

MEMORIA E IMAGEN DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA ARTICULACIÓN Y DESARTICULACIÓN TEXTUAL

ÁLVARO MATUTE

El artículo pretende establecer que la obtención de imágenes, fijas o en movimiento, es un acto intencional de preservación de lo ocurrido. A partir de esa premisa se procede a "leer" las imágenes de la Revolución Mexicana que ofrecen diferentes colecciones fotográficas, como el Archivo Casasola, el libro de Anita Brenner, *The wind that swept Mexico*, el rescate de imágenes llevado a cabo por Aurelio de los Reyes en su obra sobre Pancho Villa y el célebre documental de Salvador y Carmen Toscano, *Memorias de un mexicano*. Las fotografías y la película son analizadas como textos parahistorigráficos, ya que no son considerados de manera exclusiva como fuentes, sino que, en su montaje, sus secuencias ofrecen una suerte de sintaxis que pone de manifiesto algo más que la simple referencia iconográfica.

The article tries to establish that the capture of images is an intentional act of memory. Starting with this point many images of Mexican Revolution are "read" as if they were texts. The images are these very well known of the Casasola Archives, the noted Anita Brenner's book, *The wind that swept Mexico*, the photographs of the Pancho Villa's films discovered by Aurelio de los Reyes and the documentary film edited by Carmen Toscano, from materials filmed by her father, Salvador Toscano. All these materials are analyzed as "parahistorigraphical" texts, because they are not only iconic sources, but also they have a syntaxis which reveals their intentionality.

La memoria intencional

Tomar fotografías, filmar películas, en suma, recoger imágenes es un acto premeditado de memoria. Suena esto a verdad de Pero Gulló, pero resulta indispensable como punto de partida. En el fin/principio de los siglos XIX a XX comenzaba a generalizarse el uso de la cámara fotográfica, mas no así el de la cinematográfica. Recoger imágenes en movimiento era algo novedoso. De ahí que tanto exhibir películas como tomarlas era una actividad que ofrecía posi-

Álvaro Matute, mexicano, realizó sus estudios de licenciatura, maestría y doctorado en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Es investigador en el Instituto de Investigaciones Históricas y profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la misma universidad. Es autor, compilador y coordinador de más de una docena de libros, de los cuales puede mencionarse *Pensamiento historiográfico mexicano del siglo XX. La desintegración del positivismo (1911-1935)*, *La Revolución Mexicana. Actores, escenarios y acciones*, *Vida cultural y política (1901-1929)*, así como de numerosos artículos, capítulos de libros y ponencias. Su dirección electrónica es <matute@servidor.unam.mx>.

bilidades infinitas: lo memorable podría ser visto y no sólo evocado con palabras, o trasladado a imagen con dibujos. En términos historiográficos, retratar o filmar puede significar producir de manera consciente fuentes históricas. En el momento referido, la importancia del medio, tanto el que recogería imágenes fijas como en movimiento, tendía a preponderar por encima del objeto retratado. La fuente no busca lo trascendente para capturarlo, sino que por el hecho de serlo se convierte en trascendente. El medio hace lo histórico en tanto que lo recoge “como *realmente* era”. Anticipándose casi un siglo a la historia de lo cotidiano, cualquier acción humana adquiriría trascendencia. Así, la llegada de un tren o la salida de los obreros de una fábrica, cosas que sucedían diariamente, se convierten en “hechos históricos” por haber sido capturados con una cámara por los hermanos Lumière.

Los dos ejemplos indicados, dada su muy corta duración, debida a las limitaciones técnicas prevalecientes, apenas sugieren mínimos elementos narrativos. La fábrica tiene sus puertas cerradas, se abren y comienza a salir la multitud. En el otro caso, el tren arriba a la estación y de sus puertas salen hombres y mujeres que caminan por el andén. Nada más. Se trata, apenas, de algo más que la imagen fija. La diferencia, además de lo obvio, es que aparece una mínima trama que permite, a quien mira, imaginar historias que no se ven, o simplemente recibir la pequeña trama como lo que es, llegada de tren, salida de fábrica. La diferencia es que se ve la secuencia: puerta cerrada, andén vacío, apertura de puerta, arribo del tren, salida de trabajadores, salida de pasajeros. En términos de *nivel de concepción* se trata de imágenes equivalentes a las crónicas medievales que sólo asientan un hecho seguido de otro, con la diferencia de que la secuencia es completa, aunque breve. De hecho, la concepción (o, en rigor, ausencia de concepción) equivalente a escribir *beatus Domenicus migravit ad Christum* o *The king went to Westminster*¹ es tomar una fotografía fija o una imagen sin acción. El cine va más adelante, aunque en sus inicios carezca de gramá-

¹ ¿Es necesario señalar que se trata de los ejemplos que ofrecen Benedetto Croce y Hayden White cuando se refieren a los componentes mínimos de la crónica? Si es el caso: Benedetto Croce, *Teoría e historia de la historiografía*, trad. Eduardo J. Prieto, Buenos Aires, Escuela, 1955, 300 p., p. 17, y Hayden White, *Metahistory. The historical imagination in nineteenth-century Europe*, Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, 1973, 448 p., p. 5-7.

tica. La cámara está colocada de manera fija y no hay en los lentes los recursos de acercamiento y alejamiento. Los planos siempre son los mismos. No hay, tampoco, edición, de manera que, si no se puede manejar el *close-up* ni el *long shot*, acercar y alejar la cámara para después editar es algo que se hará cuando se alcanza una mínima evolución tanto técnica como estética. Sobre todo con ésta, el cine comienza a tener un lenguaje propio, con su gramática y sus textos.

La fotografía fija tiene otros recursos. También ella puede ofrecer secuencias, sólo que éstas deben ser manipuladas, colocadas en un orden narrativo que muestre una trama. El fotógrafo puede imprimir imágenes una tras otra, aunque se pierda la estricta continuidad de sucesión por el tiempo —breve— que puede transcurrir entre una y otra placa. Piénsese sobre todo en la fotografía de la época en que nos colocamos.

Volviendo al punto de la memoria intencionada, el ojo del fotógrafo, fijo o móvil, busca, encuentra y propone. Lo que capta adquiere relevancia histórica. Si potencialmente todo documento de archivo es fuente histórica, aunque en acto sólo lo son los escogidos por el historiador para componer su investigación, la mayoría de los documentos se producen sin la conciencia de que vayan a resultar históricos, salvo —desde una mira tradicional— leyes, decretos, tratados internacionales, etcétera, cuya índole resulta histórica *a priori*. En cine, lo histórico en sí fue el logro de captar las imágenes en movimiento de los obreros y los pasajeros. Lo importante es que, a partir de eso, el potencial se pudo desencadenar, en la medida en que se podría filmar lo de por sí trascendente, histórico, de acuerdo con lo que la conciencia histórica al uso de cada época pueda determinar, independientemente de lo que otra época encuentre de trascendente o histórico en el objeto filmado o retratado.

