



Margo Glantz

El día de tu boda

Índice

Mensajes de amor
La muerte de amor
La carta postal
Correo del sentimiento
Nostalgias
El hogar
La limitación del universo
¿Expansión o contricción?
La moda y la moral
¿Fatalidad o semejanza?
El corazón es nuestra casa
La casa como iglesia
El vacío preside
La inercia de la desenvoltura
Repostería del texto
La utopía
¿Será Valentino?
Los ciclos de la vida
El orden artificial
El sueño dorado
Amor más fuerte que la gloria
Teatro sin mundo

La felicidad es la familia numerosa
Sin lágrimas, sin risas
El signo de la facilidad
Cualquier tiempo pasado...
Las desemejanzas
El itinerario de las cartas
Entre la blancura y el bronce

Para mis hijas Renata y Alina.

Para (E) Liza, mi mamá.

Mensajes de amor

Quizá alguna vez la pasión humana se midió por su capacidad de escribir cartas de amor, por la verdad inmensa de su caligrafía, por la paciencia infinita de dibujar con precisión las letras necesarias, ordenarlas con elegancia dentro de un cuadrado de papel cuya textura luminosa aclaraba las correspondencias, y, luego, encerraba su pasión en un sobre forrado de papel iridiscente que contenía con discreción todos los secretos y conservaba las ondulaciones y los estremecimientos de una pasión, fuera ésta el amor-pasión o el amor filial, el amor a los amigos o el amor por las cosas. Quizá pueda recordarse la escritura apasionada que se cruzó entre una madre y una hija, Madame de Sevigne y Madame de Grignan, las cartas apasionadas de la monja portuguesa, quizá perfectamente caligrafiadas para simular una escritura de mujer, quizá extrañamente deformadas por las lágrimas si quien las escribió fue del sexo femenino. Todavía guardamos con celo en todos los museos los objetos de la escribanía, y una exposición que muestra a un escritor no puede dejar de enseñar las caligrafías diversas que en el mundo han sido, y, generalmente, aunque no sea uno grafólogo, es posible detectar algunos destellos de lo que pudiera llamarse genio.

Ahora las cartas no se escriben, los tinteros ya no existen y el secante es un objeto totalmente obsoleto: ¡tenía tan bella forma y dejaba adivinar tantos enigmas en los caracteres alrevesados de su infamia! Los secretares cerrados celosamente, con pequeños cajones ocultos por un resorte diabólico se han sustituido ahora por las secretarias, seres serviciales, que utilizan la taquigrafía como una espada interpuesta entre la letra manuscrita y la mecanografía. Del secretaire pasamos a la secretaria. De la carta lacrada y perfumada a la carta dictada y pasada a

máquina eléctrica. Del mensaje de amor al mensaje burocrático. Las líneas de la mano con su distintiva grafología eran descifradas por los amantes cuando rescataban el mensaje escondido en los cajones cubiertos de seda cruda dentro de los preciosos muebles, y su desciframiento coloreaba las pasiones y convocaba hasta la misma muerte.

La muerte de amor

Los sobres y el papel de cartas se han vulgarizado, la manifestación golosa del amor que pasa la lengua para cerrar el sobre se ha cancelado. Los deliciosos papeles con iniciales entrelazadas como las que solían llevar las sábanas y las toallas llevan la marca de la fábrica que los ha impreso y distribuido. Las correspondencias se hacen en serie. Pero dejemos la nostalgia. Creo que no es posible lamentarlo todo. De cualquier modo siempre hubo manuales de correspondencia, siempre hubo escribanos de pasiones, siempre hubo modelos hechos en serie para quienes querían expresar su amor y no podían hacerlo a su medida; por ello acudían a la confección, como ahora vamos a comprar vestido de botica.

La pasión es anacrónica, levemente nauseabunda y deliciosa. Recuerda el gusto amargo y azucarado de la goma sobre la lengua, el chasquido del anillo sobre el lacre, el regusto anticipado de la desesperación de la muerte del amor no correspondido.

Ahora existen los mensajes fotográficos, las tarjetas machote, los sentimientos debidamente clasificados, los telegramas. Leamos.

La carta postal

La carta postal es un género en sí mismo. Género pequeño y constreñido. Da idea, rápida y concisa, de un viaje, de un panorama, de una ciudad, de un sentimiento. Limita entre sus cuatro paredes una realidad que exige una lectura, por lo general inmediata, sin profundidad. Ofrece en su exterior una mirada clara, directa; en su interior (¿lo tiene?) algunas líneas en negro, escalones precisos para montar una dirección y para delinear un saludo, son lugares definidos por la necesidad de añadir algunas letras al mensaje exterior para hacerlo personal. También en algún rincón del rectángulo se lee una aclaración, quizá el nombre del autor y la procedencia de la carta y de la fotografía.

A veces, viene sólo el retrato de los enamorados.

Es entonces un mensaje puro, un sobreentendido, va junto a unas flores o acompaña algún regalo, o simplemente ha sido entregado para reiterar la duración y la extensión del amor.

Las cartas postales son una forma de correspondencia más. Ayuntadas al viejo arte que tanto conociera el taimado Richardson cuando después de redactar los mensajes de las jóvenes a sus novios o a sus pretendientes redactara las tribulaciones de Pamela o de Clarissa. También recuerdan, vagamente, y con terror, las viejas correspondencias peligrosas, las que caligrafiaran perversamente los amigos de Choderlos de Laclos. Y, entre nosotros, los veloces manuales -tipo cancionero o verso calavera- de José Guadalupe Posada impresos en los talleres de Vanegas Arroyo. Luego están, para siempre, pero sin apocalipsis, los evangelistas, los fieles escribientes de los portales de Santo Domingo, con sus viejas máquinas de escribir destartadas y con sus viejas fórmulas: «Por la presente quiero decirte que estoy bien...».

