

EN ESTE MUNDO TRAIADOR...

Miénteme más / que me hace tu maldad feliz...

ABEL CHAMACO DOMÍNGUEZ

Si todo es según el color del cristal con que se mira, ¿cómo saber cuál es la verdad verdadera o dónde empieza y termina, qué muestra y qué oculta la verdad? Además de su relatividad, su valor cambiante, su vigencia y caducidad, ¿en qué otras circunstancias se apoya, sostiene y modifica la verdad? Porque, como dijo Ramón de Campoamor, “nada es verdad ni es mentira...”. Todo depende de lo que uno siente, piensa, determina o crea; “in the eye of the beholder”.

Confieso que a veces lo veo y no lo creo; en otras, reconozco que la fe mueve montañas, y en otras más, dudo, luego insisto. Insisto y me acusan de necio, prepotente, autoritario y conservador. Porque muchas cosas han cambiado y con éstas la verdad, y también lo ha hecho su otra cara: la mentira. Valga el oxímoron empleado por Vargas Llosa para hablar de la literatura: *la verdad de las mentiras*, o aquella película estelarizada por Arnold Schwarzenegger: *Mentiras verdaderas* (*True Lies*, James Cameron, 1994), para plantearnos la duda de cuándo aliarse con la luz y cuándo con la sombra. A veces, la luz ciega; y en otras, la ceguera nos permite ver, como a Tiresias, el vidente ciego al que se le otorgó el don de la contemplación visionaria. En cambio, los ciegos mencionados en la Biblia fueron expulsados del paraíso de la imagen en castigo por haber visto algo prohibido. Adán y Eva tuvieron que ocultar lo que descubrieron al morder el fruto del conocimiento. La hoja de parra les impidió ver lo que algunos llaman

sus "vergüenzas". Al conocer la verdad cometieron el pecado original. Virtud o castigo; ver o no ver; conocer o ignorar; verdad o mentira, son reflejos del mismo prisma. Espejito, espejito, ¿de qué lado debo colocarme para oír lo que quiero escuchar? De la inscripción sagrada del Oráculo de Delfos y del fruto del árbol del conocimiento en el paraíso bíblico surgió la verdad latente: mirarse a sí mismo, autorreconocerse. Como Neo (Keanu Reeves en *The Matrix*, Andy y Larry Wachowski, 1999), atormentado por la posibilidad de estar viviendo en un sueño y no en el mundo real, a quien Morpheus (Lawrence Fishburn) le advierte: "es el mundo que ha sido puesto ante tus ojos para ocultarte la verdad". Neo sentirá entonces la urgencia de despertar del mundo que hasta entonces tenía por verdadero y enfrentarse, ahora sí, al verdadero. Pero ello implica desconectarse de Morpheus, y aceptar una u otra realidad: liberarse de o destruir a los libertadores. La toma de conciencia, lo obligará a una elección propia o a la desobediencia. Cualquiera que sea la decisión de Edipo, de Neo, de Hamlet será como el topoema de Octavio Paz:

