

La imagen de los héroes mexicanos en las películas americanas*

*Paul J. Vanderwood***

Como recreaciones de la historia de México es indudable que las películas *Juárez* (1939) y *Viva Zapata!* (1952) pueden ser criticadas. Aunque algunos han dicho que ambas captan el espíritu o la esencia de los dramas que describen, los errores en los hechos, tal como hoy los comprendemos, son manifiestos en ellas al igual que una insistencia general que no viene al caso y que da a estos héroes mexicanos características y motivos que difícilmente tuvieron. Pero esas críticas son fáciles y no se enfocan en el problema principal. Estas películas nunca pretendieron ser representaciones históricas apegadas a los hechos. *Juárez* y *Zapata* fueron adaptadas deliberadamente para ajustarlas a las preocupaciones contemporáneas de la sociedad y de la propia industria cinematográfica de los Estados Unidos, lo cual hace que cada uno de estos filmes sea un documento fascinante para el estudio del periodo en que fueron producidos.

A finales de la década de los años treinta, Hollywood estaba en una situación precaria. Las utilidades habían desaparecido debido al predominio cada vez mayor del Eje en los mercados cinematográficos europeos que antes habían atendido las necesidades comerciales estadounidenses.¹ La sindicalización de artesanos de un mismo oficio en Hollywood fue causa de

*Publicado originalmente en *Film Historia*, vol. II, núm. 3, 1992, pp. 221-244. Esta traducción se publica con el consentimiento del autor.

**San Diego State University.

¹ Leo C. Rosten, *Hollywood: The Movie Colony, The Movie Makers*, Harcourt, Brace and Co., 1941, p. 160; Garth Jowett, *Film: The Democratic Art*, Little, Brown and Co., Boston, 1976, p. 283; Taylor M. Mills, "History of the Overseas Motion Picture Bureau's Early Operations", (¿1945?), archivos nacionales, Departamento de Estado, Washington, D.C., grupo de registro 208, pp. 1-2; *New Masses*, 11 de abril de 1939, p. 28.

huelgas y trastornos en la producción.² El gobierno federal había entablado un pleito antimonopolio que amenazaba con privar a las compañías productoras de sus *holdings* en las salas de cine.³ Y el Comité de la Cámara de Representantes sobre Actividades Antiamericanas, encabezado entonces por Martin Dies, de Texas, había empezado a despotricar sobre una supuesta infiltración comunista en la industria.⁴ Grupos militantes y de censura que tenían mucha influencia, como la Liga Católica de la Decencia y la Legión Americana, amenazaron con organizar manifestaciones de protesta alrededor de las salas de cine si el contenido de la película no cumplía con sus designios políticos y sociales.⁵ Y algunos estados y municipios ejercieron una censura sin trabas que amargó la vida de los guionistas y los productores de películas en igual medida.⁶ En pocas palabras: Hollywood estaba atemorizado y la atmósfera amenazadora subrayaba su necesidad de ser todas las cosas para toda la gente, de divertir a todos y no ofender a nadie.⁷

² Rosten, *op. cit.*, pp. 158-159; Jowett, *op. cit.*, p. 296; *New Masses*, *op. cit.*, p. 28; "TRA Interviews Lester Cole", en *Toward Revolutionary Art*, vol. 2, 1975, pp. 4-6; entrevista telefónica con Lester Cole, San Francisco, 25 de junio de 1976.

³ Jowett, *op. cit.*, p. 277.

⁴ Congreso de E.U., Comité de la Cámara sobre Actividades Antiamericanas, *Investigation of Un-American Propaganda Activities in the United States on H.R. 282*, 75th Cong., 3rd sess., 1938. William Gellerman, *Martin Dies*, Da Capo Press, Nueva York, 1972, p. 95 y ss.; Rosten, *op. cit.*, p. 144; Martin Dies, "The Reds in Hollywood", en *Liberty*, 24 de febrero de 1940, pp. 57-60; "No More Immigrants", en *Liberty*, 30 de marzo de 1940, pp. 12-14.

⁵ *The New York World Telegram*, 8 de junio de 1939, p. 17; "Film Censorship: An Administrative Analysis", en *Columbia Law Review*, diciembre de 1939, p. 1389; Margaret Farrand Thorp, *America at the Movies*, Yale University Press, New Haven, 1939, p. 214; Will H. Hays, *The Memoirs of Will H. Hays*, Doubleday & Co. Inc., Nueva York, 1955, p. 142; "Censorship of Motion Pictures", en *Yale Law Review Journal*, noviembre de 1939, pp. 106-107; Jowett, *op. cit.* p. 281; Richard Corliss, "The Legion of Decency", en *Film Comment*, verano de 1968, pp. 24-61; Richard Stuart Randall, *Censorship of the Movies: The Social and Political Control of a Mass Medium*, University of Wisconsin Press, Madison, 1970, pp. 28-29, 129, 161-162 y 199-200.

⁶ "Film Censorship", *op. cit.*, pp. 1384-1387 y 1391-1402; *Yale Law Review Journal*, pp. 91-102.

⁷ Walter Wagner, "120,000 American Ambassadors", en *Foreign Affairs*, vol. 18, octubre de 1939, p. 46; *The New York World Telegram*, 9 de junio de 1939, p. 21; Thorp, *op. cit.*, pp. 273 y 277; Meyer Levin, "The Candid Cameraman: Hollywood Producers Submit to Dictators Incidentally Giving America War-Minded Films", en *Esquire*, noviembre de 1936, p. 125; "Film Censorship", *op. cit.*, p. 1389; Charles A. Beard y Mary R., *America in Midpassage*, MacMillan Co., Nueva York, 1939, p. 601; Ben Ray Redman, "Pictures and Censorship", en *The Saturday*

Aunque tanto Hollywood como Washington lo niegan tenazmente, las relaciones entre la industria cinematográfica y el gobierno de los Estados Unidos existen de una manera esencial. El gobierno busca evitar las acusaciones de censura federal mientras que la industria procura mantener su fachada de libertad artística y libre expresión. A la vez, ambos buscan y disfrutan su apoyo mutuo, y la relación es, a menudo, íntima en los más altos niveles. Pero lo más importante a la larga es que, pese a algún conflicto ocasional, en general siguen el dictado que aconseja: amor con amor se paga.

Por ejemplo, a principios de 1939 Washington se enteró de que la Metro-Goldwyn-Mayer se proponía llevar a la pantalla el accidente que sufrió la aeronave "Cavalier", de la compañía Imperial Airways, en su reciente vuelo de Nueva York a Bermudas. Tres de sus 13 pasajeros perecieron lo cual señalaba los peligros de los viajes aéreos. Pero esa misma semana Eleanor Roosevelt debía bautizar un avión de la compañía Pan American, con cupo para 74 pasajeros, que inauguraría un servicio de vuelos trasatlánticos subsidiado generosamente por el gobierno. El 1 de marzo de 1939, G.S. Messersmith, del Departamento de Estado, envió una nota urgente a Will H. Hays, presidente de la poderosa Motion Picture Producer's Association, en la que le decía:

Considerando que nuestro gobierno y nuestro pueblo tienen un interés muy claro en el éxito de estos vuelos trasatlánticos, creo que usted estará de acuerdo conmigo en que sería mucho más apropiado llevar a la pantalla el primer vuelo realizado con éxito por un avión de línea comercial que revivir un incidente ya olvidado.⁸

Huelga decir que Hays estuvo de acuerdo; la MGM reaccionó a la indicación correspondiente del magnate de la industria cinematográfica y renunció a sus planes de hacer la película.⁹

El gobierno devolvió el favor con bastante rapidez: Harry Warner, quien manejaba los asuntos financieros de la Warner Brothers, escribió confiden-

Review of Literature, 31 de diciembre de 1938, p. 13; *The New York Times*, 15 de enero de 1939, sección 9, p. 5.

⁸ Washington, D.C., archivos nacionales, Departamento de Estado, grupo de registro 59, archivo decimal 811.4061, películas/259, Thomas Burke a G.S. Messersmith, 27 de febrero de 1939. También, Messersmith a Will Hays, 1 de marzo de 1939. (En lo sucesivo citado como DS, número de archivo decimal, documento, corresponsales, fecha).

