

MARÍA DEL SOL MORALES ZEA*

Juárez y Maximiliano. Contrastes de la narración en el cine y la literatura

Juarez and Maximilian. Divergences in the Narration Into the Cinema and the Literature

Resumen

El presente artículo es un estudio de literatura comparada, en el que se aborda la relación de la literatura con el arte cinematográfico. En él se realiza un análisis narratológico del texto dramático *Juárez y Maximiliano* (1924) del escritor austro-húngaro Franz Werfel, y la película "Juárez y Maximiliano. La caída del imperio" (1934) del director mexicano Miguel Contreras Torres. Se emplea para su análisis el marco de la teoría del cronotopo y las teorizaciones sobre la traducción intersemiótica, los cuales permiten establecer un diálogo entre ambos sistemas semióticos: el literario y el cinematográfico.

Palabras clave: Cronotopo, Narración, Juárez, Maximiliano, Traducción intersemiótica

Abstract

This paper is a study of comparative literature, which it approaches the relationship between literature and cinematographic art. It develops one narratological analysis of drama piece *Juárez y Maximiliano* (1924), by Austro-Hungarian writer Franz Werfel, and the movie "Juárez y Maximiliano. La caída del Imperio" (1934), by director Miguel Contreras Torres. It's used the framework of the chronotope theory and the theorizations about intersemiotic translation, which allowed to establish a dialogue between both semiotic systems: the literary and the cinematographic.

Key words: Chronotope, Narrativity, Juarez, Maximilian, Intersemiotic Translation

Fuentes Humanísticas > Año 32 > Número 61 > II Semestre > julio-diciembre 2020 > pp. 95-110.

Fecha de recepción 30/03/2020 > Fecha de aceptación 30/09/2020

maria.zea.85@gmail.com

* Universidad de Guanajuato.

Podemos estar seguros de que, en 1924, cuando Franz Werfel publicó su obra *Juarez und Maximilian* (Werfel, 1924), no se imaginó que diez años después su obra de teatro sería llevada al cine por Miguel Contreras Torres y precisamente en México. *Juarez und Maximilian* y “Juárez y Maximiliano. La caída del imperio”, son obras homónimas consideradas como relatos históricos fidedignos del Segundo Imperio Mexicano, que tratan de condensar y explicar los acontecimientos ocurridos entre el verano de 1864 y el verano de 1867. Son muchos los casos en que una obra literaria da origen a una cinta, la más de las veces nos referimos a esto como una adaptación, sin embargo, las disparidades en los resultados de estos procesos han llevado a realizadores y estudiosos a emplear otros términos y conceptos para referirse a casos y tipos.¹ En este artículo nos referiremos a este fenómeno como traducción intersemiótica, concepto que rechaza la relación desigual que se establece con el de adaptación, y que parte en gran medida de la idea de superioridad de la literatura sobre el cine (Stam, 2009).

Es innegable que los diferentes medios de expresión artística con frecuencia establecen diálogos entre sí, de la literatura a la música, de la pintura a la literatura, del cine a la música o de la pintura al

cine entre otras posibilidades, los artistas establecen relaciones entre distintos sistemas semióticos (Pantini, 2002, pp. 228-229). Este tipo de trasposición exige pensar en las distintas obras como textos independientes con significados propios, que no deben ser considerados en función de una supuesta fidelidad absoluta a la primera obra. Fue Roman Jakobson el primero en considerar dentro de las posibilidades de traducción el paso de un sistema semiótico a otro, para él, “la traducción intersemiótica o *transmutación* es una interpretación de signos verbales por significados de un sistema de signos no verbales” (1959, p. 233). Estudios más recientes, entre los que destacan los trabajos de Umberto Eco (2001 y 2004), profundizan en la complejidad de la traducción o transmutación que Jakobson proponía; la crítica de Eco se centra en remarcar la necesaria interpretación que requiere toda traducción, lo que se puede aplicar a la traducción interlingüística, es decir, la traducción de un texto de una lengua a otra, se puede argumentar también, y con más razón, para el caso de la traducción de un sistema semiótico a otro.

Como Nicola Dusi ha discutido, en el proceso de traducción la equivalencia es una decisión que debe dotar al producto de valores similares a los del original manteniendo al mismo tiempo “efectos de sentido” similares (2015, p. 189). El trabajo del traductor debe estar ligado a ciertas “reglas internas de similitud” que buscan equivalencias, conservando la dinámica y coherencia del texto original con el objetivo de lograr la fidelidad (Dusi, 2015). No obstante, Eco señala que la traducción ocurre “no entre dos lenguajes, sino entre dos culturas” (Eco, 2001, p. 17). Dos culturas tan distintas como la austriaca de la

¹ Entre las opciones adoptadas por los cineastas están: “adaptación libre”, “inspirado en”, “basado en”, “idea sobre”, “versión sobre”, “variación de”, entre otras. Respecto a los conceptos propuestos en el ámbito teórico están: trasvase, transmutación, traducción o una definición más clara de adaptación (Sánchez Noriega, 2000, pp. 23-43). Robert Stam hace un muy exhaustivo y pertinente inventario de la multiplicidad de términos utilizados por especialistas, críticos, creadores y periodistas (2009, p. 57).

década de 1920 y la mexicana de la década de 1930.

