



Secuencia. Revista de historia y ciencias
sociales

ISSN: 0186-0348

secuencia@mora.edu.mx

Instituto de Investigaciones Dr. José María
Luis Mora
México

Wood, David M. J.

Memorias de una mexicana: la revolución como monumento fílmico

Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales, núm. 75, septiembre-diciembre, 2009, pp. 145-170

Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=319127433007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

En con*Secuencia* con la imagen

Investigador posdoctoral del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde su investigación actual trata sobre la restauración y reciclaje del cine mudo en México y el desempeño cultural del archivo fílmico. Es doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos por el King's College de la Universidad de Londres, Reino Unido, con una tesis sobre el cine indigenista en la región andina. Ha publicado artículos, capítulos en libros, traducciones y reseñas sobre diversos temas relacionados con el cine latinoamericano en distintas publicaciones académicas del Reino Unido, España, Estados Unidos, México y Colombia. Ha impartido clases sobre teoría e historia del cine y comunicación audiovisual en Londres y en la ciudad de México.

Resumen

Memorias de un mexicano (Carmen Toscano, 1950) es un largometraje documental realizado con base en el pietaje de noticiarios del archivo del pionero del cine, Salvador Toscano. Los primeros críticos lo celebraron como un retrato transparente y "modernizante" del pasado reciente del país, pero este artículo enfrenta tal noción. Analiza varias secuencias en detalle para examinar las implicaciones estéticas e historiográficas de la "modernización" cinematográfica,

atada a un estilo narrativo algo autoritario: un proceso análogo a la historiografía posrevolucionaria que afirmó que la lucha armada inauguró el progreso hacia un presente idealizado. Compara la declaración de la película como "monumento histórico" en 1967 con una reflexión poética posterior por Carmen Toscano que le atribuye al filme una calidad polisémica, y finalmente propone una relación subjetiva entre espectador e imagen.

Palabras clave:

Memorias de un mexicano, Carmen Toscano, Salvador Toscano, cine, cine mudo, cine documental, noticieros, revolución mexicana, archivos, patrimonio.

Fecha de recepción:
noviembre de 2008

Fecha de aceptación:
febrero de 2009

Memories of a Mexican: The Revolution as a Filmic Monument

David M. J. Wood

Post-doctoral researcher at the Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, where his current research involves the restoration and recycling of silent movies in Mexico and the cultural role of film archives. Holds a Ph.D. in Latin American Cultural Studies from King's College, University of London, with a dissertation on indigenista cinema in the Andean region. Has published articles, book chapters, translations and reviews on various issues related to Latin American cinema in various academic publications in the United Kingdom, Spain, the United States, Mexico and Colombia. Has taught theory and history of cinema and audiovisual communication in London and Mexico City.

Abstract

Memorias de un mexicano (Carmen Toscano, 1950) is a feature-length documentary based on newsreel footage from the archives of cinema pioneer Salvador Toscano. Early critics hailed it as a transparent, "modernizing" portrait of the country's recent past, but this article refutes this notion. It analyzes various sequences in detail to examine the aesthetic and historiographic implications of cinematographic "modernization" linked to a rather authoritarian

narrative style: an analogous process to post-revolutionary historiography that stated that the armed struggle ushered in progress towards an idealized present. The author compares the declaration of the movie as a "historic monument" in 1967 with a subsequent poetic reflection by Carmen Toscano that attributes a polysemic quality to the film and ends by proposing a subjective link between spectator and image.

Key words:

Memorias de un mexicano, Carmen Toscano, Salvador Toscano, cinema, silent movies, documentary cinema, newsreel, Mexican Revolution, archives, heritage.

Final submission:
November 2008

Acceptance:
February 2009

Memorias de una mexicana: la revolución como monumento fílmico

David M. J. Wood*

No habrá nunca una película que tanto se acerque a la verdad, pues es la verdad misma, ni que encuentre actores de más calidad: los mismos que vivieron e hicieron la historia y el drama mexicano...

Revista *Tiempo*, 24 de agosto de 1950.¹

Cómo asir las imágenes y reconstruir la infancia, fugitivas se agolpan, se mezclan, se confunden, la infancia con las sombras, los fusiles...

Carmen Toscano²

* Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México, cuyo Programa de Becas Posdoctorales ha hecho posible la investigación de la cual resultó este trabajo. También agradezco a Aurelio de los Reyes; a los integrantes del Seminario de la Imagen, Cultura y Tecnología (IIE-UNAM y DEH-INAH); y a dos dictaminadores anónimos por sus valiosos comentarios sobre versiones de este texto, y a la Fundación Toscano por su generoso apoyo al permitirme el acceso a sus archivos y por autorizarme la reproducción de varias imágenes de *Memorias de un mexicano*.

¹ Citado en un anuncio para *Memorias de un mexicano*, *Novedades*, 24 de agosto de 1950, sección 3, p. 4.

² Toscano, "Testimonio", *Memorias*, 1993, pp. 11-19. La biografía de Salvador Toscano escrita por Carmen Toscano trae el mismo título que la película de la misma autora. Todas las menciones de "Toscano, *Memorias*, 1993" se refieren a la biografía;

En agosto de 1950, el largometraje documental de recopilación *Memorias de un mexicano*, armado con base en imágenes en movimiento filmadas durante el porfiriato y la revolución mexicana, se estrenó en la ciudad de México en medio de los efusivos elogios que frecuentemente caracterizaban las críticas cinematográficas de la época. Tanto críticos como público se conmocionaron ante la capacidad de esta película de remitir a sus espectadores a un pasado del cual ya varias décadas los separaba, mediante materiales de noticiarios reciclados del archivo personal de Salvador Toscano, camarógrafo y empresario de la primera época del cine en México. Algunos celebraban la candidez y autenticidad de esta obra: a diferencia del cine de ficción sobre el conflicto ya consagrado en el imaginario nacional, *Memorias* mostraba un "México sin virtuosismos de cámara y sin actores que, por bien que lo hagan, sabemos que están fingiendo una verdad."³ Otros alababan la mano mesurada y desinteresada de la poeta Carmen Toscano, hija de Salvador,

las menciones simplemente de *Memorias* o de *Memorias de un mexicano* se refieren a la película.

³ Mauricio Magdaleno, "En torno a las 'Memorias de un mexicano'", *El Universal*, 29 de agosto de 1950, sección 1, p. 3. Cursivas mías.

quien había recopilado y editado el material, organizando las breves vistas y fragmentos filmicos del archivo en una dinámica y persuasiva narrativa nacionalista y agregándole una banda sonora con música, efectos sonoros y la narración en primera persona de un observador ficticio de los eventos registrados. A pesar de las considerables alteraciones que hizo Carmen Toscano al pietaje de archivo, se comentó que ella cuidó simplemente de “impartir continuidad a los fragmentos dispersos; complementarlos con efectos sonoros, musicales y narrativos; [...] y enmarcarlos dentro de un relato que se singulariza por su coherencia y sobriedad”;⁴ de “colocar el todo en una perspectiva de imparcialidad objetiva y serena”.⁵ Para estos críticos tan entusiasmados, *Memorias de un mexicano* evidentemente tenía una frescura novedosa. Tras años de ver la revolución distorsionada y estilizada por el cine de ficción, el uso de pietaje auténtico que realmente se remontaba a ese suceso ya distante era exótico y revitalizante (véase imagen 1).⁶

Casi 60 años más tarde, mientras nos acercamos al centenario de la revolución, aún podemos sentir cierta maravilla ante la extraña sensación de presencia y cercanía que producen estas imágenes. Pero al ver *Memorias de un mexicano* en el siglo XXI, estamos todavía más distanciados de ellas

que los críticos de 1950. Presenciamos imágenes filmadas hace un siglo; preservadas, restauradas y reeditadas varias veces hasta salir *Memorias de un mexicano* en 1950; y ahora proyectadas nuevamente en otro contexto sociopolítico y cultural otro medio siglo más tarde. Entonces, ¿a quién atribuimos la autoría de estas imágenes? ¿Quién es responsable de lo que vemos y de cómo lo interpretamos? ¿Desde dónde se han producido los significados que llegan a tener estas imágenes lejanas pero aún muy cotidianas del porfiriato y de la revolución? ¿Cómo nos relacionamos con el pasado a través de ellas?

