

# Notas

UNA HISTORIA DOCUMENTAL  
DEL CINE MEXICANO.  
ENTREVISTA CON EMILIO  
GARCÍA RIERA

EDUARDO DE LA VEGA ALFARO  
Pág. 83

MEMORIA Y ARQUEOLOGÍA DEL  
CINE

DANIEL SÁNCHEZ SALAS  
Pág. 93

LA FILMOTECA DE BABEL: UN  
MUSEO ÚNICO EN EL MUNDO

PAOLO CHERCHI USAI  
Pág. 96

LAS ÚLTIMAS MIRADAS DE  
LAURA MULVEY. A PROPÓSITO  
DE *FETISHISM AND CURIOSITY*

EVA PARRONDO COPPEL  
Pág. 98

# UNA HISTORIA DOCUMENTAL DEL CINE MEXICANO

Entrevista con Emilio García Riera

La presentación, el pasado mes de marzo, de la nueva versión de la *Historia documental del cine mexicano* (17 volúmenes) de Emilio García Riera ha brindado finalmente a la redacción de *Secuencias* la ocasión —largamente diferida por variadas razones— de rendir homenaje a su autor a través de una entrevista. Nacido en Ibiza en 1931 y exiliado con su familia en México, García Riera no tardaría en convertirse en una de las máximas autoridades sobre la historia del cine de aquel país. Autor de numerosos libros sobre el tema, así como de una novela (*Polvo enamorado*), García Riera aglutinaría en torno suyo a un activo equipo de investigación, docencia y edición en la Universidad de Guadalajara, en el Estado de Jalisco. Uno de sus más estrechos colaboradores, miembro también del Consejo Editorial de *Secuencias*, Eduardo de la Vega Alfaro, conversó con el Prof. García Riera a propósito de la que se presenta como edición definitiva de su magna obra y, en términos generales, sobre su dilatada carrera como historiador del cine.

**En primer término, considero que la *Historia documental del cine mexicano* puede verse, sobre todo, como la obra de un cinéfilo. ¿Dónde y cuándo se inicia tu cinefilia?**

Evidentemente mi cinefilia tiene que ver con una necesidad de refugio durante una infancia afectada por la guerra civil española. Ya me he referido a ello en algunas ocasiones; fue en la época en que yo tendría 6 ó 7 años, cuando nos mandaron a mí y a un primo menor con los abuelos al pueblo de mi madre, en la provincia de Gerona. Viendo cine encontré un desmentido de la trágica realidad. Mientras en la realidad ganaban los malos, ganaba Franco, en el cine ganaban los buenos, ganaba Gary Cooper. Además hubo otras razones, ya imponderables, que tienen que ver con asuntos de generación. Yo le he propuesto a varios psicoanalistas que inicien un estudio sobre esa categoría que se llama cinéfilo y que, sobre todo entre los de mi generación, presenta muchos rasgos comunes. Por ejemplo: la renuencia a manejar autos. Pero, además, pertenezco a una generación muy típica en la historia del cine: aquélla que, en primer lugar, empieza a ver cine y se aplica en el cine cuando éste ya es sonoro, o sea cuando su similitud con la realidad es muchísimo mayor. Eso tiene una importancia capital. Y, segundo, cuando todavía no hay televisión: de ahí esa especie de magnificación, de dedicación de nuestro tiempo a las salas cinematográficas. Truffaut es quizá, entre quienes han dejado de forma muy clara prueba de esa cinefilia, el ejemplo más interesante. Esto lo expresó muy bien en *Los cuatrocientos golpes* con la imagen del niño que roba *stills* para coleccionarlos. Fuimos muchos en todo el mundo quienes participamos de ese mismo fenómeno; unos, como el propio Truffaut, hicieron cine; otros nos fuimos a la crítica e historia; y otros sólo se acercaron al medio como espectadores, pero de cualquier manera es una forma muy específica de cinefilia.

**Es momento en el que el cine se convierte de hecho, a escala mundial, en el gran espectáculo audiovisual.**

Exactamente. Pero importa mucho ese término: lo audiovisual. Es curioso, pero no creo que la cinefilia fuera lo mismo en la época muda. Aunque hubiera pasión por Rodolfo Valentino y otras *estrellas*. Pero entonces el cine no era una réplica de la realidad tan completa; el cine tenía que ser sonoro para que tuvieras la impresión de que vivías otra realidad.

**Tu contacto con el cine mexicano, que sin duda también forma parte de esa cinefilia, y que sería la base de tus investigaciones posteriores, ¿cómo y cuándo se inicia? Entiendo que no en México, no a partir de tu llegada a México, sino antes.**

No, de hecho mi verdadero contacto con el cine mexicano ocurrió aquí. Mi conocimiento del cine mexicano era mínimo con anterioridad a mi llegada a éste país: dos o tres películas vistas durante mi estancia en la República Dominicana, donde pude comprobar la enorme popularidad que el cine mexicano tenía entre la población de un pequeño país latinoamericano. Sin embargo, mi interés por el cine mexicano data de cuando llego a México y comienzo a observar el peso que tiene la cinematografía nacional. Era el año de 1944, es decir, en plena *Época de Oro*, en un momento de gran auge, con el *Indio* Fernández, María Félix... En fin, el período de esplendor. Es además un momento en que se promueve la megalomanía: creer que se tiene un cine a la altura de los mejores del mundo, con las mejores estrellas del mundo, el mejor fotógrafo del mundo (Gabriel Figueroa), la mejor abuelita del mundo (Sara García), la mejor niña (por supuesto la mejor niña era *Chachita*). Un momento de gran euforia que me llama mucho la atención. Después, claro, con el paso de los años surgió cierto escepticismo. Porque es evidente que cuando termina la guerra, concluye la euforia y se da el paso de la época de las *vacas gordas* a la de las *vacas flacas*. Y es en algún momento de esa etapa de crisis cuando, alentado por Vicente Rojo, me inicio como crítico profesional y recibo un consejo de Don Francisco Pina, quien ocupaba la sección de crítica cinematográfica en el suplemento *México en la cultura*. Como también él era español, me aconsejó no meterme con el cine mexicano: «Los mexicanos son muy susceptibles» —me decía— «y, para no meterme en líos, yo he procurado hablar poco de cine mexicano, salvo en casos en que pueda hablar bien, como las películas de Buñuel». Pero es entonces cuando yo tengo uno de los momentos más saludables en mi vida. Porque, entre los residentes españoles de aquella época, todavía privaba la idea de que Franco caería. Y de que, aunque que la cosa no era tan segura, ni mucho menos, nuestro destino era reintegrarnos a la patria. Y, sin embargo, en mi primer acto de afirmación desde que estaba en México, consideré tener pleno derecho para hablar de cine mexicano. Fue entonces cuando escribí un artículo que Fernando Benítez me publicó en primera plana (cosa que me puso muy nervioso) y en el que demostraba hasta qué punto la sección de directores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, en connivencia con los productores y con el Estado (o sea, el Banco Cinematográfico), impedían la sana renovación, el desarrollo mismo del cine nacional. Aquel artículo causó diversas reacciones, fue muy comentado. A partir de ahí me sentí más seguro e inicié las investigaciones que se publicaron con los títulos de *Medio siglo de cine mexicano*, editado por Artes de México, y *El cine mexicano*, publicado por ERA, siempre con el respaldo y aliento de Vicente Rojo.



*La mujer del puerto,*  
Arcady Boytler, 1933

**Pero, regresando a tus primeros años en México, resulta evidente que tu cinefilia siguió siendo fomentada sobre todo por el cine norteamericano, ¿no es así?**

Sin duda. Yo soy un *fan* de Hollywood; incluso me atrevo a decir algo que a oídos de muchos sonará terrible: yo creo que la gran manifestación artística del siglo XX ha sido el cine norteamericano. Ese es un tema que nos desviaría demasiado, pero desde luego el cine norteamericano es el que me formó y me deformó, el que hizo mis mitos, el que me alimentaba espiritualmente y que todavía me sigue interesando más que los otros. Es el único que se conserva como una industria, una industria de producción constante, permanente. En los otros países, la situación de crisis ha llegado a un grado que era previsible por cuanto a la reducción de la producción de cine; en muchos de esos países sólo sobrevive el cine «de autor». Pero el cine norteamericano es el único que se mantiene como industria, aun con pesadas rutinas. Es el único cine vivo como industria; incluso una industria de carácter global y eso es un fenómeno interesantísimo. Quien haya seguido mi carrera dentro de la cultura cinematográfica, en la crítica, la historia y demás, sabe hasta qué punto le he prestado atención al cine norteamericano. Aquí en México yo fui quien escribió primero sobre Stanley Kubrick, sobre Robert Aldrich, y sobre muchos cineastas norteamericanos a los que los otros críticos de la época ignoraban. En una de mis críticas fui el primero que en México habló del talento de Woody Allen. He publicado tres libros sobre cineastas norteamericanos. Soy un ferviente admirador de John Ford y ahora mismo estoy trabajando en una cosa sobre el cine norteamericano que no sé si lograré terminar. Sin duda ese cine me sigue fascinando. Pero al

mismo tiempo me interesa mucho el cine mexicano; vivo en México y conozco más o menos las condiciones en que se realiza ese cine y de ahí que resulte lógico mi trabajo como historiador del cine nacional.