A su vez, los diferentes medios de expresión de la traducción intersemiótica pueden hacer que las diferencias entre canales de comunicación propicien una mayor o menor interpretación por parte del traductor. Entre los tipos de texto literario, el más parecido al cine por su condición ideal de montaje audiovisual es el texto teatral. Es sabido que el arte cinematográfico se apoyó en sus inicios en la tradición teatral y de modo muy especial en sus técnicas de montaje, decisivas para las primeras ficciones cinematográficas (Kracauer, 1989; Burch, 1989; Pérez Bowie, 2004). Sin embargo, al paso del tiempo, el cine fue generando sus propias técnicas y sus diferencias se volvieron sustanciales. Apuntaremos algunas de las diferencias propias del canal y contexto de comunicación. El cine es una obra acabada articulada a través del montaje audiovisual y la edición, mientras que el montaje teatral es diferente en cada ocasión; aunque los espacios destinados al cine fueron de hecho inicialmente compartidos con el teatro, la experiencia teatral es interactiva, gracias a lo cual los actores pueden establecer un diálogo con el público; por otro lado, las posibilidades visuales y auditivas que el cine puede crear son más amplias porque crean el efecto de *punto de vista*, por lo que en muchas ocasiones las películas se apoyan más en estos elementos que en el diálogo o monólogo teatral. Posteriormente ahondaremos en las particularidades de ambos medios expresivos desde la perspectiva narratológica, es decir, desde el estudio de sus estructuras narrativas planteadas como formas que comunican un significado propio, independiente del

contenido de la historia narrada (Chatman, 1978). Por lo pronto, es imperativo presentar las obras que se analizarán en este trabajo.

Una historia compartida

El drama *Juarez und Maximilian* es una obra teatral escrita en lengua alemana por Franz Werfel, escritor austrohúngaro de origen judío que hizo una importante carrera en su natal Praga, entonces capital de la provincia de Bohemia en la Austria-Hungría habsbúrgica. Posteriormente se mudó a Viena en donde siguió escribiendo durante el periodo de entreguerras, para finalmente partir al exilio a California ante la amenaza del nacional-socialismo en Europa. En suma, tuvo una prolífica carrera en la que se incluyen novelas, dramas y poemarios, en su mayoría poco conocidos en lengua castellana. Desde la primera puesta en escena de *Juarez und Maximilian*, realizado en el teatro *Josefstadt* en 1925, se manifestaron las diferentes lecturas políticas e ideológicas que la obra podía provocar. Cabe mencionar además que, debido a la cercanía de la muerte del Emperador Carlos I (1916-1919),² se puede suponer que el

² 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

público de la época viera paralelismos entre el rechazo a la abdicación por parte de Maximiliano I (1864-1867)³ y su aceptación por parte de Carlos I (Beniston, 2006, p. 42). El drama fue bien recibido por la crítica vienesa, e incluso ganó el mayor reconocimiento literario del país, el premio *Grillparzer* de la Academia de Ciencias de Austria en 1926.

La obra de Werfel inicia con el intento de entrevista de un periodista estadounidense al presidente republicano Benito Juárez, quien se encuentra en Chihuahua. En una:

[...] oficina pública desnuda y asaz abandonada que data de la época de los españoles [...] Clark, corresponsal de guerra del New York Herald, mide la sala a grandes zancadas con aire de seguridad.

Clark: ¡Rayos y truenos! ¡Señor, el muy ilustre don Benito Juárez parece un mito! (Werfel, 2002, p. 7).

El periodista conoce a un secretario, un concejal, los generales Porfirio Díaz, Mariano Escobedo y Vicente Riva Palacio y a través de ellos se forma una idea de la personalidad de Juárez. Maximiliano despacha desde Chapultepec, primero esperan-

zado en su victoria, pero al tiempo reflexivo sobre su proceder y lo justo y legítimo de su gobierno. 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 apoyó y finalmente regresa a Europa a pedir ayuda a su hermano en Bruselas y al Papa Pío Nono. Los triunfos republicanos, y la lealtad y valentía de Porfirio Díaz arrinconan al emperador, quien decreta el fusilamiento de los prisioneros de guerra, después de que Juárez le regresara un retrato autografiado que le envió con intención de terminar con el conflicto. Maximiliano, pese a los consejos permanece en México, acompaña a su ejército a Querétaro y tras la derrota enfrenta la misma condena que él había decretado: fusilar a los enemigos que sean capturados.⁴ 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.

El drama de Werfel fue traducido y publicado en español con el nombre *Juárez y Maximiliano*, en 1931, bajo el sello de Editorial La Razón, en ese momento bajo la dirección de Salvador Novo.⁵ Ese mismo año, la Revista de la Universidad de Méxi-

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

³ Maximiliano de Habsburgo, hermano menor del emperador Francisco José, era el segundo en la línea sucesoria hasta que aceptó el trono del Imperio Mexicano, momento en el cual debió renunciar a sus derechos al trono de Austria-Hungría. Paradójicamente al morir su sobrino Rodolfo, Maximiliano hubiera podido ser el heredero al trono; en cambio, gobernó el Segundo Imperio Mexicano durante tres años y fue fusilado el 19 de junio de 1867 en Querétaro, México.

