

2014

# Hollywood, los intelectuales y el imaginario de 'Mexico in Revolution'

---

Adela Pineda Franco. 2014. "Hollywood, los intelectuales y el imaginario de 'Mexico in Revolution'." Habana Elegante, Volume 55.

<https://hdl.handle.net/2144/28896>

*Downloaded from DSpace Repository, DSpace Institution's institutional repository*



## Dossier

### Hollywood, los intelectuales y el imaginario de "Mexico in Revolution"

Adela Pineda Franco, Boston University

#### Preámbulo



La obra de teatro **El gesticulador** de Rodolfo Usigli (escrita en 1938 y estrenada en 1947) se ha leído bajo los presupuestos de la filosofía de la mexicanidad. César Rubio, el maestro de historia que usurpa la identidad de su homónimo, un insurgente desaparecido de la Revolución mexicana, y llega a las altas esferas del poder político para morir preso en el callejón sin salida de sus máscaras, se suma a un buen número de personajes literarios que, inspirados en las reflexiones sobre la *mexicanidad*, definieron la cultura hegemónica de buena parte del siglo veinte.<sup>(1)</sup> Desde esa perspectiva, el destino de Rubio estaría determinado por el tiempo del mito (y no de la historia), y su identidad, por una oposición esencial, la del mexicano frente al norteamericano de la trama. Sin embargo, mi interés por releer *El gesticulador* como preámbulo de esta reflexión en torno a las relaciones culturales entre México y Estados Unidos, radica precisamente en desvincular esta obra de los procedimientos tendientes a naturalizar la identidad y la

historia, al observar la intención polémica de Usigli respecto a la relación entre el poder, el estatuto de verdad de la historia, el nacionalismo y los intelectuales.

En **El gesticulador** la relación entre Bolton y Rubio se desarrolla en torno a la incógnita sobre el paradero de un combatiente de la Revolución mexicana, homónimo de Rubio. A través de las falsas pistas que Rubio le proporciona a Bolton, y que llevan a este último a despejar dicha incógnita (de manera errónea), Usigli articula una reflexión mayor sobre el papel de la historia como instrumento de legitimidad de la nación-estado y sobre la agencia del intelectual norteamericano respecto a este instrumento de legitimidad.

En la figura del revolucionario desaparecido, Bolton desea materializar una interpretación utópica de la Revolución mexicana:

Él es el hombre que explica la revolución mexicana, que tiene un concepto total de la revolución y que no la hace por cuestión del gobierno, como unos, ni para el Sur, como otros, ni para satisfacer una pasión destructiva. Es el único caudillo que no es político, ni un simple militarista, ni una fuerza ciega de la naturaleza..., y sin embargo manda a los políticos, somete a los bandidos, es un gran militar... Pacifista si puedo decir así. (21)



Para Bolton, despejar la incógnita sobre Rubio, implica encarnar en la historia el fundamento idealista de la Revolución, es decir, aglutinar las complejidades irreducibles de este evento histórico en el emblema del héroe, anulando así todas sus posibles contradicciones. La incógnita sobre Rubio solucionaría la docta ignorancia del intelectual frente a un supuesto sentido ulterior de la Revolución; tal sentido se convertiría en la escena fundacional del Estado mexicano durante gran parte del siglo veinte. Sin embargo, la obra también es sugerente respecto a los intereses de ambos personajes. Detrás del idealismo de Bolton, está la fama y el dinero; detrás de la impostura de Rubio, el arribismo político del periodo postrevolucionario. Con la usurpación de la identidad de César Rubio (el insurgente) por César Rubio (el profesor) auspiciada por los intereses de Bolton, Usigli presenta de manera irónica la operación mediante la cual el intelectual norteamericano posibilita la legitimidad transnacional de la cultura nacionalista mexicana como fundamento del Estado post-revolucionario. Con ello, alude a las complicidades entre el nacionalismo mexicano y los intereses culturales, económicos y políticos norteamericanos, explorando así el potencial semántico de la Revolución en el accidentado terreno de las relaciones México-Estados Unidos.



De la obra de Usigli también se deduce que la transnacionalización del nacionalismo no sólo fue posible gracias a la agencia de intelectuales como Bolton, sino a los medios de diseminación masiva. A pesar de que el personaje norteamericano de la obra sea un profesor de Harvard, los vehículos que promueven y autorizan sus estudios sobre la Revolución, tanto en México como en Estados Unidos, no provienen del sector académico sino del periodismo. Pese a su idealismo, Bolton busca la consagración en una arena pública mucho más amplia cuando decide publicar sus hallazgos sobre la aparición del revolucionario César Rubio en el *New York Times*, lo cual inducirá la movilización de la maquinaria del poder en México, acelerando la conversión de Rubio (el maestro) en el gesticulador del nacionalismo. Si todo valor de acontecimiento desaparece al ser filtrado por el código de un dispositivo mediático (en este caso el periódico), entonces el estatuto de verdad de la historia de Bolton, responde principalmente a la coherencia narrativa interna, determinada por el sistema de lectura que propicia el medio masivo. De hecho,