⁹ DS, 811.4061, películas/260-263.

cialmente al presidente Roosevelt, el 5 de septiembre de 1939, que acababa de volver a Nueva York desde la Gran Bretaña en donde los apagones, las precauciones contra los ataques aéreos y el traslado de la población urbana a distritos rurales casi habían dejado vacías las salas de cine de las grandes ciudades inglesas. Y cuando Francia caía en manos de los nazis, comentaba: "Tendremos que funcionar con pérdidas. ¿Durante cuánto tiempo? Quién sabe". Warner explicaba, además, que con Hollywood asediado por litigios federales (entre los que el pleito antimonopolios era la parte más preocupante), los preparativos para defender estos casos habían agotado aún más el dinero, el tiempo y el potencial humano de la compañía. "Si hemos de trabajar entre las dificultades impuestas por la guerra europea, debemos estar libres de la carga de los litigios. Doscientos cuarenta mil empleados de la industria y cientos de miles de accionistas desean evitar la quiebra".¹⁰

La nota que Warner escribió al presidente acabó en el escritorio de Henry Hopkins, secretario de Comercio, quien encontró una solución.¹¹ El pleito antimonopolios terminó con un acuerdo entre las partes, al que se llegó el 14 de noviembre de 1940, y el gobierno convino en dejar este asunto.¹²

Jack Warner manejó con éxito la campaña presidencial de Roosevelt en California, en 1932, y esto fue el inicio de una amistad que duró hasta la muerte del presidente. En su autobiografía Warner dice: "Todo el mundo sabía que yo admiraba a Franklin Delano Roosevelt, que me unía a él una amistad personal que cualquiera habría envidiado, y que en muchas ocasiones fui invitado a la Casa Blanca".¹³ El tono de la correspondencia entre Roosevelt y Warner, incluida en los documentos del primero, indica que verdaderamente fueron muy buenos amigos.¹⁴ Un erudito en la esfera de la cinematografía afirma que, con frecuencia, el presidente hacía las veces de asesor técnico en los filmes políticos de Warner, y el productor Hal Wallis

¹⁰ Franklin Delano Roosevelt Library, Hyde Park, N.Y., FDR archivo oficial 73, películas, septiembre-diciembre de 1939, Harry Warner a Roosevelt, 5 de septiembre de 1939. (En lo sucesivo citado como archivo oficial FDR número, nombre del archivo, corresponsales, fecha).

¹¹ Archivo oficial FDR 73, películas, septiembre-diciembre de 1939, memorándum de S.T. Early al general Watson, 6 de septiembre de 1939.

¹² Jowett, *op. cit.*, pp. 277-278.

¹³ Jack L. Warner con Dean Jennings, *My First Hundred Years in Hollywood*, Random House, Nueva York, 1964, p. 216.

¹⁴ Véase, por ejemplo: archivo oficial FDR 73, películas, julio-octubre de 1937, Jack Warner a Marvin H. McIntyre, 8 de julio de 1937; noviembre-diciembre de 1938, Warner a McIntyre, 23 de diciembre de 1938; enero-abril de 1939, Warner a Roosevelt, 28 de abril de 1939.

todavía se acuerda de la presencia frecuente de la señora Roosevelt en los sets de los estudios de Warner Brothers en Burbank.¹⁵

En pago de los servicios prestados durante su campaña, Roosevelt ofreció a Warner un cargo diplomático en 1932. Warner declinó el puesto diciendo que se sentía halagado “pero creo que puedo hacer más por sus relaciones diplomáticas con una buena película sobre los Estados Unidos de vez en cuando”.¹⁶ Poco después, Roosevelt aprovechó la oportunidad de ejercer el brazo cultural de la política del “buen vecino”. Desde hacía mucho tiempo América Latina era un mercado importante para las películas estadounidenses. A pesar de las quejas ocasionales de un gobierno latinoamericano de que una película particular había ofendido los sentimientos de la nación, los públicos latinoamericanos seguían pagando por ver los estereotipos de ellos mismos que fabricaba Hollywood y que con frecuencia eran despreciativos. Sin embargo, la exhibición de la película *Girl of the Rio* ofendió tanto a los mexicanos que fue parte del orden del día de la Conferencia Interamericana de 1936, celebrada en Buenos Aires.¹⁷ Como resultado de los debates sobre las películas que se distribuían en el continente, los países americanos convinieron en que aquellas que insultaban a sus tradiciones nacionales o que deformaban la historia no serían exhibidas en ninguno de los países miembros.¹⁸ Mientras tanto, Jack Warner esperaba la oportunidad de hacer su contribución a la política del “buen vecino”. Las necesidades del estudio y del gobierno se amalgamaron en 1938.

Durante gran parte de la década de los treinta, Hollywood evitó producir películas con temas claramente políticos. La oficina de Hays hizo que se

¹⁵ Ina Rae Hark, “The Visual Politics of ‘The Adventures of Robin Hood’”, en *Journal of Popular Films*, vol. 5 (2976), p. 6; entrevista a Hal Wallis, Estudios Universal, Los Ángeles, 11 de agosto de 1976.

¹⁶ Warner, *100 Years*, p. 224.

¹⁷ Cordell Hull, *The Memoirs of Cordell Hull*, vol. 1, MacMillan Co., Nueva York, 1948, p. 493; *Conferencia Interamericana para el Mantenimiento de la Paz: Actas* (informes estenográficos), Buenos Aires, 1936, Imprenta del Congreso Nacional, Buenos Aires, 1937, p. 532; DS, 811.4061, películas, caja 5024; Allen Woll, *The Latin Image in American Film*, UCLA Latin American Center Publications, Los Ángeles, 1977. Sobre *Girl of the Rio* véase: Woll, *Latin Image*, pp. 21, 33, 37, 49; *The New York Times*, 9 de enero de 1932, p. 21 y 20 de abril de 1932, p. 27; George H. Jr., Roeder, “Mexicans in the Movies: The Image of Mexicans in American Films (1894-1947)”, University of Wisconsin, Madison, 1971, p. 28, sección bibliográfica (mecanografiado); Dewitt Bodeen, “Dolores del Río”, en *Films in Review*, mayo de 1967, pp. 271 y 278-279.

¹⁸ DS, 811.4061, películas, caja 5024; Woll, *op. cit.*

acatará la política de hacer películas de entretenimiento, no de propaganda.¹⁹ Pero la industria no podía aislarse de los sucesos que ocurrían en el mundo. El personal cinematográfico, algunos de cuyos miembros eran izquierdistas activos, fundó la Liga Antinazi en 1936, y aunque los productores, principalmente judíos, simpatizaron con la condena del antisemitismo nazi que declaró la Liga, desdeñaron la ostentación de la organización porque enfocaba la atención política en la industria.²⁰ Los productores tuvieron razón. Martin Dies, miembro de la Cámara de Representantes, aprovechaba gustosamente todas las oportunidades de figurar en los titulares de los periódicos y en 1938, el nuevo Comité de la Cámara sobre Actividades Antiamericanas ya se había abierto camino en el mundo del cine.²¹

Martin Dies lanzó la acusación de que los estudios, en su afán de combatir el totalitarismo europeo, se habían mostrado suaves con el comunismo. Warner Brothers encabezó el movimiento de los productores para desarmar este ataque. Todos se apiñaron para mimar al congresista. Dies afirmó que Warner le ofreció llevarlo a la vicepresidencia de los Estados Unidos o, como segunda opción, que produciría cualquier clase de película proamericana que él ordenara. Asegurando que no aspiraba a la vicepresidencia del país, Dies estuvo de acuerdo con la idea de hacer una película de un millón de dólares. Los planes comenzaron en 1939 pero la segunda guerra mundial interrumpió el proyecto y temporalmente dejó al comité de la Cámara fuera del negocio. El propio Dies nunca desistió. En 1940 dijo que "la influencia comunista era responsable de una propaganda sutil pero muy eficaz que se observaba en películas como *Juárez...*"²²

En realidad, *Juárez* fue deliberadamente propagandística mas no a causa de la influencia comunista. A mediados de 1938, cuando el proceso de

¹⁹ *The New York Times*, 15 de enero de 1939, sección 9, p. 5; *The New York World Telegram*, 9 de julio de 1939, p. 21; Thorp, *op. cit.*, pp. 273 y 277; Jowett, *op. cit.*, p. 294; "Censorship", en *Yale Law Review*, p. 108.

²⁰ Rosten, *op. cit.*, pp. 140-143; Jowett, *op. cit.*, p. 296; entrevista con Lester Cole, 25 de junio de 1976; "Censorship", en *op. cit.*, pp. 107-108; Lewis Jacobs, *The Rise of the American Film: A Critical History*, Teachers College Press, Nueva York, 1968, pp. 528-531; Olga J. Martin, *Hollywood's Movie Commandments*, Arno Press y New York Times, Nueva York, 1970, p. 222.

²¹ Comité sobre Actividades Antiamericanas, *op. cit.*; Rosten, *op. cit.*, p. 144; Gellerman, *op. cit.*, pp. 95 y ss.; Dies, "More Snakes than I Can Kill", en *Liberty*, 17 de febrero de 1940; "Is Communism Invading the Movies?", 24 de febrero de 1940, pp. 57-60; "No More Immigrants", 30 de marzo de 1940, pp. 12-14.

