

*T.S. Eliot  
para principiantes*  
Evodio Escalante

*Arcady Boytler, Cantinflas y la  
interpretación del silencio*  
Sergio J. Monreal

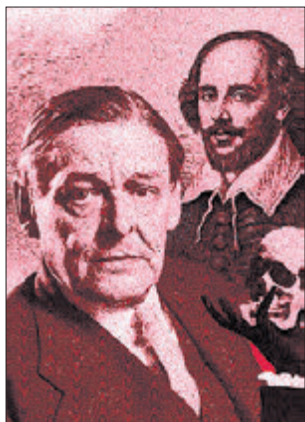
*Todo está permitido: la "profecía"  
de Fiódor Dostoievski*  
Edgar Aguilar

La Jornada  
**SEMAMANAL**

SUPLEMENTO CULTURAL DE LA JORNADA  
DOMINGO 26 DE JUNIO DE 2022  
NÚMERO 1425

UN GIGANTE HABLA DE OTRO

**HAMLET** EN LOS  
OJOS DE **T.S. ELIOT**



Portada. Collage Rosario Mateo Calderón.

## UN GIGANTE HABLA DE OTRO: HAMLET EN LOS OJOS DE T.S. ELIOT

Hay una expresión aplicable a numerosas actividades humanas, entre ellas de manera destacada a la cultura y el pensamiento en general: “si alcanzamos a mirar lejos es porque estamos parados sobre hombros de gigantes”. La frase viene perfecta para presentar el espléndido texto que ofrecemos a nuestros lectores en esta entrega, pues muy pocos autores han calado tan hondo en la comprensión de la obra monumental de William Shakespeare como el poeta y ensayista T.S. Eliot; en otras palabras, estamos frente a un gigante hablando de otro y, en este caso concreto, el autor de *La tierra baldía* reflexiona sobre *Hamlet*, esa otra obra cumbre de la lengua inglesa. Acompaña al ensayo un artículo sobre el propio T.S. Eliot, de la autoría de Evodio Escalante, uno de los más lúcidos y agudos críticos literarios mexicanos.

DIRECTORA GENERAL: Carmen Lira Saade

DIRECTOR: Luis Tovar

EDICIÓN: Francisco Torres Córdova

COORDINADOR DE ARTE Y DISEÑO:

Francisco García Noriega

FORMACIÓN: Rosario Mateo Calderón

MATERIALES DE VERSIÓN DIGITAL: Juan Gabriel Puga

LABORATORIO DE FOTO: Adrián García Báez, Israel Benítez Delgadillo, Jesús Díaz, y Ricardo Flores.

PUBLICIDAD: Eva Vargas

5688 7591, 5688 7913 y 5688 8195.

CORREO ELECTRÓNICO: [jsemanal@jornada.com.mx](mailto:jsemanal@jornada.com.mx)

PÁGINA WEB: <http://semanal.jornada.com.mx/>

TELÉFONO: 5604 5520.

*La Jornada Semanal*, suplemento semanal del periódico *La Jornada*, editado por Demos, Desarrollo de Medios, S.A. de CV; Av. Cuauhtémoc núm. 1236, colonia Santa Cruz Atoyac, CP 03310, Delegación Benito Juárez, México, DF, Tel. 9183 0300. Impreso por Imprenta de Medios, SA de CV, Av. Cuicuiláhuac núm. 3353, colonia Ampliación Cosmopolita, Azcapotzalco, México, DF, tel. 5355 6702, 5355 7794. Reserva al uso exclusivo del título *La Jornada Semanal* núm. 04-2003-081318015900-107, del 13 de agosto de 2003, otorgado por la Dirección General de Reserva de Derechos de Autor, INDAUTOR/SEP. Prohibida la reproducción parcial o total del contenido de esta publicación, por cualquier medio, sin permiso expreso de los editores. La redacción no responde por originales no solicitados ni sostiene correspondencia al respecto. Toda colaboración es responsabilidad de su autor. Títulos y subtítulos de la redacción.

# Miércoles abril 7, 2010: *un blues para mi madre*

**Alain Derbez**

No digas que cayó: calló.

No digas es

ni fue:

vivió.

No digas que alguien ¡dioses!

la llamó.

Nada: alguien:

Nadie: alguien

Alguien: ella:

Nadie: yo.

Nadie no dice nada y nadie dice: su muerte hasta el silencio se llevó.

No digas nunca nada.

Y no me llamen.

Nunca será en abril desde esta hora.

Nunca jamás abril nunca y ahora.

Odio los celulares y este miércoles:

tu madre

que es mi madre (hermano al aparato)

a partir de este instante

es la noticia

el rayo, el pasto seco y el incendio.

¿Por qué no me avisaron?

¿Y por qué me avisaron?

Lo lamento.

No digas lo lamento.

No digas te acompaño.

No me hables de dolor.

No digas falleció.

¡Detesto falleció!

No sirven las palabras y mucho más

ni menos

la frase tan común “no sirven las palabras”.

No digas

te lo exijo y te suplico...

No digas y di nada.

Que sea la oscuridad que ahora se oye

la sola soledad con su estridencia.

Ya te voy a colgar. Que ya te cuelgo.

No digas ¿estás bien?

No me preguntes.

Canto y no canto aquí un blues para mi madre.

Un crudo simple blues para mi madre

Un pinche blues entero hecho pedazos.

Un blues en el jardín a mitad de semana para llorar el mundo.

Un blues en el jardín a mitad de semana para llorar al mundo.

# EL ATENEÍSTA CARLOS GONZÁLEZ PEÑA y *La fuga de la quimera*

Una invitación bien sustentada y documentada a la lectura de una novela poco conocida y sin embargo de alta calidad literaria: *La fuga de la quimera*, del escritor nacido en Lagos de Moreno, Jalisco, Carlos González Peña (1885-1955).



Carlos González Peña nace el 7 de julio de 1885, en Lagos de Moreno, Jalisco. En 1902 viaja a Ciudad de México, lugar donde, a base de pasión y de no poco esfuerzo, desarrolla una erudición peculiar en las letras mexicanas, centrándose sobre todo en la narrativa. El contacto con el mundo del periodismo le acerca a figuras claves para su carrera literaria, como el mismo Irineo Paz, y también lo hace partícipe, de manera protagónica, de uno de los acontecimientos culturales que han marcado la historia de México: el nacimiento del Ateneo de la Juventud, en el segundo lustro del pasado siglo. Es de suponer que la Revolución Mexicana y la tendencia literaria que la plasma, dejaron en un relativo segundo plano la labor intelectual que los ateneístas pretendían. No obstante, la inmensa calidad literaria de sus integrantes, además de las aspiraciones por forjar una sociedad más crítica, los han encumbrado y vuelto cruciales para entender la historia de nuestro país.

Escribe Carlos González Peña *La fuga de la quimera* en 1915; cuatro años más tarde, el texto ve la luz. La novela dibuja una pequeña élite que, a contrapelo, pretende seguir en un país con tintes decimonónicos, una clase privilegiada que representa el inminente ocaso del porfiriato. La trama abarca los primeros años del movimiento armado revolucionario hasta la Decena Trágica (es decir, de 1910 a febrero de 1913), y, a pesar de que la fecha de su aparición coincide con lo que algunos estudiosos de las letras nombran “la primera etapa de la Novela de la Revolución”, el libro de González Peña no pertenece a tal acontecimiento literario, pues se sale del margen de lo que María Portal denomina el tema “monolítico de la narrativa mexicana” de aquellos años: la Revolución Mexicana.

De manera acertada, Emmanuel Carballo opta por no clasificar *La fuga de la quimera*, esto a pesar de los temas y el tratamiento de los mismos en algunas partes del texto: la infidelidad de una mujer años menor que su esposo, quien contrae nupcias con la joven después de enviudar. Muy por el contrario, para Carballo, González Peña no procede en *La fuga de la quimera* como verdadero naturalista, porque “[l]a novela para él no era un laboratorio sino un altar donde reverenciaba la belleza, quemando en su honor unos cuantos granos de incienso modernista”. Es decir que, en esta historia, los personajes son más afines al cosmopolitismo que intenta asirse, desesperadamente, al mundo aristocrático y a la idealización de una Europa que languidece ante los cambios vertiginosos que se dan a inicios del siglo XX; como los modernistas que voltean la mirada a Francia, a esa melancolía con reminiscencias románticas, dejando de lado la revolución



Carlos González Peña.

y su esperanzadora y dinámica lucha que pretende, aunque de forma brutal, cambiar el país. Así, en la novela de González Peña se reconocen, o se intuyen, corrientes literarias diversas, que, aunadas a figuras con personalidades ambivalentes, escenarios citadinos y campiranos, estrategias discursivas como capítulos epistolares..., entre otras cosas, ofrecen una gran posibilidad interpretativa o diversas lecturas de dicha novela.

Ahora bien, Carballo también dice que en *La fuga de la quimera*, Carlos González Peña “[s]e propuso trasplantar a tierras mexicanas una tragedia: la de Fedra”. Démoslo por sentado: el jalisciense conocía bien la figura de Fedra y la tragedia de Eurípides, *Hipólito*, pues nos queda claro que la cultura helénica fue una de las bases ideológicas de los ateneístas. Empero, tanto Fedra como su hijastro Hipólito distan de Sofía y Jorge, protagonistas en *La fuga de la quimera*. Hipólito representa la castidad, odia a Fedra, desprecia a la mujer; Jorge no, se aviene a la vida licenciosa y se presta a los juegos de seducción con la joven Sofía, aunque está formalmente comprometido con otra mujer, Julia, quien, para alcanzar el *summum* de la deslealtad, es la hijastra de Sofía.

Hay tal vez otros referentes literarios más próximos al texto de González Peña, como la novela de Theodor Fontane, *Effie Briest*, o la célebre *Madame Bovary*, donde el tedio o la idealización de una vida que muchas veces no encaja con la realidad, llevan a la mujer a buscar alternativas para la anodina existencia del matrimonio. Octavio Paz, en su ensayo titulado “Máscaras mexicanas”, arroja luz para una susceptible interpretación del comportamiento femenino en la obra Carlos González Peña. El autor de *El laberinto de la soledad*, en sus reflexiones sobre la identidad del mexicano, delinea el carácter de las mujeres con rasgos como la impasibilidad, el rol activo adoptado por la mujer considerada en una sociedad machista como “mala”, o “ante la adversidad, sufrida”..., rasgos manifiestos en la novela en cuestión.