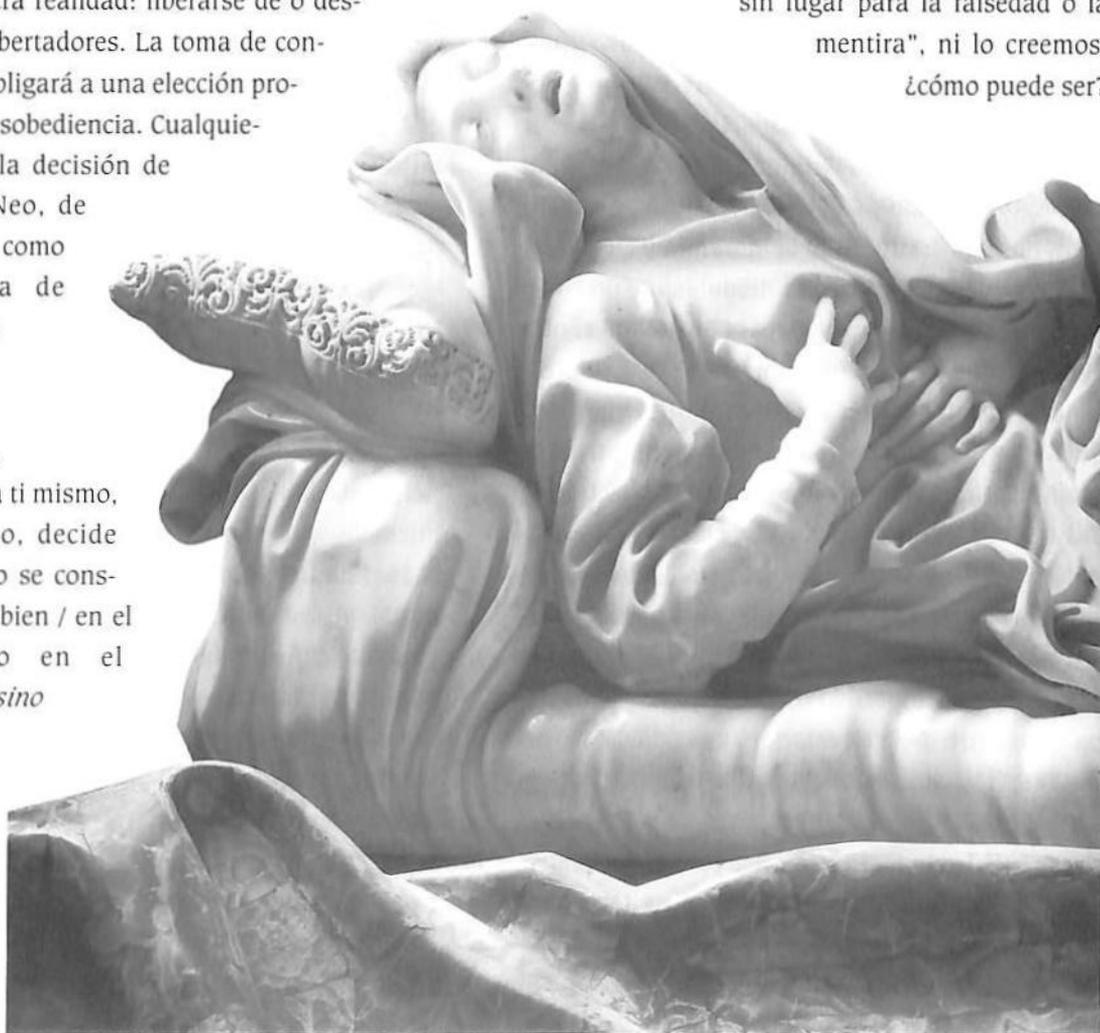
SINO
) (
 NO SI.

El conócete a ti mismo, sé tú mismo, decide por ti mismo se constituirá en el bien / en el mal. Como en el topoema, el *sino* no es *sino eso*: un camino de ida y vuelta. Probablemente de eterno retorno.

Peripatéticamente, ya Platón, "experto en recursos conversacionales" según González Escudero (2003), "escandalizaba a sus seguidores" al explicar en el *Hippias Menor* que

El carácter de Aquiles, el protagonista homérico de la guerra de Troya, que se jactaba de ser completamente transparente, sin lugar para la falsedad o la mentira, como un individuo asocial incapaz de conocer el bien mientras que, por otra parte, el taimado Odiseo, famoso por sus ingeniosas sutilezas rayanas en la mentira y el mal, era presentado en ese mismo Diálogo como modelo del bien: sólo aquel que puede decir la mentira, concluye Platón, conoce realmente la verdad. (González Escudero, 2003: 180)

Por supuesto que el modelo Aquiles no es fácil de tragar. Cuando conocemos a alguien tan bueno como el pan, "completamente transparente, sin lugar para la falsedad o la mentira", ni lo creemos: ¿cómo puede ser?



