

24), nodrizas, parteras, danzantes, místicas, tesoreras, mayordomas, lloronas, sacerdotisas (*ibidem*:53). Watterson señala que la especial autoridad que se les reconocía se debía a que todas las propiedades se transmitían a través de la línea femenina, esto es, una hija recibía tierras heredadas por su madre y podía disponer de ellas a su voluntad (*ibidem*: 23, 28, 33), también porque retenían la propiedad y el control de los bienes heredados por su familia (*ibidem*:31). La especial consideración que recibían las mujeres egipcias, comparadas favorablemente por Herodoto y Diodoro, frente a las griegas, se evidenciaba porque los esposos eran fieles, hogareños, buenos padres y aunque los divorcios eran raros, una mujer podía solicitarlo por malos tratos recibidos (*ibidem*:71), además si una mujer se divorciaba de su esposo, éste debía devolver la dote (*idem*:71). Este cuadro idílico que nos pinta Watterson se empaña si tomamos en consideración que esta sociedad tuvo una historia que duró más de tres mil años y en la que sólo hubo cuatro mujeres “de poder”, que era una sociedad guerrera y clasista, donde la población femenina era sistemáticamente sustraída a las esferas del conocimiento y que todo lo que se sabe del mundo femenino fue

registrado por hombres, desde su punto de vista.

La perspectiva que nos muestra la historiadora Watterson contrasta fuertemente con el panorama que se describe en *Women in Ancient Egypt* (Robins, 1996), ya que afirma que la población femenina en su conjunto estaba subordinada en los planos social, político, laboral, religioso, económico e ideológico. Robins señala que carecía casi completamente de poder, que estaba sometida a una intensa explotación económica. Además sostiene que a pesar de que en el arte egipcio existe una gran cantidad de representaciones femeninas esto no debe oscurecer el hecho de que las asimetrías genéricas existían como parte de la estructura social y que en general, las mujeres ocuparon una posición secundaria en relación con los hombres a través de su historia. Watterson se inscribe a esa corriente del feminismo académico que enfatiza y distorsiona los aspectos positivos de la cultura egipcia con relación a las mujeres, soslayando u omitiendo las desigualdades clasistas y genéricas que cedieron en esa sociedad que nada tenía de idílica. Por último, se trata de una obra bien escrita y bien documentada, de fácil lectura, bellamente ilustrada, de amplias y diversas fuentes de información.

Ángel Miquel

Manuel González Casanova
Por la pantalla. Génesis de la crítica cinematográfica en México 1917-1919

México, Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM, 2000, 568 pp.

Este nuevo libro de Manuel González Casanova trata acerca de los orígenes del periodismo cinematográfico en nuestro país. Éste es un tema en el que he trabajado y que me resulta más o menos familiar. Sin embargo, como el texto que se presenta aborda su cuerpo de información desde una perspectiva distinta a la mía, me ha revelado facetas en las que no había reparado, me ha sugerido nuevas ideas y me ha corroborado indirectamente la generosidad de la investigación histórica, que puede ofrecer diversas y ricas perspectivas a partir de un mismo conjunto de fuentes. Por eso suele afirmarse que cada generación escribe (y necesita) su propia historia, su propio recuento de los acontecimientos. Aquí es de toda justicia añadir que el estudio del primer periodismo cinematográfico en México tiene sus bases en las obras antológicas *Salón Rojo. Programas y crónicas del cine mudo en México* de Luis Reyes de la Maza (1968) y *Notas para la historia del cine en México* de Helena Almoína (1980), y también que el contexto profesional y social en el que se desarrolló este oficio ha sido historiado de forma minuciosa en varios de los libros de Aurelio de los Reyes. Es decir, quienes trabajamos en este campo ya tenemos unos pocos clásicos. *Por la pantalla. Génesis de la crítica cinematográfica en México 1917-1919*, se convertirá también sin duda en una fuente de consulta obligada para las nuevas generaciones de

estudiosos del periodismo y de la cultura posrevolucionaria en la capital.

El libro está estructurado en tres partes: una larga introducción al tema, una recopilación de textos de 1917 a 1919 y una filmografía de las películas mencionadas en esos textos. Dedicaré, un breve comentario a cada una de estas partes.