Así pues, estamos ante un autor, como suele decirse ahora, de bajo perfil, empero de alta calidad literaria; *La chiquilla* y su *Historia de la literatura mexicana*, entre tantas obras de este ateneísta, destacan. Sirva como homenaje a un escritor no tan explorado, don Carlos González Peña, esta invitación a la lectura de *La fuga de la quimera* ●





o limitándose a evidenciar una cualidad y una condición que en todo momento le han sido constanciales.

Arcady Boytler, formado a la par en los poderosos veneros europeos del teatro de variedades y del arte de vanguardia (colaboró con Stanislavski, Meyerhold, Baliev y Eisenstein), se interesó siempre por restituir, recordar o resguardar para el público cinematográfico esa misma complicidad, esa responsabilidad compartida. No resulta pues gratuito, casual ni irrelevante el hecho de que, en 1932, su primer proyecto en México fuese un híbrido fílmico-teatral titulado *El espectador impertinente*, y desarrollara en diez minutos la historia de un espectador cinematográfico (el propio Boytler) quien, tras increpar a una mujer que cantaba en pantalla (Anita Ruanova), era retado por ella para que saltase de su lado y probara hacerlo mejor.

Ese directo intercambio entre la realidad del ensueño fílmico y la realidad de la vigilia cotidiana animó de principio a fin la obra de Arcady Boytler, alcanzando su más nítida, completa y compleja enunciación en *La mujer del puerto y Águila o sol*. Sueño, ensueño y vigilia se funden en una sola patria compartida, desde la cual el espectador (siempre que sostenga cabal apertura para la impertinencia a que se le convoca) ve plenamente restituidos los derechos fundamentales de su mirada libre: el derecho al entendimiento, el derecho a la habitabilidad.

Una de las lecturas habituales al abordar el habla característica de Cantinflas, se afana en privilegiarle méritos de crítica social y denuncia política como parte del dominante contexto de demagogia y verborrea que el estado de la Revolución institucionalizada terminaría convirtiendo en uno de sus rasgos distintivos. Sin desestimar dicho enfoque, sino antes bien precisándolo como un específico matiz dentro de una perspectiva de mayor amplitud, pareciera más adecuado situar los usos idiomáticos de Cantinflas como una estrategia de contacto (a la vez identificación, apropiación, rechazo, celebración y lamento) con lo indecible. Señala al respecto Carlos Monsiváis: “Estoy convencido de que Cantinflas, al principio, más que burlarse de la demagogia, como aseguraron varios críticos, lo que intenta es asir un idioma, apoderarse de un idioma a través de esas fórmulas laberínticas que lo depositen en el centro de su significado.”

## Interpreta mi silencio

CANTINFLAS NO DICE nada; sin embargo, no para de hablar. De tal suerte, cristaliza la impro-

vable opción de verbalizar el silencio, en una línea que no resulta desmedido emparentar con la que años más tarde desarrollarían en la literatura y la escena europeas Eugene Ionesco y Samuel Beckett.

El absurdo, que suele asumirse en automático como abolición radical de todo sentido, en sus ejemplos artísticos perdurables ha representado siempre una sostenida demanda por redimensionar la noción misma de sentido. A menudo, el tumulto verbal que en Ionesco inflama la carcajada hasta reducirla a hueca cáscara de sí misma, o la muda, árida destilación de densidades que en Beckett pronuncia sin enunciar, hacen emerger desde un vacío de multiplicados espejos cierta peculiar elocuencia al comienzo imperceptible. Si algo poseen de inquietante denominador común las travesías creadoras arbitrariamente reunidas bajo la etiqueta “Teatro del Absurdo” es ese instante en que el caótico palabrerío principia, sin afectar alteración alguna, a nombrar.

De manera análoga, puesto que se ha convenido norma la carencia absoluta de significados en cuanto Cantinflas chapurrea, tenderá a juzgarse ociosa la tentativa de apreciar cualquiera de sus diálogos más acá de la total insignificancia. No obstante, en manos de Arcady Boytler, para rematar el primer *sketch* hablado de Cantinflas –el primer despliegue integral de sus atributos lingüísticos y gestuales en la pantalla cinematográfica–, Cantinflas en efecto termina diciendo, enunciando, nombrando. La pantalla muestra el escenario de un teatro de segunda durante la función; la escena teatral muestra una calle cualquiera de la ciudad; ahí, Polito y Carmelo, enmascarados de nadie (pareja de zarrapastrosos recogidos a dormir tras otra jornada de precariedad y holganza) intercambian chistes y puyas. A una invectiva de Carmelo, replica Polito, para conducir el *sketch* a su desenlace: “Desde el momento en que yo fui, ¿quién eres? ¿Por qué? Entonces: interpreta mi silencio.”

¿A quién va dirigida esta demanda, entendible lo mismo en términos de súplica que de reto y condena? ¿Al espectador cinematográfico, que en ese *sketch* ve inaugurada la opción de fascinarse por la extrovertida manera de callar de Cantinflas, por ese incesante parloteo donde la vocación de silencio no se disimula nunca, por esa obstinación de comunicar lo innombrable desde lo innombrable mismo? ¿O al propio actor-personaje-persona, que se desdobra simultáneamente del rostro a la máscara y de la sobremáscara al vacío que hay detrás del rostro? ¿Resulta lícito conjeturar siquiera un deslinde



de ambas alternativas, cuando su sola formulación evidencia la puntual correspondencia entre quien mira y quien es mirado, desde el momento que en pantalla Mario Moreno es Cantinflas, Cantinflas es Polito, y Polito sube al escenario para volverse la extrema caricaturización del peladito sin nombre que al nivel de la calle y de la cotidianidad social equivale a nadie? Desde el momento en que yo fui, ¿quién eres?

Al interior de la ficción fílmica que *Águila o sol* plantea, el apelativo “Cantinflas” no existe. El personaje que Polito Sol materializa en las tablas carece de título, denominación, nomenclatura. Él y Carmelo se maquillan y atavian de algo que ha constituido cotidiana sustancia para sus vivencias y videncias desde que eran niños: lo marginal, que a ras de realidad no demanda atención sino para establecer respecto suyo una distancia precautoria, pero que merced a los hechizos de la representación escénica puede devenir privilegiado y magnético a través de la alquimia adecuada.

Interpreta mi silencio. La palabra “interpretación” ha de considerarse aquí simultáneamente de acuerdo con sus dos usos habituales. Diciendo “interpreta mi silencio”, al espectador solicitará (de ahí la perdurable fidelidad retribuida al personaje) que Cantinflas otorgue cuerpo a lo más indecible de sí mismo, que es a un tiempo lo más indecible del país que acaba de nacer. En retribución, diciendo “interpreta mi silencio” Cantinflas exigirá que el espectador afane el más despierto azoro en el desciframiento de su peculiar manera de verbalizar el enmudecimiento, de callar parloteando.

Nunca como bajo la mirada de Arcady Boytler volverá Cantinflas a revelar a tal extremo su esencial condición de sueño lúcido ●

Sin duda, la obra de T.S. Eliot (1888-1965) ejerció una poderosa influencia en la poesía mexicana del siglo pasado. En este artículo se trata de esa resonancia centrada en dos libros del poeta estadounidense nacionalizado inglés, a saber, *La tierra baldía* y *La canción de amor de J. Alfred Prufrock*.



T.S. Eliot, Wyndham Lewis, 1949.

# T.S. ELIOT PARA PRINCIPIANTES

CON REBUMBIO Y champán se celebra este año el centenario de algunas de las (insuperables) piezas maestras de la vanguardia: el *Ulises* de James Joyce, *Trilce* de César Vallejo y *La tierra baldía* de T.S. Eliot, este último quizás el poeta de lengua inglesa que más impacto ha tenido en los escritores de nuestro país. En lo que se refiere a Eliot, a medio mundo le gusta creer que empieza a ser conocido entre nosotros gracias al enorme éxito de *La tierra baldía* (1922), que algunos años después Enrique Manguía dará a conocer en español al publicar una versión en prosa de dicho poema en la revista *Contemporáneos*. Esta traducción aparecerá en el verano de 1930 con el título (que nadie más ha vuelto a emplear) de “El páramo”. El carácter inaugural de esta publicación parece confirmarlo, casi seis décadas después, el texto de agradecimiento que Octavio Paz escribió al recibir en 1988 el Premio T.S. Eliot concedido por la Fundación Ingersoll, en Chicago. Ahí relata Paz la profunda impresión que le habría producido leer, cuando todavía era un adolescente, la traducción de Manguía en la canónica revista del llamado “grupo sin grupo”.

Pero, podría uno preguntarse, ¿de verdad fueron los Contemporáneos los primeros en prestar atención a Eliot? Lo cierto es que el escritor estadounidense, luego nacionalizado inglés, habría empezado su carrera como poeta de vanguardia con un primer *gong* de resonancias inolvidables, cuando, unos pocos años antes, había conseguido que la revista *Poetry* le publicara en Estados Unidos *La canción de amor de J. Alfred Prufrock* (1915). Quienes leyeron este texto, tendrían que haber quedado electrizados. Su impresionante arranque marca una línea de demarcación en la historia de la poesía lírica. Con un gesto decadente, que traduce un disgusto generacional y de época, el poema sonsaca, en la traducción que le debemos a Rodolfo Usigli: “Vayámonos pues, tú y yo, / cuando la tarde se haya tendido contra el cielo / como un paciente eterizado sobre una mesa.”<sup>1</sup>

Por razones de simple cronología, me pregunto, ¿no estaban llamados los “ateneístas” –cobijados bajo el magisterio de Pedro Henríquez Ureña– a ser los primeros en sacar provecho de la lectura de Eliot? Un célebre texto de Julio Torri, “Circe”, que a su vez reelabora un conocido pasaje de Homero, convierte en verosímil esta conjetura. En su sección

medular, el texto señala: “¡Circe, diosa venerable! He seguido puntualmente tus avisos [...] ¡Circe, noble diosa de los hermosos cabellos! Mi destino es cruel. Como iba resuelto a perderme, las sirenas no cantaron para mí.” (*Ensayos y poemas*, 1917). Siempre me admiró la salida ingeniosa de Torri al asunto del “canto de las sirenas”. Sin embargo, esta admiración se cae al suelo cuando advertimos que Torri no hizo sino “calcar” con variaciones insignificantes unos versos que se encuentran en un texto que él debió conocer: *La canción de amor de J. Alfred Prufrock*. En ese lugar, en efecto, el joven Eliot había escrito dos años antes: “He oído a las sirenas cantándose una a otra/ No creo que canten para mí.” ¡La ironía, y la decepción, por lo que se ve, son de Eliot y no de Torri!

