

Juárez y Maximiliano. Relatos e interpretaciones de la historia en el cine y la literatura

María del Sol Morales Zea

Universidad de Guanajuato

e-mail: maria.zea.85@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4585-7935>

Submitted: 10 February 2020. Accepted: 23 July 2020.

RESUMEN: Este trabajo aborda las relaciones entre la historia y la ficción a través del análisis de dos obras homónimas, el drama *Juarez und Maximilian* (1924) de Franz Werfel y la película *Juárez y Maximiliano* (1934) de Miguel Contreras Torres. Dichas obras relatan desde dos perspectivas distintas y al mismo tiempo coincidentes el Segundo Imperio Mexicano, Werfel desde el punto de vista austriaco, y Contreras desde el mexicano. Se consideran los elementos contextuales de ambos autores, así como la recepción que dichas obras tuvieron en la prensa local para entender las implicaciones políticas de las representaciones del pasado. Finalmente, se profundiza sobre la filosofía de la historia implícita en ambos trabajos y sus relaciones con el contexto de su creación.

PALABRAS CLAVE: Tiempo; Ficción histórica; Recepción; Franz Werfel; Miguel Contreras.

Cómo citar este artículo / Citation: Morales Zea, María del Sol (2021) "Juárez y Maximiliano. Relatos e interpretaciones de la historia en el cine y la literatura". *Culture & History Digital Journal*, 10 (2): e023. <https://doi.org/10.3989/chdj.2021.023>

ABSTRACT: *Juarez and Maximilian. Stories and interpretations in film and literature.*— This paper approaches the relations between history and fiction through analysis of two works: the Franz Werfel drama's *Juarez und Maximilian* (1924), and the Miguel Contreras Torres movie's, *Juárez y Maximiliano* (1934). Both works intend to tell us the happened during the Second Mexican Empire, Werfel with the Austrian gaze and Contreras with the Mexican gaze. We go inside to biography and context of authors, as well as the reception of the drama and movie in the local press, to understanding the political implications of the representations of the past. Finally, we analyze the philosophy of history implied in both Werfel and Contreras, and your relations with creation's context.

KEYWORDS: Time; Historical fiction; Reception; Franz Werfel; Miguel Contreras.

Copyright: © 2021 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

La Intervención francesa es una de las etapas históricas más investigadas y controversiales en la historia mexicana. De entre los estudios y obras artísticas dedicadas a este periodo destaca el drama *Juarez und Maximilian*, escrito en 1924 por el reputado escritor austriaco Franz Werfel, el cual fue traducido al español por la editorial mexicana Ediciones de “La Razón S. A.” en el año de 1931. Dos años más tarde, dicha obra sería adaptada al cine por Miguel Contreras Torres, pionero del cine histórico en México, con gran apoyo del gobierno mexicano, que hizo de *Juárez y Maximiliano. La caída del Imperio* la primera superproducción del cine nacional. En el contexto de exaltación del nacionalismo posrevolucionario, elegir relatar uno de los más polémicos periodos de la historia patria a partir del punto de vista de un extranjero, puede revelarnos algunas de las complejas aristas de este entramado político y cultural en el que se desarrollaron ambos autores y que los llevaron a coincidir en su interés por Benito Juárez y Maximiliano de Habsburgo. El análisis de las narrativas y su recepción nos permiten entender los claroscuros del pensamiento político-ideológico, y las filosofías del devenir histórico que existían antes de la Segunda Guerra Mundial. Nos adentraremos en las semejanzas de las representaciones, pero también en las particularidades de la recepción de la mirada del “otro” en la historia patria, simpatías y límites dentro del círculo cultural mexicano.

Los puntos de convergencia teórica los constituirán dos: primero, la “prefiguración” del público en ambas representaciones; y segundo, el tiempo filosófico –desde la perspectiva de Martin Heidegger– en relación con la sociedad, la percepción de él y la forma en que construimos categorías de tiempo para explicar nuestro mundo. Estos marcos nos permiten acercarnos a los diálogos entre historia y arte, a partir de las relaciones que el público y los autores establecen con su pasado, presente y futuro. La interacción entre actores y público tanto en el espacio de la representación dramática como en el de la representación cinematográfica resultan vitales para la articulación de dichas propuestas artísticas en términos lingüísticos, escenográficos, de temporalidad (duración), entre otras. La recepción de una obra o película como algo histórico le confiere un aura de verdad que cambia la forma en la que el espectador se relaciona con la obra. Ya hacia mediados del siglo XIX Alessandro Manzoni advertía que la novela histórica se presentaba al público como un vehículo más agradable y profundo para llegar al conocimiento histórico (2011). Mientras que Pierre Sorlin, en sus estudios sobre cine histórico (2001, pp. 25-49), señala que la clasificación de una cinta como “histórica” está supeditada a que los propios espectadores la consideren tal, y establezcan una relación entre la diégesis y su historia cultural. La “prefiguración” de los públicos por parte de los creadores Franz Werfel y Miguel Contreras Torres, así como los prejuicios con que los lectores/espectadores configuraron el espacio de recepción inicial será, pues, capital en el estudio de ambas obras. En ese sentido resaltan las diferencias y similitudes de las sociedades que las recibe; por un lado, la Austria desmembrada en la que conviven nostálgicos

del imperio con proyectistas del nuevo Estado; y por el otro, el México posrevolucionario que busca la consolidación de un discurso nacionalista.

Por otro lado, se parte del concepto de tiempo postulado por Heidegger “tiempo es aquello en lo que se producen acontecimientos” (1999, p. 2) y su relación con el ser. Eso que llamamos tiempo es una constante, una secuencia que es intangible, y que generalmente entendemos en función de tres estadios: pasado, presente y futuro. Es la posición en esa secuencia pasado-presente-futuro la que nos ubica en el tiempo. Para Heidegger el referente es el ahora, desde el que ubicamos los acontecimientos, ya que el “ahora” es el “ser-ahí” (*Dasein*¹), el instante del ser en donde está el tiempo. En la construcción de narraciones históricas, la conciencia del ser puede expresarse en forma diferenciada, ya sea anclada en el pasado, el presente o el futuro. Esto es lo que permite a Maximiliano, protagonista de ambas obras, constituirse como sujeto histórico y elaborar un discurso sobre sí mismo como se analizará más adelante.

WERFEL Y EL CATACLISMO AUSTROHÚNGARO

El fenómeno cultural de la “Viena de fin de siglo” ha sido tema de muchos trabajos, tanto de manera general como centrados en personajes específicos que sobresalieron en la ola de virtuosismo que caracterizó la época. La vasta Austria-Hungría contó en su ocaso con innumerables ejemplos de talento en muchas áreas. Una de las más favorecidas fue la literatura, Joseph Roth, Karl Kraus, Hermann Broch, Franz Kafka, Robert Musil y Stefan Zweig son los autores más conocidos del periodo, sin embargo, a la par y en ocasiones de la mano, otros escritores desarrollaron prolíficas carreras. Es el caso de Franz Werfel, quien fue un autor exitoso en su momento con 8 novelas, 7 novelas cortas, 13 obras dramáticas, 7 libros de poemas y 4 obras póstumas.

Concretamente, el periodo de entre guerras en la naciente Austria,² y por supuesto especialmente en Viena, estuvo aderezado por el auge del teatro como expresión de las diversas corrientes ideológicas y artísticas que habitaban el país. Joshep Nadler aseguraba “que “la tribu” austro-bávara tiene especial talento para el teatro, manifestado primero en el drama folclórico medieval y que alcanzó su punto más alto en la era barroca” (Beniston, 2006, p. 27). Los escritores se debatían entre el expresionismo representado por el famoso Arthur Schnitzler y respuestas al expresionismo, de corto alcance. Se evitó el bolchevismo y las innovaciones en el montaje, mientras que se abordaron los temas ciudadanos y la clase media, al mismo tiempo recuperaron la literatura histórica y el folclor (Beniston, 2006, pp. 28-31). Franz Werfel fue en este contexto, y hasta su muerte en el exilio el 26 de agosto de 1945, un autor exitoso, aunque a la postre no haya pervivido su fama.