A diferencia de lo afirmado cuando *Memorias* se exhibió en 1950, el propio Salvador Toscano está lejos de haber filmado todo el material que figura en el documental. Mucho material que exhibió su empresa antes, durante y justo después de la fase armada de la revolución fue filmado por su socio Antonio Ocañas; Toscano también compraba imágenes de otros camarógrafos para completar sus programas de exhibición. A esta difusión de la autoría de las imágenes agreguemos otra complicación: al lado de su actividad cotidiana de exhibir noticieros, Toscano fue editando fragmentos del material de su colección para producir varias versiones de una *Historia completa de la revolución*. Así, cuando su hija Carmen editó su material en los años cuarenta, su visión de los eventos se implantó encima de lo que ya era un trabajo colaborativo.⁷ En algunos casos podemos ver estos momentos di-

⁴ Antonio Acevedo Escobedo, “Sobre ‘Memorias de un mexicano’”, *El Nacional*, 11 de agosto de 1950, sección 1, p. 5.

⁵ Salvador Novo, “Ventana de Salvador Novo. ‘Memorias de un mexicano’”, *Novedades*, 12 de septiembre de 1950, sección 1, p. 4.

⁶ Sobre la representación de la revolución en el cine de ficción mexicano, véanse Mraz, “How”, 1997, y “Revolution”, 1999.

⁷ En la ficha técnica de *Memorias* que aparece actualmente en la página web de la Fundación Toscano, la fotografía está acreditada al Archivo Salvador Toscano. <www.fundaciontoscano.org>. [Consulta: 12 de noviembre de 2008].



Imagen 1. "Gacetillas para publicidad" en AHC, Fundación Toscano, caja 21, exp. 8.

versos de la génesis de la película como visiones distintas y separables, juntadas por las circunstancias azarosas de la historia —por ejemplo, al analizar la narración en *off* fuertemente ideologizada de Manuel Bernal, evidentemente agregado por Carmen Toscano. Pero el presente texto no pretende identificar cuál de los múltiples “autores” buscó crear tal efecto con tal toma o tal estrategia de montaje. Las dificultades prácticas (y a veces la imposibilidad) de identificar el autor de una imagen o decisión editorial nos deja frente a un texto híbrido: una síntesis de visiones que forman parte de lo que ha llegado a constituir un solo discurso histórico. Esta acumulación o sedimentación de discursos es el objeto de estudio de este trabajo.

DEL MUNDO AL CELULOIDE

No pocos han alabado las imágenes de los primeros camarógrafos de vistas y noticiarios por su capacidad de mostrar la participación de la gente común en la historia; el espectador de *Memorias de un mexicano* fácilmente se maravilla ante su cercanía a personas, lugares y eventos tan remotos, ante una irrupción tan física del pueblo en el registro del pasado. En 1936 Walter Benjamin señaló la capacidad del noticiario (y por extensión, películas que usan técnicas de recopilación; menciona el documental de Vertov, *Three Songs About Lenin*) para romper la barrera que separaba al autor del público. Frente al camarógrafo en la calle, literalmente cualquiera podría protagonizar la historia, o incluso una obra de arte. Pero del evento filmado a la pantalla de cine, vía la mesa de edición, hay una enorme distancia espaciotemporal. Benjamin rápidamente des-

miente la posible interpretación de sus palabras como una celebración del cine como un simple índice a la realidad. El montaje fílmico, sostiene, “penetra” en la realidad filmada de tal manera que en el cine, “la visión de la realidad inmediata [se ha vuelto] una flor azul en el país de la técnica”.⁸

Para cuando Carmen Toscano empezó a trabajar con los materiales de su padre, hacía tiempo que el cine de recopilación gozaba de popularidad en una Europa y una Norteamérica necesitadas de relatar los eventos de dos guerras mundiales. El potencial propagandístico del reciclaje y recontextualización de imágenes en movimiento de eventos clave de la historia era altamente valorado en países cuyos gobiernos buscaban adoctrinar a sus poblaciones sobre la justicia de sus causas bélicas.⁹ En los términos de Bill Nichols, estos documentales de montaje eran casi siempre “expositivos”: se dirigían al espectador con una voz objetiva, y su estética de la persuasión dependía en parte del ocultamiento de sus propios mecanismos narrativos.¹⁰ *Memorias de un mexicano*, por mucho que sea una inflexión poética del género (como veremos más adelante), no es ninguna excepción. Pero es un género que plantea ciertos problemas metodológicos y teóricos. En décadas recientes, mientras el cine documental ha cuestionado la modalidad expositiva mediante un caleidoscopio de búsquedas formales, los acercamientos teóricos al cine han desmitificado la supuesta transparencia del

⁸ Benjamin, *Obra*, 2003, pp. 79-80.

⁹ Leyda, *Films*, 1964.

¹⁰ Nichols, *Representación*, 1997, p. 93; véanse también Renov, *Subject*, 2004, y Nichols, *Blurred*, 1994, pp. 92-106.

medio y señalado las alianzas ideológicas entre la circulación de imágenes y el poder político constituido.¹¹ Desde los estudios culturales, Stuart Hall ha analizado los distintos tipos de “malentendidos”, o interrupciones semánticas, que se dan en el proceso de codificación y decodificación del mensaje televisivo (léase cinematográfico), lo cual resulta no en la “comunicación perfectamente transparente” deseada por el productor del mensaje, sino en una “comunicación sistemáticamente distorsionada”.¹²

Pero a pesar de todo, imágenes tan viejas como las de la revolución conservan cierta aura de autenticidad, cierta calidad de “¡así fue el pasado!” Los esfuerzos institucionales por rescatar, preservar y restaurar el pasado cinematográfico se justifican en parte con la noción de que los fragmentos de celuloide son, de alguna manera, registros vivos de un pasado colectivo.¹³ El lanzamiento y popularidad del video *Memorias de un mexicano* señala la continuada relevancia de estas imágenes tanto a nivel institucional como del público.¹⁴ Entonces, ¿qué queremos sacar del

cine antiguo?, ¿aún tiene un vínculo útil con la historia? Si el material de los archivos cinematográficos no se queda en los archivos sino que vuelve a insertarse en nuevos contextos, ¿cómo es utilizado y cómo, como espectadores, lo utilizamos?

Este artículo es un primer intento de contestar algunas de estas preguntas con referencia a imágenes en movimiento filmadas antes de y durante la revolución mexicana, y rescatadas y recicladas en la citada película de Carmen Toscano. Tal vez este ha sido el evento histórico que más impacto cultural y social ha tenido en el imaginario nacional de muchas generaciones de mexicanos —en parte por el propio hecho de que fuera filmado; por lo tanto ha generado una gran cantidad de apropiaciones y reflexiones audiovisuales sobre sí misma. En cuanto a *Memorias de un mexicano*, pues, ¿cuáles verdades podemos rescatar del pietaje de archivo sobre la revolución mexicana?

¿LA OBRA RESCATADA DE UN MAESTRO?

Memorias abre con una imagen fija del icónico guerrero águila azteca —símbolo por excelencia del origen prehispánico de la raza mexicana, según la mitología posrevolucionaria— con las palabras “Carmen Toscano presenta” superpuestas. A continuación vemos escenas del porfiriato, visto con algo de nostalgia, pero finalmente como una época colonial, folclórica, bajo el yugo de un poder fatuo, caduco e impopular. Con la sublevación maderista llega la turbulencia pero también la esperanza del cambio, el sufragio efectivo y la no reelección. Luego viene la revolución: el viaje triunfal de Madero de la frontera estadounidense a la capital; la de-

¹¹ Desde la lingüística, el marxismo y el posmodernismo respectivamente, véanse, por ejemplo, Metz, *Psychoanalysis*, 1982; Debord, *Society*, 1994, y Baudrillard, *Simulacres*, 1981.

¹² Hall, “Encoding”, 1996. Traducción mía.

¹³ Sobre los distintos motivos históricos por preservar el cine, véanse, por ejemplo, Bortommore, “Collection”, 1995; Houston, *Keepers*, 1994, y Cherchi, *Silent*, 2000.