La Revolución y la imagen

Se puede conocer la historia de la Revolución Mexicana y la de la parte final del régimen que la precede a través de imágenes. De hecho, en mi propia experiencia juvenil, tanto el documental de Salvador Toscano como la colección de fotografías de Casasola, a los

que me referiré ampliamente, desempeñaron un papel fundamental para formarme una idea de esa historia, gracias a que, por esos medios, todos los protagonistas de los hechos tenían su icono correspondiente, así como la visión de escenarios como vías de ferrocarril, trenes repletos de soldados y soldaderas, piezas de artillería, o desfiles con militares en uniforme de gala, inauguraciones de monumentos, tomas de posesión presidencial, gabinetes políticos. De ahí nació mi inclinación por la historia del siglo XX, un siglo que se puede mirar y no sólo leer, aunque lo que intento en estas páginas es examinar la posibilidad de convertir las imágenes en textos y leerlos atendiendo a sus posibles peculiaridades gramaticales, con mayor énfasis en los aspectos sintácticos que en los semánticos.² Lo hago no sin prejuicio, ya que no creo que la sola imagen diga más que las palabras. De hecho, si bien siempre he recomendado a los legos en materia de Revolución Mexicana que pasen su vista por el libro de Casasola y vean los documentales de Toscano y Abitia, ciertamente su experiencia puede ser fructífera, pero gracias a los textos que aparecen en el libro y las narraciones de los documentales. Ver uno y otros sin los debidos apoyos puede resultar empresa vana. Por ello, mi recomendación mayor es que se inicien con la lectura de dos grandes novelas-testimonio: *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán y *La tormenta* de José Vasconcelos. Después de leerlas, pasar la vista por las colecciones fotográficas y las películas sí resulta muy fructífero.

En las páginas que siguen haré un recorrido por la *Historia gráfica* de Casasola, examinaré el montaje fotográfico propuesto en *The wind that swept Mexico* y el rescate emprendido por Aurelio de los Reyes de lo que los camarógrafos norteamericanos filmaron en relación con Francisco Villa. Concluiré con un análisis detallado del documental *Memorias de un mexicano* de Salvador Toscano, lamentando no haber podido ver el de Jesús Abitia,³ que complementaría muy bien este recorrido.

² Me apoyo de manera libre en las orientaciones que proporciona Roland Barthes en "Texte (théorie du)", *Encyclopaedia Universalis*, París, 1989, v. 22, p. 370-374.

³ He visto más de una vez, en cine clubes y en la televisión *Escenas de la Revolución Mexicana*, título que se le dio al documental resultante de la edición de los materiales filmados por el sonorenses Jesús Abitia, cercano al general Álvaro Obregón, por lo que muchas de sus campañas aparecen en este filme. No tuve tiempo de acudir a la Filmoteca de la UNAM, donde existe una copia. Me rehúso a hacer cualquier comentario, ya que han transcurrido alrededor de 20 años desde la última vez que lo vi.

La Historia gráfica de la Revolución Mexicana

Se identifica a los hermanos Casasola, de los que Agustín es, al parecer, el iniciador, como los fotógrafos de la Revolución Mexicana.⁴ El caso es que son los mayores responsables, aunque no únicos, de proporcionar la iconografía mexicana de la primera mitad del siglo XX.

La propuesta Casasola consiste en ofrecer la historia en imágenes. Un interesante epígrafe de Tito Livio abre la obra: “Hay épocas, hombres y acontecimientos de los cuales sólo la historia puede emitir un juicio definitivo; los contemporáneos y los testigos oculares únicamente deben referir lo que han visto y oído. La verdad misma lo exige”. Con esto se asume el carácter de crónica que ofrece el trabajo de la familia de reporteros gráficos. Es crónica tanto por el sentido mismo de la composición como porque su nivel de concepción es demasiado elemental. No existe una trama propiamente dicha sino que los conjuntos de imágenes son característicamente episódicos, pero sin alguna secuencia que los encadene, a no ser la contigüidad temporal.

Sin querer incurrir en una descripción muy pormenorizada de la obra, baste un breve recorrido por una parte del primer fascículo de la edición original, para tener una muestra: inauguración de los tranvías eléctricos en México; el general Reyes, ministro de Guerra; inauguración de las obras del desagüe del valle de México; 2 de abril de 1900 (conmemoración de la batalla en la que Porfirio Díaz derrotó a los franceses); campaña reeleccionista; Suprema Corte de Justicia (fotografías de los integrantes); honores al ejército el 16 de septiembre de 1900; inauguración de la penitenciaría del Distrito Federal... Y así sigue toda la obra. Cabe advertir que el libro abre con una sinopsis histórica en la que se relatan los principales acontecimientos políticos en dos páginas, a la que sigue una biografía de Porfirio Díaz, con un retrato de este personaje a plana completa. Cada fascículo inicia con la sinopsis, pero ya no se inserta ninguna

⁴ Gustavo Casasola, *Historia gráfica de la Revolución Mexicana, 1900-1940*, 25 fascículos en 5 v, México, s/e, [1940]. Hay una segunda edición (México, Tillas, 1960) en la que no sólo mejoró la calidad del papel sino que aumentó de manera considerable el número de páginas y de fotografías y el formato, si bien conservó elementos de la primera, también se modernizó. Hoy en día, la segunda edición es la más consultada y de ella se han hecho varias reimpresiones.

biografía sino que se abre con cualquier asunto. La época de paz, o sea, el final del Antiguo Régimen, es más propicia a que no haya una secuencia como sí aparece de manera más clara conforme avanza el periodo revolucionario. Tanto en el quinto como en el sexto cuaderno, que ya se ocupan de la presidencia de Madero y su caída (1912-1913), la sucesión de acontecimientos sí puede aspirar a ser una crónica mejor trabada, pero sin llegar a tener un entramado.

Cada asunto está brevemente explicado en un texto que acompaña a la selección gráfica, que a veces se complementa con la inserción de algún documento histórico. Siempre se ofrecen imágenes del hecho presentado y a veces hay un refuerzo con fotografías de los personajes involucrados, aunque no en acción sino solamente iconográficas. El resultado es positivo en el sentido de que el lector puede conocer de vista a los personajes de la historia.

La secuencia del cuaderno quinto, dedicado a la presidencia de Madero, inicia con su toma de protesta, ilustrada con cinco fotografías, la última de las cuales es una de la familia *in extenso*. Continúa con el gabinete, la protesta del vicepresidente, un banquete oficial, “*ultimatum* a Emiliano Zapata”, lo cual consta de nueve fotografías y la inserción del Plan de Ayala. Siguen los sucesos de Juchitán, Oaxaca. En este episodio, la ilustración es más bien pobre: una fotografía del cacique José “Che” Gómez, una vista de la plaza de Juchitán, unos “cadáveres insepultos durante los sucesos” y el cadáver del propio Gómez. Sigue la prisión de Juan Banderas por complot revolucionario, con dos imágenes; visita del presidente a una exposición de fotógrafos de prensa, también con dos gráficas, y, luego, tres páginas con cinco fotografías de la captura e ingreso a prisión del general Bernardo Reyes. El cuaderno continúa en secuencias por el estilo.