## II

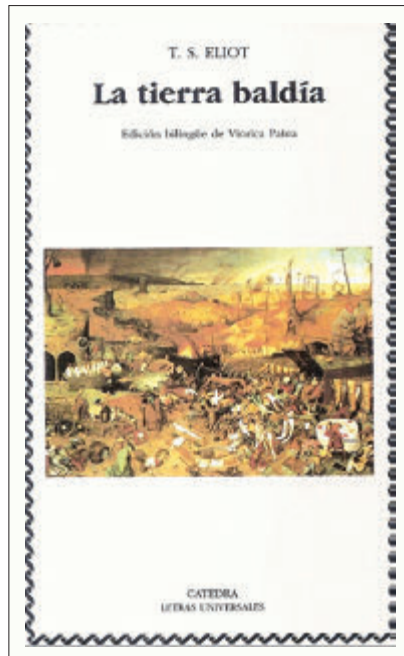
UN POEMA EXTRAÑO de asociaciones decadentes que publicó el joven Octavio Paz en la revista *Barandal*, y que de algún modo “escondió” pues nunca incluyó en libro sino muchos años después, cuando en ocasión de habersele concedido el Premio Nobel de Literatura, una editorial española se hizo cargo de recogerlo en sus *Obras completas*, me refiero a “Nocturno de la ciudad abandonada” (1931), hace pensar que el primer poema de Eliot que realmente dejó huellas en su escritura no es, en contra de lo que él mismo declara en el texto que mencioné antes, *La tierra baldía*, sino, como ya se sospecha, *La canción de amor de J. Alfred Prufrock*.

Cierto: el del joven Paz es un poema oscuro y amargo, que aporta una imagen desconcertante y poco usual de Ciudad de México. Contra el triunfalismo de la Revolución y contra el optimismo de los urbanistas, el joven Paz lo que ve es una ciudad sin voz, que ha perdido su identidad, en la que lo que predomina no son las nuevas construcciones del siglo sino las ruinas y las piedras que testifican la existencia de una cultura que ha sido aplastada por los vencedores, razón por la cual se habrían evaporado la magia y el sentido de lo sagrado que todavía tenían un lugar en la tierra. Por eso leemos en su texto, siempre desencantado: “Esta es la ciudad de la Desesperanza.// Los enormes templos derruidos,/ las columnas ya rotas, aplastando/ serpientes y dioses labrados.// Y los grandes vientos heroicos/ que agotaron la bandera del Sol,/ arrojados, inmóviles.”

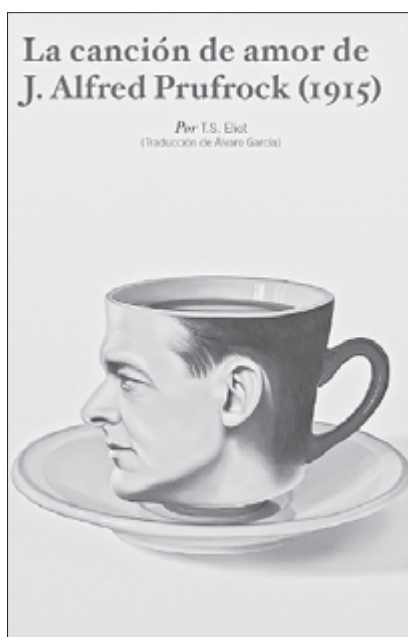
Lo que Paz pone sobre el escenario es una catástrofe histórica de proporciones enormes: “Las fórmulas y los conjuros,/ impronunciados, borrados de las piedras.// Y los números mágicos exhaustos/ perdido todo poder y toda fuerza.”

A esta ciudad le viene bien el escalofriante verso *patibulo del Tiempo*, con el que el joven adolescente la califica. ¿La historia ha sido suspendida y cancelada? Así parece. Por ello insiste Paz en el sesgo trágico: “Y nadie vive, porque jamás nadie tuvo deseo./ (La eternidad es un minuto.)”

Uno de los estudiosos de la obra de Paz, Anthony Stanton, sin duda sorprendido por la radicalidad de esta *visión oscura*, que se clava en el cuerpo como una flecha de obsidiana, reconoce: “Es difícil precisar las fuentes de esta nueva voz sombría.”<sup>2</sup> Estimo que tiene razón: ni modo de atribuirlo a la influencia del poeta “solar” Carlos Pellicer, o quizás a la de Maples Arce que había publicado en 1924 su *Urbe. Super-poema bolchevique en 5 cantos*, testimonio de uno de los primeros desfiles obreros que hubo en la capital. Empero, quizás no hay que ir muy lejos para encontrar la respuesta que busca Stanton. La fuente de esta



**El escritor estadounidense, luego nacionalizado inglés, habría empezado su carrera como poeta de vanguardia con un primer gong de resonancias inolvidables, cuando, unos pocos años antes, había conseguido que la revista Poetry le publicara en Estados Unidos La canción de amor de J. Alfred Prufrock (1915).**



*visión oscura* tendría que ser el poema de Eliot al que me vengo refiriendo. Para empezar, el título mismo es engañoso: no hay nada “amoroso” en el texto, sino más bien un paisaje desolado que todo lo abarca, incluido el envejecimiento de su protagonista y el progresivo desgaste que experimenta la ciudad en la que éste habita. Se trata de un título irónico. Por lo demás, abundan las frases que implican resonancias lúgubres que rozan con lo siniestro: “calles semidesiertas”, “murmurantes asilos”, “hoteles baratos de una noche”, el “humo amarillo” que frota su hocico contra las vidrieras, los “canales en desagüe”, “el hollín que cae de las chimeneas”. Sin olvidar, a fin de cuentas, el poderoso impacto de lo que no se espera: la descripción del atardecer como equivalente al cuerpo anestesiado de un personaje que yace sobre una mesa de operaciones, listo para recibir las cuchilladas del bisturí. Sin duda, un golpe de genio.

## III

EMPERO, DONDE JULIO Torri se limitaba a “calcar”, el joven Paz edita y reelabora. En lugar de abrir su “Nocturno de la ciudad abandonada” con una imagen espectacular, como hace Eliot, reserva esta impresión para las líneas finales de su texto, y no evoca el lánguido *atardecer* sino, al contrario, un *amanecer* gélido; en lugar de referir la figura de un *paciente anestesiado*, que escoge Eliot, nos hace ver un *cadáver blanco que cuelga de una estrella*, con lo que corona el carácter fúnebre y un poco siniestro de su composición.

Transcribo, para mostrarlo, los últimos cinco versos del poema de Paz: “Y el Alba es el cadáver blanco/ De una mujer ahorcada, colgando,/ Inmóvil, del clavo de una estrella.// ...la Angustia, desesperada, se suicida./ ¿Cuándo veremos de nuevo el Sol?”<sup>3</sup>

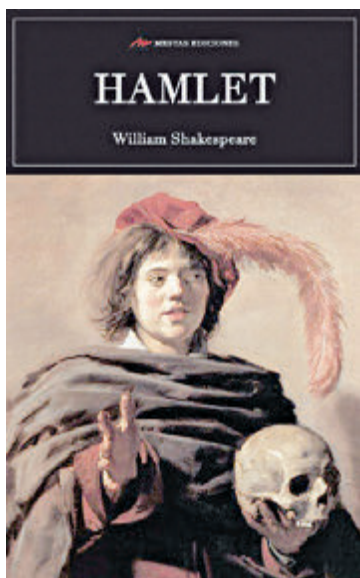
Estimo que hay razones para considerar que este texto de 1931 acusa de modo indubitable el efecto que tuvo en el Paz adolescente la lectura de *La canción de amor de J. Alfred Prufrock* de Eliot. Al calor de esta evidencia, y más allá de la admiración que siempre dijo tener Paz por el poeta surrealista André Breton, habría que observar que varios de los mejores textos de Paz revelan una sintomática cercanía con algún texto anterior del propio Eliot. Eliot hace las veces de la figura tutelar que ha de acompañar al poeta mexicano desde los días de su adolescencia hasta los años de su radiante madurez. “Entre la piedra y la flor” (1941), por ejemplo, un magnífico poema de protesta, lo reconoce el propio Paz, está “inspirado” en la lectura de Eliot. En mi libro *Las sendas perdidas de Octavio Paz* (2013) observé que un poema como “Himno entre ruinas” (1949) sería impensable sin el antecedente de “Los hombres huecos” (1925), también de Eliot, texto con el que dialoga de distintas maneras. Por último, y para no hacer largo el recuento, *Pasado en claro* (1975), por su parte, revela desde su inicio mismo la presencia maestra del Eliot de madurez, el de esa obra superior llamada a perdurar que se conoce bajo el nombre de *Cuatro cuartetos* (1944) ●

### Notas

1. Rodolfo Usigli, *Conversación desesperada*. Selección de Antonio Deltoro. México, Seix Barral, 2000. p. 56
2. Anthony Stanton, *Las primeras voces del poeta Octavio Paz (1931-1938)*. México, CONACULTA-Ediciones sin Nombre, 2001, p. 40
3. Octavio Paz, “Nocturno de la ciudad abandonada”, en Octavio Paz, *Obras completas VIII, Miscelánea. Primeros escritos y entrevistas*. México, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 34-36

# UN GIGANTE HABLA DE OTRO HAMLET EN LOS OJOS DE T.S. EL

Lúcido, preciso, rigurosamente documentado, sin duda severo pero también con sentido del humor, T.S. Eliot (1888-1965), como bien se podrá notar aquí, hizo de la crítica literaria un arte, muy lejos del crítico que “a causa de alguna debilidad en el poder de la invención, se desempeña, en cambio, en la crítica”.



El escritor estadounidense nacionalizado inglés T.S. Eliot, Premio Nobel de Literatura en 1948, es autor, entre otros títulos, de *La tierra baldía*, uno de los poemas más importantes de la lengua inglesa del siglo XX. Nacido en Saint Louis, Missouri, en el año 1888, Eliot creció en el seno de una familia adinerada, religiosa y prestigiada: su abuelo paterno, William Greenleaf Eliot, fundó la Universidad de Washington.

En 1906 Eliot ingresó a la Universidad de Harvard, donde estudió filosofía; fue una época clave para su formación, pues durante ese período leyó por primera vez a autores como Charles Baudelaire, Arthur Symons, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Tristan Corbière y Jules Laforgue. En esos mismos años realizó sus primeras publicaciones en la revista *The Harvard Advocate*, en la que también publicaron Wallace Stevens y e.e. Cummings.