LA COLMENA 48, octubre-diciembre 2005.

No tardamos en calificarlo de tonto o colgarle milagritos: algo ha de esconder, cuidado. Esos que navegan con bandera de angelito de la guarda cabalgan en caballo de Troya: sobre todo después de tanta experiencia acumulada, ya no confiamos ni en las Encíclicas de Juan XXIII, apodado el "Bueno".

Nos gusta que nos doren la píldora, aunque a veces no soportamos que nos den gato por liebre. Hemos aprendido a vivir en la simulación, en el autoengaño, en la apariencia. No es gratuito que una de las obras más representativas de la dramaturgia mexicana sea *El gesticulador*, de Rodolfo Usigli, quien no retrata únicamente la realidad mexicana, pues su obra es universal. Si Hamlet presentó la disyuntiva "¿ser o no ser?", los existencialistas plantearán muchos años después el problema entre el ser y el parecer. El profesor César Rubio fue víctima de su homonimia con el general César Rubio, y de allí sólo un paso entre ser y parecer, o, en dado caso —otro de los problemas planteados por el existencialismo—, de ser para los otros. La imagen del doble, del *doppelgänger* (esto es, el negativo de su personalidad), nos ha permitido, en la literatura y en el cine, la posibilidad de revisar ese desdoblamiento como la liberalización del otro yo, para que aflore el otro diferente que somos. Frecuentemente, ese otro escondido resulta ser un Mr. Hyde, tan monstruoso que nos vemos obligados a esconderlo, a somatizarlo en nuestro retrato privado de Dorian Gray. Si César Rubio no llega a cometer gran pecado, sino dejarse seducir por el canto de las sirenas y dejarse llevar por las fantasías de los otros, piensen ustedes en su mujer y en sus hijos aliándose al asesino de su respectivo esposo y padre, para treparse al carro de la Revolución. En condiciones semejantes los personajes de Martín Luis Guzmán en *La sombra del caudillo* se conduce con base en el chaqueteo, la simulación y el reacomodo de fuerzas.

Jean Baudrillard (cit. en Andrés de Luna, s/f: 39) explica en *Olvidar a Foucault* que

Todo se metamorfosea en el término contrario para sobrevivirse en su forma expurgada. Todos

los poderes, todas las instituciones hablan de sí mismos por negación, para intentar, simulando la muerte, escapar a su agonía real. El poder quiere escenificar su propia muerte para recuperar algún brillo de existencia y legitimidad.

Ocultar la verdad permite que aflore la otra verdad. La cabaretera interpretada por Marga López en *Salón México* (Emilio "Indio" Fernández, 1948) tiene que ocultar su fuente de ingresos para que su hermana logre integrarse a la clase media alta; Dolores del Río en *Las abandonadas* (Emilio "Indio" Fernández, 1944) ejerce inicialmente la prostitución en una casa de citas de cinco estrellas y posteriormente cae en la desgracia para tocar fondo en la peor degradación: hasta la más bella flor se marchita y los años no pasan en balde. La hermosa estola de *mink* se transforma en un renegrido y mugriento rebozo raído; ella, de puta altiva y refinada, a callejera y ladronzuela de barrio bajo. Sin embargo, su hijo —ignorante de quien es su madre— se convertirá en un brillante abogado, gracias al sacrificio de esa mujer que supo ocultar su verdad para lograr el ascenso social del joven bondadoso y, sin duda, reivindicador de la parte escondida de la realidad. El argumento proviene de *Madame X* (Sam Wood, 1937; David Lowell Rich, 1966) cinta que en la versión más reciente, Lana Turner, oculta su pasado borrascoso para que su hijo se convierta en el exitoso abogado que finalmente recompensará su sacrificio, sin saber quién es esa —gracias al sufrimiento— ennoblecida mujer. Como estas sacrificadas madres, el cine abunda en modelos cuya premisa será "el fin justifica los medios": no importa cuán bajo caigas, puedes ser lo peor, pero tu verdad o tu mentira se tornará en tu virtud y en tu alegría. Allá arriba recibirás el premio a tu abnegación, a tu espíritu de sacrificio. Cuando esto no es así, la muerte, la desaparición física del ser negado, hará que surja la verdad escondida. Tal es el caso de *Imitación de la vida* (Douglas Sirk, 1959): una mujer negra trabaja como criada de una mujer blanca (Lana Turner). Cada una tiene una hija; sin embargo, la de la negra