Si bien se trata de sucesos aislados, conforme se avanza en el cuaderno y en el tiempo, ya que las fotografías se suceden de manera cronológica, la historia se va integrando a pesar de no llegar a un final. Podría ir cobrando sentido una cierta trama no prefijada, en virtud de que los sucesos que implican disidencias y levantamientos van menudeando (Orozco, Félix Díaz), pero el cuaderno se cierra con Madero en una ceremonia cívica. El texto, pero no la imagen, advierte que se trata de la última que llevaría a cabo el presidente. Ciertamente, los editores e incluso los lectores ya conocen “el futuro del pasado”. Éste aparecerá en el sexto cuaderno, el cual

tendrá todavía más integración. Es el dedicado a la decena trágica, bien ilustrada día por día a partir del 9 de febrero. Al concluir el 17 se interpola el desconocimiento del general Victoriano Huerta a Madero y la consecuente renuncia del presidente y del vicepresidente, la entrada triunfal de Félix Díaz y la muerte de Madero y José María Pino Suárez.

El cuaderno sigue ya con la reacción constitucionalista de manera alterna con sucesos del nuevo gobierno de la contrarrevolución, para concluir con muchas imágenes de “la revolución en la república”, donde se alternan escenas de conjuntos con iconografía. El cuaderno termina donde su paginación prevista alcanza. No más. No hay un final histórico sino una interrupción de la secuencia, que continúa en el siguiente, y así sucesivamente. La *Historia gráfica de la Revolución Mexicana* de Casasola recupera el formato del cronicón. Se asientan los hechos a través de las imágenes, a las que se ubica dentro de textos explicativos breves, que dan información detallada de lo acontecido. El ensayo de “lectura” que trato de hacer prescinde de los textos, ya que se intenta tener la guía exclusiva de las imágenes, lo cual es posible sólo en parte, ya que los titulares con los que abre cada página señalan la pertenencia de las fotografías a un acontecimiento histórico.

Pese a las deficiencias que ofrece el Casasola como libro, sus méritos lo hacen insustituible como el gran proveedor iconográfico de la etapa final del Antiguo Régimen y la Revolución. Su riqueza es enorme.

Brenner/Leighton: el manejo de la imagen

La aparición en 1943 de *The wind that swept Mexico* de Anita Brenner y George R. Leighton⁵ marca las posibilidades del manejo de una edición de imágenes. Ese trabajo corresponde al fotógrafo Leighton, quien utilizó 184 fotografías en una narrativa lograda, en la cual se alcanza incluso a expresar una clara implicación ideológica acorde

⁵ Anita Brenner y George R. Leighton, *The wind that swept Mexico. The history of the Mexican Revolution, 1910-1942*, Austin/London, The University of Texas Press, 1971, 310 p., 184 ils. Utilizo esta edición, que es la que circula ahora. Hay una traducción al español, pero la calidad de las fotografías desmerece.

con los vientos que soplaban en el momento en que el libro fue concebido y realizado. Las placas se deben a diversos fotógrafos, incluyendo a los del Archivo Casasola, por lo que no se trata de su calidad particular sino de una buena impresión que las resalta y, sobre todo, la edición. Ciertamente hay apoyo textual. De manera que el lector sabe a quién corresponde la imagen que mira por un breve comentario tomado del texto de Anita Brenner, o escrito por ella, para el pie de foto. No obstante, y respecto de Casasola, hay un paso de la crónica a la historia.

Las 184 fotografías narran una historia que arranca, como no podía ser de otro modo, con la imagen de Porfirio Díaz (1) para llegar a la de un campesino joven (148) que representa el futuro; él es hijo de un veterano que peleó con Obregón, que continuará la herencia y el ejemplo de su padre. Antes de ello está toda la historia, en la cual se alternan las imágenes a página completa de altos personajes de la oligarquía nacional e internacional como José Yves Limantour (3); Wetman Pearson (24); el arzobispo Mora y del Río (5); vistas de los rurales (8); la pulquería “La Tlaxcalteca”, en cuya pared se puede leer: “para vivir alegre hay que tomar pulque especial” (10), u otra; “El templo del amor” (17), de un lugar no identificado, que sin embargo no corresponde al antiguo régimen, porque a un lado aparece un anuncio de la cerveza Victoria, que no existía entonces.

De cualquier manera, pese a la manipulación, el efecto está dado. Los contrastes entre las imágenes de la miseria rural y la opulencia urbana, con las que se relacionan los personajes, identificables o anónimos, preparan al lector para el estallido de la revolución, sin escatimar al volcán de Colima en erupción (43) o la aparición del cometa Halley (45), que presagiaban los vientos del título del libro. Después de esto vendrán los Madero (65), el paréntesis del centenario (54-56), pero sin el regodeo de los Casasola ni el que vendrá adelante con Toscano. Leighton es selectivo, nunca exhaustivo. Así, la historia se va integrando con sus protagonistas mayores e innominados, como una extraordinaria niña soldadera (95), cuya expresividad da mucho a los lectores de imágenes. Si bien no hay una conclusión tajante, cerrada, del repertorio iconográfico, su propuesta final es la de que el pueblo está ahí, vigilante para que no se tuerza el destino de la revolución, que es lo que ofrecen las imágenes de la etapa cardenista. Leighton logra contrapuntos, secuencias,

manejo de *close-ups* y *full shots*, que le permiten subrayar situaciones. Logra con su gramática darle a las imágenes una semántica de la que carecen en su ordenamiento de crónica. Entonces la imagen cobra valor por sí misma al causar el impacto que recibe el lector a partir de la propuesta del editor.

En ese sentido, es posible advertir un cierto influjo de Serguei Eisenstein, en la medida en que las imágenes de *¡Que viva México!*, si bien no se integraron en lo que hubiera sido edición magistral del director soviético, circulaban de manera aislada y tuvieron la suficiente fuerza como para dejar su impronta en fotógrafos como Gabriel Figueroa. Las imágenes manipuladas por Leighton y la realización editorial que las avala insisten en el contraste, en el clarooscuro, en subrayar las tonalidades. Incluso las fotografías de archivo reciben el tratamiento necesario para lucir de acuerdo con la intención del editor.