¹⁴ El vhs de *Memorias de un mexicano* se lanzó en 1985, y el dvd en 2004. Para más evidencia reciente de la importancia del pasado fílmico para las instituciones y los públicos mexicanos, véanse la serie de DVD *Imágenes de México* (2004-presente), producida por la FilMOTECA de la UNAM; y el crecimiento del documental histórico televisivo.

claración por Zapata, Orozco y González en contra de Madero; la rebelión de Félix Díaz; la Decena Trágica; el opresivo huerismo; la nueva esperanza de Carranza; la convención de Aguascalientes; la invasión estadounidense a Veracruz; la fuerza del villismo; la toma de la capital por Carranza y su creciente control del país; los asesinatos de Zapata, Carranza y Villa; la tenue pacificación; las presidencias de De la Huerta y Obregón; la sublevación delahuertista, y el recrudecimiento del poder de Obregón y Calles. Como los eventos se desarrollan delante de nuestros ojos, difícilmente los podemos negar (véase imagen 2).¹⁵

Muchos críticos en 1950 alabaron *Memorias de un mexicano* como la obra apoteósica del gran autor Salvador Toscano, visto como el padre o "precursor" del cine mexicano, quien habría registrado los eventos más importantes de varias décadas de la historia nacional para nuestra mayor comprensión de ella. En varios anuncios para la exhibición de *Memorias* en el cine Chapultepec en agosto y septiembre de 1950, Vito Alessio Robles exclama que "es una fortuna para nuestra patria, el que *se haya conservado este documental* que abarca cerca de media centuria".¹⁶ Alessio Robles imaginaba la película como una obra preexistente, una fuerza ideológica latente que solamente había de ser puesta a la luz del día para surtir su efecto patriótico. Asimismo, después de una función privada anterior al estreno público, Gonzalo Chapela

aplaudió a Carmen por "dar continuidad espectacular al mosaico de escenas" que contenía el documental, "para que aquello tenga unidad fílmica, juntándola a la indiscutible unidad histórica".¹⁷ Carmen, pues, solamente habría dado unidad estructural e historiográfica a una serie de imágenes ya cargadas de sentido.

Hay algo de verdad en la idea de una recopilación preexistente por Salvador Toscano, aunque el camino que desembocó en *Memorias de un mexicano* fue largo, difícil y azaroso. Ya en 1912 (tal vez incluso en 1911) la empresa de Toscano, sintiendo la necesidad historiográfica de exceder los propósitos inmediatos y efímeros del noticiario, pero también sin duda esperando sacar algo más de renta de sus materiales antiguos, exhibió la primera versión de *La historia completa de la revolución*: una recopilación de imágenes filmadas desde el porfiriato que narraba el proceso maderista. Según Ángel Miquel, biógrafo de Toscano, fue "la primera vez que Toscano editó una película en la que intentaba explícitamente describir un proceso histórico".¹⁸ A lo largo de los 25 años siguientes fue actualizando la película, que se exhibió bajo varios títulos distintos, agregando tanto material filmado por él mismo como vistas compradas a

¹⁷ Gonzalo Chapela, "Memorias de un mexicano, una película histórica hecha respetuosamente", *Novedades*, 8 de agosto de 1950, sección 2, p. 6.

¹⁸ Miquel, *Salvador*, 1997, p. 63. La recopilación de materiales era común entre los exhibidores cinematográficos de las primeras décadas, a menudo motivada por condiciones económicas adversas. Sobre recopilaciones anteriores por Toscano, véase *ibid.*, p. 33. Sobre la historia del cine de recopilación, véase Leyda, *Filmu*, 1964; para una lectura teórica del género, véase Sjöberg, "World", 2001.

¹⁵ García Riera provee un catálogo de las escenas aparecidas en *Memorias de un mexicano*, en *Historia*, 1972, pp. 255-256.

¹⁶ Véase, por ejemplo, *Novedades*, 24 de agosto de 1950, sección 3, p. 4. Cursivas mías.



Imagen 2. *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950). Ampliación de fotograma, Fundación Toscano.

otros camarógrafos: una especie de historia definitiva en proceso.

No obstante las indudables intenciones historiográficas de Toscano, las diferentes perspectivas políticas que adoptó en las distintas fases de la *Historia completa* no fueron del todo inocentes: fueron cambiando con las convicciones de Toscano, o más frecuentemente con las necesidades de complacer a los poderes fácticos, resultando en análisis histórico, propaganda constitucionalista, o la caracterización de la revolución, en 1920, “como un proceso unitario, que en las próximas décadas serviría al Estado como vehículo ideoló-

gico aglutinador”.¹⁹ Refiriéndose al cine de compilación sobre la revolución desde las varias versiones de la *Historia completa de la revolución* hasta la todavía inédita *Ronda revolucionaria* (Carmen Toscano, 1976), Aurelio de los Reyes escribió en 1981 que “el documental de la revolución espera aún al audaz que venza los intereses particulares y oficiales y haga una historia crítica del movimiento revo-

¹⁹ Miquel, *Salvador*, 1997, p. 83. La última exhibición pública de la *Historia de la revolución* de Toscano fue en 1936.

lucionario mexicano ilustrado con sus propias imágenes".²⁰

Toscano tuvo un éxito razonable en su época, pero sus películas fueron perdiendo el interés del público por razones políticas y estéticas. De los Reyes constata que el auge del cine de argumento coincidió con el declive del documental de la revolución, que para 1916 "desapareció casi por completo de la pantalla";²¹ para 1924 la revolución era una "herida dolorosa" que amenazaba con dañar el frágil consenso nacional y su representación era fuertemente desalentada por las autoridades.²² En cuanto a lo estético, Miquel observa que para la segunda mitad de los años veinte,

hacía tiempo que el lenguaje del cine había cambiado y ver esas tomas fijas de desfiles y cañonazos resultaba insoportablemente aburrido para los espectadores comunes acostumbrados a la dinámica del cine hollywoodense.²³

La *Historia completa* nunca tuvo el éxito comercial con que soñó Salvador Toscano, y sus intentos de vender su material a la Secretaría de Educación Pública en 1936 acabaron en fracaso.²⁴

²⁰ Reyes, *Cine*, 1981, t. 1, p. 168. Para detalles de la exhibición de las distintas versiones de *La historia completa*, véase Reyes, *Filmografía*, 1986.

²¹ Reyes, *Cine*, 1981, t. 1, p. 202.

²² Reyes, *Cine*, 1993, t. 2, pp. 403-404.

²³ Miquel, *Salvador*, 1997, p. 88.

²⁴ *Ibid.*, p. 91. Un dictaminador encargado por la SEP juzgó en 1937 que el material de Toscano tenía un "valor inestimable", y recomendó que fuera adquirido "a cualquier costo" para hacer reediciones de él "de acuerdo con el criterio consecuente que se tiene hoy sobre la revolución mexicana". Su propuesta fue rechazada. *Ibid.*, pp. 91-92.

MODERNIZAR EL PAÍS, MODERNIZAR EL CINE

Varios años más tarde, sin embargo, los críticos que acudieron a ver *Memorias de un mexicano* con tanto entusiasmo patriótico en 1950, lejos de denunciar la ineficacia de la película para un público contemporáneo, se extasiaron, en algunos casos, ante su "ritmo y [...] velocidad de un film moderno", a pesar de ser, en su origen, una "vieja película"²⁵ filmada con una "cámara primitiva".²⁶ Además de celebrar la transparencia y objetividad de la mano editora de Carmen Toscano, se alabó la forma en que logró "corregir a través de complicados recursos técnicos la rapidez de la toma primitiva que tanto divierte en las comedias de la serie casi paleolítica denominada 'Así solían ser'".²⁷

Este juicio cinematográfico se hace eco del juicio histórico que emite la propia película: la celebración del progreso político y social desde la revolución hasta la modernidad contemporánea, otro proceso "invisible" que condujo a un presente mejorado, la culminación de décadas de desarrollo. El historiador Thomas Benjamin señala que la caótica revolución se empezó a reificar ya a partir de mayo de 1911 al referirse Madero a ella como un proceso terminado y cerrado; para algunos la revolución ya era algo

²⁵ Ariel, "Nuestra crítica. *Memorias de un mexicano*", *Novedades*, 25 de agosto de 1950, sección 3, p. 1.

²⁶ Salvador Novo, "Ventana de Salvador Novo. *Memorias de un mexicano*", *Novedades*, 12 de septiembre de 1950, sección 1, p. 4.

²⁷ Antonio Acevedo Escobedo, "Sobre *Memorias de un mexicano*", *El Nacional*, 11 de agosto de 1950, sección 1, p. 5.

concreto, independiente y autónomo, algo fuera de, encima de, y casi más allá de, la agencia humana [...]: los revolucionarios no hacían la revolución, sino que la revolución obraba a través de los revolucionarios.²⁸

Podemos concebir las varias etapas de la *Historia completa* de Salvador Toscano como parte de este proceso: no como historiografía desinteresada, sino como elementos de un proceso político que convirtiera la revolución en una unidad histórica, una analogía icónica de los discursos de los políticos o los escritos de los intelectuales.