Werfel nació en Praga, el 10 de septiembre de 1890, en ese momento parte de Bohemia, una de las provincias del Imperio Austro-Húngaro, como el mayor de tres hijos

de un matrimonio judío-alemán. La situación económica de su familia le permitió vivir cómodamente durante su infancia al cuidado de una niñera, y después estudiar en un Colegio católico privado. Fue un mal estudiante, lo que no impidió que siguiera sus estudios en el *Stefansgymnasium* de Praga en donde conoció a Willy Haas y Paul Kornfeld quienes serían a su vez figuras del mundo literario praguense; comenzó entonces su gusto por las sesiones espiritistas. Posteriormente se matriculó en la Universidad Alemana de Praga en donde tomó clases de leyes y filosofía, sin embargo, nada de ello lo disuadió de convertirse en escritor para enojo de su padre, quien le consiguió un puesto de aprendiz en una agencia de envíos de Hamburgo. Tras boicotear este intento, en 1911 Werfel realizó su servicio militar en un regimiento de artillería, ese mismo año publicó su primer libro de poemas *Der Weltfreund*, con el que comienza su fértil carrera (Wagener, 1993, pp. 2-5).

Si bien las primeras obras dramáticas de Werfel fueron sobre temas míticos, en una segunda etapa marcada por el final de la Gran Guerra, su estilo se vuelve más realista y acorde con la Nueva Objetividad que invita a un lenguaje más sobrio (Wagener, 1993, pp. 53-54). Para dotar a *Juarez und Maximilian* de mayor objetividad, hizo un trabajo de investigación del que él mismo destaca como fuentes: *Historia del reinado de Maximiliano I, La tragedia del emperador de México y Las anotaciones de un testigo presencial* de Ernst Schmitt Ritter von Tavera; *Recuerdos de México* del Doctor Basch; *Porfirio Díaz* de Alice Tweedi;³ y *Maximiliano y Carlota de México* de Cesare Conte Corti, de éste afirma: “ha llegado a ser preciosa para mí por su abundante material de cartas, documentos y citas” (Werfel, 2002, p. 131). Se trata de obras cercanas cronológicamente al Segundo Imperio Mexicano escritas por tres austrohúngaros y una británica. Inclusive, el ensayo de Joseph Gregor que acompañó al programa del estreno en teatro, celebra la precisión histórica de la obra de Werfel, calificándolo como un “genuinamente patriótico, drama austriaco” (1925, p. 16). Pese a lo anterior, *Juarez und Maximilian* no intenta ser una recreación histórica detallada, su objetivo central es hacer por medio del arte una exposición de ideales y caracteres.

Al respecto, John Warren y Hans Wagener coinciden en la existencia de una constante en los dramas que Werfel escribió hacia esos años, además de la aventura del Habsburgo en México: *Paulus unter den Juden: dramatische Legende in sechs Bildern* (1926), y *Das Reich Gottes in Böhmen: Tragödie eines Führers* (1930) (Wagener, 1993, pp. 53-54). En los tres se encuentra la idea de amor cristiano sintetizado en la frase “ama a tus enemigos”, no obstante, los héroes no permanecen puros, sino que manchan sus manos de sangre y aceptan el peso de la culpa. Y tendrá consecuencias pues, de acuerdo con Warren, esta culpabilidad actúa a niveles psicológicos muy profundos, afectando las acciones de sus personajes, los vuelve indecisos, problemáticos y con una extraña fascinación por el traidor (Wagener, 1993, p. 54).

El drama *Juarez und Maximilian* inicia cuando el Imperio Mexicano de Maximiliano y Carlota está ya

instalado en la Ciudad de México, su rival, el presidente republicano Benito Juárez se encuentra en Chihuahua. El ejército francés comandado por el Mariscal Achille François Bazaine y el ejército imperial combaten al ejército republicano liderado por los generales Porfirio Díaz, Mariano Escobedo y Vicente Riva Palacio. Maximiliano tiene desacuerdos con el clero y Bazaine, este último le pide que firme un decreto para fusilar a los enemigos que sean capturados, el Emperador se niega, pero finalmente accede luego que Juárez le devuelve un retrato suyo que había enviado con la frase “El objeto de la enemistad es la reconciliación” (Werfel, 2002, p. 16). El tiempo pasa, el dinero se agota y Maximiliano ve cada vez más frágil su posición de Emperador; Carlota, quien lo animó a cruzar el océano lo apoya y finalmente regresa a Europa a implorar la ayuda de Napoleón III y el Papa. Los triunfos republicanos y la lealtad y valentía de Porfirio Díaz arrinconan al Emperador quien, pese a los consejos, permanece en México, acompaña a su ejército a Querétaro y enfrenta la condena de fusilamiento. Los intentos por salvar su vida son en vano, Juárez es un hombre implacable que en la escena final llegará a Querétaro únicamente para corroborar la muerte de Maximiliano y el final del Imperio.

Desde el estreno del montaje teatral, realizado en el teatro de *Josefstadt* en 1925, se manifestaron las diferentes lecturas políticas e ideológicas que la obra podía provocar. De inicio, debido a la cercanía de la muerte del Emperador Carlos I de Austria⁴, se puede pensar que el público de la época viera paralelismos entre el rechazo a la abdicación por parte de Maximiliano y su aceptación por parte de Carlos (Beniston, 2006, p. 42). Aunque *Juarez und Maximilian* fue un éxito en su momento y la crítica hizo comentarios positivos sobre la obra, otorgándole incluso el premio *Grillparzer* de la Academia de Ciencias en Viena en 1926, a la larga no es uno de los trabajos más estudiados de Werfel.

MIGUEL CONTRERAS TORRES Y LOS INICIOS DEL CINE MEXICANO

El México de la posguerra se convirtió en un medio propicio para el trabajo de los intelectuales, que buscaban mejorar las condiciones culturales del país. Entre las preocupaciones de estos intelectuales, como Salvador Novo, se encontraba la traducción y publicación de literatura extranjera.⁵ Una de las obras seleccionadas por Novo para su traducción y publicación fue *Juarez und Maximilian*, que fue publicada en 1931 por la Editorial La Razón, bajo el título *Juárez y Maximiliano*. La Revista de la Universidad de México publicó una reseña de Baltasar Dromundo favorable a la obra, y alabó la traducción de Enrique Jiménez Domínguez:

Los actos de esta obra teatral son de un dramatismo puro y conmovedor. Salvo alguna elasticidad histórica, la obra en total es magnífica. La acción, los acontecimientos y especie de fuerza inevitable e inescrutable que rige el destino de los hombres, conceden a la obra una categoría dramática muy valiosa.

La traducción de algunos cuadros nos parece tan castiza, tan pulida y hecha con tan buen afán, que ha resultado un perfecto trabajo (Dromundo, 1931, p. 440).

Esta edición sería sin duda la que serviría un par de años más tarde para el guion de la cinta *Juárez y Maximiliano*, del productor y director Miguel Contreras Torres.

Precisamente a inicios de la década de los treinta el cine producido en México inició su despegue, para conformarse como industria en la segunda mitad de la década. *Santa*, producida en 1931, marcó el inicio del cine mexicano sonoro⁶ que comenzó a producirse rápidamente en mayor cantidad. Para ese momento Miguel Contreras Torres (1899-1981) era ya un conocedor del medio. Nacido en Morelia, y proveniente de una familia de hacendados de Michoacán, durante la revolución mexicana había sido parte del ejército carrancista, alcanzando el grado de Mayor. Al dejar el ejército se dedicó un tiempo a la exhibición de películas en Morelia, con lo que incursionó por primera vez en el medio. Posteriormente se mudó a Hollywood y comenzó a hacer pequeños trabajos detrás de cámaras y apariciones breves en pantalla. Volvió a México con todo el conocimiento adquirido y filmó su primera película “De raza azteca”, en 1921, con la colaboración de otro pionero del cine mexicano Guillermo “El Indio” Calles (Ciuk, 2009, pp. 175-176); inicia con ello su carrera como productor, director y actor, pues en varias ocasiones sería el protagonista de sus propias cintas. En 1933 contaba ya con 14 películas, que pese a no haber sido del todo exitosas, lo mantenían como un personaje importante del medio cinematográfico mexicano. Los temas históricos y especialmente nacionalista fueron preferidos desde un inicio por Contreras, que a la postre se consolidaría como el productor y director de cine histórico por excelencia durante la primera mitad del siglo XX en México.

