

Letrillas



Pintura: Saturno de Pedro Pablo Rubens / Wikimedia.
Dibujo: Mary Evans via ZUMA Press.

HISTORIA

El suplicio de Papá Noel o el derecho a ser pagano

por Sergio Raúl Arroyo

En la Navidad de 1951, un corresponsal del periódico *France-Soir* describía un curioso suceso en su despacho del 24 de diciembre:

Ante los niños de las parroquias Papá Noel ha sido quemado en la explanada de la catedral de Dijon [...] Esta ejecución espectacular tuvo lugar en presencia de varios cientos de niños de las parroquias [...] Había sido decidida con el acuerdo del clero, que condenó a Papá Noel por usurpador y hereje. Se le acusó de paganizar la fiesta de Navidad [...] Se le reprocha especialmente el haberse

infiltrado en las escuelas públicas, de las que el pesebre está escrupulosamente excluido [...] El domingo a las tres de la tarde el pobre hombre de cándida barba pagó como muchos inocentes por una falta de la que fueron culpables quienes aplaudieron su ejecución. El fuego prendió en su barba y él se disipó en el humo.

El capítulo de la quema de Papá Noel-Santa Claus-San Nicolás en Dijon fue motivo para que en 1952 Claude Lévi-Strauss redactara un opúsculo en *Le Temps Modernes* a propósito de aquel linchamiento que, sin mayor reparo,

ocultaba una trama mental e histórica cargada de significados que iba más allá de la oposición al avasallamiento comercial que representó la expansión de Estados Unidos en la Europa de la posguerra. Habría que desentrañar una verdad escamoteada detrás del episodio, ya que la reacción de la ortodoxia católica no solo respondía a elementos dirigidos a la expulsión del demonio de la comercialización o a satanizar las razones por las que Papá Noel se infiltraba en el alma de los infantes. Tendrían que revelarse las raíces de aquello que alarmaba a párrocos y fieles erigidos en preservadores de una Navidad *pura* y hacer inteligibles los aspectos centrales que conllevaba ese episodio.

El problema clave se sustentaba en el encubrimiento inconsciente de los nexos históricos de Papá Noel con mitos antiquísimos, eco de símbolos que se creían disueltos en el tiempo y que, incluso, llegaron a molestar a grupos protestantes. Lévi-Strauss advertía que ciertos planteamientos del difusionismo acuñados por Alfred Kroeber, bajo el concepto *difusión por estímulo*, eran útiles para abordar fenómenos como ese. El personaje no asimilado operaba como catalizador que remitía a un uso análogo, vivo en el inconsciente de la comunidad, conectándose con una constelación de reminiscencias que eran parte de su historia y que ahora estimulaba el nacimiento de una costumbre idéntica en cuanto a su estructura y función social, aunque con claras mutaciones respecto del relato que se consideraba fuente primordial. El asunto en cuestión era la expresión sintomática

de una vertiginosa transformación de costumbres, propia de la modernidad.

Esa reflexión, que podría parecer trivial, encerraba un tema complejísimo sobre los procesos de transmisión cultural y la inexistencia de “pureza” en la propagación de discursos religiosos y políticos, dirigidos a encontrar siempre un nicho originario para legitimarse mediante vínculos fantasmagóricos que pasan por alto las partículas de la historia. La propagación y emergencia de cultos puristas es directamente proporcional a la inexistencia de tramas originarias, discursos que en la arena pública repelen toda forma de disensión.

La Navidad es una fiesta relativamente moderna, pero sus rasgos arcaizantes no lo son, como el uso del muérdago proveniente de los druidas, lo mismo que el árbol navideño y la asociación de elementos vegetales, que son retacería de antiguas celebraciones, cuya presencia nunca quedó del todo olvidada, rituales que han fluctuado con altas y bajas a lo largo del tiempo. Está documentado que, desde las saturnales romanas, sin ninguna relación con el cristianismo, se empleaban ramas verdes, abetos, acebo, hiedra. En las novelas de la *Mesa Redonda* “aparece un árbol sobrenatural cubierto de luces”. Santa Claus es un avatar moderno que traslada elementos de una época a otra, trastocando formas que el fundamentalismo pretende inamovibles. Las narrativas remezclan nuevas y viejas propuestas con el único propósito de perpetuar los mitos. El asunto de la celebración purista de la Navidad, a la que aspira la ortodoxia de Dijon, así como la quema de Papá Noel, es un elemento contundente, no para desmontar el temor del dogmático, absorto en la pureza ceremonial, pero sí para establecer puentes históricos e ideológicos con el pasado y sus reelaboraciones mitológicas.