Bolton equipara el criterio de verdad de su hallazgo con una noción de lo verosímil vinculada a las expectativas de un público lector norteamericano ya masivo, ese que, al leer la noticia en el *New York Times*, se identifica con la historia de Rubio y de la Revolución mexicana porque puede vincularla a las convenciones de géneros narrativos y/o cinematográficos, como el western o el policial, sin necesariamente traicionar el estatuto de verdad aludido por el historiador. Por los años en que Usigli escribió la obra de teatro, estos géneros gozaban de gran popularidad en el cine hollywoodense y eran explotados en películas históricas que se jactaban de ser verídicas, como **Viva Villa!**, producida por la Metro Goldwyn Meyer en 1934. Las elucubraciones de Bolton respecto a la historia mexicana tienen su referente inmediato en el imaginario del Oeste y también en la frontera como el límite de acción del hombre de ley.<sup>(2)</sup> En la frontera, confín de dos entidades diferenciadas, la literatura y el cine encontraron un espacio de sobresaturación narrativa. Si se cruza una frontera, se llega al lugar de la aventura, del encuentro misterioso, de la persecución, de la fuga o de la traición.<sup>(3)</sup> Usigli aborda el más allá que marca la frontera de Estados Unidos con México de manera irónica, al convertirlo en el espacio de los deseos insatisfechos frente a las verdades ulteriores de la historia.

Esta breve lectura de **El gesticulador** prelude las reflexiones que a continuación se presentan respecto a la relación de ciertos intelectuales europeos y norteamericanos con el cine de Hollywood y con el imaginario de la Revolución mexicana. A través de ese imaginario, estos intelectuales dialogaron con la cultura del nacionalismo mexicano bajo el influjo de la geopolítica estadounidense en diversos periodos del siglo veinte, en busca del sentido de la historia mexicana, pero también de otras realidades políticas ajenas a México, como el fascismo, el macartismo y la guerra de Vietnam.

## 1. Juárez (1939): las ideas frente a las emociones

De **El gesticulador** también se infiere la importancia de las emociones en la transmisión de ideas políticas y hechos históricos a través de los medios de comunicación. Cuando el personaje Bolton decide publicar sus hallazgos históricos en el *New York Times* con convenciones narrativas afines a géneros populares, sabe que está interpelando una recepción emotiva y no sólo racional de la historia. De hecho, fue precisamente durante los años treinta (época de la escritura de **El gesticulador**), bajo la sombra del nazismo y la creciente cultura de masas, cuando muchos intelectuales europeos, emigrados a Estados Unidos y refugiados en Hollywood, discutieron el potencial del cine para combinar emociones e ideas en pro de mensajes políticos liberadores. ¿Era acaso la industria cultural (que tenía al cine como su mejor emblema) la muerte de las posibilidades emancipadoras del arte y la cultura, como pensaban Max Horkheimer y Teodoro Adorno, o era posible repensar el potencial político del arte evitando su mistificación a través de la experiencia del shock cinematográfico, como proponía Walter Benjamin?<sup>(4)</sup> La pregunta es sumamente relevante en el contexto en que se produjo la película **Juárez**, dirigida por el judío alemán William Dieterle y producida por los hermanos Warner en 1939.

Dieterle empezó a colaborar con los hermanos Warner durante los años treinta, época en la que Hollywood se convirtió en el lugar de encuentro de innumerables europeos exiliados que venían huyendo del nazismo, y de actores y dramaturgos norteamericanos radicales (comunistas y anarquistas) provenientes de Nueva York.<sup>(5)</sup> Estos intelectuales y artistas



intentaron democratizar y politizar el cine y el arte a través de la cultura popular. En este sentido, dialogaron, no sin contradicciones, con el estilo clásico de Hollywood<sup>(6)</sup> para proponer nuevos planteamientos cinematográficos encaminados a incidir no sólo en el ámbito de la cultura, sino también en el de la política. Con **Juárez**, Dieterle y su equipo<sup>(7)</sup> apostaron por las estrategias de producción afectiva del cine de masas para transmitir ideas políticas, porque era precisamente a partir del ámbito afectivo que el cine interpelaba a las masas para politizarlas. Con el apoyo de los hermanos Warner, se propusieron hacer una película melodramática sobre la lucha de la democracia en contra del fascismo en Europa, pero a partir de un capítulo de historia mexicana: el de Juárez y el Segundo Imperio.

Además de esta intención de geopolítica mundial, la película fue concebida como un gesto de buena vecindad entre Estados Unidos y México, después de la crisis diplomática generada por la expropiación petrolera y bajo la creciente hegemonía norteamericana sobre México como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial. Con el respaldo de F. D. Roosevelt, los hermanos Warner produjeron ésta, la película más cara de su historia hasta entonces (1.74 millones de dólares)<sup>(8)</sup>. La iniciativa fue acogida con gran entusiasmo por parte de Lázaro Cárdenas al convocar el estreno mexicano en Bellas Artes, siendo esta la primera vez que el gran Palacio fungía de escenario a una película comercial que, además, no era mexicana. Para recordar en la gran pantalla el Segundo Imperio, se habían dado cita en Bellas Artes tanto las elites del país como un contingente de indígenas que contribuían a la semiótica del espectáculo fuera de la pantalla, con su involuntaria actuación nacionalista en el papel protagónico de "pueblo". Una reseña del estreno mexicano (2 de julio de 1939), escrita por el corresponsal Emanuel Eisenberg en el *New York Times*, es digna de citar para tener una idea de la espectacularidad del evento:

El solo haber visto a esos impávidos indígenas, descalzos, con su clásico atuendo de manta blanca, mirar a la gente de sociedad descendiendo de sus vehículos, engalanada con atuendos de lujo, y brillando a la luz errante de los faros, es justificante suficiente para haber hecho el viaje a esta metrópolis mexicana. En el vestíbulo del teatro, el espectáculo no era menos sorprendente. Desde las monárquicas escaleras bilaterales, frente a muros de mármol, ónix y bronce... una multitud de cuatro o cinco mil espectadores se movía lentamente, desfilaron frente a los boquiabiertos indígenas que se hallaban sentados en lujosos asientos de terciopelo rojo. (X4)<sup>(9)</sup>.



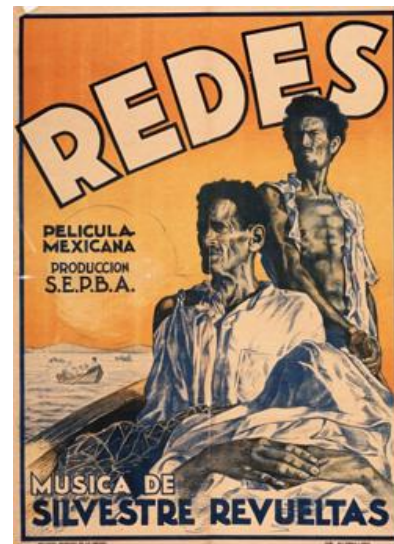
Ahora bien, ¿por qué llevar a la pantalla un episodio de la historia mexicana de poca visibilidad durante los años treinta, época de auge de la cultura nacionalista de la Revolución mexicana, como mensaje antifascista y gesto de política bilateral? La respuesta radica en el carácter alegórico de la película.<sup>(10)</sup> Los creadores de **Juárez** hicieron del Segundo Imperio mexicano el comentario de otro sistema de significados, en el cual se aludía al nacionalismo mexicano, al fascismo y al papel hemisférico de Estados Unidos frente a la crisis europea. No obstante, dado que en las alegorías, la relación entre lo particular y lo plural está articulada bajo el presupuesto de la imposibilidad de tal equivalencia, la coherencia alegórica nunca es absoluta. Me gustaría aproximar las posibles incongruencias de la alegoría *Juárez*, pensando en las ideas políticas propuestas por los creadores y las emociones suscitadas por el argumento y el registro visual de la película. Después del estreno, varias reseñas norteamericanas

sostuvieron que el héroe de la historia era Juárez, pero el de la película, Maximiliano. ¿A qué se debió esta respuesta imprevista?

Para Dieterle y su equipo de exiliados europeos, el personaje de Juárez (como Rubio para Bolton) constituyó un tropo aglutinante de diversas ideas, principalmente la del ideal democrático. Para encarnar esta idea en un referente familiar al público norteamericano, Dieterle vinculó la imagen de Juárez con la de Lincoln, al usar un retrato de este último como trasfondo significativo en muchas de las apariciones de Juárez. De esta vinculación el público podría además inferir el pacto diplomático entre los presidentes Roosevelt y Cárdenas en un registro visual familiar, proveniente del archivo gráfico de la Revolución mexicana, ya transnacionalizado por esos años y utilizado (anacrónicamente) en esta película. Las tomas de plano medio y largo que capturan al pueblo con el índice de los sombreros, son evocativas de otros filmes relativos a la Revolución mexicana, como es el caso de la antes mencionada **Viva Villa!** o de sus antecedentes inmediatos, **Redes** (1936) de Fred Zinnemann y Paul Strand, y de **Thunder over Mexico** (1933) De Sergei Eisenstein.

La condición racial de Juárez también fue abordada en esta película de manera alegórica a partir de la confluencia de dos referentes, el judío y el indígena, en la persona del actor austriaco- judío Paul Muni, quien había adquirido gran visibilidad con su protagonismo en películas anteriores, como **The Life of Emile Zola** (1937), alusivas a la lucha del pueblo judío. Para representar a Juárez de manera fidedigna, Muni se sometió a innumerables horas de maquillaje. Pese a este explícito afán de verosimilitud, la personificación de Juárez por Muni no se concretaba a su circunstancia histórica al proponerse como emblema de liberación de los pueblos oprimidos. En la película, los guionistas hicieron uso de frases extraídas de periódicos de su propia época para elaborar los diálogos en que Juárez transmite, en su afrenta a los diplomáticos partidarios de Maximiliano, una visión acorde a los países débiles frente a las potencias europeas en los albores de la Segunda Guerra Mundial:

Sus excelencias usan una jerga que esconde el principio que rige su civilización europea; una civilización que permite la opresión de los fuertes a los débiles... ¿Con qué derecho, señores, las potencias europeas invaden la



tierra de naciones débiles, asesinando a todos aquellos que se oponen, destruyendo sus campos de cultivo y robando los frutos de sus hijos?" (Vanderwood 241).