La carrera como director y productor de Contreras Torres tendría uno de sus puntos más altos entre 1933 y 1934, gracias a la filmación y estreno de *Juárez y Maximiliano*. Para dicho proyecto había conseguido recursos y facilidades del gobierno de Abelardo L. Rodríguez que le permitieron realizar la primera superproducción mexicana. Se le facilitaron soldados para las escenas de batalla; se le permitió grabar en sitios históricos; y el Museo Nacional, así como el Arzobispado de México, dieron piezas en préstamo para la filmación. Su estreno en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México se realizó con una selección de personalidades de la política nacional, diplomáticos y lo más selecto de la sociedad capitalina, teniendo como invitados especiales a de los veteranos de la guerra.

Asimismo, la cinta estuvo acompañada de una gran campaña en la prensa, donde se contaban los días para el gran estreno, se escribieron muchas páginas. En *El Universal*, uno de los periódicos de mayor circulación se anotó.

Es tan importante para la cinematografía nacional, [...] que *El Universal*, le ha dedicado un bello Suplemento a Rotograbado, con más de 50 fotografías de las escenas de la

película, que dan una idea de la grandiosidad con que fue hecha (CN, Expedientes hemerográficos, A-03058, f. 207)

Sin embargo, lo más controversial de *Juárez y Maximiliano* es el texto sobre el que se escribe el guion de la película, y podríamos decir en realidad se adapta. Por encima de los libros sobre el Segundo Imperio Mexicano escritos en México, Miguel Contreras eligió para su guion la obra del austriaco Franz Werfel. De inmediato pareciera una contradicción en un cineasta revolucionario y nacionalista, y de esto parece estar consciente, puesto que en los créditos del film aparece como único autor y no hace mención de la obra homónima de Werfel. ¿Se trataba de una casual coincidencia de títulos? Indudablemente no. Conscientes de las conexiones que fácilmente se harían entre la obra de Werfel y la película, Columbia Pictures, quien realizó la distribución de la cinta a nivel mundial, se esmeró en desmentir cualquier relación más allá del título, pues aseguraba que la trama era diferente a pesar de tratarse de los mismos personajes (CN, Expedientes hemerográficos, A-03058, f. 198).

La película *Juárez y Maximiliano* inicia con la llegada de los Emperadores Maximiliano y Carlota a la Ciudad de México, el *Te Deum* solemne por su llegada y la recepción en Palacio Nacional. En seguida vemos a Porfirio Díaz en su cuartel general recibiendo órdenes del presidente Benito Juárez. Maximiliano y Carlota atienden en Chapultepec, el Emperador habla con Bazaine sobre la situación de la guerra, y Juárez por su parte anda en el campo en su diligencia. Carlota se entera de la falta de dinero y de la muerte de su padre, el Rey Leopoldo. Maximiliano recibe de vuelta su retrato con la frase: “La enemistad es la sabiduría de la reconciliación”, el cual había enviado a Juárez en señal de reconciliación, al mismo tiempo Bazaine lo insta a que firme el decreto para fusilar a todos los rebeldes y él lo firma. Carlota parte a Europa. Un representante de Maximiliano intenta ganar a Díaz, que se encuentra prisionero, para su causa, pero este lo rechaza y se fuga en forma espectacular. Maximiliano se entera del mal estado mental de Carlota, se anuncia su intención de abdicar, pero la Junta de Notables rechaza la abdicación. Maximiliano decide ir a Querétaro. López entrega el cuartel general a los republicanos, apresan a Maximiliano, la princesa de Salm-Salm planea su fuga con ayuda del doctor Basch, pero el plan fracasa. En San Luis Potosí nuevamente la princesa de Salm-Salm intenta salvar la vida de Maximiliano, pero Juárez no cede. Mejía y Miramón hacen creer al Emperador que Carlota ha muerto, los tres son fusilados.

Si bien existen varias diferencias entre el drama y la película, también es cierto que Contreras Torres mantiene importantes aspectos de la obra de Werfel, y de fondo el fundamental son los personajes y su carácter, que confieren a la trama su sentido y justificación. En ambas obras Maximiliano se nos presenta como un hombre gentil y de buena voluntad, que quizá ha querido ser engañado pero que al final de su aventura acepta su muerte con la resignación propia de quien se reconoce como culpable y merecedor de un castigo. Por su parte, Benito Juárez está

ausente o casi ausente como personaje, pero se mantiene como una presencia permanente en la mente de Maximiliano, Díaz y todos los demás personajes. Pese al desenlace fatal, Juárez no se nos presenta como un verdugo sanguinario, sino como un defensor de las leyes y la justicia, eso sí, implacable. Por otro lado, también en ambos casos Porfirio Díaz encarna al héroe de epopeya. Bazaine y Napoleón III son los traidores, verdaderos villanos del drama histórico.

El cambio más importante entre las obras de Werfel y Contreras está en el personaje de Carlota. Si Werfel le confiere un aura maternal remarcada por la adopción del pequeño príncipe Agustín de Iturbide, Contreras la convierte en toda una estadista que hace pase de lista a su guardia y atiende asuntos económicos con el consejo imperial. Las diferencias en el personaje probablemente estuvieron motivadas por Medea de Novara, la actriz que encarna a Carlota y que era esposa de Miguel Contreras, originaria de Liechtenstein. El cineasta mexicano intentó explotar las similitudes entre Carlota y su esposa como parte de la campaña publicitaria de la película y de otra posterior, *La paloma* de 1937, en la que reutilizó parte del material filmado en 1933. En el fondo lo que intentaba era transformar a Medea en una estrella.

Es en ese tenor, y como parte de la campaña publicitaria de la película, que Carlos Noriega Hope “revela” a un periodista el origen noble de Medea, de la que sin embargo no quiso dar su verdadero nombre. De acuerdo con Noriega, Medea de Novara era en realidad una duquesa emparentada con los Habsburgo, que había sido despreciada por su familia debido a que “su sueño fue ser artista de cine, y en esa rama deseó siempre llevar a la hoja de plata a Carlota Amalia, Emperatriz de México, por la que ha cultivado una especie de veneración” (CN, Expedientes hemerográficos, A-03058, f. 199). La historia real era diferente. Hermine Kindle Futscher, nombre real de Medea de Novara, no tenía ninguna relación con la realeza europea; sin embargo era una entusiasta de la pompa real al grado de comprar, junto con su esposo, el Castillo de Gutenberg (Liechtenstein) en 1951.⁷ Así en *Juárez* y *Maximiliano* confluyen tanto el afecto de Novara por Carlota y la realeza, como la pasión de Contreras por la historia de México, de esta forma podemos entender que el productor pusiera tanto esfuerzo en el proyecto, aunque sus temas predilectos fueran la lucha por la independencia y la revolución, como lo demuestra su filmografía y las novelas históricas que escribió tras alejarse del cine.⁸

DISCURSO IDEOLÓGICO, HISTORIA Y FICCIÓN

La relación entre la literatura y la historia tiene una larga tradición, y aunque a través de los siglos no existían fronteras entre ambas escrituras, con la irrupción del pensamiento científico y su incursión en las disciplinas sociales, la historia ha buscado deslindarse de la literatura. Para ello se ha valido de la utilización de evidencia, documentos, objetos, testimonios y demás indicios de los hechos que refiere. Es así como la narrativa histórica bus-

có mantener lo que llamó su objetividad. Pero la historia profesional en su generalidad no es agradable para todo el público, y ello no se debe a un rechazo a los relatos de hechos pasados sino al estilo de escritura. En ese sentido, Roland Barthes (2000, p. 36) advierte que la novela y la historia comparten el relato como forma de expresión de un momento histórico, su tiempo verbal es el pretérito indefinido.⁹ Asimismo, el trasfondo de la utilización del pretérito es la creación de una presunción de conocimiento por parte del narrador, pues “presupone un desarrollo, es decir, una comprensión del Relato” (Barthes, 2000, p. 36). Barthes corrobora con esta acotación la función retórica del relato o la narración en la literatura y principalmente la Historia pues su “función es la de unir lo más rápidamente posible una causa y un fin”. Como refiere Isaac Rosa, las novelas históricas han mantenido un nicho dentro del mercado literario desde el siglo XIX (época de nacimiento de la Historia como ciencia) hasta la actualidad (Rosa, 2011, pp. 7-17). Los límites entre la historia y la ficción están presentes en toda obra que aborda el pasado, pero son especialmente criticados cuando se trata de hechos considerados fundacionales para una sociedad.