Papá Noel, que viste de rojo y tiene barba blanca, pudiera ser un rey viejo que alude a la autoridad de los

antiguos, que apela a la genealogía religiosa y a un sistema de parentesco gerontocrático. Esa figura tiene más relaciones con las divinidades de lo que parece, si tomamos en cuenta que aparece periódicamente en una época precisa del año y es fuente de culto entre los niños, recompensando a los buenos y castigando a los malos. Es, según Lévi-Strauss, la peculiar divinidad de una *clase de edad*, cuya única diferencia respecto a los dioses es que los adultos no creen en él, no obstante alimentan en sus hijos esa creencia. Se presenta entonces un estatus diferencial entre niños y adultos, una frontera entre los que creen o no en él. No son pocas las prácticas humanas en las que los niños—o las mujeres—han sido objeto de una exclusión derivada de su ignorancia de los misterios. Tampoco es infrecuente que se dirijan a estos seres sobrehumanos con plegarias o cartas en las que inserten sus peticiones o favores solicitados. Los adultos, por su parte, se reservan el conocimiento del misterio y el poder de su revelación, consagrando la incorporación de las jóvenes generaciones a su grupo de edad y conocimiento de esa *otra* realidad.

Lévi-Strauss cita la saga de las kachinas, un culto de los indios *pueblo* de Estados Unidos, personajes disfrazados que encarnan ancestros que regresan periódicamente a su aldea para favorecer o castigar a los niños. Papá Noel pertenece a esa línea estratégica, junto con otras comparsas menos divinizadas, como el “Coco” o el “Hombre del costal”. Las personificaciones de las kachinas están relacionadas con un hecho del que desprende el mito de origen: esas figuras son las almas de los primeros niños indios ahogados en un río en tiempos de las migraciones ancestrales. Desde entonces, las kachinas cada año visitaban la comunidad, amenazando con llevarse a los niños que no hubieran respetado los códigos prevaletentes en el grupo. Los adultos, enmascarados, desarrollaban danzas violentas

que provocaban temor. El espíritu positivo y racionalista entra en quiebra cuando estos relatos se empatan con los que postula el conservacionismo contemporáneo; podría decirse que los católicos de Dijon tienen cierta lógica cuando señalan el carácter aparentemente “irracional” de Papá Noel, pero su argumentación se topa con un muro infranqueable cuando les corresponde explicar la cadena de milagrerías de su santoral, que incluye a los Reyes Magos. La ritualidad y la mitología cumplen una función iniciática: ayudan a que los mayores mantengan el control de los menores dentro de la obediencia que exige la tradición comunitaria. Su función, en primera instancia, es la regulación de la conducta moral.

Todos los ritos de iniciación se dividen en dos grupos: los “no iniciados” que viven en un estado de privación de la *verdad*, definido por la ilusión o la ignorancia, y los “iniciados”, que conocen la verdad y se reservan su transmisión, de acuerdo con una perspectiva funcional. No es sorprendente que las fiestas de Navidad contengan elementos no cristianos y se parezcan a las saturnales (al parecer la fecha 24 de diciembre es una sustitución de aquellas fiestas que durante los últimos años del Imperio romano iniciaban el 17 de diciembre y terminaban una semana después, el 24). Desde la Antigüedad hasta la Edad Media, las “fiestas decembrinas” ofrecen características semejantes: decoraciones con plantas verdes, regalos para los niños, fraternización entre amos y esclavos, entre señores y siervos.

Algunos folcloristas e historiadores de la religión señalan que el origen de Papá Noel está en diversos personajes que son motivo de celebraciones decembrinas: el anciano Saturno, devorador de niños; el abad de Liesse, *abbas stultorum*, heredero del rey de las saturnales; el Julebok escandinavo, demonio del mundo subterráneo que condena o trae regalos a los niños, de acuerdo con su comportamiento,

o las citadas kachinas, seres muertos precozmente que renuncian a su rol de asesinos de niños para volverse dispensadores de regalos y castigos. Ya desde el siglo XVIII, Du Tillot vinculó la Navidad con las saturnales. Toda ilación resulta incompleta si no se encuentra el motivo por el que las costumbres desaparecen o sobreviven. Su permanencia está ligada no a una morfología, sino a una función que los puentes estructurales deben descubrir. No se trata solo de vestigios históricos, sino de constantes del pensamiento propias de las condiciones de vida en sociedad.

