

Los raros

Lágrimas y posmodernismo

Rosa Beltrán

para Enrique Serna

En la película *Besos brujos* (1937), Libertad Lamarque se lanza contra el canalla que la ha secuestrado buscando echarlo de su vida, pero antes le exige: “devuélveme los besos que me robaste” y acto seguido se hace cargo de la devolución, es decir, lo besa. La primera vez que vi esta escena mi reacción fue de pasmo y fascinación. Por la literatura sabía de amantes despechadas que tras la ruptura pedían la devolución de cartas, anillos, listones y otros objetos. En cambio, no había sabido de nadie que pidiera la devolución de sus besos. Las frases del cine mexicano de los años cuarenta oídas en mi juventud en la frontera de los ochenta eran algo más que el kitsch que después constituiría un recurso toral en mi obra y en la de algunos autores de mi generación. Eran el retrato hablado —nunca mejor usado el oxímoron— de nuestra educación sentimental tan cercana a ciertos pasajes del absurdo que sin embargo vivimos como “lo auténtico”. Esas escenas hablaban —y hablan— de un modo de sentir que está en nuestro inconsciente colectivo y nos hace ser como somos, para sorpresa de otras idiosincrasias. “Yo siento así”, dirá un mexicano frente a un amigo, digamos, catalán, profundamente sorprendido de que el primero retire a otro el habla “porque lo vio feo” o de verlo embriagarse “solo de dolor” o “no más de rabia”. Lo sorprendente de las reacciones que vivimos como únicas posibles es que no son nuestras. Van precedidas de imágenes extraídas del museo visual que según Susan Sontag nace con la fotografía pero culmina en el cine. El de la “Época de Oro” del cine mexicano provee los gestos y las posibilidades de ser que aún nos definen, pero también las frases. Frases atesoradas como joyas raras en un alhajero que serán extraídas para usos especiales cuando salte

la liebre de la necesidad. Las piedras preciosas son muchas, pero las principales provienen de las cintas de Ismael Rodríguez (*Nosotros los pobres, Ustedes los ricos, Pepe El Toro*), con guion de Pedro de Urdimalas, la primera de ellas la más vista en la historia del cine mexicano de todos los tiempos. Su contenido kitsch es tan extremo que parece imposible que alguien no solo las tome en serio sino que sea capaz de conmoverse hasta la médula en la absoluta convicción de que resumen la condición humana. Y no obstante en su tiempo lo hicieron. Y lo siguen haciendo, lo *seguimos* haciendo como rasgo idiosincrásico, aun sin haber visto esas cintas, tal como lo quijotesco existe aun para quien no ha leído el *Quijote*. Si no, ¿de dónde viene el orgullo hiperbólico de un mexicano herido? ¿El orgullo, digamos, de un político atacado en su dignidad, aunque no la tenga? De la escena ancestral de *Nosotros los pobres* en que El Pinocho, ofendido cuando Pepe El Toro le pregunta si no ha visto el dinero que se le perdió, responde: “Si crees que yo te robé, pues márame, pero no me ofendas”. ¿Y el llanto? ¿De dónde viene tanto llanto? ¿Por qué lloran en pantalla, tan a gusto, los pobres, los ricos, las pérfidas clases medias, formando un lacrimario nacional del que más tarde se desprende la así llamada “industria de la lágrima”? Sin duda, de las razones que explica otra escena y otro diálogo en la misma cinta, donde Chachita, quien confiesa a El Camellito tener muchas ganas de llorar, recibe la siguiente respuesta: “Pos chille. Dichosos los ojos que pueden chillar porque cuando se tiene seco el llanto, se quema el corazón...”. Y luego añade: “Pero no llore de desesperación y de locura. Llore... porque este es un valle de lágrimas”. El lacrimario en que se tornó el valle de México una vez

secado el lago donde se posó el águila a devorar la serpiente trajo consigo un botín nada despreciable en términos económicos para el cine y la televisión. Y aunque es probable que se haya llevado el mítico diálogo a la memoria de otras generaciones, dejó en cambio el hábito de llorar a un pueblo que ganó el derecho de hacerlo por dolor, por gusto, por encono o porque sí.

