngaro. Según Adriana Haro, la pieza dramática de Werfel fue estrenada en México en 1931 en el teatro Virginia Fábregas, Ciudad de México,⁶⁴ suscitando entre los dramaturgos mexicanos como Julio Jiménez Rueda, Miguel N. Lira, Rodolfo Usigli, Salvador Novo y Wilberto Cantón, escribir textos en los que se promovía la figura de Carlota. Uno de los ejemplos más reconocidos es la obra antihistórica de Rodolfo Usigli, *Corona de sombras*, publicada en 1942 que formó parte de la trilogía *Corona de luz* y *Corona de fuego*.

⁶³ "Maximiliano de Habsburgo: de figura histórica a figura literaria en la obra de Karl May, Franz Werfel, Victoriano Salado Álvarez y Fernando del Paso", *op. cit.*, p. 82.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 81.

1.3 LA BÚSQUEDA DE UNA IDENTIDAD NACIONAL.

Después del intervalo pautado por las producciones germanas de los años veinte, la fuga cultural a través del estreno de *Maximiliano emperador de México* y la traducción y puesta en escena de la obra de Werfel, depositó en México los tópicos sobre los que se basó el cine de tema juarista en un contexto cuya preocupación por revitalizar al nacionalismo mexicano estaba en boga. Desde el siglo XIX el nacionalismo estético, surgido para ratificar la soberanía nacional frente a los estragos de las luchas armadas, impulsó diversas expresiones artísticas. El paisajismo, del cual José María Velasco (1840-1912) es uno de sus máximos exponentes, fue para Fausto Ramírez una expresión de la identidad nacional por la activación de elementos relacionados con la percepción del espacio, como el sentimiento del terruño y la conciencia de territorialidad;⁶⁵ o las pinturas costumbristas de Primitivo Miranda (1822-1897) quien, a los ojos de Angélica Guadarrama, retrató a la nación desde una perspectiva liberal.⁶⁶ Estas expresiones contribuyeron a fraguar diversas nociones nacionalistas que también nutrieron las representaciones fílmicas. En términos ideológicos, la búsqueda de un nacionalismo capaz de homogeneizar la cultura mexicana condujo a retomar algunas tesis del nacionalismo liberal, que planteaban a la cultura y al arte como factores para redescubrir “el paisaje, la historia y las costumbres ‘genuinamente nacionales’”.⁶⁷ Esta preocupación por develar lo genuinamente mexicano se manifestó en el gobierno de Álvaro Obregón para reivindicar y dignificar la identidad mexicana. Se instigó una censura en 1922 contra las

⁶⁵ Fausto Ramírez, “La construcción de la patria y el desarrollo de paisaje en el México decimonónico” en Stacie G. Widdifield (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, México, Arte e imagen, tomo II, 2004, p. 269.

⁶⁶ Angélica Velázquez Guadarrama, *Primitivo Miranda y la construcción visual del liberalismo*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-INAH, 2012.

⁶⁷ Rosario Vidal Bonifaz, *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del estado en México [1895-1940]*, México, Miguel Ángel Porrúa, 2011, p. 97.

producciones cinematográficas hollywoodenses que se habían encargado de mostrar una imagen en detrimento de lo pretendidamente mexicano.⁶⁸ Desde las trincheras vasconcelistas se desplegó un magno proyecto cultural a través de distintos circuitos artísticos y educativos. El muralismo con proyección hacia la educación de masas, exploró temática y estéticamente la historia de México convirtiendo a los murales de la SEP su mejor referente. La Revolución propició la aparición del pueblo en el imaginario colectivo, un ente con características tan diversas que intentó ser educado por medio de las cruzadas educativas que instituyó Vasconcelos en todo el país.⁶⁹ La búsqueda de un nacionalismo cultural ayudaría a programar un proyecto socioeconómico con el pretexto de lograr una nueva unidad nacional.

Esta exaltación posrevolucionaria por reconstruir a la nación fue retribuida por la incursión del sonido al cine en 1929, haciendo de este un fenómeno mucho más complejo. Estados Unidos y Europa (especialmente Alemania) peleaban las patentes de la sonorización del cine, colonizando las potencias más importantes y dejando al final a América Latina, que en la Segunda Guerra Mundial figuró como escenario de batallas ideológicas a través de la infiltración del cine extranjero. Pero antes de esto, el sonido permitió a las industrias nacionales un cierto desarrollo y el apogeo de géneros cinematográficos que lograron integrar la música y los sonidos de la cultura popular a sus películas; el melodrama ranchero fue la máxima expresión en el caso de México. Para Francisco Peredo, el sonido aunado a otros factores relacionados con la creación de géneros y subgéneros cinematográficos, que de

⁶⁸ Aurelio de los Reyes, *Cine y Sociedad en México. Bajo el cielo de México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, vol. II (1920-1924), 2010, p. 178.

⁶⁹ Josefina Vázquez, *Nacionalismo y educación en México*, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2° ed., 1975, p. 157.

entrada preconiben a una audiencia familiarizada con los contenidos, permite analizar el cine nacional en tanto que concepto.⁷⁰

Claudia Arroyo, James Ramey y Michael Schuessler problematizan el cine nacional y su relación con la creación de identidad. Para los autores, más que un concepto comenzó como una concepción que reconocía en los inicios del cine ciertas manifestaciones o estilos fílmicos característicos de cada país. Aurelio de los Reyes ha hecho hincapié en estas expresiones denominándolas lenguajes locales, ejemplificando algunos casos como el *kabuki*, que fue una suerte de adaptación al cine del tradicional teatro japonés, o el influjo de la literatura rusa en las películas de sus primeros años.⁷¹ Retomando la argumentación inicial, lo importante es destacar que el contexto en el que emergió el cine mexicano, con un alto índice de analfabetismo en la población, demandaba su capacidad para expresar una identidad cultural y la pertenencia a una comunidad nacional, necesariamente imaginada.⁷² La filmografía de tema juarista permite observar la transmutación de nociones como la idea de nación, de héroe patriótico, de identidad mexicana o del nacionalismo en el cine. Es decir, la presencia de todos estos elementos estuvo determinada por su historicidad; lo que significa que las diversas representaciones del juarismo fueron construidas en función de los intereses de su actualidad.

Promover la unidad nacional fue uno de los objetivos de las administraciones posrevolucionarias que tuvo como punto de anclaje los imaginarios colectivos, mismos que

⁷⁰ Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México, CCYDEL-UNAM-CISAN, 2004, p. 48.

⁷¹ *Cine y Sociedad en México*, vol. II, *op. cit.*, p. 3.

⁷² *México imaginado*, *op. cit.*, p. 3. Siguiendo a Benedict Anderson, las naciones son construcciones sociales en tanto que las comunidades las imaginan gracias a un sentido de pertenencia que las cohesiona. Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 17-76.

el cine nacional retomó y resignificó creando sus propios géneros cinematográficos con los que la población comenzó a identificarse. Para Manuel Durán, siguiendo a Jean-Jaques Wunenburger y a María Banchs, los imaginarios como productos de la imaginación se manifiestan a través de su materialización en expresiones tangibles o metafóricas (en este caso, las producciones relativas a lo audiovisual), y se reconocen por la función simbólica que aplica dentro del grupo social que los comparte.⁷³ Bronislaw Baczko entiende el imaginario social como una “idea-imagen”, proveniente del caudal simbólico, que repercute en las formas en que una sociedad se representa a sí misma.⁷⁴ Este planteamiento se justifica en el análisis de la música empleada en las películas del cine de oro mexicano, porque también producen imágenes sonoras que comunican códigos e impactan ideológicamente. La presencia del Himno Nacional Mexicano en algunas películas sincronizó diversos aspectos del imaginario nacionalista por representar en sí mismo un factor de identidad que evocó sentimientos de patriotismo y unión. La música usada en la filmografía de tema juarista, especialmente la relativa a la Intervención francesa, ha sido estudiada por Antonio Avitia Hernández quien también observa cómo el repertorio musical cumple una función simbólica específica. No fue gratuito el uso de canciones de corte liberal o conservador, como *Adiós Mamá Carlota* o *La paloma*, piezas muy importantes que aluden a la emperatriz, quien figura como uno de los elementos más importantes en el análisis de la cinematografía juarista. Estas investigaciones, junto con el planteamiento de Francisco Peredo, contribuyen a enfatizar la importancia del estudio de la música en la industria cinematográfica.

⁷³ Mauricio Durán, “Hacia la unidad nacional. La construcción de un imaginario a través del himno nacional mexicano en tres filmes (...)”, Teresa Fraile y Eduardo Viñuela (eds.), *Relaciones música e imagen en los medios audiovisuales*, España, Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2015, pp. 289-300.

⁷⁴ Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales. Memorias y Esperanzas Colectivas*, 2ª. ed., Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión SAIC, 1999, p. 8.

Continuando con el proyecto nacionalista, en 1931 el entonces presidente de México, Pascual Ortiz Rubio (1877-1963), decretó un aumento de aranceles respecto a la importación de producciones extranjeras, decreto relacionado con la “Campaña nacionalista” iniciada en 1929 para reforzar el discurso oficial a través de diversas estrategias comerciales. Tal parece que la intención fue inducir la creación de una industria cinematográfica nacional, cosa que se logró luego de que Estados Unidos se negara a pagar la diferencia de aranceles ocasionando una escasez en las carteleras del país ya que el consumo de cintas estadounidenses se sobreponía a las producciones nacionales que no se igualaban en número.⁷⁵ Al poco tiempo el decreto no resistió y fue suspendido por el propio presidente, pero la medida sí logró impulsar al cine mexicano y propició las condiciones necesarias para llevar la producción de obras tan importantes como *Santa* (1932), la adaptación cinematográfica de la novela de Federico Gamboa. Dirigida por Antonio Moreno, con fotografía de Alex Phillips (el cual colaboró en varias producciones de tema juarista), ha sido considerada como el primer proyecto de cine sonoro exitoso en instaurar las bases para la industria fílmica, manteniéndose en cartelera tres semanas, algo insólito para las cintas mexicanas de la época. La película refleja los esquemas de la moral judeocristiana influida por los valores de la nueva burguesía nacional;⁷⁶ valores que muestran convergencias con algunas producciones de tema juarista, entre las que destaca la asidua representación del sacrificio redentor de los emperadores en *Juárez y Maximiliano*, *La emperatriz Loca* o

⁷⁵ Rosario Vidal indica, con sustento en las investigaciones de Aurelio de los Reyes, que dos años antes de 1929 en México se producían escasas tres producciones anuales. En *Surgimiento de la industria cinematográfica*, op. cit., p. 159. Sin embargo, *el Índice cronológico del cine mexicano* muestra que la década de 1920 permaneció constante en la producción de películas, con excepción de 1924. Para el año de 1927 se produjeron trece cintas y en 1928 once. Fue hasta 1933 cuando comenzó a visibilizarse un aumento en las producciones nacionales. Lo que sí queda claro es que ese número de filmes no bastó para la demanda que había forjado el mercado estadounidense.

⁷⁶ *Surgimiento de la industria cinematográfica*, op. cit., p. 163.

Juarez. Consecuentemente la itinerancia de los primeros cinematógrafos se desvaneció, los lenguajes locales se difuminaron al momento de centralizarse la producción cinematográfica y el denominado cine nacionalista comenzó a forjar sus propias convenciones discursivas, legitimadas para representar lo mexicano con las consecuencias que eso implicaría y que se revisarán más adelante.

El auge de los medios de comunicación a nivel mundial estaba en boga. El cine, la radio y la prensa, fueron espacios idóneos para la expresión y difusión de los diversos nacionalismos que hacían frente a la Segunda Guerra Mundial. Por su parte, Estados Unidos intentó blindar su hegemonía continental, amenazada ideológicamente por el fascismo europeo que intentaba penetrar a través del cine, firmando un convenio con la industria cinematográfica mexicana el 15 de julio de 1942.⁷⁷ Este convenio impulsaba las producciones de habla castellana destinadas al consumo latinoamericano haciendo énfasis en la propaganda contra el fascismo y a favor de una alianza por la unión continental. La estrategia del patrocinio cinematográfico ponderó la eficacia del cine histórico que, paralelamente a sus intereses propagandísticos, se había empeñado en promover valores como la unidad, la libertad, la democracia y el buen entendimiento entre naciones; todos los cuales rechazaban la invasión extranjera y al mismo tiempo justificaban la causa aliada abanderada por Estados Unidos. Francisco Peredo muestra cómo el cine mexicano llegó a su apoteosis a cambio de ciertos beneplácitos concedidos a Estados Unidos: en la duración del convenio la pantalla jamás mostró las tensiones históricas entre ambos países ocurridas el siglo pasado pese a ser acontecimientos muy importantes para la historia de ambas naciones.⁷⁸ El cine histórico que

⁷⁷ *Cine y propaganda en Latinoamérica, op. cit.*, p. 68.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 231.

se desarrolló en el marco de las relaciones entre México y Estados Unidos retomó acontecimientos históricos como la gesta reformista y la intervención francesa, entre otros, que le permitían proyectar problemáticas e idearios de actualidad.

Con lo expuesto en este capítulo me remito a la crítica formulada en *México imaginado* sobre la categoría de cine nacionalista. El texto señala que la inestabilidad del término en su aplicación se relaciona con la edificación de la cultura mexicana que está lejos de ser un constructo monolítico y homogéneo. Las relaciones culturales o diplomáticas entre México y otros países, incluso en la cúspide del nacionalismo hacia los años cuarenta, fueron circuitos propensos para el flujo de imaginarios materializados en modos de representación por el cine mexicano. La filmografía de tema juarista resignificó el pasado interpretado por la cultura visual, la historiografía y literatura que en muchas ocasiones resultó ser extranjera. Del mismo modo, al recordar las características del cine histórico que identifican autores como Rosenstone o Marc Ferro, sobresale su doble carácter: mientras representa el pasado también mantiene conexiones activas respecto a su presente, derivando narrativas fílmicas que no pueden alienarse a lo estrictamente nacional, y menos si se trata de una de las industrias culturales y económicas más influyentes a nivel mundial. Es por esto que el término de cine nacionalista resulta problemático y en vez de este, el de cine transnacional funciona como un término cohesionador de culturas que enfatiza la compleja dinámica que dio origen a la filmografía de tema juarista. En el siguiente capítulo se analizará *Juárez y Maximiliano* de Miguel Contreras Torres como el crisol de los diversos imaginarios, entre ellos el nacionalista, expuestos hasta ahora.

CAPÍTULO 2. EL CINE COMO INTERPRETACIÓN DEL PASADO. LAS VARIANTES NARRATIVAS DE LA FILMOGRAFÍA JUARISTA

Los años treinta fueron para el cine mexicano un periodo de experimentación técnica y discursiva que con la introducción del sonido logró corresponder al afán por construir un nuevo nacionalismo, lo cual derivó en la creación de nuevos referentes identitarios. Sergei Eisenstein, conocido por su trabajo nombrado a posteriori ¡Que viva México!, llegó al país en 1930. Su trabajo tuvo un gran impacto cultural en el proyecto nacionalista.¹ Ese impacto se explica, al menos en parte, por su formación como teórico del cine respecto a la teoría del montaje, también trabajada por Vsévolod Pudovkin y Lev Kuleshov. El denominado efecto Kuleshov fue un fenómeno demostrado a principios del siglo XX por uno de los pioneros del cine soviético, Lev Kuleshov –maestro de Eisenstein– quien advirtió el potencial quimérico del cine para manipular los discursos² en un contexto intercontinental tan álgido como lo fue el periodo entreguerras. El efecto Kuleshov plantea que existe una incidencia directa del montaje sobre la percepción de la audiencia, lo que ha llevado a muchos estudiosos a desarrollar la teoría de los géneros cinematográficos como aquellos que instituyen las normativas diegéticas o modos de representación.³ Bajo este supuesto, en este capítulo me centraré en el análisis de los modos de representación de la filmografía de tema juarista que he catalogado en tres géneros: el *biopic*, el melodrama y el *western*. Cabe aclarar sobre este

¹ Sobre su estada en México puede consultarse el artículo de Julia Tuñón, “Sergei Eisenstein en México: recuerdo de una experiencia” en *Instituto Nacional de Antropología e Historia (sitio web)*, 20 de mayo del 2003, consultado el 12 de junio de 2021, https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_55_23-40.pdf.

² Los pilares teóricos del primer cine soviético, Pudovkin y Kuleshov, concluyeron a través de sus demostraciones que el montaje es la base estética del film. Umberto Barbaro, *El film y el resarcimiento marxista del arte*, La Habana, Ediciones ICAIC, 1965, p. 28.

³ Los géneros cinematográficos son estructuras formales que definen al texto (trama) y por lo tanto, su interpretación estriba en las expectativas preconcebidas de la audiencia sobre el género. Rick Altman, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 35 y Ramón Carmona, *Cómo se comenta un texto fílmico*, 7ª. ed., Madrid, Cátedra, 2016, p. 78.

último que su recepción en Europa detonó apropiaciones que derivaron en el *spaghetti western*, vertiente que también abordó el juarismo con propuestas muy alternativas desde el punto de vista ideológico.

En la filmografía de tema juarista podemos observar que el eje moral rige prácticamente todas las cintas; un eje relacionado a la figura de Juárez como un héroe con una poderosa capacidad de penetración en el imaginario nacionalista. En términos generales, para la sociedad la existencia de los héroes ha manifestado “cómo el imaginario popular ha sentido –y siente– la necesidad imperiosa de idear figuras heroicas que le indican una ruta y, en su proceder, le sirven de modelo”.⁴ Este imperativo permite remarcar la importancia de la historia y los discursos nacionalistas sobre figuras heroicas como la de Benito Juárez y, en el caso de la cinematografía de tema juarista, el personaje funge como un eje articulador de tramas. Cada género, sin embargo, tiene su propia lógica y posee una sintaxis singular, dentro de la cual la figura de Juárez llegó a cumplir distintas funciones. A lo largo de este capítulo analizaré la filmografía relativa a los tres géneros antes mencionados considerando a Juárez el eje principal que, a su vez, deriva en distintas implicaciones estéticas o ideológicas que permiten trazar una ruta de análisis conveniente a cada género. En el primer apartado de este capítulo estudiaré cómo es que los *biopics* humanizaron a Juárez. Al ser un género que representa las hazañas biográficas, la evocación de los grandes paradigmas de su trayectoria perfila una vida que va desde su infancia hasta su labor como presidente. Las hazañas biográficas de Juárez pretenden resaltar los valores morales propios de un estadista idóneo, como el sentimiento patriótico, la impavidez, la perseverancia o la lealtad.

⁴ Hugo F. Bauzá, *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 8.

En la segunda sección, el conjunto de los melodramas de tema juarista tiene en común un antagonismo que dota de contenido moral y ético el actuar de los personajes y así permite contraponer los valores juaristas a partir de las distinciones duales.⁵ Los protagonistas de las tramas son acompañados por su némesis y de esta manera sobresalen los valores imperantes a través del sacrificio o la redención. Finalmente, el *western* y el *spaghetti western* desarrollaron sus tramas prescindiendo de la representación de Juárez, más no de su importancia. La ubicuidad del Juárez, esto es, su capacidad para presenciar el acontecer, se utilizó como un referente de carácter moral y cívico que aportó al imaginario colectivo una nueva imagen para pensar lo mexicano a partir de las interpretaciones cinematográficas de su pasado. Con esta caracterización de los géneros cinematográficos que abordaron temáticas juaristas, se pretende enfatizar la necesidad de analizar cómo las particularidades de cada género cinematográfico condicionaron la configuración del pasado en general, y la de Juárez como figura heroica en lo particular.

⁵ Uno de los ejes analíticos que sigue Julia Tuñón para analizar la filmografía de tema juarista es el de los “valores fríos” y “valores calientes” atribuidos a las figuras de Juárez y Maximiliano como personajes antagónicos. Con Claudio Magris, que a su vez recupera a Norberto Bobbio, Julia Tuñón observa cómo los valores fríos referentes al civismo y la prudencia son encarnados por Juárez y, en contraposición, Maximiliano encarna los valores calientes propios del amor, el erotismo o la religión. En *Juárez: historia y mito*, op. cit., p. 118.

2.1 EL BIOPIC

El interés del cine por reconstruir la génesis del héroe se cristalizó en el género biográfico o *biopic*, un tipo de narrativa fílmica que tuvo un auge en la industria cinematográfica entre los años treinta y cincuenta con títulos como *Alejandro Nevski* (1938) de Eisenstein; del mismo director *Iván el terrible*, cinta filmada en dos partes durante el primer lustro de los años cuarenta o *Abraham Lincoln* (1930) de D. W. Griffith. El *biopic* como categoría genérica se reconoció en Hollywood hacia el final de los años treinta aunque algunos críticos sostienen que *Disraeli*, una cinta de 1929 dirigida por Alfred E. Green, fue la precursora del género.⁶ El cineasta William Dieterle explotó el *biopic* con bastante éxito y, gracias a su colaboración con la Warner Bros., dirigió películas como *La vida trágica de Louis Pasteur* (1936), *La vida de Emile Zola* (1937), *Juarez* (1939), *El quinto jinete del Apocalipsis (Dr. Ehrlich's Magic Bullet)* (1940), *Audacia (A dispatch from Reuters)* (1940), entre otras. Con el paso del tiempo la crítica hacia los *biopics* de la industria hollywoodense identificó los rasgos más habituales que se inclinaban por biografar, con un agudo sentido del contexto político de la época, la vida de personajes históricos trascendentes. Algunos investigadores han interpretado en la filmografía de William Dieterle una intencionalidad por filtrar mensajes con cargas políticas muy contundentes.⁷ Otro aspecto fundamental de los *biopics* de Hollywood (en concreto los de la Warner Bros. de Dieterle) es la presunción de exactitud histórica con que se realizaban las películas, volviendo al cine un espectáculo instructor de la historia.⁸

⁶ *Los géneros cinematográficos, op. cit.*, p. 70.

⁷ El artículo de Mauricio Sánchez Menchero, "Cuando decir Napoleón III significaba decir Hitler. Los *biopics* de Dieterle y Muni (1935-1939)" en *Valenciana*, volumen 10, no. 19, enero/junio 2017, pp.169-206, <http://www.revistavalenciana.ugto.mx/index.php/valenciana/article/view/173/442> subraya la importancia de analizar las condiciones geopolíticas en la producción de cintas fílmicas como las del judío William Dieterle.

⁸ Carlos Belmonte, "El relato histórico en *Juarez* (Dieterle, 1939)", en *Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, Núm.12, noviembre, 2018, p. 173.

El *biopic* comenzó a desarrollarse en México por cineastas como Miguel Contreras Torres, quien ya era conocido por realizar cine patriótico, una carrera que le abrió las puertas en la industria cinematográfica. Durante la Segunda Guerra Mundial colaboró fervientemente con la política oficial de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCAIA)⁹ de Estados Unidos, instancia que intentó bloquear la introducción del franquismo y el nazismo en las industrias fílmicas latinoamericanas para garantizar la supremacía norteamericana en el continente. En los años cuarenta la popularidad del *biopic* generó un apogeo con títulos como *El padre Morelos* (1942), *Simón Bolívar* (1942) o *El rayo del sur* (1943) que narraban la historia de la liberación de una nación a través de la biografía de las grandes figuras heroicas. En esta sección se analizará *El joven Juárez* de 1954 y el cortometraje animado *Juárez* realizado en 1972 por Juan Ramón Arana por ser los ejemplos más significativos del género. Asimismo, pretendemos adentrarnos en la problemática que implica la justificación de la figura de Juárez como un héroe nacional y sus implicaciones en términos cinematográficos.

⁹ *Cine y propaganda para Latinoamérica, op. cit.*, p. 235.

La humanización del héroe

Como ya se ha dicho, las diversas representaciones cinematográficas de Juárez tienen una función distinta en la narrativa del género que las crea. Las biografías y, en general, las formas de imaginar la vida de Juárez, precedieron al *biopic*, que no hizo más que apropiarse de las interpretaciones de las imágenes del presidente y darle seguimiento a la necesidad de imaginar al héroe en su evolución. Para este momento, ya existía una narrativa educativa incipiente que abordaba la infancia de Juárez, aquella convertida en mito. La génesis del héroe es primordial en la construcción de la trayectoria del Benemérito, y el *biopic* dispuso de la especificidad de algunos componentes de su vida para emocionar a la audiencia desde su humanización. Las implicaciones de representar imágenes alternativas sobre la vida de Juárez, como su infancia, permiten a la audiencia relacionarse de maneras distintas la historia del presidente

En 1972 el Premio Nobel de Literatura (1967) y uno de los máximos exponentes del *boom* latinoamericano, Miguel Ángel Asturias, publicó un guion cinematográfico con la colaboración del hispanista Amos Segala por motivo del centenario de la muerte del Benemérito, el denominado año de Juárez. Tristemente *Juárez, el inmenso, porque es inmenso / Palabras, imágenes, sonidos cinematográficos*¹⁰ fue un proyecto que se quedó plasmado en palabras, dejándonos con grandes expectativas sobre las posibilidades de su ejecución cinematográfica. El guion, sin embargo, es una fuente que se puede analizar al amparo de las inquietudes de la tesis. La propuesta se bifurca en dos perspectivas que muestran la historia oficial de México que comienza el 19 de enero de 1858 y la recién designación de Juárez como presidente hasta la caída del Segundo Imperio y, por otro lado,

¹⁰ Miguel Ángel Asturias, *Juárez, el inmenso, porque es inmenso / Palabras, imágenes, sonidos cinematográficos*, México, Complejo Editorial Mexicano, 1972, p. 78.

la vida de Juárez, fragmentos de la vida humanizada del héroe. Esta historia comienza en el lecho de muerte del presidente. Aún consciente, pero con los avanzados síntomas de su enfermedad, recibe al doctor Alvarado para su revisión de rutina. Juárez cuenta con dificultad sus padecimientos y durante su revisión colapsa. Camilo, un indígena que lo acompañaba como ayudante, se apresura a traer agua hirviendo por indicación del médico que verterá sobre el pecho del presidente. Cuando el líquido abrasador recorre su piel, éste grita de dolor: “Me está quemando”. Entre el estertor de Benito, un recuerdo de su infancia lo invade y surge una imagen del humo que brota de su pecho:

Manos morenas, muchas, muchísimas manos indígenas arrancan tunas rojas de los nopales... El jugo rojo de las tunas se va convirtiendo en sangre, y son las manos de los sacerdotes, con corazones entre los dedos, las que se agitan en un espacio de pirámides y volcanes... [...] Mientras un sacerdote evoca las predicciones del retorno del héroe, Quetzalcóatl, se vislumbra el fatal desembarque europeo de 1492. Entre las huestes españolas y cómo en sueños debe percibirse la cara blanca y la cabellera rubia de un conquistador (¿Alvarado?) que tendrá las mismas facciones que Maximiliano. Las llamas de los volcanes desaparecen para ser pronto sustituidas por otros incendios. Incendios emprendidos por los invasores franceses [...] Sobre este espectáculo se eleva el llanto trágico de la raza destruida.¹¹

Esta imagen se muestra como una especie de sueño agónico y retrospectivo, de reminiscencias que conjugan en la figura del héroe Juárez el pasado prehispánico de México, la Conquista y la realidad indígena. En aquel Juárez hierático e impasible irrumpen la angustia y el sufrimiento, que también son un martirio como el de Carlota y Maximiliano, que tantas veces se representó en la filmografía juarista como una forma de redimir los pecados de la pareja imperial.¹² Cada vez que Juárez tiene que tragar, sufre, el agua quema.