Correo del sentimiento

La carta postal de sentimiento ahorra los manuales. A la vista queda todo aquello que es necesario para esbozar las mismas frases, la uniformidad de las ternuras, la regularidad de las miradas, la oblicua y pasajera alusión carnal que esbozan las manos como si trazaran las palabras que los ojos dicen y las manos apoyan. No hay necesidad de aclaraciones, el mundo es apenas el espacio cuadrado de la foto dentro de la que se alinean unos cuerpos, unos gestos, unas flores, el terciopelo y los encajes.

A veces una luna, unos jardines, una cuna.

Son de los veintes. Vienen de Turín. La marca de fábrica: Fotocelere de Angelo Campassi.

Llegan a montones, se distribuyen por todas partes, se despliegan a lo largo y lo ancho de las vitrinas. Se compran como se compra el afecto, cariñosamente, con miras a añadirlas como una muestra más de devoción, o como hipérbole de las flores que sobreabundan. Se inscribe en ellas alguna estrofa, por lo menos algún nombre y quizá un tímido «la amo», quizá una petición formal de matrimonio, o valen como apoyo para un regalo de cumpleaños.

Las niñas abren con su sonrisa el camino del corazón. Las novias lo recorren estremecidas. Las parejas caminan juntas para proteger a sus criaturas y los abuelos bendicen la tierna unión. Y todo lo demás es simple, simple variante de lo mismo, el mismo cariño contenido aunque desbordado por los ojos y por los pincelazos de color compacto y primario. El corazón palpita y remeda la languidez sensitiva de los amores correspondidos y las descendencias felices. Y uno que siempre ha creído

que el amor no dura...

Nostalgia porfiriana. Resguardo contra la guerra. Contra las huestes de Eufemio Zapata, los peligros cristeros y el olor a estiércol, el novio de traje perfumado y cabello con gomina. El exterior violento, con sus campañas destructoras y sus anchos panoramas se enfrenta al interior aterciopelado, pequeño, hogareño. Con las manos entrelazadas, los enamorados planean su largo futuro. Un futuro que no permanece anclado a las tarjetas postales que se empiezan a degradar, a emigrar, a recorrer los barrios bajos, a descender como descendiera Santa cuando dejó la casa de la española Elvira. Al final del peregrinaje las encontramos en las tlapalerías y en las mercerías, en las dulcerías y quizá hasta en los estanquillos, esos estanquillos de la colonia Santa María que trueca sus galas porfirianas por las modestias posrevolucionarias. Y luego también las tarjetas se van de la ciudad, emigran, por bandadas, como golondrinas (con la diferencia de que regresan apenas, muy disminuidas), y se ubican, haciendo nido en los mercados de Ciudad del Oro, de Guerrero, de Guadalajara, de Michoacán o de Oaxaca y Chiapas, mas ¿cuántas eran? Millares, pues se desplazan y permanecen, siempre en colección, por toda la República, con su marca de fábrica lejana, distinguida, recordando que sus orígenes fueron señeros y que ahora descenden por las clases y por las provincias, y que ya son de industria nacional. Se reencuentran también en las paredes, junto a los retratos color de sepia de los abuelos, o las fotografías más oscuras y más mal tomadas de las generaciones nuevas, junto a los santos o a las santas, y hasta cerca de los calendarios con «viejas encueradas», como seguramente las veía (de nuevo) Santa, en la recámara de sus dos hermanos, antes de que ella también descendiera por las calles y se hiciera mujer de la vida. Y entonces la gente las compra escogiendo con delectación una o algunas, y escondiéndolas luego bajo los vidrios de la mesa o del trinchador donde serán violadas por la mancha de leche o por la pata de mosca y algún día rescatadas por el capitalino emocionado ante las muestras perfectas de su propia sensibilidad.

Nostalgias

Quizá por nostalgia de Romeo y Julieta, la pareja más importante del romanticismo amoroso, todas las cartas postales que intercambiaban, tiernamente perfumadas, los enamorados mexicanos de la década del veinte al treinta, procedían de Italia. Es la década -quizá iniciada en 1918- de la esperanza, luego de la depresión en los Estados Unidos y del fascismo en Italia, y en Alemania. En México se consolida la Revolución.

Y las caras, siempre pacíficas, siempre castas, eluden con un alado gesto cualquier ánimo de guerra, cualquier idea de violencia: el hogar tiene sus dioses protectores, sus lares, y el ámbito sagrado se asienta en el espacio destinado a contener la fotografía.

La vida exterior asoma apenas en la punta abrigada del zapato o en la

rosa del ojal, en las flores (siempre frescas) que aparecen volando como palomas

Paloma blanca, blanca paloma,
tus alas quien tuviera,
quien tuviera tus alas
o decorando sin empacho las pequeñas mesas, en torno de las cuales se alinean con parcialidad meliflua las figuras tocadas levemente por las florituras de un mantel que nunca sirve para colocar sobre él los alimentos, sólo para componer los bouquets de flores inmersas en un vaso tan elegante y tan fugaz como ellas mismas. Es curioso: la solidez definitiva del hogar se sustenta en la volátil condición del encaje y en la percedera solicitud que emana de las flores.