Pero fue el trabajo de Carmen el que completó de manera más sofisticada la institucionalización cinematográfica de la revolución filmada, exhibida y almacenada por Salvador, sintetizando la totalidad histórica en la cual se había convertido la revolución en el imaginario nacional en una moderna narrativa cinematográfica.²⁹ Tras contar la dolorosa historia del conflicto fratricida, *Memorias de un mexicano* termina con una vertiginosa secuencia de montaje que muestra y encarna el movimiento (humano y motorizado) de la nueva nación hacia el futuro: aviones, trenes, automóviles, máquinas, los cuerpos atléticos de unos deportistas. Pero a continuación, vemos imágenes de archivo de tropas y caballos revolucionarios marchando hacia delante, colocadas en una

lenta sobreimpresión sobre las de la modernidad de 1950, dejándonos claro que la revolución fue la base sólida —si bien superada— sobre la cual se construyó el presente.³⁰ El ritmo vertiginoso de esta secuencia agrega una dimensión afectiva a la proclamación del narrador: “Un ritmo más acelerado parece mover a la nación, pero en el fondo del nuevo México viven los ideales del pasado: la libertad, el derecho, la justicia” (véase imagen 3).

De esta manera, tanto las imágenes mismas como su hábil elaboración y montaje demuestran una marcha inexorable hacia el futuro y la modernidad. Pero de la misma forma en que el revisionismo histórico ha cuestionado la perspectiva teleológica de la revolución presentada en *Memorias de un mexicano*, también cabe cuestionar las teleologías análogas en torno al desarrollo cinematográfico.³¹ Para Carmen Toscano, el material en bruto de la historia superada —las imágenes del archivo de Salvador— no era adecuado para ser presentado al público moderno. Entonces, ¿qué le pasó a este pietaje que lo hizo tan ameno al moderno y sofisticado público para el cual escribían estos críticos? ¿En qué consistió el proceso, supuestamente invisible, de modernización audiovisual?

²⁸ Benjamin, *Revolución*, 2000, p. 45. Traducción mía.

²⁹ *Memorias* se realizó y exhibió precisamente en un momento en el cual el estado mexicano asumió un papel más activo que nunca en la construcción de la historia oficial de la revolución. *Ibid.*, pp. 137-151. Sobre la adecuación de las imágenes del archivo de Toscano con la versión oficial de la revolución en *Memorias de un mexicano*, véanse Orellana, “Voz”, s. a., Noble, *Mexican*, 2005, pp. 48-69.

³⁰ Sin embargo, como comenta Aurelio de los Reyes (*Cine*, 1981, t. 1, p. 168), “irónicamente, la intención de los camarógrafos porfiristas de mostrar la ‘verdad del progreso’ no la alteraron la revolución ni el tiempo”. Asimismo, Noble (*Mexican*, 2005, pp. 48-69) señala que al actualizar las imágenes del archivo de Salvador Toscano, Carmen Toscano les infundió de una capacidad de persuasión que no tenían antes, para convencer al público de las maravillas de la modernidad.

³¹ En contra de las interpretaciones evolucionistas del estilo cinematográfico, véase Gunning, “Now”, 2004.



Imagen 3. *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950). Ampliación de fotograma, Fundación Toscano.

La supuesta “rapidez de la toma primitiva” que Carmen Toscano logró “corregir”, según Antonio Acevedo Escobedo (citado arriba), era en realidad un producto de los errores en las prácticas de exhibición de cine mudo una vez establecido el cine sonoro. La rapidez y desigualdad que muchas veces percibimos en exhibiciones contemporáneas del cine silente se debe a que no había, durante la época muda, una velocidad de filmación ni de proyección estandarizada (las máquinas eran operadas a mano); en México la velocidad variaba entre 14 y 18 cuadros por segundo. El proyeccionista, entonces, debía adecuar la velocidad de proyección a la de la película

que proyectaba.³² Con el invento del cine sonoro la velocidad fue estandarizada en 24 cuadros por segundo para facilitar la sincronización de las bandas de imagen y sonora, y los proyectores, ya mecanizados, fueron adaptados según la nueva norma. Una película filmada en 16 cuadros por segundo pero proyectada en 24 se acelera en 50%, por lo cual era una práctica común entre los archivistas, al sacar copias de preservación de cintas silentes, repetir algunos cuadros en intervalos regulares para “compensar” los cuadros “faltantes”. En *Memorias de un mexicano* este método

³² Brownlow, “Silent”, 1990.

se utilizó no sólo por razones visuales, sino también para poder sincronizar la nueva banda sonora creada por Carmen Toscano con una banda de imagen constituida en su mayoría por imágenes mudas —una solución pragmática a un problema de incompatibilidad tecnológica. Entre los archivistas de hoy, motivados por una noción más purista de acercarse a una experiencia “original” del pietaje de archivo, esta práctica, conocida en inglés como *stretching*, está generalmente desacreditada por constituir una considerable alteración del material que produce un “movimiento onírico o irregular de los personajes”.³³ En realidad, pues, esta “corrección” por Carmen Toscano de “errores” de velocidad no necesariamente era una prueba del progreso lineal de la tecnología cinematográfica, sino una solución históricamente contingente e imperfecta (aunque muy común y aceptada en su época) a las dificultades de la tecnología moderna para adecuarse a las del pasado.

DOMESTICAR LA CONTINGENCIA

La carrera de Salvador Toscano como camarógrafo y exhibidor abarcó un periodo en el cual la popularización del cine alteró radicalmente la relación del individuo (el espectador del cine) con el tiempo. La nueva posibilidad de reproducir el tiempo y la velocidad mediante la imagen en movimiento estuvo estrechamente vinculada con los esfuerzos de la modernidad capitalista de racionalizar el tiempo y conver-

tirlo en unidades medibles y objetivas. Pero, como señala Mary Ann Doane, también trajo consigo la posibilidad —la inevitabilidad— de asir y registrar elementos efímeros y contingentes: gestos y momentos, deshechos visuales, que amenazaban con socavar la comprensión científica total del tiempo y espacio capturados.³⁴

Las primeras películas eran, como lo sugiere su nombre, “vistas” en movimiento: fotografías animadas que manejaban una unidad espaciotemporal que reproducía e imitaba el espacio y el tiempo reales. Tom Gunning ha descrito las primeras expresiones cinematográficas de pioneros como Lumière, Méliès y Porter (hasta aproximadamente 1906) como un “cine de atracciones” exhibicionista cuya fascinación yacía en el propio poder ilusorio de la cámara de reproducir, en tiempo presente, el tiempo y el movimiento. Con los años se fue extendiendo el uso del montaje que fragmentaba y sintetizaba las unidades base cinematográficas para generar nuevas esferas espaciotemporales y narrativas. Estas elipsis temporales permitían crear un marco temporal cronológico más largo (un ejemplo mexicano es el viaje de Porfirio Díaz a Yucatán, Salvador Toscano, 1906) o generar ciertos efectos narrativos y retóricos (*La entrevista Díaz-Taft*, Hermanos Alva, 1909).³⁵ Permittiéndose las divergencias estilísticas e ideológicas entre los usos del montaje en los emergentes cines soviético y estadounidense, se puede vincular esta transición hacia la narrativa y el montaje con un paulatino esfuerzo por suprimir o domesticar la “amenaza” representada por lo contin-

³³ Cherchi, *Silent*, 2000, p. 15 (traducción mía). La práctica más común en los archivos de hoy es la contraria: adecuar el proyector a la velocidad de la película.

³⁴ Doane, *Emergence*, 2002.

³⁵ Reyes, *Cine*, 1981, t.1, sobre todo pp. 57-58, 97-98.

gente, incorporándola a un nuevo sistema narrativo sintético.³⁶ La introducción y expansión del sonido sincronizado en el cine a partir de finales de la década de los veinte amplió las posibilidades de crear un nuevo tiempo-espacio homogéneo. Técnicas usadas con frecuencia en *Memorias de un mexicano* tales como la voz en *off*, los efectos sonoros realistas, la continuidad musical y los *sound bridges* (puentes sonoros), ayudan a crear una narrativa sintética que logra un mayor control sobre las ambigüedades potenciales de las imágenes que contiene.