¿Cuál es la intención detrás de un trabajo que no es historia ni ficción, pero que se esmera por dejar claro que es al mismo tiempo dos cosas que son contradictorias? Si la novela histórica es un oxímoron el cine histórico no lo es menos, sin embargo, es una fórmula tan exitosa que, ya establecido como subgénero, sigue generando nuevas obras y ganancias seguras. Manzoni advertía que la novela histórica se juzgaba como una opción más agradable frente al árido lenguaje de los historiadores, que permitía en apariencia un conocimiento más profundo del pasado, aunque este no estuviera completamente documentado. Un escritor de novelas históricas debería de presentar:

Costumbres, opiniones, ya sea generales o particulares respecto de una determinada clase de hombres; efectos privados de los acontecimientos públicos que se denominan propiamente históricos, y de las leyes o voluntad de los poderosos, como quiera que se manifiesten; en suma, lo más característico que ha tenido en un tiempo determinado una determinada sociedad, en todas las circunstancias de la vida y en las relaciones de unas con otras: he aquí lo que se ha propuesto dar a conocer, en la medida en que ha logrado conocerlo usted mismo tras diligentes investigaciones. Y el deleite que pretende suscitar es el que surge naturalmente de la adquisición de tal conocimiento, y en particular, debo añadir, cuando se adquiere a través de una representación animada y en acto (Manzoni, 2011, pp. 22-23).

Siendo así, la historia ficcionada se presenta como un vehículo inmejorable de los discursos políticos e ideológicos, que puede alegar el respaldo de la investigación histórica. Alejada todavía más de la meta de objetividad, en realidad humanamente inalcanzable para el historiador, la ficción histórica es un espacio ideal para las opiniones por medio de “una representación más general del estado de la humanidad en un tiempo” (Manzoni, 2011, p. 22).

Una representación concebida desde la óptica del escritor. El propio Manzoni pese a haber escrito una de las más aclamadas novelas históricas, *Los novios*, critica fuertemente este tipo de obra, pues considera que al no poder distinguirse entre historia y ficción lo que se tiene es un mal conocimiento, se aprende, pero lo que se aprende no es verdadero.

Franz Werfel fue uno de los principales voceros de la añoranza imperial austro-húngara,¹⁰ y sin embargo también un opositor a la instalación de una monarquía tras la disolución del imperio (Lützel, 1989, p. 60-62). Al preguntar por las relaciones funcionales e históricas que el autor encontró con los interlocutores de la Viena de 1924-25 cuando escribió *Juarez und Maximilian* debemos retomar los elementos de la teoría literario-sociológica de la recepción, según la cual, para realizar interrogantes y comprender las respuestas, es necesario:

fundamentar tanto social-histórica como ideológica-críticamente con respecto a las anteriores relaciones e intereses de las capas del lector y de la formación, así como también se pueden agotar funcional-históricamente, con miras a las normas estéticas y a la necesidad imaginativa de generaciones cambiantes del público (Gumbrecht, 2008, p. 238).

Se ha mencionado antes que la elección del tema y la escritura del drama pudieron estar relacionados con la muerte de Carlos I, sobrino-nieto de Maximiliano, con cuyas circunstancias podían establecerse paralelos. La obra es en realidad un manifiesto que explica la postura de Werfel respecto a la monarquía, los Habsburgo, el carácter austro-húngaro y la democracia.

De acuerdo con la prensa en la Viena de 1925, cuando se montó la obra, la recepción del público fue buena, aún en medio de la diversa y amplia oferta teatral en la ciudad. Incluso, la obra tendría un resurgimiento en 1931 con la adaptación a la ópera bajo el título *Maximilian* (Mildhaud). Con motivo de la puesta en escena de *Juarez und Maximilian* se publicaron críticas que ahondaron sobre la representación del “austriaco” que hacía el autor, donde se hacía explícita la analogía entre Carlos y Maximiliano. La indagación sobre el contexto de la ciudad y el mundo teatral hecha por Robert Pyrah, revela un ambiente vienes de los veinte sumamente politizado. La prensa de la época publica discusiones del público intelectual que permiten advertir una opinión dividida, el Maximilian de Werfel, ¿se trata de una caracterización del austriaco, o específicamente del monarca Habsburgo? Joseph Gregor llamó al Maximilian de Werfel la “completa realización del hombre austriaco” (1925, p. 16), que en palabras del doctor Basch tiene “desesperado optimismo ante lo incierto y a la huida antes de conocer lo desagradable” (Werfel, 2002, p. 57), un segundo tipo de austriaco sería el que al conocer lo desagradable no huye, sino que lo acepta con fanatismo. Dichas cualidades serían las que le permitirían quizá no ser un héroe, pero sí morir como uno.

Por otro lado, de acuerdo con Claudio Magris es la representación de los valores de los Habsburgo: “Aunque

realmente el derecho está del lado de Juárez, Maximiliano tiene, como el inocente sacrificado del último sueño imperial, el derecho en el sentido más íntimo” (citado en Pyrah, 2007, p. 141).

Tal parece que los Habsburgo en ese momento estaban marcados por el sacrificio, su destino es ser la ofrenda que marca la muerte del mundo imperial. Lamentaciones en dicho sentido se observan en un texto de Félix Salten publicado en el *Neue Freie Presse* [NFP] con motivo del estreno:

¿No hemos experimentado la incapacidad de los Habsburgo que querían gobernar y hacernos felices al gobernarlos o incluso hacernos felices? El pobre Karl, desgarrado por la miseria de la confusa monarquía mexicana y la confusión europea, es, después de su pura juventud, tan similar a la pobre víctima de Querétaro relacionado con él. Y el mexicano Maximiliano tiene tanto amor por la aventura y tan mala suerte como su antepasado Maximiliano, quien vivió unos siglos antes y es conocido como el último caballero.¹¹

Mas allá del patetismo y la melancolía, David Josef Bach señala que el final trágico de Maximiliano responde a los necesarios caminos de la historia, y Werfel lo muestra tal cual, por eso Juárez no es cruel ni sanguinario, sino únicamente un político que actúa de acuerdo con lo que la Historia necesita. Existe en Werfel una filosofía de la historia con alcances metafísicos, los acontecimientos ocurren a pesar de la acción humana, a causa de una fuerza superior que los determina. Así lo expresó también en otros trabajos en donde existe una causa metafísica superior para todos los problemas (Wagener, 1993, pp. 138-139). Es preciso recordar que, desde sus sesiones espiritistas de juventud, el praguense siempre mantuvo un fuerte interés en la religiosidad y la espiritualidad (Hartmann, 1998).

En su análisis, Bach agrega también una identificación de clases dentro de la obra, los proletarios están representados por Porfirio Díaz, como modelo de ascenso exitoso por la lucha, mientras Bazaine es ejemplo de un proletario que ha perdido su identificación de clase debido a un ascenso dentro del sistema (Pyrah, 2007, p. 143).

Por su parte, el México de la década de los treinta, se encontraba subiendo la cresta de la ola de la transformación. Los combates habían dejado lugar para la creación de instituciones y la paz se sentía ya como algo cotidiano, al tiempo que la modernidad se asomaba en las crecientes ciudades del país. Sin embargo, las disputas habían pasado al ámbito intelectual, en donde uno de los grandes temas sería el de la historia patria y el acomodo de los recientes acontecimientos a su narrativa. En un país con un alto nivel de analfabetismo, el cine se convirtió pronto en una herramienta para la difusión de ideas e ideologías. Miguel Contreras estaba convencido de esto. Como lo aseguró en *El libro negro del cine mexicano*, existen “ciertas obligaciones de orden histórico y social” (1960, p. 15) que el cine debería cumplir con apoyo del gobierno.

El periodo que los historiadores denominan Intervención francesa o Segundo Imperio es parte de esta Historia, una parte muy controversial pues toca los delicados hilos del nacionalismo y el liberalismo partes fundamentales de la identidad compartida. El gran héroe del periodo de acuerdo con el mito nacional es Benito Juárez, y así queda demostrado en los discursos cívico-patrióticos oficiales. No obstante, los grupos conservadores, legítimos herederos de los artífices del Segundo Imperio, han mantenido desde un inicio la figura de Maximiliano como víctima de las disputas políticas del país. En este marco, Contreras Torres se arriesga a la crítica y lo hace desde el conocimiento de que su cinta pone como protagonista al rival del héroe liberal mexicano por excelencia.