Con Villa en México

En 1985 el historiador del cine mexicano Aurelio de los Reyes rescató un buen número de imágenes de la Revolución Mexicana provenientes de las películas que distintos camarógrafos norteamericanos habían realizado teniendo como centro de su atención a Francisco Villa.⁶ Era más o menos sabido que Villa había sido filmado por diversos cineastas y que incluso había firmado contratos con ellos para que tomaran películas de sus acciones de guerra. Aurelio de los Reyes no sólo vino a confirmar lo que circulaba de manera un tanto oscura sino que, además de hacerlo con todo rigor, encontró las películas en cuestión que se conservan hasta la fecha en los archivos de la Biblioteca del Congreso en Washington. Gracias a ello, el propio De los Reyes, que tiene experiencia como realizador de documentales, editó su libro con mucho sentido cinematográfico. Ciertamente, y a diferencia de George Leighton, no podía manipular las imágenes a su gusto, sino que tenía que respetar lo que le proponían los materiales encontrados, que eran películas, de los cuales convirtió en imágenes fijas lo que le proporcionaron los filmes.

⁶ Aurelio de los Reyes, *Con Villa en México. Testimonios de camarógrafos norteamericanos en la Revolución*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985, 411 p., ils.

El trabajo consistió en reunir las imágenes de las secuencias de las películas para editarlas en su libro, cuyo formato de tipo cinematográfico le da un tono especial y permite seguir lo que las cámaras de los fotógrafos norteamericanos captaron. Así, la secuencia de Ojinaga permite ver trincheras, campamentos, cañones y muchas escenas de caballería. Después viene la batalla de Torreón, una de las famosas de la División del Norte, que comandaba el Centauro, y que permite ver muchas tomas en las que aparece el famoso guerrero. Un rescate más es el del film sobre la vida de Villa que protagonizó Raoul Walsh, así como la incursión villista a Columbus, Nuevo México, en donde se ve a la expedición punitiva norteamericana que trató de perseguir a Villa, y una fotografía que muestra al futuro general Patton, entonces teniente bajo el mando de Pershing.

El libro de Aurelio de los Reyes se caracteriza porque permite ir leyendo el rescate documental al lado de las imágenes relacionadas con algunas experiencias de campaña de la División del Norte y su comandante. El formato propuesto es el de una colección de documentos inéditos que el lector tiene por primera vez ante sus ojos. No se espera una conceptualización compleja, porque se trata de ver lo que estaba oculto, aunque, por tratarse de filmes, éstos ofrecían una leve trama propuesta ya por las acciones militares mismas, ya porque se trata de secuencias que implican una mínima narrativa. Se coloca esta experiencia en un plano intermedio entre la fotografía fija y el documental.

El caso de Toscano

El ingeniero Salvador Toscano (1872-1947) fue el primer mexicano que adquirió un equipo para filmar y exhibir películas, al año siguiente del inicio reconocido del cine, es decir, en 1897.⁷ El documental *Memorias de un mexicano* (1950) se debe en su mayoría a

⁷ Véase Carmen Toscano, *Memorias de un mexicano*, México, Fundación Carmen Toscano, 1996, 156 p., p. 21-25. Se trata del libro adjunto al vídeo del mismo título, del cual me ocuparé de manera extensa en este ensayo. Para un contexto mayor, Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, 3a. ed., México, Secretaría de Educación Pública, 1984, 248 p. (Lecturas Mexicanas, 61), que se complementa con una contribución reciente del mismo autor: Aurelio de los Reyes, *Valente Cervantes: primeras andanzas del cinematógrafo en México*, México, UNAM, Dirección de Actividades Cinematográficas, 2001, 96 p. (Colección Texto sobre Imagen, 13).

materiales filmados por él, conservados en su archivo, y editados por su hija, la escritora Carmen Toscano, con una narración en *off* de la que ella es autora y el necesario fondo musical y ambiental. El documental ofrece imágenes directas, originales, tomadas de 1897 a 1924, que ilustran el viraje mexicano que va del antiguo régimen a la Revolución.

El material filmico consiste en alrededor de 250 secuencias, cuya edición adquirió un valor textual que no necesariamente coincide con la intencionalidad de procedimiento original de Toscano sino que se debe a la manera como su hija articuló con su texto lo filmado por su padre. Las primeras vistas no alcanzan a ofrecer una intencionalidad histórica, ya que son imágenes muy breves, desarticuladas, en virtud de las dificultades que debe haber tenido el ingeniero para conseguir película y revelarla. Se trata de imágenes de objetos inertes como unas cúpulas de iglesias, el claustro del convento de La Merced, el castillo de Chapultepec, acercamiento del programa de la primera exhibición cinematográfica ocurrida en México, una calle de Mérida, el Paseo de los Cocos de Veracruz y varios monumentos de la ciudad de México. Este primer recorrido se antoja, si se quiere, turístico. A partir de la calle de Mérida ya aparecen personas deambulando.

Siguen tres imágenes de cotidianidad: un torero, un cómico y una pareja que baila el jarabe tapatío en una reunión familiar. Después vendrá el zócalo, la plaza mayor de la ciudad de México, que es posiblemente el escenario más filmado del documental. Continúan la villa de Guadalupe, con multitudes subiendo al cerro; ejercicios de la Segunda Reserva del Ejército, y, después, un recorrido por varios lugares de provincia: el puerto de Mazatlán, con sus festejos de carnaval; Zapotlán, el lugar natal del ingeniero, donde ofrece un interesante contraste entre una plaza vacía y después la misma llena de gente, carros alegóricos y danzas indígenas. De ahí vuelve a la capital para ofrecer un desfile de gigantes y cabezudos y la primera parada militar (1904) en el zócalo. Hasta este punto, en la edición que conforma *Memorias de un mexicano* han transcurrido apenas cinco minutos en los cuales el espectador ha visto buena parte del país y observado imágenes que pueden considerarse típicas.

Hasta ese momento no hay conflicto, como tampoco hay trama. Si se observa el documental omitiendo la narración en *off*, apenas se asiste a un recorrido por diversos lugares, sin que esto le

diga algo al espectador. Dos apariciones del presidente Porfirio Díaz, en sendas inauguraciones de una presa y un ferrocarril dan no sólo una nota oficial sino un referente histórico de los considerados tradicionalmente como trascendentes. A esto sigue un nuevo desfile militar del aniversario de la independencia, al que complementan unas fiestas en el canal de Santa Anita, por el que se introducían entonces las mercancías provenientes del sur a la ciudad de México, y el primer vuelo aéreo ocurrido en México. Todo esto en apenas 2'15".