⁴ Así es señalado en la obra, como parte del argumento causa-efecto de Werfel. Por otro lado, no se habla de la ley previa del 25 de enero de 1862 promulgada por el presidente Benito Juárez contra los enemigos de la nación.

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).

co publicó una reseña de Baltasar Dro-mundo favorable a la obra, y alabó la tra-ducción 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 aconte-cimientos y especie de fuerza inevitable e inescrutables que rigen el destino de los hombres, conceden a la obra una cate-goría 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 (1931).

Esta traducción interlingüística sería el primer filtro antes de la traducción in-tersemiótica de la obra; ello significa también pasar por un doble proceso de equivalencia dentro del contexto cultural, elemento necesario en la traducción.⁶ Por otro lado, el drama no tardó en ser puesto en escena, pues ese mismo año se montó en el teatro Virginia Fábregas de la Ciudad de México. El interés en esta obra –y en particular en Carlota que ha-bía muerto apenas 4 años antes–, en el medio teatral capitalino condujo a la crea-ción de *Miramar* (1932) comedia teatral de Julio Jiménez Rueda que se centra en el personaje de Carlota (Gavarre Silva, 2005, p. 37).

Tres años después de la publicación de la traducción de Jiménez, Miguel Con-treras Torres estrenó “Juárez y Maximi-

liano. La caída del Imperio”. Hijo de una familia de hacendados de Michoacán, Contreras había sido parte del ejército car-rancista alcanzando el grado de Mayor. Al dejar el ejército se dedicó un tiempo a la exhibición de películas en Morelia, la capital del estado, con lo que incursionó por primera vez en el medio. Posterior-mente se mudó a Hollywood y comenzó a hacer pequeños trabajos detrás de cá-maras 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 Gui-llermo El Indio Calles (Ciuk, 1, 2009).

La carrera como director y productor de Contreras Torres tendría uno de sus puntos más altos entre 1933 y 1934, pre-cisamente gracias a la filmación de “Juá-rez y Maximiliano”, ya que para dicho proyecto había conseguido recursos y facilidades que le permitieron realizar la primera superproducción mexicana. Los temas históricos y especialmente los na-cionalistas 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.

“Juárez y Maximiliano” fue presen-tada como una obra original de Contreras Torres, pese a ello, como lo permite afir-mar el análisis narrativo, la cinta es una transmutación de la obra de Werfel. Conscientes de las conexiones que fá-cilmente se harían entre el drama del austriaco y la película, Columbia Pictures, quien realizó la distribución de la cinta a nivel mundial, se esmeró en desmentir cualquier semejanza más allá del título, pues aseguraba que la trama era dife-rente a pesar de tratarse de los mismos

⁶ El análisis de la traducción interlingüística sería por supuesto muy enriquecedor, sin embargo, está fuera de los objetivos del presente trabajo, el cual es la traducción intersemiótica. Con este fin se trata la versión al español.

personajes (CN, f. 198), un débil argumento que, no obstante, no fue refutado por la crítica o la prensa.

La película "Juárez y Maximiliano", inicia con un intertítulo que nos informa del apoyo de Napoleón III para que se funde un Imperio en México. A continuación, vemos las imágenes de la llegada de los Emperadores Maximiliano y Carlota a la Ciudad de México, el *Te Deum* solemne de bienvenida y la recepción en Palacio Nacional. Luego, vemos a Porfirio Díaz en su cuartel general recibiendo órdenes del presidente Benito Juárez. Maximiliano y Carlota aparecen 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 un retrato suyo que le envió 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 para su causa, quién se encuentra prisionero, pero éste lo rechaza y se fuga en forma espectacular. Maximiliano se entera del deplorable estado mental de Carlota. El emperador anuncia su intención de abdicar, pero la Junta de Notables rechaza la propuesta. Maximiliano decide ir a Querétaro, vemos las decisiones tomadas por ambos cuarteles generales: imperialista y republicano. El coronel Miguel López entrega el cuartel general a los republicanos, apresan a Maximiliano. La princesa Agnes Salm-Salm planea la fuga del emperador 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. Al final, vemos el Hemiciclo a Benito Juárez.

A continuación, analizaremos la estructura narrativa del *Juárez y Maximiliano*⁷ de Werfel y la contrastaremos con la narrativa de la película homónima, con la intención de identificar similitudes y diferencias en sus tramas.

La historia es lo que sucede en los salones

En las obras estudiadas, el relato histórico transcurre de forma distinta, esto nos permite reflexionar sobre la construcción del tiempo y espacio en la narración, sus motivaciones, circunstancias y efectos en el espectador. Para esto utilizaremos el concepto de cronotopo, formulado por Mijaíl Bajtín en su *Teoría y estética de la novela* como, "la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas en la literatura" (1989, p. 237), cada cronotopo puede producir un efecto diferente en el lector o espectador, por lo que la elección de escenarios, locaciones o decorados no es banal, sino todo lo contrario.