¹¹ *Ibid.*, p. 12.

¹² En el mito heroico se habla de la muerte del héroe como aquella que cataliza sus hazañas en vida. A partir del romanticismo surgió la figura del héroe moderno fundador de naciones al que se le glorificaba su muerte si ésta acontecía como tragedia porque de esa manera podía ser martirizado. Julia Tuñón explica por qué en

Pero frente al doctor Alvarado, Juárez acepta que por México debe tragar fuego. La imagen citada hace un momento describe el pasado de México cargado de simbolismos y juega con metáforas sobre las invasiones extranjeras que el país ha enfrentado; metáforas que terminan siendo análogas entre sí gracias a la figura de ese zapoteca convertido en presidente que por sus orígenes indígenas se homologa con el mito de Quetzalcóatl. Es el anhelado retorno del héroe. Para el autor de este guion, lo anterior solo es el preámbulo épico-lírico que permite comprender mejor la situación política de Juárez en el resto del guion porque “surge la figura del indio en la persona de Benito Juárez. Es la afirmación de la raza, es el principio de resurrección, el despertar de un pueblo después de una sujeción secular”.¹³

Cabe destacar cómo en torno al año de Juárez, la representación cinematográfica del presidente indígena distó mucho de lo que anteriormente se había representado, sobre todo en las producciones mexicanas. *Aquellos Años* (1973) no es precisamente un *biopic* de Juárez, sino una historia que comparte similitudes narrativas con, *Juárez y Maximiliano* (1933), *Juarez*¹⁴ (1939), o la *Emperatriz Loca* (1939), pero los rastros de humanización del héroe se manifiestan en varias secuencias y una de ellas es contada por su director, Felipe Cazals, en una entrevista:

En el cine me interesa dar la idea [...] de que todo mundo caga, todo mundo mea, todo mundo come, todo mundo coge... Benito Juárez no puede pasar a Monterrey justo en el momento en que se está lavando los dientes en el carruaje. El general [...] le dice: “por aquí no pasa”. Don Benito se baja con

la filmografía de tema juarista la sobriedad que caracterizó la muerte de Juárez no bastó para cumplir las demandas de un cine que exigía la exaltación de sentimientos por encima de la veracidad histórica. Al comparar su óbito con el fusilamiento de Maximiliano, un emperador dispuesto a morir por un país al que consideraba su nueva patria y con la demencia de Carlota como símbolo de sacrificio, amor y lealtad, resultó más emotivo martirizar a la pareja imperial que representar el deceso por causa natural del estadista oaxaqueño. En *Juárez: historia y mito*, *op. cit.*, p. 119.

¹³ *Juárez, el inmenso, porque es inmenso*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁴ Dado que las cintas de William Dieterle y Juan Ramón Arana son homónimas, cada vez que refiera a la producción de la Warner Bros. mantendré el título original, sin la tilde.

su cepillo de dientes, le truenan un balazo y tira el agua con la cual se acaba de lavar los dientes.¹⁵

Otro caso es el de la telenovela de Telesistema mexicano *El carruaje* (1972), que destaca por el desarrollo psicológico que hace del personaje. Las analepsis o *flashbacks* son recurrentes en la narrativa de *El Carruaje*, cuya función es enfatizar la afección emocional de Juárez en cada momento que recuerda un acontecimiento histórico. Por otro lado, cabría enfatizar que este rasgo de humanización pudo lograrse gracias a la actuación de José Carlos Ruiz (*Aquellos Años* es la excepción), que representó el mismo papel en otras telenovelas como *Carlota y Maximiliano* (1965) y *La tormenta* (1967). En esta última hay una secuencia ejemplar que con primeros planos nos revela a un Juárez destrozado por la muerte de su esposa, Margarita.¹⁶ Respecto al cine producido en México, el desarrollo cinematográfico de un personaje histórico tan complejo que el oficialismo se había encargado de plasmar con un tono hierático, tuvo un cambio evidente hacia el final de los años sesenta. José Carlos Ruiz fue un actor que interpretó al Benemérito en varias ocasiones y en las telenovelas antes citadas, se aprecia su trabajo en el que desarrolla a un personaje más humanizado. Años más tarde, Carlos Ruiz protagonizó la película *Goitia, un dios para sí mismo* (1989) del director Diego López Rivera en donde trabaja, al igual que *El Carruaje*, el desarrollo psicológico del pintor Francisco Goitia (1882-1960), un artista preocupado y cada vez más afectado por la desigualdad social que retrató en su obra.

Las propias declaraciones de Felipe Cazals revelan la dificultad de representar cinematográficamente a un personaje histórico tan impenetrable. Ni siquiera *Aquellos Años*

¹⁵ Adaptado de Leonardo García Tsao, *Felipe Cazals habla de su cine*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1994, pp-185,192. *La ficción de la Historia*, op. cit., p. 104.

¹⁶ Un fragmento de esta secuencia puede visualizarse en: Heriberto Leguina, "Telenovela Histórica "La tormenta" 1967", 03 de octubre de 2020, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7FpooTi4sSQ&t=7s> (consultado el 22 de junio de 2021).

logró la intención de su director y lo mejor que pudo hacer fue una intrépida elipsis haciendo uso de un gesto para sugerir que Juárez se estaba lavando los dientes en el momento que fue interceptado.¹⁷ Como este y otros ejemplos, la representación cinematográfica del Benemérito siempre afrontó los retos que la visión oficialista había impuesto en una figura, como lo explica Julia Tuñón, que debía encarnar los valores fríos propios del civismo y la mesura, abandonando los valores calientes¹⁸ que muestran a un Juárez humanizado. Como *biopics*, *El joven Juárez* y *Juárez* (el cortometraje de Arana) hacen énfasis en la vida del presidente desde su infancia (la génesis del héroe), y esta característica permite inferir la alusión a un imaginario distinto, dotado de móviles morales, que confiere a la figura de Juárez una historia que explica su razón de ser como héroe patriótico.

¹⁷ 22microstar, *Aquellos Años (Drama Histórico de México)*, 24 de abril de 2020, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=llZxs8dtvAY&t=378s>, (minuto 1:07:49).

¹⁸ *Juárez: historia y mito*, op. cit., p. 114.

El 23 de abril de 1954 Emilio Gómez Muriel (1910-1985) comenzó a filmar *El joven Juárez* en los estudios CLASA Films Mundiales. Poco menos de tres meses bastaron para que la cinta pudiera estrenarse el 15 de julio en el cine Las Américas durando en cartelera una semana.¹⁹ El argumento estuvo a cargo de José Mancisidor, escritor afín a ideas marxistas y pilar de un movimiento cultural –con cierta inclinación por la literatura– que se desprendió del Estridentismo.²⁰ De la Vega Alfaro señala que supuestamente la cinta se basó en los libros *El verdadero Juárez* de Héctor Pérez Martínez y *Juárez y su México* de Ralph Roeder, así como en las memorias de Benito Juárez.²¹ La adaptación fue realizada por Jesús Cárdenas y narra la biografía de Benito Juárez antes de ser presidente intercalando temas políticos, religiosos y amorosos.

En Guelatao, Oaxaca, la madre del niño Benito fallece dejándolo a él y a sus hermanas huérfanos. Sus abuelos se encargan de ellos por un tiempo hasta que su tío Bernardino les exige la tutela de Benito. Bajo los duros escarmientos del tío, el niño aprende a pastorear y en uno de sus paseos se encuentra con un grupo guerrillero. Con el grupo viaja el sacerdote Maytorena y, al dialogar con Benito, lo convence de la legitimidad de la lucha de

¹⁹ Posiblemente el fracaso de la cinta que argumenta de la Vega Alfaro en *México imaginado* está relacionado con la poca o nula efectividad del discurso posrevolucionario, que para los años cincuenta resultaba exiguo. Para profundizar en el tema consúltese a Ricardo Pérez Montfort, “Un nacionalismo con nación aparente (la fabricación de lo “típico” mexicano 1920-1950)”, en *Política y cultura*, no. 12, 1999, pp.177-193, <https://www.redalyc.org/pdf/267/26701210.pdf>.

²⁰ José Mancisidor fue un reconocido escritor y junto con Lorenzo Turrent Rozas dieron un giro al accionar estridentista a través de sus escritos. Concibieron a la palabra como un arma a favor de las luchas del proletariado y la transformación social. Su obra es destacable por textos como *El movimiento Social en México* (1940), *Historia de la Revolución mexicana* y su participación en la revista *Ruta*, una continuación del proyecto *Noviembre* (1932) que se integró por miembros del Partido Comunista Mexicano (PCM). Elissa J. Rashjin, “La ruta integral: la literatura proletaria desde Veracruz”, en *Bibliographica*, vol. 3, núm.1, primer semestre 2020, pp. 66-102 <https://bibliographica.iib.unam.mx/index.php/RB/article/view/61/265#fn3>

²¹ *México imaginado, op. cit.*, p. 53.

independencia. El joven desconoce el valor de la libertad y la justicia, pero el sacerdote le explica de una manera en la que comprende la desigualdad e injusticias que padece la población y como gesto de entendimiento les obsequia una oveja. Intrigado por las palabras de Maytorena, Benito reflexiona en el lago y toma la determinación de viajar a la ciudad de Oaxaca. Estando en la ciudad trabaja para la familia de la Maza en donde conoce a Margarita, quien le enseña a hablar español. Con el deseo de que se convierta en buen cristiano, el encuadernador Salanueva lo apadrina y le da trabajo en su imprenta, su nuevo hogar, en donde aprende a leer con los clásicos de la literatura. El sacerdote Maytorena convence a Salanueva de ceder su imprenta a la causa insurgente. Benito se destaca en la escuela sin importar el ambiente ríspido y la actitud intolerante de una sociedad que no acepta a un indígena educándose. Gracias a su desempeño ingresa al seminario y posteriormente al Instituto de Ciencias, muy a pesar de Salanueva. Benito es reconocido por sus habilidades para la política lo que le permite ingresar al Partido liberal que apoyaba a Vicente Guerrero, quien es fusilado por Bustamante al poco tiempo de ser presidente. Margarita le advierte a Juárez de una conjura en su contra planeada por su pretendiente, Fernando, para derrocar al partido liberal. La legislatura de Oaxaca se disuelve y Juárez es apresado por aparentes ideas subversivas. Una vez liberado, Juárez y Margarita se unen en matrimonio y parten a la capital del país con la bendición de Salanueva con quien se reconcilia.

Quince años antes del estreno de *El joven Juárez*, en Estados Unidos John Ford dirigió *El joven Lincoln* (1939). Ambas cintas narran la génesis de estos dos héroes civiles, esencialmente morales, antes de llegar a la presidencia. Sus orígenes humildes (uno pastor y otro leñador) solo subrayan cómo por sus propios medios se educaron hasta ser abogados para enfrentar las problemáticas sociales que tanto les interesaron. Deduciendo a partir del

planteamiento de María del Sol Morales, ambas películas comparten el mismo cronotopo, es decir la misma imbricación espacio-temporal.²² Lincoln recibe de obsequio un libro de leyes que lee a la orilla de un lago. Reflexiona sobre el sentido de la justicia y la injusticia y tras una caminata junto a Ann Rutledge, cobra conciencia de la importancia de su educación para superarse mientras arroja una piedra al agua perturbando la pasividad del lago; un gesto que significa que su vida, como el agua, tendrá vicisitudes. Tiempo después Lincoln regresa al mismo lugar a visitar la tumba de Ann y a lo largo de un monólogo decide estudiar leyes.

El joven Juárez plasma un tono bucólico del cronotopo: el pastor cuida sus ovejas a la orilla de un lago. Un día se encuentra con unos guerrilleros y el sacerdote Maytorena le explica el movimiento de independencia de la Nueva España por la libertad y derechos del pueblo,²³ a cambio Benito les obsequia una oveja con la que se alimentan. Tras la partida de los guerrilleros, tira la piel de la oveja al lago e inmediatamente una violenta corriente de viento le arroja una sogá rota y la tierra sobre la que yace de pie se desprende dejando a la deriva al pastor. En un acto introspectivo, acompañado de una voz en *off*, Benito toca su flauta²⁴ en medio del lago mientras repasa las palabras del sacerdote y decide partir a la ciudad de Oaxaca para educarse. Esta secuencia exalta el dramatismo con una tonada de

²² La autora retoma el concepto de Mijaíl Bajtín, específicamente de su *Teoría y estética de la novela*, entendido como la imbricación espacio-temporal en la que se desarrolla un argumento de la trama. En María del Sol Morales Zea, "Juárez y Maximiliano. Contrastes de la narración en el cine y la literatura", en *Fuentes Humanísticas*, vol. 32, Núm. 61, 2020, consultado en <http://revistastmp.azc.uam.mx/fuenteshumanisticas/index.php/rfh/article/view/978/1133>.

²³ El hecho de que José Mancisidor haya estado a cargo del argumento del *biopic* explica el tipo de discurso que el padre Maytorena da a Benito. El sacerdote justifica la guerra criticando el sistema de castas sobre los derechos de la propiedad de la tierra y la desigualdad social como su consecuencia más directa.

²⁴ Una figura ampliamente difundida y referida en el mito de su vida. En *Caballería del imperio*, una austriaca cantante de ópera es asaltada por un grupo de chinacos cuando se dirige a la ciudad de México; particularmente uno de ellos que se encuentra tocando su flauta de carrizo le roba toda la atención dejándola absorta. *Juárez: historia y mito, op. cit.*, p. 121.

violines fuera de campo y la soga rota que el viento le arroja tiene el significado de su propia emancipación.

El cronotopo del lago es doblemente representado en la cinta de Gómez Muriel. En la primera puesta en escena, Benito curaba a una cría de oveja acompañado de dos niños. Uno de ellos se acerca al lago y el viento y la música que después indicaron el preámbulo de la emancipación de Juárez también aparece con ese otro niño, pero se asusta y salta antes de ser llevado por el cacho de tierra desprendido.²⁵ Su hermana mayor, Josefa, lo va a buscar para contarle que se irá a la ciudad. En esta secuencia la cámara pasa de un plano general que muestra la reunión entre Josefa y Benito a contrapicados,²⁶ con la finalidad de resaltar los puntos de vista de ambos personajes haciendo uso de contraplanos en los que podemos apreciar las emociones de cada uno mientras conversan.²⁷ Josefa sabe de los maltratos que recibe Benito, aunque este los niega o no les da importancia, y le hace prometer que cuando ella mande por él aceptará ir a Oaxaca. De la mano de Roland Barthes, el análisis estructural del relato indica que el plano en el que aparece Josefa pertenece al nivel de las funciones del relato. La promesa que ella le pide tiene la función de ser cumplida y su correlato está en la determinación de Benito cuando, en la segunda secuencia del cronotopo, yace en medio del lago. La promesa cumplida concierne a nivel de las acciones: Juárez toma una decisión que

²⁵ La referencia que estimula esta secuencia alude al mito de Quetzalcóatl, el esperado retorno de héroe de origen indígena como sus antepasados que retomó el guion de Miguel Ángel Asturias.

²⁶ Solamente dos secuencias de la película manejan contrapicados para exaltar la perspectiva de los personajes. En esta secuencia el contrapicado es más enfático denotando la importancia de la misma.

²⁷ Emilio Gómez Muriel fue un cineasta con influencias del cine de Hollywood. Durante su estancia en Estados Unidos testimonió la transición del cine silente al sonoro y mostró cierto interés por la teoría del montaje de Eisenstein y Pudovkin, así como en el trabajo de David, W. Griffith. Cineteca de oro, "El joven Juárez", Cinema 22, <http://cinema22.canal22.org.mx/sinopsis.php?id=463&barra=Cineteca>, (consultado el 16 de julio de 2021). Esta secuencia es un claro ejemplo de esa influencia que retoma las normativas del denominado "cine clásico" de Hollywood, cuyos parámetros se regían por el uso de un plano general seguido por un plano medio y finalizando con primeros planos para poder resaltar la situación. David Bordwell *et al.*, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós, 1997.

cambia el curso del relato, haciendo de Josefa y su promesa una función cardinal, y la música y el viento son indicios caracterológicos que advierten al espectador que algo sucederá con el niño Benito.²⁸ El cronotopo en ambos *biopics* se caracteriza por ser un espacio abierto y aislado de multitudes, condiciones propicias para la reflexión que llevaron a Juárez y a Lincoln obrar con entereza y cambiar el rumbo de sus vidas.



Figura 1 Cronotopo del lago en *El joven Juárez* y *El joven Lincoln*

²⁸ Los tres indicios caracterológicos: la música, la ventisca y la tierra flotante se hicieron presentes con ambos niños pastores indicando que el anhelado retorno del héroe de la patria estaba cerca y debía tener aquellos orígenes humildes e indígenas. La diferencia entre Benito y el infante que se asusta es que Benito actuó sin temor, como su madre lo había presagiado en su lecho de muerte al inicio de la cinta. Roland Barthes, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.

En 1972 Juan Ramón Arana dirigió *Juárez*, un cortometraje animado con una duración de 12 minutos y formato de 16 mm bajo un esquema equiparable al *biopic*.²⁹ Para conmemorar el centenario del aniversario luctuoso, Arana ideó una cinta didáctica encargando a Jorge Mercado y Víctor Carrera la dirección de fotografía en color quienes nos brindan un Juárez *blanqueado*.³⁰ La animación estuvo a cargo de Rafael Tejada, Demetrio Sánchez³¹ y Eduardo Rodríguez. El cortometraje se compone de dos partes: la primera es el relato mitificado de su génesis y la segunda es el relato histórico que comienza refiriendo a Vicente Guerrero como el consumidor de la Independencia. En la primera parte el montaje utiliza planos de gran angular para llevar la narración de lo general a lo particular. Esta forma de montaje es complementada con fundidos encadenados para enfatizar los rasgos más representativos del origen étnico y humilde del pastor Benito. La casa de su nacimiento, el referido cronotopo del lago,³² el extravió de la oveja,³³ la escuela y el taller de encuadernación son los símbolos constitutivos del mito que atañen a la infancia y adolescencia de Juárez. La segunda parte es

²⁹ La intención del cortometraje por hacer un *biopic* es comprable, pero no se ajusta a las mismas lógicas e intenciones de un *biopic*. En todo caso, este cortometraje de Juan Ramón Arana es una biografía menor que recuerda al carácter didáctico de las estampas escolares.

³⁰ El blanqueamiento ha sido una práctica con implicaciones sociales, económicas y políticas que pretende una inclusión homogeneizadora en términos raciales. Históricamente, el afán inclusivo invisibilizó a la población afrodescendiente de las narrativas oficialistas; esto nos habla de una idea muy precisa sobre la construcción de la identidad nacional, pues refiere a las prácticas hegemónicas de una comunidad o nación por asimilarse o construirse a sí misma. María Dolores Ballesteros Páez, "Vicente Guerrero: insurgente, militar y presidente afromexicano", en *Cuicuilco*, vol. 18, no. 51, mayo/agosto 2011.

³¹ Ambos colaboradores en el proyecto de *Los Supersabios* (1977), una cinta basada en la historieta homónima de German Butze.

³² En el que una mariposa se convierte en una campana que refiere al grito de Dolores. Este indicio anuncia el germen de la participación de Benito para volver a liberar a su país.

³³ Que se ha cristalizado como un acontecimiento *sine qua non* en la mitificación de su biografía porque constituye un hito en su determinación para educarse.

una Historia más ambiciosa que utiliza a Juárez como un punto de anclaje narrativo para abarcar desde la dictadura de Santa Anna hasta la caída del Segundo Imperio.

El cortometraje es narrado con una voz en *off* emulando la forma narrativa del documental. Su carácter didáctico –con toda la intención de dirigirlo a una audiencia infantil– no se desprendió de la percepción ya construida de un Juárez inalterable, pero sí se encarga de resaltar las hostilidades de su vida desde su encarcelamiento durante la dictadura de Santa Anna, su separación de la familia, el exilio, el acoso y hasta el inminente éxodo emprendido en pleno Segundo Imperio. *Juárez* fue producido por el Banco Nacional Cinematográfico, instancia dirigida por el hermano del entonces presidente Echeverría, Rodolfo Echeverría, que revitalizó la industria cinematográfica para atender la necesidad de una reestructuración del régimen y aminorar el impacto del convulso año de 1968.³⁴ Esta imperiosa necesidad promovió el surgimiento de nuevos cineastas y propuestas entre los que surgió este pequeño cortometraje y *Aquellos Años*.

³⁴ Hugo Lara Chávez, “El cine mexicano en la era Echeverría (1970-1976)” en *Corre Cámara (sitio web)*, 11 de diciembre de 2006, consultado el 01 de agosto de 2021. http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historia_detalle&id_historia=81

2.2 EL MELODRAMA

El melodrama fue el género más utilizado en el cine de oro mexicano, un periodo que abarcó tres décadas desde finales de los años treinta hasta mediados de los cincuenta. Esta industria heredó y ajustó en una suerte epítomes los rasgos más representativos de lo pretendidamente mexicano que el bagaje cultural del nacionalismo posrevolucionario había implementado en su búsqueda de identidad nacional.³⁵ Juan Pablo Silva retoma la definición de melodrama de Jean-Loup Bourget –considerando el riesgo que suponen sus diversas acepciones– como aquel que sitúa al personaje principal (generalmente la víctima) en una trama llena de perplejas vicisitudes que suelen sobrepasar las circunstancias realistas.³⁶ El patetismo es la fórmula más convincente del melodrama para lograr la empatía del espectador sobre la perspectiva de la víctima; un punto de vista que presume un conflicto de posturas (sean ideológicas, morales o éticas) entre facciones rivales que el protagonista intentará mediar. Pablo Silva equipara el esquema del melodrama con los musicales y las comedias en tanto que fungen para ejercer la integración social a diferencia de otros géneros como el *western* y el cine negro cuya función es evidenciar (y generalmente criticar) un orden social.³⁷ En el

³⁵ “Un nacionalismo sin nación aparente”, *op. cit.*, p. 178.

³⁶ En alusión a un devenir providencial, por ejemplo.

³⁷ “El género **[melodramático]** podría funcionar como una suerte de “ritual cultural” que tiene como finalidad integrar a una comunidad en conflicto mediante historias de amor a través de un personaje que ejerce como mediador entre facciones rivales.” El caso de la película *Allá en el Rancho Grande* (1936), dirigida por Fernando Fuentes, es un ejemplo de cómo las relaciones de poder y condiciones sociales dificultan la consumación del romance entre un caporal y una campesina. El héroe del melodrama intenta trastornar ese orden social en pro del romance. Por otro lado, es una generalidad del *western* mostrar la amoralidad de una sociedad incluyendo la de los protagonistas; de ahí el extremo uso de violencia a través de cruentos enfrentamientos. Y aunque el final de las tramas resuelve un conflicto –sea de carácter personal, social o político– su función no radica en la integración social sino en exponer y criticar el orden social. Juan Pablo Silva Escobar, “La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social”, en *Culturales*, vol. 7, no. 13, enero/junio 2011, pp. 18-19 (negritas mías), <http://www.scielo.org.mx/pdf/cultural/v7n13/v7n13a2.pdf>.

melodrama, los conflictos de posturas se definen a partir de una distinción antagónica que defiende los principios morales que rigen las acciones de los personajes.

El antagonismo del héroe

Río Escondido (1947) es una película del afamado Emilio Fernández con María Félix en su papel estelar y fotografía de Gabriel Figueroa. La trama narra la perspectiva de una maestra rural que tiene por misión alfabetizar el pueblo de Río Escondido por instrucciones del presidente de la República.³⁸ Río Escondido es una metáfora del pueblo de México, un pueblo humilde y oprimido que a través de la educación logrará su libertad y la maestra Rosaura es una alegoría de la justicia y el patriotismo que tiene como pilares los valores que simboliza la figura de Juárez. La puesta en escena del encomio a Juárez acontece el primer día de clases. Una iluminación oval irradia a la maestra Rosaura y a la pintura de Juárez emulando en conjunto un retrato alegórico como se muestra en la figura 2:

En Río Escondido y en todos los pueblos de México hay fuerzas oscuras que mantienen hundido al de abajo en un sueño de esclavo. Pero la más fuerte, la más decisiva de todas las fuerzas, es la de la ignorancia que pesa sobre ustedes y les pone en los ojos y en el corazón una venda impenetrable. Vamos a arrancar esa venda de los ojos de México para que pueda levantarse y enfrentarse a su destino. No es imposible la lucha contra las fuerzas bárbaras de México ni es una quimera su regeneración. ¡Ésta [**señalando el retrato de Benito Juárez**],³⁹ ésta es la mejor prueba de que México puede levantarse y alcanzar la más alta luz! Pero ¿qué estoy diciendo? Tenemos que empezar por donde hay que empezar, por donde empezó Juárez. Ésta es la primera letra del alfabeto, se llama “A”.⁴⁰

³⁸ Con la exaltación del magisterio y la implementación de políticas para procurar el progreso del ámbito rural, se hace implícita la idea de que el melodrama se contextualiza durante un gobierno popular como lo fue el de Lázaro Cárdenas. No fue gratuito mostrar los murales de Rivera en Palacio Nacional que perpetuaron la memoria de México o los grabados de Leopoldo Méndez, conocido por su activismo social y político.