El tinte político aparece cuando se ve a una multitud que vitorea a un hombre que asoma desde una ventana, el general Bernardo Reyes, precandidato a la presidencia de la república en 1908. Esto da lugar a un desplazamiento que muestra escenas tomadas años después, ya que se tiene documentado que Toscano fue al territorio de Quintana Roo en 1918 y 1925, donde se muestra, entre otras cosas, la explotación del chicle natural y del caucho. Desde luego, el espectador ayuno de narración no cuenta con ningún indicio acerca del lugar retratado, como sucede en la primera parte. Sin embargo, puede apreciar el cambio drástico de objetos filmados: un río en medio de una selva, que distan mucho de la aglomeración reunida en el mitin político de la secuencia anterior. Enseguida hace acto de presencia el candidato presidencial Francisco I. Madero de gira en la ciudad de Pachuca, junto con un mitin antirreeleccionista en Puebla, y, como contrapunto, la entrevista entre los presidentes Díaz y Taft en el puente internacional que separa a México de los Estados Unidos, entre El Paso y Ciudad Juárez, en 1909. Concluye con una imagen de la ciudad de San Luis Potosí, de donde huyó Madero tras el triunfo electoral fraudulento de Díaz en 1910.

Todo lo anterior ocurre en otros cinco minutos, aproximadamente. Este segundo conjunto de secuencias funciona como contrapunto del primero, por el hecho de aparecer en él el conflicto político, con las imágenes del presidente y los aspirantes a sucederlo. Sin embargo, la realidad histórica de México invita a vivir un paréntesis en el cual todo se detiene para dar lugar a la celebración de las fiestas del centenario del inicio de la independencia, en septiembre de 1910. Lo que no se detuvo, como se verá, fue la cámara del ingeniero Toscano.

La secuencia del centenario dura algo más de diez minutos y, si bien carece de una trama explícita y el montaje del documental no

observa una cronología estricta, tiene elementos narrativos, aunque no del todo desarrollados. Inicia en Veracruz con el arribo del buque que trae al marqués de Polavieja, embajador especial de España, imágenes a las que sigue la de la bella hija del marqués saludando desde el carro del ferrocarril que los conduciría a la ciudad de México. Se advierte aquí que Toscano tiene cada vez más dominio de los elementos técnicos y expresivos del cine.

Para quien está familiarizado con la celebración del centenario, que ha dado lugar a la producción de elementos de memoria, no hay sorpresas; para quien no la conoce, la propuesta de Toscano es ocasión inmejorable para hacerlo. La cámara recoge ceremonias de colocación de primeras piedras de monumentos representativos de España, Francia y Estados Unidos, jura de bandera, el Congreso Internacional de Americanistas con un viaje a las ruinas de Teotihuacán encabezado por don Justo Sierra, así como la inauguración de la Universidad Nacional, desfiles militares, históricos —en los que se representaban las principales etapas de la historia mexicana—, el desfile solemne en el que Polavieja entrega pendones insurgentes y el uniforme de Morelos, el traslado de la pila bautismal de Hidalgo al Museo Nacional, las inauguraciones del Hemiciclo a Juárez y la Columna de la Independencia, así como la exposición japonesa y la apertura del edificio de La Castañeda —célebre manicomio ubicado en Mixcoac, suburbio de la capital—, la ceremonia del grito con la catedral y el Palacio Nacional iluminados y, para concluir, unas escenas intercaladas de una película filmada en 1910, *El grito de Dolores*, de Felipe Haro, en la que se ve el inicio de la insurgencia filmado en escenarios históricos como la plaza del pueblo de Dolores con un actor que representa a Hidalgo (el propio Felipe Haro) arengando a la multitud de campesinos que lo siguen con lanzas y machetes.⁸

Las imágenes y su sucesión ofrecen una trama implícita en la larga secuencia, la cual ofrece incluso denotaciones como la presencia de personajes uniformados, si son militares, o vistiendo levitas, si son civiles, junto a damas ataviadas con enormes sombreros

⁸ Para esta reconstrucción me he apoyado tanto en el libro citado de Carmen Toscano, que acompaña al videocassette del documental, como en Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, 9 v., México, Era, 1969-1978, v. IV, p. 255-260. Ahí, el historiador del cine ofrece una excelente relación de las secuencias que integran el filme, así como su ficha técnica y otros comentarios valiosos.

de plumas. En diversas ocasiones Porfirio Díaz con distintas comitivas en las que los concedores de la iconografía pueden identificar a embajadores —entonces uniformados y tocados con bicornio— y miembros del gabinete presidencial. En suma, se advierte el tono oficial, celebratorio, solemne y festivo. Temporalidad y montaje darán lugar a otro contrapunto.

La revolución maderista ocupa un amplio desarrollo en la película que arranca con imágenes de la casa y el cadáver del líder obrero Aquiles Serdán y continúa con la presentación de un repertorio revolucionario con una vista de Zacatecas, fuerzas del guerrerense Ambrosio Figueroa, Pancho Villa, Pascual Orozco y Emiliano Zapata, que enmarcan la última toma de posesión de Porfirio Díaz de la presidencia, acto que ocurrió en el Palacio de Minería. Después de ver el trayecto de Díaz de Minería a Palacio Nacional, la cámara nos lleva a las márgenes del Río Bravo, con el campamento maderista en el que aparecen Roque González Garza, de nuevo Orozco y un grupo de gobernadores que se unieron a la causa, como Abraham González. Destaca una toma de acción, con revolucionarios bajando de una loma, que precede a vistas de Ciudad Juárez después de un ataque y Madero visitando heridos en un hospital improvisado. Luego de esto, el propio Madero rinde homenaje al caudillo Morelos para dar lugar a imágenes de revolucionarios: Eduardo Hay, Madero y Venustiano Carranza; banderas rebeldes y manifestaciones, éstas ya en la capital, con un orador popular, y un motín frente a Palacio Nacional y el exterior de la Cámara de Diputados. Esto precede a la salida de Díaz en tren y una vista del vapor *Ipiranga*, que conducirá al viejo dictador a Europa.

De nuevo el contraste: tras presentar la imagen del revolucionario Alfredo Robles Domínguez se intercala la del presidente interino Francisco León de la Barra, para que Madero y Carranza crucen el puente internacional e inicie el primero su recorrido triunfal desde la frontera norte a la capital, que la cámara de Toscano atestigüa, con movimientos sin duda audaces para su tiempo, desde el punto de vista técnico, ya que el tren en movimiento se lo permite. La duración de esta secuencia es de siete minutos y medio. La del recorrido del tren, desde la frontera norte hasta la capital, es de poco menos de tres minutos.

La llegada de Madero a la Estación Colonia, de la ciudad de México, antecede al recibimiento masivo que se le tributa y que da

lugar a diversas secuencias que van llevando a Madero a convertirse en presidente de México hasta que su gobierno comienza a enfrentar sus primeros problemas.