Los críticos advirtieron inmediatamente cierta simpatía inapropiada en *Juárez y Maximiliano*. Si bien Luz Alba,¹² en su popular columna de crítica cinematográfica resalta los alcances técnicos y la producción de la película, también comenta:

¿Por qué Contreras Torres quiso hacer la exaltación del imperio en vez de hacer la de Juárez, Díaz y los mexicanos que lucharon hambrientos, sin armas y cubiertos de harapos? Pues tal como plantea los hechos, el fusilamiento de Maximiliano no sólo no se justifica, sino que se convierte en un acto de implacable crueldad de Juárez. Y tanto es así que los espectadores se vuelven partidarios del Emperador (CN, Expedientes hemerográficos, A-03058, f. 194).

Dicha perspectiva proimperialista en la cinta está presente desde el inicio. Las primeras palabras pronunciadas por Maximiliano son para ordenar la liberación de los presos políticos de la Ciudad de México, lo que Carlota aplaude añadiendo: “Tienes muchas cualidades Maximiliano, pero tu bondad es la mayor de ellas”. Esta escena no aparece en el drama, en donde por otro lado aparece un largo discurso en defensa de los indios.

No obstante, es el primer discurso de Maximiliano en Palacio Nacional el que mueve más a simpatías. En él declara su pensamiento político y su religiosidad —que ya había sido remarcada en las prolongadas escenas iniciales del *Te Deum*—, simplificando las circunstancias en las que se ha convertido en Emperador:

Los pueblos no se han hecho para los soberanos, sino los soberanos para los pueblos. El pueblo en masa no tiene inteligencia sino instinto, y este instinto es siempre justo. Esta noble nación me ha pedido que la gobierne con las bendiciones del cielo, y con ellas el progreso y la libertad. Ya sabéis cuál es mi lema: imparcialidad en la justicia. A la Emperatriz corresponde la noble tarea de cuidar al país y ayudar con los nobles sentimientos de una cristiana, y el cariño de una madre. Unámonos para alcanzar este fin común, sepulremos los odios de partido, que la aurora de la paz y de la felicidad renazca radiante sobre el nuevo imperio (Contreras Torres, 1934).

Maximiliano justifica su presencia en México como un deseo del pueblo mexicano, con la bendición del cielo, asegurando que su reinado será ante todo justo; esto no

va a ser matizado en la cinta, no vemos el contrapunto republicano que legitima al presidente Juárez. Con este discurso, el director Contreras apela a la religiosidad del público mexicano, de una larga tradición católica, a la figura de la madre —Carlota—, a los principios de justicia y libertad, y finalmente a la idea de progreso; todo esto parte fundamental de las aspiraciones y valores de la sociedad de la época.

Otro artículo crítico a la película apareció en *El Universal* poco después de su estreno, criticó: “la velocidad con que aparece Juárez, el escaso estudio de aquel carácter, que la filosofía de la historia ha profundizado, y que merecía una pintura más completa y detenida” (CN, Expedientes hemerográficos, A-03058, f. 210). En la cinta, Juárez solo aparece en dos escenas,¹³ una en la que aparece descansando en el campo, y la más extensa, en donde escucha los ruegos de la princesa de Salm Salm para que indulte a Maximiliano. Es decir, la escena en el que se niega a perdonar la vida del austriaco diciendo “no podría perdonarle la vida, no soy yo quien se la quita son... el pueblo y la ley”.

La historiadora Julia Tuñón analiza a la distancia la incompatibilidad del Juárez de Contreras Torres y el ícono patriótico, pues

la figura de Juárez se asocia primordialmente a la defensa contra el invasor extranjero, a la consolidación del Estado, al liberalismo político y económico, a la separación de la Iglesia y el Estado, a la secularización de los bienes de la Iglesia y a su condición racial de indígena. Todos estos aspectos adquieren un aroma mítico al referirse a sus orígenes y aparecen en la narración que cuenta la construcción de la nación moderna y en la enseñanza de la historia (Tuñón, 2010, p. 114).

A lo largo de la cinta, la narrativa cinematográfica de Contreras sustituye los discursos de los liberales por acciones, verbi gracia, nunca vemos una declaración de principios de Juárez, ni alguna explicación de los acontecimientos que llevaron al enfrentamiento entre imperialistas y republicanos, pero sí nos presentan el escape de Díaz y numerosas escenas de batallas y caballería. La importancia de la imagen en el lenguaje cinematográfico obliga a poner especial atención en esto, puesto que el cine es un medio que surge inicialmente como imagen en movimiento y a esto responde la centralidad de lo visual dentro de su lenguaje. Así, los motivos visuales hablan del tema o asunto central de la narrativa incluso más que los diálogos, nos “inducen a fijarnos en aquellas secuencias que en su forma de presentación se insertan en el conjunto de la narración como una puntuación dramática” (Balló, 2000, p. 13).

En ese sentido, el personaje central del bando liberal en la cinta es trasladado de Benito Juárez —discurso—, hacia Porfirio Díaz —la acción—. Así lo señalan en otra nota periodística:

En esta película aparecen personajes importantes en nuestra historia: Benito Juárez, el Benemérito de las Américas, figura solamente en tres escenas, en cambio, el general Por-

firio Díaz aparece en la pantalla varias veces, y se ve su sensacional fuga de la prisión en Puebla, escalando muros (CN, Expedientes hemerográficos, A-03058, f. 196).

La película resalta el heroísmo y las virtudes de Díaz, cuya posterior dictadura provocaría la guerra civil que llamamos revolución mexicana. Esto es especialmente contradictorio si recordamos que Contreras Torres había participado en la lucha revolucionaria. De hecho, él era parte de la Legión de Honor y del Cuerpo de Veteranos, e incluso era amigo de muchos de los políticos emanados de la guerra que llegarían a ser gobernadores y presidentes; precisamente gracias a estas amistades Contreras había logrado el apoyo económico, material y logístico para su superproducción.

Respecto a la interpretación histórica del fusilamiento de Maximiliano, la cinta se aleja un poco de la obra dramática. El Emperador creado por Contreras no siente culpa ni arrepentimiento. Lo vemos en la carta de despedida que le escribe a Carlota “La muerte es una feliz solución de mis tribulaciones y no una agonía. Muero gloriosamente como soldado y como Emperador, vencido que no deshonrado...”. Asimismo, frente a la muerte Maximiliano se refugia nuevamente en la fe, vemos una misa final oficiada para los condenados, con un plano de un enorme cristo y una virgen. Al dirigirse al general Mejía ya en el paredón, lo anima con la promesa de la gloria y la esperanza de terminar con los conflictos de México:

General, lo que no premia Dios en la tierra lo premia en la gloria.

Voy a morir por una causa justa, la de la libertad y la independencia de México, que mi sangre selle las desgracias de mi nueva patria (Contreras Torres, 1934).

Como lo comentó la crítica, el Maximiliano de Contreras es más una víctima de Napoleón III y el mariscal Bazaine que un villano, como lo presenta el mito oficial projuarista. Justo antes de su fusilamiento un sacerdote reza “Padre nuestro que estás en los cielos, recíbelos en tu seno”. Inclusive disminuye la consciencia de culpabilidad en la que Werfel había hecho hincapié. El Maximilian de Werfel le dice al doctor Basch antes de su ejecución:

Ahora como hombre desligado de todo, sin rango ni prejuicios me doy cuenta, es mi culpa no estar a la altura de los propios actos. ¡El fracaso es culpa! La voluntad de ser bueno no llega a ser bondad. Mi concepto de una monarquía radical era falso. Así que la falla, la mentira tiene que radicar en mí ¡Culpa! Ha pasado la época de los soberanos. En el naufragio de las clases privilegiadas se debaten reyes lastimosos que no lo son. Se inicia la era de los dictadores ¡Juárez! (2002, p. 120).

Tenemos en Werfel un antimonárquico no porque abomine de la institución, sino porque la considera inadecuada para el mundo en el que vivía. Y va más allá, al declarar la analogía con el Imperio Austro-Húngaro y su inevitable caída aun cuando el mismo escritor lo recuerde con nostalgia:

Y a pesar de todo, no me parezco a ti, Francisco José. Todos ustedes fueron desertores ante su destino. Yo acepté el mío. Hubiese podido desertar, pero no me fue posible. Esa culpa también tiene que radicar en mí. Usted lo sabe Basch, fui a Querétaro a sabiendas, debía hacerlo, de la misma manera que López debía traicionarme (2002, p. 120).