La Navidad forma parte de un palimpsesto con el que se sustituye una celebración por otra, ofreciendo características sincréticas en las que el grupo social se escinde en dos: niños y adultos. Los personajes reales se convierten en seres míticos. Los padres, bajo un ocultamiento deliberado, colman de bienes a los hijos. El mediador imaginario —Papá Noel— establece una función real: administrar y sancionar la conducta. Hallar las conexiones entre un tiempo y otro es una manera de articular la génesis de las creencias que dominan lo que llamamos *realidad*, algo no pocas veces inscrito en los saldos del cristianismo y las modalidades locales, más allá de mistificaciones folclóricas o nacionalistas.

La interconexión del pensamiento humano no surge de una relación geográfica o racial, sino de necesidades culturales que pueden ser distantes o próximas en sentido territorial, en la actualidad diseminadas por la expansión de los mercados y la comunicación.

“Mantener entre nuestros hijos la creencia de que los juguetes vienen del más allá da la coartada al movimiento secreto que nos incita, en realidad, a ofrecer los juguetes al más allá con el pretexto de dárselos a nuestros hijos. Los regalos de Navidad son un acto sacrificial verdadero respecto a la dulzura de vivir, que consiste, en primer término, en no morir.” Los

habitantes de Dijon de aquel 1952, por un auto de fe, reconstituyeron la vieja paradoja saturnal, restaurando, “después de un eclipse de algunos milenios”, una figura ritual que, con el pretexto de destruirla, mostró su perennidad.

Queda por ver si el hombre moderno puede también defender su derecho a ser pagano y reinsertarse en el camino que lleva a las saturnales. —

SERGIO RAÚL ARROYO es investigador, académico y etnólogo. De 1999 a 2005 y de 2012 a 2013 fue director general del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México y de 2006 a 2012 fue director fundador del Centro Cultural Universitario Tlatelolco de la UNAM.

TEATRO

Por la voluntad de reunión: Juan Mayorga

por **Verónica Bujeiro**

Durante su reciente discurso de aceptación al Premio Princesa de Asturias de las Letras 2022, el dramaturgo español Juan Mayorga mencionó que en su juventud se sintió atraído por el teatro dada la seducción y poder que invocan las palabras sobre los cuerpos en el escenario. Pero especialmente porque “había encontrado en [los teatros] un lugar en que me respetaban —y no hay nada más atractivo para un adolescente que sentirse respetado—. La forma mayor del respeto es esperar algo bueno del otro, y yo iba hacia allí donde esperaban que me atreviese a escuchar, a pensar, a recordar, a imaginar”. Esta misma afirmación puede extenderse a la experiencia que cualquier espectador vive durante las obras de Mayorga, ya que sus temas, personajes

y la calculada urdimbre de sus tramas no apelan a un receptor pasivo que acude a un entretenimiento momentáneo, sino a la activación de su inteligencia crítica. Una apuesta patente en la decisión del jurado de semejante preseas, quien reconoce que el autor madrileño “ha propuesto una formidable renovación de la escena teatral, dotándola de una preocupación filosófica y moral que interpela a nuestra sociedad, al concebir su trabajo como un teatro para el futuro y para la esencial dignidad del ser humano”.

Mayorga se inició en el teatro por un afortunado incidente que lo hizo ser finalista del premio de dramaturgia Marqués de Bradomín en 1989, a la par que se encontraba estudiando para obtener el grado de licenciado en matemáticas y doctor en filosofía. Si bien podría cuestionarse la distancia entre semejantes disciplinas, este bagaje impacta de forma expresa su obra tanto en la calculada estrategia en que su discurso y trama convergen, cual si fuesen ecuaciones, como en su dedicación por indagar en dilemas apremiantes que devuelven al teatro ese lugar de privilegio que se aleja del espectáculo de consumo acelerado y voraz. Es por este motivo que Guillermo Heras, director, dramaturgo y gestor cultural, a quien el galardonado ha señalado como uno de los primeros creadores escénicos que le mostraron confianza para abocarse a este oficio, reconoce a Mayorga como un representante de la gran tradición de un teatro europeo del pensamiento, dada “su coherencia ética y estética, que lo constituyen como todo un ejemplo de una dramaturgia actual y comprometida”.