Un nuevo conjunto de secuencias, ahora dirigido a recuperar los movimientos de oposición al nuevo gobierno revolucionario, permitirá que Toscano ensaye nuevas posibilidades y enriquezca la acción con escenas militares. Tras presentar de nuevo a Pascual Orozco, ahora por tratarse del primer rebelde al nuevo gobierno —seguramente a partir de una imagen anterior al Pacto de la Empacadora, mediante el cual se levanta en armas—, Toscano recorre con las tropas federales comandadas por el general Victoriano Huerta su traslado al norte y su desembarco del tren en los llanos de Bachimba, donde tendrá lugar la batalla en la cual Orozco será derrotado. Toscano muestra emplazamientos de artillería, así como el accionar de las bocas de fuego y al general en jefe dirigiendo movimientos tácticos. Cuatro minutos y medio son los que abarca lo anterior. Finalmente, tras el triunfo, se presentan imágenes de Madero en la capital, en ceremonias oficiales que preceden el segundo levantamiento que documentará la cámara del ingeniero: la rebelión del brigadier Félix Díaz en Veracruz.

Ahora toca acompañar a las fuerzas del general Joaquín Beltrán, rumbo al puerto con la estancia previa en Tejería, en los próximos cuatro minutos y algunos segundos más. Finalmente, el triunfo de Beltrán permite a Toscano entrar al puerto y presentar escenas interesantes de los rebeldes conducidos a prisión, todo un batallón incluido. Y después de ver al presidente Madero en el monumento a Morelos en la Ciudadela, comenzará una de las partes más logradas del documental: la decena trágica, que tiene la duración más larga si se ve como secuencia referida a un acontecimiento histórico que duró en realidad poco más de diez días y que en el documental es recuperado casi en 14 minutos.

La secuencia abre con tomas de escenarios: las torres de catedral, las fuerzas de Tacubaya marchando hacia la ciudad, la prisión militar de Santiago y la penitenciaría de Lecumberri, de donde saldrán Bernardo Reyes y Félix Díaz. Tras imágenes fijas del cadáver de Reyes se abren las tomas de movimientos de civiles y militares, emplazamiento de cañones en las calles, el Colegio Militar y las impresionantes escenas del zócalo y las calles desiertas, en contraste con una multitud que se dirige a la villa de Guadalupe para evacuar

la ciudad. Un cañonazo vuela la torrecilla de la sexta demarcación de policía y se muestran combates callejeros.

Después del cese del fuego, Toscano aprovecha para mostrar la desolación de la ciudad y la secuela de destrucción de edificios públicos y particulares, cadáveres apilados e incinerados, piezas de artillería abandonadas y otras emplazadas frente a Palacio, cuyos patios están convertidos en cuarteles. Por fin, se muestra el sitio donde fueron asesinados el presidente y el vicepresidente y cómo va llegando la normalidad con el general Huerta investido de presidente, los nuevos ministros, el cuerpo diplomático, hasta concluir con el entierro formal de Francisco I. Madero. Como documental, esta parte merece una distinción especial.

Un breve contrapunto, de poco más de un minuto, ilustra la reacción contra el golpe de Estado, con algunas escenas referidas a la Revolución, como el reparto de tierras ejecutado por Lucio Blanco en el norte, para regresar a la capital a observar ceremonias presididas por el general Huerta y de nuevo Veracruz como escenario para ofrecer detalles de la invasión norteamericana al puerto, lo que termina con la recluta de voluntarios para combatir a los invasores y ser enviados, en lugar de eso, a hacerle frente a los rebeldes. Con las vistas de avances constitucionalistas se llega al final del gobierno contrarrevolucionario y se abre, con la imagen de Venustiano Carranza, la nueva etapa de la historia.

La cámara permanece más en México que en Aguascalientes, aunque esta ciudad sede de la Convención sí aparece, y Veracruz, donde Carranza es visto en el edificio de Faros, lugar en el que estableció sus oficinas presidenciales. La entrada y salida de revolucionarios a México ocupa un espacio en el que destaca el banquete del Pacto de Xochimilco, en que aparecen Eulalio Gutiérrez, Villa, Zapata y José Vasconcelos, con otros comensales. Luego viene la imagen de Villa llorando ante la tumba de Madero y enjugando sus lágrimas con un paliacate.

Una interpolación interesante es el comentario de la muerte de Porfirio Díaz, ilustrado con escenas del viejo gobernante caminando a veces solo, a veces con su esposa Carmelita en las calles de París. Esto se ve durante 70 segundos. Hasta aquí, la película ha corrido cuatro quintas partes de las tomas que la integran y consumido una buena extensión temporal. Venustiano Carranza, como presidente, ocupa ahora la atención en ceremonias cívicas interrumpidas.

pidas por la imagen de Zapata asesinado y la rendición del general zapatista Fortino Ayaquica y los fastuosos funerales del poeta Amado Nervo, desde la llegada de sus restos a Veracruz.

Lo anterior abrirá la puerta para la presentación de la campaña presidencial de 1919-1920, con Ignacio Bonillas y Obregón, la entrada de este general a México y muestras de la destrucción de los trenes que integraban la columna ferroviaria de Carranza en la villa de Guadalupe y la estación Aljibes, en Puebla, donde abandona la vía férrea para proseguir a caballo la ruta que lo conducirá a la muerte. Tras el entierro de Carranza y la toma de posesión de Adolfo de la Huerta, Toscano acompaña al *Viejo* Eugenio Martínez a negociar la rendición de Villa en Sabinas, Coahuila.

Obregón es presidente, tienen lugar las fiestas del *otro* centenario de la independencia, el de la consumación en 1921, con festejos populares, carros alegóricos, ceremonias, desfile militar, una célebre corrida de toros, con Rodolfo Gaona como primer espada, y trajineras en Xochimilco. Una breve secuencia muestra al líder Herón Proal en Veracruz, a la cabeza del movimiento inquilinario, mientras se da la noticia de la muerte de Villa en Parral y aparece la imagen del diputado Salas Barraza, asesino de Villa. Hay un nuevo cambio hacia muestras de propaganda electoral para 1924, manifestaciones delahuertistas, así como algunas escenas de la campaña militar en Puebla, Yurécuaro, Ocotlán y Veracruz, para culminar con la inauguración del Estadio Nacional.

El documental concluye ahí. Lo que sigue es una sucesión de imágenes de las tomas de posesión presidenciales de Plutarco Elías Calles, Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio, Abelardo Rodríguez, Lázaro Cárdenas, Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán. Tras este último, se dan muestras del progreso alcanzado por el país en materia industrial y urbanística, para concluir con el Monumento a la Revolución en doble exposición de escenas de la película.

La lectura de la película, como la he presentado, se basa en apoyos historiográficos e iconográficos, en fin, toda una variedad contextual que difícilmente le diría lo mismo a quien carece de cualquier tipo de apoyos. Si se ensaya otra manera de descripción, la narración puede resultar incomprensible o puede pensarse en la ausencia de narrativa. Pongo por ejemplo lo que corresponde a lo filmado de las fiestas de septiembre de 1921, en las que se conmemoró el centenario de la consumación de la independencia nacional:

conjuntos de personas correctamente vestidas, con sombreros de carrete que se arrojan confeti mutuamente, un jaripeo en el que se ve una coleada, es decir, cómo es derribado un novillo por un jinete. A esta escena sigue la de una multitud reunida alrededor de un pequeño lago artificial (Chapultepec) en el que se ven también algunas lanchas con personas en actitud de paseo. Continúa con escenas nocturnas con muestras de pirotecnia y la catedral y el Palacio Nacional iluminados. Luego vienen escenas de un baile.