El hogar

Se consolida el hogar pequeñoburgués, surge la clase media revolucionaria. En ese ámbito los ornamentos operan de manera sistemática para unificar el pequeño mundo que allí habita, unos cuantos objetos-símbolo, unos cuantos gestos, un tipo de mirada. Y en síntesis, una artificialidad total. Ya empieza el ready made.

Se huye de la naturaleza: sus elementos se han deslindado y aparecen mutilados y estratificados: existe lo necesario no para vivir sino para enaltecer un tipo de vida, totalmente suspendida en el vacío del estereotipo y en la percepción almibarada de la plenitud. No hay necesidades, la vida es una fiesta: los trajes lo denotan.

La limitación del universo

En el universo perfectamente delimitado de la carta postal se leen entonces mensajes definidos. Una carta postal con novia enfundada delicadamente en un velo deja transparentar su pureza y su dedicación; ya tiene su enamorado y su clave es sencilla y fija, semejante a la que vemos en las letras redondas y caligrafiadas (o hasta mecanografiadas) en los manuales de correspondencias. Sólo que en estas postales las correspondencias son escasas y tan limitadas como el estrecho margen del rectángulo con que se encuadra la foto. Y las variantes son muy pocas: son actitudes designadas, gestualización pura o alfabetos simplísimos de

comportamientos amorosos.

Evocan, como ya he dicho, una ligereza, nunca una profundidad, apenas si tienen perspectiva y su espesor es el de un pétalo de rosa. Así, el mundo amoroso no se desparrama, no se difumina, apenas se contiene. Y se contiene porque en el interior de la postal se ha colocado, en fotografía, el sentimiento exacto, aquel que nunca puede rebasar sus límites. Es el justo medio que la decencia permite.

¿Expansión o contricción?

Y no puede rebasar sus límites porque el sentimiento amoroso retratado en las lánguidas postales de los años veinte ya no existe o si existe se integra de inmediato a la cursilería evidente de la sensibilidad del tiempo en que se hicieron los retratos. Digo que ese sentimiento no existe porque está perfectamente echado, caracterizado por ciertas poses limítrofes, totalmente posadas, y, ¡valga la expresión!, para que el azar no intervenga en nada y permita que haya un control estricto del mensaje que ha de ser masivo, uniformante dentro de esa clase, regulando el sentimiento y el concepto de amor y de familia, porque eso sí es absoluto, este amor sólo puede desembocar en la familia.

La moda y la moral

La moda se imbrica en la moral. La moda y la moral presuponen de inmediato la existencia precisa de una cotidianeidad y los reglamentos característicos que conforman y moldean el sentimiento. Aquí sólo se puede amar de una manera: se ama con elegancia, con dignidad, con decencia. Y por ello el novio va vestido de frac y la novia lleva los velos con pudibunda sonrisa. Ambos llevan los labios pintados y él una flor en el ojal, y esa flores, naturalmente, un fragmento del azahar que corona con precisión renacentista la frente de la novia. Y el sentimiento amoroso se encarta desde Italia, viene envasado de origen, es importado y suele venderse cotidianamente en los mercados de la capital, en los de Oaxaca, en los de Querétaro, por ejemplo, donde todavía hace muy poco tiempo era posible encontrar esas postales.

¡Extraña fatalidad! ¿Pero es así? ¿Es verdaderamente una fatalidad? ¿No significa algo dentro del contexto en donde pulularon esas cartas postales?

¿Fatalidad o semejanza?

Puede ser fortuito pero creo que no. La clase media surge tímidamente y empieza a consolidarse como tal después de la Revolución. El hogar se hace importante, se solidifica, pero dentro de otros límites, con otros conceptos, pero siempre sobre los lineamientos de la fidelidad; de la solidez y de la decencia. La compostura, la propiedad de este universo es evidente. Su molde es la perfección, la estabilidad, la permanencia. Todos van vestidos con una gran pulcritud, con sobriedad, a pesar de que los tejidos que han servido para confeccionar los trajes sean suntuosos y deriven de fibras naturales y costosas: es la seda, el casimir peinado, los encajes, el terciopelo. El fascismo involucra a las clases medias y establece el papel de la familia, sus características, su moralidad. No quiero decir con esto que en México existiera el fascismo, no; pero ya se plantean algunos de sus valores más definidos y se adecuan a la realidad familiar. ¿No hubo en los treinta un movimiento populista en Argentina? ¿No estuvo apoyado en los obreros y en la clase media? ¿No era ésta más numerosa que la de México y no prendió mejor en ella sus raíces?

El corazón es nuestra casa

Es también la época del bolero, de las canciones de Lara, de la sensiblería, de la cadencia que a todos nos emociona y nos hace cursis. ¿Quién que es quién no tiene su corazoncito?

Y el corazoncito está en el interior del cuerpo, bien protegido, calentito, latiendo y permitiéndonos los suspiros, los estremecimientos. ¡Mas hay que tener cuidado! ¡Nada de excesos! Todo tiene sus límites y muy estrechos. Hay que evitar el infarto. El hogar es, igual que la tarjeta, un universo cuadrado, limitado. Un paraíso encerrado en sí mismo, sin salida. A pesar de que los trajes son de baile o de fiesta, esos trajes sólo se usan dentro de la fotografía, son como trajes de domingo convertidos en trajes semanales. Así el domingo se perpetúa pero también se laiciza. En nuestras postales ni asomo de presencias eclesiásticas, sólo la casa y sus habitantes, los muebles y sus garigoleos, algunos jardines peinados, un arroyuelo, un puentecito (como los del Parque México), a veces una casita de muñecas (como las que dibujan los niños) vuela por los aires o se asienta sobre una capa de nieve que en México sólo existe en los volcanes. Mientras, las iglesias están cerradas al culto. Y los cristeros son ahorcados.