**Volvamos ahora al caso de cine mexicano y a aquel libro tuyo editado por ERA en 1963. En él resulta evidente la influencia de la noción *cahierista* del cine «de autor», del culto al director...**

Es un libro evidentemente malo, un pecado de juventud, pero cuando menos tiene la virtud de sistematizar datos y de ser el primer acercamiento que se pretende serio al cine mexicano. Un libro guiado no por el culto a la *estrella*, sino por otra idea absolutamente discutible, aquélla que señala que el cineasta, el director, es autor aunque no quiera; o que algunos directores están «en estado de gracia» y entonces les salen bien las películas, y otros no lo están y por lo tanto les quedan mal. Georges Sadoul, el crítico e historiador comunista, cuestionó esa noción *cahierista*. Sadoul le caía mal a muchos de sus colegas porque les decía que esa idea era completamente absurda: y tenía toda la razón del mundo en eso, aunque no la tuviera en otras muchas cosas. Sadoul afirmaba que el trabajo del director en Estados Unidos, en Hollywood, era —y, de hecho, es— muy distinto al que se hace en Francia. En Francia los directores casi siempre tenían la iniciativa, aunque fueran *churreros* e hicieran cintas muy malas; ellos elegían las películas que iban a hacer. En Estados Unidos eran empleados en la mayor parte de los casos. Pues bien, de acuerdo con la idea *cahierista*, esos empleados tenían cualidades «de autor». Puede darse el caso de algunos técnicos privilegiados (Howard Hawks, Raoul Walsh y, bueno, forzando mucho las cosas, si te da la gana, Michael Curtiz), pero de eso a verlos como autores de películas —y, sobre todo, al delirio interpretativo que de ello derivaba— hay mucha diferencia. Si les gustaban las películas de Walsh, porque estaban bien hechas, los redactores de *Cahiers du Cinéma* y otras revistas francesas no se conformaban con decir eso: ¡qué bien realizadas están, qué buen ritmo tienen, qué bien contadas, qué naturalidad! No, tenían que decir que en las películas de Walsh «el hombre siempre enfrenta al destino» o todas esas generalidades que ahora pasan por *análisis cinematográfico*. Generalidades que son nada, utilizadas supuestamente para caracterizar el estilo de los cineastas. Eso eran deformaciones típicas de la época que yo compartí, hasta cierto punto. Yo tenía la idea, aunque siempre fui muy poco afecto a hablar de «estética», de que el deber de Gilberto Martínez Solares, o de Miguel Morayta o de Miguel M. Delgado (y estoy hablando de cineastas mexicanos que ahora he aprendido a apreciar, dentro de sus limitaciones y con muchas relatividades, porque a veces hicieron cosas interesantes) era asumir las responsabilidades de la creación; vamos, como Jean Renoir, algo de lo que el propio Renoir se hubiera burlado. Pero pensar así no fue más que un pecado de juventud que hoy no me afecta mayormente: malo sería que continuara cayendo en eso como lo siguen haciendo algunos después de tantos años.

**Algo o mucho de esa visión *cahierista* derivó también de tu participación en el grupo *Nuevo Cine*, que hacia principios de los sesenta modificó sustancialmente el panorama de la crítica en México. Pero, visto desde esta época, ¿cuál consideras que fue la principal aportación del grupo *Nuevo cine*?**

El grupo *Nuevo cine* tuvo sobre todo la importancia y el interés de criticar a fondo esa idea complaciente que había olvidado la necesidad de que el cine mexicano se renovara. El grupo exigió la renovación del



*Puerto de tentación,*  
René Cardona, 1950

cine mexicano y, sobre todo, hizo la crítica a esa complacencia. Una crítica guiada también un poco por la sobreestimación del director, que era una especie de moda de aquella época, pero crítica al fin. Una moda derivada de la influencia de *Cahiers du Cinéma*, aunque sólo hasta cierto punto. Pero, de cualquier manera, lo que pesaba más era la evidencia de que no se podía hacer otro cine sin que los directores se renovaran. Y en lo que desde luego estaban de acuerdo todos los miembros de *Nuevo cine* era en que el director es la pieza básica del cine. Puede verse como autor o no, puedes dejarte llevar por todas esas teorías a propósito de la importancia de la función del realizador de cine, o no. Pero lo cierto es que sin buenos directores el cine no existe o, mejor dicho, sin buenos directores no hay buen cine.

**Esa es, precisamente, una de las características del cine norteamericano: el hecho de que siempre ha contado con buenos directores.**

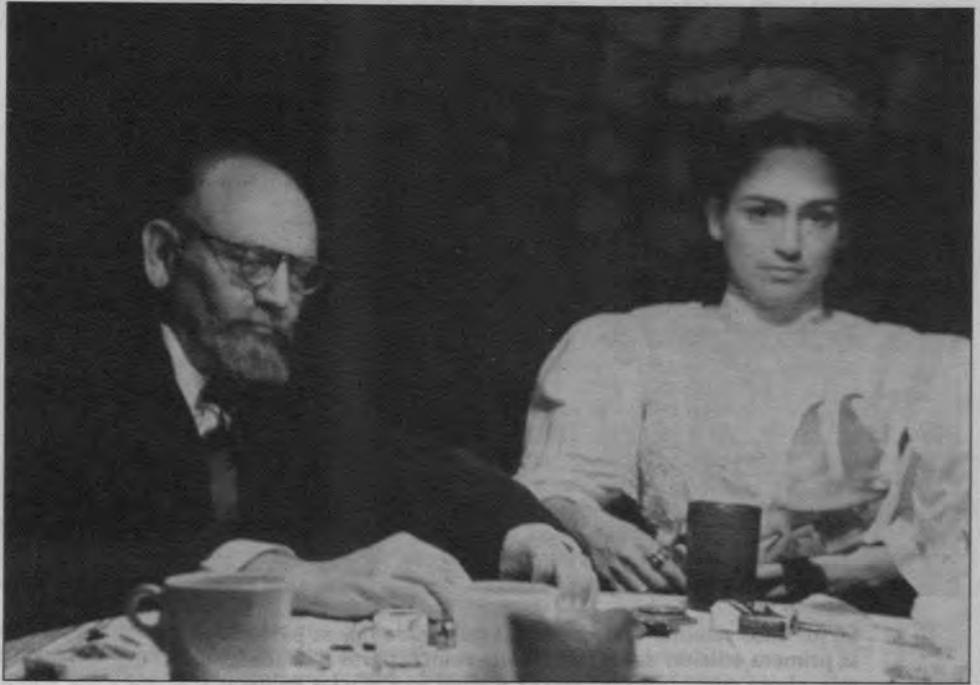
Claro, buenos directores que muchas veces no se sienten autores... Un ejemplo clásico: Raoul Walsh. Walsh se ceñía al guión que le proponían; a veces podía hacer algunos cambios pero siempre estaba tan expuesto como cualquiera a que después, en la sala del montaje —donde no podían entrar los directores (hasta que Frank Capra lo logró)— le cambiaran la película. Pero Walsh filmaba tan bien que el editor no tenía más remedio que seguir lo que él había filmado. Pero, volviendo al tema, el problema era ése: reafirmar la importancia del director de cine y abogar por una renovación, un relevo generacional. Además, nuestra generación estaba muy ligada a otros críticos y artistas que en los campos de la pintura, la literatura, etc., procuraban también sacar a México de una especie de provincianismo nacionalista que había sido fomentado en los años anteriores por los gobiernos postrevolucionarios.

**Aquellos primeros trabajos en la crítica, tus primeros libros, etc., te llevan a lo que era a su vez un primer intento de academia cinematográfica, concretamente a impartir clases en el entonces recién fundado CUEC [Centro Universitario de Estudios Cinematográficos], ¿no es así?**

Sí. Lo que pasa es que todo eso coincide con una efervescencia, con los deseos de renovar al cine mexicano: desde el principio se incorpora a ella gente que va a tener tanta importancia como Fons, Hermosillo o Bojórquez. O sea, que el CUEC vino a llenar esta necesidad, lo mismo que la Filmoteca de la UNAM [Universidad Nacional Autónoma de México]. La UNAM cumplió lo que el Estado debía hacer supuestamente por ley y no había hecho: la fundación de una Filmoteca, una Cineteca o Cinemateca, y una Escuela de Cine. En eso yo nunca he desconocido todo el mérito que tuvo Manuel González Casanova como fundador y conductor, aunque después derivara en una especie de caudillismo del propio Manuel, pero verdaderamente es un mérito que no se le puede quitar y que yo siempre lo reconocí.