Al concluir 35 segundos, aparece el presidente de la república al que se le puede identificar por ocupar el centro de una comitiva mixta, es decir, de civiles y militares con uniforme de gala y ataviado con una banda en el pecho. Se trata de dos escenas en diferentes lugares: el exterior de un monumento, en este caso la Columna de la Independencia, y un sitio con tribunas que sabemos que se trata del hipódromo de la Condesa. Ahí se ven maniobras militares, salvas, que dan lugar después a un desfile de carros alegóricos y a un solemne desfile militar.

Sigue una corrida de toros con vistas a los tendidos, el paseíllo y aspectos en que alternan la faena en sus distintos tercios con vistas nuevamente al tendido, exactamente de la misma manera en que en cine y televisión se han filmado los noticieros taurinos hasta la actualidad. Sin duda Toscano les marcó la pauta. La última escena de este conjunto es la vista de trajineras, o sea las embarcaciones utilizadas en el lago de Xochimilco para los paseos. A bordo de unas de ellas hay bailes. El conjunto se ofrece como festivo. Los atavíos y las actitudes de la gente así lo muestran, como también los fuegos artificiales, carros alegóricos, etcétera. La asociación de estas escenas dispersas se vincula porque pertenecen a un conjunto cronológicamente secuencial, aunque no conste que necesariamente el paseo de Xochimilco sucedió después de la famosa corrida del centenario.

Sin embargo, todo está colocado entre la toma de protesta del presidente Obregón y un mitin político en el que destaca un hombre de poblada barba negra. Contextualmente sabemos que se trata de Herón Proal, líder de la huelga de inquilinos del puerto de Veracruz, que tuvo importantes repercusiones en 1922. Las imágenes en sí muestran a una multitud ante un líder, sin saber cuál es el motivo que los reúne.

Más claras son las escenas de guerra finales que ilustran aspectos de la rebelión delahuertista del primer semestre de 1924. Ferroca-

riles, militares dirigiendo operaciones de guerra, tropas en avance, disparos, piezas de artillería, diversos escenarios geográficos marcados por algún referente urbano que indica un cambio de lugar o bien las márgenes de un río, e inclusive aviones de guerra sobrevolando en la batalla. La secuencia se interrumpe tras un breve oscuro en el que se pasa a una ceremonia masiva en el interior de un estadio con desfile de escolares, tablas gimnásticas y nuevamente el presidente de la república. Esta escena da contrapunto a la secuencia anterior en la que se veía con claridad un conflicto bélico.

El sentido del documental, tal como lo recibe el espectador, es el propuesto por Carmen Toscano. El punto de partida se ubica en 1897, “año en que yo nací”, dice el narrador anónimo que comienza en tono evocativo a justificar las imágenes que se ofrecen a la vista, cuyo fin es ilustrar elementos del México finisecular. Hay dos referentes de importancia: cuando aparece la Segunda Reserva del Ejército (1902) menciona el civismo de su padre, que lo llevó a participar en ella; el segundo, en el carnaval de Mazatlán aparece el *tío Luis*, que será la antípoda ideológica de su padre. Éste, conforme con el *antiguo régimen*; aquél, crítico, opositor. Con este par de elementos podrá transitar la narración de lo meramente ilustrativo —evocativo a mostrar escenas de la vida pública ya con connotaciones ideológicas que permiten abordar el conflicto que vivía México en el primer decenio del siglo XX.

Después vendrá nuevamente la evocación: las fiestas del centenario, donde aparecen desfiles, inauguraciones representaciones. Hasta este momento —septiembre de 1910— hay un contrapunto interesante entre la evocación nostálgica y la aproximación crítica a la realidad. El narrador —que supuestamente contaba con 13 años de edad— lo coloca entre su padre y su tío. Viene, pues, la Revolución propiamente dicha, de la cual había habido algunos anticipos, con las campañas electorales. Las imágenes, y con ellas la narración, muestran tanto lo ocurrido en la frontera norte del país, donde se instaló la jefatura del movimiento, como sucesos de la capital, hasta la culminación con la partida de Porfirio Díaz al exilio —y con él los padres del narrador— y el viaje triunfal de Francisco I. Madero de la frontera a la capital. Cabe indicar que el tío Luis se encontraba libre y a él le encomiendan la tutela del joven narrador, a quien inicia en las artes del periodismo político, favorable al nuevo régimen triunfante.

Al presentarse los conflictos, la cámara va con ellos al norte, al combate entre el ejército federal y los ahora contrarrevolucionarios seguidores de Pascual Orozco, en especial la batalla de los campos de Bachimba en el norteño estado de Chihuahua y posteriormente el combate a los partidarios de Félix Díaz en el puerto de Veracruz. La permanencia del ingeniero en la capital, en febrero de 1913, le permite tomar muchos pies de película que muestran lo que la historia registra desde entonces como la decena trágica, que culmina con la muerte de Madero y la toma del poder por el general Victoriano Huerta, inicialmente encargado de la defensa del presidente depuesto y asesinado. A esto suceden escenas oficiales de la vida capitalina durante el régimen contrarrevolucionario para destacar, nuevamente en Veracruz, la intervención de la armada de los Estados Unidos en el conflicto y dar lugar a recoger escenas de la lucha revolucionaria contra Huerta.

Brevemente se muestran tomas de la presencia de los revolucionarios en la capital y se prepara el cisma entre ellos, que el narrador y el tío Luis personifican, uno permaneciendo fiel a Venustiano Carranza y el constitucionalismo, mientras el tío Luis, con Francisco Villa y la Soberana Convención Revolucionaria. Esto permite justificar que haya escenas de uno y otro grupo, con mucha seguridad no tomadas todas por la cámara de Toscano, que no podía tener el don de la ubicuidad y que, más bien, no está presente en los combates decisivos del enfrentamiento entre las dos facciones. Otra secuencia de seguro ajena a Toscano es la que recupera imágenes de Porfirio Díaz en París, y que sirven para dar noticia de su muerte, ocurrida en julio de 1915. Algunas escenas con Venustiano Carranza ya convertido en presidente tienen algunos contrapuntos como la muerte de Emiliano Zapata y el fastuoso entierro del poeta Amado Nervo.