podría sin dificultad ser considerada blanca. Ésta, obsesionada por esa contradicción genética, trata de ocultar a toda costa su origen, rechazando incluso a su sufrida madre, para lo cual decide emprender su vida, huir del hogar materno y aparentar ser hija de la hermosa mujer blanca. Finalmente, la mujer negra muere rodeada del amor y el agradecimiento de la mujer blanca y noble. Como excelente melodrama, el final de casi cinco minutos de duración mantiene al espectador con un nudo en la garganta. En el lujoso sepelio organizado por la mujer blanca se presenta la hija de la negra y se abre paso entre el cortejo fúnebre hasta llegar al ataúd de la madre y, abrazándolo, rogarle a ésta que la perdone. No sabemos qué pasa con la hija: ¿toma conciencia de su negritud o, gracias a la muerte de la madre, le resulta más fácil ocultar su origen incierto? Con seguridad, la mayor parte del público perdona a la infortunada hija y concluye positivamente que es innegable su amor por la madre; por lo tanto, la joven enaltece la raza que anteriormente había rechazado.

En la reciente versión de *Alfie* (Charles Seller, 2004), el personaje no duda en seducir a una hermosa mujer negra, compañera de su mejor amigo, también negro. Ella queda embarazada y, ante la duda sobre la paternidad, huye con su pareja, quien descubre la traición al nacer el niño. Huir de la verdad no sirve de nada. Tarde o temprano sale a flote. Edipo, al huir del terrible dictamen del oráculo, cae en las trampas, las encrucijadas, los dobles sentidos, los olvidos y falsos testimonios que los otros, aun él mismo, colocan sobre la mesa. ¿Y qué decir de las justificaciones de autoengaño de Yocasta? Finalmente, la verdad será fuente del infortunio: nadie escapa de sí mismo. Al querer escapar del mundo oscuro y amargo de Cifra, Neo ingiere la pastilla roja, cuestionándose “¿por qué demonios no elegí la pastilla azul?” De todos modos, da lo mismo: roja o azul, la verdad es una, pero la mentira también: ambas se contraponen y se retroalimentan. Cualquiera que sea el camino elegido llevará a otra encrucijada: arriba o abajo, según se vaya o se venga, como le dice Abundio a

Juan Preciado. La paradisiaca Comala de Doloritas Preciado se enfrenta al páramo desértico al que llega Juan en busca de su padre. De todos modos, Juan te llamas.

Tratando de huir de su destino, en un cruce de caminos, Edipo dará muerte a Layo. Juan Preciado intenta cumplir con su destino, sólo para padecer el viacrucis edípico. Su primer encuentro en ese sitio habitado/deshabitado es con otro hijo de Pedro Páramo que —al final de la novela lo sabremos—, cumplió la encomienda dada a Juan: cobrarle a Pedro Páramo el mal que les hizo. El encuentro se da en una encrucijada, en que se bifurcan el arriba y el abajo, el adentro y el afuera, lo abierto y lo cerrado, la verdad y la mentira, la vida y la muerte. Juan es extranjero en su propia tierra. Es el único hijo legítimo de Pedro; sin embargo, lleva el apellido de su madre. La Comala de ésta: fértil, verde, llena de colores y olores, es el espacio árido, seco y yerto de Pedro. Juan va en busca de su origen y se encuentra con su fin, y hasta con un posible no-origen. Bien pudo haber sido hijo de Eduvigés o de cualquier otra mujer, como los hijos ilegítimos de Pedro. Juan va en busca de sí mismo y se encuentra con su otro yo; con esa verdad ineludible: en el origen está el fin; en la muerte, la vida. Como la diosa griega Hécate, con sus tres cabezas para resolver la trifurcación de las fantasmagorías y los ensueños, la incontrolada verdad llevará a Juan a “la ilusión”, la zona del recuerdo y el ensueño de la infancia, el lugar donde se es y no se es. “Me traje la ilusión”, dice. La ficción se vuelve realidad. En el descenso al infierno respira el mismo aire que espira; un aire que se le va “para siempre” a un lugar colmado de nubes espumosas en las que siente que se pierde “para siempre”.