Kristine Ibsen ha notado la confluencia entre estas palabras de Juárez y las del emperador etíope Haile Selassie ante la Liga de naciones en 1936 (113-14).

Sin embargo, esta personificación edificante de Juárez no evitó la presencia de sentimientos idiosincráticamente racistas por parte de los creadores europeos frente a la otredad del indio en Juárez, sentimientos no explicables bajo la luz de su razón ilustrada. En sus notas, el guionista escocés Eneas MacKenzie caracterizó a Juárez de la siguiente manera: "su pesada cabeza se asienta en unos toscos hombros que nos recuerdan al Pitecántropos –de esa materia emerge una mentalidad" (Vanderwood 22). Según MacKenzie, Juárez tenía que competir con la resplandeciente figura de un emperador Habsburgo, cuyo rostro barbado evocaba la re-encarnación del Dios Quetzalcoatl (Vanderwood 22-23). Consciente del efecto de dicha caracterización en un público acostumbrado a los estándares de belleza contruidos por la propia industria cinematográfica,

Mackenzie recurrió a un argumento platónico que enjuiciara las reacciones afectivas suscitadas por la figura de Maximiliano en beneficio de las ideas promulgadas por Juárez. En un diálogo significativo, Juárez trata de convencer a uno de sus generales (el traidor Uradi) y con él al público, de que "las apariencias engañan" a los sentidos y, por ende, trastocan la verdad histórica, a la cual se llega solamente a través de la razón. En palabras de Juárez: "Los tiranos siempre se presentan disfrazados, porque para poder existir, ellos deben, como los



dioses, ser objetos de fe ciega... Es nuestro deber quitarle a Maximiliano el disfraz de dios y mostrarlo al pueblo mexicano tal cual es: un tirano" (Vanderwood 96).

A pesar de que varias escenas de la película insisten en reiterar este argumento platónico en torno a la impostura de Maximiliano, el tratamiento melodramático generó expectativas contrarias en el público. ¿Qué sentimientos podía inspirar Juárez frente a Maximiliano, por quien los intelectuales europeos exiliados en Hollywood no

dejaron de sentir involuntaria nostalgia después de la caída del Imperio Austro-húngaro? En su nota introductoria a **Juarez and Maximilian** (1926), la obra de teatro del dramaturgo austriaco-judío Franz Werfel y una de las fuentes del guión de **Juarez**, Gilbert W. Gabriel, acertó a definir esa irónica nostalgia con las siguientes palabras: "... ellos (los dramaturgos norteamericanos) dejaron que un austriaco (Werfel) transmitiera el embrujo del colorido pero también la necesaria ironía respecto a esa postrera y desconcertante manifestación de realeza en el continente americano" (v).

Si se piensa en las convenciones narrativas a las que apelaron los creadores de **Juarez** para contar la historia del Segundo Imperio, es difícil no considerar a Maximiliano como el verdadero protagonista de la anécdota, puesto que es él quien posee la historia de vida, la historia de amor y la función esencial del héroe trágico al cometer un error de juicio que lo lleva a la desdicha. Además, la muerte de Maximiliano es representada de manera poética, con cuidada atención a la composición visual. Ibsen ha notado que la secuencia relativa al fusilamiento de Maximiliano en la película es reminiscente de **La ejecución de Maximiliano**, una serie de pinturas que hiciera Edward Manet entre 1867 y 1869. La ambivalencia afectiva alcanzó su máxima expresión en el desenlace de la trama, cuando Juárez se acerca al féretro de su rival y, en una de las pocas escenas en que manifiesta emoción, le pide perdón a Maximiliano.

Las reseñas norteamericanas dieron cuenta de la ambivalencia ideológica que la película generó: por un lado el obligado civismo hacia Juárez, por el otro, un afecto involuntario hacia Maximiliano. En cambio, las reseñas mexicanas indicaron un escepticismo por parte del público respecto a la veracidad histórica y a la buena voluntad política por parte de Estados Unidos. La explícita vinculación de Juárez con Lincoln no fue bien recibida, dado que en los años treinta aún se tenía presente las consecuencias de la doctrina Monroe en el México del siglo XIX. Sobre la esforzada caracterización de Juárez por Muni, se dijo que Muni, más que a Juárez, se parecía a Frankenstein. También se especulaba que la versión mexicana difería de la americana respecto a la última secuencia de la película.<sup>(11)</sup> En este último punto, la prensa mexicana no se equivocaba, cuando se toma en cuenta el recuento del citado Eisenberg, quien asistió al espectacular estreno mexicano en Bellas Artes. He aquí sus palabras publicadas en el *New York Times*:

El último momento de tensión fue solamente mío, porque sabía lo que se venía con el final de la película. El acto de contrición de Juárez frente a Maximiliano iba a enfurecer al público mexicano. No obstante, en el momento en