El narrador invisible de *Memorias*, que nos acompaña y explica lo que vemos con la voz fuerte, masculina, educada y autoritativa de Manuel Bernal, es tal vez el dispositivo más poderoso en este sentido. Su voz es evidentemente ficcional y subjetiva —narra los eventos históricos “reales” desde la perspectiva de un testigo de ellos que los vivió como un niño creciendo durante los años de la revolución. Pero también sirve para anclar las imágenes como registro objetivo: es una voz amistosa y conocedora, cuya autoridad proviene del haber vivido personalmente los eventos que vemos —¿qué mejor personaje podría haber, entonces, para “traducir” estas imágenes ya ajenas a una narrativa comprensible para el presente (de 1950)?³⁷ El

ficticio padre de nuestro guía es simpatizante del antiguo régimen y a menudo acompaña a Díaz en sus visitas oficiales, mientras su tío Luis, con quien el narrador se siente más identificado, promueve el cambio, tomando partido primero por Bernardo Reyes, luego por Madero y finalmente por Villa. Tío y sobrino pelean al apoyar este a Carranza, pero con el retiro de Villa bajo el gobierno de De la Huerta, los dos se reconcilian. Tras la muerte del tío Luis, el narrador huye de México por su oposición a Obregón y Calles —un dispositivo narrativo que justifica la falta de imágenes en el archivo de Toscano para cubrir el periodo posterior, pero también un pretexto conveniente para explicar lo maravillado que se siente el narrador al volver a un México nuevo en 1950. Como hemos visto, al describir la magnífica modernidad que ha transformado el país, nuestro guía pide a los espectadores que también vean a México con ojos nuevos, que aprecien los vertiginosos cambios que han instaurado los gobiernos revolucionarios de las últimas décadas. Expresada mediante el personaje del narrador, la visión de la editora Carmen Toscano parece totalmente supeditada al oficialismo hegemónico.

El narrador de *Memorias* pasa por alto las causas políticas, sociales y económicas de la revolución, presentándola más bien como una riña fuerte pero pasajera entre la gran familia mexicana. La muerte del tío Luis durante la presidencia de Obregón erradica simbólicamente la pelea familiar entre él y el narrador que representaba los antiguos y superados desacuerdos entre

³⁶ Sobre el cine de atracciones y el movimiento hacia el cine narrativo, véanse Gunning, “Cinema”, 1990; Gunning, “Now”, 2004. La relevancia de estas categorías para el caso mexicano es debatible. Como hemos constatado, el movimiento hacia la narrativa sintética en las vistas en México también se dio a partir del segundo lustro del siglo XX, pero estas vistas mantenían un fuerte elemento mostrativo. Véase Reyes, *Cine*, 1981, t. 1.

³⁷ Por ello, como señala Margarita de Orellana (“Voz”, s. a., p. 81), “paradójicamente, por la partici-

pación de un personaje evidentemente ficticio (el narrador), las imágenes documentales multiplican su ‘efecto de realidad’”.

facciones durante la fase armada. Más aún, al equiparar los protagonistas de la revolución con una familia ficticia, se crea cierta intimidad entre espectador y personajes históricos. Madero, Villa, Zapata, Carranza y Obregón se convierten en personajes del sistema narrativo de *Memorias de un mexicano*, y asimismo en miembros de una gran familia revolucionaria orgánica y corpórea que resalta la armoniosa continuidad entre las imágenes de antaño y la realidad del presente: el pueblo mexicano aparece como un solo ente desgarrado momentáneamente por la revolución pero ya reunido y redimido. Efectivamente, las metáforas empleadas por un crítico en 1950 construyen al pueblo y la nación mexicanos como un solo ser inmutable e inamovible para naturalizar la sucesión de los acontecimientos retratados al momento presente: la revolución fue “una vorágine”, el estallido de “un cataclismo de geología social”, y el trabajo de Carmen Toscano muestra que “[somos] efímeras gotas en el torrente de la vida nacional”.³⁸ Otro observador gozó de “la gigantesca dimensión de ese personaje auténtico de la historia que es el hombre común, el pueblo”.³⁹ No parece casual que el narrador, nacido en 1897, haya vivido los años de la revolución como adolescente: la visión teleológica de la película ve tanto al conflicto armado como al lenguaje “primitivo” que lo registra como una dolorosa e imperfecta fase del movimiento hacia la apoteósica madurez estética/política.

³⁸ Salvador Azuela, “Memorias de un mexicano”, *El Universal*, 30 de agosto de 1950, sección 1, pp. 3 y 7.

³⁹ Gonzalo Chapela, “Memorias de un mexicano, una película histórica hecha respetuosamente”, *Novedades*, 8 de agosto de 1950, sección 2, p. 6.

El hábil montaje rítmico de las vistas de archivo adecuado con un diseño sonoro seductor, un proceso del cual ambos Toscano fueron agentes, también contribuye a reprimir los posibles significados alternativos de las imágenes —interpretaciones no reducibles a la historia oficial. Hacia el principio del filme, en el año 1900, vemos el transporte urbano en el zócalo de la moderna ciudad de México. La breve escena consiste en cuatro planos del cambiante paisaje urbano tomadas desde distintos ángulos; al verla sin sonido (tal vez un gesto hacia una experiencia “original” de estas vistas), es fácil discernir la jerarquía que se establece entre lo viejo (carruajes, caballos, peatones) y lo nuevo (el tranvía). En cada uno de los cuatro planos la cámara está colocada sobre la curva de las líneas de tranvía, de manera que al acercarse el tren, este se mueve tanto en el plano lateral como a través de la profundidad del campo, lo cual resalta lo dinámico y también lo ordenado de su movimiento. En cambio, los movimientos de los carruajes y peatones que cruzan y estorban los rieles son azarosos y desordenados. En los trasfondos de los planos se perciben edificios antiguos y tradicionales, como la catedral metropolitana, pero también el modernísimo centro mercantil. Los tranvías son, evidentemente, el punto de enfoque de las composiciones: la culminación del progreso en las tecnologías del movimiento, el triunfo de la modernidad porfiriana (véase imagen 4). Esto se ve claramente en un brevísimo drama que se da en el cuarto plano de la secuencia, en el cual el tranvía viene dando la vuelta en una curva para acercarse de frente a la cámara desde la derecha, mientras que una caótica multitud domina el centro e izquierda del plano; una iglesia imponente



Imagen 4. *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950). Ampliación de fotograma, Fundación Toscano.

llena el trasfondo de la imagen. Mientras el tranvía viene hacia nosotros, un pequeño grupo de peatones atraviesa el riel delante del tren, estorbando la sensación de plenitud que otorga el acercamiento de esta moderna máquina. Sin embargo, finalmente el tranvía vence: sigue adelante, dando la impresión satisfactoria de estar cortando su camino a través de la multitud. Pero en *Memorias*, la narración de esta escena, con un vals clásico en el trasfondo, desatiende la sensación de modernidad para resaltar el espíritu *premoderno* de estos sencillos, inocentes y ociosos sujetos porfirianos. El uso de un *sound bridge* mientras se pro-

nuncian las siguientes palabras vuelve suave e imperceptible la transición en la imagen entre la escena descrita aquí y otra de las masas acudiendo al llamado de la iglesia, aún no modernizadas por el proceso revolucionario:

Al principiar el siglo vivíamos cerca del zócalo, donde se concentraba el tránsito de la ciudad, con los primeros trenes eléctricos, los de mulitas, y las calandrias, que por 50 centavos la hora, servían a un público que no tenía prisa, y podía distraerse un día entero para ir hasta la Villa de Guadalupe y subir al cerro, después de visitar la Basílica.

Frecuentemente *Memorias* crea elipsis semánticas mediante el montaje para convertir sus imágenes en metáforas vivas del discurso del narrador. Tras los créditos iniciales, vemos imágenes de cúpulas y un claustro del México de 1897, creando un vínculo visual inmediato (respaldado por el narrador) entre el porfiriato y la religiosidad de la colonia. Años después, durante la Decena Trágica, atestiguamos un zócalo capitalino desierto: según el narrador, "parecía un gran cementerio"; un poco más adelante hay un montaje de distintos planos de cadáveres que yacen en la calle. A continuación vemos algunos edificios y estructuras arruinados en las batallas, entre ellos el Reloj de Bucareli: una estructura vertical antiguamente grandiosa cuya torre, caída pero no derrumbada, ya no se erige hacia el cielo sino que yace horizontal, colgando de su base arruinada. Los cadáveres y las ruinas no sólo *muestran* la destrucción (como lo hacían las vistas), sino que se vuelven símbolos de la gloria perdida del maderismo, las promesas truncadas por la reacción —un efecto realizado por la música solemne en clave menor que acompaña a esta escena. No importa que muchos de los edificios mostrados se remontan precisamente al porfiriato: el referente cronológico se derrumba bajo la fuerza del impacto retórico del montaje visual y sonoro. Como observa el narrador, tal vez jugando con la fuerte carga ideológica del título del periódico maderista cuyas oficinas fueron destruidas, "la *Nueva Era* fue incendiada por los felicistas, convirtiéndose en un hacinamiento de ruinas". Más tarde, al separarse el narrador carrancista y el tío villista, vemos infraestructura destruida: puentes rotos, vías de ferrocarril destrozadas, el entierro humilde de una víctima anónima

del conflicto. Estas imágenes, tan distintas a los cuerpos saludables y edificios erectos que cierran el filme, evocan simbólicamente las innecesarias escisiones que la revolución abrió entre la gran familia mexicana (véanse imágenes 5 y 6).