²² Dies, "The Reds in Hollywood", en *Liberty*, 17 de febrero de 1940, p. 50.

escribir el guión estaba bastante avanzado, la nación empezó a apartarse de su posición aislacionista pasiva. Los norteamericanos aún no tenían asomos de tendencias intervencionistas pero ya no eran neutrales. Tal como William Langer y S. Everett Gleason señalaron, las persecuciones y la discriminación racial ordenadas por Hitler “exacerbaron la repugnancia que los americanos sentían ante el totalitarismo y la dictadura. El fascismo alemán infringió los códigos morales, los valores cristianos y las normas de conducta ordinarias que todos los pueblos civilizados deseaban acatar”.²³ Aunque Roosevelt aún se enfrentaba a una oposición considerable en su empeño para que los Estados Unidos participaran más activamente en los asuntos europeos, la mayor parte de los americanos, incluso los aislacionistas más obstinados, estaban de acuerdo en que había que tomar medidas enérgicas para preservar el hemisferio occidental como un bastión de la democracia.²⁴ Y la industria cinematográfica estaba deseosa de contribuir a ello.

Roosevelt planeaba reforzar los compromisos entre las naciones americanas en la Conferencia Interamericana que se celebraría en diciembre de 1938 en Lima, Perú. A través de la Asociación de Productores, la industria fílmica se unió a estos planes en el nivel más alto. El 18 de noviembre de 1938, Will Hays escribió a Roosevelt que la industria proporcionaría una información fílmica completa sobre la Conferencia. Después de ella, los productores se proponían enviar a un grupo de fotógrafos por toda América Latina que filmaría secuencias que más tarde podrían dividirse para futuros noticieros. Hays trabajó estrechamente con el Departamento de Estado para afinar los detalles y dijo al presidente que los empleados de la industria fotografiarían “los hechos que el Departamento de Estado juzgara de valor especial”. Naturalmente, Hollywood pagaría los gastos. Además, Hays aseguró que había considerado con los productores otros aspectos del programa cinematográfico de Roosevelt para América Latina e informó que “todos tienen entusiasmo por cooperar en todas las formas posibles”.²⁵

Cabe mencionar que los Warner no hicieron la película *Juárez* movidos solamente por su afecto por el gobierno. Hubo otros factores entre las

²³ William L. Langer y Everett S. Gleason, *The Challenge of Isolation, 1937-1940*, publicado para el Consejo sobre Relaciones Exteriores por Harper and Brothers Publications, Nueva York, 1952, p. 12.

²⁴ Langer, *op. cit.*, pp. 37-51; Philip E. Jacob, “Influences of World Events on U.S. ‘Neutrality’ Opinion”, en *Public Opinion Quarterly*, marzo de 1940, pp. 64-65; Allan Nevins, *The New Deal and World Affairs*, Yale University Press, New Haven, 1950, pp. 159-160.

²⁵ Archivo de documentos personales FDR 1945, Hays a Roosevelt, 18 de noviembre de 1938.

causas del proyecto. Los hermanos, por ser judíos, estaban naturalmente preocupados por los estragos de Hitler. Su agente alemán, que también era judío, fue asesinado en 1935 por los nazis.²⁶ El ataque del comité de Dies exigía una reafirmación de su patriotismo, algo que los Warner sentían de verdad. Además, con el cierre de los mercados europeos, América Latina era tentadora. La histórica serie de biografías de la compañía, que había producido *Zola* y *The Life of Louis Pasteur*, había sido bien acogida y merecía ampliarse. Y Paul Muni, la estrella más popular y más cara de la Warner, necesitaba un papel nuevo.²⁷ Pero fue fundamentalmente el espíritu de la época lo que sentó el tono de la película y lo que decidió, por último, su contenido.

El guión fue objeto de una docena de revisiones, ya que los escritores se esforzaban en exponer sus argumentos en el marco contemporáneo y de la manera más simple. En el discurso que Roosevelt pronunció en Kingston, Ontario, el 18 de agosto de 1938, advirtió a los nazis que las aventuras fascistas en el Nuevo Mundo encontrarían al continente unido en su contra.²⁸ Las órdenes que tenían los escritores del guión eran: "El diálogo, en la medida en que sea político e ideológico, debe consistir en frases tomadas de la prensa actual; cualquier niño debe comprender que Napoleón en su intervención en México es lo mismo que Mussolini más Hitler en su aventura en España".²⁹

Si bien a los escritores del guión no les costó trabajo encontrar en la prensa diaria las frases para el diálogo informal de los actores, tuvieron dificultades con los conceptos ideológicos que eran la esencia de la película. La obra de teatro *Juárez and Maximilian* que Franz Werfel escribió en 1926, proporcionó un marco dramático para la película, pero su conclusión no satisfacía las necesidades de Warner Brothers. En la escena culminante de la obra Maximiliano dice: "Mi idea de una monarquía radical fue irreal... La era de la realeza ha terminado. En el naufragio de las clases privilegiadas, los pobres reyes pequeños que no son reyes deben morir. El linaje de los dictadores ha llegado. Juárez [está aquí]".³⁰ Sin embargo, estos sentimientos

²⁶ Hark, "Visual Politics", p. 4.

²⁷ Entrevista a Henry Blanke, Los Ángeles, 10 de agosto de 1976.

²⁸ Langer, *op. cit.*, p. 40.

²⁹ University of Southern California, Biblioteca Doheny, colecciones especiales, colección William Dieterle 17, cajas 5 y 6, *Juárez* (1939), caja 5, documento 8, "Phantom Crown" por Wolfgang Reinhardt, 15 de febrero de 1938. (En lo sucesivo citado como colección Dieterle, más caja, documento, título).

³⁰ Franz Werfel, *Juárez and Maximilian: A Dramatic History in Three Phases and Thirteen*

desalentadores no desanimaron durante mucho tiempo a los escritores. Primero hicieron que Maximiliano detallara las ventajas de la monarquía ilustrada a Porfirio Díaz y, luego, dejaron que Juárez se las arreglara con Díaz más tarde. "Verá usted, Porfirio" dice el presidente mexicano, "cuando un monarca gobierna mal, cambia al pueblo; cuando un presidente gobierna mal, el pueblo lo cambia a él".³¹ Díaz salía convencido, pero ¿ocurriría lo mismo con el público que viera la película?

La Warner se angustió por el diálogo crucial. A los productores les parecía que Maximiliano triunfaba en el debate. La benevolencia de Maximiliano, según dijo un ejecutivo, pesaba más que la tenacidad de Juárez.³² Muchos reseñadores de la película también consideraron que el monarca era más atrayente que el presidente.³³ Un crítico inglés censuró a México por abrazar a Juárez y rechazar a Maximiliano.³⁴ Pero los escritores del guión se enfrentaron a un problema delicado. En su intención de hacer que la película fuese contemporánea, cualquier denigración de la monarquía ilustrada se revertía en la Gran Bretaña, principal freno del totalitarismo que tenía la democracia y el mayor mercado de películas que quedaba en Europa. Éste fue un dilema que los escritores no pudieron resolver.

Surgieron preocupaciones parecidas sobre el discurso culminante y final de Juárez. Maximiliano había sido capturado, y una delegación de diplomáticos europeos suplicaba que no fuese ejecutado. El presidente los reprendió diciendo: "¿Con qué derecho, señores,* las grandes potencias de Europa invaden las tierras de un pueblo humilde, matan a todos los que no las hacen sentirse bienvenidas, destruyen sus campos y arrebatan el fruto de su trabajo a aquellos que sobreviven...?" El presidente aseguró que Maximiliano debía morir para expiar la culpa colectiva de Europa. Y continuó diciendo: "El mundo debe saber que México no es un despojo para las potencias sanguinarias y explotadoras de la civilización europea de ustedes.

Pictures, traducido por Ruth Langer, publicado para el Theater Guild, Inc. por Simon and Schuster, Nueva York, 1926, p. 146.

³¹ Warner Brothers Studios, Los Ángeles, materiales de producciones, Juárez P59, "Juárez (Dialogue Transcript)", rollo 4-A, p. 2. (En lo sucesivo citado como Warner Brothers, Juárez P59, documento).

³² Warner Brothers, materiales de producciones, Juárez P59, "General Notes on *Phantom Crown*, 1938". También, "Consolidation of the Values of Scenes 10 and 13".

³³ Alan Page, "Death Always Wins", en *Sight and Sound*, verano de 1939, pp. 75-76; *New Masses*, 11 de mayo de 1939, p. 28.

³⁴ *Ibid.*, p. 75.

* N. del e. En español en el original.