Descender al infierno puede significar encontrarse a sí mismo “para siempre”; retornar al instante anterior a la Culpa, al Espacio-Tiempo Primordial antes de la Caída. En *La hora de los niños* (*The Children's Hour*, William Wyller, 1961), basada en la obra de Lillian Hellman y que en México se exhibió con el nombre de *La mentira infame*, Martha

(Shirley MacLaine) se encuentra en la encrucijada de la verdad y la mentira. Si bien el título impuesto a la cinta en nuestro país no traiciona el contenido, el original en inglés es más sugerente y se instala en un tema de ese momento: la culpabilidad de los inocentes. Los niños y los borrachos dicen la verdad; pero también la mentira. *El Señor de las Moscas*, la novela de William Golding, indaga en la parte escondida de la naturaleza humana: allí donde está la esencia del bien y el mal. Otras cintas abordan el tema inocencia/maldad infantil. Entre las más célebres están la versión de Peter Brook: *Lord of the Flies* (1963), *El niño salvaje* (Francois Truffaut, 1969), *La mala semilla* (Mervin LeRoy, 1956), adaptada de la obra teatral de Maxwell Anderson, y la adaptación de la novela de Henry James *Otra vuelta de tuerca* (1898), filmada en 1961 con el sugestivo título de *The Innocents* (Jack Clayton), y la clásica *El exorcista* (William Friedkin, 1973), sólo para citar algunos títulos. Las acciones de las angelicales criaturas retratadas en esos filmes llevan al espectador al cielo o al infierno; a la realidad o la fantasía; a la verdad o la mentira; a lo visible y lo invisible. "Todo ángel es terrible", advierte Rilke.

En *The Children's Hour*, Lillian Hellman propone la historia de dos jóvenes maestras al frente de un internado para niñas de la mejor sociedad del condado. La formación de las niñas incluye normas disciplinarias adecuadas al exclusivo grupo social al que pertenecen. Su educación está regida por un alto sentido de la moral cristiana, del comportamiento exigido por esa sociedad puritana, pequeño burguesa, reprimida, moralista y autocensurada. Pero la represión engendra resentimientos, y de éstos nacen verdades que se vuelven armas de doble filo. Aun los más inocentes ángeles albergan en su interior a los más malvados demonios. Con una mentira, una de esas angelicales criaturas provoca que afloren las verdades más recónditas. La dulce y rubia criatura inventa algo que sólo podrá decir en secreto a su abuela. Y el espectador se entera después, con las protagonistas de la historia, de la terrible acusación: ha-

ber visto a Martha (MacLaine) y Karen (Audrey Hepburn) en una relación "dudosa", "extraña", "impropia". Por supuesto, esto se sugiere, pues la palabra *gay* todavía no significaba en los sesenta lo que tampoco podía decirse abiertamente: relación homosexual o lésbica; ni siquiera puede ser mencionada: el amor que no se atreve a decir su nombre, diría Wilde. Personajes y público lo inferimos de las medias verdades, los eufemismos y los significativos silencios. En algún momento surgirá la palabra "amor"; "amistad", traducirá Karen. No, corregirá Martha, sino ese otro sentimiento que nadie sabe cómo surge, de dónde nace, hacia dónde nos lleva.