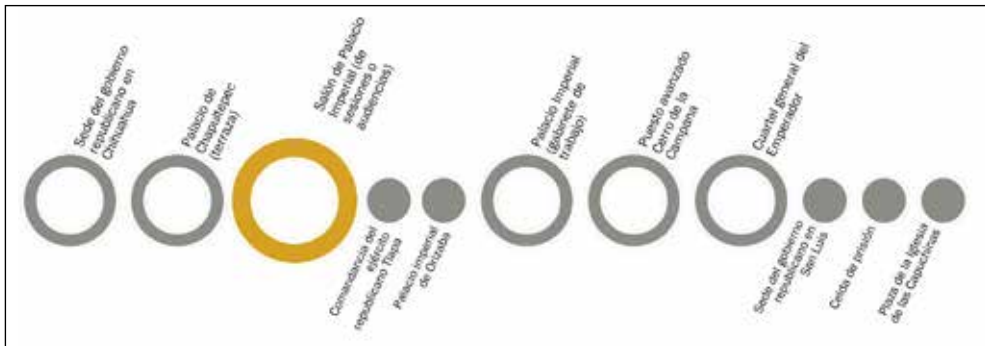
El drama que Werfel propone tiene una variedad de escenarios, no obstante, la gran mayoría de ellos son salones dentro del Palacio Imperial de México, o el Castillo de Chapultepec. El conocimiento del praguense, de los diferentes tipos de salón, las conversaciones y actividades

⁷ A partir de aquí nos referiremos a la obra de Werfel en su traducción al español, *Juárez y Maximiliano*.

pertinentes en cada uno es claro en esto. Deja ver que las diferencias entre los salones imperiales y republicanos debe ser diametral. Los salones en los que despacha Juárez son la expresión de la austeridad, “una oficina pública desnuda y asaz abandonada que data de la época de los españoles” (Werfel, 2002, p. 7). De esta forma, la obra de Werfel tiene como eje el cronotopo del “salón-recibidor”, propio de la literatura moderna, muy acorde con la historia diplomática. Los encuentros que

se producen en el salón no son casuales sino intencionados, en ellos surge el nudo argumental y se desarrollan los diálogos en los que los personajes expresan sus ideas y deseos. Bajtín afirma que, lo fundamental en este cronotopo es “la combinación de lo histórico y lo social-público con lo particular, e incluso con lo estrictamente privado, de alcoba” (Bajtín, 1989, p. 397). El esquema 1 expone los cronotopos en los que se desarrolla Juárez y Maximiliano. Como se puede apreciar en el esquema,

Esquema 1



el Palacio Imperial es el lugar en donde se desarrolla el nudo argumental de la trama, a saber, el conocimiento de las presiones de Napoleón y de su representante el Mariscal Bazaine, que amenaza con retirarle su apoyo y busca que Maximiliano promulgue un decreto para fusilar a todos los republicanos que sean capturados. La mezcla de asuntos privados y públicos se manifiesta plenamente en la relación de amorosa devoción entre Carlota y su esposo, así como con la presencia del niño Iturbide, a quien planea adoptar para hacerlo heredero al trono. Todo lo cual se desarrolla en los salones palaciegos.

Únicamente una vez podemos encontrar a Maximiliano fuera de los muros de algún palacio o monasterio, en un espacio libre y público, el puesto de avanzada del Cerro de la campana,⁸ “Estepa reseca. Cerro alto de sacos de arena. A la derecha una pirámide de fusiles” (Werfel, 2002, p. 91). La falta de muros del campo en el que se encuentran y comparten alimentos con el Emperador, dos soldados

⁸ El nombre correcto es Cerro de Las Campanas, sin embargo, en la obra Werfel se refiere a Cerro de la campana y el traductor prefirió la mismidad antes que la interpretación.

En primer lugar, podemos señalar que el director Miguel Contreras Torres gestionó todas las locaciones posibles; los lugares que aparecen en *Juárez y Maximiliano* son en efecto los reales, con algunas excepciones, entre las que destaca el uso del templo de Santo Domingo en lugar de la Catedral metropolitana. Varios de estos planos y secuencias, en las que los personajes pasan a segundo plano, corresponde con el cronotopo documental, “un tiempo espacio que es real por necesidad, que interpretamos como real y que no ofrece dudas sobre su autenticidad” (Mendíbil, 2015, p. 7). Estos cronotopos pueden estar en la naturaleza, como es el caso del Bosque de Chapultepec o la Sierra de Querétaro; y también ser espacios creados por el hombre con significado sociohistórico, como es el caso del Castillo de Chapultepec o la casa de campo de los Emperadores en Cuernavaca. La utilización de estos cronotopos en la cinta tiene el propósito de crear la idea de realidad propia del discurso histórico, lo que sucede en ese espacio-tiempo adquiere pues, para el espectador, un alto grado de veracidad.

En segundo lugar, en la película nuevamente todas las acciones y diálogos se llevan a cabo en el ambiente refinado del salón, ahora claramente aderezados con los elementos imperiales que fueron cuidadosamente reproducidos u obtenidos a préstamo de museos. Los salones en donde despacha Benito Juárez son, como en el drama, sobrios y austeros, aunque también se incluyen algunos ornamentos de la iconografía republicana. Éstos corresponden con el cronotopo realista, un tiempo-espacio que resulta creíble pues mantiene relación con el espacio natural “pero su discurso no ratifica ni depende

de la autenticidad, solo permite la identificación” (Mendíbil, 2015, p. 7). Las secuencias de los salones no están realmente filmadas en un salón específico sino en escenografías, pero el espectador sigue advirtiéndolo como verosímil dentro de la diégesis. Es el tipo de cronotopo más común pues coincide con el Modo de Representación Institucional, base del lenguaje cinematográfico predominante (Burch, 1989).