¡Nosotros conocemos bien esa civilización, señores! La hemos padecido durante trescientos años”.³⁵ Puesto que los fascistas eran claramente los imperialistas contemporáneos de Europa, el estudio estaba seguro de que los distintos públicos sabrían quiénes eran los verdaderos culpables. Pero más tarde, la guerra fría trastornó las relaciones entre los Estados Unidos y los países europeos. Por ello, cuando la película fue nuevamente exhibida en 1952, se eliminaron esas palabras de Juárez que censuraban la civilización de Europa.³⁶

La amenaza creciente de la segunda guerra mundial fue causa de que el guión sufriera más modificaciones incluso durante la filmación de la película. En las primeras versiones, el estudio pretendió poner de manifiesto el lado humanitario de la democracia. En una secuencia ulterior, Díaz instaba a Juárez a perdonar la vida a Maximiliano. Díaz, con la mirada clavada en un retrato de Abraham Lincoln que colgaba de la pared, preguntaba al presidente: “¿Qué haría él, don Benito? La democracia es humana... No es una justicia fría e implacable”. Juárez, con una inflexión de dolor en su voz, respondía: “¿Acaso no lo sé...? ¿Acaso cree usted que yo quiero que muera?”³⁷ La crisis de Munich intervino en este punto endureciendo las actitudes hacia los nazis. Ante la amenaza cada vez más fuerte en que se veía la democracia, la Warner decidió que era preciso sacrificar el humanitarismo y que Juárez comprendía muy bien cuál era su deber. En la versión definitiva del guión ya no se preocupó por la suerte de los imperialistas.³⁸

Independientemente de un supuesto aprecio por el valor y los logros de Juárez, en 1939 la Warner no podía confiar la seguridad del continente a un indígena zapoteca con aspecto de mono, como lo describió el guionista Aneas MacKenzie. De hecho, en la descripción concisa de la personalidad del presidente, MacKenzie consideró a Juárez bastante obtuso, y explicaba que “era característico del indio [Juárez] que no previera el factor evidente que le daría la victoria completa y final”, la intervención de los Estados Unidos con su Doctrina Monroe.³⁹ La Warner insistió en que la amenaza actual exigía un liderazgo semejante en la persona de Franklin Delano Roosevelt y

³⁵ Warner Brothers, materiales de producciones, Juárez P59, “Juárez (Dialogue Transcript)”, rollo 7-A, p. 1.

³⁶ *Ibid.*, revisiones del 1 de junio de 1951, excluidas del rollo 6B, p. 3.

³⁷ *Ibid.*, argumento de Phantom Crown por John Huston, 1938, p. 223.

³⁸ *Ibid.*, (Dialogue Transcript), rollo 7-A, 1-2.

³⁹ Colección Dieterle 17, Juárez, caja 5, documento 1, “Carácter y carrera de Juárez” por A.E. MacKenzie, pp. 17-18. Véase el calificativo de “aborigen con aspecto de mono” en el mismo documento, p. 3.

la herencia de Abraham Lincoln. De hecho, la analogía entre Roosevelt y Lincoln fue mencionada con frecuencia en los últimos años de la década de los treinta y la Warner deseaba pintar a Juárez con tonos inconfundiblemente "lincolnescos". El emancipador reuniría el apoyo del público que Roosevelt necesitaba, aparte de que esta distorsión sería taquillera. Desde el advenimiento del fascismo militante, Lincoln había sustituido a Napoleón como la figura histórica más popular para los espectadores de películas americanas.⁴⁰ Paul Muni estaba indudablemente preparado para su papel. En la película *Bordertown*, de 1935, representó a un abogado mexicano-americano cuyo ideal era Lincoln, y cuando los problemas de la democracia se intensificaron, los estudios recurrieron cada vez más a Lincoln como fuente de inspiración y determinación.⁴¹ La Warner no tardaría en estrenar un documental estridentemente patriótico titulado *Lincoln in the White House*, mientras que los estudios Universal lanzaron, poco después, el filme *Young Mr. Lincoln* (1939), protagonizado por Henry Fonda, y la RKO siguió este camino con una popular adaptación de la obra de Robert Sherwood *Abe Lincoln in Illinois* (1940).⁴² En otros tiempos, Lincoln salvó a la Unión, que estaba en dificultades, y volvería a hacerlo. Juárez no sólo emularía a Lincoln sino que sería Lincoln mismo.

El propio Paul Muni, quien tenía un control directo sobre sus papeles, insistió en que se hiciera esta amalgama. Según dijo, Juárez no sólo debe tener un retrato de Lincoln en su habitación sino que los dos presidentes deben comunicarse directamente. Juárez no debe ser un admirador de Lincoln a distancia, sino que ambos deben establecer un contacto real. Fue Muni quien quiso que, después del asesinato de Lincoln, su retrato fuera orlado con un crespon negro, de suerte que él, a través de Juárez, pudiera exaltar las virtudes del presidente martirizado.⁴³ Esta aureola fue reforzada por las direcciones de escena: "Omita la conveniencia política y el cálculo frío del gesto y conviértalo en un movimiento de magnanimidad lincolniana", y asegúrese de que la carta que Juárez escribe a Maximiliano sea "un modelo de sencillez lincolniana".⁴⁴

⁴⁰ *The New York World Telegram*, 10 de junio de 1939, p. 4.

⁴¹ Roeder, "Image of Mexicans", sección bibliográfica, p. 29.

⁴² *The New York Times Film Reviews, 1913-1968*, vol. 3, The New York Times y Arno Press, Nueva York, 1970, pp. 1611-1612 y 1686-1687; archivo oficial FDR 73, películas, noviembre-diciembre de 1938, Warner a McIntyre, 23 de diciembre de 1938.

⁴³ Colección Dieterle 17, Juárez, caja 5, documento 2, "Memorándum de Blanke a Finkel, MacKenzie y Dieterle", fechado el 10 de noviembre de 1938, pp. 3-4.

⁴⁴ Colección Dieterle 17, Juárez, caja 5, documento 8.

Muchos otros factores específicos influyeron en los detalles del filme, pero el espacio no permite una exposición de estos aspectos curiosos de la forma final de la película. Se eliminaron frases que hubieran podido herir los sentimientos británicos, así como las referencias a la Iglesia católica por consideración a la Liga de la Decencia.⁴⁵ Los censores mexicanos objetaron las secuencias que indicaban que los poderes espirituales de la Iglesia católica prevalecían sobre los poderes temporales del Estado.⁴⁶ Finalmente se eliminaron todas las referencias a la Iglesia. La Production Code Administration, que dirigía el puritano Joseph Breen, objetó todos los puntos relativos al decoro sexual, la violencia y la vulgaridad.⁴⁷ Además, la vanidad de Paul Muni se puso de manifiesto durante la filmación de la película. Pidió, y obtuvo, que se eliminaran varias escenas largas que despertaban en el público simpatía por las cualidades humanas de Maximiliano y Carlota. Bette Davis, que representó el papel de Carlota, escribiría más tarde: "la preeminencia del señor Muni fue nuestra ruina".⁴⁸

Juárez fue estrenada el 25 de abril de 1939 en el Hollywood Theater de la ciudad de Nueva York. Un tren especial trajo de Washington, D.C. a los diplomáticos representantes de doce países de América Latina para que asistieran a ese estreno y la película fue elogiada, en general, por el público y por la crítica.⁴⁹ Dos semanas después, fue exhibida a los altos funcionarios del gobierno en Washington, D.C. y Lawrence Duggan, jefe de la División de Repúblicas Americanas del Departamento de Estado, en una decisión sin precedente, ordenó que la película fuera usada para evaluar las actitudes

⁴⁵ Warner Brothers, materiales de producciones, *Juárez* P59, argumento de fecha 5 de enero de 1939, p. 168, eliminado del guión final. Véase comunicación interna de la oficina, T.C. Wright a todos los jefes de departamento, 23 de enero de 1939.

⁴⁶ John Eugene Harley, *World Wide Influence of the Cinema, a Study of Official Censorship and the International Cultural Aspects of Motion Pictures*, University of Southern California Press, Los Ángeles, 1940, p. 167.

⁴⁷ Véase, por ejemplo: Motion Picture Producers Association, Washington, D.C., archivo, *Juárez*, cartas de la oficina de Breen a Warner Brothers de fechas 1 de noviembre de 1938; 7 de noviembre de 1938; 4 de enero de 1939; 9 de enero de 1939.

⁴⁸ Bette Davis, *The Lonely Days, An Autobiography*, G.P. Putnam's Sons, Nueva York, 1962, p. 228; *The New York Times*, 12 de marzo de 1939, sección 11, p. 5; Jerry Vermilge, *Bette Davis*, Galahad Books, Nueva York, 1973, pp. 64-65.