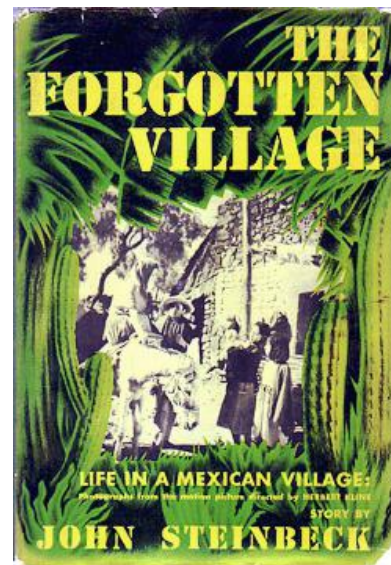
que Muni iba a abrir la boca para expresar su perdón, un ruido mecánico opacó sus palabras. El final había sido censurado y los mexicanos salieron del espectáculo muy satisfechos por los aciertos de Juárez (X4).

El acto de censura corrobora que, pese a los desencuentros entre las intenciones de los creadores y la recepción en ambos países, **Juárez** constituyó un cuidadoso acto de política exterior norteamericana en el que el nacionalismo mexicano también jugó un papel preponderante.

## 2). El eterno retorno del poder



Por el tiempo en que se estrenaba **El gesticulador** (1947), cuando el cine de Emilio Fernández y Gabriel Figueroa acababa de obtener su efímera consagración internacional en los festivales de Cannes y Venecia,<sup>(12)</sup> el escritor John Steinbeck llevó a cabo la investigación de archivo más importante en la historia del cine de Hollywood sobre la Revolución mexicana y el zapatismo.<sup>(13)</sup> Fuentes secundarias imprescindibles, como las Jesús Sotelo Inclán y Gildardo Magaña, documentos oficiales relativos al asesinato de Zapata, historia oral sobre las voces olvidadas del movimiento, entrevistas a supervivientes y a los intelectuales cercanos a Zapata, como Porfirio Palacios y Antonio Soto y Gama, llevaron al novelista norteamericano a un gran dilema durante la escritura del guión para **Viva Zapata!**, película dirigida por Elia Kazan y producida por Darryl F. Zanuck en 1952: cómo salvar la distancia entre la historia local de Morelos y Zapata, y el discurso nacional en torno a la Revolución mexicana como totalidad y, sobre todo, con qué fin. El punto neurálgico de este dilema era que las fuentes le indicaban una profunda discontinuidad entre las narrativas zapatistas y los relatos maestros del nacionalismo de Estado, entre la rebelión zapatista y la institucionalización de la Revolución. Steinbeck hubiera querido salvar esta distancia, dado que pertenecía aún a la generación de intelectuales norteamericanos que, como el ficticio personaje de Usigli, Bolton, había creído en el progreso social del Estado mexicano revolucionario. No hacía mucho, había compartido la estructura de sentimiento de los forjadores del nacionalismo cultural en



México, inicialmente durante la producción de **The Forgotten Village** (1941) y, más tarde, durante la filmación de **La Perla** (1947).<sup>(14)</sup>

La intención inicial de Steinbeck fue la de compaginar su investigación con los códigos del nacionalismo mexicano. Evidencia de ello fueron sus insistentes negociaciones para hacer de **Viva Zapata!** un proyecto de colaboración entre Hollywood y el cine mexicano, con la participación de Gabriel Figueroa como camarógrafo, de Pedro Armendáriz como protagonista y de un equipo de investigación de expertos mexicanos.<sup>(15)</sup> A nivel narrativo, Steinbeck tal vez hubiera buscado la fórmula para salvar las contradicciones entre la dimensión regional de la revolución zapatista y la cultural nacional del Estado mexicano. Esto ocurría en filmes nacionalistas prototípicos de la época, como **Río Escondido** (1948) de Emilio Fernández y Gabriel Figueroa, donde el Estado acababa con los excesos de la revolución campesina (neutralizados como bandidaje) a través de un sistema educativo vertical. No obstante, Steinbeck decidió mantener la escisión entre la revolución de Zapata y el Estado postrevolucionario, pero dentro de un registro eminentemente alegórico y con fines muy ajenos a las expectativas de la política cultural alemanista, fines ligados al contexto político norteamericano, el cual incidió directamente en la figura pública del director de la película Elia Kazan.

Dos secuencias simétricas dan cuenta del tratamiento alegórico de la historia mexicana en **Viva Zapata!** Al principio de la película, Porfirio Díaz aparece en el Palacio Nacional escuchando con condescendencia las demandas de los campesinos de Morelos. La cámara termina por encuadrar la figura de Zapata, quien se distingue dentro del grupo de campesinos para exigirle a Díaz respuestas más concretas a sus demandas. En un gesto de extremo autoritarismo Díaz toma la lista de los campesinos visitantes y, en una toma de acercamiento extremo, marca el nombre de Zapata como sujeto sospechoso. Hacia el final de la película aparece una secuencia similar, sólo que en esta Zapata ha tomado el lugar de Díaz como Presidente de la República. Frente al grupo de campesinos de Morelos que vuelven al Palacio con sus denuncias, ahora en contra de las arbitrariedades del gobierno de Zapata, Zapata procede a repetir el mismo gesto autoritario de Díaz. Sin embargo, al momento de marcar el nombre del nuevo líder de los campesinos, Zapata tiene una revelación que lo incita a abandonar la Presidencia y regresar a Morelos. Sin lugar a dudas, el comportamiento político de Zapata en esta secuencia evoca una visión escéptica de la revolución, porque de ese comportamiento se deduce que el revolucionario hecho Estado es una aporía y que la historia del poder siempre se repite.