Maximilian representa el tipo ideal del austrohúngaro, como se mencionó en su momento, no de los Habsburgo, porque hubo otros Habsburgo que se resistieron a aceptar su inevitable caída.

ESTADOS EN CRISIS Y UNA FILOSOFÍA DE LA HISTORIA

¿Qué es lo que determina el devenir histórico? ¿Pudo haber un mundo en el que Maximiliano no fuera fusilado? ¿Quién pudo haberlo evitado? La historia contrafactual podría asombrarnos con otros pasados y presentes en los que Maximiliano no fuera derrotado, en los que la monarquía se hubiera mantenido o quizá el propio Habsburgo hubiese podido regresar a Europa. No obstante, en *Juárez y Maximiliano* hay lugar para suposiciones, y esto se debe no a una necesidad de apegarse a los hechos, ni a una lealtad inquebrantable a la democracia; por el contrario, se debe a una filosofía de la historia cristiana en la que coinciden tanto Werfel como Contreras Torres.

Podríamos decir que la de Werfel no se trata de una visión única, sino que sigue una corriente filosófica e historiográfica surgida varias décadas antes en el ámbito germanoparlante, la cual ha sido analizada por Hayden White.¹⁴ Werfel coincide con la teoría de la historia de Jacob Burckhardt. A través de su producción literaria, Werfel dejó ver el gran cariño que sentía por el Imperio Austro-Húngaro en el que nació y creció, y cuyo fin fue “el crepúsculo de un mundo”, como tituló la obra casi biográfica en la que recoge relatos inspirados en memorias de su juventud dentro del imperio (1951). Después de la disolución del gran imperio la historia se desarrolló de modo tal, que el propio autor cambió de opinión sobre lo que consideraba la forma de gobierno más conveniente para su nuevo país. No sorprende, por tanto, que su visión del desenvolvimiento histórico estuviera lejos de la idea de progreso unidireccional, y de que la humanidad toma las mejores decisiones para alcanzar un futuro mejor.

La postura de Werfel en *Juarez und Maximilian*, como la de Burckhardt, a quien probablemente leyó en su juventud¹⁵ pues era un autor importante desde finales del siglo XIX en lengua alemana, plantea una construcción satírica de la historia. Esto que White refiere sobre la obra de Burckhardt se caracteriza por el cambio en la narración histórica por parte del suizo, esto es, en sus trabajos históricos el héroe es superado por las fuerzas externas, las circunstancias o el mundo, contrario a lo que pasa en la comedia donde el héroe puede salir victorioso (1992b, p. 229). Así sucede con el Maximilian de Werfel, en su crítica a la obra teatral Salten resalta esta situación y la relación de la pieza con la experiencia austriaca:

La idea de que un emperador fracasara debido al enemigo invisible, esta idea extremadamente poética y preciosa solo pudo surgir después de la experiencia de los años de subversión. Allí todos fuimos testigos del hecho de que lo que llevaba una gran figura humana, que era solo una forma podrida de un gran pasado, no fue aplastado por una gran figura humana, sino que simplemente se derrumbó bajo el peso de un poderoso presente (NFP).¹⁶

La fuerza externa que derrota a Maximiliano fue la historicidad del “ser ahí” dentro de la historia que estaba determinada también por el tiempo. Como refiere George Kubler, el momento de entrada en la secuencia del tiempo y la oportunidad de esta entrada, es la que determina la trascendencia del *Dasein* en la historia.¹⁷

Maximilian, al no tener el carácter adecuado para el tiempo en que vive se resigna a cumplir con un destino que sin embargo no es totalmente impuesto, sino que más bien, como en la obra de Spengler, “debe querer y amar el destino para consumarlo voluntariamente” (Löwith, 2007, p. 25). A lo largo de la obra dramática se reitera que existe un tiempo para determinado tipo de hombre y de gobierno, se refiere sin nombrarlo al *zeitgeist* (espíritu de la época) concepto surgido en el seno del romanticismo germánico y retomado por Hegel¹⁸, con el cual este último se refiere a una forma de pensar compartida por la mayoría. La época de las monarquías ha terminado, afirma Werfel: “Se inicia la era de los dictadores, ¡Juárez! (2002, p. 120).¹⁹ El tiempo de los dictadores comienza, y ahí está Juárez, quien es “el grande y auténtico señor de estos tiempos” (Werfel, 2002, p. 130).²⁰ Pero este cambio no se debe a un mal manejo del poder por parte de los reyes, sino a las exigencias del “tiempo” de “su” tiempo. Al final, la caída de las monarquías no ocurre por un progreso o mejora, simplemente ocurre porque el tiempo ha llegado, y lo que sigue no es mejor y quizá tampoco peor, Werfel no se atreve a pronosticarlo. La modernidad que parece ser necesariamente precedida del fin de los monarcas no es ajena al pesimismo por el futuro, Juárez el dictador triunfa porque es su tiempo, no porque sea mejor que Maximiliano. En la caracterización de Werfel tenemos a un Maximilian justo, benévolo, amoroso, inteligente y noble, por su parte Juárez es justo, inteligente e incansable, lo que realmente los diferencia es la seguridad del presidente y la duda del emperador.

La adaptación cinematográfica va a mantener este argumento, que en gran medida permite dotar a Maximiliano de una personalidad bondadosa y honesta, y al mismo tiempo presentar su fusilamiento como una condición inevitable. Sin embargo, Contreras intentará dar a su final un aura de positividad respaldada por la existencia de un presente-futuro mejor, de acuerdo con el discurso nacionalista oficial. Al ser el tiempo una secuencia infinita, requerimos tomar fragmentos aprehensibles de él al momento de estudiar la historia. Modelos organicistas o biologicistas en los que la historia sigue la secuencia nacimiento-madurez-decadencia, están presentes en los proyectos de filosofía de la historia. Y son, como lo demuestra Gadamer (1979), un reflejo de una “experiencia

del tiempo” de occidente que está ligada a la tradición griega y a la religión cristiana. Además, “la doctrina de las edades tiene también en el cristianismo su peculiar importancia e, igualmente, bajo forma secularizada, en las escatologías histórico-filosóficas que ponen un acento especial en dar significación al futuro” (Gadamer, 1979, p. 53). Hay que recordar que la cinta de Contreras Torres manifiesta constantemente el catolicismo de los Emperadores.

Heidegger enfatiza la preeminencia del futuro, pues mientras el ser se piensa a sí mismo y da primacía al “ser-ahí” del presente que concibe como el momento “real”; es el futuro el que da tiempo, el que forma el presente y permite reiterar el pasado en el cómo de su vivencia. Por ello “el fenómeno fundamental del tiempo es el futuro” (Heidegger, 1999, p. 6). Por tanto, el futuro es el elemento configurador del tiempo; no obstante, en la historia la temporización o la medición del tiempo, el futuro se comprende como un ir hacia adelante sin predisponer un final de la historia. Así como el “final narrativo no puede deducirse ni predecirse” (Ricoeur, 1999, p. 192). De este modo, tras la muerte casi ritual del Maximiliano de Contreras, que él advierte como necesario para poner fin a los problemas de México, el país finalmente será libre e independiente. Si al final vemos el monumento construido en el ocaso del porfiriato, el Hemiciclo a Juárez, en toda su pompa y majestuosidad, es para demostrar que la muerte de Maximiliano no fue en vano. Un punto final que quiere justificar débilmente el relato de incomprensión largamente presentado.

CONCLUSIONES

Juarez und Maximilian y *Juárez y Maximiliano*, son obras de dos autores que se insertan en contextos alejados en el espacio y el tiempo. Ambas obras son ejemplo del uso del arte como medio para transmitir sus ideas sobre la historia. Werfel y Contreras mantuvieron la conciencia de ser parte de un momento histórico importante, el austro-húngaro en la Primera Guerra Mundial y el mexicano en la revolución civil; además profesaron un catolicismo militante, más llamativo en el caso de Werfel por ser judío de nacimiento; y finalmente, buscaron una postura política entre el conservadurismo y las nuevas formas de gobierno. Las diferencias entre los autores no obstante son, tan grandes como las circunstancias que los rodearon, y a pesar de ello coinciden en su representación de Maximiliano como una víctima, o quizá en términos cristianos un mártir.