En pleno conflicto sanguinario, se presentan dos escenas muy conocidas de la revolución: el banquete de Villa y Zapata en el Palacio Nacional tras su entrada a la ciudad de México en 1914, y Villa llorando ante la tumba de Madero. En esta segunda escena hay un plano medio de Villa entre una multitud de partidarios; un paneo y un tilt hacia arriba sobre un retrato de Madero; luego un primer plano, más íntimo, de Villa secándose los ojos, con algunos asistentes en el trasfondo. A continuación vemos movilizaciones de tropas que representan la división entre los villistas, los zapatistas y los carrancistas. La secuencia le otorga a Villa nuestra simpatía, así como cierta profundidad psicológica y política, yuxtaponiendo su imagen como estadista (en el banquete) con otra que muestra su lado humano frente a la tumba de Madero, sin dejar de evidenciar su continuidad revolucionaria con el maderismo. Luego, con escenas del conflicto posterior, recordamos que el villismo fue tan sólo un elemento de la síntesis política que salió de la revolución.

Si vemos la escena de la tumba de Madero sin sonido, nos percatamos fácilmente en un detalle curiosamente fuera de lugar: en medio del grupo de hombres solemnes que rodean a Villa en esta ceremonia luctuosa hay una mujer joven justo detrás de él, con un llamativo sombrero blanco, sonriendo y aplaudiendo con gran entusiasmo. Parece que ella apoya plenamente a Villa, pero no comparte el estado de ánimo de la ocasión. Mirando



Imagen 5. *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950). Ampliación de fotograma, Fundación Toscano.



Imagen 6. *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950). Ampliación de fotograma, Fundación Toscano.

la escena desde fuera, su gran animación tiende a delatar las lágrimas de Villa como actuadas, un loable pero calculado gesto político —aunque sea un gesto que ella celebra. Pero la banda sonora y el montaje desalientan tal contrainterpretación de la escena con su fúnebre música y el comentario del narrador, quien nos informa solemnemente que “frente a la tumba de Madero, Villa se conmovió con el recuerdo del primer presidente de la revolución”. Asimismo, la rapidez con la cual *Memorias* nos remite a la próxima escena intenta cerrar el espacio de ambigüedad que introduce esta mujer a la escena (véase imagen 7).

Podrían hallarse innumerables ejemplos en la película de personas que miran la cámara de frente o de lado, intencionalmente o sorprendidos por el extraño aparato, haciendo gestos que no compaginan con el evento filmado: instantes que trabajan en contra de la ilusión de totalidad que crea la escena. Más allá de las medidas abiertamente políticas (la eliminación de tal personaje de tal evento, por ejemplo, para complacer a los poderes fácticos), este proceso editorial más cultural y discursivo de “modernizar” el ritmo y velocidad de las imágenes —los ajustes sintácticos mediante el montaje, la voz y la música— sirven en *Memorias de un mexicano* (tal vez inconscientemente por parte de los Toscano) para ocultar momentos de contingencia.

LA CONSTITUCIÓN DEL ARCHIVO: REMEMBRANZA, PRESERVACIÓN, REVOLUCIÓN, MONUMENTO

Como hemos constatado, es probable que el trabajo archivístico de Salvador Toscano haya sido motivado por una variedad de

factores, entre ellos el económico. Pero la interpretación retrospectiva por su hija lo consagra como un gesto revolucionario en sí, un heroico golpe ideológico contra la censura. Carmen traza los orígenes de la conciencia histórica de su padre a su rechazo a entregar sus rollos a las autoridades de un Victoriano Huerta temeroso de que dicho material le pudiese perjudicar. Cuenta que Salvador, avisado de las intenciones de Huerta, huyó de su casa con sus negativos, dejando en su lugar muchas copias de exhibición reemplazables:

Los soldados del disciplinado ejército de Huerta, enviados a la casa particular de Toscano, encontraron allí muchas películas, que sacaron a la mitad de la banqueta y les prendieron fuego divirtiéndose al verlas arder, retorcerse y desaparecer casi instantáneamente. Nunca imaginaron que el testimonio se les había escapado de las manos y que, en algún lugar, muchos años después, habrían de sobrevivir aquellos momentos dramáticos de México que el usurpador trataba de ocultar. [...] Lo que quedó ha sido suficiente para sacar a flote las memorias del audaz cronista.⁴⁰

En cambio, algunos críticos han visto en *Memorias de un mexicano* un movimiento contrario a tal rescate radical de la memoria histórica y política. Andrea Noble mantiene que el uso del *flashback* en la secuencia final (descrita arriba), en la cual se muestran los logros de los regímenes posrevolucionarios modernizantes, imita el funcionamiento psicológico y social de la memoria. Al condensar, seleccionar y ordenar imágenes del pasado colectivo, asevera, *Memorias* se plantea como gene-

⁴⁰ Toscano, *Memorias*, 1993, p. 122.



Imagen 7. *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950). Ampliación de fotograma, Fundación Toscano.

rador y agente de la memoria comunal y mediador entre el presente y el pasado —proceso que tiende a erradicar la memoria tanto como preservarla.⁴¹ Tal movimiento paradójico —recordar mediante la represión de elementos no deseados— sugiere un vínculo clave entre la constitución de dos tipos distintos de archivo: el fílmico y el mnemotécnico.

Carmen Toscano, aceptando que mucho material del archivo de su padre se perdió por falta de recursos, afirmó que en los años cuarenta ella rescató lo que consideraba “una síntesis, lo más importante,

lo más significativo”.⁴² Si bien los procesos anteriores estaban fuera de su control, ahora ella asumió el papel de guardián de este archivo mnemónico/fílmico, suspendiéndolo para evitar que su sentido se siguiera alterando. El proceso físico de degradación, destrucción, rescate y preservación de las imágenes en movimiento, pues, está lejos de ser neutral: factores políticos, económicos, estéticos, prácticos y personales intervienen en el proceso de la constitución del archivo, algunos conscientes, otros aleatorios.⁴³ Tanto los pro-

⁴¹ Noble, *Mexican*, 2005, pp. 48-69. Sobre *Memorias* como un texto “amnésico”, véase también Orellana, “Voz”, s. a., p. 82.

⁴² Elena Poniatowska, “Declaran monumento histórico el filme *Memorias de un mexicano*”, *Noticias*, 8 de octubre de 1967, pp. 1 y 9.

⁴³ Uricchio, “Archives”, 1995.

pios recuerdos fílmicos/mnemotécnicos como los procesos de su recuperación surgen de un proceso sólo parcialmente consciente: algunos se conservan o se reprimen, otros surgen en tiempos y lugares inesperados.