En 1914, inmediatamente a su arribo en Londres, conoció a Ezra Pound, quien se transformó en el principal difusor de su obra; además, como el lector sabe, fue Pound quien le sugirió a Eliot los recortes y cambios definitivos de *La tierra baldía*. En 1920, desde su imprenta casera, Virginia Woolf publicó una amplia colección de poemas de T.S. Eliot, bajo el título *Poemas*. En ese mismo año se convirtió al anglicanismo.

Eliot dirigió la revista *Criterion* y más tarde, después de abandonar definitivamente su trabajo como banquero, lo hizo también con la revista *Farber and Farber*, para dedicarse de lleno y de por vida a la crítica literaria. El presente estudio crítico pertenece al libro *Wood: Essays on Poetry and Criticism*, primer libro de ensayos publicado por Eliot en 1920.





IOT



## Hamlet T.S. Eliot

INCLUSO ALGUNOS CRÍTICOS han admitido que *Hamlet*, la obra, es la incógnita central, y Hamlet, el personaje, secundario. Y Hamlet, el personaje, ha significado una tentación particular para el tipo de crítico más peligroso: el crítico con una mente que desde luego corresponde al orden creativo, pero que, a causa de alguna debilidad en el poder de la invención, se desempeña, en cambio, en la crítica. Con frecuencia estas mentes suelen encontrar en Hamlet una existencia que actúa para su propia realización artística. Goethe tuvo una mente de este tipo, que hizo de Hamlet un Werther; y la de Coleridge era similar, que hizo de Hamlet un Coleridge; y probablemente ninguno de estos hombres, al escribir sobre Hamlet, recordó que su primer propósito era estudiar una obra de arte. El tipo de crítica que produjeron Goethe y Coleridge, al escribir sobre Hamlet, es la más engañosa de todas. Porque ambos poseían una visión crítica incuestionable, y ambos generaron que sus extravíos críticos resultaran más plausibles por el reemplazo –de su propio Hamlet por el de Shakespeare– que efectuaron sus cualidades en la creación. Deberíamos estar agradecidos de que Walter Pater no fijara su atención en esta obra.

Dos escritores de nuestro propio tiempo, el señor John Mackinnon Robertson y el Profesor [Elmer Edgar] Stoll de la Universidad de Minnesota, publicaron breves estudios que pueden ser elogiados por moverse en la dirección opuesta. El señor Stoll hizo un gran hallazgo al llamar nuestra atención sobre los trabajos de los críticos de los siglos XVII y XVIII, observando que:

Sabían menos sobre psicología que los críticos más recientes de *Hamlet*, pero estaban más cercanos en espíritu al arte de Shakespeare; y, como insistían en la importancia del efecto del conjunto más que en la importancia del personaje principal, estaban más próximos –en su manera antigua– del secreto del arte dramático en general.

Como obra de arte, *Hamlet* no puede ser interpretada; no hay nada que interpretar; sólo podemos criticarla –de acuerdo con las normas– en comparación con otras obras de arte; y para “interpretarla”, la tarea principal es la presentación de hechos históricos destacados, que se supone que el lector desconoce. El señor Robertson señala, muy pertinentemente, cómo los críticos fallaron al “interpretar” *Hamlet* cuando pasaron por alto lo que debería ser bastante obvio: que *Hamlet* es una estratificación que representa los esfuerzos de una cadena de estudiosos, cada uno haciendo lo que podía con el trabajo de sus predecesores. *Hamlet* nos parecería muy distinto si en lugar de considerar toda la acción de la obra como resultado de la composición de Shakespeare, percibiéramos que su *Hamlet* se superpone a un material mucho más ordinario que persiste incluso en la forma final. Sabemos que hubo otra obra más antigua, la de Thomas Kyd, ese extraordinario genio dramático (si no poético) que fue con toda probabilidad el autor de dos obras tan dispares como la *Tragedia española* y *Arden de Feversham*; y podemos

sospechar cómo era esta obra a partir de tres pistas: la propia *Tragedia española*, la historia de Belleforest –en la que debió basarse el Hamlet de Kyd– y una versión representada en Alemania en la época que vivió Shakespeare, que arroja fuertes indicios de haber sido adaptada de la obra anterior y no desde la posterior. De estas tres fuentes, está claro que en la obra anterior el argumento era simplemente un motivo de venganza; que la acción o demora se produce, como en la *Tragedia española*, únicamente por la dificultad de asesinar a un monarca rodeado de guardias, y que la “locura” de Hamlet fue fingida para escapar de las sospechas, y lo logró exitosamente. En el final de la obra de Shakespeare, existe, en cambio, una motivación más importante que la de la venganza y que “amputa” claramente a esta última. El retraso en la venganza no se explica por motivos de necesidad o conveniencia, y el recurso de la “locura” no es para tranquilizar al rey, sino para despertar sus sospechas. Sin embargo, la modificación no es lo suficientemente completa como para que resulte persuasiva. Además, hay paralelismos verbales tan cercanos a la *Tragedia española* que no dejan dudas de que en algunos puntos Shakespeare sólo *retomó* el texto de Kyd. Y, por último, hay escenas inexplicables –las de Polonio-Laertes y Polonio-Reynaldo– para las que hay pocas excusas; estas escenas no están en el estilo de verso de Kyd, y no hay duda de que pertenecen al estilo de Shakespeare.

El señor Robertson cree que estas escenas pertenecen a la obra original de Kyd, reelaboradas por una tercera mano, tal vez por [George] Chapman, antes de que Shakespeare tocara la obra. Y concluye, con mucha razón, que la obra original de Kyd estaba desarrollada –como algunas otras obras sobre venganza– en dos partes, conformadas por cinco actos cada una. Creemos que la conclusión del estudio del señor Robertson es irrefutable: que el *Hamlet* de Shakespeare, en la medida en que pertenece a Shakespeare, es una obra que trata sobre el efecto de la culpa de una madre sobre su hijo, y que Shakespeare fue incapaz de imponer exitosamente este motivo sobre el material “inabordable” de la antigua obra. Acerca de lo inabordable, no puede haber ninguna duda. Lejos de ser la obra maestra de Shakespeare, evidentemente es un fracaso artístico. En varios sentidos, la obra es desconcertante e inquietante como ninguna otra. De todas es la más larga y posiblemente en la que más se esforzó Shakespeare; y, sin embargo, dejó en ella escenas superfluas e inconsistentes, que incluso una revisión apresurada debería haber notado. La versificación es variable. Líneas como: “Look, the morn, in russet mantle clad,/ Walks o’er the dew of yon high eastern Hill.” (Mira la mañana, vestida con un manto rojizo,/ camina sobre el rocío de la alta colina oriental.) que pertenecen a *Romeo y Julieta*. En *Hamlet*, las líneas del acto V, escena II: “Sir, in my heart there was a kind of fighting/ That would not let me sleep.../ Up from my cabin,/ My sea-gown scarf’d about me, in the dark/ Grop’d I to find out them: had my desire;/ Finger’d their packet.” (“Señor, en mi corazón había una especie de lucha/ Que no me permitía dormir.../ Salí de mi camarote/ Medio cubierto en mi capote de marino, en la oscuridad/ A tientas busqué descubrirlos: contaba con mi empeño;/ Esculqué sus botes.”) son de absoluta madurez. Tanto la ejecución como el pensamiento se encuentran en una posición inestable. Sin duda sería justificable que atribuyamos

VIENE DE LA PÁGINA 9 /

a esta obra –junto a esa otra profundamente interesante, de material “inabordable” y de asombrosa versificación, *Medida por medida*– un período de crisis, tras el cual siguieron los éxitos dramáticos que culminaron en *Coriolano*. Puede que *Coriolano* no sea tan “interesante” como *Hamlet*, pero es, junto con *Antonio y Cleopatra*, el éxito artístico más contundente de Shakespeare. Y probablemente existan muchas personas que hayan pensado que *Hamlet* es una obra de arte porque la encontraron interesante, o que la encontraron cautivadora porque es una obra de arte. Es la “Mona Lisa” de la literatura. Los motivos del fracaso de *Hamlet* no son inmediatamente claros. Sin duda el señor Robertson tiene razón al concluir que la emoción esencial de la obra son los sentimientos de un hijo hacia una madre culpable:

El tono [de Hamlet] es el de alguien que ha sufrido tormentos por la degradación de su madre... La culpa de una madre es casi un motivo intolerable para el drama, aunque es necesario atenderlo y enfatizarlo para proporcionar una solución psicológica, o más bien un indicio de ella.

Sin embargo, esto no es de ninguna manera toda la historia. No es simplemente la “culpa de una madre” lo que Shakespeare no pudo manejar como sí manejó la sospecha de Otelo, el enamoramiento de Antonio o el orgullo de Coriolano. Es concebible que el tema se haya expandido hacia la claridad del sol, hasta convertirse en una tragedia como éstas, inteligibles, completas en sí mismas. *Hamlet*, como los sonetos, está lleno de algunas cosas que el escritor no pudo sacar a la luz, culminar o manipular en el arte. Y cuando buscamos este sentimiento, nos resulta, como en los sonetos, muy difícil de localizar. No podemos situarlo en los parlamentos; de hecho, si examinamos los dos famosos soliloquios, advertimos la versificación de Shakespeare, pero con un tema que podría ser reclamado por alguien más, tal vez por el del autor de *Revenge of Bussy d'Ambois*, acto V, escena I. Encontramos el Hamlet de Shakespeare no en la acción, tampoco en ninguna cita que podamos seleccionar, sino en un tono inconfundible y que evidentemente no está en la obra anterior.

La única manera de expresar la emoción en forma de arte es encontrando una “sucesión objetiva”; es decir, un conjunto de objetos, una circunstancia y una cadena de acontecimientos que actúen como la fórmula de ese drama concreto, de manera que cuando sucedan los hechos externos –que deben culminar en una experiencia sensorial– la emoción será inmediatamente invocada. Si examinamos cualquiera de las tragedias más exitosas de Shakespeare, encontraremos esta exacta equivalencia; encontraremos que el estado de ánimo de Lady Macbeth, caminando en su sueño, nos ha sido comunicado por una hábil acumulación de impresiones sensoriales que fueron planificadas; las palabras de Macbeth, al enterarse de la muerte de su esposa, nos golpean como si, dada la secuencia de eventos, estas palabras fueran automáticamente liberadas por el último evento de la serie. La “inevitabilidad” artística ocurre en esta completa adaptación de lo externo en la dramatización; y esto es precisamente lo que falla en *Hamlet*. Hamlet (el hombre) está dominado por un drama que es inexpresable, porque está desbordado en el desarrollo de los hechos. Y la supuesta identidad de Hamlet con su autor es genuina hasta este punto: que el desconcierto de Hamlet ante la ausencia de un objetivo equivalente a sus senti-



Última escena de Hamlet, José Moreno Carbonero, 1884.