Toda narrativa histórica, nos dice Hayden White, es alegórica en la medida en que figura y transforma los datos en patrones significantes; sin embargo, el criterio a partir del cual se promocionó **Viva Zapata!** en la esfera pública fue precisamente el de la fidelidad histórica, por lo que el gesto alegórico de la trama era una explícita ruptura con este criterio de valor y, por lo tanto, un intencionado comentario político sobre otro sistema de significados: el del macartismo.

Sólo unos días antes de su delación de antiguos colegas afiliados al partido comunista, ante El Comité de Actividades Antiestadounidenses (House Committee on Un-American Activities (HCUA), Elia Kazan publicó en *Saturday Review* una explicación de la intención alegórica de **Viva Zapata!**:

Lo que nos fascinó de Zapata fue que, en el momento de la victoria, le dio la espalda al poder. En ese momento, ya en la capital... Zapata pudo hacerse presidente, dictador, caudillo. En lugar de ello, abruptamente y sin explicación alguna, se regresó a su pueblo... Sentimos que este acto de renuncia debía ser el clímax de nuestra historia y la imagen que explicara a Zapata mismo. Si no podíamos dar una explicación a este hecho, entonces no nos conocíamos al hombre. Y, sin embargo, ninguna de las fuentes consultadas nos brindó explicación satisfactoria. ("Elia Kazan on 'Zapata'" 22)

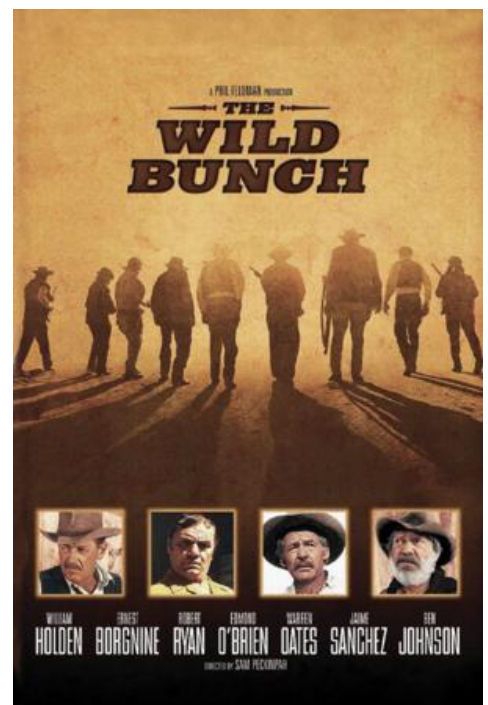


Kazan encontró una respuesta satisfactoria en el ámbito de la Guerra Fría y no en el de la Revolución mexicana. En su testimonio frente a la comisión declaró que **Viva Zapata!** era una película anti-comunista, y remitió a sus interrogadores al artículo del *Saturday Review* como evidencia de tal declaración.<sup>(16)</sup> Era claro que, con este gesto, Kazan no despejaba la incógnita del significado de la película (su potencial de evocación es mucho mayor), pero sí asentaba su relevancia política en el espacio público, generando una polémica recepción entre los intelectuales norteamericanos de izquierda, aquellos que, aduciendo a su conocimiento del tema (caso de Carleton Beals) refutaron el estatus de verdad histórica de la película, y otros más que, respondiendo a la represión política del macartismo vivida en carne propia (caso de Lester Cole y John Howard Lawson),<sup>(17)</sup> expusieron las contradicciones del doble discurso de Hollywood que exhortaba a la democracia sobre el fundamento del imperialismo norteamericano. Esta polémica recepción también impactó el campo intelectual del nacionalismo mexicano. Gabriel Figueroa enjuició la película con argumentos parecidos (refutando el error histórico y la postura ideológica de los creadores), posicionándose, además en el espacio de una intelectualidad de izquierda transnacional, pero afirmando aún la continuidad del proyecto revolucionario, el Estado alemanista y sus intelectuales.

Si Steinbeck y Kazan comprometieron la continuidad entre el zapatismo y el Estado alemanista no fue necesariamente porque hubieran querido atacar la disfuncionalidad del mito nacionalista mexicano bajo las condiciones económicas que el capitalismo había acarreado durante el alemanismo, como lo había hecho Luis Buñuel un año atrás en **Los olvidados**, sino por un error de cálculo que respondía a la paranoia anti-comunista desatada por la Guerra Fría entre los intelectuales. Tal paranoia determinó la visión de Steinbeck y Kazan respecto a sus papeles de guerreros intelectuales en defensa de la política anticomunista de su propio país.