Si la canonización de Salvador Toscano después de *Memorias de un mexicano* se debió en gran medida a su trabajo de preservación, la película de Carmen fue reivindicada aun antes de su estreno como patrimonio de la nación. En 1950, el columnista Rafael Solana, creando una dicotomía entre el cine de entretenimiento y el cine "artístico" (o sea, con calidades patrimoniales), advirtió que *Memorias* "está actualmente en manos de los filisteos, que piensan sólo en explotarla comercialmente" y recomendó que "debe pasar a ser pertenencia de la nación".⁴⁴ Terminó su apasionado argumento con una triunfal pregunta retórica: "¿se aceptaría que la Piedra de los Sacrificios, que el calendario azteca, que las pirámides de Teotihuacan, estuviesen en manos particulares?" 17 años más tarde, en 1967, efectivamente, el Instituto Nacional de Antropología e Historia declaró la película como "monumento histórico" de la nación. Cuando una joven Elena Poniatowska entrevistó a Carmen Toscano para marcar la ocasión, esta subrayó, como los críticos de 1950, el valor testimonial de su película, de nuevo pasando por alto su propia presencia organizadora y reiterando su rechazo al estatus de autor. Toscano negó temer perder su propiedad de la película: al contrario, al pasar a manos de la nación quedaría con-

sagrada su condición de "documento histórico" y con ello se aseguraría por siempre su integridad estructural; "yo misma no puedo hacer con él lo que a mí se me ocurra". Lo que más le parecía preocupar era que el pietaje de *Memorias* no fuera convertido en fragmentos decontextualizados —o más bien recontextualizados— que los privasen de lo que ella veía como sus significados definitivos:

Yo siempre tuve miedo de que esto podría considerarse *stock shots* simplemente, pudiera utilizarse en una forma que no fuera del todo conveniente para México, que no estuviera a la altura de lo que significó en la historia de México.⁴⁵

A continuación, Toscano eligió una metáfora reveladora para describir cómo veía su película: "Supongamos que en un terreno mío se descubre una pirámide; esa pirámide es de la nación, aunque el terreno sea mío. En el caso de la película es lo mismo. *La película es mía, pero las imágenes son de la nación.*"⁴⁶

Toscano equipara las imágenes del archivo de su padre con una estructura arquitectónica milenaria, desenterrada por un intrépido investigador y alterada únicamente por los estragos del tiempo. Pero en realidad, como hemos visto, aquí las imágenes/pirámide nunca tuvieron una forma definitiva, sino que su estructura formal y narrativa fue cambiándose según su relación con los ambientes sociopolíticos en los cuales existieron (o más bien tuvieron muchas formas "definitivas"). En

⁴⁴ Rafael Solana, "Fila y número. Impresiones de un espectador", *Hoy*, núm. 704, 19 de agosto de 1950, p. 58.

⁴⁵ Elena Poniatowska, "Declaran monumento histórico el filme *Memorias de un mexicano*", *Novedades*, 8 de octubre de 1967, pp. 1 y 9.

⁴⁶ *Ibid.* Cursivas mías.

la afirmación de Toscano, el terreno/película es meramente un lugar sin ningún significado particular: una estructura básica y neutral en la cual se encuentran las imágenes/pirámide —la verdadera atracción. Concede la propiedad de las imágenes a la nación para que sean salvaguardadas, y al opacar su propia mano organizadora, niega la posibilidad de que sean nuevamente alteradas o contextualizadas. Como las masas dominicales que pagan por pisar el terreno del INAH para contemplar las pirámides de Teotihuacan, doña Carmen les concede a los espectadores el derecho de “pisar” su película para poder observar las imágenes patrimoniales que contiene. La película se convierte precisamente en lo que el INAH pretendió: un monumento.

García Canclini propone que es precisamente el mantenimiento de un monumento en un estado inerte y su conversión en objeto estético lo que desalienta la reflexión sobre las contradicciones sociales que yacen debajo de él. De este modo, la preservación de las imágenes/pirámide hace que el monumento exista en un espacio perenne e incuestionable por encima de las divisiones de clase, raza o de otro tipo, y ayude a generar consensos en cuanto a lo inmutable de la constitución, los orígenes y, por extensión, la estructura actual de la formación sociocultural de la cual forma parte.⁴⁷ Con su conversión en patrimonio, el texto fílmico de *Memorias de un mexicano* se vuelve tan inmutable como el México imaginado que invoca su directora. Fijando el archivo fílmico, se fija también el archivo mnemónico nacional para ocultar los conflictos sociales reales que provocaron la revolución.

⁴⁷ García, *Culturas*, 2001, pp. 149-151.

¿FIJAR LO INSTANTÁNEO?

Pero finalmente, ¿hasta qué punto una película realmente puede cerrar el paso a los significados latentes de las imágenes que contiene? 24 años después del estreno de *Memorias*, un crítico se quejó de que sus “viejas escenas cinematográficas”, sacadas cada año para conmemorar la revolución, ya estaban vaciadas de sentido frente al fracaso a largo plazo de los ideales revolucionarios que expresan.⁴⁸ Emilio García Riera ha observado que por mucho que Carmen Toscano quisiera “destruir la ambigüedad de unas imágenes a las que la perspectiva histórica debía dar sentido y orientación”, las vistas recicladas en *Memorias* “se resistieron [...] a tener otro sentido que no fuera el que tenían originalmente”. Para este crítico, el verdadero valor de la película radica en las miradas y expresiones casuales de la gente filmada que el trabajo editorial de Carmen no pudo eliminar —en otras palabras, lo contingente— que, para él, afirman la “actualidad” de las imágenes y sugieren el “otro cine mexicano real, vivo y palpitante”, un “cine nacional latente en la propia vida del país”.⁴⁹ Como historiador del cine nacional, García Riera tenía sus propias intenciones al escribir estas palabras sobre Salvador Toscano: quería hallar en él un cine de verdadero compromiso social, un punto de origen de la industria mexicana distinto al cine más conocido de la época de oro, que él criticaba por su poco rigor y su uso excesivo

⁴⁸ Gustavo Durán de Huerta, “La revolución de 1910 y los problemas de 1974”, *Jueves de Exélsior*, 21 de noviembre de 1974.

⁴⁹ García, *Historia*, 1972, pp. 259-260. Cursivas en el original.

del melodrama.⁵⁰ Pero hay algo inquietante aquí: su alabanza de las imágenes de Toscano parece vacilar entre afirmar que la edición de Carmen alteró algún sentido “original” que hubieran tenido las vistas de archivo, y sugerir que el significado es por su naturaleza polivalente y latente, por ser fijado únicamente por la “perspectiva histórica”. La primera postura parece cometer el error metodológico de idealizar el fragmento de archivo como transparente y ahistórico. La segunda acepta que una parte fundamental de la producción del significado cinematográfico se origina en elementos contextuales (la “perspectiva histórica”) pertenecientes a las condiciones particulares de consumo y exhibición. Cualquier noción de un sentido “original” también es problemática: variaciones como el tipo (o ausencia) de música, la calidad de proyección y la organización de vistas en un programa afectan su percepción.

En un poema titulado “Testimonio”, publicado como prefacio de su biografía de Salvador Toscano en 1976, Carmen Toscano retoma los vínculos entre cine y memoria. El poema abre cuando la narradora (sería razonable identificarla con la propia Carmen) recuerda su niñez, y crea una unidad imaginaria entre estas dos modalidades de acceder al pasado:

Al desplomarse el muro, como pájaros ciegos
los recuerdos se alzaron desde el polvo,
[...]

Se fueron revelando las imágenes
en la pantalla oscura de un pasado-presente
y rodaron fragmentos, como cuando mi padre
sobre la gran pared herida por la luz
proyectaba unas sombras con fusiles

⁵⁰ García, “Medio”, 1965.

e iniciaba el relato como un cuento:
“Cuando naciste en la revolución...”⁵¹

Pero luego las relaciones entre cine y memoria se problematizan, ya que la narradora es incapaz de separar sus propios recuerdos íntimos y subjetivos de la *aparente* objetividad de las imágenes que salen de la cámara de su padre: al tratar de conciliarlos, ambos resultan dudosos, frágiles, escurridizos. Tras la nostalgia lírica de las primeras estrofas, la narradora entra a otro espacio más reflexivo que cuestiona la manera en la que recuerda, que pregunta de dónde viene su propio imaginario de su pasado: “Los rollos de mi padre se enredan en la historia / y en la memoria se atropella el tiempo”.⁵² El tiempo subjetivo de la memoria se confunde con el tiempo medido y objetivo que registra la cámara; más adelante vemos que la realidad que vivió como niña —y que supuestamente está siendo reproducida por el proyector de cine de su padre— también surge de su propia imaginación, alimentada a su vez por *otras* imágenes en movimiento:

Cada vez que viajábamos
yo esperaba el asalto al tren expreso
y en mi imaginación brotaban sombreros
puntiagudos,
cananas, Pancho Villa, zapatistas,
postes abanderados de cadáveres [...] ⁵³

Hacia el final del poema, de nuevo en tiempo presente, el ambiguo muro desplomado del primer renglón (¿el porfiriato?, ¿la barrera psicológica que separa el presente del pasado?) se ve reemplazado

⁵¹ Toscano, *Memorias*, 1993, p. 11.

⁵² *Ibid.*, p. 14.