³⁹ Un retrato que recuerda al de Santiago Rebull, Retrato de Benito Juárez, óleo sobre tela, ca. 1862.

⁴⁰ Ilustración 2, Fundación María Félix en <https://www.fundacionmariafelix.net/fotos?pgid=jg5u5ts1-8094d62a-64a5-413a-8ac2-88ed00f66bc5>.



Figura 2 *Río Escondido*

La imagen del magisterio que representa *Río Escondido* se fundamenta en los valores atribuidos a Juárez como encarnación del patriotismo y la superación del indígena. La alusión a los orígenes humildes del héroe se vincula con los encuadres de los infantes indígenas que resaltan su inocencia y su virtud con una vestimenta blanca en contraposición a la oscura indumentaria de los mayores. El ficticio Río Escondido es un viaje al pasado a donde la modernización del país no ha llegado. Con el peligro latente de una epidemia de viruela, la vacunación marca la pauta de la regeneración del pueblo subyugado por la falta de agua, una precariedad que resulta ser la analogía de la ignorancia que lo mantiene sometido. Rosaura combatirá esa ignorancia trasgrediendo el orden social, convirtiéndose en símbolo de justicia social. El antagonismo de Rosaura es *Doña Perfecta* (1950) del director Alejandro Galindo. Dolores del Río interpretó a Doña Perfecta, la matriarca de Santa Fe que mantiene al pueblo en un ensueño amparado por los valores del conservadurismo que desea el revocamiento de la desamortización de los bienes de la Iglesia en plena República Restaurada.⁴¹ La visita de Pepe, su sobrino ingeniero, zarandea el orden impuesto por Perfecta al contrastar la ciencia y los valores progresistas y liberales frente a la moralidad cristiana. El devenir de Doña

⁴¹ *Espacios históricos, op. cit.*, p. 91 (nota al pie no. 10).

Perfecta es ineludible y el abandono de su hija, su máspreciado tesoro, a causa de la muerte de su primo y enamorado Pepe, es la consecuencia de sus acciones regidas por una moralidad equívoca. La muerte de un personaje, como el caso de la maestra Rosaura convertida en heroína, o el caso de Pepe, un inocente que pagó con su vida para subvertir un orden social, fue una constante en otros melodramas de tema juarista.

En *Una carta de amor* (1943) del director Miguel Zacarías, la heroína de la película se sacrifica y muere por un amor imposible que tiene con un espía liberal habiendo sido prometida bajo amenazas a un coronel del Segundo Imperio. Los valores que encarna cada personaje son representados a partir de una relación entre opuestos: mientras el jefe liberal es leal a sus ideales de lucha por la libertad del país, el coronel se caracteriza por ser un hombre descarado y despreciable que no busca en su matrimonio más que la satisfacción de sus intereses. La heroína es víctima del amedrantamiento e infringe los valores que rigen la institución de la familia y el compromiso matrimonial para evitar el sacrilegio, porque reconoce la genuina lealtad de su amado por la causa juarista, aunque signifique sacrificar su vida. Del mismo modo, *El Cristo de mi cabecera* (1950) dirigida por Ernesto Cortázar, enaltece la integridad del chinaco Jacinto que pelea bajo las órdenes de Vicente Riva Palacio durante la Intervención Francesa. Los ideales patrióticos del chinaco conservan su integridad a pesar de la muerte de su amada. *El camino de los gatos* de Chano Ureta (1943), es la historia un militar liberal desestimado por los chinacos de su pueblo tras la traición que cometió su padre apoyando tropas francesas. Los valores de la familia se mantienen tan arraigados en la narrativa que, a la muerte del padre, su hijo lucha por darle un entierro digno a pesar de las disputas generadas en el pueblo. Otras películas que retrataron el amor inadmisiblemente socialmente fueron *Guadalupe la Chinaca* (1937) y *Amor chinaco* (1941) de Raphael J.

Sevilla que narran la historia de un romance intercedido por oposiciones ideológicas durante la Guerra de Reforma y el Segundo Imperio.

Dentro de las películas del cine de oro que manufacturaron mitos en torno a la idea de la nación mexicana, el chinaco fue la síntesis de lo popular íntimamente relacionado a las conflagraciones libradas en el siglo XIX. El sincretismo del mestizaje se refleja en la figura del chinaco, aquel con una perpetua marginalidad social y territorial pero siempre destacado por su militancia en la causa liberal. Se caracterizó por ser fiel integrante de las tropas liberales y por su habilidad con las armas además de ser un “hombre rural que incorpora los más altos valores de un pueblo sufrido y en pie de lucha, más allá de las coyunturas políticas o bélicas: el auténtico hijo del pueblo “bueno y sabio”.⁴² Arturo Hernández Dávila ejemplifica cómo el chinaco es una figura ambivalente⁴³ que obra legítimamente pues es el fuerte sentimiento patriótico su principal móvil. Los melodramas de tema juarista que tienen a chinacos como personajes principales aprovechan su figura para mostrar el folklor de la cultura mexicana. *El Cristo de mi cabecera*, por ejemplo, exhibe la marginación del chinaco Jacinto, pero sus habilidades para el amor, el baile y el canto lejos de ser menospreciadas le permiten integrarse en las dinámicas populares del pueblo. El tono lírico del melodrama es muy reiterativo a lo largo de la película pues es a través de sus canciones, como en *la Feria de los Flores* (1942) o *Pies de Gato* (1957) que se refleja el sentir de una época. “Adiós mamá Carlota”, la parodia del poema “Adiós, oh patria mía” de Ignacio Rodríguez Galván, que

⁴² Carlos Arturo Hernández Dávila, “Valeroso soldado y encaballado trovador: miradas múltiples a la chinaquería en el cine mexicano en el siglo XIX” *Signos históricos*, vol. 22, núm. 44, 2020, p. 150 <https://signoshistoricos.izt.uam.mx/index.php/historicos/article/view/629/590>.

⁴³ Representado en algunos casos como bandolero analfabeto, o bien como personajes sorprendentemente honestos, pero siempre perduró su valentía para defender las causas justas al ser regido un inquebrantable nacionalismo. *Ibid.*, p. 151.

ridiculiza la parafernalia palaciega de Maximiliano y Carlota, es convertida en el himno del regimiento de Jacinto liderado por el mismo autor de la parodia, Vicente Riva Palacio.⁴⁴

El lirismo desarrollado durante la época dorada del cine mexicano tuvo su máxima expresión en el melodrama ranchero. *Pies de Gato* (1954) está inspirada en la novela de Manuel Payno, *Los bandidos de Río Frío*, cuya historia se llevó a la pantalla grande en dos películas rodadas simultáneamente por el director Rogelio A. González Jr.⁴⁵ La importancia que poco a poco, pero de forma contundente e irreversible, adquirió la música en el cine mexicano alcanzó un nivel de trascendencia en la consumación del nacionalismo que en 1943 se estrenó *Mexicanos al Grito de Guerra*.⁴⁶ Esta cinta, bajo la dirección de Álvaro Gálvez y Fuentes, encumbra al Himno Nacional como la máxima expresión del patriotismo. La cinta se encarga de caricaturizar a Napoleón III, que cegado por la soberbia, la ambición y la ignorancia –un lapsus al inicio muestra que el emperador desconoce la ubicación geográfica del país que quiere invadir– emprende una guerra colonialista que subestima las fortalezas de la nación mexicana. La importancia de Juárez en esta cinta radica en su facultad para hacer del himno un emblema nacional cuando autoriza su enseñanza en todos los cuarteles antes de librarse la Batalla de Puebla. Durante el enfrentamiento se entona el Himno Nacional y

⁴⁴ Publicada en 1896 en *Historia de la Guerra de la Intervención en Michoacán* de Eduardo Ruiz. “Adiós mamá Carlota”, testimonio musical de México, volumen 13 N°. 11, http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/musica%3A56, consultado el 26 de julio de 2021.

⁴⁵ La novela de Payno es tan extensa que Rogelio A. González Jr. rodó en 1954 *Los Bandidos de Río Frío* y *Pies de Gato* procurando mantener la participación del mismo elenco. Las cintas se contextualizan durante el porfiriato con mayor cercanía a la Revolución mexicana que a la época de Juárez. Sin embargo, la referencia temporal es secundaria porque no abona al argumento de las películas. Al inicio de *Pies de Gato* los bandidos asaltan la hacienda del barón de Randeport, un personaje ridículo y asustadizo que conserva los retratos de Maximiliano y Carlota en la sala principal que solo evidencian el lastre del legado de la aristocracia existente en los tiempos del imperio.

⁴⁶ El éxito de la película no fue el esperado porque solo duró una semana en cartelera. Sin embargo, el entusiasmo musical de aquellos años en la industria cinematográfica mexicana promovió producciones como esta cinta.

los militares se unen en un canto al unísono encendiendo sentimientos de unión, solidaridad y patriotismo con los que derrotan a las tropas francesas. Un montaje paralelo sitúa a los presidentes Juárez y Miramón realizando diligencias sobre el préstamo de Jecker para pagar la deuda externa. Mientras Miramón acepta el préstamo a toda costa sin reparar en las consecuencias, Juárez propone la austeridad y el sacrificio antes que pedir prestado al extranjero porque eso significaría traicionar a la patria.

Como se ha mostrado, el eje moral y ético en los melodramas con temáticas juaristas se presenta mediante una dicotomía antagónica entre el bien y el mal: como “una especie de dualismo maniqueísta que afecta a los órdenes de lo moral, siempre en un sentido dialéctico y, entendido como un dualismo que apuesta siempre por un relato con esos valores, por ejemplo, lo rural puro frente a lo urbano impuro, o el hombre bueno frente al hombre malo”.⁴⁷ Las figuras más representativas de dicha dicotomía son Juárez y Maximiliano como epítomes de valores morales que se enfrentan en una relación dialéctica entre opuestos. La música también marca pautas de esta dicotomía antagónica. En *Juárez y Maximiliano* son entonados la Marsellesa y el Himno Nacional Mexicano al igual que *Adiós mamá Carlota* y la habanera *La paloma*.

El esquema del género melodramático subraya la candidez del protagonista que lo conduce a errar terminando por aceptar su trágico devenir como signo de redención:

La heroicidad de las víctimas melodramáticas [...] reside en la pasividad e inocencia con que aceptan el sufrimiento, condenado a él desde el primer momento, incapaces de intervenir eficazmente a favor de su felicidad. [...]

⁴⁷ Vanesa Moreno, “El cine melodramático, por Pablo Pérez Rubio”, en *Revista Cultural de Cuenca*, 28 de marzo de 2019, consultado el 13 de agosto de 2021, <https://revistaculturalqunka.wordpress.com/2019/03/28/el-cine-melodramatico-por-pablo-perez-rubio/?s=08>.

sólo la aparición de elementos exógenos (un sacrificio ajeno, un golpe favorable del destino, etcétera) hará posible un final relativamente feliz.⁴⁸

La sentencia (1950), de Emilio Gómez Muriel, es una película que confronta el sacrilegio matrimonial con el patriotismo de un capitán liberal. La incurrencia de los protagonistas por entregarse a un amor inadmisibile solamente puede ser redimida con el sacrificio de sus propias vidas; pero el final de la historia queda abierto pues su sacrificio permitió la huida de los liberales, a escasos momentos de ser fusilados por los conservadores, y las consignas ¡Viva Juárez! y ¡Viva la República! imprimen al final de la trama sentimientos de triunfo y esperanza por la causa juarista. Julia Tuñón ha estudiado con mucho cuidado la figura del héroe victimizado e identificó que cierto tipo de literatura fraguó un imaginario en el que Maximiliano y Carlota, los mártires por excelencia en la filmografía de tema juarista, abandonaron el papel de villanos y fueron expiados. Dicha valoración se filtró al cine como una complementación fundamental a la figura cinematográfica de Juárez.⁴⁹

⁴⁸ "La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social", *op. cit.*, p. 20.

⁴⁹ *Juárez: historia y mito*, *op. cit.*, p. 114.

El paradigma de Juárez y Maximiliano: la caída de un imperio

Este fotodrama histórico filmado por Miguel Contreras Torres a partir del 18 de mayo de 1933 en los estudios México Films, se convirtió en un modelo cinematográfico que más tarde replicaron el mismo Contreras Torres en *La emperatriz loca* (1939) y William Dieterle en *Juarez* (1939). *Juárez y Maximiliano* fue un melodrama histórico muy exitoso con un financiamiento de 500 mil pesos que arrasó en las taquillas permaneciendo en cartelera seis semanas. Medea de Novara, la actriz que protagonizó a Carlota, saltó a la fama en la industria cinematográfica gracias a la promoción que le hizo su esposo, Contreras Torres, en otras subtramas de temática juarista como *Caballería del Imperio* (1942), *La emperatriz loca* (1939) y *La paloma* (1937); eso explica en gran medida el papel protagónico que la figura de Carlota tuvo en los melodramas juaristas, un factor importante considerando que el discurso nacionalista pretendía reivindicar a la nación por medio del uso de figuras heroicas. La obstinación del cine de Contreras Torres por legitimar sus relatos en términos de la veracidad histórica se percibe en su ahínco por el uso de reliquias del Imperio resguardadas en diversos recintos, así como por la filmación en los lugares históricos más representativos entre los que destacan el Castillo de Chapultepec, el Palacio Nacional, la Catedral o el cerro de las Campanas, para darle autenticidad a la trama.

Juárez y Maximiliano inicia con carteles introductorios que sitúan en tiempo y espacio la implantación de un imperio por Napoleón III en la República mexicana que defendía el presidente Juárez. Maximiliano y Carlota son nombrados emperadores del imperio y el 12 de junio de 1864 se celebra su entrada triunfal a México con un gran desfile militar. Algunos indígenas mascan caña con indiferencia mientras observan el desfile que culmina en la Catedral Metropolitana. El *Te-Déum* alienta el inicio del imperio y la celebración finaliza

con un pomposo festejo en Chapultepec en el que Maximiliano firma un decreto perdonando la vida de los reos liberales. Porfirio Díaz recibe un mensaje de Juárez notificándole el traslado de gobierno a Chihuahua y el emprendimiento de las guerrillas para enfrentar al ejército imperial. En Chapultepec Carlota es festejada con *La Paloma* mientras Maximiliano disfruta la compañía de un científico que gusta de cazar mariposas. El emperador muestra devota admiración por su esposa mientras ella pasa revista a su regimiento. Los consejeros, por su parte, suponen que Juárez abandonó territorio mexicano, lo que implicaría haber abandonado la presidencia, e intentan persuadir al renuente Maximiliano de firmar un decreto para perseguir a los liberales; en contraste el emperador ofrece una ostentosa fiesta para celebrar la huida de Juárez.

En otra escena, el presidente se toma un descanso de pie en su travesía por el norte del país. Porfirio Díaz es hecho prisionero. Carlota sostiene una reunión con los funcionarios del imperio y se discute sobre un posible empréstito. Maximiliano recibe de vuelta el retrato que le envió a Juárez y Bazaine lo insta a firmar el decreto. Napoleón III retira el ejército francés. Carlota no le permite abdicar a Maximiliano y viaja a Europa para solicitar apoyo. Porfirio Díaz rechaza una oferta imperial y se fuga. Maximiliano se entera de la salud crítica de Carlota y mientras da lectura a la noticia unos *cross-cutting* muestran las vanas súplicas de la emperatriz en Europa. Maximiliano convoca a una junta de notables para decidir si abdicará o permanecerá al frente del imperio. En el sitio de Querétaro Maximiliano es capturado y pese a los intentos de la princesa Salm Salm por salvarlo, es fusilado junto con Miramón y Mejía. El himno nacional acompaña al Hemiciclo a Juárez en un último encuadre.

Las preocupaciones éticas de Juárez y Maximiliano están centradas en la batalla entre el deber y el querer. La polarización moral entre los protagonistas es detonada por la

contraposición de valores como el amor que sentenció a los emperadores a una inmolación inexorable conducidos por su credulidad, frente al civismo que le permitió a Juárez actuar con rectitud y justicia logrando el triunfo de la república. *La emperatriz Loca* y *Juarez* subrayan el martirio de Carlota y al verdadero enemigo de las tramas, Napoleón III. Un encuadre de la cinta de Dieterle (figura 3) recuerda a los claroscuros del expresionismo alemán⁵⁰ y con un primer plano ilumina el rostro de Napoleón III en el momento en el que Carlota pierde la razón y cree que será envenenada por él. Estas formas de componer los puntos nodales fatídicos del relato son identificables en esta triada melodramática por mostrar perturbaciones narrativas específicas: la locura de Carlota se representa en *La emperatriz Loca* por medio de un montaje convergente en el que las presencias de Juárez, Lincoln, Napoleón III y Bazaine invaden sus pensamientos. En *Juárez y Maximiliano*, la resignación del emperador prisionero es presentada en un encuadre que se asemeja a ciertas representaciones pictóricas del barroco de carácter religioso como la *Magdalena penitente* s/f de Francisco Zurbarán (1598-1664).⁵¹

⁵⁰ Los claroscuros del expresionismo alemán fueron recursos estéticos generalmente utilizados para distorsionar la realidad o remarcar ambientes siniestros. Este cine surgió como una manifestación de las secuelas que la posguerra había ocasionado al sentir germano, impregnado con una absoluta incertidumbre y pesimismo. Este movimiento cultural propició un vuelco hacia el ejercicio introspectivo y permitió el nacimiento de un cine que expresó lo enigmático de aquellos tiempos.

⁵¹ En el fotograma de *Juárez y Maximiliano* de la figura 3, el gesto con la cabeza recargada en una mano manifiesta la resignación del personaje que solo espera que el tiempo, representado con la vela o el reloj de arena –en el caso de la pintura–, resuelva su desgracia. La disposición del cráneo en el cuadro de Zurbarán indica la conciencia de Magdalena de una muerte próxima mientras que Maximiliano refleja su desesperanza tras escribir en su diario de prisión que sus salvadores no han llegado. El tema religioso en las películas de Contreras Torres es muy reiterativo, desde el *Te-Déum* de *Juárez y Maximiliano* que replica en *La emperatriz Loca*, hasta los símbolos religiosos como la cruz que acompaña a los emperadores en los momentos más exasperados como lo muestran estos dos fotogramas.



Figura 3

La inasequible conciliación entre la democracia y la monarquía presenta a Juárez y a Maximiliano como regentes antitéticos, pero símiles por el patriotismo que abrigan. En la secuencia de su fusilamiento Maximiliano recita un discurso en el que acepta su muerte como sacrificio para libertar su patria. Este es el momento más álgido en el que a través del montaje se busca la conmoción del espectador para empatizar con la redención de Maximiliano, un personaje controversial que estuvo dispuesto a conciliar con Juárez. El final de los tres melodramas culmina con la caída del imperio, no obstante, la cinta de Dieterle se encarga de matizar un maniqueísmo –más enfático en *La emperatriz Loca* y *Juárez y Maximiliano*– entre los republicanos y el emperador al representar el fusilamiento no solo del emperador sino también el de militantes juaristas como consecuencia de las resoluciones estratégicas de Napoleón orquestadas por Bazaine. El momento culminante cuando Juárez le pide perdón al cadáver de Maximiliano es decisivo para mostrar que, si bien podían ser antagónicos, no eran

enemigos pues la responsabilidad de su muerte recayó en las decisiones de Napoleón III.⁵² El final de *La emperatriz Loca* exagera la tragedia de Carlota que toca el piano con la mirada perdida mientras alucina a su amado fallecido. El relato de *Juárez y Maximiliano* es el que más atañe al discurso nacionalista por mostrar el triunfo de la república con el encuadre del Hemiciclo a Juárez y el Himno Nacional mostrados inmediatamente después del fusilamiento de Maximiliano. Sin duda estos melodramas lograron configurar tramas de corte histórico a través del estímulo que supone la confrontación de antagonismos complementarios.

⁵² Un análisis interesante para seguir reparando en las implicaciones del montaje cinematográfico puede consultarse en el artículo de Belmonte Grey sobre *Juarez* de William Dieterle. Las secuencias del fusilamiento de Maximiliano y la de juaristas militantes pueden adquirir diferentes significados dependiendo de la composición interna del montaje y su correspondencia contextual. Las alusiones y omisiones a determinados referentes culturales –en este caso de carácter visual– proporcionan cierta especificidad en la interpretación del pasado como en el caso de *El fusilamiento del 3 de mayo* (1814) de Francisco Goya, que funciona para ejemplificar el sufrimiento del pueblo perseguido por los invasores sin importar que esté inspirado en acontecimientos ajenos al Segundo Imperio. Por otro lado, según Belmonte, existe una omisión intencionada de *El fusilamiento de Maximiliano* (1867) de Manet que se encarga de denunciar el horror de su muerte injusta implicando la traición de franceses y mexicanos. A diferencia del autor, considero que ambos referentes sí podrían estar aludidos porque al final de la película el papel de Juárez sí se vio comprometido cuando le pide perdón a Maximiliano. Según el autor, el guion de *Juarez* pretendió omitir la traición de los mexicanos –como lo hizo Manet en su pintura– para corresponder al discurso de Roosevelt respecto a las buenas relaciones que Estados Unidos pretendía con México en aquel tiempo. Pero la secuencia resultó ser tan controvertida que fue censurada en su estreno formal en México y ni siquiera el presidente Lázaro Cárdenas, quien había otorgado apoyo para la realización de la película, mostró su agrado. “El relato histórico en *Juarez* (Dieterle, 1939)”, *op. cit.*, p. 177.

La sátira de Aquellos Años

La industria cinematográfica mexicana de los años setenta se forjó como una contrapropuesta para desarticular el preponderante andamiaje que el cine de oro había cimentado en el ámbito hispanohablante.⁵³ El discurso aparentemente tercermundista y antiimperialista del gobierno de Luis Echeverría (1970-1976) promovió una vanguardia cinematográfica que sepultó a una vieja industria –incapaz de mantener vigencia frente a los nuevos tiempos– para erigir un una propuesta fílmica más abiertamente crítica de la estructura sociocultural. Felipe Cazals fue parte de la joven generación de cineastas que conformaron el nuevo proyecto cinematográfico echeverrista y su largometraje, *Aquellos Años* (1973), ganador del Premio Especial del VIII Festival Internacional Cinematográfico de Moscú, es una muestra de la vanguardia cinematográfica de ese periodo. José Iturriaga, Carlos Fuentes y Felipe Cazals adaptaron un guion que trastocó las normativas diegéticas del género melodramático que había predominado en la filmografía de tema juarista y en el que confluyen la Guerra de Reforma hasta la caída del Segundo Imperio. Con lente crítico *Aquellos Años* representa las políticas intervencionistas del imperialismo, los intereses de la Iglesia sobre el estado laico o el credo de los indígenas en medio de una revolución que pretende liberarlos del yugo eclesiástico.

La película comienza cuando el obispo Pelagio Antonio de Labastida ordena con desdén que un padre cometa necrofagia en contra de su propio hijo por no poder costear su cristiana sepultura. Inmediatamente después el arzobispo se manifiesta desde su púlpito en contra de la Constitución de 1857, declarando anatema al presidente Comonfort y al

⁵³ El denominado Nuevo Cine Mexicano y el Nuevo Cine Latinoamericano surgieron como reacción a las industrias latinoamericanas.

vicepresidente Juárez. Durante una reunión entre aristócratas, el banquero suizo Jecker convence a Miramón de aceptar un préstamo usurero para derrocar al gobierno liberal que Comonfort lidera con cierta vacilación, privilegiando la oportunidad de pactar con el enemigo para evitar confrontaciones. Un atentado en Palacio Nacional en contra de Juárez es librado gracias a la intervención de Guillermo Prieto. Santos Degollado es un sacerdote laico con una fuerte convicción por la causa liberal y perdona la vida al militar indígena y conservador Tomás Mejía, al poco tiempo Degollado perece ante las balas enemigas defendiendo sus ideales. Tras la derrota de los conservadores, Miramón se exilia en París en donde conspira junto con el duque de Morny, Estrada, Almonte e Hidalgo –este último mantiene un romance con Eugenia, consorte de Napoleón III– para convencer al emperador de Francia a través de Eugenia de invadir México. Por su parte Labastida le propone al papa Pío Nono considerar a Maximiliano y Carlota para gobernar el imperio en México. Cuando el presidente desconoce la deuda que Jecker le reclama, la conjura en París convierte la negación del pago en su pretexto para invadir México. España e Inglaterra se retiran de los planes para instaurar un triunvirato dejando a Francia sola. La batalla de Puebla se libra exitosamente y los franceses se ven obligados a nombrar al mariscal Bazaine la máxima autoridad militar. La pareja imperial arriba en Veracruz y Juárez emprende su éxodo por territorio mexicano. Almonte y Labastida resultan heridos y viajan a Roma denunciando las tendencias liberales del gobierno de Maximiliano. Bazaine retira las tropas francesas dejando al imperio a merced del devenir. Carlota viaja a Europa y pierde la cordura ante las negativas de apoyo. Maximiliano, Miramón y Mejía son fusilados por Escobedo dando fin al Segundo Imperio.

La contrapropuesta técnica de *Aquellos Años* se aprecia con algunos encuadres que mantienen fuera de campo a los personajes con la intención de incomodar al espectador y

exigirle un papel más activo. Por otro lado, la duración de los planos se prolonga más de lo convencional gracias al uso de planos en movimiento –cuando la cámara se mueve hacia los elementos– hasta constituir en algunos casos planos-secuencias. La particularidad de estos planos-secuencias es que evitan los primeros planos y contraplanos (cuya finalidad, como ya se ha consignado, es la de remarcar un punto de vista sobre otro) con una intención generalizadora de la situación representada gracias al uso de planos generales, planos medios o planos en conjunto. Las posturas ideológicas que expresa cada uno de los personajes dotan a los planos-secuencias de mayor complejidad porque abarcan más elementos que el espectador se ve obligado a considerar.⁵⁴ Juárez nunca aparece solo en una secuencia porque jamás obró con negligencia ni por intereses particulares, en cambio sí hay planos que solamente encuadran a Labastida, Maximiliano, Carlota o a Juan Nepomuceno. Esta distinción en el modo de encuadrar a los personajes exige una mayor atención a su actuar para criticar su proceder, es una estrategia de Cazals para denunciar hechos pasados.