Es en el despacho del Emperador, que no sabemos si está en Palacio Nacional o en el Castillo de Chapultepec, donde tiene lugar el nudo de la trama que es el mismo de Werfel, el retorno de las tropas de Napoleón y la presión de Bazaine para que Maximiliano firme el decreto de 3 de octubre de 1865.⁹ Este motivo, y el de la fotografía regalada por Maximiliano a Juárez, y devuelta por este último como evidencia de la imposibilidad de conciliación, se encuentran tanto en el drama como en la cinta. El decreto y la fotografía son fundamentales en ambas narraciones, el primero, como prueba de la culpabilidad y parcial responsabilidad de Maximiliano en su muerte; y el segundo, como muestra de la imposibilidad de

⁹ En la película es nombrado claramente este decreto cuyo tenor queda claro desde el primer punto: “Artículo 10. Todos los que pertenecieran a bandas o reuniones armadas, que no estén legalmente autorizados, proclamen o no algún pretexto político, cualquiera que sea el número de los que formen la banda, su organización y el carácter y denominación que ellos se dieran, serán juzgados militarmente por las cortes marciales, y si se declarase que son culpables, aunque sea sólo del hecho de pertenecer a la banda, serán condenados a la pena capital, que se ejecutará dentro de las veinticuatro horas después de pronunciada la sentencia”, el decreto completo en Magallón Ibarra, 2005, pp. 247-249).

conciliación entre Juárez y Maximiliano, entre la República y el Imperio. Incluso, en la cinta la fotografía es resaltada como motivo visual, que puede hablar del tema o asunto central de la narrativa incluso más que los diálogos, pues 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). La fotografía tiene escrita la frase “La enemistad es la sabiduría de la reconciliación” (Contreras Torres, 1934).

Desde la perspectiva histórica tanto la película como la obra teatral dan preeminencia a la política que se lleva a cabo en los salones, las batallas parecen estar ya ganadas o perdidas de antemano. Aunque el cineasta aprovecha la oportunidad de mostrar paisajes campiranos y batallas de caballería, al estilo del cine mudo. Por otro lado, la vida privada como espacio femenino es claramente diferenciado, vemos a Carlota en su alcoba y su sufrimiento por la muerte de su padre, Leopoldo de Bélgica. A diferencia del drama, en la cinta Maximiliano se permite también expresar su gusto por las mujeres en una famosa escena erótica censurada, donde contempla a una mujer que se baña desnuda en una cascada del Jardín Borda, su casa de campo en Cuernavaca.¹⁰

El tiempo del salón transcurre sin mayores sobresaltos, lejos del trajín y el bullicio de la calle y el campo de batalla. Para aminorar esta parsimonia, Contreras incluye una escena de acción que aparecía relatada a modo de anécdota en la obra de Werfel, la de la fuga de Díaz de la prisión en Puebla. No obstante, el cronotopo que prevalece es el del “salón-recibidor”, inclusive en la cinta Maximiliano nunca habla con gente del pueblo, toda su interacción ocurre en interiores, con excepción de su ejecución que tiene lugar en el mismo Cerro de las Campanas.

El que inicio y final hayan sido cambiados por Contreras Torres, es sin embargo un rasgo trascendental en el proceso de traducción intersemiótica dentro del modelo glosemático, que Lauro Zavala retoma de Louis Hjelmslev (2009). En el paso de la literatura al cine (así como entre otros lenguajes), cuatro planos semióticos actúan en la construcción de la narración: sustancia (ideología) y forma (componentes) del contenido, y sustancia (estructura) y forma (lenguaje) de la expresión. Para el caso del cine, Zavala identifica los siguientes componentes formales: inicio/ imagen/ sonido/ edición/ puesta en escena/ narración/ género/ ideología/ intertexto/ final. Por su parte, los componentes formales de la experiencia literaria serían: inicio/ tiempo/ espacio/ narrador/ género/ lenguaje/ intertexto/ ideología/ final (2009, p. 50). Dentro de estos componentes el determinante para el cine es el punto de vista narrativo (narración) que va a determinar la configuración de los demás componentes. El tono intimista que Werfel le dio a su drama está marcado por los diálogos reflexivos de Maximiliano, en los que cuestiona sus

¹⁰ En 1961, el crítico Raúl Prieto hablaría de esta escena: “La mejor porción de la cinta es, al mismo tiempo, una de las más bellas escenas eróticas del cine mexicano. Maximiliano descubre a una mujer desnuda, de espalda, nalga y piernas magníficas, que se baña en una cascada del jardín Borda. Históricamente hablando la escena resulta absurda. Más no parece desagradar al Emperador, que se acaricia amorosamente la barba” (CN, 1961, f. 195).

decisiones, como la firma del decreto de fusilamiento a los rivales:

(Oprimido y con el habla entrecortada):
Yo...yo firmé el decreto. *(Pausa):* Llegué a este país como en vuelo de ángeles. ¿Y luego soy yo... yo... yo... el que da la señal para la horrorosa masacre! *(Pausa):* ¿Es que salió esto de mí? ¿De mí? Desde entonces estoy cansado, algo murió en mi interior (Werfel, 2002, p. 60).