El nuevo cisma revolucionario de 1920 es resuelto con unas pocas imágenes de entre las que destacan los trenes descarrilados y destruidos en la estación de Aljibes. Después vendrán las tomas de posesión del presidente interino Adolfo de la Huerta y del general Álvaro Obregón. Dos aspectos fueron observados por Toscano: la amnistía entre el nuevo gobierno y el general Villa —con la consiguiente reconciliación del narrador y el tío Luis— y los festejos del centenario de la consumación de la independencia en 1921. De éstos pasa al esbozo del nuevo conflicto que provoca la sucesión presi-

dencial de 1923-1924, algunos combates contra los rebeldes que apoyaban a Adolfo de la Huerta y, tras la inauguración del Estadio Nacional en junio de 1924, el narrador aprovecha para manifestar su desacuerdo con el nuevo presidente —Plutarco Elías Calles— y marcha a un exilio voluntario⁹ que lo aleja del país al que vuelve, ya en 1950, para encontrarse con un México progresista, moderno, construido a partir de las luchas que él atestiguó y en las que tomó parte.

De manera obligada fue necesario hacer un doble recorrido por el documental de Toscano, ya que existen dos planos a recuperar: la narración escrita por Carmen Toscano y los pies de película filmados por su padre y que conformaron películas breves que fueron exhibidas en su tiempo y que pueden tomarse como totalidades parciales, en la medida en que ilustran acontecimientos de la crónica de lo que va sucediendo y que sólo una narración maestra podría aglutinar como totalidad mayor que las articulara. Se trata de un caso de elaboración histórica *a posteriori*, ya que el *a priori* de Toscano puede ser tan simple como desarrollar con su cámara la intuición de que va a ocurrir algo interesante o de que lo que ve será interesante porque está siendo captado por la cámara, cuando esto no era usual.

De esto depende que la narrativa se logre a veces y a veces no. Ciertamente la historia se escribe a partir de la reunión de datos ciertos, documentados, que hace falta concatenar para darles un sentido a partir de la trama que se propone al narrar. La narración cinematográfica por sí sola se integra cuando la realidad misma ofrece elementos de entramado, aunque no resulte todo lo terso posible, como en las fiestas del centenario, el viaje de Madero, la decena trágica, el centenario de 1921. En estos casos se puede apre-

⁹ Este “hecho” justifica, en primer lugar, el final de la película; pero, si se quiere ahondar en un posible significado, recuérdese que José Vasconcelos termina el tercer tomo de su autobiografía monumental, *El desastre*, señalando que espera la inauguración del Estadio Nacional para hacer efectiva la renuncia que había presentado al presidente de su cargo de secretario de Educación Pública. Para Vasconcelos el estadio tenía la importancia de culminar su labor edilicia, que, sin embargo, no incluyó la sede por él proyectada de la Biblioteca Nacional, frente a la Alameda central de la ciudad de México, en un impensable estilo bizantino. La referencia a Vasconcelos tiene, también, la intención de subrayar la tensión narrativa entre la historia oficial y la historia crítica que encarnaría Vasconcelos, en virtud del vasconcelismo del esposo de Carmen Toscano, Manuel Moreno Sánchez, quien se integró a la vida política oficial sin renunciar a su convicción juvenil favorable al gran caudillo cultural.

ciar, mejor que en otros, la posibilidad de un mínimo entramado a partir de la suma de imágenes de eventos cuyo nexo cobra sentido al formar parte de la totalidad a la que pertenecen. Esto puede ser claro, si lo que se ve es lo siguiente: rurales descansando, cárcel de Belem con boquete, trincheras abandonadas, cadáveres en carreta para ser incinerados, incendio y destrucción del edificio del periódico *La Nueva Era*, ruinas de los edificios del Campo Florido, la sexta delegación, el consulado del Japón, la YMCA, el reloj de Bucareli y la calle de Berlín.

Este conjunto de imágenes tomadas al concluir la decena trágica tienen mucha fuerza expresiva para ser aceptadas como documentos visuales que dan testimonio de destrucción, de guerra urbana y, desde luego, de que están ligados unos con otros sin necesidad de una edición manipulada, sino simplemente de secuencias filmadas o pegadas una a otra conforme Toscano las fue captando. Es uno de los momentos en los que se puede prescindir de la narración, ya que en algunos casos los edificios destruidos cuentan con un letrero que los identifica y, de no ser así, tampoco es imprescindible saber de cuáles se trata, sino simplemente del hecho de que están destruidos. Esta ejemplificación sólo se limita a un fragmento de la decena ni siquiera a toda ella, pero resulta suficiente para indicar una situación dramática.

En el caso opuesto está la secuencia del centenario de la consumación que ya se ha descrito anteriormente. Es decir, no todas las imágenes por sí solas cuentan con la referencia de pertenecer a un mismo acontecimiento; lo que les da ese carácter es la secuencia de la que forman parte. Si se quiere una reducción al absurdo, si se editaran algunos pies de la decena trágica dentro del centenario o viceversa, se notaría de manera evidente su no pertenencia a la secuencia mayor. En este punto conviene detenerse.

Cada imagen o secuencia menor refiere aquello que es filmado; por consiguiente, es un texto cuyo valor expresivo requerirá de lo que lo antecede y lo que continúa para establecer un sentido. Su significado queda condicionado a la sintaxis dentro de la cual se ubica. Si cada imagen es un texto, requiere el contexto de la secuencia mayor tanto para darle sentido a ella como para que ella le dé sentido a la imagen particular. La relación semántica-gramática es complementaria, ya que no sería posible la una sin la otra, pero es indudable que la gramática, la sintaxis, es la que da sentido

semántico a los caracteres mínimos que son los pies de película que retratan un objeto o conjunto de objetos.

La trama siempre tiende a ofrecerse más clara y explícita en las escenas de guerra que en los momentos de cotidianidad, a no ser por algunas interpolaciones muy breves, como los últimos días de don Porfirio en París o los funerales de Amado Nervo que en sí mismos ofrecen un mínimo entramado exclusivo. Aquí se puede tener cierto indicio de que Toscano, desde el ángulo de la historia tradicional, abordaba la filmación de batallas —o para el caso, el recorrido ferroviario de Madero triunfante— sabiendo que se trataba de algo memorable por la trascendencia que le había otorgado la historiografía a ese tipo de situaciones. Ahí se esfuerza en seguir la trama y captarla para ofrecerla al público de la manera en que se fue desarrollando. Lo cotidiano, en cambio, es anecdótico por carecer de secuencia, es episódico; parece agotarse en la mera ilustración que representa de un tiempo ido.

Finalmente, es el contexto narrativo el que ofrece una propuesta de significado a los conjuntos de imágenes que forman las colecciones de fotografías o de películas. Lo memorable en sí, que son las fotografías individuales o los pies de película, queda limitado meramente a recuperar una imagen, una propuesta visual, de utilidad incuestionable pero insuficiente para que hable por sí sola. No se le niega su potencial elocuente, pero dependerá del lector que la actualice a partir de sus propios elementos contextuales. Lo mismo sucede con los documentos históricos. Escribir historia no es solamente pegar uno con otro sino integrarlos en una trama prefigurada.