1) La introducción describe la evolución de los textos sobre cine en un periodo de poco más de veinte años, desde sus orígenes a partir de que el cinematógrafo Lumière llegó a México en 1896, hasta la desaparición de la columna *Por la pantalla* del periódico *El Universal* a fines de 1919. Es una descripción documentada, clara y amena sobre un proceso que tiene como punto culminante los años de 1916-1917, cuando por el término de la etapa más violenta de la Revolución pudieron surgir simultáneamente en México algunas pequeñas compañías empeñadas en hacer películas de ficción en un país en el que hasta entonces prácticamente sólo se habían filmado documentales, así como unos cuantos periódicos relativamente independientes después de un largo periodo (los últimos años del Porfiriato) de prensa oficialista y uno más corto (la revolución armada) de prensa partidista. Estos dos desarrollos culturales posibilitaron otro surgimiento, el de la crítica cinematográfica.

Haciendo a un lado la publicidad, en los primeros veinte años de cine en México prácticamente todos los textos que trataron acerca del espectáculo pueden ser integrados a la categoría de la crónica. Entre ellos hubo escritos realmente simpáticos de Luis G. Urbina, Amado Nervo y otros, que por cierto Manuel González Casanova ha reunido en su libro *Los escritores mexicanos y el cine* (El Colegio de Sinaloa-UNAM, 1995). Pero a partir de 1917, es decir, desde la fun-

dación de la columna *Por la pantalla* de *El Universal* y de otras similares en periódicos como *Excelsior* y *El Demócrata*, surgió la crítica cinematográfica en México. La diferencia entre ambas es clara a partir de las definiciones que ofrece González Casanova: la crónica es “el registro personal de un suceso, el relato de un acontecimiento [...] en el que generalmente se describe [...] el ambiente y los personajes que en él participan”, mientras que la crítica es “el juicio de un espectador, informado e inteligente, acerca de una obra de arte” (González Casanova, *op. cit.*, p. 66).

Los dos principales periodistas que comenzaron a escribir acerca de películas específicas en México fueron Rafael Pérez Taylor y Carlos Noriega Hope, quienes mantuvieron sucesivamente la columna *Por la pantalla* de *El Universal* entre 1917 y 1919. Estos dos periodistas eran tan conocidos por sus nombres como por sus seudónimos, que eran Hipólito Seijas y Silvestre Bonnard. Los dos fueron personajes atractivos, aunque secundarios, del mundo cultural mexicano de la primera mitad del siglo XX. Seijas participó marginalmente en la Revolución, escribió un libro de historia y unas pocas obras de teatro, fue periodista durante unos años y terminó trabajando en diversas dependencias públicas como el Museo Nacional y la Secretaría de Educación Pública; gracias a este libro de Manuel González Casanova, ahora tenemos a la mano prácticamente todas sus crónicas de cine. Silvestre Bonnard fue el principal animador de la cultura cinematográfica en los años veinte y treinta: en 1921 publicó *El mundo de las sombras*, el primer libro de cine mexicano, en el que contó sus peripecias en un viaje a Hollywood; en 1922 dirigió la película *La gran noticia*; de 1920 a 1934 fue director de la revista *El Universal Ilustrado*, una de las más destacadas y casi la única que hizo una

cobertura amplia del cine en el periodo, por último fue argumentista de algunas de las primeras cintas sonoras mexicanas como *Santa* (Moreno, 1931), *La sangre manda* (Bohr, 1933), *Tu hijo* (Bohr, 1934) y *Clemencia* (Urueta, 1934). El libro de González Casanova recoge los primeros textos de Bonnard, todos pertenecientes a 1919.

2) La recopilación integra unas ciento veinte crónicas/críticas de Seijas, que es el total de su producción periodística sobre el cine, y unos veinte textos de Bonnard. Una de las cosas llamativas es la clara diferencia entre uno y otro autor. Escribe González Casanova que Seijas y Bonnard “tuvieron que formarse su propia imagen del cine para poder criticarlo, partiendo del aprendizaje de un lenguaje que para esas fechas había producido ya sus primeros grandes frutos, apoyándose no sólo en sus capacidades y experiencias personales, también en la lectura de publicaciones especializadas extranjeras” (*ibidem*, p. 87). En efecto, así sucedió, sólo que en realidad los dos periodistas fueron afectados por distintas influencias. Estas se reflejaron, para resumir, en que mientras Seijas pensaba que el mejor modelo artístico lo proporcionaba la cinematografía europea y en particular la escuela de la pose de los dramas italianos, Bonnard estaba entusiasmado con el cine norteamericano, evidentemente con la sobria escuela realista griffithiana (aunque no directamente con Griffith, cuyas grandes películas no se vieron en México sino tiempo después). La diferencia la explica en parte la edad, pues Bonnard era veinte años más joven que Seijas, y en parte también la transformación que comenzó a ocurrir en la esfera de la exhibición hacia 1919, cuando Seijas escribió sus últimos y Bonnard sus primeros textos de cine. Esta transformación, que fue un fenómeno internacional, significó la con-

solidación y el predominio de Hollywood sobre las demás cinematografías, como consecuencia de los desastrosos efectos en Europa de la primera guerra mundial. A partir de esa fecha hubo mucho más películas norteamericanas que europeas en los cines de México, que claramente contribuyeron a formar el gusto de jóvenes como Bonnard, así como las cintas italianas, predominantes apenas unos años antes, lo habían hecho con el de Seijas y otros periodistas.