Al igual que se cuestiona la responsabilidad de su derrota, la culpa que lo atormenta, pues "La voluntad de ser bueno no llega a ser bondad" (Werfel, 2002, p. 120).

De forma opuesta, Contreras Torres elige una narración impersonal, esto es, el punto de vista y la focalización del relato es el de un narrador omnisciente, que ve y sabe más que los personajes. La película inicia con un intertítulo que nos presenta la situación histórica seguido de un plano general de la llegada de los emperadores. A partir de esta secuencia podemos advertir la diferencia en el espectro amplio de conocimiento que Contreras nos presenta al inicio, que mantendrá a lo largo de la cinta, y que sólo tomará un tono más emotivo hacia el final. Precisamente, la emotividad surge cuando el tema del fusilamiento de Maximiliano aparece (el inicio del fin), entonces los primeros planos y la yuxtaposición de imágenes aumentan el dramatismo del final, apoyado en los diálogos de despedida de los condenados.

Las diferencias se aprecian igualmente en el final de las obras. Al respecto, análisis cinematográficos a partir del trabajo de Richard Neupert (1995; Brylla, 2004; Zavala, 2009) han demostrado que

el final determina el sentido de la narración, que puede adquirir un significado diferente en el momento del cierre. Así, mientras Franz Werfel termina *Juárez y Maximiliano* con un diálogo entre los leales amigos de Maximiliano, en el que reflexionan sobre el ascenso de Benito Juárez, sin abordar el triple fusilamiento en sí; en la película la penúltima secuencia detalla el fusilamiento de Maximiliano, Miramón y Mejía –en cinco minutos de la película–, para finalizar con un breve plano secuencia de abajo a arriba del Hemiciclo a Juárez, dejando ver al presidente coronado de olivos. Este *énfasis en el fusilamiento* coincide con el subtítulo de la película "La caída del Imperio", así pues, desde un primer momento el espectador espera este final.

En suma, mientras el análisis de los cronotopos de ambas obras demuestra que hay múltiples concordancias en su narrativa, al profundizar en las diferencias de la película y sus implicaciones en la semántica cinematográfica, advertimos que los significados cambian diametralmente.

Ideologías y mitos

Una de las características más originales de *Juárez y Maximiliano* es la ausencia física del personaje cuyo nombre encabeza el título. A lo largo de la obra Juárez es nombrado, aclamado o rechazado, pero en ningún momento aparece en escena ni tiene diálogo alguno. Por el contrario, Maximiliano es omnipresente y es muchas veces a través de él mismo que conocemos a su enemigo; porque el Emperador es un hombre, que poco a poco va confesando sus flaquezas, sus debilidades y sus

errores. Juárez no lo es, ni siquiera para el austrohúngaro Werfel; para el momento en que escribe su drama, la fama y mito de Juárez ha permeado ya en el imaginario mundial. Es inevitable en la construcción del discurso histórico, ya sea que esté más o menos cercano a la ficción, que la presentación de los agentes de la historia tenga una fuerte carga ideológica, más clara y evidente que en otros discursos.

A partir de la creación del mito histórico moderno de Benito Juárez (Tuñón, 2010), éste pasa de ser un hombre, a adquirir condiciones extraordinarias, sobrehumanas. A diferencia de Maximiliano, ni en el drama ni en la película vemos a Juárez comer, beber, dormir o simplemente dudar ante la toma de decisiones. En la breve escena del camino (cronotopo del camino), que aparece en la película, el presidente anima a su asistente:

Juárez— ¿Estás cansado Camilo?

Camilo— (Niega con la cabeza)

Juárez— Pronto veremos el fin de la jornada.

Señores, ya he descansado un poco, veremos a donde lleva el destino, con nosotros, a la República (Contreras Torres, 1934).

A su vez, el carácter sobrehumano de Juárez aparece muy claramente en el drama desde el inicio, cuando el reportero estadounidense Clark espera para realizarle una entrevista que ha intentado por semanas, exclama: “¡Señor, el muy ilustre don Benito Juárez parece un mito!” (Werfel, 2002, p. 7). Y duda de su existencia real. El propio Maximiliano parece idolatrarlo, como se lo reprocha su antiguo compañero de juegos Herzfeld: “¡Juárez! Siempre volviendo a su ídolo Juárez y tratando

de conquistarlo” (Werfel, 2002, p. 77). El tiempo en el que Juárez opera es otro, pues él puede ser a la vez omnipresente y su poder tener efecto implacable a la distancia, es por ello por lo que es un mito:

Cuando un acontecimiento histórico o la actitud de un gran personaje rompe con la trama del tiempo o la normalidad de los comportamientos humanos, cuando una zona de sombra o incompreensión los invade de repente y hace que escapen al imperio de la ciencia. La imaginación de un grupo de hombres o de un pueblo, desafiando a las leyes de lo cotidiano, encuentran naturalmente el medio de imponer sus colores y metamorfosis, sus deformaciones y amplificaciones (Ferrier-Carivieri citada en Losada Goya, 2019).