La literatura dramática de Mayorga, una obra joven en tanto que apenas abarca tres décadas, pero cuya trascendencia ha sido marcada por distinguidas preseas a las que se suma el reciente Premio Princesa de Asturias, se identifica por un constante interés de procurar una conciencia moral y política atravesada por diversos temas que abordan lo propio de la memoria histórica, así como

asuntos de actualidad desde una perspectiva que sabe atrapar la atención y en donde es común hallar en el núcleo de los conflictos una preocupación sobre el poder que ejercen las palabras como eje de construcción y manipulación de la realidad humana. Como él mismo lo expresó en su discurso de ingreso a la Real Academia Española en 2019: “Enfermo de teatro, vivo pendiente de lo que las personas hacen con las palabras y de lo que las palabras hacen con las personas.”

Este interés se ejemplifica en la entrañable obra *El chico de la última fila* (que tuvo una versión cinematográfica a cargo del director francés François Ozon en 2012), la cual se centra en la historia de un maestro de secundaria que arroja hacia una intrépida misión a uno de sus estudiantes por reconocer en él un talento para la escritura. También en otros títulos populares a nivel mundial como *Cartas de amor a Stalin*, donde el escritor Mijaíl Bulgákov padece el que sus propias palabras se tornen en su contra a causa de la censura que le impuso el Estado, un escenario similar al de santa Teresa en *La lengua en pedazos*, quien es interpelada por un inquisidor al hacer uso de la voluntad y la expresión propia dentro de un sistema que lo condena. Otro buen ejemplo es la propuesta del dramaturgo en torno al Holocausto en *Himmelweg*, obra que presenta el encuentro entre un delegado de la Cruz Roja, un comandante y un hombre que representa la cabeza de la comunidad judía, quienes sobrellevan la apremiante situación interpretando cada uno a su manera el nombre del campo de concentración que los alberga: “Camino del cielo”. E incluso en la adaptación teatral de su discurso de aceptación a la RAE con el espectáculo *Silencio*, considerado un homenaje a la actuación porque el intérprete opera ahí en donde la palabra falla y se demuestra qué hay detrás de ella. Dentro de su poética también cabe la seriedad del sentido del humor que proponen obras como *La paz perpetua* y



Fotografía: Mayorga en el Instituto Cervantes de Tokio / Wikipedia.

La tortuga de Darwin, donde a modo de fábula se recupera el protagonismo de los animales para darnos una lección sobre temas de emergencia mundial como la ecología y el terrorismo.

La directora y actriz Mariana Giménez, quien ha estado muy presente en la representación de las obras de este autor en México, identifica en la obra de Mayorga una universalidad que “se desprende de las preguntas fundamentales que nos hemos hecho las mujeres y los hombres a lo largo del tiempo, y estas siempre se encuentran dentro de su dramaturgia en un vértice crítico, paradójico. Cada obra te coloca en la intersección de la Y, en el lugar más incómodo, ese donde no queda más remedio que tomar partido. Juan es un autor que te invita a decidir, a ser otro, otra y lo más genial es que lo hace desde la sorpresa, la complicidad y el juego”.

Complicidad es una palabra clave en la empresa ética y estética de este

autor, pues como lo expresó en su discurso de aceptación del Premio Princesa de Asturias: “Lo que decide a un escritor a escribir teatro, lo que distingue a tan singular forma de escritura es la voluntad de reunión. Los autores reunimos letras con el deseo de que un día unos actores se reúnan en torno a ellas y luego abran su reunión a la ciudad. [...] Entre todas las expresiones de la bella jerga teatral, mi favorita es ‘compañía’. Los que escribimos teatro lo hacemos, desde luego, para compartir con otros. Para compartir un tiempo, un espacio, una vocación de examinar la vida [...] Por eso, porque el teatro es compañía.” Una declaración que en medio del merecido elogio y homenaje a este autor refrenda a creadores y espectadores la auténtica esencia del arte teatral. —

VERÓNICA BUJEIRO es dramaturga, docente y crítica de teatro. Actualmente es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

hasta construir una historia. Sin embargo, el reino de las ideas no es compatible con el reino de las computadoras. En cómputo es común reemplazar un problema difícil por problemas similares, menos complicados y fáciles de programar, que en conjunto se aproximan al problema original. El problema de generar una idea tras otra idea se podría reemplazar por el de escoger la primera palabra que pueda seguir a la idea dada; después se puede escoger la segunda, la tercera, y así hasta crear una o varias ideas. La idea original se expresa como una secuencia de palabras, así que nuestro problema se puede formular como “dada una secuencia de palabras escoger una siguiente palabra”, problema que es más fácil de programar.