La mentira, ubicada en el centro de pulsiones incontrolladas, hace que afloren verdades impuestas azarosamente por dados cargados y cartas marcadas, como privilegio de las estructuras de Poder. En consecuencia, verdad y mentira son manipuladas para mantener la doble moral de una sociedad hipócrita que no se atreve a reconocer que el mal reside en su perversa moral. Sólo así es posible la existencia de niñas que mienten, engañan, roban, chantajejan y trastocan la realidad. ¿A partir de qué la niña inventó algo que se supone no existe o de lo que no se habla? ¿Por qué "eso" sólo puede decirse en secreto? Los adultos se conducen de igual manera. Hay mucho que callar, disfrazar, mentir, trastocar y ocultar. Es más conveniente crear los mecanismos y los instrumentos para decir lo que se tenga que decir o para callar lo que se tenga que callar. Incluso el novio de Karen (James Garner), representante de la masculinidad sensata y pensante, se deja llevar por el qué dirán. Ya no importa si Karen ha tenido o no relaciones lésbicas con Martha; el problema es que los demás creen que "eso" sea cierto y ¿qué van a decir? Ya no importa si él ama o no a Karen. El problema es si ella merece ser amada. Que importa cuál es la verdad y cuál la mentira, si allí quedarán "para siempre" como resabios de otros tiempos. Tarde o temprano saldrán a flote los fantasmas, travestidos por las circunstancias y las cuentas pendientes. Da lo mismo, cada quien acomoda siempre las cosas a su favor.

Por eso, detrás de esa o de cualquier otra mentira infame, hay una verdad aún más infame. Martha descubre que efectivamente habitaba en ella una pasión que hasta ese momento carecía de nombre. El problema no es, entonces, que acepte su homosexualidad, sino confrontar a una sociedad que la reprueba. Ella reconoce a quienes tienen el valor de aceptarse y de luchar por ser lo que son, pues una verdad de esa naturaleza no los destruye. Para Martha, la única salida es el suicidio: sólo la muerte acalla la verdad. Martha desciende al infierno para encontrarse a sí misma y lavar una culpa que no es suya. Tal vez su única culpa sea no tener el valor de confrontar su realidad, no atreverse a ser lo que es.

Una situación semejante se da en la pareja formada por Julio (Gael García Bernal) y Tenoch (Diego Luna) en *Y tu mamá tam-*

bién (Alfonso Cuarón, 2001). Después de pasar por todas las pruebas propias de la amistad más íntima entre dos jóvenes machines y valemadrastas (masturbarse juntos, alburearse, contarse sus fantasías eróticas, corretearse desnudos en el baño para darse de nalgadas...), intentan un *menaje-a-trois* con Maribel Verdú que se convierte en un encuentro homosexual, del cual, al espectador —voyeurista reprimido— sólo se le permite ser testigo de un apasionado beso. Cuando los dos cuerpos masculinos se unen la cámara se eclipsa para trasladar la acción al día siguiente, cuando los dos personajes, completamente desnudos, se dan cuenta

de lo que hicieron al calor de la borrachera. La culpa y la vergüenza los lleva a huir,



Dama Campeny. Lav. G. B. 1834. Llotja de Barcelona. mármol

LA COLUMNA 48, octubre-diciembre 2005.