3) Por último, la filmografía que cierra el libro nos permite tener un primer mapa de lo que vieron los capitalinos en los tres años que siguieron al término de la Revolución. Hace unos meses apareció la *Cartelera cinematográfica* de Jorge Ayala Blanco y María Luisa Amador correspondiente al periodo 1920-1929, y por otra parte tenemos el libro *El arcón de las vistas* de Juan Felipe Leal, Carlos Barraza y Carlos Flores, que cubre el periodo de exhibiciones que va de 1896 a 1910. Por lo tanto la década que todavía no cuenta con una cartelera para la Ciudad de México es la de los años diez. El trabajo que se tomó Manuel González Casanova para identificar las películas que reseñaron Hipólito Seijas y Silvestre Bonnard entre 1917 y 1919, y para proporcionar la ficha técnica de cada una, es un primer e importante paso hacia la constitución de esta imprescindible cartelera, que ofrecerá, cuando esté terminada, una visión global de la exhibición cinematográfica en la época, que al contrastarse y complementarse con la crítica reunida de Seijas, Bonnard y otros periodistas, sin duda dará lugar a nuevos y estimulantes estudios sobre la historia de nuestra cultura cinematográfica.

Reinauguración: Alcázar del Castillo de Chapultepec

Con la presencia de Ernesto Zedillo Ponce de León, Presidente de México; Rafael Tovar y de Teresa, presidente del Conaculta; Teresa Franco, directora general del INAH y de Luciano Cedillo, director del Museo Nacional de Historia se reinauguró el Alcázar del Castillo de Chapultepec el día 2 de agosto del año en curso.

A continuación damos a conocer una breve historia de este lugar, así como el proceso de remodelación que tuvo lugar a lo largo de varios años.

El Castillo de Chapultepec resguarda entre sus paredes al Museo Nacional de Historia, parte fundamental de la memoria de la nación. Símbolo del paisaje de la Ciudad de México, el lugar donde se encuentra y el edificio mismo han sido, desde la época prehispánica, escenario de grandes acontecimientos históricos y culturales.

En el Cerro del Chapulín, Chapultepec, donde se encuentra el Museo, pobladores de la cultura teotihuacana sentaron sus reales; Moctezuma tuvo sus famosos baños y la alberca que aún se pueden visitar; también ahí se edificó el primer acueducto para dotar de agua a la gran Tenochtitlan, obra atribuida a Nezahualcōyotl. El edificio que conocemos como el Castillo de Chapultepec se comenzó a construir en 1784, y en 1841 se habilitó como sede del Colegio Militar y se construyó el Caballero Alto donde antes se hallaba la ermita de san Mi-

guel Arcángel. El Colegio fue escenario de la heroica defensa por parte de cadetes y soldados durante la intervención norteamericana, lo que dio lugar al famoso episodio de la historia nacional que protagonizaron los "Niños Héroe". Maximiliano de Habsburgo y su esposa Carlota decoraron el lugar durante su breve gobierno (1864-1867). En la planta alta construyeron un jardín de tipo europeo y habitaciones en lo que a partir de ese momento se conocerá como el Alcázar. De ese tiempo también es la rampa que conduce a la cima y la escalera conocida como "de la emperatriz" que facilita el acceso al Castillo. Parte del decorado, con su estilo afrancesado, se debió a los arreglos que Porfirio Díaz hizo a recámaras, salones y corredores, pues el Alcázar también fue la residencia presidencial hasta que el general Lázaro Cárdenas decretó, en 1939, que fuera la sede del Museo Nacional de Historia.

El patrimonio cultural que el Museo custodia desde su inauguración en 1944, lo mismo que el cerro y su entorno natural, son un legado que nos pertenece a todos: son memoria de las generaciones pasadas que debemos preservar para las generaciones futuras. Sin embargo, con el paso del tiempo el inmueble histórico había sido afectado por múltiples problemas, como la humedad, el debilitamiento de estructuras y muros, fauna parásita, la acción de los elementos y la