Juárez no necesita aparecer en escena porque su solo nombre es suficiente para que los acontecimientos ocurran, sus aliados lo aman y sus rivales lo admiran. La princesa de Salm Salm, quien se había propuesto asesinarlo, al ver detrás de la muchedumbre a Juárez en la escena final afirma: “Juárez es el grande y auténtico señor de estos tiempos” (Werfel, 2002, p. 130). Su grandeza no es opacada ni siquiera por otro gran héroe, el general Porfirio Díaz, de quien se realzan sus proezas en el campo de batalla, y su audacia al escapar de prisión. Uno es un héroe histórico, pero el otro va más allá, es un mito moderno que rebasa los límites del espacio-tiempo. *Más que un hombre es una institución, y por ello no puede hacer más que lo que dicta la ley*, como lo confirma en la película en la segunda y última escena en la que aparece. Ante los ruegos de la princesa de Salm-Salm, Juárez responde:

Señora, me causa verdadero dolor verla de rodillas, mas, aunque todos los reyes y todas las reinas estuviesen en vuestro lugar, no podría perdonarle la vida, no soy yo quien se la quita, son... el pueblo y la ley (Contreras Torres, 1934).

No sorprende que al final de su película, Contreras Torres haya decidido poner una imagen del Hemiciclo a Juárez, el hombre convertido en monumento.

Por su parte Maximiliano es un hombre que acepta su culpa hacia el final del drama werfeliano:

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! (Werfel, 2002, p. 120).

La idea de que existen tiempos adecuados para cada hombre es permanente en la obra, el tiempo de los monarcas y de los salones ha pasado, por eso el imperio de Maximiliano debía fallar; el tiempo de los dictadores, hombres elegidos por el pueblo y que están con el pueblo, ha llegado. Por encima de la narración de los hechos se encuentra la explicación del triunfo de una ideología política sobre otra.

En la película la idea de la culpabilidad es también permanente, pero siempre atenuada por tratarse de una culpa compartida, Maximiliano argumenta frente a

las derrotas sufridas en batalla: "De todo lo que ocurre Napoleón es tan culpable como yo, o más" (Contreras Torres, 1934). Al mismo tiempo los emperadores se atribuyen inocencia y buena voluntad. Maximiliano y Carlota discuten en el salón del palacio la inminente necesidad de abdicar, Carlota le asegura a Maximiliano: "Nosotros tenemos gran culpa de lo que ocurre por ser honrados y demasiado buenos", a lo que Maximiliano responde: "El dilema nuestro ahora es saber cómo dejar la situación mejor, los verdaderos responsables ya sabemos quiénes son" (Contreras Torres, 1934).

El conflicto ideológico de la guerra no se explica en la cinta, lo cual reduce el conflicto a la inclinación o simpatía personal que Juárez y Maximiliano pueden generar a través de la narración. La contradicción entre el respeto de Contreras Torres, y su simpatía por Maximiliano queda demostrada en las palabras del Habsburgo frente al pelotón de fusilamiento: "Voy a morir por una causa justa, la de la libertad e independencia de México, que mi sangre selle las desgracias de mi nueva patria ¡Viva México!" (Contreras Torres, 1934). En sus últimos momentos vemos a un Maximiliano que demuestra amor por México y da muestras de afecto hacia los mexicanos (Miramón, Mejía y los hombres del pelotón); muere porque debe morir, se sacrifica con resignación por la causa en la que finalmente él también cree, la de la "libertad e independencia de México", simplificación extrema de lo que significaba la existencia del Segundo Imperio. Esto sería señalado por Luz Alba, en su popular columna de crítica cinematográfica, en donde resalta los alcances técnicos y la producción de la película, y se pregunta:

¿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, f. 194).

En este sentido, la traducción intersemiótica hecha por Contreras Torres no se adhiere completamente a las condiciones sociales y políticas imperantes en México pues, aunque respeta la figura mitológica de Juárez, no condena a Maximiliano y Carlota como villanos, como lo exigiría el discurso nacionalista presente en el México posrevolucionario.

Werfel por su parte expresa la nostalgia imperial austro húngara, presente en varios autores de la época. Se apoya en las virtudes éticas-cristianas de los soberanos, sus emperadores son los protagonistas de una tragedia clásica en la que, no obstante, Juárez no es el villano sino el ejecutor de un designio superior. Esto coincide con la actitud personal de resignación y participación adoptada por el dramaturgo ante la disolución de Austria-Hungría, el fin de la monarquía y la instauración de un régimen republicano y democrático. La escritora Gina Kaus anotó que el día de la proclamación de la República, "Werfel se quitó el sombrero y lanzándolo al aire gritó: «¡Abajo los Habsburgo! ¡Viva la República!»" (Lützel, 1989, p. 60), e incluso tuvo momentos de inclinación socialista (Lützel, 1989, p. 60; Wagener, 1993, p. 7).

Conclusiones

El análisis intersemiótico de la literatura y el cine permite descubrir la complejidad de la traducción entre sistemas semióticos, especialmente, el papel de la interpretación y el contexto de la traducción. El análisis narratológico del drama Juárez y Maximiliano, y la película homónima, revela que se trata de una traducción intersemiótica negada en su momento, que, sin embargo, presenta interesantes diferencias en su interpretación. Las similitudes se encuentran en la preeminencia del cronotopo de salón, la permanencia de motivos como la carta autografiada y el decreto de fusilamiento en el clímax de la narración, y también, en el trato dado al personaje de Juárez a quien se mantiene como superior al resto de los hombres.