guardar silencio y separarse. No es para menos, el público en el cine ha reprobado ese beso y lo que se supone pasó después. Los gestos, risitas, gritos o comentarios de burla y asco expresados abiertamente no son gratuitos, revelan la represión contra quienes tienen una condición diferente, fuera de lo "normal". Ni siquiera hay necesidad de justificarse: es un sentimiento compartido por la sociedad supuestamente heterosexual. Ésta es, tanto en la ficción como en la realidad, la respuesta social. La voz en *off* del narrador (Giménez Cacho) nos dirá que Julio volverá a tener novia hasta —recargando el "hasta" para que se note— nueve meses después. Aquella noche queda sepultada en el olvido. Si aventuramos un posible futuro para los personajes, tal vez, más adelante, gracias a las virtudes del alcohol o al azar, repetirán con otro la experiencia para volver a ocultarla al día siguiente. Tal vez, sobre todo en Tenoch, será esperable una respuesta homofóbica, con golpes, insultos y desprecios al otro, al "diferente", al que le recuerde su verdad escondida. Ninguno de los dos será capaz de quitarse la vida, como Martha; ni siquiera de quitarle la vida a otro. ¿Para qué? Simbólicamente, al alejarse con la promesa o mentira de "después te llamo, hay que ponernos de acuerdo para vernos", le han dado muerte al otro, al objeto de su deseo reprimido.

Jaime Humberto Hermosillo en *eXXXorcismos* (2002) presenta

abiertamente el amor y la sexualidad de dos hombres sin ninguna censura, en el contexto de un discurso que nos hace reflexionar sobre la intolerancia de la sociedad, la soledad a la que se enfrenta el ser humano, la búsqueda de la identidad, la lucha contra uno mismo, la culpa que nos corroe el alma, la falsa moral, lo aniquilante de la religión y el miedo a la vida y la muerte (Díaz Mendiburo, 2004: 119)

El personaje central de *eXXXorcismos*, Marco Antonio/Roberto, interpretado por Alberto Estrella, al querer exorcizar su homosexualidad, decide enfrentar su pasado: en plena adolescencia, él y Pedro (José Juan Meraz) deciden suicidarse como la única

salida ante el rechazo social y familiar por haberse convertido en amantes. Sólo Pedro cumple el pacto, pues Marco Antonio decide huir. Veinte años después, con el nombre falso de Roberto, regresa al lugar (el Pasaje Iturbide en el centro de la Ciudad de México) donde el fantasma de Pedro se aparece para espantar a las buenas conciencias, pero al ser invocado por Marco Antonio reaparece

la representación de sus deseos y (...) en repetidas ocasiones como el fantasma de su propia existencia.

Durante su estancia en el pasaje. Marco Antonio lucha constantemente por encontrar su identidad. Esta desgarradora pelea que sostiene contra él mismo finaliza cuando Marco Antonio deja el camino de la "vida" y elige el de la muerte. (Díaz Mendiburo, 2004: 123)

Nadie huye de sí mismo, ya que es imposible exorcizar los fantasmas que habitan en nuestro interior. Si pertenecen a la realidad tangible reaparecen en nuestras fantasías; si forman parte de nuestros impredecibles deseos, corren el peligro de volverse realidad. Al no cumplir el pacto con el objeto de su elección, de su erección, Marco Antonio se derrumba. Es imposible vivir con esa carga. Además de la culpa por no haber cumplido el pacto suicida, pesa en su conciencia la imposibilidad de vivir en el clóset, negándose la posibilidad de amar a otro hombre. Marco Antonio/Roberto encuentra en el desdoblamiento especular consigo mismo y con Pedro la respuesta a la vida no vivida.

El mal proviene de los otros, de los buenos, de los vigilantes de una ética y de una moral con que ni viven ni dejan vivir. R. D. Laing y David Cooper (1969) plantean que para Jean Paul Sartre todo mal es proyección:

La gente honrada puede odiar en Genet la parte de sí misma que ha negado y proyectado en él. (...) La gente transformó a Genet en un monstruo, por motivos de utilidad social. (Laing y Cooper, 1969: 61-62)