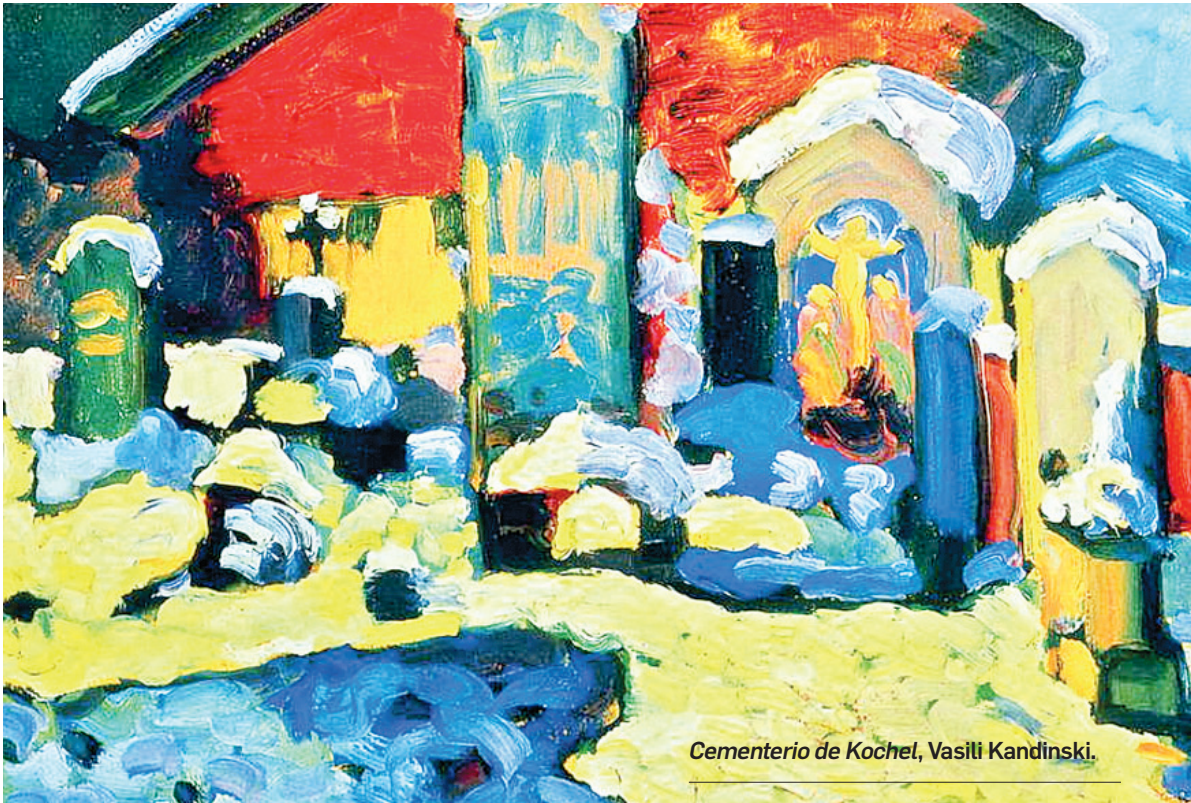


**Hamlet es una estratificación que representa los esfuerzos de una cadena de estudiosos, cada uno haciendo lo que podía con el trabajo de sus predecesores. Hamlet nos parecería muy distinto si en lugar de considerar toda la acción de la obra como resultado de la composición de Shakespeare, percibiéramos que su Hamlet se superpone a un material mucho más ordinario que persiste incluso en la forma final.**

mientos es una prolongación del desconcierto de su creador ante su problema artístico. Hamlet se encuentra ante la dificultad de que su repugnancia es generada por su madre, aunque su madre no es un equivalente adecuado para él; su repugnancia la envuelve y la descarta. Se trata, pues, de un sentimiento que no puede comprender; tampoco puede objetivarlo, por lo que no le queda más que envenenar la vida y detener su influencia. Ninguna de las acciones posibles puede satisfacerlo; y nada de lo que Shakespeare puede hacer con la trama puede ayudar a Hamlet a expresarse. Y debemos notar que la naturaleza misma de los *donnés* del problema impide la equivalencia objetiva. Haber acentuado la culpabilidad de Gertrudis habría sido proporcionar la fórmula para una emoción totalmente distinta en Hamlet; es precisamente porque su carácter es tan negativo e insignificante, que suscita en Hamlet un sentimiento que es incapaz de representar.

La “locura” de Hamlet está en manos de Shakespeare; en la obra anterior es una simple artimaña, y hasta el final –podemos suponer– era entendida como una artimaña por el público. Para Shakespeare es menos que locura y más que fingida. La frivolidad de Hamlet, su repetición de frases, sus juegos de palabras, no son parte de un plan deliberado de simulación, sino una forma de alivio emocional. En el personaje de Hamlet es la bufonería de una emoción que no puede encontrar un escape en la acción; en el dramaturgo es la bufonería de una emoción que no puede expresar en el arte. El sentimiento intensificado, estático o terrible, sin objeto o que se excede a su objeto, es algo que toda persona con sensibilidad ha conocido; es sin duda un tema de estudio para los patólogos. Suele ocurrir en la adolescencia: la persona ordinaria adornece estos sentimientos, o los adorna para adaptarlos al mundo de los negocios; el artista, en cambio, los mantiene vivos por su capacidad de intensificar el mundo en torno a sus emociones. El Hamlet de [Jules] Laforgue es un adolescente; el Hamlet de Shakespeare no lo es, no tiene esa explicación y esa excusa. Aquí simplemente debemos admitir que Shakespeare abordó un problema que resultó demasiado para él. Porque lo que intentó es un rompecabezas imposible; bajo la compulsión de qué experiencia intentó revelar lo inexpresablemente horrible, no podemos saberlo jamás. Necesitamos muchos hechos en su biografía. Nos gustaría saber si leyó a Montaigne –el capítulo XII de los *Ensayos II*, y *Apología de Raimond Sebond*–, y si fue así, cuándo y después o al mismo tiempo de qué experiencia personal. Finalmente, deberíamos conocer algo que por hipótesis es impenetrable, pues asumimos que se trató de una experiencia que, según la manera que se presenta, excedió los hechos. Tendríamos que entender cosas que el mismo Shakespeare no comprendió ●

Traducción y nota introductoria de Roberto Bernal.



Cementerio de Kochel, Vasili Kandinski.

# FRANCISCO PÉREZ DE ANTÓN

## ENTRE LA CUNA Y LA TUMBA

Francisco Pérez de Antón –escritor nacido en Oviedo en 1940 y nacionalizado guatemalteco desde 1965– es autor de una obra prolífica que explora distintas facetas de la muerte. Este ensayo constata la presencia de las tumbas en sus libros.

La muerte reina en la obra de Francisco Pérez de Antón, residente en Guatemala desde 1963. Es miembro de número de la Academia Guatemalteca de la Lengua y de la Academia de Geografía e Historia de Guatemala. Ganó el Premio Nacional de Periodismo 2005 y el Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias 2011.

### Hallazgos

EL LECTOR ENCUENTRA múltiples tumbas en la obra del escritor guatemalteco Francisco Pérez de Antón. En la colección de relatos titulada *Hombre adentro* (Alfaguara, Ciudad de México, 2007), discurre sobre la muerte como “un hallazgo tan sorprendente como en su día lo fue la tumba de Tutankamen.” Con potencia aforística escribe: “Entre la cuna y la tumba, un pesado catálogo de experiencias va marcando las edades del hombre.” *Hombre adentro* trae a la memoria una película. De fracasos y derrotas surgió una banda sonora delicada. Esplenden el lirismo y la sensibilidad de Clint Eastwood en la última escena del filme, cuando el protagonista visita la tumba de su esposa muerta.

Desde la portada de *La corrupción de un presidente sin tacha* (Alfaguara, Ciudad de México, 2019), Pérez de Antón constata su pasión por las tumbas: ostenta *El beso de la muerte*, escultura de Jaume Barba en una tumba del cementerio de Poblenou, Barcelona. En *La corrupción de un presidente sin tacha* utiliza la tumba como metáfora: “Y como lo que no se renueva, muere, así le

vino a ocurrir al ferrocarril de Guatemala. Perdió el paso del progreso y de la historia y se convirtió en una estatua de sal. Y su tumba, su cementerio, es ése que acabo de mostrarles.” Y recurre a un antiguo adagio: “Quien como usted busca venganza, debe cavar siempre dos tumbas.”

### El fin

TRAS LA DESCRIPCIÓN de las calles llenas de dolor en las cuales es perceptible la tristeza y la evocación de una lápida con la figura de Ícaro precipitándose en tierra en *Callejón de Dolores* (Alfaguara, Ciudad de México, 2012), se derraman lágrimas y se pronuncian oraciones fúnebres. Posteriormente el féretro de un aeronauta desciende a la tumba:

–Aquel que fuera triunfador del aire –declama uno de los oradores–, que dominó el espacio, que jugó con la brisa, que supo del lenguaje de los pájaros e interpretó su vuelo, que dialogó con las nubes y enamoró a las estrellas, hubo de caer fatalmente como un héroe de la *Iliada*. Alguien ha dicho que los muertos jóvenes son los bien amados de los dioses, porque la implacable segadora, como el tirano de la antigua Roma, gusta de abatir en el prado de la vida las más elevadas amapolas.

En *Los hijos del incienso y de la pólvora* (Alfaguara, Ciudad de México, 2009) recuerda una tumba anónima en el cementerio de Antigua en cuya lápida, “erosionada por la lluvia y el viento”, podía leerse el siguiente epitafio: “Esta muda ceniza, aun sin vida, / no dejará de amarte y esperarte / hasta el fin de las horas y los días.”

*La amapola de Westminster* (Alfaguara, Ciudad de México, 2016) incluye el siguiente pasaje: “Perdido en aquel inframundo maloliente, sólo alcanzaba a ver una tumba abierta en Smithfield y mi cuerpo arrojado como un saco en su interior, con una capa de cal y, sobre mí, todo el peso de la tierra. Examinaba mi corta vida...”