**¿Y cuál fue tu experiencia como maestro de todo ese grupo de aspirantes a cineastas que después tendrían importancia en el medio fílmico mexicano?**

Yo empecé impartiendo la materia de Historia del Cine Mundial que se basaba en una visión *sadouliana* pero desde luego, metodológicamente, no muy sistematizada que digamos. Más que nada recuerdo esas clases en las que veía las caras sonrientes de Jorge Fons, de Jaime Humberto Hermosillo, de Alberto Bojórquez, de Raúl Kamffer como reuniones de complicidad: todos ellos llegaron ya con una cierta idea de la historia del cine, confirmaban algunas opiniones y a veces se divertían con lo que yo decía. En fin, no veo eso como un trabajo académico. Nunca he sido para nada un académico en el sentido solemne que se le suele dar a la palabra; he sido charlista, tú lo sabes, con cierta capacidad, con cierta disciplina en la exposición de datos y todo eso, pero sin intenciones de alta cultura. Para mí el cine es asunto de placer, asunto de juego. Ahora bien, el placer y el juego exigen rigor y disciplina: ésos son los dos polos en los que he tratado que se mueva mi trabajo. Nunca renegar del placer y del juego, nunca perder de vista eso; no convertir al cine en una materia tan pesada como me resultaban las materias que había estudiado en la secundaria. Y, por otro lado, sí, ver al cine con rigor y disciplina especialmente en la ordenación y el suministro de datos. En eso sí estoy orgulloso de la *Historia documental del cine mexicano*, sobre todo por lo que se refiere al rescate de datos que corrían el riesgo de perderse porque no había fuentes fidedignas. La fuente más 'fidedigna', entre comillas, era la *Enciclopedia cinematográfica mexicana* de Rangel y Portas. Yo me la tomé en serio cuando hice la primera versión de la *Historia*, pues la Filmoteca casi no funcionaba, todavía no había video-cassettes y eso era un problema tremendo. De todas maneras, de las dos mil y pico películas que fiché, vi la mitad, que eran muchas en la época. Pero en la otra mitad se colaron errores inverosímiles. Eso era lógico, ya que el trabajo de Rangel y Portas, que abarcó hasta el año de 1955, se basó en los reportes previos de producción; después no cotejaron esos datos con las películas mismas. Y, por citar un ejemplo, hay una película en cuya ficha aparece como protagonista Emilia Guiú cuando en realidad lo fue Katy Jurado: ¡unas cosas inverosímiles! Para hacer reportes completos hay que ver las películas, tienes que estar familiarizado con los actores, debes enmendar los erro-



*Frida, naturaleza  
viva, Paul Leduc,*

1984

res ortográficos de los propios títulos de presentación (yo diría que los títulos de las películas mexicanas fueron hechos durante largos años por una asociación de analfabetos, porque los errores ortográficos son brutales y muchas veces te ponen a adivinar cómo se llama de verdad el personaje); en otras ocasiones hay actores que no están consignados, o que sí lo están pero no aparecen en pantalla porque sus partes fueron cortadas. Entonces es una especie de un juego de adivinanzas. Dichas partes, ¿cuándo fueron cortadas? ¿En la edición, al exhibirse la película en cine o al exhibirse en televisión? Eso nunca se sabrá: en los casos en que ocurre eso he tenido que poner entre corchetes en las fichas una serie de precauciones. Otro ejemplo: las confusiones entre dos editores, Jorge Bustos y José W. Bustos, que en la enciclopedia de Rangel y Portas son sistemáticas. En muchísimas ocasiones ellos intercambiaban el crédito. Y pienso que en las cuatrocientas fichas que me faltó por registrar en la nueva versión de la *Historia*, he tenido que recurrir a esas fuentes que no son tan fidedignas como parecía hace años, cosa que, por lo dicho, no deja de preocuparme. O luego ocurre que hemos copiado películas con los créditos incompletos porque son anunciadas a una hora y resulta que pasan antes, etc. Aun así, gracias a que el cine mexicano sigue pasando por televisión y gracias a la video-cassette, que te permite tener ahí la película y revisarla como si consultaras un libro, hemos logrado llevar a cabo un trabajo de recuperación. En la elaboración de la primera versión no disfruté de eso y naturalmente se colaron una cantidad de errores inverosímiles que algunos sinvergüenzas, que no han inventado nada en su tonta vida, aprovecharon para echármelo en cara.

**En el prólogo del primer volumen de la anterior edición de tu *Historia*, admites precisamente que la carencia de fuentes, es decir las películas, no te permitió incluir en tu trabajo el período mudo...**

Sí, pero en ese caso está bien el trabajo de Gabriel Ramírez, que creo que es muy completo, muy interesante pues es una reconstrucción hemerográfica o, mejor dicho, a partir de fuentes hemerográficas. Considero que Gabriel ha hecho un trabajo muy serio a ese respecto y pienso que muy poco más se puede hacer.

**¿Y qué opinión te merece entonces el trabajo Aurelio de los Reyes, quien también se ha dedicado a investigar con seriedad el período mudo?**

Yo veo en el enfoque de su trabajo una crítica implícita al mío. Quiero decir que para Aurelio de los Reyes no se puede examinar un fenómeno cinematográfico sin examinar el cuadro social en el que se produce; entonces él insiste mucho en el determinismo social, según el cual las manifestaciones artísticas son resultado del cuadro social que las produce. Modestamente, no pretendo un estudio paralelo del cine en la sociedad, sino del cine concreto; evidentemente, entre el cine y la sociedad hay un juego de espejos, pero me parece muy pretencioso de mi parte ahondar en eso, sobre todo cuando ya no hablamos de los comienzos del cine en México, sino de épocas en que se hacen cien películas al año.

**En los años setenta, cuando ya has publicado buena parte de la primera edición de tu *Historia*, te reincorporas a la academia, ahora como profesor de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales y del CCC [Centro de Capacitación Cinematográfica], etc. Ya entonces hablabas de la posibilidad de hacer una segunda edición la *Historia*, pero de autoría colectiva. ¿Qué pesó en ti para plantear esa idea?**

Sobre todo el hecho de que el trabajo me excedía. Además, yo era consciente de mis carencias y errores y, también, de pronto, muy imbuido por las ideas de esa época, me dio por la «fiebre colectivista». Afortunadamente no llegué a los extremos inverosímiles, al estructuralismo, por ejemplo, que sigue gravitando en esas exigencias de análisis que equivalen a destripar a un bicho para explicarlo. Los bichos se explican quizá en su origen, en su exterior. Por lo demás, había una serie de estudiantes interesados en el tema del cine mexicano y de su historia, cosa que me estimuló mucho. Pero el colectivismo, tal como me lo propuse en aquel momento, no funcionó porque derivó en una especie de democracia mal entendida.

**Una pregunta obligada: en contraste con la primera edición, ¿cuáles serían las principales diferencias y aportaciones de la versión que ahora llega a su término?**

Esta segunda versión está incomparablemente mejor documentada que la anterior, que además sólo alcanzó a cubrir hasta el año 1966. Como dije anteriormente, de toda la producción fílmica del período 1929-1966 pude ver aproximadamente un cincuenta por ciento. Ahora he podido incorporar más de mil doscientas nuevas fichas, que incluyen las de la etapa que va de 1967 a 1976. En algunos casos, como tú sabes, sigo sin poder ver las películas; son aquéllos en los que, en lugar de comentarios, aparece una nota y una sinopsis basadas en testimonios



*Profundo carmesí,*  
Arturo Ripstein,  
1996

ajenos, lo mismo que los créditos. Pero cuando he podido ver las películas he descubierto nuevos errores. Por lo demás, creo que aprendí a escribir las sinopsis de una manera mucho más breve y los comentarios son un poco menos pretenciosos, menos presuntuosos, más atentos a la descripción de la película que a su supuesto análisis ideológico o sociológico. Entonces creo que es una obra de lectura más amena, un libro más informativo, cosa que francamente me agrada mucho porque eso es lo que he pretendido. Además, con la ayuda inapreciable de Jaime Larios y Lilian Meneses, que han sido colaboradores extraordinarios con el programa Ventura (Jaime lo ha sido también en la revisión de los textos y todo eso), pues me he dado el gusto de diagramar. En éste último aspecto he seguido el consejo del diagramador de la primera versión, mi querido amigo Vicente Rojo. Y francamente estoy satisfecho de mi trabajo: creo que son volúmenes bien presentados desde ese punto de vista.