⁴⁹ "Movie of the Week, *Juárez*, Democracy Is Warner's Hero in Film of Mexico's Tragic Emperor", en *Life*, 8 de mayo de 1939, pp. 70-75; *The New York Times*, 26 de abril de 1939, p. 27; Herman G. Weinberg, "Celluloid Trumpet Blasts", en *Sight and Sound*, verano de 1939, pp. 58-59; Phillip T. Hartung, "The Stage and Screen", en *Commonwealth*, 12 de mayo de 1939, pp. 76-77.

latinoamericanas hacia los Estados Unidos y la democracia. Dio instrucciones a los diplomáticos estadounidenses en América Latina para que informaran sobre la acogida que había tenido esta película en sus respectivos lugares y, durante el año siguiente, las embajadas y los consulados informaron acerca de las abundantes y variadas reacciones al filme.⁵⁰ La película agradó mucho al presidente Lázaro Cárdenas de México o, por lo menos, consideró que era políticamente oportuno darle un trato especial. A pesar de algunas críticas adversas, Cárdenas ordenó que la película fuera estrenada en el Palacio de Bellas Artes, siendo la primera que se exhibió en la sala cultural más importante del país.⁵¹ El embajador de Estados Unidos en México, Josephus Daniels, dijo en público que era una “película perfecta” y “fiel a la historia”. En privado, dijo al Departamento de Estado que comprendía que la versión norteamericana de la película hubiera sido editada para adaptarla a las actitudes mexicanas. Específicamente, una escena que atribuía la expulsión de los franceses a la Doctrina Monroe fue eliminada en México. El embajador Daniels explicaba:

La omisión de esa escena fue, sin duda, por consideración a la falta de apreciación latinoamericana de todo lo que las naciones al sur del Río Grande le deben a la Doctrina [Monroe]. Los mexicanos prefieren pensar que Juárez obtuvo la victoria sobre Maximiliano con sus propios hechos de armas y no por las peticiones americanas a Napoleón, aunque la película muestra claramente que Juárez fue un admirador de Lincoln...⁵²

Hasta aquí por lo que se refiere a Josephus Daniels, embajador de este país “buen vecino”.

Sin embargo, la utilización de versiones cinematográficas de héroes mexicanos con fines políticos había llevado a la posibilidad de reclutar al campesino revolucionario, Emiliano Zapata, para la lucha por la democracia. Pero Zapata resultó ser un personaje mucho más difícil de controlar, e hicieron falta doce años más de titubeos nerviosos para que, por fin,

⁵⁰ DS, 811.4061, Juárez/1; Juárez/3, arzobispo Murphy a Ellis O. Briggs, 6 de mayo de 1939; Juárez/6A, secretario de Estado a los funcionarios diplomáticos y consulares de los Estados Unidos en otras repúblicas americanas, 8 de junio de 1939.

⁵¹ *The New York Times*, 2 de julio de 1939, sección 9, p. 4; DS, 811.4061, Juárez/11, William P. Blocker al secretario de Estado, 1 de julio de 1939; Jerome Lawrence, *Actor: The Life and Times of Paul Muni*, G.P. Putman's Sons, Nueva York, 1974, pp. 244-245.

⁵² DS, 811.4061, Joseph Daniels al Departamento de Estado, 22 de junio de 1939.

apareciera en las pantallas de cine aunque por entonces fuera ya una víctima, algo manchada, de las tensiones de la guerra fría.

Los planes para la película sobre Zapata nacieron en 1938 de los deseos de un zapatista de celebrar a su héroe en los Estados Unidos, y de las ambiciones de un emprendedor escritor inglés que deseaba coronar con ella su largo estudio de la Revolución Mexicana. El zapatista era Gildardo Magaña, cercano colaborador de Zapata durante la Revolución y gobernador de Michoacán en 1938. Magaña había reunido reliquias, documentos y otros materiales pertenecientes al movimiento agrario y había publicado una biografía del jefe guerrillero en dos volúmenes. Deseaba que Zapata fuera conocido por los norteamericanos a través de una traducción al inglés de su obra. Edgcomb Pinchon fue el autor inglés que se proponía hacer una crónica de “los cien años de lucha de México por un gobierno democrático”, según sus palabras.⁵³ Hasta entonces había escrito tres libros sobre ese tema, incluido *¡Viva Villa!* del cual se hizo una adaptación para el filme del mismo título en 1933. Pero la falta de material de fuentes confiables obstaculizó el trabajo de Pinchon sobre Zapata. Ahora, según recuerda Magaña, Pinchon vio el medio de completar su proyecto y estableció contacto con la Metro Goldwyn-Mayer para venderle los derechos del libro propuesto.⁵⁴ En esta difícil venta al estudio, Pinchon hizo hincapié en su gran conocimiento del México revolucionario, en sus relaciones personales con el gobernador Magaña y con el presidente Cárdenas pero, sobre todo, en el inmenso valor contemporáneo de una película sobre Zapata. En resumen, dijo que una película así fortalecería el régimen democrático de Cárdenas y aseguraría la hegemonía de los Estados Unidos en América Latina. El entusiasmo de Pinchon por la idea de la película era ilimitado. Según sus palabras:

El mundo vacila entre las tentaciones de la dictadura y la democracia. Muestran en la película a la dictadura en la práctica —y Porfirio Díaz tiene a Hitler y a Mussolini en el trasfondo!—. Muestran lo que sucede: la revuelta final, desesperada, heroica. Luego muestran el desenlace: paz y hogar y felicidad, la libertad para ser un hombre, para seguir su propio camino y para decir lo que se piensa. Muestran hecho trizas el lazo terrible entre el poder del gobierno y los intereses capitalistas —pues eso es el

⁵³ Twentieth Century-Fox Studios, Los Ángeles, California, archivo, número 2480, *¡Viva Zapata!*, caja 1, varias cartas de Edgcomb Pinchon, del 1 de diciembre de 1938 al 1 de junio de 1939, Pinchon a Edwin Knopf de Metro Goldwyn-Mayer, 1 de diciembre de 1938 (mencionados en lo sucesivo como Fox, *¡Viva Zapata!*, caja, archivo, corresponsales, fecha).

⁵⁴ Fox, *¡Viva Zapata!*, caja 1, varias cartas de Pinchon a Knopf, 1 de diciembre de 1938.

fascismo que debe depender de los impulsos más viles de la humanidad para existir—. Muestrén esto y [tendrán]... un documento mundial de enorme influencia en este momento. Y yo les digo: ¡Háganlo en grande! Conviértanlo en la respuesta. Dénle faldas de colores, grandes sombreros y piel morena: es, de nuevo, la historia de la Carta Magna en la cual se basa toda democracia.

... Podría reanimar la llama vacilante de la democracia en el mundo de habla inglesa (de ello es testimonio Inglaterra, y el fascismo aquí [en México]). Podría ser la respuesta hermosa, arrolladora, incontestable para Hitler y Mussolini... ¡Y, hecha en español, podría ganar a América Latina para Estados Unidos! ¡Hagámoslo ya!⁵⁵

La MGM mordió el anzuelo. Pinchon escribió su apología, *Zapata, the Unconquerable*, y el estudio planeó la película. Pero la segunda guerra mundial intervino. Con Europa inmersa en la *blitzkrieg* de Hitler, el 16 de agosto de 1940 Roosevelt creó, por orden ejecutiva, la Oficina de Coordinación de Relaciones Comerciales y Culturales entre las Repúblicas Americanas, que luego se llamaría, simplemente, Oficina de Asuntos Interamericanos.⁵⁶ Su misión consistía en eliminar el comercio y la propaganda del Eje en América Latina sustituyéndolos con comercio y propaganda de Estados Unidos. Nelson A. Rockefeller encabezó el nuevo organismo con John Hay "Jock" Whitney como ayudante a cargo de la división de cinematografía. Hollywood se unió de buena gana al grupo. Y Rockefeller, en una decisión que debió ser de las primeras que tomó sobre el potencial cinematográfico de América Latina, ordenó que se hiciera un estudio sobre una película basada en Emiliano Zapata.⁵⁷

La investigación correspondiente fue encargada a Addison Durland, un especialista en América Latina al servicio de Motion Picture Producers Association, organización que cooperaba de manera entusiasta con las intenciones del gobierno. La historia fue menos generosa. Después de investigar en la biblioteca pública de Nueva York y en otras fuentes, Durland informó que la figura de Zapata era excesivamente polémica para ser expuesta en una película en América Latina. Durland aconsejó a la Oficina de Asuntos Interamericanos que se olvidase de Zapata como material fílmico y, durante

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Donald W. Rowland (edit.), *History of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*, Government Printing Office, Washington, D.C., 1947, pp. 7-8.