La recepción de las obras fue buena, aunque *Juarez und Maximilian* no tuvo tanta publicidad ni fue tan controversial como *Juárez y Maximiliano*, y esta última sigue siéndolo para los historiadores que la estudian hoy en día. El drama de Werfel expresa una postura y da una explicación sobre el imperialismo habsbúrgico, pero no propone su retorno. Por su parte, la cinta de Contreras contraviene la narrativa oficial y busca crear simpatías en el espectador hacia quien, de acuerdo con el nacionalismo, sería el enemigo. El apoyo gubernamental recibido para

la filmación revela el reconocimiento a la calidad, lealtad y conocimientos del michoacano, sin embargo, también evidencia una falta de interés en controlar los relatos de la historia patria.

A nivel ideológico el debate es sobre las formas de gobierno y el nacionalismo, y sobre esto Werfel es claro y consecuente, antimonárquico y antinacionalista. Es Contreras quien se contradice, su supuesto apoyo al gobierno posrevolucionario contrasta con su simpatía hacia las monarquías, hacia Maximiliano y Carlota y el extinto Imperio español (Morales, 2017). *Juarez*, una película estadounidense de 1939, basada igualmente en la obra de Werfel sería incluso más clara en cuanto a las razones de los republicanos y de Benito Juárez para ejecutar la sentencia contra Maximiliano. La negación de toda relación entre *Juarez und Maximilian* y *Juárez y Maximiliano*, cuando se trata de una clara adaptación en la que el cambio más notable es la recreación de acontecimientos históricos en los sitios originales, pudo ser al mismo tiempo una forma de evitar la etiqueta de conservador o malinchista y de evadir el pago de derechos.

Finalmente, el drama de Werfel explica el desenvolvimiento de los acontecimientos como parte del cambio de época y la necesidad de encontrar hombres adecuados a los nuevos tiempos, Maximilian se mantiene como un ser en el presente pero que vive en el pasado, razón por la cual no es pertinente para el futuro. Por su parte Contreras mantiene una visión histórica en la que el pasado y el presente se proyectan siempre como pasos necesarios para un futuro mejor, es decir, el presente del director.

AGRADECIMIENTOS

Este artículo se realizó con el apoyo de la beca de estancia posdoctoral nacional Conacyt 2019-2020, dentro de la Maestría en Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Guanajuato.

NOTAS

- 1 El concepto de *Dasein* no figura en *El concepto de tiempo*, pero aparece en la obra posterior *Ser y tiempo*. En ésta última Heidegger la usa para designar al hombre, el ente que “se comprende en su ser de alguna manera y algún grado de explicitud”. Es la comprensión de “ser-en-el-mundo” que antes llamaba “ser-ah” (2006, p. 35).
- 2 El Imperio Austro-Húngaro fue el gran perdedor de la Gran Guerra. La muerte del Emperador Francisco José (1848-1916), fue la última pieza en la derrota de sus tropas y el derrumbe del imperio. El heredero al trono Carlos renunció al trono y en 1919 los conflictos culminan con la independencia de sus provincias y la reducción del país únicamente a los territorios de Austria, con Viena como capital.
- 3 El nombre que da Werfel es este, sin embargo, se puede suponer que se refiere a Alex Tweedie, viajera de las Islas Británicas quien conoció a Porfirio Díaz en persona y publicó su biografía en 1906 (Garner, 2014, p. 11).
- 4 Carlos I fue el sucesor del emperador Francisco José I, quien había reinado entre 1848 y 1916 el Imperio Austro-Húngaro. El heredero directo al trono, Rodolfo, único hijo varón de Francisco José y la emperatriz Isabel, se había suicidado en 1889 sin dejar descendencia; mientras que de los hermanos del emperador dos murieron sin llegar al siglo XX y otro fue exiliado. Se

- tuvo que elegir un heredero entre los sobrinos y posteriormente entre los sobrinos nietos. En medio de la Gran Guerra, que había iniciado al menos en apariencia debido al asesinato del heredero al trono imperial, Francisco Fernando (sobrino del emperador), la sucesión recayó en su sobrino nieto Carlos, quien fue el último emperador de Austria-Hungría, conocido como Carlos I de Austria, IV de Hungría, III de Bohemia y IV de Croacia.
- 5 En ese entonces Salvador Novo se encargaba de la Editorial de “La Razón”, bajo las órdenes del Dr. José Manuel Puig Casauranc y con el patrocinio del Dr. J. Gastélum. Además de la obra que nos ocupa se tradujeron *La conversación* de André Maurois y *La escuela de las mujeres* de André Gide (Barrera, 1999, p. 181).
 - 6 En realidad, la primera película sonora realizada en México fue *Contrabando*, filmada en Tijuana, pero que se estrenó hasta cinco meses después que *Santa* que lo hizo en octubre de 1932 (Castro y McKee Irwin, 2011, p. 20).
 - 7 Véase “Kindle de Contreras (de Reynolds). Hermine”. Disponible en: [https://historisches-lexikon.li/Kindle_de_Contreras_Torres_\(de_Reynolds\)_Hermine](https://historisches-lexikon.li/Kindle_de_Contreras_Torres_(de_Reynolds)_Hermine) [consultado 10 de junio de 2021]. En 1979 el gobierno de Liechtenstein recuperó el castillo, como se señala en la página de archivos de la Oficina de Cultura de la Administración del Principado de Liechtenstein, en el texto “Gutenberg Castle-6000 years of history”. Disponible en: <https://www.llv.li/files/aku/fl-balzers-burg-gutenberg-e.pdf> [consultado 10 de junio de 2021]
 - 8 De ocho libros que se conocen de él, cuatro fueron sobre la revolución *Cortés rumbo a Tenochtitlán (novela)*, (1954a); *Leonardo y Monna Lisa*, (1954b); *Nace un bandolero*, (1955); *Pueblo en armas (novela)*, (1957); *La legión infernal. (Boves el Terrible) Novela histórica bolivariana*, (1958); *El libro negro del cine mexicano*, (1960); *La revolución pasó a la historia*, (1962); *Cuando hablan los cañones (novela histórica)*, (1964). Varios de estos libros fueron publicados por su propia imprenta, la Hispano Continental Films.
 - 9 Ya señalaba Hayden White que para historiadores tan distintos como Benedetto Croce y Peter Gay la historia no puede existir sin la narrativa (1992a, pp. 21- 22). Por su parte, Paul Ricoeur, encuentra que el discurso narrativo entendido como el relato, es el discurso por excelencia para explicar la historia. El historiador utiliza frases narrativas para crear su discurso y estas son “las descripciones posibles de una acción en función de aquellos acontecimientos posteriores que desconocían los agentes y que, en la actualidad, conoce el historiador” (1999, p. 90).
 - 10 Al respecto, Claudio Magris afirma que “La obra de Werfel constituyó la ficha ideal del mito habsbúrgico [...] celebra sus tres componentes principales: la idea supranacional, la estática y grandiosa mediocritas, el gozoso hedonismo” (1998, p. 424).
 - 11 “Haben wir nicht an den Habsburgern, die uns regieren und beglücken wollten, ihre Unfähigkeit erlebt, uns zu regieren oder gar zu beglücken? Der arme Karl, den die schon ans mexikanische streissenden Verwirrungen der Monarchie und die europäischen Verworrenheiten nis Elend gerissen haben, ist nach seinem reinen Jünglingswesen dem armen Opfer von Queretaro genau so ähnlich, wie er ihm verwandt ist. Und der mexikanische Maximilian hat eben- seviele Abenteuerlust und ebensoviel Pech wie sein Ahnherr Maximilian, der ein paar Jahrhunderte vorher gelebt hat und den man den letzten Ritter nennt”. *Neue Freie Presse. Morgenblatt*, “Feuilleton. Juárez und Maximilian”, 28 Mai 1925: 1. Al final se refiere a Maximiliano I de Habsburgo (1459-1519), Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico y Archiduque de Austria, quien libró diversas guerras por los territorios europeos y orientales a lo largo de su vida.
 - 12 Seudónimo con el que la escritora Cube Bonifant solía firmar sus críticas (Mahieux, 2014).
 - 13 Una tercera sería la imagen fija del monumento en su honor ubicado en la Alameda central de la Ciudad de México, conocido como Hemiciclo a Juárez, la cual parece al final de la cinta.
 - 14 Dedicó un capítulo de *Metahistoria* a lo que denomina “el realismo histórico como sátira” (White, 1992b, p. 223 supra).
 - 15 De su relato sobre el periodo de educación media podemos co-

legir que las materias que más interesaron a Werfel en su juventud fueron literatura e historia. En “Aniversario”, el grupo de amigos de curso pasa sus ratos libres leyendo poesía y soñando en representar obras teatrales, sin embargo, es el maestro de historia el que más profundamente marca a Sebastián, particularmente cuando el profesor es testigo de sus bajas (1951, pp. 93-239).