El escritor recuerda en *El sueño de los justos* (Alfaguara, Ciudad de México, 2011) la frase que Molière ordenó inscribir en su tumba: “Aquí yace el rey de los actores. Ahora hace de muerto y, en verdad, que lo hace muy bien.” Los mecanismos de la memoria, la angustia, la condición de un hombre despedazado y *Meditaciones* de Marco Aurelio (121-181) –el emperador y filósofo romano– son los ejes de *El sueño de los justos*:

Y no puede soslayarla evocando, para compensar, algunas de sus mejores horas. La memoria canalla es tozuda y no se deja desplazar por la noble. Moriré un día, se dice, recordando todo lo que he hecho mal en la vida y sin haber podido valorar lo que hice bien, si es que alguna vez hice algo bueno. / Néstor escucha la noche. Quiere distraerse con los ruidos de la madrugada. Mas la madrugada calla. Extrae un libro de un anaquel. Son las *Meditaciones* de Marco Aurelio. Se sienta en la cama, lo abre al azar y lee: *eres un alma que sostiene un cadáver.* / –Es al revés –murmura–. Eres un cadáver incapaz de sostener tu alma.

No puedo sino pensar que la vigésimo octava meditación de Marco Aurelio, uno de los más importantes pensadores de la filosofía estoica, perteneciente al *Libro VI*, rige la obra de Francisco Pérez de Antón: “La muerte es el reposo en que cesan las impresiones que nos transmiten los sentidos, las agitaciones instintivas que nos mueven como títeres, las divagaciones de los pensamientos discursivos, los cuidados que se dan al cuerpo.” Marco Aurelio, de manera exquisita, ostenta siempre el final ●

# CLARA PORSET Y EL DISEÑO INDUSTRIAL (SEIS MIRADAS)

## Clara Porset. Reflexiones de diseño,

Omar Cruz García y

Adrián Martínez Moncada

(coordinadores),

Facultad de Arquitectura, Diseño

Industrial, Dirección General de

Publicaciones y Fomento Editorial

UNAM,

México, 2022.

El prestigio que de veinte años acá adquirió el trabajo de Clara Porset, pionera cubana del diseño industrial afincada en México desde 1936, ha logrado acumular en los últimos tiempos una bibliografía ya respetable. Sin embargo, el presente libro colectivo es especial porque se formó a partir de su archivo, el cual se encuentra en la Escuela de Diseño Industrial de la UNAM desde 1983.

Los compiladores reunieron en este tomo seis puntos de vista sobre el trabajo de Clara Porset. Ellos mismos firmaron dos de los artículos y el resultado es, aunque desigual, como suelen ser estos libros, enriquecedor por la multiplicidad de enfoques que contiene.

Adrián Moncada rastreó la genealogía de su mobiliario destinado a las casas campesinas típicas en México (1949) y Cuba (1960) y halló su origen en la participación de su autora, en colaboración con su marido, Xavier Guerrero, en una convocatoria del MoMA de Nueva York (1940). Lorena Botello aportó un interesante texto sobre una exposición en el Palacio de Bellas Artes y en la actual Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM durante 1952. Aquella muestra, con un par de variaciones en cada caso, se llamó *El arte en la vida diaria*.

## Xavier Guzmán Urbiola

La autora acompañó su artículo de una espléndida colección de fotografías. Omar Cruz estudió la huella de Porset en una serie de publicaciones periódicas, básicamente mexicanas, entre 1948 y 1968, destacando de ahí la evolución de sus reflexiones. Pedro Ceñal Murga y Juan José Kochen son los autores de uno de los mejores estudios. Ellos centraron su interés en el Conjunto Urbano Presidente Miguel Alemán y la propuesta de mobiliario de Porset. Es un texto bien acotado, con un enfoque preciso, que aporta datos nuevos y sugerentes. Aura Cruz Aburto entregó un artículo un tanto pretencioso, por su abuso de la teoría que, no obstante, logró aterrizar en buenas conclusiones, al desmitificar la historia romántica de una Clara Porset “evangelizadora” de la modernidad, que viajó por el campo mexicano revalorando el mobiliario vernáculo, pero sin tomar en cuenta a los productores reales, sino sólo extrayéndoles información. Por último, Jorge Vadillo López, custodio y organizador del Archivo Clara Porset, explicó su labor de años y con cuatro ejemplos de igual número de muebles explicó cómo los alumnos los han entendido, replicado y, en ese proceso, aprendido y enriquecido su experiencia.

Un buen libro, ni duda cabe y, sin embargo, centrado solamente en el trabajo de Clara Porset. No hay casi ningún rastro de la vida de esta gran diseñadora, a la inversa de aquellos que se han engolfado estudiando los avatares de las existencias de, por ejemplo, Diego Rivera o Frida Kahlo y, a ratos, olvidan su producción; aquí nos encontramos en las antípodas. La información que a los investigadores de la obra de un creador, como es el caso, interesa de su biografía, es aquella que ayuda a entender su producción, sí, pero al leer este libro uno echa en falta la formación de Porset en Cuba, quizá también una explicación sobre la estrechez de perspectivas que la hicieron salir pronto de su patria, su militancia política y su compromiso con una serie de causas ya en México, al lado de su marido y de una constelación de cubanos (los hermanos De la Torre, las hermanas Proenza, por sólo mencionar dos ejemplos), sólo se alude de manera tangencial, pero no se le extrae el jugo que contiene esa veta. Su participación decidida en la formación de la Sociedad Mexicana de Amistad con China Popu-



lar en 1953 no se toca. Menos aún la mención de su nombre en algunos interesantes papeles de la CIA, como agente comunista y, a la vez, la curiosa relación de Clara Porset y Xavier Guerrero con los elegantes arquitectos mexicanos de la época, ubicados al otro lado de su espectro político, con quienes hicieron mucha obra.

En fin, que no hay libro perfecto, pero cada uno se aproxima a construir o completar poco a poco el corpus sobre algún tema o personaje ●

 JornadaSemanal

 @LaSemanal

 @la\_jornada\_semanal



Visita nuestro  
PDF interactivo en:

<http://www.jornada.unam.mx/>

En nuestro próximo número

La Jornada  
**SEMANTAL**  
SUPLEMENTO CULTURAL DE LA JORNADA

**EDWARD HOPPER:**  
RETRATOS DE REALIDAD Y SOLEDAD

## La flor de la palabra/ Irma Pineda Santiago

### ¿Quiénes somos? ¿Cuál es nuestro nombre?

EXISTE UN POEMA zapoteco titulado “Tu laadu, tu ladu/ ¿Quiénes somos? ¿Cuál es nuestro nombre?”, a partir del cual me surgen algunos cuestionamientos y quiero compartir tres con ustedes.

1. La vitalidad de las lenguas indígenas. Se nos ha dejado la responsabilidad de su permanencia y continuidad a las personas hablantes, olvidando que las lenguas dependen también del Estado y de la sociedad entera, puesto que en la medida en que se discrimina y se afectan territorios, recursos naturales, cultura y conocimientos, las lenguas se pierden. A esto se suman los fallecimientos por Covid-19: según los Datos Abiertos de la dirección General de Epidemiología en México, para finales de 2020, el año más álgido de la pandemia, se reportó la muerte del quince por ciento de personas indígenas, frente a un diez por ciento de no indígenas, lo que nos habla de un cincuenta por ciento más de letalidad en el primer grupo.

Más que las cifras, lo que nos debe asombrar es que la población indígena aún no tenga pleno acceso a sistemas sanitarios, o que estos sistemas no cuenten con personal que les atienda en su propia lengua, ni intérpretes y traductores que faciliten el servicio. Hay que agregar que sus prácticas tradicionales de sanación están siendo descalificadas, lo cual acentúa los procesos de discriminación y de colonización de los saberes.

2. La capitalización de la identidad indígena. Ocurre cuando alguien hace uso de alguna línea indígena entre sus ancestros, sin tener conexión con su comunidad o cultura, porque la autoadscripción no basta si la comunidad no nos considera de los suyos. Esto es más evidente en el sistema de partidos políticos que propicia el abuso de la autoadscripción, para acceder a cargos políticos o institucionales validados por instancias oficiales (por ejemplo, el INPI) que firman “constancias de identidad indígena” pasando por encima de las comunidades. Sólo en el proceso electoral de 2021 el Instituto Nacional Electoral (INE) detectó al menos 134 casos de usurpación indígena.

3. Las acciones afirmativas y programas en favor de poblaciones indígenas, en donde también vemos la capitalización de la identidad. Estas acciones y programas, creados por las instituciones para favorecer el desarrollo de pueblos y comunidades, buscan responder a las demandas de la misma población que reiteradamente solicita ser incluida en los planes y programas gubernamentales, en las políticas públicas y sobre todo en los presupuestos. Sin embargo, al ser limitados en su difusión, no alcanzan a llegar a las comunidades donde realmente hacen falta y quedan en manos de quienes acceden a la información aprovechando para reivindicarse como indígenas sin tener vínculos con la comunidad y cultura de la que se dicen parte.

Los premios y becas en distintas áreas han estimulado un aparente “resurgimiento” de las identidades indígenas y aumento de hablantes y escritores, aunque en estos grupos a veces nos encontramos con personas que no tienen interés real por sus comunidades, culturas o lenguas, más que sólo para conseguir los beneficios. Vemos a jóvenes preocupados por recuperar las lenguas que ya se habían resbalado de sus labios –por decisión de sus mayores o por necesidades de migración de sus familias, las cuales ya no quisieron que sufrieran la discriminación–, pero sin becas y premios. ¿Si no fuera por eso acaso tendrían el mismo interés por los idiomas y culturas de sus ancestros?

También me pregunto: ¿de qué manera las y los investigadores no indígenas contribuyen con las comunidades? Si desarrollan sus trabajos desde una mirada colonial, casi levantándonos las enaguas para hurgar en nuestros sexos, o llevan a cabo procesos que más que aportar a la comunidad generan el extractivismo epistémico, lo que les sirve para obtener plazas académicas y mantener sus becas del Sistema Nacional de Investigadores, pero no vemos sus aportes reales para la población indígena, por lo que valdría que también se cuestionaran: ¿Quiénes son y cuál es su nombre? ●



Teatro Blanquita, 1960.  
Colección Archivo Casasola,  
Fototeca Nacional, INAH.

## La otra escena/ Miguel Ángel Quemain Alejandro Ortiz Bullé Goyri: memoria teatral de un país convulso

LLAMA LA ATENCIÓN que las coordenadas que traza un libro sobre un autor (J.F. Elizondo), un género (el teatro de revista) y una línea de tiempo breve (1904-1920), sea capaz de irradiar hacia el provenir y explicar buena parte de nuestro presente. En el período descrito aparecieron dos paradigmas: la Revolución Mexicana y la Constitución de 1917, representantes de la convulsión y el cambio. Entre esos dos momentos transcurre el relato de Alejandro Ortiz Bullé Goyri (*José F. Elizondo y el teatro de revista en México 1904-1920*).