El llanto, que sigue siendo un elemento estético (las divas “retratan” mejor con una lágrima trémula asomando en un *close up*) y moral (hay en Dolores del Río, en Marga López y tantas más una ecuación moralista que pretende ser lección ejemplar: abnegación igual a cromosoma xx) es también un recurso de poder, aunque el cine no lo exhiba. Un amigo poeta, de una generación en la que yo habría creído que estos valores estaban ya erradicados (la mía), me dijo un día, refiriéndose a la seducción: “yo no puedo enamorarme de una mujer que no me llore”. El poder matriarcal del llanto y el chantaje operan de un modo inverso a los argumentos del cine de los cuarenta, y hacen de las relaciones algo no explorado en la literatura. No hay una obra en la que una madre, o una esposa naveguen a su Ítaca particular sorteando exitosas las corrientes del mar de su propio llanto.

En cuanto a mí, vengo de una estirpe de madres, tías y abuelas trágicas, lloronas y poderosísimas. No hay nada compasivo en la mirada que exigen cuando lloran; nada que las emparente con Dolores del Río. El mar de llanto del cine de los cuarenta descubrió a sus sentidos un horizonte, infinitamente más gozoso: el placer de ver sufrir a otros. Las frases que implicaban de antemano los contenidos de la cinta desde el título fueron interpretadas de un modo distinto por ellas. Hubo una película que tuvo

gran popularidad, *Cuando los hijos se van*. Mi madre siempre dijo que la verdadera desgracia no llega cuando los hijos se van, sino cuando regresan. El delirio *camp* de las divas sufrientes, de las parejas perfectas y desgraciadas, de las madres decentes cuya recompensa era tener hijos malagradecidos, en algo las contagió, aunque de un modo extraño. Muchas veces me he preguntado de dónde viene la naturaleza trágica de mi familia. Creo que de un elemento cromático. En aquellas películas de mis padres y mis abuelos no había otra forma de sentir el mundo más que a través del blanco y el negro. Sabiendo siempre, de antemano, que predominaría el negro, por supuesto. El blanco y el negro eran metáfora del tema. La exaltación del rostro de la pareja, de la pecadora, de la madre que encuentra momentáneamente al hijo... seguida de la caída libre e inexorable en la oscura desdicha eran culpa del nitrato de plata. El golpe de luz era momentáneo: Dolores del Río ba-

jando una escalera en *Las abandonadas* era una reina cuyo mandato duraba una instantánea... para sucumbir de inmediato a la oscura mendicidad y el abandono del resto de la cinta. Fue por esos *long shots* tan oscuros que mi parentela no halló otra forma de sentir más que a través de lo trágico. Por eso tuve una familia dada al drama: padres que sufrían sin sufrir y tías que mucho antes de nacer ya estaban sufriendo. Las imágenes del cine de los cuarenta (que vieron mis padres y mis abuelos) construyeron la imagen edénica de un México que nunca fue más que a 24 cuadros por segundo pero en el que nosotros, las siguientes generaciones, creemos o queremos creer porque esta es quizá la única forma de sobrevivir al cerco de violencia que rodea nuestras casas y nuestras mentes, a una ciudad donde no nos explicamos que se haya visto en el cielo algo más que una maraña de cables. Una forma de sentir que es interesante captar en su contradicción, buscando una clari-

dad aparente detrás de la que se afirma y niega simultáneamente. Un estilo donde esas fórmulas de relación con el mundo están estetizadas de modo que la historia se lea como lógica y absurda, irónica y dramática y sin fisuras, todo al mismo tiempo. Una forma de absurdo en la relación con los otros que hemos "naturalizado" a partir de imágenes visuales y verbales previas y que, no obstante, creemos universal. Por contraposición al cine de los cuarenta y a su herencia fatal, mi obra y la de algunos autores de mi generación ahonda en el sentido vital de la comedia del absurdo donde el mundo del revés descubre el lado fútil y ridículo de la vida pero también el sabor agri dulce de la risa. Un fruto prohibido, este estilo, en el edén del llanto del cine nacional y en el paraíso de las ideas y las representaciones hieráticas sobre la vida, donde cargamos el peso de una herencia que no nos permite pensar que reírnos de nosotros mismos es, puede ser, un recurso de Arte Mayor. **U**



Dolores del Río en *Las abandonadas*, 1944



Pedro Infante y Blanca Estela Pavón en *Nosotros los pobres*, 1947