La casa como iglesia

El hogar se ha convertido en iglesia. Las bodas son sin público. Están solos el novio y la novia: no hay cura que santifique el matrimonio y lo haga un sacramento, no hay tampoco juez del Registro Civil. Hay una postal con velos, con ojos y con flores, flores en el ojal y timideces en la mirada, labios pintados y mejillas coloreadas, rubores póstumos. El enlace se consuma para formar un hogar: los novios no salen ni entran de su casa, están siempre en ella. No hay invitados a la boda, no hay banquete, ninguna ceremonia. Simplemente el matrimonio legalizado por la fotografía y por su contexto imborrable: el seno del hogar. El hombre y la mujer son de su casa, los niños también, nunca los vemos en grupos exteriores, van juntos ofreciendo flores pero no como ofrenda a la Virgen sino al hogar, siempre sacrosanto en su absoluto laicismo. Los portones de las iglesias siguen cerrados.

El vacío preside

Aun en los casos en que la escena se ensancha y los novios aparecen al pie de una escalera o dentro de un edificio que parece templo, el vacío preside la escena y los únicos habitantes de la realidad son quienes, con las manos enlazadas, han decidido fundar un hogar.

Esta es la única acción que se percibe: el deseo de fundar un hogar que se infiere del hecho mismo de que los fotografiados estén vestidos con el traje de novios y de que en la sucesión de fotografías reiterativas que constituyen la serie se materialice de inmediato el producto de la unión: los niños instalados casi siempre dentro del centro básico de operaciones de la casa, un salón-comedor donde la familia se reúne perfectamente alineada en torno a la mesa, ocupando sus posiciones más significativas.

¿Pero qué significan? Aparentemente nada, quizás su existencia protegida dentro de los límites de la casa o de un paisaje a mitad natural y a mitad de pacotilla en el que aterriza, concretizada en una casa de juguete, la noción misma de casa.

La inercia de la desenvoltura

El sentido capital de las escenas que se repiten con leves variantes: casi una progresión de imágenes cinematográficas que aún no han sido puestas en movimiento, es el de una actitud perezosa o mejor dicho desenvuelta y coqueta. La fijación de las imágenes determina siempre un trazado vacío de conductas detenido en su transcurso. Las actividades del hogar han cedido al deseo siempre presente -quizá el único deseo que aquí se representa- de conservar imperecedera la sensación de unidad, el carácter inmarcesible del grupo familiar. De ahí que la foto enracime a los individuos de ese grupo y los ligue con los otros de manera indisoluble.

Repostería del texto

Los alimentos no existen. A menos que la gente coma flores. Todo se acomoda a su contexto: estamos en un mundo ligero, por tanto, aéreo, frágil y transparente: sus personajes no pueden comer, tampoco comulgar. Están, permanecen, se agrupan adoptando posiciones idénticas, repetitivas, posadas (posar sería, naturalmente, la palabra más reiterada en esta lectura).

La familia posa junto a la mesa. ¿Antes o después de la comida? No importa, la apariencia es deliciosa, ordenada, enriquecida por los encajes del mantel y la consistencia fresca de los arreglos florales. Quizás estemos en primavera, en la eterna primavera. ¿No es acaso México el país de la eterna primavera? Las flores pueden nombrarse siemprevivas. Son el fuego del hogar, su permanencia. La mesa es entonces un adorno, un objeto decorativo, el objeto necesario para que quienes posan no tengan que posar en el vacío. Ninguna domesticidad quebranta el templo del hogar. Jamás un plato confeccionado, ni siquiera la repostería, nunca una cocina, menos un delantal.

La utopía

Henos aquí entonces en el reino de lo pastoril. Los pastores habitan el no-lugar. El tiempo es clemente y eterno. La lucha por la subsistencia innecesaria. Los personajes ocupan una escena definitiva y total pero en el vacío, el que crea la ausencia total de narración. Unos cuantos signos reiterados. Una sucesión limitada de cuerpos en los que varía ligeramente la posición de la cabeza o de las extremidades. Se advierte de inmediato el dedo que señala el lugar que debe ocupar cada uno de los miembros del grupo, el carácter y la tonalidad de la inclinación de un brazo, el gesto benevolente con que se agacha la cabeza, la desenvoltura con que se apunta con el pie. Y sin embargo todos son gestos vacíos que esperan su continuación o que rellenan el estereotipo. Se diría que el objeto juega a la vez con la previsión y la imprevisión del espacio en que está colocado. Y es que también a la vez por su misma perfección estas escenas tan repetidas escamotean el sentido que encierran, dejándonos ante los puntos suspensivos, puntos trazados con la esperanza de descubrir una acción. ¿Y cuál podría ser esa acción o narración?

El ciclo eterno del nacimiento, el casamiento y la muerte. Pero ¡cuidado!, en ninguna de estas fotografías se aloja la muerte. No existe, es una ausencia indefinida como la ausencia de los objetos utilitarios, como la ausencia de los alimentos, y actúa como el contrasentido del excesivo y con todo muy simplificado ornato.

¿Será Valentino?