⁵⁷ Motion Picture Producers Association, Washington, D.C., *¡Viva Zapata!*, memorándum Addison Durland, 1 de junio de 1948.

los años siguientes, dio el mismo consejo a varios estudios cinematográficos que también consideraban la realización de una película sobre el rebelde.⁵⁸

Con el fin de la guerra, la idea de hacer una película sobre Zapata revivió gracias al empeño de Jack Cummings, uno de los primeros productores de la MGM, sobrino de Louis B. Mayer. Cummings tenía sobre México un punto de vista romántico y en 1946 realizó varios cortometrajes de paisajes y lugares, a los que el gobierno mexicano atribuyó un aumento del turismo en el país. El presidente Miguel Alemán quiso devolverle ese favor. Cummings solicitó hacer una película sobre Zapata y, a mediados de 1947, viajó a la ciudad de México con el guionista Lester Cole para arreglar los detalles. Cole llevó consigo su proyecto de guión, el cual sin duda entusiasmó a los mexicanos por su toque bastante radical y decididamente altruista. Los miembros más importantes de la industria cinematográfica mexicana y el gobierno convinieron en cooperar en el proyecto.⁵⁹ Cummings y Cole regresaron a la MGM dispuestos a trabajar, pero el ánimo nacional había empezado a cambiar bajo la influencia de la guerra fría, y los políticos, dándose cuenta de sus oportunidades, decidieron jugar rudo. Muchos arroyos alimentaron el caudal del anticomunismo que inundó el país. Como una faceta de esta actitud, el Comité de la Cámara sobre Actividades Antiamericanas aceptó su vieja maquinaria enmohecida y renovó su ataque a Hollywood. Y Lester Cole no tardó en caer en las redes del Comité.⁶⁰

La estrategia en que se basaba el ataque del comité de la Cámara a la industria del cine y los resultados de ese ataque son conocidos en buena medida y, en todo caso, van más allá de las intenciones de este artículo. Baste con decir aquí que Producers Association prometió al gobierno federal que la industria no lanzaría películas que no describieran fielmente la vida y las instituciones de los Estados Unidos, lo cual era una trampa deliberada que permitía el control arbitrario de la producción filmica. El Departamento de Estado ordenó a sus misiones en el extranjero informar sobre la reacción de los públicos a las películas americanas. Luego, Hollywood podría graduar su material en la debida forma. La industria también estableció un centro distribuidor de información para proporcionar a los productores de películas toda la información necesaria sobre las preocupaciones extranjeras en la

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Entrevista personal a Jack Cummings, Los Ángeles, 17 de agosto de 1976. También, la entrevista a Cole, 25 de junio de 1976.

⁶⁰ "TRA entrevista a Lester Cole", en *Toward Revolutionary Art*, vol. 2, 1975, p. 3. También, entrevista a Cole, 25 de junio de 1976.

esfera del cine y para examinar los guiones y los filmes con miras a eliminar el material que pudiera ser ofensivo para los espectadores de otros países.⁶¹ Desde hacía tiempo, Hollywood había establecido su propia censura con el fin de evitar las restricciones directas del gobierno federal. Pero el comité de la Cámara no cesaría en su empeño. Cole afirma que la dirección de la MGM estaba particularmente intranquila por su película sobre Zapata. En una ocasión, Eddie Mannix, gerente del estudio, había estallado diciendo: "Este bastardo Zapata es un maldito comunista revolucionario". Pero el potencial taquillero del drama mexicano apaciguó a la MGM y el estudio decidió seguir adelante. Sin embargo, cuando el Comité de la Cámara sobre Actividades Antiamericanas citó a Cole, la MGM quedó convencida de que tenía que renunciar al filme sobre Zapata. Cole se encargó de su propia defensa, como uno de los Diez de Hollywood, y el 8 de febrero de 1949 la MGM vendió por unos 60 000 dólares todos sus derechos sobre el material de Zapata a la Twentieth Century-Fox, la cual llevaba varios años considerando la idea de hacer una película sobre el revolucionario mexicano cuyo título provisional era *The Beloved Rogue*.⁶²

La Fox contrató inmediatamente a John Steinbeck para escribir el guión, proyecto que había interesado al escritor durante algunos años. Mientras se encontraba en México, a mediados de 1945, una compañía de cine abordó a Steinbeck precisamente para que escribiera ese guión, pero él estaba comprometido con otro trabajo. La idea de la película lo seguía atrayendo pero afirmó que escribiría el guión sólo si el gobierno mexicano le aseguraba que podría exponer con exactitud los hechos históricos.⁶³ En algún punto del camino Steinbeck perdió su fervor por la fidelidad histórica.

Como vicepresidente a cargo de la producción, Darryl F. Zanuck guió las películas de la Twentieth Century-Fox con riguroso control y mano dura. Su influencia permeó las películas del estudio, frecuentemente desde el punto de vista general hasta los más pequeños detalles. La labor de Zanuck consistía

⁶¹ DS, 811.4061, películas/11-547, Gerald M. Mayer, director gerente de la División Internacional de Motion Picture Producers Association al secretario de Estado, 5 de noviembre de 1947, y William T. Stone, director de la Oficina de Información e Intercambio Educativo, a Mayer, noviembre de 1947.

⁶² Fox, archivo, correspondencia del editor del guión, *¡Viva Zapata!*, correspondencia interna, Lew Schreiber a George Wasson, 23 de diciembre de 1948, y Wasson a Francis Langton, 29 de junio de 1949, y *Hollywood Reporter*, 12 de diciembre de 1949, p. 5.

⁶³ John Steinbeck, *Steinbeck, A Life in Letters*, Elaine Steinbeck y Robert Wallsten (eds.), Viking Press, Nueva York, 1975, p. 282.

en hacer películas que produjeran dinero y las consideraciones comerciales casi siempre eran más importantes para él que los fines artísticos. Desde el principio, *¡Viva Zapata!* le pareció una película problemática.⁶⁴ Aunque contrató al muy respetado Elia Kazan para dirigirla, las cuestiones de contenido, potencial financiero, críticas posibles del público y presiones macartistas lo asediaron. De hecho, Zanuck perdió su fe en la película en cuanto fue estrenada.⁶⁵

Steinbeck y Kazan empezaron a colaborar en el guión a fines de 1949. Steinbeck escribía y Kazan reescribía. Durante los años que el novelista había pasado en México recientemente, reunió un gran volumen de material sobre Zapata el cual virtió en el guión. Kazan y los escenógrafos traducían la prosa de Steinbeck en lenguaje cinematográfico.⁶⁶ No hay documentos que revelen mejor la confusión mental de la izquierda intelectual de los Estados Unidos después de la guerra que la sucesión de guiones escritos por Steinbeck y Kazan que precedieron a la filmación de *¡Viva Zapata!* Lo que empezó como un apoyo a la revolución a través de un liderazgo decidido como medio para lograr el cambio social, terminó como un rechazo al poder, al fuerte liderazgo y a la rebelión en favor de una democracia popular que promete muy poco o ningún cambio.⁶⁷ Al hablar de su cambio de mentalidad, Kazan dijo: "En aquella época yo estaba confuso. Yo era antiestalinista y antimacartista al mismo tiempo. Era difícil conciliar estas dos cosas".⁶⁸ Se ha observado que esta posición fue frecuente en los izquierdistas poco curtidos de la década de

⁶⁴ Fox, *¡Viva Zapata!*, caja 4, correspondencia interna, Zapata, argumento revisado, diciembre de 1950, Darryl Zanuck a Elia Kazan y John Steinbeck, 26 de diciembre de 1950, p. 1.

⁶⁵ Entrevista personal a Elia Kazan, San Diego, California, 6 de octubre de 1976.

⁶⁶ Entrevista a Kazan. También, Steinbeck, *Letters*, "Steinbeck a Bo Beskow, 19 de noviembre de 1949", p. 342; "Steinbeck a Elaine Scott, 1 de noviembre de 1949", p. 382. También, entrevista personal a Barbara McLean, quien editó *¡Viva Zapata!*, Marina del Mar, California, 17 de agosto de 1976.

⁶⁷ Sobre los guiones mecanografiados originales de *¡Viva Zapata!* de Steinbeck véanse: University of Texas at Austin, Austin, Texas, Humanities Research Center, John Steinbeck Collection, "Zapata Written for the Screen" por John Steinbeck, de fecha 26 de noviembre de 1949; y "Zapata" por John Steinbeck. "En adelante se explicará [sic] que hemos procurado captar la esencia de la historia y del personaje, y no la exactitud [n.d.]"; Fox, archivos, número de archivo 2480, *¡Viva Zapata!*, varias cajas contienen una sucesión de argumentos escritos, revisados y reescritos por Steinbeck y Kazan. Sobre el guión final filmado véase: Robert E. Morsberger, "*¡Viva Zapata!*", *the Original Screenplay by John Steinbeck*, Viking Press, Nueva York, 1975. Sobre diálogos tomados de moviola consúltese Fox, *¡Viva Zapata!*, caja 6.