#### **También hay una autoría tuya en ese sentido...**

Sí, aunque también hay errores de diagramación, que por supuesto son míos, pero en general me atrevo a decir que son libros atractivos a la vista. Algunas personas que yo respeto mucho me han dicho que se divierten leyendo los comentarios, y que, al mismo tiempo, les resultan sabrosos e informativos. Como reflejo de lo que ha sido la vida mexicana, resulta que cualquier película puede ser muy interesante. Entonces sí que estoy muy orgulloso de ese trabajo y, al mismo tiempo, tengo nostalgia de haberlo terminado. Sin embargo, la vida sigue y creo que el estudio de 1977 en adelante tiene que partir de un presupuesto distinto y quizá de un concepto distinto. Por otro lado, debo decir que el período que cubre esta segunda edición, que he abarcado de un modo más completo, no se cortó en el año 1976 casualmente o de manera arbitraria. Lo que se abarca en esa etapa es la historia de la industria del cine mexicano, o sea, de la industria entendiendo como tal unas condiciones,

un dispositivo con un propósito global y regido, desde los cuarenta, por la intervención del Estado, por el Banco Nacional Cinematográfico, institución única en el mundo. En el momento en que Margarita López Portillo desmantela el Banco puede decirse que la base misma de la industria del cine mexicano, para bien o para mal, desaparece. Y lo que tenemos ahora, como fenómeno principal, es un cine «de autor», mejor o peor, pero un cine de autor, lo cual no me parece nada malo. Porque, en términos generales, esa industria acabó apoyándose en géneros francamente deplorables: por ejemplo, la supuesta comedia picaresca con desnudos, (todo lo que los cineastas habían ganado contra la censura en cuanto a la posibilidad de exhibir desnudos o de decir palabrotas, es aprovechado después, a partir de *Bellas de noche* por el cine más comercial, más rutinario, más vil, y más grotesco, que a mí me da una flojera enorme), y después el cine fronterizo (interpretado por Mario Almada y con personajes de narcotraficantes, agentes judiciales y *polle-ros*), que surge aprovechando el escaso nivel cultural de nuestros emigrantes a los Estados Unidos, pero que integran un gran público, un gran mercado que en algún momento vino a representar el 75% de ingresos del cine mexicano, lo que implica un desplazamiento total del mismo mercado. Eso es ya otra industria; mejor dicho, es el fin de la industria o lo que sigue al fin de la industria basada en el Banco Nacional Cinematográfico que, insisto, fue la columna vertebral de la industria cinematográfica mexicana durante medio siglo.

**Pero para esta nueva versión has contado también con testimonios o referencias de otros que han trabajado diversos aspectos de la historia misma del cine mexicano...**

Sí, aunque hay muchos menos testimonios que en la anterior. En ocasiones anteriores creía rendir homenaje a los citados, pero después me encontré con que eso era visto casi como un plagio. Ahora ya no. Salvo en caso de una opinión singularmente importante o interesante o una puntualización, un dato: entonces sí hago la cita. Pero cito mucho menos. Desde luego que el trabajo de otros me ha ayudado mucho a la obtención de datos importantes. Cuando yo inicié la primera versión de la *Historia*, casi no había estudiosos o interesados en el cine mexicano. Un amigo mío muy bien intencionado, Jorge Trejo, me ayudó entonces con datos que fiaba en su memoria, pero, como hemos comprobado, la memoria reedita y reencuadra de una manera poco confiable. Yo pienso que la memoria es algo así como un mal realizador que vuelve a hacer las películas y las hace de una manera muy rara.

**Puede decirse entonces que esta nueva versión es más tuya, es decir, que ofrece más tu punto de vista.**

Hasta cierto punto. Esto me recuerda a Borges cuando habla de aquel autor que reescribe el *Quijote*. Pero no tengo mayor sentimiento propietario y demás: simplemente estoy orgulloso de haber hecho un buen trabajo, pero no me siento poseedor, ni tampoco creo que la *Historia* me exprese. Todas esas son cursilerías. Mientras tanto, para aligerarme un poco la vida he escrito una novela: tampoco creo que esa novela me exprese. Uno escribe para divertirse, para llenar las necesidades de placer y de rencor, las dos cosas juntas. Pero hasta qué punto es una obra personal, es una obra que te expresa, eso francamente creo que es secundario o, mejor digo, no importa mayormente. Si acaso, la primera versión de la *Historia documental del cine mexicano* expresaba a un hombre de 35 años que empezó a escribirla cuando todavía creía mucho

en los peces de colores, la revolución socialista y cosas así. Que tenía ya sus escepticismos, que atribuía las faltas de talento muchas veces a «vicios burgueses». Pero me he dado cuenta de cómo hay gente con un millón de vicios burgueses y que sin embargo posee un gran talento: Marcel Proust era un burgués, pero fue talentosísimo. Pero, en fin, aquél que yo era cuando escribí la primera versión, ahora es muy diferente en muchas cosas. No abomino al que escribió la primera versión, simplemente es otro.

**Para finalizar, y a sabiendas de que vas a continuar trabajando tanto o más de lo que lo has hecho hasta ahora, ¿cuáles son tus próximos proyectos o, mejor dicho, tus expectativas actuales?**

Tengo pensado, por lo pronto, escribir una breve historia del cine mexicano como la que ya publiqué con la Secretaría de Educación Pública, pero corregida y actualizada. Y otras monografías sobre cineastas. ¡A ver si se me ocurre otra novela! Pero no me gusta mucho hacer planes mientras estoy en un trabajo. Lo que ahora me tiene muy ocupado es la realización del tomo que iba a ser el número 18, pero que en realidad será un tomo complementario al que le pondremos un número romano o algo así, y que implica un trabajo enorme. Índices de nombres, de películas, anexos, enmienda de errores, fichas de películas que he podido ver una vez publicada esta nueva edición, etc., todo lo cual es una verdadera locura. Cuando concluyamos esto, pues ya veremos.

*Eduardo de la Vega Alfaro*

## **MEMORIA Y ARQUEOLOGÍA DEL CINE**

Dentro del marco de los cursos de verano organizados por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, se celebró en Valencia del 1 al 5 de julio el titulado *Memoria y arqueología del cine*, dirigido por Vicente Sánchez-Biosca y Vicente J. Benet. Entre los propósitos declarados por los organizadores estaba el de hacer «una reflexión más modesta, serena y compartimentada del fenómeno cinematográfico», «una vez pasado el furor inmediato» del centenario. En líneas generales, la reflexión tuvo las características que se pretendía. Sin embargo, en cuanto al «pasado (...) furor», el curso y su encomiable propósito aparecen todavía hoy como una gota de agua cristalina en medio del turbio pantano formado por la resaca de los cien años. La particular conmemoración española a lo largo del noventa y seis prolongó las ansias de celebrar reuniones veraniegas de todo tipo a las que hay que reconocer cierta capacidad de atraer la atención general sobre el cine, pero donde o bien se discutió sobre la actualidad desde puntos de vista de una alarmante superficialidad, o —lo

que es peor— se recurrió a la historia a partir del tópico con el único fin de confirmarlo una vez más.

En este contexto, la cita de Valencia cobraba especial relevancia al centrar interés en la historia no sólo como instrumento de conocimiento del que interesan los resultados obtenidos a través de su aplicación, sino también como concepto sobre el que reflexionar a propósito de su propia historicidad. La mención de Sánchez-Biosca en la presentación del curso de la idea de Rick Altman de interpretar la historia del cine como una sucesión de crisis, y no de momentos estables, fue idónea para mostrar el espíritu que estaba en el origen de este encuentro, organizado en gran parte para repensar la historia.

A lo largo de los cinco días se sucedieron las trece ponencias que integraban el programa, completado con la celebración de dos mesas redondas. La primera de éstas analizó el papel de las revistas de cine y contó con la presencia de Leonardo Quaresima, director de *Fotogenia*, Alberto Elena, director de *Secuencias*, Vicente Sánchez-Biosca, máximo responsable de *Archivos de la Filmoteca* y José Luis Castro de Paz, redactor-jefe de *Vértigo*. La paulatina especialización de las publicaciones cinematográficas, la búsqueda del espacio adecuado para revistas como las representadas en ese foro, o la posibilidad de que el presente forme también parte de las publicaciones dedicadas a la historia fueron algunos de los temas debatidos. La segunda mesa redonda llevaba por título *Función de los archivos en la restauración* y contó con un nutrido grupo de participantes entre los que había representantes de filmotecas —como José María Prado, director de la española—, de la FIAF, de archivos privados y laboratorios. Lo concurrido de la mesa llevó a que gran parte del tiempo se consumiera en las intervenciones donde cada uno explicaba la línea de acción de la institución a la que representaba. Pero la necesidad de colaboración entre los diferentes organismos con el fin de lograr mejores resultados en la cantidad y calidad de obras conservadas fue una idea compartida por todos.

En cuanto a las ponencias presentadas, el signo dominante fue la variedad. De un lado, hubo propuestas como la realizada por Richard Koszarski con *New York, New York: America's East Coast Production Center*, donde el autor construyó el relato histórico de la ciudad norteamericana como centro de producción, o Alberto Elena con *Cine para Macondo: tecnología, industria y espectáculo en Latinoamérica, 1896-1932*, en la que también se podía ver el afán por dar sentido a un conjunto de circunstancias históricas, pero esta vez con el fin de conocer el lugar del cine como espectáculo público en América Latina desde su llegada hasta el inicio del sonoro. De otro lado, se presentaron trabajos como el de Leonardo Quaresima y su *Stili cinematografici. Per un riesame dei meccanismi dei generi*, en el que se abogaba por la conveniente problematización de nociones como las de autor, estilo o género en su relación con el cine, para lograr una definición de los mismos menos dependiente de otros campos artísticos y que responda mejor a las características del hecho cinematográfico.