Anotaba (en la entrega anterior) la importancia del libro como portador de una propuesta antológica, de rigor histórico, señalada con precisión y con introducciones ensayísticas que no sólo se proponían como un mapa espacio temporal, sino también como una interpretación de las lecturas políticas de aquellos años, para colocarnos en el espejo que permite visualizar toda la serie de articulaciones que proponen una explicación de las sobredeterminaciones entre arte y política. Se teje también un suspenso fino que nos hace creer que somos un suceder cíclico que terminará por hacer de nuestra vida un constante reinicio, pues la repetición fársica de nuestra historia política nos amenaza con ello.

Pongo este contexto porque uno de los aportes de este libro consiste en permitir un entendimiento profundo del hilo histórico que se trazó del teatro de revista y la Carpa, el Burlesque y un teatro de amenidades, como fue el Teatro Blanquita, hasta expresiones más clasederivas, intelectuales y artísticas que hicieron posibles la Carpa Geodésica, El Hijo del Cuervo (Alejandro Aura y Carmen Boullosa) y creaciones poderosas que representaron la presencia de la diversidad sexual, con Cabare-tito y el liderazgo de Tito Vasconcelos y el Teatro Bar El Vicio, con Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe.

El libro tiene tres grandes apartados. En el primero, el autor busca proponer un contexto lo más amplio posible, a tal grado que llega a los bordes mismos de la imagen de lo femenino y la identi-

dad mexicana, en una de las secciones de la primera estancia titulada Notas sobre vida, sociedad, arte y cultura en el México de José F. Elizondo. El ensayo de la segunda parte, de gran complejidad conceptual, es un comentario altamente documentado e interpretativo del teatro de revista y sus entornos.

Al final del libro, la presencia de una riquísima antología que reúne *F.I.A.T. Disparate en un acto y tres cuadros* (1907) con el ensayo introductorio “El camino de la alegría, de la zarzuela a la parodia”; *El surco, a propósito en dos cuadros, en prosa y en verso* (1911), con el ensayo “Entre la patria y el surco. Un testimonio teatral”; *El país de la metralla* (1913), con el trabajo “Humor y crítica social entre balas y cuartelazos”, para concluir con *Singularidades de un año convulsivo y una revista teatral*. 19-20 Revista en 1 acto, dividido en nueve cuadros y apoteosis.

Esta es la tercera parte del paisaje teatral de este libro que se enfila hacia el final con un Apéndice biográfico que, al modo de un diccionario de personas, describe e interpreta a los protagonistas de la época que forman parte del género. La Bibliografía general es parte del gesto de rigor, pero también generoso. Ortiz Bullé Goyri es un investigador que no le escatima créditos a quienes lo merecen y convierte al autor en una fuente de credibilidad y una figura de respeto.

Un signo de identidad de Ortiz Bullé Goyri es su humor, por eso el guiño de sus últimas reflexiones dirigidas “al mundo solemnizado de la ciudad letrada modernista”. No somos los únicos, es una experiencia compartida por casi todos los hombres y mujeres letrados del continente: caballeros y señoritas. Esas “últimas reflexiones” proponen la creación literaria como un agente de cambio: “el teatro cambia conciencias y transforma la vida cotidiana... permite reír, disfrutar de la vida e identificarse en la virtualidad escénica, en un mundo de imaginación y chocarrería incomparable”.

El de Ortiz Bullé Goyri es un trabajo ejemplar e inspirador, con el rigor de la academia y la libertad del escritor ●

## Galería/ **Anitzel Díaz**

### El loco mundo del arte en tres actos

EN MAYO DE este año las noticias más sonadas en el mundo del arte fueron el pastelazo que recibió la obra más famosa del mundo, la *Mona Lisa*, y la pintura de Anna Weyant, *Falling Woman*, subastada por Sotheby's. Anna tiene veintisiete años y es la pintora más joven jamás representada por la Gagosian Gallery. El cuadro alcanzó el precio de venta de 1 millón 600 mil dólares. De alguna manera me remitió a 2019, cuando la noticia más sonada fue la de *Comediante*, la instalación de Maurizio Cattelan que consiste en un plátano pegado con cinta adhesiva a una pared y que se vendió por 130 mil euros.

◆ Una sala de un museo, cientos de visitantes, teléfonos apuntando, imágenes que dieron la vuelta al mundo. Una anciana en una silla de ruedas lanzó un pastel al cristal que protege la *Mona Lisa* en el Louvre. ¿Un *performance*, una protesta? Una desesperada llamada de atención por un joven activista disfrazado de anciana: “¡Todos los artistas te dicen que pienses en la Tierra! ¡Todos los artistas piensan en la Tierra! ¡Por eso hice esto! ¡Piensa en el planeta!” Tomando en cuenta que la temperatura promedio de la superficie del planeta ha aumentado aproximadamente 1.18 grados centígrados desde finales del siglo XIX, la protesta parece pertinente.

Las reacciones no se hicieron esperar –para eso sirven las redes sociales–, desde: “NO es la forma de llamar la atención sobre el cambio climático. Las obras de arte clásicas como la *Mona Lisa* son un regalo para toda la humanidad; necesitamos proteger el gran arte de todo el mundo” hasta: “Pocas pinturas, incluida la *Mona Lisa*, sobrevivirán al colapso ambiental. No hay arte en un planeta muerto.” Todas válidas, todas completando el acto público de la protesta.

El lanzamiento de pasteles nunca se ha reducido al acto en sí mismo; comenzó como un acto anárquico que atentaba contra las buenas costumbres y ha terminado como un huracán que atrae atención. Pastelazos históricos ha habido muchos: el de Bill Gates en 1999, el de Godard, Sarkozy... Incluso en México le tocó a la crítica de arte Avelina Lesper después de que descalificó el *graffiti* como una forma de arte.

◆ Son las seis en punto, una sala de subastas, copas de champagne, comienza la puja. Precio de salida, 300 mil dólares... 400, 500, 1 millón 600 mil. Cae el martillo. Vendido. Lo extraordinario no fue el precio que alcanzó la obra, sino la edad de la pintora. Anna Weyant, canadiense, tiene sólo veintisiete años.

Su obra, sin duda realista, sin duda contemporánea, transita entre el retrato y la naturaleza muerta, entre los maestros antiguos y el pop. Sus figuras, a menudo femeninas, tienen una sensualidad que aunque no es tan explícita como la de las obras de John Currin, sí nos remiten al pintor estadounidense. Hay cierto desasosiego pero no incomoda. Lo que sí, no se puede negar, es su maestría con el pincel.

Weyant es la última en acceder al Olimpo de la *Gagosian Gallery*, lo que muy pocos artistas vivos han logrado, tan joven ninguno.

◆ Una (pequeña) sala en una feria de arte: un plátano pegado a la pared con una cinta adhesiva; su título: *Comediante*; su autor: Maurizio Cattelan; la feria: Art Basel Miami, el año, 2019. La controversia que continuó en un *performance impromptu*; el artista David Datuna despegó de la pared la fruta y se la comió.

El contexto de la obra es: “símbolo del comercio global”. Al día de hoy se han vendido tres ediciones originales de la pieza a tres coleccionistas privados distintos por un valor de entre 103 mil y 130 mil euros. Como el objeto en sí es efímero, la obra consiste en un certificado de autenticidad de catorce páginas que incluye instrucciones detalladas sobre cómo instalar el plátano.

El mundo del arte es loco, diverso, infinito. Todo cabe, sobre todo la especulación. ¿Qué puede sorprendernos ya?

## Especificaciones inválidas Yolanda Pégkli

En mis arterias se encorva el tiempo  
la pequeña distancia contiene el trayecto supremo  
y qué saludos de París, me engañaron  
no me enseñaron a enfrentar el lugar desierto  
y que doce canastas vacías  
significa doce canastas vacías  
en la vida no ocurren milagros.  
Ahora mi mitad muere de hambre  
mi mitad es un mendigo  
que exhibe sus entrañas rogando  
que no le des  
heterodoxamente la realidad acapara las soluciones,  
por mucho que odie los ríos que beben sangre  
los dones se venderán en el infierno  
a precios de barata.

¿Aman?

¿Son amados?

La continuación

después de la sopa.

Yolanda Pégkli (Atenas, 1934), es autora de dieciséis libros de poesía, traductora, crítica literaria y ensayista. Ha recibido numerosas distinciones, entre ellas, el Premio de Poesía de la Universidad de Atenas (1971), el II Premio Estatal de Poesía (1972) y el Premio Kostas y Eleni Ouranis de la Academia de Atenas (2002). Es miembro de la Sociedad Griega de Escritores y poemas suyos han sido traducidos a nueve lenguas.

Versión de Francisco Torres Córdova.

## Bemol sostenido /

**Alonso Arreola**

T: @LabAlonso / IG: @AlonsoArreolaEscribajista

# 1021, La Gusana Ciega

EL ÚLTIMO DISCO de La Gusana Ciega se ve nutrido por grandes canciones de rock pop. No es de extrañar. Artistas notables, sus integrantes se han mantenido prolíficos durante la pandemia, vigentes para una audiencia fiel, de esas que otorgan confianza y libertad creativa al paso de treinta y tres años de carrera. Claro que ello no sería interesante si el trío de Daniel, Lu y Germán (en vivo quinteto con Luis y Roger) desaprovechara la venia.

El disco se llama 1021. Es su décimo en estudio. Tiene diez canciones y fue hecho en 2021, cuando sus miembros asumieron que grabarían a distancia por vez primera. Pero también es una fecha ficticia... La dirección de una casa olvidada... El número de una máquina del tiempo que, como la de su portada, nos remite a un viaje por los laberintos de la memoria. Porque sus letras van de eso; de la enfermedad que borra el verano o del amor que implora volver; de la ausencia que insiste o de la oscuridad y sus habitantes nocturnos.

No se imagine por ello, lectora, lector, que hablamos de una obra difícil. Todo lo contrario. 1021 fluye activando los músculos del cuerpo, sorprendiéndonos con decisiones tímbricas y arreglistas extremas gracias a las cuales coexisten, precisamente, lo dulce y lo amargo. Un aprendizaje que proviene de músicos que mantienen la personalidad de su proyecto, pero madurando individualmente.

Dicho esto, la canción inaugural, “Dulce y amargo”, es la dura aceptación de una convalecencia sin despedidas; el arrepentimiento ante ese progresivo padecimiento que roba nombre y apellido. Con ella, 1021 abre la posibilidad a una paleta sónica tan inesperada como sus asuntos poéticos. “Vuelve a querer”, la segunda, tiene un coro encomiable, poderoso como los que lograra el A-Ha de los ochenta. Retro al igual que sus compañeras, presenta bosquejos melódicos que nos dejan con las cejas levantadas. Sobre la voz –que se verá afectada en el álbum completo– podemos decir que se sale del confort apoyándose en las virtudes de su color y rango, pero experimentando sin miedo. Bravo por ello.