- 16 “Der Einfall, einen Kaiser an dem unsichtbaren Gegner scheitern zu lassen, dieser überaus dichterische und kostbare Einfall vermochte nur nach dem Erlebnis der Umsturzhahre zu entstehen. Da find wir alle Zeugen gewesen, wie das, was von kerner menschlich großen Gestalt mehr getragen, was nur noch morsch gewordene Form einer großen Vergangenheit war, durch keine große Menschengestalt zertrümmert wurde, sondern einfach unter dem Schritt kraftvoller Gegenwart zusammenstürzte” (NFP: 2).
- 17 En este punto me refiero a historia en dos sentidos: historia total de la humanidad, y también historia de un determinado sistema. En el sistema de la historia del arte analizado por Kubler podría ser “el momento de la tradición –temprano, medio, tardío– con el que coincide su oportunidad biológica” (1988, p. 63).
- 18 Johann Gottfried Herder fue quien acuñó la palabra, que se puede traducir al español como “espíritu de la época”, “espíritu del tiempo”. Sin embargo, en las traducciones al inglés la traducción “spirit of the age” o “spirit of the times” la palabra “spirit” (espíritu) ha sido traducida como “mind” (mentalidad) para eliminar la connotación religiosa (Reinelt, 2013, p. 90).
- 19 En el original: “Die Zeit der Diktatoren beginnt, Juárez!” (Werfel, 1924, p. 178).
- 20 En el original: “Juarez ist der große und wahre Herr dieser Zeit!” (Werfel, 1924, p. 194).

FILMOGRAFÍA

- Contreras Torres, M. (productor y director) (1934) *Juárez y Maximiliano. La caída del Imperio*. México: Columbia Pictures.
- Warner J. (productor) y Dieterle, W. (director) (1939) *Juárez*. EE.UU. Warner Bros. Pictures.

REFERENCIAS

- Balló, J. (2000) *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Barrera, R. (1999) *Salvador Novo. Navaja de la inteligencia*. México: Plaza y Valdés Editores.
- Barthes, R. (2000) *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. México: Siglo Veintiuno.
- Beniston, J. (2006) “Drama in Austria, 1918-1945”. En: K. Kohl y R. Robertson, *A history of Austrian literature 1918-2000*. Rochester: Camden House, pp. 21-52.
- Castro Ricalde, M. y McKee Irwin, R. (2011) *El cine mexicano “se impone”. Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Difusión Cultural.
- Ciuk, P. (2009) *Diccionario de directores del cine mexicano*. T.I. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Contreras Torres, M. (1954a) *Cortés rumbo a Tenochtitlán (novela)*. México: Imprenta Manuel León Sánchez S. C. L.
- Contreras Torres, M. (1954b) *Leonardo y Monna Lisa*. México: Imprenta Manuel León Sánchez S. C. L.
- Contreras Torres, M. (1955) *Nace un bandolero*. México: Imprenta Manuel León Sánchez S. C. L.
- Contreras Torres, M. (1957) *Pueblo en armas (novela)*. México: Hispano Continental Films.
- Contreras Torres, M. (1958) *La legión infernal. (Boves el Terrible) Novela histórica bolivariana*. México: Hispano Continental Films.
- Contreras Torres, M. (1960) *El libro negro del cine mexicano*. México: Editora Hispano-Continental Films.
- Contreras Torres, M. (1962) *La revolución pasó a la historia*. México: Imprenta Manuel León Sánchez S. C. L.

- Contreras Torres, M. (1964) *Cuando hablan los cañones (novela histórica)*. México, Imprenta Manuel León Sánchez S. C. L.
- Gadamer, G. (1979) “El tiempo y el pensamiento occidental de Esquilo a Heidegger”. En: P. Ricoeur, H. Aguessy, B. Hama, A. Hasnaoui, S. M. Ashish, L. Gardet, T. Honderich, Y. F. Askin, H. G. Gadamer, A. Jeannière, S. Karsz, S. Ohe, J. Witt-Hansen y A. Toynbee. *El tiempo y las filosofías*. Salamanca: Ediciones Sígueme, pp. 39-59.
- Garner, P. (2014) *Porfirio Díaz Profiles in Power*. New York: Routledge.
- Gregor, J. (1925) “Juarez und Maximilian. Analyse der Kräfte”. En: *Die Schauspieler im Theater in der Josefstadt unter der führung von Max Reinhardt* (Programa de la obra). Viena: s/e, pp. 15-16.
- Gumbrecht, H. (2008) “Sociología y estética de la recepción”. En: D. Rall, comp., *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Sociales/Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras, pp. 223-241.
- Hartmann, V. (1998) *Religiosität als Intertextualität. Studien zym Problem der literarischen Typologie im Werk Franz Werfels*. Germany: Gunter Narr Verlag Tübingen.
- Heidegger, M. (1999) *El concepto de tiempo*. Madrid: Trotta.
- Heidegger, M. (2006) *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta.
- Kubler, G. (1988) *La configuración del tiempo*. Madrid: Nerea.
- Löwith, K. (2007) *Historia del mundo y salvación. Los presupuestos teológicos de la filosofía*. Buenos Aires: Katz.
- Lützel, P. (1989) *Hermann Broch. Una biografía*. Valencia: Edicions Alfons El Magnanim/IVEI.
- Magris, C. (1998) *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mahieux, V. (2014) “Cube Bonifant. Una vida en la prensa”, *Letras libres*, 186, pp. 38-40. Disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico/cube-bonifant-una-vida-en-la-prensa> [consultado 8 feb. 2020].
- Manzoni, A. (2011) *Alegatos contra la novela histórica y, en general, contra las obras mixtas de historia y ficción*. España: Ediciones La uña rota.
- Morales Zea, M. (2017) “El cine mexicano y la historia patria. La hispanofilia como base del discurso historiográfico”. En: V. Díaz Arciniega y C. Sperling, comps., *Transculturación: mutaciones y vigencia*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 163-184.
- Pyrarh, R. (2007) *The Burgtheater and Austrian Identity; Theater and Cultural Politics in Vienna 1918-1938*. Gran Bretaña: Legenda.
- Reinelt, J. (2013) “Zeitgeist”. *Contemporary Theater Review*, 23 (1), pp. 90-92. doi: <https://doi.org/10.1080/10486801.2013.765132>
- Ricoeur, P. (1999) *Historia y narrativa*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Rosa, I. (2011) “Prólogo”. En: A. Manzoni, *Alegatos contra la novela histórica y, en general, contra las obras mixtas de historia y ficción*. Segovia: Ediciones La uña rota, pp. 7-17.
- Sorlin, P. (2001) “How to Look at an ‘Historical’ Film”. En: M. Landy, *The Historical Film. History and Memory in Media*. New Jersey: Rutgers University Press, pp. 25-49.
- Tuñón, J. (2010) “Juárez y Maximiliano. Dos caras de una moneda en el imaginario filmico del cine clásico mexicano”. En: J. Vázquez, *Juárez: Historia y mito*. México: El Colegio de México, pp. 113-137.
- Wagener, H. (1993) *Understanding Franz Werfel*. Columbia: University of South Carolina.
- Werfel, F. (1924) *Juarez und Maximilian. Dramatische historie in 3 phasen und 13 bildern*. Berlin: Paul Zsolnay.
- Werfel, F. (1951) *El crepúsculo de un mundo*. Barcelona: Luis de Caralt Editor.
- Werfel, F. (2002) *Juárez y Maximiliano*. México: Factoría Ediciones.
- White, H. (1992a) *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- White, H. (1992b) *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.