En *Saint Genet* (citado en Laing y Cooper, 1969: 68), Sartre reconoce: "A nadie le está permitido decir estas sencillas palabras: yo soy yo". A esta condi-

ción Sartre la llamó "un infierno legítimo", el infierno son los otros. Tal es la premisa de *A puerta cerrada*. Debido a esta enajenación, socialmente aceptada, estamos condenados a repetir los esquemas de vida institucionalizados. En ellos se encierran, a conveniencia, las nociones de verdad y mentira. Genet rechazó sujetarse a la visión del otro. Ser amado era su sueño imposible. Solía plantear: prefiero que me odien por lo que soy y no que me amen por lo que no soy. De esta manera, cuando la sociedad "respetable" proyectó en Genet sus pulsiones negativas, obligándolo a encarnarlas, Genet amó a un hombre que es "ante todo el No: no vida, no amor, no presencia, no bien." (Laing y Cooper, 1969: 69). Estos autores reconocen que "ajeno a sí mismo, sólo puede amar a otro que es otro-distinto-de-sí". En *Severa vigilancia*, Ojos Verdes existe porque no trata de ser nada. Como él dice, es lo que es a pesar suyo.

El balcón concluye cuando Madame Irma, saliendo de su papel, se dirige al público para dejar claro que a ella le encanta vestirse, los disfraces y asumir un papel. Pero, hablándole al público, dice: "ustedes, ahora, deben irse a casa, donde todo —pueden estar seguros— será mucho más falso que aquí".

El cine, el teatro y la literatura satisfacen la necesidad que tenemos los seres humanos de reconocer el mal en el aprendizaje de lo auténtico. La ficción descubre nuestro otro yo, el que rige el principio del deseo. Gracias a la ficción vivimos experiencias muchas veces imposibles de llevar a cabo.

Sueño lúcido, fantasía encarnada, la ficción nos completa, a nosotros, seres mutilados a quienes ha sido impuesta la atroz dicotomía de tener una sola vida y los deseos y fantasías de desear mil. Ese espacio entre nuestra vida real y los deseos y las fantasías que le exigen ser más rica y diversa es el que ocupan las ficciones. (Vargas Llosa, 1990: 11)

Como Odiseo, cuando saborea la mentira, estamos en contacto con la verdad; por ello, tanto con el mal como con el bien. Antígona defiende las verdades del corazón y así está en contra de las ver-

dades del Poder. Por esto es condenada a ser sepultada viva: con los ojos abiertos, para que vea en la oscuridad que la verdad personal no es nunca la verdad colectiva. Cordelia calla su verdad por ser contraria a la verdad que el Rey quiere escuchar, y es exiliada sin derecho a ver como el desmoronamiento del reino es resultado de las verdades del Poder.

Enterrada o desterrada, la verdad presenta al mal en la confrontación de intereses, en la imposibilidad de conjugar ambientes antagónicos, en los caracteres diferenciados y las emociones encontradas. Por eso, el cine, el teatro, la literatura mueven las acciones con base en el conflicto: contra sí mismo, contra el otro o contra cualquier situación externa, presente, pasada o futura—. Es la confrontación entre verdad y mentira, entre bien y mal, entre lo propio y lo extraño, a veces maniquea. En las grandes obras no hay blanco y negro: verdad y mentira tienen muchos matices, y el bien y el mal residen en el uno y en la otra; ambos se imbrican, contraponen, enfrentan, conjugan.

Mientras tanto, nos quedamos escuchando la versión de Olga Guillot al bolero de Abel Domínguez: "Y qué más da, la vida es una mentira... Miénteme más que me hace tu maldad feliz..." LC

BIBLIOGRAFÍA

- De Luna, Andrés (s/f), "En los andamios del poder", *Intolerancia*, México, Laud, Núm. 4.
- Díaz Mendiburo, Aaraón (2004), *Los hijos homoeróticos de Jaime Humberto Hermosillo*, México, Plaza y Valdés.
- González Escudero, Santiago (2003), "Las raíces del mal. El esquema de Platón", en Vicente Domínguez, *Imágenes del mal* (coord.), Madrid, Valdemar.
- Laing, R. D. y David Cooper (1969), *Razón y violencia. Una década de pensamiento sartreano*, Buenos Aires, Paidós.
- Vargas Llosa, Mario (1990), *La verdad de las mentiras*, México, Seix Barral.