Las fotografías nos conectan con el cine. Las imágenes calcan un aire evanescente y atractivo que fascina a las multitudes. Las novias contemplan al amado con la misma mirada perpleja y atareada que desplegaban las divas sucesivas que acompañaron a Valentino. El novio es una réplica hogareña del galán italiano. Alisa cuidadosamente su pelo y su traje (antes de posar); también el gesto con que quedará inmortalizada su mano. Su expresión se matiza por el maquillaje encubridor, válido en la medida que resguarda la frágil esencia de flor fresca, ligeramente protectora pero también deformante porque el galán de cine mudo conserva su aspecto pero ha sido trasladado a un ámbito totalmente distinto del que le es habitual, si tomamos en cuenta su carácter de ídolo y por tanto su transformación en mito. Conserva la distinguida perfección de un traje de ceremonias y la consistencia oleaginosa de su peinado, la coloración untuosa de sus labios que lo hacen semejante a un vampiro, imantando en su sonrisa la perversa identidad, amalgamándola a un tipo de erotismo exiliado de la foto.

La figura del ídolo se preserva pero también el carácter recogido y final de la familia. Está la imagen pero no el contexto. Valentino se desmesura, se desorbita, se apasiona. Valentino enamora, muda de traje, monta a caballo, rapta doncellas, es árabe, es látigo, ama con halagos y con violencias. Nada de esto en las cartas postales. Valentino se ha dejado domesticar aunque siga envuelto en su halo característico, el que le otorga la fotografía de estudio, la que lo ha obligado a posar, a adoptar una indumentaria, a esbozar la retórica amorosa.

Y toda retórica consta de figuras. La carta postal diseña algunas inmutables y sus reglas son severas aunque amables, definitivas aunque aéreas. Valentino debe prescindir de su fama, no de su cara. Es la envoltura mas no la conducta. Es el armazón del ídolo, ha sido despojado de su carácter donjuanesco, es ahora la imagen de la fidelidad, de la fidelidad al hogar, el pilar de la casa, su eje, la columna central. Lo vemos inclinado con solicitud hacia su amada, asequible, obsequioso, distinguido, padre modelo. Ejerce con sobrio ademán la jurisdicción de su ámbito familiar, sin violencias, es un mundo saturado de idealidad. El amor cortés sin castillo, el amor cortés dentro del interior pequeñoburgués. La novela pastoril sin novela y sin Trianón.

Los ciclos de la vida

Pienso en las imágenes fijas: van configurando los rushes de una película; sin embargo, las figuras que avanzan y que debieran ejecutar los movimientos sucesivos que exige el ritmo del cine no van a ninguna parte porque la narración se pasma, queda entorpecida en la persistencia de un

esbozo de acción que dibuja el proceso continuo de la vida, detenido en la alegoría: las máximas expresiones de la vitalidad o los momentos cruciales se retratan como sin sentido o finalidad. Son gestos, o mejor, poses, o tal vez imágenes definitivas de un acontecer vital, sin futuro ni pasado. ¿Es primero la boda? ¿O es la cuna lo primero?

Eso depende de quien compre la tarjeta. Pero en las series de fotos los recién casados dejan paso a grupos de familia sin planificación: la pareja engendra hijos en múltiplos de dos: son dos, cuatro o seis hijos que se alinean alrededor de sus progenitores. A veces también aparecen niños solos, algunas tríadas o parejas de niños: dos hermanitas y sobre todo un hermanito y una hermanita, llenas de caireles blondos y de encajes las niñas, con traje marinero los niños; de repente, quebrando la sucesión, un niño rubio con aire precursor de rebelde sin causa, apunta hacia adelante cargando una vaga reminiscencia a lo Humphrey Bogart, o hasta a James Dean.

No importa: cada personaje está ya hecho, sin ninguna imperfección, es el retrato acabado de una etapa vital, imperecedera, homogénea, sin deterioros.

La narración sigue estancada: el nacimiento (siempre representado por una cuna en la que se aloja un niño que ya es formal, es decir alrededor de los 10 meses o un año); la niñez (niños entre dos y diez años); la edad productiva (los novios, la familia); la vejez (la familia con los abuelos). Son momentos dignos pero desprovistos de heroicidad. Nada que ver con esos momentos borgianos en los que un personaje encuentra su destino (y su sentido), justificando todo lo que ha vivido por ese único instante capital.

No, estos momentos son definitivos, genésicos, pero carecen de densidad. La épica revolucionaria no tiene cabida en esta óptica.

El orden artificial

La foto documental recoge un aspecto de la realidad. Lo aísla y lo detiene en su supuesta objetividad. Está al servicio sin embargo de una intención de denuncia que puede ostentarse o esconderse. Con todo, si se contempla la foto aislada la historia desaparece, se deshace en el contexto pretendidamente inocente de la objetividad. La serialidad presente en las cartas postales exhibidas en las tiendas y en los mercados intenta nombrar una irrealidad, una fantasía, dibujar un orden artificial. Son fundamentalmente teatrales y representan un género de dramatización cercana al melodrama, pero sin llegar nunca a delinearlos porque carecen de argumento. Los personajes están vestidos para actuar y en ese acto mismo, en el de cubrirse de un vestido y adoptar una mirada y una posición en el retrato, se concentra todo el esfuerzo, la obstinación absoluta que produce el cliché de la felicidad (y el de la facilidad). Se han elegido situaciones concretadas en momentos espesos como un bloque pero desprovistos de antecedentes y de perspectivas. Se ha preparado el escenario, se ha definido la utilería, se colocan dentro de la escena los

personajes pero su inmovilidad total deshace cualquier intento de narración. En cambio, tenemos esbozada una pura virtualidad. Tenemos ante nosotros, cristalizada, la imagen misma de la retórica pura. No hay digresiones, ni argumentación directa; hay la figura expuesta ante nosotros. La exposición de los hechos, preámbulo esencial de toda teatralidad occidental, se estanca en la inmovilidad de las figuras; tal parece que asistimos a la representación exacta de lo que para los antiguos era el orden artificial del discurso: «El orden es artificial si se parte, no del comienzo de lo que pasó, sino del medio». «El orden artificial corta la sucesión natural de los hechos» porque trata de obtener «unidades móviles, reversibles». De esta manera se destruye «la naturaleza» mítica del tiempo lineal.