### 3. La muerte orgiástica de la revolución en la frontera México-Estados Unidos

Para fines de los sesenta, cuando el revisionismo historiográfico de la Revolución mexicana empezaba a cuestionar los enfoques totalizantes de la Revolución con libros como **Emiliano Zapata and the Mexican Revolution** de John Womack, el cine de Hollywood también abandonó las narrativas con pretensiones épicas y de veracidad histórica en torno a la Revolución mexicana. En el espacio de la representación cinematográfica, los Boltons caían en descrédito debido a la virulencia de las revoluciones postcoloniales. **La Batalla de Argel**, dirigida por Gillo Pontecorvo y escrita por Franco Solinas abstrae la mirada y la presencia de los intelectuales europeos en el conflicto argelino, cuestionando su función: "¿Por qué los Sartres siempre nacen al otro lado?", le pregunta el coronel Mathieu a un reportero en uno de los diálogos de la película. La crisis de conciencia del intelectual civilizado frente a la realidad política postcolonial fue proyectada en el espacio mítico del Oeste y la frontera México-Estados Unidos, con los guiones de Franco Solinas, en los paródicos Spaghetti Westerns. En el cine norteamericano, ninguna otra película tuvo mayor impacto en su crítica a la representación de este espacio mítico (el Oeste y la frontera) tan explotado en los años cincuenta, como **La pandilla salvaje** de Sam Peckinpah. Las respuestas del pre-estreno en Kansas City evidencian el shock que la película causó en el público a causa de su gráfica violencia y sobre todo del desajuste en la escala de valoración ideológica al que Peckinpah sometía al público. Ante el violentísimo suicidio colectivo de los fuera-de-la-ley en el espacio alegórico de la Revolución mexicana, emerge subliminalmente la imagen del fracaso de Vietnam, convocando reacciones como las siguientes: "¿Quiénes son los malos?", "¿Por qué tanta violencia a ton ni son?" "Me salí de la sala con ganas de vomitar después de ver su película".<sup>(18)</sup> Y, sin embargo, a pesar de que Peckinpah contamina la imagen candorosa del México profundo al hacerla aparecer atípicamente en el escenario carnicero y orgiástico de la tortura de Ángel, el personaje Mexicano-americano de la historia, hubo quienes se negaron a abandonar la insuperable frontera de la identidad: "Lo que más disfruté fue su habilidad de fluctuar entre la cultura americana del periodo y el pueblo paradójicamente estoico y sanguinario de México.... Para nosotros, familia mexicana establecida en California desde hace tres generaciones, su cine es el mejor".







**La pandilla salvaje** había abandonado la pretensión de veracidad histórica respecto a los hechos narrados de la Revolución mexicana (en el archivo de Peckinpah no hay nada que indique que este director se haya interesado por llevar a cabo una investigación como las que hicieran Steinbeck o el equipo de Dieterle). Sin embargo la película aún generaba respuestas emotivas (ya fuera de rechazo o de celebración) respecto al imaginario mexicano de la Revolución. Este no es el caso hoy día. En uno de los cortometrajes conmemorativos del 2010 titulado "Revolución" Rodrigo García hace un montaje de la imagen espectral de la Revolución mexicana en el espacio urbano de Los Ángeles, California, una ciudad norteamericana que ha devenido enclave paradigmático de grandes flujos migratorios y de la transnacionalización de la cultura mexicana. El montaje superpone los combatientes de 1914 al movimiento indiferente de los ciudadanos, quienes, absortos en la virtualidad de sus celulares, siguen un ritmo ajeno al de los fantasmas de la Revolución. Tal secuencia no despertó furor alguno en los millones de espectadores que, por televisión, a la hora de mayor audiencia,

vieron la película conmemorativa. No más que una relativa extrañeza ante la imagen de una revolución sin memoria, pudo haber sido la impresión que este cortometraje generó. A cien años de la Revolución, el papel político de los intelectuales paradigmáticos, a la Bolton, y su incursión en el imaginario cinematográfico de México y la Revolución mexicana parece ser ya impropcedente.