⁶⁸ Entrevista a Kazan, 6 de octubre de 1976. Sobre las ideas políticas de Kazan en la época

los cincuenta.⁶⁹ No hay duda de que en aquella época Kazan era vocingleramente proamericano. Sea lo que fuere, Lillian Hellman califica todo esto como una "basura hipócrita".⁷⁰

Cuando trabajaba en el guión, Kazan imaginó a Zapata como un esnob advenedizo con una mentalidad de New Deal, que debía ser "devuelto al nivel raso de las circunstancias humanas". Al parecer, al igual que los americanos de la posguerra, de lo que carecía era de conciencia social. Tal como Kazan escribió entonces en su guión de la película: "El significado mismo de la conciencia es responsabilidad ahora de los infortunados o de los menos afortunados de nuestros semejantes. Zapata entiende, con el tiempo, esta premisa y encabeza la lucha de su pueblo por la tierra y la libertad".⁷¹ Cuando la película fue estrenada tres años después, todo lo que Kazan pensaba acerca de Zapata había cambiado, al igual que cambió la posición que adoptó durante la guerra fría. Ahora, decía, la película trataba del poder y de cómo el poder corrompe incluso a los líderes mejor intencionados. Zapata fue corrompido, aunque antes de cabalgar hacia su destino en Chinameca, reconoció que el verdadero poder reside en el "pueblo" y en los valores de la democracia.⁷² Zapata, que en 1949 dirigía a su pueblo en una rebelión triunfante, en 1953 se había convertido en un hombre con fallas, en un ser complejo y lleno de contradicciones. Fue heroico porque intentó serlo aunque fracasó en su empeño. Pero, según dijo Kazan, "en todas partes, el progreso llega sólo despacio y en pequeñas dosis".⁷³

En la secuencia culminante del primer guión de Steinbeck, un hacendado bien intencionado, que antes se había burlado de la violencia de Zapata, le dice al final: "¿Sabes, Emiliano?, como siempre estuve metido en negocios, quizás no pensé las cosas claramente... Tú tuviste razón, Emiliano". La cabeza de Zapata da una sacudida hacia arriba y mira fijamente al hacendado el cual sigue diciendo: "Yo sé que tú tenías que pelear. ¿Sabes, Emiliano?,

en que se estaba produciendo *¡Viva Zapata!* véase: Elia Kazan, *Kazan on Kazan* por Michael Ciment, Viking Press, Nueva York, 1974, pp. 83-101.

⁶⁹ *The New York Times*, 17 de octubre de 1976, sección 2, p. 28; Ronald Radosh y Louis Monashe, carta.

⁷⁰ Lillian Hellman, *Scoundrel Time*, Little, Brown and Co., Boston, 1976, p. 98.

⁷¹ Fox, *¡Viva Zapata!*, caja 3, "Trato de Zapata, 17 de octubre de 1949" y "Nota sobre el carácter de Zapata" por Elia Kazan.

⁷² Elia Kazan, "Elia Kazan on Zapata", en "Cartas al editor", en *Saturday Review*, 5 de abril de 1952, pp. 22-23.

⁷³ Entrevista a Kazan, 6 de octubre de 1976.

como el mundo se mueve lenta y majestuosamente, yo me olvidé de las miles de pequeñas agonías que hacen que se mueva. Así como es posible que un hombre se levante de una silla porque un solo nervio se crispa en su cuerpo, es posible que el progreso del mundo sea impulsado por Emilianos dolientes. Ahora sé eso. Y creo que eres un hombre bueno”.⁷⁴

En guiones posteriores el hacendado desaparece y Zapata dice a sus compatriotas: “Ustedes buscaron dirigentes. Buscaron hombres fuertes y sin tacha. No los hay. No hay más que hombres como ustedes mismos. Hombres que cambian. Desertan. Mueren. No hay más dirigentes que ustedes mismos: un pueblo recio es la única fuerza duradera”.⁷⁵

Si la violencia no lleva al cambio, Zapata, el violento, debía ser presentado como un fracaso al final de la película. Eso es lo que Steinbeck hizo, con el tiempo. Su final original ocurría en un futuro impreciso. Gente del pueblo llenaba sus jarras de agua en una fuente coronada con un pequeño busto de bronce de Zapata. En el fondo había una escuela llamada “Emiliano Zapata” y dentro de ella unos niños cantaban. “Y así no había muerto. Y ya nadie fue golpeado. Y nadie se atrevió a robar la tierra de nuevo. Y los cultivos crecieron a sus anchas. Y la gente no tuvo miedo. Y por eso está vivo”.⁷⁶ Pero en la película terminada no hay tal seguridad en el progreso. Zapata no es más que un recuerdo simbolizado por un caballo blanco que se retira a las montañas. El pueblo padece miseria. El ejército federal está intacto y es totalmente capaz de aplastarlo, pese a su recién descubierta defensa de la democracia. Es una escena muy triste para los campesinos de Morelos.⁷⁷

Con el tiempo, Darryl F. Zanuck se había hartado. Era a fines de diciembre de 1950 y la filmación de la película estaba programada para la primavera siguiente. Steinbeck y Kazan seguían hundidos en una confusión ideológica. Quizás había que cancelar todo el proyecto. Zanuck preguntó a los escritores: “¿Qué es lo que pretendemos *decir* en este relato? ¿Por qué estamos haciendo *esta* película? ¿Qué es lo que decimos *finalmente* cuando el relato termina? Francamente, no lo sé”. Y, luego, una inquietud de Zanuck: “Espero que la gente no tenga la impresión de que abogamos por la guerra civil como el único medio para lograr la paz”.⁷⁸

⁷⁴ University of Texas at Austin, “Zapata for Screen”, *op. cit.*, pp. 160-161.

⁷⁵ Fox, *¡Viva Zapata!*, caja 6, “Diálogo tomado de moviola”, pp. 47-48.

⁷⁶ University of Texas in Austin, “Zapata for Screen”, *op. cit.*, p. 175; también, “Zapata” por John Steinbeck, pp. 149-150.

⁷⁷ Conclusión de Vanderwood después de haber visto la película *¡Viva Zapata!*

⁷⁸ Fox, *¡Viva Zapata!*, caja 4, correspondencia interna, Zanuck a Kazan y Steinbeck, 26 de diciembre de 1950, p. 7.

El productor dudaba de que la película debiera terminar diciendo: "México se convirtió en un lugar muy bonito, libre de corrupción política". México, según tenía entendido, había progresado. "Algunas elecciones recientes parecen casi honradas. Y, cierto o no, estoy seguro de que podemos atribuir algo de esto a Zapata".⁷⁹

Señalando que él tenía un interés especial en las consecuencias financieras de la película, Zanuck se daba cuenta de que había que cambiar el final sombrío. "Quiero que el público nos aplauda y vitoree a Zapata". Aunque el héroe muere, sus ideales siguen siendo alentadores. Pero ¿cuáles fueron los ideales de Zapata? Zanuck tenía la respuesta: "Sin duda no es el comunismo, y queremos que esto quede bien claro porque, hablando con franqueza, en el guión actual hay, involuntariamente, un tono peculiar en ciertos discursos que podría ser interpretado por los comunistas para decir que nosotros trabajamos insidiosamente para ellos". Zanuck pensaba que Zapata tuvo algunos compañeros bien informados. Uno de ellos fue Pablo, quien había estado antes en Texas para ver a Francisco Madero. Zanuck conjeturaba: "Pablo debió hablarle a Zapata de un pequeño país al que llamaban los Estados Unidos de América... Yo creo que Zapata debió haber oído hablar de elecciones libres y gobiernos por el pueblo y para el pueblo". Zanuck quería que se recalcará lo de las "elecciones libres". "A mí me parece que Zapata tiene un modelo de gobierno democrático bastante bueno en su vecino, los Estados Unidos: sólo una guerra civil en 170 años. Estoy seguro de que se debe haber preguntado muchas veces: «¿Cómo hacen en los Estados Unidos?»»⁸⁰

Esto en cuanto al mensaje pretendido de *¡Viva Zapata!* Zanuck aún tenía muchas reservas sobre la presentación de un héroe revolucionario mexicano en tiempos tan tensos en Hollywood y en el resto del país. No creía que los públicos aplicaran directamente su relato a las condiciones mundiales de la época, ni que pudieran derivar lecciones subversivas del mismo. Sin embargo, la película, como historia, entrañaría algún significado para los espectadores y esto podía redundar en dificultades para el estudio.⁸¹

"Naturalmente", dijo, "supongo que si es un gran entretenimiento, si está cargada de teatro, si el público permanece sentado en la orilla de las butacas durante el último acto, y si hay, debajo de todo esto, un pequeño clamor de

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 7-8.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 1-5.