Los modos de representación instituidos en los melodramas de tema juarista construyeron un imaginario fílmico en el que los anversos complementarios se convirtieron en las coordenadas morales sobre las que se desarrollaron las tramas. Durante el apogeo de los melodramas juaristas se condensaron figuras como las de Juárez, Maximiliano y Carlota, a quienes se les atribuyeron imágenes vitalicias como el semblante impasible de Juárez y su rectitud, el talante endeble de Maximiliano, la audacia de Carlota o la credulidad de ambos. La narrativa de *Aquellos Años* penetró en el imaginario construido para criticarlo por medio de la sátira. El patetismo melodramático del cine de oro que había exaltado el romance y el

⁵⁴ Como la importancia que cobra el gabinete de Juárez en las resoluciones políticas y militares, algo sobre lo que no se había profundizado en otras cintas.

martirio se disipó en esta cinta abriendo paso a una disidencia representacional en el ámbito cinematográfico. La narrativa de *Aquellos Años* se homologa con *La reforma y la caída del Imperio* (1848), el mural de José Clemente Orozco (1883-1949) que satirizó la codicia pululante del imperialismo y del clericalismo detonados en la coyuntura de La Reforma. Las implicaciones estéticas de las obras de Orozco y Cazals se correlacionan con la crítica social que hacen, convirtiéndose en expresiones satíricas que denunciaron la Intervención francesa.

No obstante, *Aquellos Años* replicó ciertos modelos del melodrama expuestos anteriormente. La típica figura del inocente, ingenuo y pasional sacrificado no lo encarna precisamente la pareja imperial pero sí Santos Degollado, un personaje convencido de que la Iglesia le ha sido infiel a Cristo. El sacerdote laico consuela a un herido de muerte tratándolo de convencer de que debe morir por la revolución y no por la religión. Las convicciones de Santos Degollado se tambalean por el bandidaje cometido en su cuadrilla y en un último intento para evitar la desesperanza asimila que “todo es común en la revolución, hasta las culpas”, como si aceptar las consecuencias de las cosas lo consolaran de ellas. Ese entusiasmo no salvó su vida y cae ante el general Márquez. La dicotomía de don Santitos entre lo secular y lo religioso es una dualidad como la de Tomás Mejía, un indígena que pelea en contra de una reforma que desea aniquilar el colonialismo arraigado en el credo de los indígenas sometidos.

Al mural de Orozco lo invade la presencia de la monumental cabeza de Juárez retratada al centro. A la derecha yace un mitrado con gesto monstruoso que recarga su cuerpo maniatado sobre el esperpento enemigo de la República: el cadáver exageradamente largo de Maximiliano, putrefacto y amortajado,



Figura 4. La Reforma y la caída del Imperio

se recuesta sobre los derrotados Napoleón III, Bazaine, el duque de Morny, el papa Pío Nono, Miramón y demás aliados del imperio. El arzobispo maniatado recuerda al Labastida de Felipe Cazals, que por sus conductas atroces es arrastrado por un jinete desde su púlpito.⁵⁵ En silla de ruedas se reúne con Juan Nepomuceno a quien Porfirio Díaz desbocó los caballos de su carruaje dejándolo leso. Ambos, con claros signos de lastimaduras, acuerdan retirar su apoyo a Maximiliano y partir a Roma ofreciéndonos una secuencia que se encarga de prolongar su lenta y torpe partida.⁵⁶ El fenecimiento de Carlota y Maximiliano ya no es martirizado sino satirizado. La caracterización de Maximiliano se mantiene similar a la de los demás melodramas. Su inocencia o, mejor dicho, su ingenuidad, lejos de redimirlo, disminuyeron al emperador para hacer de su fusilamiento una burla. Un soldado forcejea con los pies de su cadáver al intentar meterlo al féretro y se dirige a Escobedo diciéndole: “perdón

⁵⁵ *Aquellos Años (Drama Histórico de México)*, op. cit., (minuto 1:26:19).

⁵⁶ *Ibid.*, (minuto 1:28:30).

mi general, no sabía que era tan largo”.⁵⁷ Mientras la carreta con el féretro se marcha mostrando sus pies de fuera, Juárez llega y al observar detenidamente a un caballo cojeando por la llanura enuncia un discurso:

No hay fuerza que valga cuando un país está dispuesto a dar la vida por la libertad, pero nosotros deberemos vencer una y otra vez. El imperialismo podrá cambiar de nombre, pero no de propósitos. El imperialismo perfeccionará sus armas y nosotros deberemos redoblar la resistencia. La lucha se renueva.

Claramente Juárez adquirió mayor presencia y potencia en este largometraje a la par de la disminución de Maximiliano, quien ya no realizó su entrada triunfal al país ni enunció el famoso discurso patriota antes de su fusilamiento para ser redimido en el relato. *Aquellos Años* configuró una narración con el potencial de reflejar la complejidad del relato histórico sobre el pasado de México y el impacto que tuvo la agitada segunda mitad del siglo XIX a nivel mundial por medio de la sátira para invertir y trastocar el imaginario cinematográfico construido por el melodrama clásico de la época dorada.

⁵⁷ La secuencia puede consultarse en *ibid.*, (minuto 2:11:48). Con su muerte se construyó un mito reforzado por la imagen. La famosa fotografía de su camisa ensangrentada o la de su cadáver embalsamado, refieren a la profanación que sufrió antes de ser enviado a Europa. *Los harapos imperiales* es una defensa del dr. Licea, primer embalsamador del emperador, acusado de traficar con sus pertenencias y su cadáver que fue profanado, según el mito, desde que el féretro le quedó chico. En Centro de Estudios de Historia de México, Fundación Carlos Slim, No. Fondo DCCCVI-1, Fondo Segundo Imperio. Manuscritos del embalsamamiento de Maximiliano 1, consultado en <http://www.cehm.org.mx/Buscador/VisorArchivoDigital?jzd=/janium/JZD/DCCCVI-1/1/10/1/DCCCVI-1.1.10.1.jzd&fn=26528>

2.3 EL WESTERN

Para la mayoría de los críticos del cine, el *western* inició en 1903 con *Asalto y robo a un tren* de Edwin S. Porter.⁵⁸ Igualmente, es aceptado que tuvo un apogeo entre las décadas de 1950 y 1960 cuando su penetración en Europa causó una apropiación del género en las industrias de España e Italia. Los subgéneros emergentes enfrentaron el desdén de las expectativas que creó el género americano siendo criticados por hacer producciones de bajo presupuesto, implicando una mala calidad. No obstante, el sello que marcó sus producciones les valió el reconocimiento de ser géneros muy contestatarios sobre la realidad social y lograron reivindicarse (además de utilizar la autoparodia para trivializarse a sí mismos). Una de las características más importantes del *western* es el individualismo del protagonista que suele ser un mercenario o cazarrecompensas envuelto en un conflicto del que espera beneficiarse. Las películas americanas que utilizaron el juarismo como referente tienen la particularidad de construir narrativas que relacionan la historia de Estados Unidos con la historia de México. En algunas películas, el Segundo Imperio y la Guerra de Secesión se vuelven referentes cardinales para entender la historia del personaje. El individualismo de los protagonistas los define como errantes solitarios que obran con indiferencia al unirse a cualquier causa, ignorando el motor ideológico de las luchas armadas. En los *westerns* de tema juarista los protagonistas son confederados, *yankees* o fugitivos de la justicia que ven en el México beligerante un escenario idóneo para enriquecerse. Los antihéroes protagonizan las cintas porque su moralidad se mantiene en tela de juicio durante toda la trama y, por lo tanto, el sentimiento nacionalista no es un eje rector. Las representaciones del juarismo en los

⁵⁸ *Los géneros cinematográficos, op. cit.*, p. 60.

westerns son un punto de anclaje sobre el que se va construyendo una imagen de lo que típicamente se consolidó como lo mexicano en el extranjero.

La capacidad de Juárez como un símbolo reificado para articular narrativas cinematográficas está relacionada con su ubicuidad, una característica que adquirió al mitificarse como pilar fundante de la nación mexicana.⁵⁹ La ubicuidad del héroe permite conectar culturas diferentes a través de ésta, entendida como un referente cultural. Dicha conexión acontece en los relatos emanados de los imaginarios nacionalistas, relatos interesados en representar la otredad.⁶⁰ La imagen del juarismo construida desde Hollywood con los *westerns* difiere de la imagen ítalo-europea.⁶¹ La reificación de Juárez posibilita a los relatos retomar diversos elementos de aquello que representa su figura como la etnicidad que las cintas de *Río Escondido*, *El joven Juárez*, *Juárez* y el guion cinematográfico de Miguel Asturias, abordaron para reafirmar la proveniencia de la identidad nacional mexicana. No es de interés para el *western* y sus respectivos subgéneros, representar la historia oficial de la Reforma o el Segundo Imperio, sino que retoman lo enigmático, lo exótico y caótico *revolucionario* de esos acontecimientos para construir subtramas dentro de las cuales se forjan imágenes de lo que cruzando la frontera se recrea como algo pretendidamente mexicano.

⁵⁹ Abraham Lincoln también es un claro ejemplo del poder ubicuo del héroe en la cinta de William Dieterle. Juárez transporta su retrato en cada viaje que emprende y con especial cariño lo cuelga en la pared de su despacho. Al enterarse de su asesinato, Juárez ordena izar la bandera a media asta en señal de luto.

⁶⁰ La Revolución mexicana fue un hito para las industrias cinematográficas que permitió “la formación “internacional” de un imaginario ‘nacional’” que los *westerns* y posteriormente la perspectiva ítalo-europea representaron extensivamente. *La revolución mexicana en el cine, op. cit.*, p. 12.

⁶¹ *Por un puño de dólares* es una cinta de Sergio Leone estrenada en 1964 y es considerada precursora del *spaghetti western*. Con esta película el director y Clint Eastwood saltaron a la fama. *Ibid.*, p. 13. La historia se sitúa en un contexto dominado por la injusticia y el miedo tras la muerte del presidente Juárez. Un mercenario llega al pueblo de San Miguel en medio de una disputa entre dos familias para obtener el control territorial. El mercenario aprovecha la situación y juega con ambos bandos. Es considerada un remake la película de Akira Kurosawa, *Yojimbo* (1961). Al igual que *Corre Cuchillo Corre* y *El halcón y la presa*, esta cinta utiliza a Juárez para idealizar un pasado en el que las injusticias no tenían lugar. Juárez es la pauta temporal y sobre todo moral entre un antes y un después.

Dos mulas para la hermana Sara (1970) es una sátira dirigida por Don Siegel y fotografiada por Gabriel Figueroa, que retrata con ironía el papel de la Iglesia y la facción juarista durante la Intervención francesa. Un mercenario norteamericano que deambula en México le salva la vida a una monja juarista.⁶² Ambos comparten la misión de atacar una base francesa en Chihuahua por lo que deciden viajar juntos hasta llegar a su destino. Paulatinamente se va desarrollando el personaje de la monja como una mujer llena de contradicciones, aumentando la suspicacia del pistolero. Hacia el final de la película se descubre la farsa de una prostituta juarista que se hizo pasar por monja para combatir a los franceses. El núcleo que cohesiona los esfuerzos para vencer a los franceses es ajeno al patriotismo y en cambio refuerza el individualismo; la secuencia final lo reafirma cuando, logrado el triunfo, el mercenario consume su amor con la prostituta y juntos parten su viaje a caballo y mula en medio del desierto con una ostentosa vestimenta cargados de regalos (figura 5). *Los indestructibles* de 1969 sitúa la trama en la conclusión de la Guerra de Secesión. Los confederados son notificados de su derrota y un grupo conformado por un hacendado, algunos soldados y sus familias, parte a México para salvaguardarse bajo la protección de Maximiliano. Por su parte un grupo de *yankees* pretende vender una tropilla al ejército estadounidense, pero son convencidos por los franceses de venderlos al imperio. Mientras los *yankees* guían los caballos hacia la frontera con México, se encuentran con el grupo de confederados y entablan una amistad. El destino de los confederados es frustrado cuando unas supuestas tropas juaristas asesinan al grupo de franceses que los guiarían hacia Durango. Cuando por fin llegan a su destino, son tomados presos por los juaristas quienes les impiden unirse a Maximiliano por considerarlos potenciales aliados del imperio. Cuando los

⁶² Una dupla poco convincente considerando que la facción liberal despojo a la Iglesia de sus privilegios promoviendo su separación con el Estado en las Leyes de Reforma.

juaristas se enteran de la tropilla que viene en camino, obligan a un integrante de los confederados a convencer a los *yankees* de entregar los caballos a los juaristas. Su amistad salva a los personajes de un trágico destino y los *yankees* acceden a entregar pacíficamente los caballos a la causa juarista. Finalmente, los norteamericanos regresan a Estados Unidos con un deseo por volver a comenzar.



Figura 5. Fotograma Dos mulas para la hermana Sara

El trasfondo de las películas de Sergio Sollima (un cineasta que, junto con Sergio Leone y Sergio Corbucci, fue referente fundamental del *spaghetti western*) es político y social. Bernd Hausberger y Raffaele Moro han planteado que el desarrollo del *spaghetti western* resultó de una apropiación del género americano al despojarlo de su bagaje cultural e ideológico y dotarlo de nuevas significaciones, propias de una Italia muy receptiva hacia fenómenos cuya vigencia impactaron determinadamente en la sensibilidad de la época como la guerra de Vietnam, la descolonización o el Tercer Mundo.⁶³ En *El halcón y la presa* (1966) y *Corre Cuchillo corre* (1968) se hace una crítica social sobre la diferencia de clases durante

⁶³ *La revolución mexicana en el cine, op. cit.*, p. 17.

el porfiriato. *Corre, Cuchillo, Corre!* es la historia de un mexicano perteneciente a la clase baja que se encomienda en la misión de recuperar el oro de Juárez para la causa de la Revolución. La denuncia hacia el gobierno de Porfirio Díaz se manifiesta en la extrema desigualdad social que retrata la película, así como el exceso de violencia (que poco a poco se va clarificando aquello que la induce). Las aspiraciones del juarismo quedaron sepultadas, pero “no se olvida la lucha de Juárez por los más necesitados”.

Vera Cruz

Robert Aldrich dirigió en 1954 *Vera Cruz*, una producción protagonizada por Gary Cooper⁶⁴ y Burt Lancaster. La historia se ambienta durante el Segundo Imperio tras la conclusión de la Guerra de Secesión. Dos mercenarios se conocen antes de ser perseguidos por el ejército francés. Ben Trane era un ex hacendado que había peleado con el ejército confederado y con su derrota viajó a México en busca de enriquecimiento. Joe era un fugitivo de la justicia norteamericana que también compartía las intenciones de Ben Trane. Ambos se unen para trabajar con el mejor postor y son interceptados por los franceses de Maximiliano que los buscan para una misión. Durante la irrupción, un grupo juarista los encapsula y también pretende convencer a los mercenarios de unirse a su lucha ofreciéndoles más que una remuneración: “una causa por la cual luchar”. Trane y Joe rechazan la causa juarista y deciden trabajar bajo las órdenes de Maximiliano. Son conducidos hasta el Castillo de Chapultepec en donde el emperador los recibe para encomendarles la misión de proteger una diligencia con destino a Veracruz a cambio de una cuantiosa recompensa. Durante el trayecto, Ben Trane se percata de que la carroza de la condesa a la que deben proteger transporta oro, pero Joe y en seguida la condesa intentan mediar un plan para robar el oro y repartir la recompensa entre los tres. El plan es frustrado por los franceses que recuperan el oro destinado a comprar tropas en Europa para proteger el imperio de Maximiliano. Los mercenarios deciden unirse a los juaristas que también necesitan ese oro para su lucha y a cambio les ofrecen una justa remuneración del oro robado a los franceses. En el último enfrentamiento el ejército imperial es derrotado y Joe decide traicionar a todos para robar el oro. Ben Trane enfrenta a Joe en un

⁶⁴ Un afamado actor de Hollywood que protagonizó en toda su carrera el papel de héroe.

duelo de pistolas porque finalmente reconoce la legitimidad de la causa juarista. Joe muere y los juaristas recuperan el oro gracias a Ben Trane.

El montaje en *Vera Cruz* posee un dinamismo en el que se aprecian diversas combinaciones de movimientos de cámara y encuadres, en ocasiones durante una sola secuencia. El uso de picados y de planos subjetivos amerita mayor atención porque no suelen ser recursos utilizados en la filmografía analizada en esta investigación. La diferencia entre los planos generales –muy comunes para presentar la generalidad de una situación sin enfocar cosas particulares– y los picados es que éstos últimos disponen de la experiencia del espectador como si tuviera una posición privilegiada para observar la totalidad de una situación.⁶⁵ La secuencia en la que los juaristas y los franceses intentan convencer a los mercenarios de unírseles, intercala desde picados –la historia vista desde arriba– hasta contrapicados –la historia desde abajo–. El plano subjetivo es utilizado en la misma secuencia para resaltar la tensión del acorralamiento a través de los ojos de Joe; mismo que se usó para mostrar la frustración de un juarista al ser capturado por los franceses para ser asesinado. Esta coordinación de movimientos de cámara y tipos de encuadre que entran en juego durante una secuencia, permite identificar y valorar las acciones de los personajes que se ajustan a sus perspectivas particulares.

⁶⁵ A propósito de los movimientos de cámara que determinan los puntos de vista, Peter Burke hace una analogía entre la narración cinematográfica y la escritura histórica en la que sostiene la relatividad de los relatos sobre el pasado en tanto que no existe una visión unívoca porque todos se construyen a partir de un punto de vista específico. Tras un breve y puntual recorrido historiográfico, al hablar de la concepción objetiva de Ranke respecto al quehacer histórico, Burke denominó “punto de vista olímpico” a la pretendida capacidad de poder observar los acontecimientos humanos desde arriba, como el privilegio de un dios griego que desde el Monte Olimpo puede observar la totalidad. Para Peter Burke, el cine bélico se presta para ejemplificar este punto de vista que sustituye “el Monte Olimpo por el helicóptero” gracias al uso de los picados. Mónica Bolufer *et al.*, (eds.), *Historia y cine. La construcción del pasado a través de la ficción*, Zaragoza, Institución Fernando el católico Excma. diputación de Zaragoza, 2015, p. 23.

El celo por el oro de Maximiliano es la manzana de la discordia entre los franceses, los mercenarios y los juaristas. Para cada facción la obtención del oro es aceptable (y el montaje se encargó de permitirnos valorar las intencionalidades de los personajes) pero solo es legítima para los juaristas. La ubicuidad de Juárez confiere el único atributo legítimo, al que apelan los juaristas cuando creen que la historia de los americanos podría hacerles comprender la lucha por la independencia y unírseles: la convicción de los ideales que representa Juárez. La ausencia de carácter moral y el individualismo de los mercenarios se confronta con la cohesión ideológica de los juaristas que triunfaron gracias a que Ben Trane simpatizó con los ideales que representa Juárez, derrotando así la traición de Joe y recuperando el oro.

El halcón y la presa

Sergio Sollima es considerado uno de los cineastas más representativos del *spaghetti western* con solo tres producciones del género, *El halcón y la presa (La resa dei conti)* (1967), *Cara a cara (Faccia a Faccia)* (1967) y *Corre Cuchillo corre (Corri uomo, corri)* (1968). Esta última mantiene una continuidad narrativa con *El halcón y la presa* que sitúa la trama en las postrimerías del siglo XIX durante el porfiriato. El quimérico ambiente de ambos filmes se fundamenta en los recuerdos y anhelos por los ideales de la revolución de Juárez corrompidos en el porfiriato, aunque *El halcón y la presa* no hace ninguna referencia explícita al gobierno mexicano como sí lo hace *Corre Cuchillo corre*. Sollima retrata una sociedad mexicana quebrantada en cada uno de los estratos y su contundente discurso moral le permite construir un entramado cinematográfico en el que critica al sistema social y jurídico como los principales agentes que descomponen al individuo. El referente contextual de ambos filmes es idóneo para desarrollar su crítica social porque Sollima percibe ese pasado de México como una época "en la América de trenes y ferrocarriles, de civilización y progreso, de genocidios codificados y legalizados, en la que convivían civilización y barbarie. Existían tipos poderosos para quienes un muchacho mexicano, si se interponía en su avance, no constituía ningún problema: se le cazaba como a una bestia [...]. No era una burguesía convencional, era una burguesía conquistadora".⁶⁶ Como dijo Marco Giusti, el *spaghetti western* permitió utilizar metáforas para contar las convulsiones políticas del momento.⁶⁷

⁶⁶ Antonio José Navarro, "Sergio Sollima" en *Nosferatu. Revista de cine* (41), 2002-10. p. 158, https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/41306/NOSFERATU_041-042_015.pdf. Cita de Zanello, Fabio, "Sergio Sollima, Faccia a Faccia" en *Amarcord*, n° 12. Marzo-abril de 1998, pp. 8-15.

⁶⁷ *La Revolución mexicana en el cine, op. cit.*, p. 30.

El halcón y la presa comienza con tres criminales que huyen de Jonathan Corbett, un funcionario de la justicia que cree en el duelo de pistolas como un acto de satisfacción para brindar una última oportunidad a los forajidos. Corbett anhela una candidatura al senado y, durante la celebración de la boda de la hija del aristócrata Brokston, recibe una propuesta de financiamiento para su campaña electoral que el mismo Brokston concederá para hacerse de simpatía entre los electores por su interés de construir un ferrocarril desde Texas hasta México. A Corbett no le interesan las ganancias del ferrocarril sino el progreso de Texas por lo que termina aceptando. Durante la fiesta, Corbett se entera de la violación y muerte de una niña de 12 años y decide buscar al responsable descrito como un mexicano de nombre Cuchillo Sánchez. La persecución se torna complicada por la agilidad y destreza de Cuchillo que siempre se anticipa a los movimientos de Corbett. Cuchillo logra llegar a México y la ineptitud de la justicia mexicana le permite a Corbett continuar su persecución. Tras un alboroto en el burdel donde trabaja la esposa de Cuchillo, Corbett es arrestado coincidiendo con el encierro de Cuchillo que también fue hecho prisionero por otro altercado. Cuchillo escapa de la prisión y Corbett es liberado gracias a la ayuda de Brokston, que decide continuar la búsqueda del fugitivo mexicano. Durante una reunión nocturna y ante la ausencia de Corbett, se revela que el matrimonio de la hija de Brokston fue un arreglo que le daría las tierras necesarias para construir el ferrocarril; un momento después su yerno, en estado de ebriedad, intenta abusar de una joven mujer. Brokston le exclama que al solaparlo culpando a Cuchillo de aquella muerte, sólo actuó por sus propios intereses. La última persecución se libra en el desierto y Corbett se une a Cuchillo porque finalmente cree en su inocencia. Ambos se enfrentan a un último duelo en contra de los secuaces de Brokston, su yerno y el barón von Shelenberg, derrotándolos y obteniendo la libertad.

Sin abandonar la épica propia de *western*, que desde los tiempos de John Ford y Robert Aldrich se vanagloriaron las narrativas de grandes hazañas y duelos, Sollima “concibe sus *westerns* como fábulas que [...] desmitifican respetuosamente toda tipología del Oeste – en sus *westerns* nadie es lo que parece–. [...] Y proponen sus propios mitos -*cf.* la bulliciosa y vitalista picaresca de "Cuchillo" Sánchez halla su justa réplica y contrapunto en la pétreo integridad de Jonathan Corbett [...].”⁶⁸ Sergio Sollima juega con las posibilidades que brinda el montaje –gracias al legado del efecto Kuleshov– y con la controvertida imagen desdeñada del mexicano que aparentemente el cine transnacional construyó especialmente en el *western*.⁶⁹ Cuchillo es un criminal durante buena parte del film hasta que la secuencia del encarcelamiento muestra su declaración de inocencia sembrando la duda en Corbett. La primera parte del film presenta a un Cuchillo forajido que aparentemente cometerá el mismo crimen contra una niña mormona de 13 años; el mexicano se muestra hasta lascivo ante la presencia de la niña, pero Corbett llega a tiempo impidiendo la desgracia para enterarse de que la niña es una de las cuatro esposas de un mormón. En otras palabras, Sollima advirtió que con la información adecuada el montaje es capaz de implantar en el espectador expectativas potencialmente artificiosas que detonan ante el menor indicio. Una vez que se sabe la inocencia de Cuchillo, la perspectiva se transforma para invertir la incidencia y demostrar que Cuchillo es la verdadera víctima por causa del sistema corrupto y fallido.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 157.

⁶⁹ El propio Sergio Leone estereotipó en su trilogía *Por un puño de dólares* (*Per un pugno di dollari*), *La muerte tenía un precio* (*Per qualche dollaro un più*) y *El bueno, el malo y el feo* (*Il buono, il brutto, il cattivo*) la imagen del mexicano pobre y malo. Pero es necesario indicar que el estreno en México de muchos de estos *westerns* no sucedió hasta 40 años después. Para García Riera, un importante estudioso del cine en México, los *westerns* se encargaron de denigrar al mexicano; cabe aclarar que muchas de sus interpretaciones estuvieron mediadas por fuentes secundarias y tanto Bernd Hausberger como Tomás Moro hacen bien en señalar que este prejuicio conflictuó un acercamiento con mayor apertura y seriedad hacia dicho cine. *Ibid.*, p. 14.