Sigue “Empezar de cero”. Pese a un ritmo que celebraría Placebo, esta es la más depresiva. Postrados frente a la tele, sus versos entonan el deseo por comenzar de nuevo, recordándonos al Club de los Veintisiete. Va a tono con “Gris obscuridad”, canción que hace duelo desde una banca de la infancia, triste y familiar señalamiento al virus que nos somete. La expansión de su armonía final es bellísima.

“La sombra de un ratón” muestra un minimalismo de tipo industrial cercano a los orígenes de Depeche Mode. En ella atestiguamos esa decisión que parece increíble entre bateristas comunes, pero no en Germán. Sus ritmos desprecian la brillantez de platillos y adornos innecesarios; se concentran en ser músculo, hueso, sostén. Ello continúa en “Eres para mí”, más sencilla pero igualmente firme. Nos recuerda al mejor The Cars.

“El último en caer” presume numerosos objetos de postproducción. Su solo de guitarra (en *fade out* caprichoso) es agua pura; tanto como las melodías y armonías vocales de “Araña del escalón”, una balada que podría dialogar con la juventud de Charly García. Extraordinaria. Desde otro plano, “Se nos rompió” coquetea con la música disco y el funk de los setenta. Liderada por el bajo de Lu, es urbana, juguetona. Deliciosa. Su arreglo de cuerdas más un breve rap contrastan inesperadamente con la pieza de despedida.

“La sal de la tierra” parece la confesión de un padre soltero preocupado. Es la más dura de todas: “Estaba pensando en la sal de la tierra, en todos los hombres que cruzan el río; las niñas que violan, los niños que lloran; en todo el dinero manchado de sangre... Que toda esta mierda es la sal de la tierra.” También es la más corta (el disco entero dura menos de cuarenta minutos). Invita al coraje, pero se acerca a la esperanza. Y eso es todo. Como el disco entero, vale la pena. Buen domingo. Buena semana. Buenos sonidos ●

## Cinexcusas/ **Luis Tovar** @luistovars

# Narcodocumental



POR LO MENOS en el más reciente lustro, bien sea de manera frontal, colateral o tangencial, el *universo narco* ha sido tan penetrante como el salitre y la humedad, manchando con su huella indeleble prácticamente todo lo que toca, trátese de la vida cotidiana, el arte, la política o cualquier otro ámbito social. El aquí llamado “cine del narco”, cuya temática muy probablemente es la más socorrida de los últimos años en México, no sólo en el área fílmica sino en la audiovisual en su conjunto –quizá no por encima, pero sí a la par de la sempiterna comedia romántica, por ejemplo–, más que en el género de ficción abunda sobre todo en el documental. No podría ser de otro modo si, como suele suceder, el cine documental es entendido, elaborado y visto preponderantemente desde su función testimonial o, dicho de otra manera, en tanto registro histórico y caja de resonancia de las abundantes problemáticas colectivas.

Sobran ejemplos de documentales sobre el referido *universo narco*, desde los más desavisados y peor elaborados hasta los más pertinentes, consecuentes e inteligentes. Entre estos últimos destaca *La libertad del diablo* (Everardo González, 2017), entre otras razones por el nivel profundo al que logra llegar en su exposición de la experiencia personal de quienes, de un modo u otro –incluyendo los polos de víctima y victimario– han sufrido la alteración total de sus vidas a consecuencia de su contacto con la delincuencia organizada.

### Generalizar, ¿sí o no?

MUY DIFERENTE EN términos formales y estéticos pero en la misma línea o en una paralela a *La libertad...* puede ubicarse *Te nombré en el silencio* (2021), de José María Espinosa de los Monteros. Es en la experiencia propia y, vale decir, en el drama personal de los protagonistas, donde la cinta pone el mayor énfasis. *Te nombré...* centra su foco de atención de manera absoluta en una organización ciudadana conocida como Las Rastreadoras del Fuerte, compuesto por fami-

liares –sobre todo madres– de personas oficialmente declaradas en calidad de desaparecidas. Particularmente la fundadora del grupo, Mirna Nereida Medina Quiñonez, así como María Cleofas Lugo Torre e Irma Lizbeth Ortega Higuera, con la primera de ellas de manera destacada, ejercen las funciones de narradoras e hilos conductores, y es en su propia voz que se cuenta el día a día de la organización, así como sus orígenes, propósitos, motivaciones, logros y frustraciones.

Casi del todo descartada cualquier intención esteticista o siquiera plástica en su elaboración, el documental se concentra en la situación que se está viviendo y la palabra que la acompañam más que cualquier otro elemento. El resultado inevitable es un testimonio crudo, directo y desnudo de los hechos concretos que viven los protagonistas, con lo que el documental cumple el que, con toda seguridad, es su cometido básico. Empero, *Te nombré en el silencio* adolece de un defecto que no le es privativo sino que, por desgracia, comparten muchos otros filmes de naturaleza similar: sea en aras de no perder ni un solo instante el carácter intimista y empático que se da con un acompañamiento y una proximidad tan acentuadas con las protagonistas, como los alcanzados por De los Monteros; sea por no apartarse de lo que actualmente pareciera condición formal *sine qua non* para realizar un documental, la exposición de datos concretos es evitada a rajatabla. Uno de dichos datos, de carácter cronológico, habría sido utilísimo y agradecer, pues no es posible saber –o este juntapalabras no logró percibir– a qué fechas corresponde no sólo aquello de lo que se habla, sino lo que se está viendo. A diferencia del referido *La libertad del diablo*, donde el dato es prescindible dada la naturaleza de la información y la intención del filme, en *Te nombré...* el defecto se acentúa en tanto arranca con una generalización, según la cual y, en función del contenido, en 2021 estaríamos igual que en 2014, afirmación temeraria, por decir lo menos, y casi de seguro equivocada ●

**Edgar Aguilar**

# Todo está permitido: la “profecía” de Dostoievski

Una frase en una novela del gran escritor ruso Fiódor Dostoievski (1821-1881), a saber: “Si Dios no existe, todo está permitido”, conduce la reflexión de este artículo sobre uno de los rasgos fundamentales de nuestro tiempo: la impunidad y la espectacularización de todo.

“Si Dios no existe, todo está permitido”: a través de Iván Karamazov, Fiódor Dostoievski formula esta concepción de la modernidad y del hombre ilustrado. Aunque quizá tenga un origen en esencia religioso (espiritual), es innegable que el gran escritor ruso se adelanta –una vez más– a su época.

Si no existe una autoridad que regule el comportamiento del ser humano, y éste es capaz de cometer cualquier tipo de atrocidades, precisamente por la ausencia de autoridad, de control, no habrá una sanción para aquellos que cometan delitos porque actúan con entera libertad.

Más o menos así se podría definir de modo simple esta premisa. Ahora bien, el criminal lleva a cabo su crimen, por lo regular, de manera clandestina, oculta, buscando siempre y en lo posible no levantar sospechas, en los demás, de sus actos viles. El ser “descubierto” implica no sólo su perdición, sino algo inherente a su conducta criminal: no desear, por ningún motivo, ser reconocido.

El mostrarse al otro (al policía, al detective, a la víctima) es una falla o falta de sí mismo, y una transgresión de quien lo identifica, pues se rompe un pacto establecido: me escapo y no me das alcance, me escondo y no me encuentras; y si al final eres capaz de echarme mano, tu trabajo te ha de costar...

Pero si Dios no existe, todo está permitido. Aquí hay una base fundamental, que es antitética: para que se dé esa permisividad, más que una ausencia, debe haber una supresión: la supresión de esa ausencia; pero, para que esa ausencia pueda ser suprimida, anulada, esa ausencia debe (o debió) por fuerza de existir: no puede suprimirse lo que de antemano no existe.

Pareciera entonces que Dostoievski, a partir de una frase en principio concluyente, plantea más bien una ambigüedad: ¿debe acaso el hombre, ese hombre racional y libre, permitirse todo porque lo que no existe (en este caso Dios, en su calidad de omnipotente, omnisciente y omnipresente) está regido en realidad por su presencia, en condición, de acuerdo con lo anteriormente dicho, de su ausencia o su nulidad?

Según esto, Dios no existe en la medida en que se vuelve ineficaz, inoperante: nos vigila todo el tiempo pero a su vez es nulo, ausente, indiferente... Y si, por la misma razón, todo está permitido, ocultarse, realizar una acción reprochable sin ser reconocido, sin que alguien nos señale y nos diga “tú fuiste”, “tú lo hiciste”, carece por lo tanto de sentido. De ser así, el crimen, de un acto velado e ilícito, pasaría a convertirse en un acto visible, normalizado.

Cometer un acto deleznable, a la vista de los otros, es entonces parte de la fórmula dostoievskiana: si todo está permitido, ¿qué caso tiene aventar la piedra y esconder la mano, si no existe una autoridad (o la hay en su forma de ausencia) que regule o sancione mis actos en presencia de



Dostoievski en 1876.

los demás, quienes no sólo justifican ese mismo obrar deleznable, sino que –y aquí lo más terrible de la cuestión– lo complementan con un permiso ya establecido?

Arremeter contra aficionados del equipo visitante en un estadio de fútbol y golpearlos salvajemente a la vista de todos sin reparar en cámaras de televisión, celulares, aficionados; amedrentar a periodistas como si fuera una cosa trivial por parte de funcionarios públicos del más bajo nivel a la vista de todos (medios de comunicación); realizar peleas en la vía pública de actores de televisión barata o abofetear sin miramientos a un presentador cómico en una ceremonia cinematográfica a la vista de todos (cámaras de televisión, celulares, público asistente); emprender una guerra cruel y sangrienta en pleno siglo XXI de un país poderoso hacia uno más débil y anunciarla y captarla en pantallas de televisión, internet, redes sociales...

Todo está permitido. Actuar con cinismo y sin escrúpulos es una forma del espectáculo actual, en donde cualquier comportamiento es susceptible de presenciarse y difundirse sin recato para un espectador entrenado. Así, funcionarios de pacotilla, actores de telenovelas o de Hollywood, fanáticos del fútbol, incursiones bélicas parecen confirmar, en estos tiempos en que todo se ve y se transmite en directo de modo masivo, la tesis del escritor ruso: la inexistencia de Dios. Y la realidad –una vez más Dostoievski– supera a la ficción ●