En esta misma línea de reflexión general sobre los mecanismos históricos y estéticos utilizados para la conformación del cine como objeto de estudio, se puede situar la ponencia de Roger Odin *Histoire de paradigmes: la théorie du cinéma revisitée*, en la que el autor revisó tanto los logros como las contradicciones internas de los paradigmas inmanentista y pragmático en su aplicación a la teoría cinematográfica, y acabó proponiendo lo que llamó una «semiopragmática», un modelo que intenta articular ambos paradigmas ante la evidencia de que cada uno de

ellos pone de manifiesto aspectos fundamentales de los textos cinematográficos que analiza. Otros temas sobre los que se habló fueron la historicidad de la mirada de quienes a su vez escriben la historia del cine —André Gaudreault en *Problèmes de signature et d'homogénéité textuelle dans le cinéma des premiers temps*—, la definición de obra cinematográfica y la importancia para ello de comprender el campo en el que se establecen las relaciones entre autor y espectador —François Jost en *La théorie: entre auteur et spectateur*—, las teorías fundacionales de la idea del cine como arte —Paolo Bertetto en *La dialettica delle arti e immagine dell'immagine: sull'autofundazione del cinema come arte*— y los problemas a los que se enfrenta el historiador del cine en el momento de conjugar los diferentes tipos de información correspondientes a las tendencias, los autores y sus obras —Román Gubern en *Tendencias, autores y textos*—.

Otro grupo de ponencias lo constituyeron aquéllas que mostraron un mayor interés por el análisis del relato cinematográfico. Lea Jacobs expuso en «*The Whip*» on Stage and Screen sus reparos a la oposición entre trama melodramática y el modelo narrativo clásico de Hollywood, utilizó la adaptación del melodrama *The Whip* —estrenado como tal en 1909 y filmado en 1917 por Maurice Tourneur— como ejemplo cinematográfico donde se dan cita al mismo tiempo los dos modelos indicados antes. Vicente J. Benet también habló de la influencia del melodrama en *El tiempo de la crueldad, depuraciones del relato en los filmes de gánsters*, donde trató del desarrollo de este género de películas en Hollywood a la llegada del sonoro y la importancia de la trama melodramática en la conformación de su modelo narrativo. Por otro lado, Vicente Sánchez-Biosca, en su ponencia *Arranques narrativos de Fritz Lang en USA: del guión al montaje*, analizó lo que llamó «la dimensión trágica del azar en los arranques narrativos» de varias de las películas americanas del director alemán y, en relación con este concepto, la totalidad de *El hombre atrapado* (*Man Hunt*, 1941). Su análisis, además, fue dejando al descubierto muchas de las características que definen la obra de Lang, algunas que ya aparecen en sus primeras obras alemanas y otras que surgieron a raíz de su experiencia en Estados Unidos. Para terminar con este bloque, hay que mencionar a Yuri Tsivian y su trabajo *The Wise and Wicked Game: Re-editing of Foreign Films and the Problem of the Definitive Print*, donde el autor habló del remontaje de películas en la Unión Soviética de los años veinte, realizado con películas soviéticas exportadas al extranjero y con las extranjeras que se importaban. En esta ocasión, al autor le interesó el análisis del hecho no tanto en su posible relación con prácticas de censura, sino como un fenómeno cultural relativo al estilo cinematográfico y sus posibles consecuencias en el cine soviético de la época.

Por último, quedó como una excepción frente al resto de los enfoques la ponencia de Annette Kuhn titulada *Historical Reception Studies and Memory Work: a Study of Cinema Culture in the 1930's*. La recepción es el punto de vista que guía este trabajo, donde la autora explicó el ambicioso proyecto del que forma parte para un estudio de la «cultura del cine» (*cinema culture*) entre el público de la Gran Bretaña de los años treinta.

En definitiva, el curso mostró un nutrido y variado conjunto de miradas que lanzar sobre el cine. Este factor, que le hizo ser un magnífico exponente de la vitalidad que presenta en la actualidad la teoría cinematográfica, causó al mismo tiempo cierta idea de excesiva dispersión cuyo origen hay que buscarlo en el amplio marco temático diseña-

do por sus directores. En cualquier caso, la calidad individual de los trabajos presentados fue alta y la organización del curso, impecable. Por todo ello, *Memoria y arqueología del cine* queda como un ejemplo a seguir por los cursos sobre historia del cine que deberían celebrarse después del prolongado «furor».

Daniel Sánchez Salas

## **LA FILMOTECA DE BABEL: UN MUSEO ÚNICO EN EL MUNDO (1)**

Buscar películas antiguas se ha convertido en una profesión, conservarlas en una ciencia, restaurarlas en una disciplina con su propia teoría, sus congresos especializados, herramientas y terminología más o menos esotéricas. Llegar a exhibirlas requiere cada vez menos el furor del cinéfilo y cada vez más el cálculo del directivo de empresa. Los jóvenes que centran sus ambiciones en el cine pueden todavía encontrar en los archivos cinematográficos alguna esperanza de futuro profesional. Pero se trata de un futuro que, con excepciones, parece cada vez más vinculado a la adquisición de competencias netamente definidas, imparcialidad de juicio, e inflexibles cálculos económicos. Si alguna vez existió una verdadera edad «romántica» de las filмотecas, esa edad se encuentra ya definitivamente acabada en casi todo el mundo.

Casi. Una de las excepciones se encuentra en Londres, en una antigua estación de bomberos transformada en un laberíntico santuario de papeles, libros, reseñas, proyectores y películas. Se llama The Cinema Museum, pero no tiene nada que ver con el Museum of the Moving Image, la espectacular fábrica (en crisis, y no casualmente) del entretenimiento multimedia afrontada por el British Film Institute en la misma ciudad, al lado del National Film Theatre. Para encontrar el Cinema Museum hay que buscarlo y, una vez encontrado, hay que pedir una cita para visitar sus locales, pero el esfuerzo resulta más que compensado por una experiencia que hubiera sido normal tan sólo hace quince o veinte años y que sin embargo hoy adquiere las características de un acontecimiento excepcional.

Pero, ¿qué hay de extraordinario en el Cinema Museum? Para explicarlo habría que ser maestros en la descripción de ambientes. El *hall* es tan minúsculo y anónimo que se tiene la impresión de estar visitando

(1) Nota aparecida en la revista italiana *Segno Cinema* (nº 62, agosto, 1993), p. 76.

una colección privada como muchas otras, pero es suficiente llegar al vestíbulo para notar la presencia de dos grandes proyectores a los lados de una taquilla que parece traída directamente de un cine de barrio. Hay películas que ver, por lo tanto hay que pagar una entrada, pero mucho más importante es abrir otra puerta que hay a la izquierda y entrar en una institución realmente única en el mundo, resignándose de inmediato a no abandonar el sitio antes de una buena media jornada. Detrás de esa puerta se abre un espacio que recuerda el último encuadre de *Ciudadano Kane*. Rollos de películas recién descubiertas y amontonadas sin orden, antes de ser identificadas; estanterías altísimas, que llegan a menudo hasta el techo y de las que casi no se ven las tablas por la cantidad de material que sostienen; y cajas, centenares de cajas sin nombre, que, al levantar la tapa, desvelan un microcosmos de hallazgos, rarezas a la espera de ser inventariadas, memorabilia olvidadas y rescatadas no se sabe dónde.

Formulada de esta forma, la descripción es deprimente y, consecuentemente, injusta. Porque en el Cinema Museum se respira inmediatamente una atmósfera casera de sala de estar. Una sala de tamaño respetable, eso es cierto, pero con ese inconfundible olor a hospitalidad que invita a buscar un viejo sillón y hundirse en él con una de esas cajas en la que rebuscar o con una de las innumerables revistas encuadernadas que se amontonan alrededor. Una revista para hojear mientras se sorbe un buen café, ya que en el espacio de consulta central (y no es sencillo hablar de «centro» en esta filmoteca de Babel) hay un buen olor a café recién tostado. A lo mejor el café está listo, a lo mejor no, pero si realmente se encuentra un sofá disponible, o sea, visible, que no esté sobrecargado con más papel, la lectura viene pronto acompañada por otra presencia viviente y dispuesta al ronroneo: se llama Patience, es una hermosísima gata en blanco y negro (como es lógico), y es tan bien educada que el Cinema Museum es su casa. Vive en el medio de las estanterías, tiene su madriguera en algún rincón que nadie conoce, y posiblemente ni la necesita, ya que todo el museo es una cueva.