La fotografía se queda simplemente en la descripción de estados, procede brutalmente a aniquilar la fábula. Los personajes vueltos objetos la bloquean, se la tragan y nos enfrentan a una posición, la que ocupan los objetos en el espacio del que podría derivarse la narración. Los datos de la historia (que no existe) se confunden con los objetos de la habitación dentro de la que se incluyen también las personas convertidas en expositoras de un acto detenido: este acto forma parte de una serialidad genésica concebida sólo como acto, como momento puro aislado de su acontecer, degradando la anécdota y entregándonos situaciones detenidas, elementos necesarios para la codificación. La vida se clasifica y se desarrolla pasando por etapas. Cada etapa forma por sí misma una figura. Figura para contemplar y figura para armar y declinar.

El sueño dorado

La vista acaricia. Fotografía a colores, colocados con delicadeza sobre el blanco y el negro. Los tonos son primarios: para el vestido de las niñas, el verde bandera, el turquesa, el rosa (naturalmente), el azul pálido, el encaje blanco. Las mujeres casadas suelen llevar un vestido turquesa, vino oscuro, verde, rojo; los cuellos son de piqué, casi de colegiala; la coquetería extrema es colocar con paciencia las pinceladas sobre los pequeños espacios que han de colorearse a mano, con la misma paciencia infinita con que se coloreaban los soldaditos de plomo o los marineros de los barcos-modelo para armar. La minuciosidad y la ternura desplegadas, máxime cuando se trata de las flores o de los manteles; también de los tapizados florales (el pleonasma) que cubren las paredes. Porque es necesario que todo se cubra, los cuerpos y las sillas, las paredes y los pisos y las mesas. Es un hogar sólido para la mirada, abrigado y pulido, «distinguido». El público popular al comprar las tarjetas admira de cerca sus delicias, las absorbe, las paladea como si pusiera la lengua sobre un barquillo con helado de chocolate.

El sedimento de lo pulido nos deja entrever una fuga varias veces mencionada en estas páginas: una fuga hacia lo artificial, un alejamiento de lo real, una intención de enmascarar la vida cotidiana, de sacarla de la órbita de la fotografía; es decir, de tachar con violencia el carácter

documental que suele ofrecer este arte. No hay documental pues nada se documenta. La melancolía pegajosa que producen esas postales cuando se miran, el encanto indefinido que proviene de los rostros (y su vaga semejanza con rostros encantados como el de las grandes divas), el sentimentalismo efusivo que derraman es un canto exaltado a la mediocridad. Pero también el ideal de un estatus. ¿Cómo llegar a él? Adquiriéndolo y utilizándolo como fetiche, garantía de felicidad y plenitud.

Amor más fuerte que la gloria

Quizá el subterfugio más perverso de esta serie de cartas postales sea el escamoteo. La posibilidad de travestir una realidad y convertirla en arquetipo. El modelo pequeñoburgués se reviste de todas las glorias civiles, cuidadosamente borradas, sin embargo, de su entorno. La imagen lírica de la mujer se consagra definitivamente. Y ya lo he repetido varias veces, se consagra desterrando lo religioso para optar por el laicismo: es la diosa del hogar. Y el marido, el pater familiae. Nada de imágenes patriarcales definidas. Son imágenes disfrazadas. El marido recupera su posición de mando pero sacrifica su volatilidad. La mujer ha sido siempre de su casa como una paloma para el nido, y el hombre, león para el combate, abandona las garras y la melena (nunca el traje ni la corbata) y se vuelve también hombre de su casa.

La pareja, centro de la realidad, se entroniza, ocupa el lugar que antes ocupaba lo divino, se vuelve el fetiche integral, máxima suma, concentrado perfecto (como los cubitos que disueltos en agua hirviendo producen milagrosamente el consomé) de un devenir social compartimentado en las diversas casas (probablemente bastante pequeñas, antecesoras en su dimensión de los multifamiliares) que se asoman desde la tarjeta para presidir como imágenes de santidad los diversos hogares que las alberguen. El amor más fuerte que la gloria define su moral y organiza sus estatutos.

Teatro sin mundo

Una sensación curiosa embarga a quienes contemplan con demasiada insistencia estas postales. La constante dinámica de la pose que coloca a la misma familia en posiciones vagamente diferentes la una de la otra, la complacencia con que los novios componen y descomponen los velos y los ojos, los cuartos y medios perfiles, la cuidadosa colocación de brazos, piernas y manos que hacen juego con la sonrisa a demi o a pliegue cerrado,

inducen a pensar en un espectador escondido detrás de la foto o frente a ella. La foto es el teatro y los actores condensan en sus repetidas geometrías una antinomia. Su estancia dentro de la casa es el estado perfecto de la existencia: la intimidad. Las cuatro paredes que rodean a los habitantes de la casa garantizan su acontecer protegido y acolchonado. La habitación condensa las efusiones amorosas otorgándoles legitimidad. Lo legítimo y lo íntimo son el corolario obligado de este acontecer mullido.