⁵³ *Ibid.*, p. 16.

por otro más unívoco al proclamar la narradora que “La gran revolución se hizo inmortal / y en un mural se le recuerda inmóvil”: un guiño, tal vez, al propio estatus monumentalizado de la película *Memorias de un mexicano*. Pero aún en medio de esta celebración, las masas contemporáneas que rinden homenaje a la revolución son “cada vez más unidos, / cada vez más ajenos”.⁵⁴ Otra grieta se introduce: la narradora lamenta la distancia que introduce el tiempo entre el evento y su remembranza. Por mucho que una película, o un monumento, busque mantener inmóvil el significado, las distintas percepciones de cada generación, y la subjetividad de cada individuo, hacen que se deslice, se distancie cada vez más de su origen.⁵⁵ El poema hace lo que la película no puede: sugiere que el cine no simplemente muestra o confirma la historia tal como se cuenta, sino que forma parte de formas híbridas de acceder al pasado, que mezclan imágenes y fragmentos de diversas fuentes y naturalezas.

Para Jay Leyda, el propósito de cualquier película “correcta” de recopilación es el hacer que el espectador “se ve[a] forzado a mirar planos familiares como si nunca los hubiese visto”, o que su “mente se ha[ga] más alerta ante los significados más amplios de los materiales viejos”.⁵⁶ En la primera instancia las imágenes contenidas en *Memorias de un mexicano* eran poco familiares para sus espectadores tan emocionados en 1950; con el tiempo se

volvieron demasiado familiares. Ahora parece que nuestras mentes difícilmente se volverían más alertas ante este desfile de personajes y eventos destacados narrado de manera tan autoritaria, y desde una perspectiva histórica ya desmentida. Pero el tiempo que banaliza también, de alguna manera, libera. La ahora evidente rigidez de la estructura creada por Carmen Toscano hace casi imposible *no* cuestionar su discurso, *no* preguntarnos, debajo de tantas capas de significación escritas encima de las imágenes: ¿realmente cuál es su vínculo con la realidad? ¿Dónde estará la flor azul de la cual hablaba Benjamin?

Es decir, por mucho que la estructura quiera fijar las imágenes, la sedimentación de significados producida por el tiempo y la experiencia hace que de un discurso impuesto nazcan nuevos rastros de espontaneidad. En términos de Stuart Hall, la distancia histórica y cultural entre nosotros y las imágenes, mediada por varios niveles de alteraciones editoriales, “distorsiona” (si bien no altera por completo) nuestra recepción del código, socavando la autoridad del discurso del documental expositivo. Pierre Sorlin observa que si bien no podemos encontrar verdades históricas directas en las imágenes de o sobre el pasado, el cine sí sirve para crear cierta familiaridad intangible con los eventos o la época retratados, una “atmósfera” (por muy fantástica que sea) que contribuye a estructurar nuestra comprensión de la historia.⁵⁷ Tal atmósfera depende aquí necesariamente no de la relación empírica de un hecho comprobable, sino de las subjetividades y las contingencias del momento capturado. Mientras el archivo busca historizar y fijar, su ma-

⁵⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁵ Thomas Benjamin describe tales deslizamientos como “capas de significados, como sedimentos que se van depositando con cada época”, *Revolución*, 2000, p. 162. Traducción mía.

⁵⁶ Leyda, *Films*, 1964, p. 45. Traducción mía.

⁵⁷ Sorlin, “Cine”, 2005.

terial en bruto no puede sino “representar la presencia y la instantaneidad”.⁵⁸ Las innumerables apropiaciones cinematográficas y críticas que se han hecho tanto de *Memorias de un mexicano* como del pietaje original del cual proviene, demuestran que hasta la estructura fílmica más rígida no logra disciplinar su contenido —algo que Carmen Toscano parece haber sabido muy bien, a juzgar por la reflexión profunda y fluida de su poema “Testimonio”. Al mismo tiempo que las imágenes van reestructurando las formas históricas en que entendemos el pasado, también ofrecen claves para relacionarnos con sus protagonistas de maneras más subjetivas, más aleatorias.

FUENTES CONSULTADAS

Archivos

AHC Archivo Histórico Cinematográfico, Fundación Toscano.

Periódicos

Hoy, 1950.
Jueves de Excelsior, 1974.
El Nacional, 1950.
Novedades, 1950, 1967.
El Universal, 1950.

Películas

Memorias de un mexicano, Carmen Toscano (dir. y prod.), México, 1950.

Bibliografía

-Baudrillard, Jean, *Simulacres et Simulation*, Gallilée, París, 1981.

-Benjamin, Thomas, *La revolución: Mexico's Great Revolution as Memory, Myth, and History*, University of Texas Press, Austin, 2000.

-Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, tr. Andrés E. Weikert, Itaca, México, 2003 [1936].

-Bottomore, Stephen, “‘The Collection of Rubbish’. Animatographs, Archives and Arguments: London, 1896-97”, *Film History*, vol. 7, núm. 3, 1995, Bloomington, Indiana, pp. 291-97.

-Brownlow, Kevin, “Silent Films – What Was the Right Speed?” en Thomas Elsaesser con Adam Barker (eds.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, British Film Institute, Londres, 1990, pp. 282-290.

-Cherchi Usai, Paolo, *Silent Cinema: An Introduction*, British Film Institute, Londres, 2000.

-Debord, Guy, *The Society of the Spectacle*, Zone Books, Nueva York, 1994 [1967].

-Doane, Mary Ann, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. y Londres, 2002.

-García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 2001 [1990].

-García Riera, Emilio, “Medio siglo de cine mexicano”, *Cine Cubano*, núms. 31-33, 1965, La Habana, pp. 75-97.

_____, *Historia documental del cine mexicano*, Ediciones Era, México, 1972, t. 4.

-Gunning, Tom, “The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde” en Thomas Elsaesser con Adam Barker (eds.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, British Film Institute, Londres, 1990 [1986], pp. 56-62.

_____, “Now You See It, Now You Don't: The Temporality of the Cinema of Attractions”

⁵⁸ Doane, *Emergence*, 2002, p. 30.

en Lee Grieveson y Peter Krämer (eds.), *The Silent Cinema Reader*, Routledge, Londres y Nueva York, 2004 [1993], pp. 41-50.

-Hall, Stuart, "Encoding/Decoding" en Stuart Hall (ed.), *Culture, Media, Language*, Routledge, Londres y Nueva York, 1996 [1980], pp. 128-138.

-Houston, Penelope, *Keepers of the Frame: The Film Archives*, British Film Institute, Londres, 1994.

-Leyda, Jay, *Films Beget Films: A Study of the Compilation Film*, Hill and Wang, Nueva York, 1964.

-Metz, Christian, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, Macmillan, Londres, 1982.

-Miquel, Ángel, *Salvador Toscano*, Universidad de Guadalajara/Gobierno del Estado de Puebla/Universidad Veracruzana/UNAM, México, 1997.

-Mraz, John, "How Real is Reel? Fernando de Fuentes's Revolutionary Trilogy" en Anne Marie Stock (ed.), *Framing Latin American Cinema: Contemporary Critical Perspectives*, University of Minnesota Press, Minneapolis y Londres, 1997, Barcelona, pp. 92-119.

_____, "The Revolution is History: Filming the Past in Mexico and Cuba", *Film-Historia*, vol. 9, núm. 2, 1999, pp. 147-167.

-Nichols, Bill, *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona/Buenos Aires, 1997 [1991].

_____, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1994.

-Noble, Andrea, *Mexican National Cinema*, Routledge, Londres y Nueva York, 2005.

-Orellana, Margarita de, "Una voz del presente sobre imágenes del pasado" en Margarita de Orellana (ed.), *Imágenes del pasado*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-UNAM, México, s. a., pp. 81-84.

-Renov, Michael, *The Subject of Documentary*, University of Minnesota Press, Minneapolis y Londres, 2004.

-Reyes, Aurelio de los, *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, t. 1, *Vivir de sueños (1896-1920)*, UNAM/Cineteca Nacional, México, 1981.

_____, *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, t. 2, *Bajo el cielo de México (1920-1924)*, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, México, 1993.

_____, *Filmografía del cine mudo mexicano 1896-1920*, Filmoteca UNAM, México, 1986.

-Sjöberg, Patrik, "The World in Pieces: A Study of Compilation Film", tesis doctoral, Universidad de Estocolmo, 2001.

-Sorlin, Pierre, "El cine, reto para el historiador", *Istor*, núm. 20, 2005, México, D. F., pp. 11-35.

-Toscano, Carmen, *Memorias de un mexicano*, Fundación Carmen Toscano, México, 1993 [1976].

-Uricchio, William, "Archives and Absences", *Film History*, vol. 7, núm. 3, 1995, Bloomington, Indiana, pp. 256-263.