¿Cuántos libros, cuántos documentos, cuántas fotografías, carteles, películas y aparatos hay en el Cinema Museum? Nadie lo puede decir, pero se tiene la neta sensación de que si todo el material fuera dispuesto y exhibido en orden como en un museo «oficial», habría como para llenar un palacio entero. Como en toda buena sala de estar de este tipo, el desorden es de aquélla en que el dueño sabe perfectamente a dónde dirigirse para buscar algo. Ronald Grant, fundador de esta institución espontánea, ha recopilado cosas de cine desde que era un niño. Cómo haya podido reunir un *merzbau* de la imagen tan monumental es algo que ni la fantasía más atrevida puede concebir, pero también es verdad que muchos han venido a ayudarle: Martin Humphries, Edith Head, Chris Knowles, Malcolm Billingsley, Richard Napper, Linda Polan y Tony Fletcher, que tiene el don mágico de encontrar las películas antiguas en los lugares más increíbles. «Si los hallazgos siguen al ritmo de ahora, ni la estación de bomberos será suficiente», dice Ronald Grant, «y tendremos que mudarnos de nuevo». ¿Una mudanza? Es como trasladar una montaña. «Sin embargo, ya lo hicimos una vez. Pedimos ayuda a amigos, alquilamos unos camiones... nos las arreglamos».

El arte de arreglárselas está a la base de la existencia cotidiana del museo. Sin embargo, considerando que en la sala de proyección, de adorno, hay un trozo de una escalera en estilo modernista que perteneció a un cine en demolición (pero, ¿cómo pudieron trasladarla?), la idea de una mudanza evoca el traslado de las estatuas egipcias de Abu Simbel

en la época de la construcción de la presa de Asuán. Además, para mudarse hace falta dinero. El alquiler del Cinema Museum (así como los sueldos de los que allí trabajan) se paga con la venta de fotografías a periódicos y revistas que las necesitan. «Que las necesitan inmediatamente. En el British Film Institute tardan semanas; nosotros efectuamos las entregas en media hora». Todo esto parece folclore, pero es un folclore alimentado por una pasión por el cine en estado puro. Después de haber estado leyendo un año de *Moving Picture World* en compañía de Patience, se sale del Cinema Museum animados y optimistas: hacer historia del cine todavía puede ser un arte de la iniciativa espontánea y de la tenacidad. La dirección del Cinema Museum es la siguiente: The Old Fire Station, 46 Renfrew Road, Londres SE11 4NA, Gran Bretaña.

Paolo Cherchi Usai

## **LAS ÚLTIMAS MIRADAS DE LAURA MULVEY. A PROPÓSITO DE FETISHISM AND CURIOSITY**

El British Film Institute publicó a principios de 1996 el último libro de la feminista y teórica del cine Laura Mulvey, que recoge una serie de trabajos misceláneos cuyo hilo conductor principal es el binomio conceptual fetichismo/curiosidad. La utilización de la noción de fetichismo ya estaba presente en el artículo que hizo famosa a Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema» (1975) (1). En este artículo Mulvey apuntaba que el cine clásico de Hollywood y en especial ciertos directores como Josef von Sternberg, construían el cuerpo y la belleza de la mujer de forma fetichista. Esta idea de que el cuerpo y la belleza de la mujer son utilizados y exaltados por el cine y otros sistemas de representación en tanto que fetiches-máscaras que ocultan otros aspectos más «peligrosos» de la mujer, todavía perdura en los últimos trabajos de Mulvey, aunque de forma más pulida y elaborada.

En la introducción Mulvey aclara que su concepción del fetichismo proviene de dos modelos teóricos bien distintos. Por un lado retoma la tradición psicoanalítica y por otro los postulados marxistas. El punto de conexión entre ambos en el que se basa Mulvey se resume en la distinción entre creencia/conocimiento. Para Freud, señala Mulvey, el fetichista, por el mero hecho de tener un fetiche, *sabe* que «la mujer está castrada», pero a la vez desea *creer* que no lo está y así crea el fetiche

(1) Aparecido en *Screen*, vol. 16, nº 3, pp. 6-18. zunegui, «Placer Visual y Cine Narrativo» (*Eutopías*, nº 1, 1988). La versión castellana fue traducida por Santos Zun-

como sustituto del pene materno. En el contexto de la teoría marxista, Mulvey destaca que un artículo de consumo puede devenir fetiche, esto es adquirir un valor excesivo, cuando el comprador *sabe* el trabajo que ha costado la producción de dicho objeto pero prefiere *creer* que su valor proviene de la mercancía en sí, hecho éste que se sustenta en la presencia atrayente del producto que la sociedad capitalista se encarga de enfatizar borrando cualquier marca de producción y creando una imagen seductora del producto en cuestión. Para Mulvey, el fetiche es en ambos casos un síntoma causado por cierta represión: la represión del valor del trabajo o la represión del cuerpo de la madre. Los artículos de consumo cuando devienen fetiches son síntomas de la política de las sociedades capitalistas, del mismo modo que cuando la mujer deviene fetiche en el cine o en la cultura popular en general es porque la mujer se presenta como síntoma que hace de pantalla para las represiones del patriarcado. Como tal síntoma, defiende Mulvey, la imagen de la mujer está codificada a partir de mecanismos como la condensación y el desplazamiento. Es la tarea de la teoría feminista, por tanto, liberar el placer del cine de su subordinación a la imagen y encontrar un nuevo placer en descifrar los significados que acarrearán las mujeres en la cultura patriarcal. Este deseo por descifrar, por desvelar los significados de la mujer, que otras teóricas feministas comparten, es definido por Mulvey como el deseo de saber, la curiosidad en suma, que ha caracterizado toda una postura política *feminista*.

El cine es para esta autora un espacio especialmente interesante para analizar en interrelación los procesos fetichistas psicoanalíticos y marxistas. Es también una topografía que concierne particularmente a las feministas porque el cine se relaciona con la mujer en tanto que imágenes en la pantalla y en tanto que espectadoras. Mulvey parte de la base de que el cine es un producto que aparece en el mercado como objeto fascinante y fetichista pues los espectadores pagan por satisfacer su pulsión escópica (placer de mirar) (2). Este placer, fundamental para el cine, se sostiene, según Mulvey, gracias al espectáculo que proporciona el cuerpo artificial de una mujer deseable que no sólo deviene fetiche para los personajes y espectadores masculinos —pues sus adornos y su belleza les distrae de lo que no se quiere saber, de la angustia de castración que ella misma genera— sino que sustenta también, a través de un proceso de denegación, toda una economía fetichista al nivel de la producción de significados: la imagen de la mujer en la pantalla es el fetiche que permite distraer al espectador de los mecanismos que han producido no sólo la imagen de la mujer sino la imagen cinematográfica en general. La espectadora, para que la lógica de la sociedad capitalista y del patriarcado perdure, tiene que dirigir su deseo no tanto a mirar a esa mujer ideal de la pantalla como a transformarse en ella, a transformarse en fetiche para el hombre a partir del consumo de toda una serie de productos-fetiche-máscara: vestuario, maquillaje, etc.

Los trabajos que componen este libro están agrupados temáticamente en tres partes: Hollywood, la dialéctica de la división superficie/secreto y tres artículos en los que Mulvey utiliza la teoría freudiana para el análisis de tres películas. La parte dedicada a Hollywood se ocupa del melodrama, del cine de Douglas Sirk y de la mujer como espectáculo en el cine mudo. Mulvey vincula su interés por el melodrama al interés

(2) Para Stephen Neale, sin embargo, los espectadores pagan para que se les cuente una

historia. Véase *Genre* (Londres, British Film Institute, 1980).

general que este género ha suscitado tanto en la teoría fílmica europea como en la teoría fílmica de corte feminista. El melodrama ha sido un género de interés para las feministas por estar dirigido especialmente a una audiencia femenina pero también, señala Mulvey, porque las peculiaridades sintomáticas de su puesta en escena atañen directamente a las mujeres, por lo que su desciframiento devino esencial. Así, por ejemplo, los melodramas dirigidos por Douglas Sirk transformaron, según Mulvey, los «placeres del espectáculo» asociados al cine en «las dificultades del espectáculo» a partir de una reflexión sobre el *performance* femenino. En estos filmes la mascarada femenina alcanza tanto la superficie de la pantalla (a través de las *stars*) como la historia que se relata, lo que produce cierto efecto de distanciamiento y de reflexión con respecto a lo femenino. Esto permite, según Mulvey, que los filmes vayan más allá de las apariencias y se planteen cuestiones políticas, sociales y económicas.