Esta inversión de incidencia mostrada a través de una sistemática violencia que arrasa en toda la cinta se vislumbra cuando Corbett captura a Cuchillo explicándole que la ley dicta su persecución. Cuchillo relativiza la idea de ley y le dice: “Yo conozco una ley, esa que dice que el mundo está dividido en dos bandos, los que huyen y los que persiguen. También en mi pueblo existía esa ley que digo. Y luego vino la revolución y con ella un tal Juárez; y su ley decía que por fin nosotros los que huimos podíamos pararnos y descansar un poco sin miedo. Pero luego cambió todo otra vez y volvió a estar como al principio”. La ubicuidad de Juárez es utilizada para contextualizar la existencia de un tiempo ideal en el que la igualdad social frenó la incidencia del sistema opresor. El potencial de Juárez, un líder revolucionario que luchó contra el poder despótico del imperialismo y limitó los privilegios del clero y de grandes caciques y terratenientes, le permite ser un poderoso referente del sentido de la justicia y la supresión de la lucha de clases; tema que caracterizó a los filmes marxistas de Sergio Sollima, un romano marcado por la Segunda Guerra Mundial que desertó en 1941 para integrarse a un grupo clandestino de filiación católico-comunista convirtiéndose en ferviente activista de la Resistencia.⁷⁰

A lo largo de este capítulo fue posible analizar las especificidades sintácticas de los géneros cinematográficos que representaron el juarismo. Se observó cómo la potencia de Juárez se fraguó en distintas formas para cumplir las funciones del *biopic*, el melodrama y el *western*. Humanizar al héroe fue un rasgo característico del *biopic* que permitió acceder a la intimidad del héroe y a partir de ahí detonar la emocionalidad del espectador generando simpatía con la historia del héroe que vio emerger desde su origen. La génesis del héroe fue un recurso del

⁷⁰ *Nosferatu, op. cit.*, p. 155.

biopic para comprender la gestación de Juárez como un símbolo fundante de la nación mexicana.

También se demostró que el tránsito histórico de un género cinematográfico transforma sus convenciones diegéticas. El paradigma de *Juárez y Maximiliano* utilizó el antagonismo para equilibrar la impenetrabilidad de Juárez y confirió a la pareja imperial un protagonismo que los martirizó distorsionando el imaginario emanado del discurso nacionalista. Esto es el potencial del cine para moldear percepciones, como bien lo señala Umberto Barbaro:

el film es una acción dirigida sobre el subconsciente del público y, antes de hablar de su inteligencia crítica, se dirige a su sensible perceptibilidad y la toca. Se ha constatado más de una vez que al ver películas de propaganda bien hechas, el público aplaude una tesis que no suscribiría, o quizás combatiría, si estuvieran expuestas en forma conceptual.⁷¹

Transcurrieron 40 años para que el melodrama de temática juarista satirizara el pasado en *Aquellos años*. La activación del patetismo que el paradigma melodramático logró martirizando a las víctimas imperiales, se trasmutó para dar lugar a la desaprobación, la repugnancia y la burla en una narrativa crítica, cuestionadora del pasado.

El *western* fue una mirada externa que interpretó el juarismo y el pasado desde sus propias convenciones. Una vez esbozadas y analizadas las radiografías de cada género fílmico, es posible ver y comparar los usos de la figura de Juárez. El *biopic* pretende hacer énfasis en la repercusión de Juárez en la historia nacional a través de la representación de su génesis; el cortometraje de Arana ejemplifica de una manera clara y concisa esa repercusión.

⁷¹ *El film y el resarcimiento marxista del arte, op. cit., p. 101.*

Por otro lado, el *western*, sobre todo el *spaghetti western*, invirtió esa repercusión articulando narrativas en las que ya no es el individuo el que influye sobre la sociedad sino a la inversa coartando su libertad. El antihéroe Cuchillo es una refracción de Juárez y al igual que él, encarna los valores que atañen a las preocupaciones morales del creador. Estas radiografías morales de los géneros cinematográficos no pueden comprenderse en su totalidad si no se consideran los factores que las promueven. El estudio del fenómeno cinematográfico no puede soslayar el circuito que interconecta los factores endógenos y exógenos.

CAPÍTULO 3. EL CINE COMO TESTIMONIO DE SU PRESENTE. LAS RETÓRICAS FÍLMICAS DE LA FILMOGRAFÍA DE TEMÁTICA JUARISTA

El trabajo realizado en el capítulo anterior me permitió observar que las representaciones fílmicas del juarismo transmutaron en el tiempo. Detrás de sus usos y transformaciones existieron diversas significaciones que pueden explicarse estudiando sus contextos de producción y recepción; ¿cómo puede evaluarse la importancia de la coyuntura en la creación y recepción de las narrativas fílmicas de temática juarista? Tras haber priorizado un análisis interno de la filmografía, detecté una ruptura en las formas de representación del juarismo a partir de la segunda mitad del siglo XX; explicar la evolución de este proceso implica estudiar las estrategias retóricas involucradas en el fenómeno fílmico. De manera que el enfoque de este último capítulo está sobre sus horizontes de creación y asimilación. Por retórica entiendo la implementación de diversos recursos de lenguaje para persuadir o inducir determinada finalidad. La retórica de la filmografía juarista es la instrumentación de mecanismos que producen significados con la capacidad de actualizarse y mantener vigencia.¹

Al considerar los contextos de producción y recepción observé que los mecanismos retóricos se vincularon estrechamente con un nacionalismo oficial. La relación entre éste y el cine de tema juarista a lo largo del siglo XX resultó, durante la primera mitad, en una suerte de coexistencia en la que el cine potenció el nacionalismo de corte oficial. Hacia la segunda mitad, las versiones fílmicas sobre el pasado se distanciaron de la tradición oficialista. En ambos casos existió una apropiación y reinterpretación de las narrativas oficialistas, lo que conduce a cuestionar ¿cómo se define el nacionalismo mexicano a partir del cine? La ruptura en las representaciones del juarismo sucedió de maneras muy específicas en el *western* –y

¹ *El culto a Juárez, op. cit.*, p. 89.

con mayor contundencia en el *spaghetti western*—, las telenovelas y *Aquellos Años*, materiales que forjaron discordancias con las narrativas oficialistas en un contexto en el que comenzaron a operar otras lógicas discursivas, ideológicas y de mercado. Finalmente, en este capítulo intentaré responder a la pregunta ¿hasta qué punto la filmografía que fue producida y asimilada por distintos auditorios muestra una transformación del nacionalismo mexicano desde el porfiriato hasta los años setenta?

La primera mitad del siglo XX estuvo marcada por luchas armadas, pero también por luchas ideológicas en las que el cine cumplió un papel crucial. Kuleshov y la escuela soviética comenzaron a analizar el fenómeno del montaje fílmico después de conocer la trayectoria de cineastas como Edwin S. Porter y D. W. Griffith, estadounidenses reconocidos por codificar el lenguaje fílmico, un proceso de estandarización llevado a cabo en la primera década del siglo XX conocido como Modos de Representación Institucional.² *El nacimiento de una nación* (1915) de Griffith es un clásico ejemplo por contener tintes propagandísticos muy controversiales; pero más allá de involucrarse con ésta discusión, la cinta ejemplifica la instrumentalización de un nacionalismo filtrando los intereses políticos, ideológicos y morales coyunturales de su contexto.

La relevancia del pensamiento nacionalista en sus distintas modalidades³ en el auge y sobre todo en la consolidación de las industrias cinematográficas nacionales, es insoslayable. Ambos se complementaron como un binomio, cada cuál persiguiendo sus fines particulares (económicos, políticos o ideológicos) pero compartiendo otros. Como ya se ha

² *Cómo se comenta un texto fílmico, op. cit.*, p. 139.

³ Para profundizar en la problemática del concepto de nación y nacionalismo véase Eric Hobsbawm *Naciones y nacionalismo desde 1870*, Madrid, Crítica, 1998; *Comunidades imaginadas, op. cit.*, y Ernest Gellner, *Naciones y nacionalismo*, Madrid, Alianza Universidad, 2008.

dicho, el cine fue el instrumento mediático masivo más efectivo para difundir y penetrar ideas e imágenes en la sociedad; mismas que de algún modo o bien fueron una novedad, o bien se resignificaron bajo las convenciones del lenguaje audiovisual. La idea de resignificación es importante en la medida en que permite aludir al nacionalismo posrevolucionario como una fuente de la que emanaron los imaginarios que facilitaron al cine la erección de sus propios discursos, pero también permite considerar las formas en las que el cine instituyó las representaciones de los imaginarios nacionalistas como el del juarismo en sus diversas acepciones cinematográficas; es hablar de las particularidades del cine para (re)presentar y resignificar el contenido de los imaginarios nacionalistas en sus propias formas diegéticas.

El Estado mexicano cumplió un papel hegemónico en la producción de discursos oficiales materializados en diversos soportes como lo fue el cine y la televisión privados. El carácter oficialista de ambos construye “imágenes de memoria que pasan a formar parte del imaginario colectivo de la comunidad nacional”; es estudiar las formas en las que el Estado creó y difundió un imaginario sobre el pasado.⁴ El auge de la telenovela acaeció en el declive del cine de oro mexicano. Esta ha sido estudiada por diversos académicos como una expresión cultural⁵ que explotó el melodrama como un mecanismo muy eficaz por el mayor impacto y alcance que tuvo respecto al cine. La tensión lineal creciente es un elemento integral de las telenovelas que narran una historia dividida en episodios, así como sus

⁴ Pérez Vejo estudia la pintura de historia oficial producida en el México del siglo XIX, pero su propuesta de análisis es igualmente aplicable al cine de tema juarista como se demostrará más adelante. Tomás Pérez Vejo, “Dos padres para una nación: Hidalgo e Iturbide en el arte oficial mexicano del primer siglo de vida independiente” en Erika Pani y Ariel Rodríguez Kuri (coords.), *Centenarios. Conmemoraciones e historia*, México, El Colegio de México, 2012, pp. 161-162.

⁵ Laura Bonilla, “La hora de la TV: la incursión de la televisión y telenovela en la vida cotidiana de la ciudad de México (1958-1966)”, en *Historia Mexicana*, vol. 65, Núm. 1, (257) julio-septiembre de 2015; André Dorcé Ramos, “El espacio melodramático televisivo como referente para la imaginación histórica: Benito Juárez y la República imaginados desde la telenovela” en *Espacios históricos-espacios de rememoración*, op. cit.

antecesoras, las radionovelas e historietas. Con el declive del cine de oro y ya entrada la década de los sesenta, en la televisión mexicana había grandes éxitos melodramáticos como *Senda Prohibida* y *Gutierritos* (1958):⁶

Su efectividad (...) está en la habilidad de captar la excepción y el contratiempo en situaciones con los cuales el espectador se siente familiarizado y es capaz de reconocerse. El melodrama televisivo tiene la destreza de representar rupturas de las relaciones humanas [...] con un obstinado sentimentalismo, con hincapié en la ida emocional y amorosa de los personajes involucrados, y en especial, con reflejos de los valores, estereotipos y preocupaciones morales de la sociedad.⁷

El escenario del cine mexicano durante el sexenio de Echeverría ha sido descrito como un periodo de apertura cinematográfica⁸ en el que los esfuerzos atendieron a la simulación del Estado de una apertura democrática. Después de los ominosos acontecimientos de 1968, la premura del gobierno por encontrar una retórica oficial para legitimar la histórica prevalencia del PRI se resolvió en el rescate de la industria fílmica. El Partido Revolucionario Institucional se había asumido, desde hacía décadas, como el legítimo heredero de la revolución de 1910 (pasando del PNR al PRM y finalmente al PRI) haciendo del relato histórico el fundamento de su hegemonía. Fue preciso un examen en retrospectiva de la trayectoria del régimen priista, materializada en la política cinematográfica, que promovió la producción de cine histórico patrocinado por el Estado.⁹

⁶ Ambas patrocinadas bajo el esquema de *soap-opera* Colgate Palmolive. Este esquema, de origen estadounidense, estaba dirigido a las amas de casa, principales consumidoras de las telenovelas que podían hacer sus labores domésticas mientras veían las telenovelas. Este florecimiento de la publicidad en la televisión, aumentó exponencialmente la cultura de consumo en los televidentes, que inició con las amas de casa respecto a los productos de limpieza.

⁷ "La hora de la TV", *op. cit.*, p. 290.

⁸ Paola Costa, *La apertura cinematográfica, México 1970-1976*, México, Universidad Autónoma de Puebla, Colección Difusión Cultural, 1988.

⁹ "Introducción", en Iris Pascual Gutiérrez, "Cine y pasado: cuando el ayer ya no es lo que era" en *Invocando el pasado: cine histórico y Estado en México (1971-1976)*, España, Unir Editorial, Universidad Internacional de la Rioja, 2020 (versión Kindle).

La modernización urbana y capitalista que desde la década de 1950 venía agudizando desigualdades sociales y económicas detonó en el 68. La ruptura que supuso este año terminó por disociar a la sociedad mexicana, especialmente a la juventud de clase media y urbana, del nacionalismo revolucionario, el cimientó del priismo. El tercermundismo y la apertura democrática fueron las cartas que jugó Echeverría en diversos ámbitos, entre ellos el cine, impulsando una revitalización de la industria.

3.1 NACIONALISMO Y CINE DE TEMA JUARISTA. LAS IMÁGENES-CELULOIDE DE LA MEMORIA NACIONAL

El cine mexicano producido en torno a la Segunda Guerra Mundial conformó, en palabras de Francisco Peredo, un nacionalismo defensivo, “un patriotismo que buscó hacer del discurso de la unidad y la conciliación interna, así como con Latinoamérica y con los aliados, el arma ideológica de contención y defensa contra el fascismo europeo”.¹⁰ El pináculo de la industria cinematográfica mexicana en los años cuarenta sucedió por un entrecruce de factores muy complejos. El robustecimiento del nacionalismo posrevolucionario se adhirió a la filmografía mexicana innovando valores identitarios y distintas formas de apropiaciones culturales. En la esfera internacional, Estados Unidos tuvo una fuerte injerencia sobre la industria fílmica mexicana en detrimento a sus homólogos, Argentina y Brasil,¹¹ como estrategia de guerra. La modernización e industrialización del país –difundidas gracias al auge de la cobertura mediática, en donde el cine cumplió un papel fundamental– fueron parte de una agenda política que los gobiernos mexicanos implementaron como resolutivas diplomáticas encontrando en el nacionalismo el motor idóneo de respuesta y acción.

Este nacionalismo defensivo tuvo entre sus antecedentes el desafío de contrarrestar la imagen del mexicano que con desdén había difamado la industria fílmica hollywoodense. Los *westerns* fueron los que más promovieron el estereotipo del *greaser* que, aunado a la violencia congénita del género, construyó una imagen peyorativa del mexicano. Tanto Carranza en 1919¹² como Obregón en 1922,¹³ implementaron medidas de censura contra el cine norteamericano para evitar la denigración de México. Consecuentemente el gobierno de

¹⁰ *Cine y propaganda para Latinoamérica, op. cit.*, p. 20.

¹¹ Países que potencialmente representaban una puerta abierta al fascismo.

¹² Con el Reglamento de Cinematografía.

¹³ Véase capítulo 1.

Pascual Ortiz Rubio atrincheró un movimiento de corte nacionalista conocido como las “Campanas nacionalistas” (1931-1935) en las que a través de la “semana nacionalista” se celebraban los valores nacionales.¹⁴ Cercana la Segunda Guerra Mundial, la política del buen vecino impulsada por el gobierno de Estados Unidos intentó resarcir dichas difamaciones desarrollando el conocido “cine hispano”.¹⁵

El discurso panamericanista que Roosevelt avivó para estrechar las relaciones diplomáticas con las demás potencias continentales se materializó en las tácticas empleadas por la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCAIA). A través de ésta, Estados Unidos aspiró a forjar una relación recíproca apoyando las economías latinas que estaban en crisis a cambio de sus recursos naturales para solventar la recién declarada guerra.¹⁶ Además se intentó enmendar el boicot que, junto con Gran Bretaña, habían desencadenado en México por las expropiaciones cardenistas, especialmente la petrolera, con la intención de descartar cualquier posibilidad de infiltración de totalitarismos provenientes del Eje.¹⁷ La política del buen vecino se manifestó en una de sus máximas expresiones cinematográficas con *Juarez*. La Warner Bros. unió esfuerzos con William Dieterle para promover una imagen de la relación ideal de entendimiento entre estadistas que Juárez y

¹⁴ María del Sol Morales Zea, “La Historia Patria en el cine mexicano”, 1932-1958, Tesis de doctorado, UAM, 2016, p. 25.

¹⁵ El “cine hispano” fue un intento de Hollywood por encapsular las expresiones culturales, sociales y populares de los países latinos en producciones fílmicas que poco resonaron en los públicos latinos; de ahí que les hayan cedido a los propios países la producción fílmica de sus propias formas culturales e identitarias. *Cine y propaganda para Latinoamérica, op. cit.*, p. 48.

¹⁶ Roosevelt creó la Oficina del Coordinador de Relaciones Comerciales y Culturales entre las Repúblicas americanas que después adoptó el nombre de OCAIA para evitar la penetración nazi al continente. *Ibid.*, pp. 80-81.

¹⁷ Ya que el sabotaje había incentivado relaciones comerciales entre México, Alemania e Italia.

Lincoln interpretaron como homólogos.¹⁸ En el capítulo anterior se observó la correlación entre ambos mandatarios a través de diversos gestos dispuestos a lo largo de la trama.

Con el llamado a la unidad del gobierno de Ávila Camacho (1940-1946), la necesidad propagandística se conjugó muy bien con el cine de tema histórico. Para la industria fílmica el género histórico fue un elemento más en la construcción de referentes de unidad. Al apelar al pasado histórico se legitimaba la existencia de la nación mexicana capaz de unirse en comunión y colaborar con los intereses de los aliados, especialmente los de Estados Unidos. Uno de los ejemplos más esclarecedores es el discurso de Juárez, interpretado por Miguel Inclán en *Mexicanos al grito de guerra*, cinta que elogia y agradece al gobierno avilacamachista el apoyo en su realización:

Nuestra dignidad nacional se haya ofendida y en peligro, tal vez, nuestra independencia. [Fija la mirada sobre la cámara] Fuerzas extranjeras han invadido nuestro territorio so pretexto de cobrarse una deuda por la fuerza, cosa a la que no tienen derecho. Yo apelo a vuestro patriotismo y os excito a que, olvidando odios y enemistades de partidos y opiniones, os unáis a la defensa de la causa más sagrada para los hombres y para los pueblos, la defensa de la patria. Europa cree débiles a los países americanos. Nosotros no iríamos jamás a provocarlos, [vuelve a fijar la mirada sobre la cámara] pero si vienen a buscarnos a este continente que es nuestro hogar, para tratar de esclavizarnos, demostraremos a sus ejércitos invencibles que un país pequeño es grande, que un país débil es fuerte, que una nación joven es poderosa cuando la animan el amor a la libertad y a la justicia. México les enseñará que [fija la mirada sobre la cámara] el respeto al derecho ajeno es la paz.

El mensaje de advertencia contra la invasión extranjera es potenciado cuando Juárez observa a la cámara rompiendo la cuarta pared; de esta forma su discurso se actualiza a las amenazas vigentes. La utilización de la Intervención Francesa para desafiar el inminente

¹⁸ Comparación que también está en *La emperatriz loca*. Debido al parecido entre ambas películas, la Warner Bros. decidió comprar la película para evitar una demanda de Contreras Torres por plagio; la película quedó *enlatada*.

fascismo fue un recurso retórico del nacionalismo defensivo que sublimó en el discurso de Juárez la defensa de la patria como la máxima experiencia de los hombres y de los pueblos. La entonación del Himno Nacional al final de *Mexicanos al grito de guerra* es, así, la sublimación del patriotismo que abandera el nacionalismo defensivo.

El éxito de la filmografía de tema juarista también responde a lo que Seth Fein¹⁹ y Francisco Peredo²⁰ han denominado *diplomacia del celuloide*, que tuvo entre sus implicaciones evitar representar en pantalla las asperezas históricas del siglo XIX entre México y su vecino del norte quien, cabe mencionarlo, se encargó de distribuir los éxitos fílmicos mexicanos se a través de las firmas hollywoodenses.²¹ En cambio, esta diplomacia se valió de conceptos como nación, libertad y democracia en secuencias clave de la filmografía de tema juarista. Un caso ejemplar es el diálogo entre Juárez y Porfirio Díaz en la producción de la WB. Maximiliano liberó a Porfirio con la condición de convencer a Juárez de unificar el gobierno de México a cambio de hacerlo primer ministro y convertir al país en una monarquía constitucional. La única palabra que los separaba era democracia:

Juárez: Porfirio ¿qué significa esa palabra?

Porfirio: ¿Democracia? Pues... significa libertad para que un hombre diga lo que piensa. Para que respeten sus creencias. Significa igualdad de oportunidades.

Juárez: No, no. Ese no puede ser el significado, Porfirio. Maximiliano nos ofrece todas esas cosas sin democracia. ¿Qué es entonces lo que quiere arrebatarlos?

Porfirio: Solo el derecho a gobernarnos nosotros.

Juárez: Ese debe ser el significado de la palabra, Porfirio. El derecho a gobernar nosotros. El derecho de todo hombre a regir su destino y el de la nación en la que vive. Y puesto que ningún hombre se gobierna en la esclavitud, quiere decir que la libertad mana de ella como el agua de la sierra.

Porfirio: Lo he entendido señor Juárez.

¹⁹ Seth Fein, "La diplomacia del celuloide: Hollywood y la edad de oro del cine mexicano", en *Historia y grafía*, no. 4, 1995, pp. 137-176.

²⁰ Francisco Peredo, "La diplomacia del celuloide entre México y Estados Unidos: medios masivos, paranoias y la construcción de imágenes nacionales (1896-1946)" en *Revista mexicana de política exterior*, Núm. 85, noviembre-febrero 2008-2009, UNAM, pp. 93-135.

²¹ *Cine y propaganda, op. cit.*, p. 48.

Juárez: Te digo que confiar el destino a individualismos superiores es traicionar el espíritu de libertad. Ese espíritu por el que todo hombre debe alcanzar el nivel de la dignidad donde no hay hombre superior a ningún otro. Donde hasta el más humilde puede elevarse por el valor de sus obras. Por su capacidad para gobernar con justicia y tolerancia a su pueblo. ¿Cómo no voy a saberlo? Porfirio, ¿No soy yo el más humilde?

[...]

Juárez: Cuando un rey se equivoca, él cambia al pueblo. Cuando el presidente se equivoca, el pueblo le cambia a él.

El proceso creativo de *Juarez* se respaldó en los intereses políticos de la WB. El rigor histórico que debía legitimar la trama de *Juarez* estuvo a cargo del historiador escocés Aeneas Mackenzie. Al desarrollar la figura de Maximiliano comenzó a deslucir la importancia de Juárez para el relato histórico, por lo que John Huston y Wolfgang Reinhardt intentaron resarcir en vano esta desproporción. Los revisores de estudio advirtieron que el sistema monárquico, representado a través de Maximiliano, menoscabó la intención de la productora por propagar la adhesión al sistema democrático.²² La planeación del guion se predispuso a que “el diálogo [que] más allá de ser político e ideológico, debe consistir en frases de los periódicos de hoy; todo niño deberá reconocer que Napoleón III en su intervención mexicana no es más que Mussolini, más que Hitler en su aventura española”.²³ Los fines políticos del juarismo en la cinematografía producida en torno a la Segunda Guerra Mundial utilizaron a Juárez en su acepción conciliatoria y, sobre todo defensiva.

²² Recordemos que los cimientos para la elaboración del guion cinematográfico fueron las novelas de Franz Werfel y Bertita Harding.

²³ La cita número 6 es una referencia a 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 Paul J. Vanderwood, *Juárez*, Madison, University of Wisconsin Press, 1983, p. 20. Belmonte Grey, “Juárez (Dieterle, 1939), un film mensaje de la buena vecindad americana”, en *Letras Históricas*, Núm. 8, primavera-verano 2013, p. 214. Mauricio Sánchez indica que el expediente “Phantom Crown by Wolfgang Reinhardt”, que consta de 141 páginas, pertenece a William Dieterle Box (2) Exp. 5: Coll. 17 Juárez, University of Southern California. Sánchez Menchero, *op cit.*, p. 187.

El afianzamiento de un discurso histórico-fílmico oficialista

El Estado medió el vínculo entre el nacionalismo y la industria fílmica. La difusión masiva de los idearios políticos en los diversos regímenes posrevolucionarios fue inherente a la modernización de México. Desde la campaña presidencial de Lázaro Cárdenas, el cine, la radio²⁴ y la prensa resguardaron la cobertura de su agenda política en un intento por centralizar la información producida por el Estado a través de la creación del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP).²⁵ Para Vázquez Mantecón este intento –fallido pues su disolución aconteció antes de la culminación de su mandato– fue la gestación de una retórica cinematográfica sobre la función propagandística del cine posrevolucionario. El tono progresista y modernizador del cardenismo consolidó un discurso de justicia social que suscribió la educación socialista y el indigenismo dentro de un nacionalismo claramente diferenciado por medio de una estética propia;²⁶ “el periodo cardenista [fue] definitorio de la implementación del nacionalismo como una política de Estado definida”.²⁷

En pleno apogeo de la industria, la garantía de un cine de calidad se relacionó a los esfuerzos del nacionalismo que buscó estimular las expresiones del mismo en el celuloide. De modo que en 1946 se fundó la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, instancia que reconocía el mayor mérito del cine mexicano con el premio Ariel. Algunas de sus categorías fueron la “película más mexicana”, “la labor más mexicana” o la de “mayor

²⁴ Que para 1937 se había creado *La Hora Nacional* desde el 25 de julio.

²⁵ Álvaro Vázquez Mantecón, “Cine y propaganda durante el cardenismo”, en *Historia y Grafía*, Universidad Iberoamericana, año 20, Núm. 39, julio-diciembre, 2012, pp. 87-101.

²⁶ Para Tania Ruiz, la búsqueda de esta estética cinematográfica se inspiró en la efectiva propaganda del nacionalsocialismo en Alemania. En Tania Ruiz Ojeda, “Conferencia dictada en el marco de las Charlas de cine del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional” Cineteca Nacional, 09 de septiembre de 2015 <https://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion=noticias&id=552>. Pero para la autora como para Vázquez Mantecón, debe entenderse que la adopción de ciertas estrategias retóricas de carácter estético alineadas a los fascismos de la época atiende al contexto de la masificación y efectividad mediáticos.