⁸¹ *Ibid.*, pp. 9-10.

democracia, a los públicos les gustará y no harán ninguna pregunta".⁸² Luego, Zanuck dijo a Steinbeck y a Kazan que considerasen sus observaciones y lo ayudaran a decidir si la producción debía continuar o no.⁸³

Pues bien, la película se realizó pero bajo tremendas presiones cuyos detalles no podemos considerar aquí por falta de espacio. El gobierno mexicano, de acuerdo con las recomendaciones de la industria filmica del país, se negó a permitir que cualquier parte de la historia de Zapata fuera filmada en México. Pura y simplemente, no le agradó el Zapata equívoco fabricado por Steinbeck y Kazan.⁸⁴ El estudio tuvo dificultades para decidir a quién incluir en el elenco de la película. ¿Debían ser interpretados los papeles principales por mexicanos que hablaran un inglés doblado o por norteamericanos con un acento mexicano ocasional igualmente doblado?⁸⁵ Los censores mexicanos impusieron una serie de cambios, incluso el del título que pasó de *El Tigre a ¡Viva Zapata!* Los censores pensaron que *El Tigre* sugería un Zapata sanguinario. Los mexicanos también objetaron las comparaciones entre las prácticas democráticas en los respectivos países. Zanuck estuvo de acuerdo en una serie de cambios en la versión mexicana de la película para satisfacer las exigencias de esa nación.⁸⁶ Aun con esos ajustes, el filme no gustó en México, en donde fue exhibido durante una semana entre burlas constantes del público, y luego fue retirado.⁸⁷

Las características de los personajes principales de la película fueron objeto de reajustes continuos mientras que los productores se esforzaban para que encajaran en un marco ideológicamente seguro y dramáticamente atinado. Eufemio, el hermano de Emiliano; Pablo, su principal sostén intelectual; la esposa y la amante de Zapata así como su presidente, Madero, todos ellos fueron objeto de distintas interpretaciones mientras que los escritores pasaban angustias de un guión a otro.⁸⁸ Pero ninguna de esas figuras sufrió

⁸² *Ibid.*, p. 9.

⁸³ *Ibid.*, pp. 10-11.

⁸⁴ Entrevista a Kazan, 6 de octubre de 1976.

⁸⁵ Fox, *¡Viva Zapata!*, caja 4, correspondencia interna, Zanuck a Kazan y Steinbeck, 26 de diciembre de 1950, pp. 16-18.

⁸⁶ Fox, *¡Viva Zapata!*, caja 5, "Memorándum de conferencias entre el profesor Sologuren, doctor Barcia, Ralph de Lara, coronel Jason Joy, Molly Mandaville", 23 y 25 de abril y 2 de mayo de 1951; "Comentarios del sr. Zanuck sobre las notas de la conferencia...", de fecha 2 de mayo de 1951.

⁸⁷ Entrevista a Kazan, 6 de octubre de 1976.

⁸⁸ Sobre la ubicación de los argumentos relativos véase la nota final 76.

tantas manipulaciones como “Bicho”, alias “Fernando” y realmente Joseph Wiseman, el misterioso y siniestro oportunista vestido de negro que aparecía periódicamente muy cerca del poder. Bicho pasó a ser Fernando sólo en la etapa final de la producción de la película. Zanuck prefería el nombre de Bicho porque sonaba a rudo y mezquino, pero cuando los censores mexicanos le explicaron que “Bicho” significaba en español “chinche” o cualquier clase de sabandija, el productor optó por Fernando.⁸⁹ En el texto original de la historia de Zapata que escribió Steinbeck, ese personaje no existía. Cuando apareció por primera vez era tan sólo una figura insignificante en el argumento pero, a medida que la guerra fría arreció junto con las presiones del Comité sobre Actividades Antiamericanas, Fernando fue teniendo más relieve como villano. El estudio creía que era preciso asegurar al público que Zapata (demócrata) tenía razón y que Fernando (totalitario oportunista) estaba equivocado. El argumento había sido prácticamente el mismo con Juárez en 1939. Los héroes mexicanos fueron siempre buenos demócratas, fue hasta 1952 que Stalin reemplazó a Hitler como el dictador feroz.

Antes de autorizar la exhibición de *¡Viva Zapata!* en los Estados Unidos, la oficina de Breen exigió cortes en algunas escenas que juzgó demasiado violentas, vulgares o inmorales.⁹⁰ El propio Zanuck ordenó que se eliminaran otras cosas. En una secuencia importante en la que Zapata llega al palacio presidencial, un viejo compadre suyo y general de su ejército le aconseja hacer las paces con sus enemigos, es decir, con Venustiano Carranza. “No podemos eliminar a la oposición”, dice el cansado luchador, “tenemos que aprender a vivir con ella”. Zanuck suprimió toda esta escena. Enfascados en una guerra fría con la Unión Soviética, explicó, no es posible hacer concesiones. “Yo no pretendo saber la solución” dijo Zanuck, “pero creo que nos está costando trabajo tanto el vivir con los comunistas como el borrarlos del mapa. Me parece que cuando la oposición decide destruirte, hay que destruirse un poco uno mismo, o rendirse”.⁹¹ Zanuck manifestaba, sin duda, las ideas que prevalecieron durante la guerra fría, y lo mismo ocurre con su

⁸⁹ Fox, *¡Viva Zapata!*, caja 5, “Memorándum de las conferencias...”, p. 25 (sobre las conferencias del 23 y 25 de abril), pp. 8-9 (sobre la conferencia del 2 de mayo), “Comentarios del sr. Zanuck...”, p. 10.

⁹⁰ Véase, por ejemplo: MPPA, *¡Viva Zapata!*, Joseph I. Breen, director de Production Code Administration, al coronel Jason S. Joy, Twentieth Century-Fox Film Production, 12 de febrero de 1951; 25 de mayo de 1951; 4 de junio de 1951.

⁹¹ Fox, *¡Viva Zapata!*, caja 4, correspondencia interna, Zanuck a Kazan y Steinbeck, 26 de diciembre de 1950, p. 11.

película, no tanto por lo que se dice en ella sino, lo que es igualmente importante, por lo que se calla.

Zanuck tenía, además, consideraciones inmediatas de carácter político y personal. Objetaba las calumnias verbales sobre los generales del ejército en la película. La realidad política invitaba a la discreción. “Es probable que nuestro próximo presidente en los Estados Unidos sea un general llamado Dwight Eisenhower, y es posible que esta película no concuerde con el sistema... Además, yo soy, aún, un coronel de la reserva y podría tener que recibir órdenes de los generales”.⁹² Darryl Zanuck estaba dispuesto a rechazar a esos comunistas, tal como los rechazó su Emiliano Zapata.

Diré, para terminar, que la película *Juárez*, a mi juicio, fue influida en mayor medida por las intenciones deliberadas del gobierno que *¡Viva Zapata!* aunque el estudio de los archivos del Departamento de Estado, aún cerrados al público, podría modificar esta opinión. Y, desde luego, no pretendo decir que las presiones del gobierno no moldearan la película sobre Zapata. La posición del gobierno en lo que respecta a la industria cinematográfica era bastante distinta en 1939 que en 1952, pero en ambos periodos ejerció una presión enorme sobre Hollywood e influyó de manera importante el contenido de las películas. Las necesidades y las tensiones en la industria misma también pesaron en cada filme, al igual que la mentalidad de los propios cineastas. Warner Brothers y sus cineastas sabían exactamente lo que querían decir, y lo decían. Zanuck también tenía su mentalidad, pero nunca pudo sacar a su película de la confusión intelectual en la que Steinbeck y Kazan se habían atascado. Pero, aparte de estas influencias bastante directas, los individuos que produjeron estas dos películas virtieron en ellas las tensiones, los valores, las actitudes y la moral de la sociedad en la cual vivieron y trabajaron. Todos estos factores combinados nos dieron, según creo, dos documentos históricos notables que contribuyen a arrojar luz sobre las épocas en las que fueron realizados.

⁹² Fox, *¡Viva Zapata!*, caja 4, “Zapata: Memorándum del argumento revisado del 27 de abril de 1950 (dictado a Molly Mandeville por Darryl Zanuck)”, Zanuck a Kazan y Steinbeck, 3 de mayo de 1950, p. 13.