En el apartado de la dialéctica de la división, la autora se centra en el binomio «superficie seductora/interior peligroso» en tanto que topografía que ha dominado las representaciones sobre la mujer y la feminidad. Mulvey relaciona la mascarada de la feminidad con el fetichismo en tanto que comparten una misma estructura: una superficie fascinante oculta algo nefasto, peligroso, siniestro, algo que no interesa saber. El mito de Pandora (3), defiende Mulvey, es el origen mítico de esta dialéctica, pues Pandora no sólo fue la primera mujer sobre la tierra, de acuerdo a la mitología griega, sino que fue creada minuciosamente por los dioses para engañar a los hombres y llevarles todos los males. Para ello fabricaron una mujer de belleza extraordinaria, seductora y dotada de los encantos más irresistibles. Pandora ha sido considerada, por tanto, un prototipo de *mujer fatal*. Mulvey, sin embargo, quiere darle al mito una interpretación «positiva» y defiende que, si bien Pandora es, desde una perspectiva masculina, *fatal*, desde una perspectiva *feminista* es el prototipo de cierta curiosidad femenina, del deseo femenino de saber. Si para Epimeteo (el hombre seducido y esposo de Pandora) Pandora es un fetiche, pues es una mujer bella, seductora y deseable que le conduce, a pesar de las advertencias de su hermano Prometeo, a *no querer saber* del engaño y el peligro que acarrea en su «caja», Pandora va más allá de su fetichización al contar con su propio deseo: Pandora sí quiere saber. Pandora desea saber lo que hay dentro de la caja tanto como Eva quiso probar la manzana prohibida del conocimiento. Mulvey relaciona este deseo de saber, esta mirada investigadora de la mujer con el cine clásico. Pues no sólo hay películas que tratan el tema de la curiosidad femenina en relación a espacios cerrados o prohibidos (*Luz que agoniza*, *Rebeca*, *El Castillo de Dragonwick*, *Secreto tras la Puerta*, *Encadenados*), sino que esta idea de la mirada activa e investigadora femenina parece indicar una salida para la propia Mulvey a la hora de teorizar la relación de la espectadora con los textos fílmicos: la espectadora puede convertir a la mujer fascinante de la pantalla en un enigma y descifrar, reflexionar sobre su significado.

Las fotografías de Cindy Sherman (1977-1987) son para Mulvey un viaje espacio-temporal en esta dirección, pues éstas elaboran el cuerpo de la mujer desde su máscara exterior glamourosa hasta su interior pasando por la parodia, la exageración, lo monstruoso y la metamorfosis.

(3) Hay traducción al castellano de este trabajo de Laura Mulvey, «Pandora: topografías de la máscara y la curiosidad», en Giulia Colaizzi (ed.), *Femi-*

*nismo y Teoría Fílmica* (Valencia, Episteme [Eutopías-Maior], 1995), pp. 65-84.

En la misma línea, Mulvey se aproxima al cine de Jean-Luc Godard con la intención de decodificar en estos términos (superficie-interior) una profunda pero interesante misoginia en el cine del director francés (p. 94). Para Mulvey el cuerpo de la mujer siempre ha cumplido un papel fundamental en el cine de Godard en estrecha relación con los giros políticos y artísticos del cineasta. Si las primeras películas de Godard contaban con mujeres fascinantes y bellas que finalmente se revelaban fatales, el primer cine de Godard también se basaba en la ilusión del espectáculo, en la belleza y el poder de seducción de sus actrices para ocultar mejor su batalla contra la sociedad capitalista. De ahí surgió un contra-cine vanguardista y radical políticamente, cuyas mujeres ya no eran misteriosas aunque sí enigmáticas. Tanto sus protagonistas femeninas como sus películas empezaron a necesitar ser descifradas en su producción como si se tratase de un puzzle. En los ochenta, películas como *Je vous salue, Marie* y *Prénom: Carmen*, representaron para las protagonistas y para el cine de Godard una vuelta al misterio, pero esta vez al misterio de la creatividad (en el arte) y de la creación (de la vida).

La última parte del libro está dedicada al análisis de tres películas a partir de la teoría psicoanalítica: *Ciudadano Kane*, *Xala* y *Terciopelo azul*. Lo que interesa a Mulvey de *Ciudadano Kane* es el modo en que Welles utiliza ciertos clichés psicoanalíticos para retratar al protagonista y para hacer uso del lenguaje cinematográfico, asociando ambos con los temas políticos que trata la película. Para Mulvey todas las referencias explícitas al psicoanálisis están en la película (como fetiches) para distraer al espectador de las críticas a la derecha política que discurren a lo largo del filme, a través de la conexión entre Kane y Hearst. *Xala* es una película del director senegalés Ousmane Sembene en la que se reflexiona sobre la relación que se ha establecido tras el colonialismo entre la cultura senegalesa y la francesa. La élite post-colonial senegalesa ejerce una represión política a la vez que ha adoptado «lo francés» como máscara (lengua francesa, comportamiento, poder) y los objetos franceses capitalistas (coche, ropa) como fetiches. En relación a *Terciopelo azul* no hay conclusiones políticas sino que para Mulvey el filme se presenta como una extraña persistencia del mito de Edipo en combinación con una post-moderna y surrealista conjunción de géneros (el gótico y el género negro).

En el post-scriptum, Mulvey lleva a cabo un análisis personal de las esculturas del indio americano Jimmie Durham expuestas en una galería londinense en 1994. Según Mulvey, Durham utiliza la ironía como una forma de arte de oposición en tanto que acaba con las distinciones netas entre colonizador y colonizado o entre contenido y forma. Frente a estos binarismos, Durham ofrece mezcla, cambio, movimiento, diálogo entre los que acuden a la exposición y los objetos presentes. Estos objetos, aprecia Mulvey, no sólo significan sino que además emocionan estéticamente al espectador a través de sus propiedades formales, de su contexto y de su connotación irónica.

Dos cuestiones interrelacionadas me han llamado la atención de entre los postulados teóricos de Mulvey. Una es el énfasis que la teórica feminista pone en la necesidad de descifrar los significados en detrimento de un acercamiento mayor a los asuntos del deseo, de lo no-racional, del placer, a pesar de que ella misma declara adoptar una perspectiva psicoanalítica, aunque ésta no sea muy «sofisticada» (p. XIV). Para Mulvey el teórico del cine debe descifrar, debe transformar las imágenes fascinantes en enigmáticas para poder desvelar su significado oculto. El teórico debe, en suma, interpretar las fantasías colectivas no como pue-

tas en escena de deseo sino como síntomas de la cultura patriarcal y capitalista. Si bien es cierto que la teoría psicoanalítica ha sido productiva a la hora de sacar a la luz significados inconscientes, no es menos cierto que en este proceso de interpretación no podemos deshacernos del sujeto (de su deseo) que produce-interpreta esos significados. La curiosidad *feminista* no tiene por qué transformar las imágenes fascinantes en enigmáticas para descifrarlas, a no ser que la fascinación que esas imágenes ejercen aterrice por su naturaleza escurridiza, por el placer insospechado que despierten o porque su mismo análisis necesite del autoanálisis de la propia analista. Si una imagen, un relato, fascina ¿por qué transformarlo en síntoma a erradicar, en vez de reflexionar acerca de lo que nos hace sentir o acerca de lo que significa para nosotros en función de la experiencia que desencadena? Se trataría no tanto de descifrar como de comprender. Es necesaria una mirada *feminista* que no sólo sea una mirada intelectual sino que tenga en cuenta también lo que la *feminista* siente al mirar.

El segundo tema que recorre los artículos de Mulvey y que me interesa especialmente se refiere a la idea de fetichismo tal y como lo relaciona con la mascarada y a ambos con la mujer. Mulvey retoma el concepto psicoanalítico de feminidad como máscara, interpretando ésta como superficie seductora y fascinante que oculta algo peligroso o amenazante, es decir, igualándola a su idea de fetiche. Mi crítica a los planteamientos de Mulvey va dirigida a los dos sentidos. Por un lado, no comparto su premisa de que una superficie seductora, fascinante y artificial implique sistemáticamente que haya algo oculto tras la apariencia (4). Y por otro lado, dudo de la validez de su extrapolación del término freudiano de «fetiche» fuera de su contexto dentro de la teoría psicoanalítica con el motivo de utilizarlo para calificar cualquier objeto-máscara que muestre una apariencia pero que *en realidad* signifique «otra cosa» u oculte un «algo más» (para Mulvey son fetiches el trineo de Kane, Pandora y su caja, el cuerpo de una mujer bella, una estrella de Hollywood, el cine, la ropa francesa, etc.). Mulvey elimina del concepto de fetiche la existencia del sujeto fetichista. Un concepto no se transforma en fetiche por ciertas cualidades intrínsecas ni por el contexto en que se halle, sino que un objeto se convierte en fetiche en el momento en que un sujeto se vale de él para hacer viable su deseo/fantasía. Por tanto no es el fetiche en sí el que niega-oculta/afirma un «hecho histórico» (5) (la castración de la mujer) sino que es un sujeto fetichista el que «fantasea» a través del fetiche la negación/afirmación de un «hecho percibido» (6).

Este entramado mujer-máscara-fetiche entendido como cuerpo femenino seductor está ahí para ocultar «algo más» —un secreto, la castración, un peligro o un significado reprimido—, recorre en Mulvey el análisis de representaciones tan dispares como las fotografías de Cindy Sherman y la historia de Pandora. La lectura que hace Mulvey de las fotografías de Cindy Sherman presupone, por ejemplo, la idea de que Sherman es un artista que *decide* construir la feminidad en términos de

(4) Véase la teorización del concepto de feminidad como máscara tal y como fue desarrollado por su creadora, la psicoanalista Joan Rivière, «La Femenidad como Máscara» en *La Femenidad como Máscara* (Barcelona, Tusquets, 1979), pp. 11-24. Y también, Jean Baudrillard, *De la Seducción* (Madrid, Cátedra, 1989).