Mas, ¡cuidado!, toda foto tiene su espectador y la felicidad puede circular de mano en mano. Al venderse la tarjeta, la intimidad es manoseada y la legitimidad se vuelve sospechosa: ha sido entregada al espionaje implacable de quienes envidian su esplendor.

La felicidad es la familia numerosa

Si la perversidad es, según el concepto lacaniano, la búsqueda de un placer que no se determina por una finalidad social o la de conservar la especie, entonces este texto es absolutamente decente.

La felicidad es la familia numerosa, orgánica, bien alimentada, estrictamente vestida, entre guirnaldas de flores. Aunque si lo vemos con cuidado empieza a filtrarse un hilito de perversión. Es cierto que las fotos ordenan su universo en torno de una idea repetida hasta la náusea dentro de contextos afirmados frente a una negatividad: la imagen es definitiva, en ella se advierten con singular fruición ciertos elementos, fuera de ellos no existe el mundo. Es un exceso apoyado en la carencia. Las referencias textuales son reiterativas, las carencias se adivinan por contraste. No hay placer, hay planeación, pero dentro de la utopía. La planeación familiar es la generación. El bienestar se contabiliza por el número de hijos y por el número de flores. No tener una mesa con mantel de encajes sería un signo de decadencia. ¿No están los novios, recién casados, separados por una mesa pequeña que va cubierta con el consabido mantel y las infaltables flores? El episodio siguiente nos muestra a la misma pareja construida alrededor de una mesa más grande con un mantel más largo, más profusamente adornado por encajes y con un jarrón conteniendo un número aún mayor de flores, y sentados al lado de los padres o colocados a su alrededor otra floración de hijos.

No hay placer que no se rentabilice. Matrimonio es igual a familia numerosa. El placer se aísla asépticamente. Ni una sola arruga de la seda, ni un solo botón fuera de su lugar, el pañuelo blanco en el bolsillo o los azahares en el ojal. Y sin embargo...

Sin lágrimas, sin risas

No hay contexto social. Es la familia surgiendo de un mundo transparente y amorfo. Todo está dado de antemano y se ha hecho un corte con lo exterior:

no hay trabajo, ni fábricas, ni oficinas, ni coches, ni desplazamientos, sólo un recibidor, nunca se ve la cocina, menos el baño o la recámara. Todo es una pura negatividad. Tampoco hay pasión ni tragedia, ni siquiera melodrama, pues no hay lágrimas ni risas.

Las mujeres manejan una sonrisa enigmática a lo Mona Lisa, con su candor, sin su misterio. Les cuelga un aire suave de los rostros, la boca apenas se entreabre, se estira, dando paso a una especie de mueca inefable de ternura, y, de pronto, en el espesor de un segundo, la cámara capta una mirada equívoca y traicionera, cómplice, ligeramente maliciosa o sorprendida (¿in fraganti?).

Lo demás es el justo medio preciso por el que circulan los mensajes: la imagen misma, implacable, de la felicidad está ante nosotros.

El signo de la facilidad

Si la vida de interiores es tan calmada y transcurre con tal placidez y armonía, el signo evidente que la determina es el de la facilidad. La vida es fácil porque todo está al alcance de la mano y porque el universo total se contiene en sí mismo dentro de un radio muy pequeño. Están las figuras protectoras del padre y de la madre: el amor paternal en pleno y como correspondencia el amor filial sin contratiempos ni sobresaltos: una niña surge colocada a mitad de un espacio luminoso, sin otro apoyo que una sonrisa tranquila y ligeramente coqueta: un gesto inefable la sostiene. Los novios enlazados entre velos y los niños trenzados a la felicidad. A lo lejos, de repente, también endomingados (la abuela con traje largo) los padres de los que alguna vez fueron novios acogen a su descendencia. La calma es total. Nada amenaza a la familia, un lirismo emana del cuerpo de los protagonistas y los ilumina, los rodea de un halo de santidad. La expresión totalizadora lubrica y abrillanta los cuerpos, los vuelve gráciles y los confina a la inactividad de un gesto ensayado de antemano. Aquí no se gana el pan con el sudor de la frente, ni siquiera se gana la niñez con juegos. Un aro es una guirnalda, la imposición que determina la retórica de la facilidad.

Cualquier tiempo pasado...

Un universo prefabricado intenta restaurar el principio de realidad. Reconstruir un estado de ánimo, una estabilidad perdida, un pasado inaccesible. Las tarjetas postales son el remedo de los antiguos viajes trasatlánticos, los viajes de importación: mármoles, maderas, lámparas, alcobas, sillones, jarrones, sederías, bibelots, y hasta los paraguas y los pañuelos; también los aguardientes llegan por barco desde Europa. Lo que se vende es importado, sobre todo francés, pero basta con que sea del viejo continente.

Los exteriores vivaces y elegantes, repletos de carruajes y de lagartijos,

pollos y pisaverdes que recorrían las calles de aspecto parisino (Plateros, la Avenida de la Reforma transformada en boulevard) desaparecen del panorama familiar, y la familia refugiada dentro de la casa es el modelo de unidad, el antídoto de la destrucción, el recuerdo esculpido del «todo tiempo pasado fue mejor».