²⁷ *La historia patria*, op. cit., p. 31.

interés nacional”,²⁸ que permiten identificar el interés de la Academia por incentivar un nacionalismo. Desde la esfera gubernamental se buscó inscribir este nacionalismo cinematográfico bajo una directriz oficialista, como lo muestra una carta escrita por un inspector escolar en Quintana Roo dirigida a Ávila Camacho en la que se sugiere a los propietarios de cines iniciar las proyecciones con preámbulos que mostrarían insignias nacionales para promover sentimientos nacionalistas.²⁹

El cineasta más representativo de esta labor nacionalista fue Miguel Contreras Torres. Debido a su influyentismo, cuyos beneplácitos provenían en buena medida de la OCAIA, logró el rodaje de *Simón Bolívar* (1942). Esta figura histórica “es uno de los vértices del triángulo inmortal de América. Él, con Washington y Morelos, colocó los cimientos de un nuevo Mundo Libre”.³⁰ Contreras Torres se jactaba del “apoyo moral” –que no eran más que recursos y facilidades de diversa índole obtenidos gracias a su grandilocuencia patriota–³¹ que los gobiernos proporcionaban para la realización de sus películas. Ese “apoyo moral” se dio en el auge del panamericanismo, cuando “comenzaba una nueva interpretación cinematográfica de la Independencia de Latinoamérica”.³² Paralelamente al año de su estreno, Julio Bracho presentó *La virgen que forjó una patria* con fondos del gobierno de Ávila Camacho. El acontecimiento guadalupano hizo de la virgen de Guadalupe el símbolo

²⁸ Dentro de ésta última algunas cintas merecedoras del premio fueron *Río Escondido* en 1949 y *El joven Juárez* en 1955.

²⁹ Un fragmento de la carta escrita por Eligio Erosa Sierra es recuperado en “La historia patria”, *op. cit.*, p. 34.

³⁰ Florestán [seudónimo], “Lo épico, flor de historia. Una espectacular producción para una vida espectacular como pocas”, *El Universal*, Suplemento dominical, 19 de julio de 1942, p. 5. Citado en *Cine y propaganda para Latinoamérica*, *op. cit.*, p. 242.

³¹ Para profundizar en la diplomacia ejercida por Contreras Torres dentro del ámbito cinematográfico pueden consultarse Miguel Contreras Torres, *El libro negro del cine mexicano*, México, Editorial Hispano-Continental Films, 1960; Gabriel Ramírez Aznar, *Miguel Contreras Torres 1899-1981*, Guadalajara, Jal, Universidad de Guadalajara, 1994.

³² *Cine y propaganda para Latinoamérica*, *op. cit.*, p. 241.

por antonomasia de la Independencia de México. El milagro guadalupano forjó a la patria mexicana dotándole de identidad gracias a su gran capacidad para apelar a la unión, la conciliación y la libertad.

El tratamiento de la religiosidad en la filmografía de tema juarista tiene una pretensión por conciliar el cisma entre la Iglesia y el Estado, del que Juárez también es símbolo. Particularmente en las películas de Contreras Torres, un conservador que luchó en las huestes carrancistas, se aprovechó el clima de amplio debate sobre posturas políticas contrarias en un contexto donde la Guerra Cristera y la guerra civil española daban de qué discutir en la opinión pública.³³ En las narrativas de su filmografía la Ley Juárez es tan obviada que termina por desdibujarse.³⁴ Julia Tuñón describe este aspecto de su filmografía como una *inercia* de la religión; una *pulsión* –más cercana al concepto freudiano que explica el impulso como un mecanismo para satisfacer una tensión psíquica– sobre lo aparentemente obvio, sobre lo no dicho:

ciertamente las inercias de las mentalidades son insidiosas y el tema provocó muchos conflictos, de manera que a menudo la fe no logró contenerse y emergió en manifestaciones aparentemente laicas, como sucede en las representaciones fílmicas. El melodrama sostiene en gran medida un discurso religioso, aunque sea en soporte republicano y así observamos en estas películas un campo de tensión en que campean ideas diversas. [...] Maximiliano y Carlota acaban asemejándose al cordero, sacrificado de Dios. [...] Los vencidos adquieren un prestigio más acorde con las emociones privadas de la fe, pues al fin y al cabo de una cultura católica como la mexicana, los perdedores del mundo habrán de ganar el cielo.³⁵

³³ Juárez: *historia y mito*, op. cit., p. 123.

³⁴ *Ibid.*, p. 134.

³⁵ *Ibid.*, p. 135.

En el capítulo anterior se describió la semejanza iconográfica entre la resignación de Maximiliano y la *Magdalena penitente*. A través de esta metonimia, la penitencia, en la que el deber se sobrepone al querer, permite la absolución de Maximiliano y la simpatía del público.³⁶ El discurso religioso en soporte republicano también se puede observar en *El joven Juárez* cuando Benito replica el gesto de besar a la bandera cual si fuera un Cristo (figura 6). El beso a la imagen, le dice Salanuvea, significa que “el devoto al besar una cosa inanimada realiza el acto de mayor respeto y veneración que pueda concebirse”. Cuando su padrino intenta convencerlo por última vez de volver al seminario, Benito le recuerda que “el Dios que usted me enseñó a amar, el dogma que me inculcó de niño, siguen siendo pilares de mi fe”. Como ha podido apreciarse, el catolicismo fue un pilar del nacionalismo mexicano sublimado que trasminó a la producción fílmica. No fue hasta *El Carruaje* que se vislumbró una crítica mucho más concisa respecto a la secularización de los bienes de la Iglesia y la libertad de credos.³⁷



Figura 1. El Beso a la imagen

³⁶ Para profundizar en el vínculo estrecho entre la mentalidad católica y la filmografía de Contreras Torres véase Julia Tuñón, “Sacrificio y resurrección en la muerte fílmica (Contreras Torres, 1933, 1937, 1939, 1942) de Maximiliano de Habsburgo”, en *Iberic@I*, núm. 4, pp. 63-77.

³⁷ Camilo Esparza, un obispo, sostiene una amplia discusión con Juárez en la que el obispo intenta desacreditar los argumentos que Juárez enuncia en cada intervención que pobremente fundamenta Camilo. La secuencia con el diálogo completo puede consultarse en Raspu2, *Plática entre Benito Juárez y un cura*, 07 de marzo del 2013, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=aB1bXgzqS6c> (consultado el 02 de octubre de 2021).

El 1° de agosto de 1950, la primera sintonización del XHTV-Canal 4 que pertenecía a la familia O’Farril inauguró oficialmente el fenómeno televisivo para la República mexicana transmitiendo el IV informe de gobierno del entonces presidente Miguel Alemán Valdés (1946-1952). Cinco años más tarde los únicos tres canales, XEWTV-Canal 2 y XHGC-Canal 5, se unificaron para crear Telesistema Mexicano S.A., reemplazando el esquema competitivo por el del monopolio y la televisión privada.³⁸ Desde su incursión, la televisión adoptó el discurso del progreso y de la modernización del país, una quimera conocida como el *milagro mexicano*.³⁹ La población mexicana lo experimentó como un crecimiento económico íntimamente asociado a la idea de que la fuerte presencia del Estado equivalió a tener mayor democracia y, por ende, mayores oportunidades ¿acaso se estaba cumpliendo la promesa de la Revolución? La población asumía la democracia con crecimiento económico y cambio social⁴⁰ que la fusión de Telesistema Mexicano reflejó en su ampliación de cobertura territorial a nivel nacional entre 1955 y 1968.⁴¹

³⁸ Salvador Novo estuvo a cargo de analizar la viabilidad de una televisora pública como el esquema implantado en Inglaterra, o el de una privada como en Estados Unidos. “La hora de la TV”, *op. cit.*, pp. 297-298.

³⁹ Fernando Carmona, Guillermo Montaña, Jorge Carrión, Alonso Aguilar, *El milagro mexicano*, México, Editorial Nuestro Tiempo, 1970.

⁴⁰ Soledad Loaeza, “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944-1968”, en Erika Pani, *Nueva historia general de México*, México, El Colegio de México, 2010, p. 388. <https://cursoshistoriavdemexico.files.wordpress.com/2018/09/soledad-loaeza-modernizacic3b3n-autoritaria-a-la-sombra-de-la-super-potencia-1944-1968.pdf>

⁴¹ René León Valdez, “La Telenovela histórica en México: apuntes para la construcción de un proyecto con “beneficio social””, en *Multidisciplina*, Núm. 18, mayo-agosto 2014, p. 129. <https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=http://www.revistas.unam.mx/index.php/multidisciplina/article/viewFile/50698/45455>

La institucionalización cinematográfica del juarismo

La necesidad de que el cine mexicano creara su propio repertorio visual, en el entendido de que el poder de las imágenes yace en su valor simbólico, se equiparó a la necesidad por normar un nacionalismo. El discurso institucional oficialista “ha capitalizado al cine de la época de oro y a sus estrellas como un componente clave del patrimonio cultural de la nación”.⁴² Alargando la temporalidad del planteamiento anterior al estreno de *Juárez y Maximiliano* (1934) y utilizando el concepto de *patrimonialismo* de Roger Bartra, es posible analizar el andamiaje de exhibición llevado a cabo por su distribuidora oficial, Columbia Pictures, que posteriormente se convirtió en la distribuidora oficial de las películas de Cantinflas, producidas por Posa Films, S.A. Estas retóricas también permiten comprender que *Juárez y Maximiliano*, lo “más grande producido hasta hoy”;⁴³ solo hubiera sido posible con el apoyo “moral” del gobierno del general Abelardo Rodríguez. A través de las fuentes hemerográficas que dieron cuenta del espectacular estreno, se aprecia el despliegue de una elocuencia que prefiguró las expectativas del público “que jamás imaginó que en México fuese fusilado un príncipe europeo, miembro de una de las casas reinantes de aquel continente”.⁴⁴

El Teatro Principal en Bellas Artes fue la sede del estreno de *Juárez y Maximiliano*, una solemne velada programada a las 21:00 horas del 28 de junio de 1934. El precio de la entrada al estreno fue de \$5 –por primera vez– y en cartelera se mantuvo en \$3. La presencia

⁴² El *patrimonialismo* de Roger Bartra es una práctica de intervención gubernamental sobre las expresiones culturales de un país para administrar el patrimonio cultural privilegiando ciertas manifestaciones nacionalistas a través de celebraciones espectaculares. *México imaginado, op. cit.*, p. 8.

⁴³ Cineteca Nacional, Expedientes Hemerográficos, A-03058, *Juárez y Maximiliano*, “Nuestro suplemento cinematográfico”, f. 201.

⁴⁴ Cineteca Nacional, Expedientes Hemerográficos, A-03058, *Juárez y Maximiliano*, “Mañana se estrenará “Juárez y Maximiliano””, f. 198.

del elenco galardonó el estreno, así como la de otras figuras públicas que provocaron el reconocimiento de la exclusividad del evento. Se montó una exposición adornada con Los volcanes de fondo y la bandera nacional en el vestíbulo del Teatro que presentaba figuras de cera de los personajes del filme antes del estreno, y se calculó que por lo menos 80 mil personas habían asistido a la exposición.⁴⁵ La venta de boletos se aumentó por la creciente demanda: “lo más granado de la sociedad metropolitana asistirá a la velada, así como miembros prominentes del Gobierno y del Cuerpo diplomático”.⁴⁶ Un homenaje en el Teatro Principal a los defensores de la patria se realizó el 20 de julio de 1934.⁴⁷ Presidida por el general Velázquez de 104 años de edad, quien fue un soldado que combatió a los franceses durante el Segundo Imperio, contó con la representación a través de los veteranos de guerra de la Asociación de Defensores de la Patria. Vestidos de gala presenciaron la audición de la Banda de Artillería y a las 16:00 la exhibición de *Juárez y Maximiliano*.

Un invitado fue el gobernador de Querétaro, Saturnino Osorio, colaborador en la recreación “fidedigna” de algunas secuencias, entre ellas el fusilamiento de Maximiliano. Reunió a más de mil hombres, casi todos descendientes de los chinacos que combatieron bajo las órdenes de Riva Palacio, Corona y Escobedo. Para algunos sobrevivientes de aquellos tiempos, la película presentaba tal veracidad que en plena conmoción confundieron al actor

⁴⁵ La exposición estuvo a cargo del escultor Ignacio Asúnsulo, compuesta por 20 figuras que no pudieron montarse en su totalidad por las limitantes del espacio. Las figuras de Carlota y Maximiliano figuraban en la misma, así como la figura infante del pastor Benito. Decidió suprimirse la imploración de la princesa Salm Salm ante Juárez. En Cineteca Nacional, Expedientes Hemerográficos, *op. cit.*, “Mañana se estrenará “Juárez y Maximiliano””, f. 198. Para profundizar en el trabajo de Asúnsulo véase Herrera García, Emma Leticia, Elsie Mc. Pahil Fanger y Citlali Salazar Torres, “El monumento a Álvaro Obregón, arte y política”, en *Argumentos*, año 22, núm. 61, septiembre-diciembre 2009, pp. 193-219.

⁴⁶ Cineteca Nacional, Expedientes Hemerográficos, *op. cit.*, “Mañana se estrena Juárez y Maximiliano”.

⁴⁷ *Ibid.*, “Los veteranos irán con uniforme de gala” en *El universal*, 20 de julio de 1931. f. 203. Hay un error al consignar el año de publicación que debería ser 1934 y no 1931.

con el propio Mariano Escobedo saludándolo y recordando el pasado.⁴⁸ La estación radiofónica X.E.W. presentó un concierto con un *sketch* de las hazañas de Porfirio, incluida su fuga de la prisión. Las controversias generadas y los desacuerdos por los elevados precios se interpretaron en un rotundo éxito: los precios costearon la súper producción que no pasó desapercibida gracias al debate sobre su contenido, demostrando así su trascendencia.⁴⁹

La intervención estatal organizó un cuerpo de más de 200 policías para contener en un perímetro de cinco manzanas, en la Ciudad de México, el rodaje de la entrada triunfal de los emperadores. El magno desfile fue protagonizado por soldados del ejército regular, de armas de infantería y caballería. Contreras Torres dio suma importancia a la religiosidad de Maximiliano y Carlota; de modo que fue instruido, por recomendación del papa, en lo referente a las ceremonias religiosas. Por primera vez fue grabado el órgano de la Catedral acompañado de un coro de más de cuatro voces entonando el Himno Sagrado.⁵⁰ El esparcimiento del rumor sobre el supuesto origen noble de Medea de Novara, emparentada con los Habsburgo,⁵¹ fue estratégico para impulsar la carrera artística de la esposa de Contreras Torres y cubrir con un halo de realeza la parafernalia palaciega minuciosa e históricamente recreada.⁵² Como puede observarse, institucionalizar las representaciones cinematográficas del juarismo implicó las necesidades e intenciones del Estado por regular las coberturas de los imaginarios nacionalistas.

⁴⁸ *Ibid.*, “El archiduque Maximiliano de Habsburgo [sic.] como sale en el cine”, f. 207.

⁴⁹ *Ibid.*, “Continúa con éxito Juárez y Maximiliano, en *El universal*, 1 de julio de 1934”, f. 202.

⁵⁰ *Ibid.*, “Nuestro suplemento de “Juárez y Maximiliano””, f. 205.

⁵¹ “Medea de Novara, protagonista de la película “Juárez y Maximiliano”, que desciende de antigua familia vienesa, emparentada con los Habsburgo [sic.]”, *Ibid.*, f. 199.

⁵² *Ibid.*, “El día 28 se estrena “Juárez y Maximiliano””, f. 196.

3.2 LAS DISIDENCIAS FÍLMICAS DE TEMA JUARISTA

En esta segunda sección partiré de un planteamiento sencillo. El contexto de las industrias audiovisuales en la segunda mitad del siglo se polarizó con la decadencia del cine de oro y el auge de la televisión. La modernización del país sostuvo un discurso de crecimiento económico y la prevalencia de las clases medias invisibilizaron la desigualdad social. *Doña perfecta* (1950) es un claro ejemplo de un cine –crítico con el neoconservadurismo alemanista– surgido sobre cambios sociales y estructurales del país. La postura de Alejandro Galindo en esta cinta no es anticatólica, pero sí va en contra del clericalismo en un momento en el que las facciones católicas y conservadoras alemanistas retomaban nuevos aires.⁵³ Los formatos narrativos del cine mexicano, vaciados de contenido, necesitaban ser revitalizados o suplantados a través de retóricas capaces de retomar y resignificar el nacionalismo posrevolucionario que mantuvo fértil al cine durante mucho tiempo. Sobre el objeto de estudio en cuestión, la institucionalización de las representaciones fílmicas del juarismo fue importante en las nuevas interpretaciones transnacionales, así como la figura de Zapata y la de los revolucionarios. Su consolidación emergió de coyunturas sociales, políticas, ideológicas y económicas fincando disidencias con el oficialismo. Sin embargo, durante este periodo la censura intentó matizar las disidencias a través de discursos de apertura y las representaciones fílmicas del juarismo se convirtieron en manifestaciones coyunturales que la oficialidad no pudo contener en su totalidad.

En América Latina el fenómeno televisivo se posicionó como uno de los productos audiovisuales más consumidos. La telenovela se ha analizado como un producto cultural

⁵³ Francisco Peredo, Isabel Lincoln Strange (coords.), *Tinta, papel, nitrato y celuloide: Diálogos entre cine, prensa y literatura en México (Miradas en la oscuridad)*, México, UNAM, 2010, p. 393 (versión Kindle).

porque a través de ésta desembocan sensibilidades que “pone[n] en juego performativo una porción sustantiva del drama humano, tal y como es vivido en sociedades que han venido experimentando múltiples, contradictorios y desiguales procesos de modernización”.⁵⁴ La cotidianidad de la población se transformó cuando la televisión –el fenómeno de masas por excelencia– penetró en la intimidad familiar modificando y haciendo eco de prácticas y moralidades; se volvió un dispositivo de significación. Laura Bonilla sostiene que la alteración repentina de la rutina es el sino de la telenovela y su argumentación.⁵⁵ Dicha característica está presente en las telenovelas históricas de tema juarista, que insertaron puntos nodales de quiebre para dar mayor dramatismo a la imaginación histórica en sus tramas, haciendo del melodrama la tecnología de *sentimientos* que domina la estructura narrativa y estética de las telenovelas.⁵⁶

La censura en el cine –a la que también se añadiría la de la televisión– siguiendo a Algarabel, es la prohibición de todo discurso considerado subversivo para la estabilidad imperante. Con Jim McGuigan, la censura puede tener un carácter patente o uno latente. En el primer caso, se trata de vedar oficialmente los discursos. En el segundo, se corresponde con estrategias de control subrepticias para regular la interacción de los individuos en determinados espacios. Christian Metz llama *censura institucional* a la de carácter político que emana del Estado en su forma patente. La económica refiere al control ejercido en el circuito industrial de la producción, distribución y exhibición de materiales audiovisuales en función de su rentabilidad. La ideológica, continuando con Metz, es una censura autoimpuesta que tiene connotaciones de tipo moral y es de carácter latente (que se relaciona

⁵⁴ *Espacios históricos-espacios de rememoración, op. cit.*, p. 367.

⁵⁵ “La hora de la TV”, *op. cit.*, p. 290.

⁵⁶ *Espacios históricos-espacios de rememoración, op. cit., ibidem.*

con la *inercia* de la religión o la pulsión que aborda Julia Tuñón). Este conjunto de prácticas manifiesta procesos de significación cuyos contenidos atienden a momentos y preocupaciones concretos. Algarabel le llama semiosis a los sucesos, contingentes, que permiten hablar al entorno de un producto audiovisual de manera que puedan develar algunas de las retóricas de la filmografía de tema juarista.⁵⁷

El papel de Hollywood fue fundamental en la difusión internacional de héroes nacionales, pero no responsable de la semiosis en torno a ellos. A través de *¡Viva Zapata!* (1952) de Elia Kazan, el Caudillo de Sur trascendió fronteras en el imaginario colectivo hasta fundar el *Zapata western*. Las implicaciones políticas que definen al subgénero permiten identificar la atracción de la juventud “protorevolucionaria” de izquierda por su figura en la producción cinematográfica de los sesenta, principalmente.⁵⁸ Raffaele Moro recupera una cita del crítico Enzo Natta escrita en 1968: “La historia contemporánea está presente. En estas películas son evidentes el despertar de los pueblos del Tercer Mundo, la rebelión de los desposeídos y de los guetos negros, la guerrilla, la reacción violenta al colonialismo, el Congo, Angola y América Latina”.⁵⁹ Con esto ejemplifica que los *Zapata westerns* permitían a las clases subalternas identificarse con los subversivos protagonistas. Con la figura de

⁵⁷ Montserrat Algarabel, “La prohibición de la alteridad: de los *westerns* revolucionarios en México”, en *La Revolución Mexicana en el cine, op. cit.*, pp. 263-285.

⁵⁸ Eduardo de la Vega Alfaro y Hugo Lara Chávez (coords.), *Zapata en el cine*, México, Editorial Paralelo, Cineteca Nacional, 2019, p. 199.

⁵⁹ *La revista del Cinematografo*, diciembre de 1968, citado por Gian Piero Brunetta, *guida allá storia del cinema italiano*, 2003, p. 257, *ibid.*, p. 225.

Juárez, en el auge de los *Zapata westerns*, sucedió un símil gracias a la cinta de la WB, que impactó internacionalmente con su premier en Bellas Artes⁶⁰ y a nivel mundial.⁶¹

Si, siguiendo a Hugo Lara, el gran tema de la Revolución mexicana en el cine es la traición,⁶² en el cine con temáticas juaristas de segunda mitad de siglo debe ser la resistencia. Tal como la mitificación de Zapata hizo de su muerte a causa de la traición un hito en el cine, en el caso de Juárez las diversas facetas de su vida, por las que se convirtió en símbolo, tienen en común la resistencia. *Vera Cruz* (1954) enfatiza la representación de los juaristas quienes luchan y mueren por una causa. Uno de ellos es capturado y antes morir grita ¡Larga vida a Juárez! Esta consigna se rastrea desde *Juarez* de la WB cuando los juaristas, antes de ser fusilados, se resguardan detrás del poncho que los viste que tiene escrita la leyenda *Viva Juarez* (figura 8), desafiando al Segundo Imperio. Con el éxodo de Juárez, *El carruaje* adoptó características del relato épico e hizo de su travesía la máxima expresión de la resistencia del pueblo mexicano subyugado por el imperialismo. Esta telenovela y *Aquellos Años* abordan con secuencias ejemplares el tema de la libertad de cultos y la desamortización de los bienes de la Iglesia en donde la justicia adquiere connotaciones críticas y de rebelión.

⁶⁰ "Paul Muni y Bette Davis en Juárez. Gran "premiere" el 23 de junio en el mejor teatro de la América Palacio de Bellas Artes", *Cinema Reporter*, 16 de junio de 1939. En Cineteca Nacional, Expedientes Hemerográficos, C-02786, "Juárez".

⁶¹ La televisión italiana transmitió la cinta de William Dieterle que "desarrolla la historia del **lamentable reinado de del emperador Maximiliano** en México y de su **oponente principal, Benito Juárez**" en "Impacta en Italia viejo filme sobre Benito Juárez", *El sol de México*, 12 de octubre de 1986 (negritas mías) y "Juárez se Estrenará en 13 ciudades Latinas" *Cinema Reporter*, no. 41, 23 de abril de 1939. *Ibidem*.

⁶² *Zapata en el cine, op. cit.*, p. 45.



Figura 2 Momento antes del fusilamiento

La telenovela histórica en México incursionó con *Sor Juana Inés de la Cruz* (1962), gracias a la colaboración de los más reconocidos impulsores de este género, Ernesto Alonso y Miguel Sabido, quienes se encargaron del proyecto que demandaba la producción de 12 telenovelas históricas anuales con 40 capítulos cada una.⁶³ *Sor Juana* se enfrentó a la inminente censura gubernamental de López Mateos que vigilaba desde cualquier ángulo el cumplimiento de la moralidad imperante en la época.⁶⁴ Sin villanos ni conflictos, *Sor Juana* fracasó haciendo de la Décima Musa un relato soso y acartonado. Posteriormente, Ernesto Alonso convocó a Guadalupe Dueñas y Margarita López Portillo, que se encargaron del libreto de *Carlota y Maximiliano*, la cual salió al aire en 1965. Guadalupe Dueñas era tataranieta de una dama de honor de Carlota⁶⁵ y, en palabras de René León, su genealogía cobró un peso decisivo en el tratamiento del personaje de Juárez al convertirlo en el villano que impidió el amor entre los emperadores.⁶⁶ Los productores Ernesto y Miguel Alemán Velasco asistieron a Los Pinos atendiendo el llamado de Gustavo Díaz Ordaz, quien consideró que se había desvirtuado la historia. De los 80 episodios planeados, la telenovela tuvo un final abrupto en el episodio 51 en un intento por resarcir a Juárez: “Cuando terminó la telenovela nos llamó el presidente y nos felicitó”.⁶⁷

⁶³ Virginia Bautista, “Personifica Juárez de carne y hueso”, *Excelsior*, 26 de mayo de 2013.

⁶⁴ No se abordaron sus problemas con la Inquisición, ni su sentimentalidad por las virreinas. “Fue imposible hallarle villanos ni conflictos a la monja poetisa”, en *La telenovela histórica en México*, *op. cit.*, p. 133.

⁶⁵ Miguel Sabido, *El tono. Andanzas teóricas, aventuras prácticas, el entretenimiento como beneficio social*, Difusión Cultural, UNAM, Serie el Estudio, 2002, p. 169.

⁶⁶ *La telenovela histórica en México*, *op. cit.*, p. 134.

⁶⁷ La Redacción, “Ernesto Alonso y su segunda telenovela sobre Sor Juana”, *Proceso*, 08 de agosto de 2007.

Consecuentemente los mismos productores presentaron en 1967 una telenovela que abordó desde la Constitución de 1857 hasta la Revolución mexicana. *La tormenta*⁶⁸ “fue un parteaguas en el mundo: esa fue la primera telenovela con una conciencia histórica. Ya tenía un planteamiento ideológico, un discurso, una propuesta clara del efecto social que podía tener una telenovela”.⁶⁹ El indigenismo y el mestizaje convergen en el personaje principal, Gabriel Paredes, un indígena de Oaxaca que logra superarse gracias a la labor alfabetizadora de Lorenza, para unirse a las filas de Juárez y posteriormente a las de Díaz: “la historia era la vida de Juárez desde el punto de vista de un humilde soldado juarista”,⁷⁰ interpretado por Ignacio López Tarso. Esta historia se convirtió en el prelude de *El carruaje*, la primera telenovela histórica a color en donde el personaje principal, por fin, fue Juárez.