(5) Laura Mulvey, *Fetishism and Curiosity* (Londres, British Film Institute, 1996), p. 14.

(6) Sigmund Freud, «Fetichismo» (1927), en *Obras Completas* (Madrid, Biblioteca Nueva, 1974), vol. VIII, p. 2.993.

maskarada para deconstruir y mostrar cómo la superficie-máscara femenina conviene a la economía fetichista masculina. Sherman deconstruye esa maskarada para que salga a relucir todo lo que la sociedad patriarcal ha querido ocultar del interior de la mujer. Las últimas fotografías de Sherman retratan desechos, fragmentos de cuerpos mutilados, sangre menstrual, vómitos... este es para Mulvey el interior de la mujer (¿mujer=trozos del cuerpo?). Nos parece, más bien, que lo que estas fotografías construyen es un viaje de lo femenino hacia lo siniestro. La artista en un primer momento construye una máscara de feminidad que para ella deviene insostenible y somos testigos de su progresiva e inevitable desintegración. Sherman construye la feminidad en sus primeras fotografías a la que no consigue encontrar sentido y que, por hueca, se encuentra *incapaz* de mantener. Es esta *incapacidad* de encontrar sentido a la feminidad que ella misma construye lo que conduce a Sherman por los derroteros de lo siniestro (7).

Es este final siniestro, me parece, lo que nos permite meter en el mismo saco las fotografías de Sherman con la historia de Pandora, puesto que mientras en los significantes construidos por Sherman se delata un vacío, en el bello, seductor y fabricado cuerpo de Pandora habita la vida, el porvenir, la Esperanza (8). Mientras el viaje espacio-temporal de Sherman se descubre como un viaje hacia lo siniestro, el mito de Prometeo, en el que se encuentra la historia de Pandora, explicaba a los griegos el origen del hombre. Y es que no podemos, sin justificarlo teóricamente, arrancar un mito del contexto socio-cultural en el que fue creado ni de la mitología a la que pertenecía para, a partir de un análisis feminista o de otro tipo, transformarlo en el interés de nuestra propia ideología. Pandora no representa una feminidad polarizada entre un exterior (seductor) y un interior (peligroso) sino que forma parte de un mito mucho más complejo que explica la ambigüedad de la existencia humana, que explica que para el hombre no hay «felicidad sin desdicha, nacimiento sin muerte, abundancia sin trabajo» (9). Mi breve reflexión sobre el mito, pues, pretende, no transformar el mito hasta convertirlo en un mito *feminista* sino destacar que el papel de la mujer en este mito es mucho más complejo y ambiguo de lo que Mulvey parece estar dispuesta a reconocer. Primero, no podemos obviar que la historia de Pandora pertenece al mito de Prometeo, es decir, que forma parte de un relato más amplio que contiene y que dota de sentido dicha historia. Prometeo, hijo de Jápeto, se querrela con Zeus en un duelo de astucia para ayudar a los hombres. Prometeo, que es muy versátil y domina el arte de fingir (*Teogonía* de Hesíodo, versos 558-9), engaña a Zeus con las partes de un buey (Zeus elige la peor parte por fiarse de las apariencias), por lo que, ofendido, niega a los hombres el alimento y el fuego para cocinar. Prometeo roba el fuego y se lo entrega a los hombres, por lo que Zeus, como venganza, decide mandar una mujer que engañe a los hombres y que les acarree todas las desgracias imaginables. Zeus, ayudado por todos los dioses fabrica a Pandora «la que recibió los dones de todos los

(7) Como ha señalado Jesús González Requena, las vanguardias de nuestro siglo se han centrado en la deconstrucción que, en tanto despiece y descoyuntamiento a falta de sujeción simbólica, puede conducir a lo siniestro. Véase su libro *Eisenstein* (Madrid, Cátedra, 1992).

(8) Para Mulvey, Pandora es una máscara-fetiché tras cuya belleza, seducción y artificio hay un

vacío corporal (la castración). Por eso se verá en la necesidad de encontrar significados mas *feministas*.

(9) En mi análisis del mito de Prometeo tomo como referencia fundamental el interesante análisis formal, semántico y cultural que del mismo hace el antropólogo Marc Augé, *El Genio del Paganismo* (Barcelona, Muchnick, 1993), p. 169.

dioses», mujer de extraordinaria belleza y encantos irresistibles. Zeus manda a Pandora con una tinaja/caja en la que van encerrados todos los males del mundo y la esperanza. Se la ofrece a Epimeteo como esposa y éste, fascinado por la belleza de Pandora, acepta el regalo de Zeus. El mito explica que para un hombre «no es posible burlar el engaño de Zeus» (*Teogonía*, versos 613-4).

Con el engaño del buey por parte de Prometeo, los hombres se vieron, como castigo de Zeus, obligados a labrar la tierra para comer. El robo del fuego les permitió conservarlo, pero se vieron obligados a alimentarlo con leña. La llegada de Pandora es la venganza de Zeus por el truco del buey (Pandora como regalo falso), pues si los hombres recibieron de los dioses una mujer bellísima, cuando ésta abrió la caja (10) los hombres conocieron la fatiga, la enfermedad y la muerte. De todos modos, la caja que bien puede considerarse una metáfora de la sexualidad femenina, como dice Mulvey, mantiene un carácter ambiguo, pues aunque encierra todos los males del mundo (la castración), también encierra la esperanza («estado de buena esperanza»). Mulvey obvia este detalle para sostener su hipótesis de que Pandora es una máscara de seducción que funciona como fetiche porque tras su belleza se esconde el peligro-la castración (que el mito ha desplazado a la caja). En mi opinión, que se basa en el análisis de Marc Augé, la figura de Pandora y su caja (males+esperanza) «expresa el carácter ambiguo de la condición humana» (11). La condición humana, explica este mito, se caracteriza por el hecho de que todo bien conlleva un mal («no hay mal que por bien no venga»). El «bien» que trae consigo Pandora, «la fecunda», es el bien de los hijos y el «mal» es el trabajo. La caja de Pandora representa el vientre en su sentido sexual, pero también en su sentido literal, lo que permite establecer una conexión entre la alimentación y lo sexual. El mito de Prometeo cuenta cómo el hombre tuvo que empezar a labrar la tierra para llenar ese vientre y cómo tuvo que empezar a plantar una semilla en el vientre de la mujer para tener descendencia (12), pues antes de Pandora los hombres nacían espontáneamente de la Tierra. El mito no sólo asocia la sexualidad femenina con la comida sino también con el fuego, pues como éste, la mujer necesita «ser alimentada». El apetito sexual del vientre femenino necesita «una semilla de fuego» (13). Por otro lado, se presenta a la mujer como contrapartida del fuego, pues según Hesíodo: «la mujer es un fuego inextinguible, lleno de ardor que siempre se enciende» (14).

Todas estas relaciones semánticas/simbólicas que el mito establece y que la figura de Pandora ayuda a construir y comparte, no tiene nada que ver con una idea de la feminidad siniestra, sin sentido, sino que recoge una idea de feminidad que se basa en una necesidad de explicar experiencias (emocionales) comunes, tanto socio-culturales (la agricultura, el matrimonio) como biológicas (el nacimiento de los hijos, la muerte). El mito nos presenta una visión de la mujer como figura seductora, artificial (llena de adornos), engañosa en su discurso (pues utiliza sus palabras para engatusar) pero también como figura que, lejos de ocultar tras esta

(10) En algunas versiones del mito es Epimeteo el que abre la caja pues ésta era el regalo de boda que Pandora le hacía a su esposo. J. Humbert, *Mitología Griega y Romana* (Barcelona, Gustavo Gili, 1985), pp. 115-6.

(11) Marc Augé, *El Genio del Paganismo*, p. 162.

(12) En su sentido sexual podemos leer a Hesíodo cuando dice que el mal de la mujer es que «llena su vientre con el producto del trabajo de los demás», *Teogonía*, versos 598-9.

(13) Marc Augé, *El Genio del Paganismo*, p. 165.

(14) Marc Augé, *El Genio del Paganismo*, p. 165.

apariencia algo siniestro, *muestra* en su misma seducción que en la caja que lleva consigo concibe el preciado bien de la Esperanza.

El carácter misceláneo del libro de Mulvey permite que cada lector elija aquel capítulo que por las razones que sean le interese de forma particular. Sus ideas claves están implícita o explícitamente presentes en todos ellos. Sería de agradecer por parte de las editoriales de nuestro país un mayor interés por la traducción y edición de los textos de esta teórica ya fundamental. Lejos de aceptar, como se ha visto en estas páginas, las propuestas de Mulvey, el auténtico interés por hacerla accesible al público español residiría en dar un paso más hacia la creación en España de las bases necesarias para el desarrollo no ya de la cuestión cine y mujer, sino del debate sobre dicha cuestión que debería existir desde hace tiempo.

*Eva Parrondo Coppel*