### Notas

1. **El perfil del hombre y la cultura en México** (1934) de Samuel Ramos; **Ensayo de una ontología del mexicano** (1949) de Emilio Uranga; **El laberinto de la soledad** (1949) de Octavio Paz; **Mito y magia del mexicano** (1952) de Jorge Carrión; **El mexicano, psicología de sus motivaciones** (1959) de Santiago Ramírez, entre otros.
2. Sobre el mito del Oeste en el imaginario norteamericano, consultar Kitses. En la trama de **El gesticulador**, Bolton especula sobre el posible paradero de Rubio en relación a la desaparición del norteamericano Ambrose Bierce. En su reconstrucción de los hechos Bolton supone que Bierce fue muerto a manos de Villa, a quien caracteriza con rasgos de justiciero vaquero.
3. Esta hipótesis la desarrolla Franco Moretti, para el caso del género novelístico, en **Atlas of the European Novel**, capítulo 1.
4. Sobre las posturas de estos filósofos, consultar **Dialéctica del iluminismo** y **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica**.
5. Sobre el tema, consultar Saverio Giovacchini.
6. Según Robert Ray, el estilo clásico de Hollywood consiste en la subordinación de todos los elementos cinematográficos a la narrativa, y en la preeminencia de ángulos normales, con lo cual se establece una especie de contrato implícito con el público (el cine como copia fidedigna de la realidad) que le garantiza un punto de vista privilegiado (33-34).
7. Principalmente sus guionistas John Huston, Eneas MacKenzie y Wolfgang Reinhardt, así como el actor protagonista, Paul Muni,
8. Sobre los datos en torno a la producción de la película, consultar el prólogo de Vanderwood al guión de **Juarez**.
9. La traducción de ésta y de todas las demás citas originalmente escritas en inglés son mías.
10. Sobre la película como alegoría en relación a la resistencia judía durante esos años, consultar Ibsen.
11. Sobre la recepción en la prensa mexicana, consultar Vanderwood 37-42.
12. **María Candelaria** ganó la Palma de Oro del Festival de Cannes en 1943 y fue la primera película latinoamericana en obtener este premio. **La Perla** (1947) fue galardonada en el Festival de Venecia.
13. Esta documentación se encuentra en el archivo de Steinbeck en la Morgan Library de Nueva York. Robert E. Morsberger publicó asimismo dos extensas narrativas de Steinbeck que antecedieron la escritura final del guión en un compendio titulado **Zapata**.
14. Steinbeck pasó seis meses en Cuernavaca en 1946, con su esposa Gwen. En sus cartas a Bo Beskow y a Jack Wagner, Steinbeck habla de su relación con los muralistas mexicanos (en especial Orozco) y del impacto de México en su vida personal (Steinbeck: **Life in Letters** 286, 291, 313).
15. Documentos en el archivo de Steinbeck confirman estas aseveraciones.
16. Victor Navasky reproduce las declaraciones de Kazan en **Naming Names**.
17. Cole, 351-52 y Lawson, 42-49.
18. Todas las citas provienen del archivo de Peckinpah en la biblioteca de La Academia, en Los Ángeles.



## Obras citadas

- Battle of Algiers.** Dir. Gillo Pontecorvo 1966. VHS. Stella productions; Axon Video, 1993.
- Beals, Carleton. "Zapata again." *Saturday Review* (May 5, 1952): 28.
- Benjamin, Walter. **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.** Trad. Andrés E. Weikert. Introducción de Bolívar Echeverría. México: Editorial Itaca, 2003.
- Cole, Lester. **Hollywood Red: the Autobiography of Lester Cole.** Palo Alto, California: Ramparts Press, 1981.
- Eisenberg, Emanuel. "Juarez Conquers Mexico." *New York Times* (Jul. 2 1939): X4.
- Gabriel, W. Gilbert. "A Note on the Play." **Juarez and Maximilian** by Franz Werfel. New York: The Theater Guild, 1926.
- Giovacchini, Saverio. **Hollywood Modernism: Film and Politics in the age of the New Deal.** Philadelphia: Temple University Press, 2001.
- Horkheimer, Max y Theodor Adorno. **Dialéctica del iluminismo.** Buenos Aires: Sur, 1970.
- Ibsen, Kristine. **Maximilian, Mexico, and the Invention of Empire.** Nashville: Vanderbilt University Press, 2010.
- Juarez.** Dir. William Dieterle. 1939. Videocassette. MGM/UA Home Video, 1991.
- Kitses, Jim, **Horizons West.** Bloomington, Indiana, 1970.
- Kazan, Elia, "On Zapata." *Saturday Review* (April 5, 1952): 22.
- Lawson, John Howard. **Film in the Battle of Ideas.** New York: Masses & Mainstream, 1953.
- Moretti, Franco. **Atlas of the European Novel.** London: Verso, 1999.
- Morsberger Robert E. Ed. **Zapata** by John Steiñbeck. New York: Penguin, 1993.
- Navasky, Victor S. **Naming Names.** New York: Viking Press, 1980.
- Ray, B. Robert. **A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980.** Princeton: Princeton University Press, 1985.
- Revolution.** Dirs. Carlos Reygadas, Gael García Bernal, Diego Luna, Rodrigo Plá, Amat Escalante, Mariana Chenillo, Patricia Riggen, Gerardo Naranjo, Rodrigo García, Fernando Eimbcke. IMCINE / Canana / Tequila Tres Generaciones, 2010.
- Steinbeck, John. **Steinbeck: A Life in Letters.** Ed. Elaine Steinbeck and Robert Wallsten. New York: Viking Press, 1975.
- Usigli, Rodolfo. **El gesticulador y otras obras de teatro.** México: Secretaría de Educación Pública, 1983.
- Vanderwood, Paul, ed. **Juarez.** Madison: University of Wisconsin Press, 1983.
- Viva Villa!** Dir. Jack Conway; [Director Howard Hawks]. 1934. VHS. MGM/UA Home Video, 1993.
- Viva Zapata!** Dir. Elia Kazan. 1952. DVD. Twentieth Century-Fox Home Entertainment, 2010.
- White, Hayden. **Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe.** Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.
- The Wild Bunch.** Dir. Sam Peckinpah. 1969. Warner Bros/Warner Home Video, 2006.