Raúl Araiza dirigió *El carruaje* (1972) convocando una parte del elenco de *La Tormenta*. Juárez se vuelve un personaje complejo dentro de una narrativa con tintes épicos: El carruaje es el símbolo del éxodo, de la presidencia legítima e itinerante de Juárez que enfrentó al Segundo Imperio en una aventura a lo largo del país; su vida fue representada como el devenir del sacrificio por la patria mexicana, lo que recuerda al guion cinematográfico de Miguel Asturias del mismo año. En una entrevista para *Excelsior*, José Carlos Ruiz, refleja la conciencia de haber personificado a un Juárez que se había consumado como “una efigie de cemento, de bronce, inmóvil, sin sentimientos, como nos enseñaron en la primaria y la secundaria”. El presidente de carne y hueso, que podía amar y llorar, resultó más convincente que el histórico, porque “la preocupación de los productores era hacer de Juárez un personaje popular, querido, que la gente lo reconociera como un igual”. Algunas

⁶⁸ De 91 capítulos con una duración de 30 minutos cada una, de lunes a viernes a las 6:40, cuando toda la familia estaba reunida.

⁶⁹ *La telenovela histórica en México, op. cit., ibidem.*

⁷⁰ “Personifica Juárez de carne y hueso”, *op. cit.*

cartas de la correspondencia entre Juárez y Margarita se retomaron en la telenovela cuando, por ejemplo, a éste le preocupa la integridad de su familia en su camino a Saltillo.⁷¹ Esta reinterpretación de Juárez lo llevó a encabezar un desfile del 16 de septiembre, ordenado por el secretario de Defensa, en donde, personificado como el Benemérito, José Carlos Ruiz recibió elogios de la gente y hasta cartas pidiéndole ayuda. “Pero si yo no soy Juárez”, insistió.⁷²

En su formato original, *El carruaje* contaba de 44 capítulos de una hora, pero la versión más comercializada de Televisa, editada para la conmemoración de 2006 y luego distribuida en 2010, fue reducida a 11 horas y retransmitida por TV-UNAM.⁷³ Las convenciones clásicas del melodrama fueron sustituidas por la épica para reinstaurar a Juárez (el personaje televisivo) como héroe,⁷⁴ que cambió la silla presidencial por el carruaje. Indudablemente el trabajo de José Carlos Ruiz es fundamental en la reconstrucción de un nuevo Juárez. Quizás aquel 16 de septiembre, “teniendo a Juárez en persona”, pudo haber sido de las conmemoraciones patriotas más entrañables para la población, si no es que la más en los últimos tiempos.

⁷¹ Extraído de Jorge Tamayo, *Benito Juárez. Documentos, discursos y correspondencia*, Editorial Libros de México, México, 1972, t. 8, cap. XCVIII, p. 9 (v.e.) en Patricia Galeana, *La correspondencia entre Benito Juárez y Margarita Maza*, México, Secretaría de la Cultura del Gobierno del Distrito Federal, 2006, p. 38.

⁷² “Personifica Juárez de carne y hueso”, *op. cit.*

⁷³ *Espacios históricos-espacios de rememoración, op. cit.*, p. 43.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 388.

El cine durante el régimen de Echeverría

Mediante un decreto, la Comisión Nacional para la Conmemoración del Fallecimiento de don Benito Juárez convirtió 1972 en el Año de Juárez. Esta misma presentó a través del Banco Nacional Cinematográfico S. A., el cortometraje animado *Juárez*, de Juan Ramón Arana. El Banco Nacional Cinematográfico extendió una invitación a las productoras para conmemorar la efeméride a cuyo llamado acudió Felipe Cazals con *Aquellos Años*, coproducida por Estudios Churubusco y Cinematográfica Marco Polo.

Este fue uno de los cineastas más activos en el sexenio echeverrista que fue parte de la generación interlocutora del Estado integrada por jóvenes intelectuales, artistas y diversos profesionistas a través de los cuáles se fomentó el diálogo y la crítica. El ámbito cinematográfico se había permeado del impacto de la *Nouvelle Vague*;⁷⁵ fenómeno que Cazals conoció de cerca tras estudiar en el *Institut des Hautes Études Cinématographiques*. Los cine-clubes, espacios propicios para el intercambio de ideas e impulsados por los jóvenes españoles transterrados, habían alcanzado popularidad a la par de la nueva ola francesa. El Estado mexicano encausó esta transición del cine hacia su retórica oficial.⁷⁶

⁷⁵ Los estragos de la Segunda Guerra Mundial habían sumergido en una crisis social y económica a la sociedad parisina. Hacia el final de la década de 1950 surgió la nueva ola francesa cuando algunos críticos de la revista *Cahiers du cinéma* cambiaron la pluma por la lente. Comenzaron a fomentar y dirigir un cine de autor haciendo una ruptura con el *cine de qualité*, es decir, con los paradigmas del cine –buena parte de corte propagandístico– que les precedía. Este cisma buscó expresar el sentir parisino en nuevas formas de representación pues las normativas tradicionales limitaban la libertad del autor. No había reglas, no había censura.

⁷⁶ Desde que Echeverría era subsecretario de gobernación en la administración de Díaz Ordaz, su hermano Rodolfo fue nombrado presidente del Consejo de Administración del Banco Nacional Cinematográfico (BNC). El Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) organizó el Primer Concurso de Cine Experimental en 1965 aprobado por el BNC. “Parecía, hacia 1964, que varias personas concordaban en pensar que algo debía cambiar realmente en el cine mexicano.” *La apertura cinematográfica, op. cit.*, p. 59. El primer lugar del concurso fue la cinta de Rubén Gámez, *La fórmula secreta* (Coca-Cola en la sangre), con una estética y temáticas experimentales que exploraron la idiosincrasia del mexicano. Juan Rulfo escribió el texto que

Dicha retórica se apuntaló en el tercermundismo que abanderó el gobierno con una versión del Tercer Cine mexicano.⁷⁷ *Aquellos Años* no fue la cinta mejor lograda de Cazals ni de las políticas cinematográficas que impulsaron al cine histórico.⁷⁸ Sin embargo, al concebir este largometraje como objeto de comunicación es posible atisbar factores de nuestro interés. Al inicio del capítulo se plantearon las connotaciones del uso sistemático del cine histórico en la época de Echeverría; en ese sentido, la Guerra de Reforma y la Intervención francesa se volvieron episodios esenciales de la historia oficial en los que la nación fue dirigida por un líder de extraordinarias cualidades que se enfrentó a los peligros de la involución y la presión extranjera. Los esfuerzos por equiparar a Juárez y a Echeverría se cristalizaron en la cinta tanto estética como discursivamente. En el plano iconográfico, al despojar a Juárez de su tradicional levita⁷⁹ y mostrarlo con mangas remangadas sosteniendo un vaso y un cepillo de dientes (en vez de la pluma y el papel), se construyó una estética de informalidad para humanizar a Juárez y así poder aproximarlos a la figura de Echeverría. Este parangón se sostiene hacia el final de la película cuando Juárez dicta un discurso anacrónico que hace una referencia clara a la política tercermundista del gobierno de Echeverría y a su simpatía al

acompaña a la imagen al que le dio voz el poeta Jaime Sabines. Esta película fue uno de los ejemplares que surcó el rumbo de la cinematografía en el régimen de Echeverría.

⁷⁷ Israel Rodríguez Rodríguez, "El taller de cine de octubre: teoría y práctica del cine militante en el México de los años setenta", tesis de maestría, UNAM, 2016, p. 31.

⁷⁸ Para la crítica y el propio Cazals, *Aquellos Años* fue un fracaso rotundo. En una entrevista realizada por Israel Rodríguez, el director declaró que: "Nos pidieron que metiéramos todo en una sola película. En dos horas tenías que meter no solo a todos los héroes de la patria, sino a toda la tradición liberal y, para acabarla, a todo el Tercer Mundo". De aquí que *Aquellos Años* fue recordada por lo forzado y anacrónico que resultó el último discurso de Juárez: "En un monólogo, el héroe de la patria alerta sobre la amenaza que se ciñe sobre los pueblos colonizados y explotados por las potencias imperialistas que, sedientas siempre de los recursos de sus antiguos territorios, no cesarán en sus intentos de continuar el saqueo colonial". Israel Rodríguez, "El nuevo cine y la revolución congelada. Una historia política del cine mexicano en la década de los setenta", tesis doctoral, El Colegio de México, 2020, pp. 253-254.

⁷⁹ Convertida en sí misma como símbolo de la transición hacia un Estado civil abandonando el esquema del gobernante militar. Esta caracterización está en la secuencia cuando Juárez es interceptado en su carruaje e interrumpido mientras se lavaba los dientes. Recuperada en el capítulo 2.

bloque de los No Alineados en la Guerra Fría. La cinta convirtió “a Juárez y sus correligionarios liberales y su lucha en antecedentes directos no solo del régimen revolucionario institucional sino del propio Luis Echeverría”.⁸⁰

Los esfuerzos conjuntos de Carlos Fuentes y de José Iturriaga por adaptar un argumento acorde al cine de autor que impulsó el Estado para “participar con materiales cinematográficos “estéticos” a la retórica y a las tácticas de apertura”⁸¹, resultaron en una experimentación técnica, estética, argumental y discursiva. Esta apertura cinematográfica quedaba manifiesta en la innovadora crítica con la que los cineastas se hacían partícipes en el proyecto nacional fílmico. *Aquellos Años* es un experimento narrativo y utiliza la sátira en ciertas secuencias que le interesa criticar.⁸² Gracias al empleo de la sátira la película logró marcar una concisa distinción entre los personajes pertenecientes al panteón liberal, destacables por sus atributos positivos, y los personajes históricos “asociados a la involución política”.⁸³

⁸⁰ *Invocando al pasado: cine histórico y Estado en México (1971-1976)*, op. cit., capítulo IV.

⁸¹ *La apertura cinematográfica*, op. cit., p. 28.

⁸² La mayor parte de las críticas van en contra del clericalismo y del imperialismo. En una secuencia ejemplar, Cazals no necesitó de los diálogos para satirizar el pasado: Los emperadores se dirigen a la ciudad de México. Al interior del carruaje los acompañan Tomás Mejía y otro general que yace dormido con la boca abierta. Los cuatro se mueven al ritmo incómodo de la cabalgata mientras el ruido del galope y el polvo del camino invaden su interior. Con semblante serio y embarazoso, Carlota y Maximiliano observan a Tomás Mejía sacar su itacate, se prepara un taco y al percatarse de que Carlota lo observa hambrienta se lo ofrece con la mano y ella lo devora. García Riera menciona que “no es casual que los mejores momentos **[de la película]** sean casi siempre escenas donde nadie dice nada.” En García Riera, *Historial Documental del Cine Mexicano*, p. 75 en Cineteca Nacional, Expedientes Hemerográficos, A-00383, “Aquellos Años”.

⁸³ *Invocando al pasado: cine histórico y Estado en México (1971-1976)*, capítulo IV, op. cit.

Entre Hollywood y la percepción italoamericana

Del cine devienen las construcciones imaginarias más poderosas de una nación;⁸⁴ imágenes capaces de legitimar, pero también de cuestionar y desequilibrar el *status quo*. Por ello, la censura se adhirió al cine —entendiendo que se trata de una industria regulada por instancias estatales— para la conservación de la retórica oficial. En tanto que la retórica de un filme, mismo que opera dentro del circuito de la industria, no es más que los mecanismos predispuestos para garantizar una determinada apreciación de la audiencia.⁸⁵ En la decadencia del cine de oro, tal parece que la industria durante los años sesenta se preocupó por preservar un estado de cosas benigno al proyecto de nación y convirtió a la censura en un dispositivo de control que da cuenta de la semiosis en torno la identidad nacional mexicana.

La industria experimentaba una crisis por la deficiente infraestructura para abastecer el mercado de películas, aumentando el número de cintas *enlatadas*.⁸⁶ La producción nacional no superó las 44 cintas en 1965, opacadas por el acaparamiento de las películas de Francia y Estados Unidos, condicionando restricciones totales o parciales en la distribución y exhibición los *spaghetti western* en el país.⁸⁷ Su censura no se limitó a lo estrictamente económico sino que conflictuaban la moral nacionalista debido a su estética de la violencia.

⁸⁴ Una nación es definida como tal cuando posee la capacidad imaginarse con rasgos afines que le permiten cohesionarse soberana y comunalmente. *Comunidades imaginadas*, *op. cit.*, pp. 23-25.

⁸⁵ Montserrat Algarabel recupera de Christian Metz los tres tipos de censura: la política (institucional), la económica y la ideológica-moral (prohibiciones autoimpuestas, autocensura). *La Revolución mexicana en el cine*, *op. cit.*, p. 265.

⁸⁶ La producción, distribución y exhibición representaron un problema que agravó la experiencia cinematográfica de la audiencia mexicana.

⁸⁷ *Corre Cuchillo Corre!* y *El halcón y la presa* no fueron estrenadas en México. El 1966 hubo un intento por lograr una colaboración conjunta con Italia que el director de Cinematográfica, Mario Moya Palencia, no logró consolidar. Era menester rescatar a la industria mexicana impulsando la producción de su propio cine antes que distraer los esfuerzos en la exhibición de películas extranjeras.

Esto no necesariamente afectó a la buena recepción del *spaghetti western* e, incluso, la exhibición tardía de algunas cintas se prolongó hasta 22 semanas.⁸⁸ Según García Riera, el mercado mexicano no era de interés para la industria italiana, lo que explicaría el retrato descuidado y ofensivo que de los mexicanos hacían;⁸⁹ pero figuras comprometidas de la industria como Sergio Sollima, demostraron que se podía hacer política rondando un *western*.⁹⁰

Corre, Cuchillo, corre! y *El halcón y la presa* fueron recibidas por una generación de jóvenes que había alcanzado un nivel de politización muy contestatario hacia el 68. En la segunda cinta, el argumento original se desarrollaba en la isla de Cerdeña, símbolo del tercermundismo italiano.⁹¹ El cubano Tomás Milian interpretó a mexicanos en los *spaghetti* y *Zapata westerns* como Cuchillo Sánchez,⁹² que se destacan por pertenecer al subproletariado, clase social que nunca había protagonizado un *western*,⁹³ volviéndose una reivindicación de las culturas subalternas. Con estos símbolos, la semiosis en torno al 68 derivó en un arma de doble filo pues la censura del subgénero en México no evitó el rotundo

⁸⁸ *La Revolución mexicana en el cine, op. cit.*, p. 260. De la Vega Alfaro, a partir de García Riera, recupera que en el decenio de 1960 la proliferación de los *westerns* se reflejó en las 22 producciones, conocidas como *chilli* o *enchiladas western*. *Ibid.*, p. 247. *Faccia a Faccia* (1967) se estrenó hasta 1975, cuando la industria ya estaba consolidada. En el expediente 282/445 del archivo de la Dirección de Cinematografía de RTC: existe un informe de supervisión que recomienda clasificar esta película para adultos por ser “bastante mediocre y bastante forzada”. *Ibid.*, p. 279 (Nota 34).

⁸⁹ Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero 1941-1969*, México, Era, Universidad de Guadalajara, Centro de Investigaciones y Enseñanzas Cinematográficas, 1988.

⁹⁰ *La Revolución mexicana en el cine, op. cit.*, p. 146.

⁹¹ Para profundizar en la importancia de este enclave simbólico, revisar la nota 60 del capítulo Raffaele Moro, “De la Sierra Maestra a la Sierra Madre: la aventura de la Revolución y el “largo 68” italiano”, en *La revolución mexicana en el cine, op. cit.*, p. 174.

⁹² El propio Sollima en un documental expresa su deseo de presentar al mundo a los héroes del tercer Mundo. En *Westerns, italian style*, de Patrick Morin, Estados Unidos, Blue Underground dvd/WRW, 1968. En palabras de Montserrat Algarabel, Cuchillo se vuelve el portavoz político para legitimar las acciones de los oprimidos y las defiende como un derecho para hacer justicia; “su adhesión a la revuelta legítima rescata el carácter subversivo y emancipador del verdadero hecho histórico.” *Ibid.*, pp. 280-283.

⁹³ Cuchillo, “personifica la ética propia de la cultura de “los de abajo”, *ibid.*, pp. 147-148.

fracaso para sosegar las disidencias ideológicas en la sociedad de clase media, que simpatizaba con el discurso de los *spaghetti westerns*. Esto replica la noción de García Riera y demuestra que las licencias para cometer anacronismos o inexactitudes históricas se justifican por el compromiso social y político de los involucrados en los *spaghetti westerns* de tema juarista.

El nivel de politización alcanzado en los *westerns* a la italiana definió, a su vez, el *Zapata western*, que a pesar de su nombre, jamás hizo referencias directas al personaje histórico. Para Moro la filmografía de este género utiliza los “equivalentes de Zapata”⁹⁴ apelando a la potencia de su figura; es la misma ubicuidad del héroe como en el uso de Juárez. Tanto los *Villa films* como los *Zapata westerns* se apropiaron de la historia de la Revolución de México dando lugar a subgéneros con el nombre de héroes nacionales. Como se ha demostrado hasta ahora, la importancia de Juárez para la historia nacional e internacional se reflejó en la extensa filmografía producida a lo largo del siglo XX con distintas connotaciones; pero que no ha sido posible contener en una categoría como *Juárez western*, ni siquiera la de *cine juarista*. Esto manifiesta la complejidad que implicó el uso de la imagen de Juárez y su apropiación en el cine y las telenovelas. La importancia de concebir a la filmografía de tema juarista desde el concepto de cine transnacional permite analizar el proceso de construcción de la identidad nacional mexicana a través de la alteridad cinematográfica.

En los capítulos anteriores se analizó la cinematografía de temática juarista desde su etapa primitiva con el cine de vistas hasta la filmografía que conmemoró el año de Juárez

⁹⁴ Raffaele Moro, “Zapata y sus “equivalentes” en el western a la italiana (1966-1971)” en *Zapata en el cine*, *op. cit.*, pp. 197-229.

con el interés de revelar sus formas de representación del pasado. La investigación partió del rastreo y análisis de los rasgos de la estética liberal decimonónica y de una tradición literaria exógena que dieron sustancia a las primeras cintas de temática juarista. El cine de vistas adoptó un carácter testimonial y apresuradamente masivo que le permitió encabezar la representación, construcción y difusión de los imaginarios colectivos. Durante el porfiriato, el cine silente de temática juarista se cristalizó en formas con estrechos paralelismos al culto cívico de Juárez recientemente instituido por el régimen de Díaz. La estatuaria se volvió un recurso sumamente efectivo en la constitución de las vistas de carácter conmemorativo. *Cuauhtémoc y Benito Juárez* (1904) fue el primer material fílmico que abordó una temática juarista aludiendo a dos de los héroes constitutivos de la genealogía liberal decimonónica que construyeron a la nación mexicana en el imaginario predominante durante el porfiriato.⁹⁵ En el ámbito germánico, la historia del Segundo Imperio despertó curiosidades produciendo dos cintas extranjeras y una vasta literatura creando estereotipos y adecuaciones narrativas provenientes de una asimilación ficcionalizada sobre la historia de México que impactó en el imaginario nacionalista mexicano.

El nacionalismo cultural,⁹⁶ emanado de la Revolución mexicana, fincó imaginarios con la ayuda del cine. En este contexto la industria cinematográfica mexicana se afianzó y comenzó el apogeo del cine histórico-patriótico con el estreno de *Juárez y Maximiliano* (1933); cinta que pautó ciertos paradigmas narrativos en la cinematografía posterior gracias al influjo de obras como la de Werfel o *Maximiliano emperador de México*. Posteriormente se realizó un análisis del lenguaje fílmico partiendo de la premisa de que cada género

⁹⁵ Marce Rogelio Jiménez, "La creación de una genealogía liberal", *Historias*, núm. 5, enero-abril de 2002, pp. 27-51.

⁹⁶ Ricardo Pérez Montfort, "Nacionalismo y regionalismo en el cine mexicano 1930-1960. Algunas reflexiones" en *Revista Chilena de Antropología Visual*, No. 25, julio 2015, pp. 17-29.

cinematográfico instituye formas de narrar –y por tanto formas de representar– el pasado. En función de lo anterior se estudió el *corpus* de la filmografía de tema juarista a partir de los tres géneros que abordaron el juarismo: *biopic*, melodrama y *western*. El género biográfico se vinculó estrechamente con el mito heroico y, específicamente, con la génesis del héroe que manifestó su máxima expresión en *El joven Juárez*. La humanización del héroe se forjó como una alternativa narrativa para abordar la biografía de Juárez, misma que adoptó un carácter impenetrable al ser construida con el peso de una tradición oficialista encargada de idealizar la trayectoria del Benemérito. Como parte de la programática nacionalista, la figura heroica de Juárez se apuntaló sobre el celuloide como un eje de anclaje narrativo en torno al cual se asimilaron las tramas; es decir, la valoración del conjunto de un filme estuvo normada por todo aquello que encarna Juárez como símbolo nacional aun cuando su presencia no fuese tangible en la mayoría de las cintas.

El melodrama fue el género más socorrido en la época de oro del cine mexicano –y en el cine de tema juarista– por las fórmulas que posee para activar, y sobre todo exaltar, la emotividad de la audiencia. Esta particularidad se correspondió muy bien con el repertorio del nacionalismo posrevolucionario que buscaba consolidar la identidad nacional por medio de la activación (y creación) de sentimientos compartidos por el pueblo mexicano. El furor patriótico, el reconocimiento de las hazañas heroicas, la celebración de la independencia y de la soberanía nacionales, fueron elementos buscados por el melodrama a través del empleo de relaciones antagónicas que contrastaban –y de paso instruían– los valores morales que debían regir a la sociedad mexicana reificados en Juárez. El patetismo convirtió el devenir de Maximiliano y de Carlota en una especie de martirio cristiano con una recepción muy positiva en una sociedad que tenía profundamente arraigado el catolicismo. El desarrollo del

melodrama transitó hacia nuevas formas de representar el pasado con el apogeo de la telenovela histórica, separándose de las convenciones clásicas del cine histórico que se habían limitado a presentar un pasado sin ahondar en explicaciones causales (porque al cine no se le exige la rigurosidad del quehacer histórico, su función es otra). *Aquellos Años* fue un melodrama juarista divergente, que utiliza la crítica y recursos satíricos precisos y sumamente contundentes desde los primeros minutos del largometraje.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, el *western* también exploró una alternativa narrativa empleando el poder ubicuo de Juárez. El *spaghetti western* fue mucho más allá del uso del presidente oaxaqueño, sin importar las precisiones históricas, para narrar historias al tiempo de evidenciar críticas sociales con mayor resonancia en su actualidad que sobre la percepción del pasado. Las divergentes miradas exógenas sobre el juarismo posibilitaron un ejercicio de introspección sobre el ser mexicano que encausó más cuestionamientos – legítimos, valdría la aclaración– que certezas sobre lo genuinamente constitutivo de la identidad nacional. Lo anterior, cabría señalar, manifiesta la versatilidad del nacionalismo en tanto que realidad cultural.

CONCLUSIONES

Esta investigación es el primer esfuerzo por recopilar, ordenar y estudiar la filmografía de tema juarista desde su etapa silente hasta la conmemoración de los 100 años de la muerte de Benito Juárez. Entre 1904 y 1973 se produjeron aproximadamente 40 materiales fílmicos que refieren a la vida de Juárez, la Guerra de Reforma o al Segundo Imperio. Este conjunto de cintas que comparten la temática histórica necesitaba ser analizado bajo una metodología expedita que permitiera examinar la totalidad del *corpus*. Un análisis minucioso de cada película se apetece porque cada una es una puerta que conduce a un camino distinto al pasado y a su presente, sin embargo, ese camino no puede recorrerse en tan pocas páginas. Al seccionar la filmografía en tres géneros cinematográficos fue posible penetrar en las representaciones cinematográficas, identificar las especificidades de su lenguaje fílmico y concluir que cada género interpretó el juarismo con diferentes propuestas. Para entender el fundamento de las diversas representaciones del juarismo fue ineludible el estudio de su contexto. Esta forma metodológica de proceder resultó de gran utilidad para enfrentar el análisis de un *corpus* tan voluminoso.

A lo largo de estas páginas fue posible demostrar que la sincronía entre el cine de tema juarista y el nacionalismo oficialista mexicano, en tanto que referente de lo identitario mexicano, devino en una relación versátil y recíproca que construyó a lo largo del tiempo modos cinematográficos de pensamiento histórico que implicaron constantes resignificaciones de las concepciones oficialistas sobre Juárez y la identidad nacional. El cine como fuente para la historia es un acto de comunicación que plasma sobre sí la percepción que una sociedad tiene sobre la realidad. El potencial de la construcción fílmica de Juárez para asociarse con identidades colectivas demostró su agencia en diversos contextos. El cine

hizo uso de este potencial, pero también construyó nuevas formas de imaginar a Juárez: más allá del éxito o del fracaso en taquilla de una película, la emotividad que detona en el espectador es privativa del cine; y es esta propiedad la que posibilitó imaginar a un Juárez acicalándose, un gesto para humanizarlo. Este ejemplo, como quedó demostrado, fue crucial para comprender los artilugios del cine en manos de un Estado que pretendió sosegar las aguas en medio de una crisis económica, política y social.

A través del estudio del cine de temática juarista también pudo observarse que el nacionalismo mexicano de corte oficial se transforma en la medida en la que es promovido por el régimen; pero también se transforma cuando es reinterpretado por el cine e, incluso, por el cine con pretensiones nacionalistas fomentado por el gobierno. Asimismo, quedó demostrado que el pasado es dúctil al resignificarse constantemente, en cada filme y en cada telenovela. Por esta razón, el estudio del cine histórico es fundamental para comprender las concepciones nacionalistas sobre el juarismo. El cine es una forma de darle sentido al pasado y posee sus propias formas de construcción de memoria.