Por otra parte, las diferencias entre los autores, Werfel y Contreras Torres, en sus intenciones e inclinaciones ideológicas, son expresadas a través de las diferencias de inicio y final del relato y la caracterización del personaje de Maximiliano. El drama werfeliano resulta de este modo más comprometido con un posicionamiento político respecto a los acontecimientos históricos del relato, mientras que la película de Contreras adquiere una mayor carga de legitimidad histórica apoyada en las referencias cronotópicas (*Te Deum* en Catedral, el Castillo de Chapultepec o el Cerro de las Campanas), manteniendo al mismo tiempo un doble discurso frente al desenlace de los acontecimientos.

Bibliografía

- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. España: Taurus.
- Balló, J. (2000). *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Beniston, J. (2006). Drama in Austria, 1918-1945. En Kohl, K. y Robertson, R. *A history of Austrian literature 1918-2000*. EEUU: Camden House.
- Burch, N. (1989). *El tragaluz del infinito. (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Madrid: Cátedra.
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure and Fiction and Film*. EEUU: Cornell University Press.
- Ciuk, P. (2009). *Diccionario de directores del cine mexicano*. T.1. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Eco, U. (2001). *Experience in Translation*. Traducción Alastair Mc Ewan. Buffalo: University of Toronto Press.
- Eco, U. (2004). *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*. Weidenfeld & Nicholson.
- Gavarre Silva, B. (2005). *La invención de Carlota. La construcción del personaje en algunas obras dramáticas sobre el Segundo Imperio Mexicano*. Tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Greimas, A. (1973). *En torno al sentido: ensayos semióticos*. Madrid: Fragua.
- Greimas, A. y Courtés, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos.
- Jakobson, R. (1959). On linguistic aspects of translation. En Brower, R. (ed.), *On Translation*. Cambridge: Harvard University Press.
- Kracauer, S. (1989). *Teoría del cine*. Barcelona: Paidós.
- Lützel, P. (1989). *Hermann Broch. Una biografía*. Valencia: Edicions Alfons El Magnanim/IVEL.
- Magallón Ibarra, J. (2005). *Proceso y ejecución vs. Fernando Maximiliano de Habsburgo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Jurídicas.
- Neupert, R. (1995). *The End. Narration and Closure in the Cinema*. Detroit: Wayne State University Press.
- Pantini, E. (2002). La literatura y las demás artes. En Gnisci, A. *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Sánchez Noriega, J. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- Stam, R. (2009). *Teoría y práctica de la adaptación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Sepan-cine: Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico.
- Tuñón, J. (2010). Juárez y Maximiliano. Dos caras de una moneda en el imaginario fílmico del cine clásico mexicano. En Vázquez, J. *Juárez: Historia y mito*. México: El Colegio de México.
- 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. (2002). *Juárez y Maximiliano*. México: Factoría Ediciones.

Hemerografía

- CN, Cineteca Nacional, Expedientes Hemerográficos, A-03058, *Juárez y Maximiliano*, "Mañana se estrenará "Juárez y Maximiliano", f. 198.
- CN, Cineteca Nacional, Expedientes Hemerográficos, *Juárez y Maximiliano*, A-03058 "Nikito Nipongo", *Nuevo Cine*, México, D.F., junio de 1961; f. 195.
- CN, Cineteca Nacional, Expedientes hemerográficos, A-03058, Testimonios. Luz Alba, en *El Ilustrado*, México, D.F., julio de 1934", f. 194
- Dusi, N. (2015). Intersemiotic translation: Theories, problems, analysis. *Semiotica*, núm. 206.
- Dromundo, B. Juárez y Maximiliano. *Revista de la Universidad de México* (11).
- Zavala, L. (2009). La traducción intersemiótica en el cine de ficción. *Ciencia ergo sum*, vol. 16-1, marzo junio.

Cibergrafía

- Brylla, C. (2004). How are Films Endings shaped by the socio-cultural context. Part 1. *Image & Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative*. Issue 8. Recuperado [4 de marzo de 2020] <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/issue08/catalynbrylla.htm>
- Losada Goya, J. (2019), Mito moderno y proceso de mitificación. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado [10 de octubre de 2019] en https://webs.ucm.es/info/amaltea/documentos/seminario18/Sem100127_Losada.pdf
- Mendíbil, A. (2015). La ciudad y otros cronotopos en el cine de Jesús Franco. Actas Ícono 14. IV Congreso Internacional de Ciudades Creativas. Recuperado [12 de marzo de 2020] en https://www.academia.edu/22187384/LA_CIUADAD_Y_OTROS_CRONOTOPOS_EN_EL_CINE_DE_JESS_FRANCO
- Pérez Bowie, J. (2004). Teatro y cine: Un permanente diálogo intermedial. *Arbor*, Vol. 177, núm. 699-700. Recuperado [11 de marzo de 2020] <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/596/598>

Película

- Contreras Torres, M. (productor y director). (1934) *Juárez y Maximiliano. La caída del Imperio*. México: Columbia Pictures.