Las desemejanzas

Quizás la familia burguesa que compraba postales poco después de la Revolución tenía alguna semejanza con la gente que cubría el espacio fotográfico. Quizás algunos gestos eran semejantes, quizás había la oportunidad de apropiárselos, de hacerlos carne de la carne a través de la película, o, por lo menos, cabría asumir la nostalgia del estereotipo. ¿No toda mujer aspira al matrimonio? ¿No tenemos todos una imagen interna de lo que debería de ser la felicidad? ¿No es la felicidad contar con la pareja, tener niños y acabar felices con el cuento?

También la vejez es bella. ¿Cómo no ha de serlo si los que alguna vez fueron novios siguen de pie hasta el final (porque nunca hay que nombrar la muerte ni acercarse a las enfermedades) y se comportan con la dignidad que da el cabello blanco y el listón de terciopelo alrededor del cuello y el chongo del que no se desprende un solo cabello despeinado? El ideal concretizado, de confección, consumible y reproducible.

La tarjeta anuncia nuestro origen europeo, nuestros rasgos distinguidos, nuestra peculiaridad española, nuestra descendencia civilizada. Trazamos la barrera y la foto nos ayuda a manejarla. La familia es la base del hogar y del populismo que enarbolan los productores de las tarjetas. Primero consolidar la familia, apartarla de la religión de iglesia, democratizar la idea de templo, ponerlo a domicilio, y luego, el otro gran final, el de las masas gritando loas a los caudillos del fascismo, satisfechos de haber personificado el arquetipo, de haberlo carnalizado y en el interior mismo de la propia casa. Tener una familia bien avenida y bien vestida, sin necesidades aparentes, es como tener todos un Volkswagen. Es más, de la familia bien constituida se pasa a la familia bien provista.

Nombrar la felicidad, leerla por la imagen, es asumirla, es convocarla. La procedencia se resalta, se aclimata.

¿Y luego? ¿Cuando las postales emigran a otros rumbos? ¿Cuando los que primero las consumieron las miran con nostalgia y las coleccionan como un ejemplo maravilloso y enternecedor de la cursilería? ¿Cuando se compran como se compran los discos que dejan oír la voz destemplada, aterciopelada y acariciante de Agustín Lara cantando «Mujer»?

El itinerario de las cartas

Las cartas postales solían venderse, hacia los años veinte, en calles a la moda. Representaban el colmo de lo chic, lo limítrofe del sentimiento, la delicadeza del amor, los encantos apacibles de la familia recientemente reconstituida, después de los grandes embates revolucionarios. También representaban un asilo, una protección contra algunas violencias exteriores, por ejemplo, la guerra de los cristeros, las iglesias cerradas, los ahorcados colgando de los árboles. Esas fotos sí podían ser documentales: reflejaban el horror absolutamente exiliado de la casa.

Más tarde, las tarjetas se desplazan: empiezan a venderse en las tlapalerías de la colonia Obrera. Los mostradores las exhiben, perfectamente desplegadas, y cada cliente elige la que más conviene a su deseo. Ahora, se han ido de viaje y de repente, ya lo dije, las encontramos haciendo el ruedo por los mercados de Querétaro y de Oaxaca. Quizá se encuentren en Juchitán, entre los huipiles tehuanos y los aretes de oro (bajo) de filigrana.

Los turistas, en cambio, retratan a las tehuanas. Las exhiben en el momento impreciso de la instantaneidad. En el mercado se compran los productos de la pose, de la languidez estudiada y del traje con retoques. ¿Qué revelan los enfoques? ¿Cómo registrar los cursos del deseo? ¿Qué hay de común entre un indio de Oaxaca y una familia italiana de la clase media?

Entre la blancura y el bronce

La pequeña burguesía (y hasta la no tan pequeña) que compraba las postales adquiriría un símbolo de su valor, rentabilizado específicamente en términos de igualdad o por lo menos de semejanza. Ser semejante en tipo físico, en distinción, a los europeos, y poseer el máximo de los bienes: la felicidad del hogar. Ser semejante a los europeos retratados en las cartas postales permite reiterar la propia imagen en el espejo de la propia casa, permite resguardar la intimidad y la inviolabilidad del hogar. Las clases populares asumen de otra forma las imágenes: en lugar de rechazar la otredad como la rechaza la pequeña burguesía (esa pequeña burguesía ya existente en tiempo de Tomás de Cuéllar y que para sentirse semejante tenía que cubrirse la cara con polvos de yeso), se finca en la desemejanza. Del esfuerzo por identificarse al esfuerzo por ubicarse.

Las clases populares de la ciudad de México, esas clases que vivían pleonásticamente en la colonia Obrera, compran las postales por desidentificación, por necesidad de contemplar y consumir un ideal de belleza y estabilidad que funciona en sentido inverso al de la identificación: asimilar como propia a la Virgen Morena no erradica la imagen de la Inmaculada Concepción o de la Virgen del Rosario. Es más, estas últimas representan el tipo de belleza que se ha internalizado por

«su superioridad racial». La blancura de la tez se adapta a un juego de mecanismos manejados como paradoja: el pueblo acepta con mayor naturalidad el kitsch, al cual pretenden oponerse las fotos documentales, supuestamente reflejos de lo real. El turista o el fotógrafo que retrata escenas cotidianas y que pretende haber captado «la realidad» se enfrenta al consumidor de mercado que ha comprado la postal en donde se refleja un mundo puramente óptico, suspendido en el vacío.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