Nos encontramos ante un momento histórico que nos permite hablar y justificar la importancia de Benito Juárez así como su atemporalidad o trascendencia en la historia. El Benemérito de las Américas es figura clave en el imaginario nacionalista priista y a lo largo del tiempo se convirtió en la encarnación del presidencialismo mexicano. Durante la trayectoria del régimen priista en el poder, por más de 70 años, la figura de Juárez se encapsuló y atravesó un proceso paulatino en el que su figura fue desprovista de un simbolismo operante y vigente; este anquilosamiento no impidió la continuidad de su culto cívico, que desde los tiempos porfirianos se instituyó. La conmemoración del Benemérito en 1972 es muestra de esa resistencia anclada en la cultura política mexicana, que reitera la

consagración de Juárez como héroe en el panteón cívico a pesar de que *Aquellos Años*, la gran obra cinematográfica para recordarlo, fue un rotundo fracaso. Esto no solo demuestra la atemporalidad de su imagen pétrea, sino que el cine, y consecuentemente la televisión, son soportes con una extraordinaria fuerza retórica capaces de actualizar su imagen.

¿Qué es lo que convierte a un símbolo tan trascendente como lo es Juárez en una imagen persuasiva? Hace un momento planteé que el cine es uno de los recursos más efectivos para potenciar símbolos por la fluidez de su lenguaje, la emotividad que detona, la inmediatez con la que viaja el mensaje o por su cualidad fabuladora capaz de construir narraciones convincentes, algo que estipula A. J. Greimas con el contrato de veridicción: “aquello que establece y define a una comunidad como tal, es también aquello que permite a esa comunidad recibir ese discurso como verídico y, a la vez, realizarlo”.¹ Este acuerdo implícito resulta de convenciones que definieron a la filmografía de tema juarista y abren un universo cultural a partir del cual podría analizarse este cine. Si se hubiese pintado en la época de Santiago Rebull un retrato de Juárez con lágrimas, inmediatamente el extrañamiento provocaría un rechazo de la sociedad descartando a la pintura como un retrato verosímil del mandatario. En pleno siglo XX, ni *El Joven Juárez* se dio la licencia de representar un solo llanto del pastor oaxaqueño, que desde niño fue predestinado por su madre a no hacerlo. *La tormenta* desató la aflicción de Juárez tras la muerte de Margarita Maza y preparó el telón para el indiscutible éxito de *El Carruaje*, el Juárez más aceptado y querido por la comunidad de televidentes que lo ovacionó “en vida”.

Durante el régimen echeverrista los usos de la imagen cinematográfica de Juárez demostraron la eficacia del cine en la cultura política relacionado con la memoria histórica;

¹ Algirdas Julius Greimas, *Del sentido II. Ensayos Semióticos*, Madrid, Editorial Gredos, 1983, pp. 119-131.

todo el que ocupa la silla presidencial evoca a Juárez y Luis Echeverría lo sabía muy bien. Medio siglo después del Año de Juárez, el presidente Andrés Manuel López Obrador es una versión contemporánea de un juarismo trasnochado, propagandista e ideológico. La persistencia de su imagen a lo largo de tres siglos demuestra, de alguna manera, la eficacia de su resignificación histórica desproporcional a la de otros héroes de panteón cívico.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Abreu, Juana I. *et al.*, *Juárez: memoria e imagen*, México, SHCP, 1998
- Altman, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Anderson, Benedict *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Arroyo, Claudia *et al.*, *México Imaginado: Nuevos enfoques sobre el cine (trans) nacional*, https://www.researchgate.net/publication/305995478_Mexico_imaginado_Nuevos_enfoques_sobre_el_cine_transnacional
- Asturias, Miguel Ángel, *Juárez, el inmenso, porque es inmenso / Palabras, imágenes, sonidos cinematográficos*, México, Complejo Editorial Mexicano, 1972.
- Barbaro, Umberto, *El film y el resarcimiento marxista del arte*, La Habana, Ediciones ICAIC, 1965.
- Barthes, Roland, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Ballesteros Páez, María Dolores, “Vicente Guerrero: insurgente, militar y presidente fromexicano”, en *Cuicuilco*, vol. 18, no. 51, mayo/agosto 2011.
- Bautista, Virginia, “Personifica Juárez de carne y hueso”, *Excelsior*, 26 de mayo de 2013.
- Bauzá, Hugo F., *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Belmonte, Grey, “El relato histórico en *Juarez* (Dieterle, 1939)”, en *Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, Núm.12, noviembre, 2018.
- , “Juárez (Dieterle, 1939), un film mensaje de la buena vecindad americana”, en *Letras Históricas*, Núm. 8, primavera-verano 2013.
- Bertetto, Paolo, *La macchina del cinema*, Roma y Bari, Laterza, 2010.
- Bolufer, Mónica *et al.*, (eds.), *Historia y cine. La construcción del pasado a través de la ficción*, Zaragoza, Institución Fernando el católico Excma. diputación de Zaragoza, 2015.
- Bonilla, Laura, “La hora de la TV: la incursión de la televisión y telenovela en la vida cotidiana de la ciudad de México (1958-1966)”, en *Historia Mexicana*, vol. 65, Núm. 1, (257) julio-septiembre de 2015.
- Bordwell, David *et al.*, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós, 1997.

Borsò, Vittoria y Seydel, Ute (editoras), *Espacios históricos-espacios de rememoración: la historia mexicana decimonónica en las letras y la cultura visual de los siglos XX y XXI*, México, UNAM, 2014.

Baczko, Bronislaw, *Los imaginarios sociales. Memorias y Esperanzas Colectivas*, 2ª. ed., Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión SAIC, 1999.

Carmona, Fernando *et al.*, *El milagro mexicano*, México, Editorial Nuestro Tiempo, 1970

Carmona, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, 7ª. ed., Madrid, Cátedra, 2016.

Cineteca de oro, “El joven Juárez”, Cinema 22, <http://cinema22.canal22.org.mx/sinopsis.php?id=463&barra=Cineteca>

Contreras Torres, Miguel, *El libro negro del cine mexicano*, México, Editorial Hispano-Continental Films, 1960.

Costa, Paola, *La apertura cinematográfica, México 1970-1976*, México, Universidad Autónoma de Puebla, Colección Difusión Cultural, 1988.

Fein, Seth, “La diplomacia del celuloide: Hollywood y la edad de oro del cine mexicano”, en *Historia y gráfica*, no. 4, 1995.

Fontcuberta, Joan, *El beso de judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002.

Fototeca Nacional (@FototecaINAH), “Enrique Echániz Brust, de Zacualtipán, Hidalgo, empresario teatral y de cine, estableció en 1906 la Empresa cinematográfica del Teatro Riva Palacio considerada la primera sala de cine permanente en la hoy CDMX. El inmueble fue demolido en 1908.” 27 de septiembre de 2018, 7:50 a.m., Tweet <https://twitter.com/FototecaINAH/status/1045294560304406531?s=19>

Freile, Teresa y Viñuela, Eduardo (eds.), *Relaciones música e imagen en los medios audiovisuales*, España, Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2015.

Galeana, Patricia, *La correspondencia entre Benito Juárez y Margarita Maza*, México, Secretaría de la Cultura del Gobierno del Distrito Federal, 2006.

—, (coord.), *Presencia Internacional de Juárez*, México, Centro de Estudios de Historia de México CARSO, 2008.

García, Gustavo, *El cine mudo mexicano, IX memoria y olvido: imágenes de México*, México, Martín Casillas Editores-Cultura SEP, 1982.

García Riera, Emilio, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, México, CONACULTA-IMCINE, 1998.

—, *México visto por el cine extranjero 1941-1969*, México, Era, Universidad de Guadalajara, Centro de Investigaciones y Enseñanzas Cinematográficas, 1988.

- García Tsao, Leonardo, *Felipe Cazals habla de su cine*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1994.
- Gellner, Ernest, *Naciones y nacionalismo*, Madrid, Alianza Universidad, 2008.
- Gimber, Arno, (editor), *Diálogos literarios y culturales hispano-alemanes*, Madrid, Clásicos Dykinson, 2017.
- Greimas, Algirdas Julius, *Del sentido II. Ensayos Semióticos*, Madrid, Editorial Gredos, 1983.
- Gutiérrez, Iris Pascual, *Invocando el pasado: cine histórico y Estado en México (1971-1976)*, España, Unir Editorial, Universidad Internacional de la Rioja, 2020.
- Hausberger, Bernd y Moro, Raffaele (coords.), *La revolución mexicana en el cine. Un acercamiento a partir de la mirada italo-europea*, México, El Colegio de México, 2013.
- Hernández Dávila, Carlos Arturo, “Valeroso soldado y encaballado trovador: miradas múltiples a la chinaquería en el cine mexicano en el siglo XIX” *Signos históricos*, vol. 22, núm. 44, 2020, p. 150
<https://signoshistoricos.izt.uam.mx/index.php/historicos/article/view/629/590>
- Herrera García, Emma Leticia *et al.*, “El monumento a Álvaro Obregón, arte y política”, en *Argumentos*, año 22, núm. 61, septiembre-diciembre 2009.
- Hobsbawm, Eric, *Naciones y nacionalismo desde 1870*, Madrid, Crítica, 1998.
- Hueso Montón, Luis Ángel y Camarero Gómez M. Gloria (coords.), *Hacer historia con imágenes*, Madrid, Editorial Síntesis, 2014.
- Jablonska, Alejandra y Leal, Juan F., *La revolución mexicana en el cine nacional*, México, Universidad Pedagógica Nacional, 1991.
- Jiménez Marce, Rogelio, “La creación de una genealogía liberal”, *Historias*, núm. 51, enero-abril de 2002.
- Kurz, Andreas, “La importancia de la filosofía y cultura alemanas en la revista Contemporáneos” en *Literatura Mexicana*, vol. XIX, núm. 1, 2008.
- La Redacción, “Ernesto Alonso y su segunda telenovela sobre Sor Juana”, *Proceso*, 08 de agosto de 2007.
- Lara Chávez, Hugo, “El cine mexicano en la era Echeverría (1970-1976)” en *Corre Cámara*, 11 de diciembre de 2006,
http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historia_detalle&id_historia=81
- Leal, Juan Felipe *et al.*, *Vistas que no se ven. Filmografía Mexicana (1896-1910)*, México, UNAM, 1993.

León Valdez, René, “La Telenovela histórica en México: apuntes para la construcción de un proyecto con “beneficio social””, en *Multidisciplina*, Núm. 18, mayo-agosto 2014, <https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=http://www.revistas.unam.mx/index.php/multidisciplina/article/viewFile/50698/45455>

Mac Gregor, Josefina, (coord.), *Miradas sobre la nación liberal: 1848-1948. Proyectos*, México, UNAM, 2010.

Miquel, Ángel, *Acercamientos al cine silente mexicano*, Cuernavaca, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2005.

—, et al. (coord.), *La ficción de la historia. El siglo XIX en el cine mexicano*, México, Cineteca Nacional, 2010.

Mirzoeff, Nicholas, *Una introducción a la cultura visual*, trad. Paula García Segura, Barcelona, Paidós ibérica, 2003.

Morales Zea, María del Sol, “Juárez y Maximiliano. Contrastes de la narración en el cine y la literatura”, en *Fuentes Humanísticas*, vol. 32, Núm. 61, 2020, consultado en <http://revistastmp.azc.uam.mx/fuenteshumanisticas/index.php/rfh/article/view/978/1133>

—, “Juárez y Maximiliano: cruces entre la literatura y el cine 1924-1933”, en *Valenciana*, núm. 27, enero-junio, 2021.

—, “La Historia Patria en el cine mexicano”, 1932-1958, Tesis de doctorado, UAM, 2016.

Moreno, Vanesa, “El cine melodramático, por Pablo Pérez Rubio”, en *Revista Cultural de Cuenca*, 28 de marzo de 2019, consultado el 13 de agosto de 2021, <https://revistaculturalqunka.wordpress.com/2019/03/28/el-cine-melodramatico-por-pablo-perez-rubio/?s=08>

Morin, Edgar y Adorno, Theodor, *La industria cultural*, Buenos Aires, Galerna, 1967, pp. 7-20.

Mraz, John, *México en su cultura*, México, Artes de México-CONACULTA, 2014.

Navarro, Antonio José, “Sergio Sollima” en *Nosferatu. Revista de cine* (41), 2002-10, https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/41306/NOSFERATU_041-042_015.pdf

Pani, Erika, *Nueva historia general de México*, México, El Colegio de México, 2010.

—, Rodríguez, Ariel Kuri (coords.), *Centenarios. Conmemoraciones e historia*, México, El Colegio de México, 2012.

Peredo Castro, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México, CCYDEL-UNAM-CISAN, 2004.

—, “La diplomacia del celuloide entre México y Estados Unidos: medios masivos, paranoias y la construcción de imágenes nacionales (1896-1946)” en *Revista mexicana de política exterior*, Núm. 85, noviembre-febrero 2008-2009.

—, Strange, Isabel Lincoln (coords.), *Tinta, papel, nitrato y celuloide: Diálogos entre cine, prensa y literatura en México (Miradas en la obscuridad)*, México, UNAM, 2010.

Pérez Montfort, Ricardo, “Nacionalismo y regionalismo en el cine mexicano 1930-1960. Algunas reflexiones” en *Revista Chilena de Antropología Visual*, No. 25, julio 2015.

—, “Un nacionalismo con nación aparente (la fabricación de lo “típico” mexicano 1920-1950)”, en *Política y cultura*, no.12, 1999, pp.177-193, <https://www.redalyc.org/pdf/267/26701210.pdf>

Ramírez Aznar, Gabriel, *Miguel Contreras Torres 1899-1981*, Guadalajara, Jal, Universidad de Guadalajara, 1994.

Rashjin, Elissa J., “La ruta integral: la literatura proletaria desde Veracruz”, en *Bibliographica*, vol. 3, núm.1, primer semestre 2020, pp. 66-102 <https://bibliographica.iib.unam.mx/index.php/RB/article/view/61/265#fn3>

Reyes, Aurelio de los, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920*, México, Filmoteca de la UNAM (Colección Filmografía Nacional núm. 5), 1986.

—, *Cine y Sociedad en México 1896-1930, vol. I. Vivir de sueños*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1981.

—, *Cine y Sociedad en México. Bajo el cielo de México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, vol. II (1920-1924), 2010.

Rodríguez Rodríguez, Israel, “El nuevo cine y la revolución congelada. Una historia política del cine mexicano en la década de los setenta”, tesis doctoral, El Colegio de México, 2020.

—, “El taller de cine de octubre: teoría y práctica del cine militante en el México de los años setenta”, tesis de maestría, UNAM, 2016.

Ruiz Ojeda, Tania, “Conferencia dictada en el marco de las Charlas de cine del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional” Cineteca Nacional, 09 de septiembre de 2015 <https://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion=noticias&id=552>

Sabido, Miguel, *El tono. Andanzas teóricas, aventuras prácticas, el entretenimiento como beneficio social*, Difusión Cultural, UNAM, Serie el Estudio, 2002.

Salazar Torres, Citlali, “En conSecuencia con la imagen. La imagen de un héroe y un monumento: Cuauhtémoc, 1887-1913”, en *Secuencia*, Núm. 59, mayo-agosto 2004.

Sánchez Menchero, Mauricio, “Cuando decir Napoleón III significaba decir Hitler. Los *biopics* de Dieterle y Muni (1935-1939)” en *Valenciana*, volumen 10, no. 19, enero/junio 2017 <http://www.revistavalenciana.ugto.mx/index.php/valenciana/article/view/173/442>

Silva Escobar, Juan Pablo, “La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social”, en *Culturales*, vol.7, no. 13, enero/junio 2011 <http://www.scielo.org.mx/pdf/cultural/v7n13/v7n13a2.pdf>

Sosa, Francisco, *Apuntes para la Historia del Monumento de Cuauhtémoc*, México, Oficina Tip. De la Secretaría de Fomento, 1887.

Tuñón, Julia, “Sacrificio y resurrección en la muerte filmica (Contreras Torres, 1933, 1937, 1939, 1942) de Maximiliano de Habsburgo”, en *Iberic@l*, núm. 4.

—, “Sergei Eisenstein en México: recuerdo de una experiencia” en *Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 20 de mayo del 2003, https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_55_23-40.pdf

Vázquez, Josefina Zoraida *et al.* *Juárez: Historia y mito*, México, El Colegio de México, 2010.

—, *Nacionalismo y educación en México*, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2º ed., 1975.

Vázquez Mantecón, Álvaro, “Cine y propaganda durante el cardenismo”, en *Historia y Grafía*, Universidad Iberoamericana, año 20, Núm. 39, julio-diciembre, 2012.

Vega Alfaro, Eduardo de la y Lara Chávez, Hugo (coords.), *Zapata en el cine*, México, Editorial Paralelo, Cineteca Nacional, 2019.

Velázquez Guadarrama, Angélica, *Primitivo Miranda y la construcción visual del liberalismo*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-INAH, 2012.

Vidal Bonifaz, Rosario, *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del estado en México [1895-1940]*, México, Miguel Ángel Porrúa, 2011.

Villalobos Álvarez, Rebeca, *El culto a Juárez. La construcción retórica del héroe (1872-1976)*, México, Grano de Sal, 2020.

Villegas, Abelardo, “El sustento ideológico del nacionalismo mexicano” en *El nacionalismo mexicano IX Coloquio de Historia del arte*. México, UNAM: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.

Viñas, Moisés, *Índice cronológico del cine mexicano 1896-1992*, México, Dirección General de Actividades Cinematográficas-UNAM, 1992.

Weeks, Charles A., *El mito de Juárez en México*, México, Jus, 1977.

Widdifield, Stacie G. (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, México, Arte e imagen, tomo II, 2004.

Zanello, Fabio, “Sergio Sollima, Faccia a Faccia” en *Amarcord*, n° 12. Marzo-abril de 1998.

YOUTUBE

Christian Arthur, “Carlotta: The Mad Empress of Mexico (1939)”, 20 de julio de 2017, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=jwr60kL08iE&t=4277s>

Eduardo VZ, “Juarez y Maximiliano: La Caída de un Imperio (1933)”, 11 de septiembre de 2020, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=I3oJgcWIn-0&t=4982s>

Heriberto Leguina, “Telenovela Histórica “La tormenta” 1967”, 03 de octubre de 2020, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7FpooTi4sSQ&t=7s>

Isidro Puentes, “El joven Juarez”, 10 de mayo de 2016, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=aPY-eM-8JVk&t=3481s>

Michael A Christmas Tale Movie, “El joven Lincoln – Pelicula de John Ford con Henry Fonda.”, 28 de enero de 2017, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=u4Bax15ULMg&t=550s>

Raspu2, *Plática entre Benito Juárez y un cura*, 07 de marzo del 2013, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=aBlbXgzqS6c>

22microstar, *Aquellos Años (Drama Histórico de México)*, 24 de abril de 2020, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=IIZxs8dtvAY&t=378s>

ACERVOS

“Adiós mamá Carlota”, testimonio musical de México, volumen 13 N°. 11, http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/musica%3A56

Centro de Estudios de Historia de México, Fundación Carlos Slim, No. Fondo DCCCVI-1, Fondo Segundo Imperio. Manuscritos del embalsamamiento de Maximiliano 1, <http://www.cehm.org.mx/Buscador/VisorArchivoDigital?jzd=/janium/JZD/DCCCVI-1/1/10/1/DCCCVI-1.1.10.1.jzd&fn=26528>

Cineteca Nacional, Expedientes Hemerográficos, A-03058, *Juárez y Maximiliano*

Cineteca Nacional, Expedientes Hemerográficos, C-02786, “Juárez”

Cineteca Nacional, Expedientes Hemerográficos, A-00383, “Aquellos Años”.

Filmoteca de la UNAM

Fundación María Félix <https://www.fundacionmariafelix.net/>

FILMOGRAFÍA

Allá en el rancho grande (México, 1936), dir. Fernando Fuentes.

Amor Chinaco (México, 1941), dir. Raphael J. Sevilla Cantú.

Aquellos Años (México, 1973), dir. Felipe Cazals.

Asalto y robo a un tren (E.U., 1903), dir. Edwin S. Porter.

Audacia (E.U., 1940), dir. William Dieterle.

Caballería del imperio (México, 1942), Miguel Contreras Torres.

Faccia a Faccia (Italia-España, 1967), dir. Sergio Sollima.

Cara a cara.

Carlota y Maximiliano (México, 1965), dir. Ernesto Alonso.

Ceremonia al pie del monumento del mártir de la patria Melchor Ocampo en Morelia (México, 1905), dir. Carlos Mongrand.

Corri uomo, corri (Italia-Francia, 1968), dir. Sergio Sollima.

Corre cuchillo... corre!

Cuauhtémoc y Benito Juárez (México, 1904), dir. Carlos Mongrand.

Das Haupt des Juarez (Alemania, 1920), dir. Johannes Guter, Rudolf Meinert.

La cabeza de Juárez.

Disraeli (E.U., 1929), dir. Alfred E. Green.

Doña Perfecta (México, 1950), dir. Alejandro Galindo.

Dr. Ehrlich's Magic Bullet (E.U., 1940), dir., William Dieterle.

El quinto jinete del Apocalipsis.

El camino de los gatos (México, 1943), dir. Chano Ureta.

El Carruaje (México, 1972), dir. Raúl Araiza.

El cristo de mi cabecera (México, 1950), dir. Ernesto Cortázar.

El Grito de dolores o sea la Independencia de México (México, 1907), dir. Felipe de Jesús Haro.

El joven Juárez (México, 1954), dir. Emilio Gómez Muriel.

El nacimiento de una nación (E.U., 1915), dir. D. W. Griffith.

El padre Morelos (México, 1942), dir. Miguel Contreras Torres.

El presidente de la República entrando a pie al Castillo de Chapultepec (México, 1896), dir. Gabriel Veyre y Claude Ferdinand Bernard.

El rayo del sur (México, 1943), dir. Miguel Contreras Torres.

Escenas de la Alameda, (México, 1898), dir. Salvador Toscano.

Estatua de Carlos IV (México, 1905), dir. Enrique Echániz Brust.

Estatua de Morelos en Morelia (México, 1905), dir. Enrique Echániz Brust.

Fiestas presidenciales en Puebla (México, 1900), dir. Hermanos Becerril.

Goitia, un dios para sí mismo (México, 1989), dir. Diego López Rivera.

Guadalupe la Chinaca (México, 1937), dir. Raphael J. Sevilla.

Gutierritos (México, 1958), dir. Rafael Banquells.

Hernán Cortés, Hidalgo y Morelos (México, 1904), dir. Carlos Mongrand.

Historia (s) completa (s) de la Revolución mexicana de 1910 a 1915 y 1916 (México, 1915-1916), Enrique Echániz Brust, Salvador Toscano.

Il Buono, il Brutto, il Cattivo (Italia- España- Alemania, 1966), dir. Sergio Leone.

El bueno, el malo y el feo.

Juárez (México, 1972), Juan Ramón Arana.

Juarez (E.U., 1939), dir. William Dieterle.

Juárez y Maximiliano. La caída de un imperio (México, 1934), dir. Miguel Contreras Torres.

La feria de las flores (México, 1942), dir. José Benavides Jr.

La fórmula secreta (México, 1965), dir. Rubén Gámez. }

La paloma (México, 1937), dir. Miguel Contreras Torres.

La resa dei conti (España-Italia, 1966), dir. Sergio Sollima.

El halcón y la presa.

La sentencia (México, 1950), dir. Emilio Gómez Muriel

La tormenta, (México, 1967), dir. Raúl Araiza.

La vida trágica de Louis Pasteur (E.U., 1936), dir. William Dieterle.

La virgen que forjó una patria (México, 1942), dir. Julio Bracho.

Los bandidos de río frío, (México, 1954), dir. Rogelio A. González.

Maximiliano, emperador de México/Bajo la corona de espinas (Alemania, 1921), dir. Rolf Randolph.

Mexicanos al grito de guerra (México, 1943), dir. Álvaro Gálvez y Fuentes.

Per un pugno di dollari (Italia-España/RFA, 1964), Sergio Leone.

Por un puño de dólares.

Per qualche dollaro un più (Italia-España, 1965), dir. Sergio Leone.

Por unos dólares más.

Pies de gato (México, 1957), dir. Rogelio A. González Jr.

¡Qué viva México! (México, 1930), dir. Sergei Eisenstein.

Río Escondido (México, 1947), dir. Emilio Fernández.

Santa (México, 1932), dir. Antonio Moreno.

Senda Prohibida (México, 1958), dir. Jesús Gómez Obregón.

Simón Bolívar (México, 1942), dir. Miguel Contreras Torres.

Sor Juana Inés de la Cruz (México, 1962), dir. Ernesto Alonso.

The life of Emile Zola (E.U., 1937), dir. William Dieterle.

La vida de Emile Zola.

The mad empress (E.U. 1939), dir. Miguel Contreras Torres.

La emperatriz Loca.

The Undeafated (E.U., 1969), dir. Andrew McLaglen.

Los invencibles.

Tumba de Juárez (México, 1906), dir. Enrique Echániz Brust.

Two mules for the sister Sara (E.U., 1970), dir. Don Siegel.

Dos mulas para la hermana Sara.

Una carta de amor/Aquella carta de amor (México,1943), dir. Miguel Zacarías.

¡Viva Zapata! (E.U., 1952), dir. Elia Kazan.

Vera Cruz (E.U., 1954), dir. Robert Aldrich.

Yojimbo (Japón, 1961), dir. Akira Kurosawa.

Young Mr. Lincoln (E.U., 1939), dir. John Ford.

El joven Lincoln.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Capítulo 2

Figura 1. Fotogramas de *El joven Juárez* y *El joven Lincoln*.

Figura 2. *Still* de *Río Escondido*, Fundación María Félix.

Figura 3. Cuatro imágenes:

1. Superior Izquierda: Fotograma de *Juarez*.
2. Superior derecha: Fotograma de *La emperatriz Loca*.
3. Inferior izquierda: Fotograma de *Juárez y Maximiliano*.
4. Inferior derecha: Francisco Zurbarán *Magdalena penitente*, óleo sobre tela, 147 x 112 cm, Museo de San Carlos, s/f.

Figura 4. José Clemente Orozco, “Juárez y la caída del Imperio (Juárez redivivo)”, fresco sobre aparejo, 395 x 650 cm, Museo Nacional de Historia. Castillo de Chapultepec, 1948.

Figura 5. Fotograma de *Dos mulas para la Hermana Sara*

Capítulo 3

Figura 1. Fotograma de *El joven Juárez*

Figura 2. Fotograma de *Juarez*