El reto en el proceso de “escribir” palabra tras palabra es que la computadora deba tener una buena intuición sobre la siguiente palabra. Por ejemplo, si al sistema se le alimenta con la frase “En algún lugar de la...” la computadora podría escoger a lo mejor “Mancha”, “pradera”, “red” o cualquiera de las miles de opciones válidas, pero debería evitar las otras miles de opciones erróneas como “amor” o “perro” o, peor aún, “la”. La intuición lingüística de qué palabra puede seguir a otra para construir una frase se logra usando un nuevo superpoder de ciertos programas computacionales, en particular de las redes neuronales. Este superpoder consiste en “aprender a imitar” comportamientos presentes en datos. Un escritor artificial necesita imitar cómo los humanos escogemos una siguiente palabra cuando escribimos. Afortunadamente para eso tenemos una fuente de datos vasta: el texto escrito disponible a través de internet. Distintas instituciones toman una copia de estos textos y “enseñan” a modelos basados en *transformers* a escoger las mejores opciones para las siguientes palabras. Se han desarrollado diversas variantes,

por ejemplo, el modelo GPT-2 de la empresa OpenAI que generó el texto de los unicornios,⁷ su nueva versión denominada GPT-3⁸ con muchas más capacidades o GPT-Neo y GPT-J, desarrollados por la empresa EleutherAI,⁹ que trabajan en múltiples lenguas; o el reciente BLOOM creado por un consorcio de distintas universidades.¹⁰ Estos modelos también se aplican a otras áreas como la programación, ahí el modelo Copilot de GitHub que “escribe” programas.¹¹

La inteligencia de la nueva generación de escritores artificiales no es comparable con la nuestra. Como humanos poseemos una inteligencia global que nos permite hacer cientos de miles de tareas, los escritores artificiales modernos hacen solamente una cosa: dada una frase escogen una siguiente palabra. Aunque esto lo hacen muy bien, de forma replicable y masiva. Esta superespecialización de la “intuición lingüística” implica además del conocimiento lingüístico conceptos matemáticos, lógicos o de sentido común. Por otro lado, es importante recordar que estos sistemas están imitando a los datos, en particular el comportamiento reflejado por todo lo escrito en internet, por eso llegan a replicar expresiones discriminatorias y estereotípicas que desafortunadamente son comunes en la red, situación que los desarrolladores de esta tecnología tienen que contemplar.

En esta nueva era donde convive lo escrito por humanos con lo escrito por inteligencias artificiales se prevén grandes retos, como limitar el uso de estos escritores para la

7 El sitio Write with transformer permite a los usuarios escribir un documento de forma interactiva usando GPT-2.

8 El API del modelo GPT-3 no es de acceso libre, tiene costo.

9 Se puede hacer una demostración de creación de texto usando GPT-Neo o GPT-J en el sitio Hugging Face.

10 La demostración del modelo BLOOM también está disponible en Hugging Face.

11 Aunque solo está disponible para suscriptores.

desinformación y la creación de noticias falsas o la posibilidad de fraude al presentar un escrito como propio cuando fue generado por un escritor artificial. Con esto pareciera que el futuro está condenado, pero en el ámbito de la literatura apuesto por un ciclo virtuoso donde ambos estilos de inteligencia se complementan para crear nuevas obras literarias, y que terminemos en una versión de “La biblioteca de Babel” más optimista que la que Borges imaginó, en donde no sea necesario estar en un estado de ansiedad absoluta buscando “el libro”, sino que cada obra sea una experiencia literaria única y gratificante para el lector, y en opinión de un escritor artificial: *Así de sencillo, si un escritor es capaz de tener su propio lenguaje.* —

IVÁN VLADIMIR MEZA RUIZ es investigador asociado del Instituto de Investigaciones en Matemáticas Aplicadas y en Sistemas, de la UNAM.

CINE

Videodrome: imágenes del futuro pasado

por Omar Kuri

En la era del *streaming*, la virtualidad y las aplicaciones, la televisión ha dejado de ser el dispositivo favorito. Prácticamente, cualquier información o producto cultural (música, cine, literatura) se encuentra en las redes sociales y las nuevas generaciones tienen a su disposición una gran variedad de plataformas para entretenerse. Pero ¿qué sucede cuando una película de hace cuatro décadas pone de manifiesto la esencia de la comunicación digital a través de las pantallas, tal y como lo muestra *Videodrome* de David Cronenberg?

El contexto que dio origen a *Videodrome* permite ver cómo, a principios de los ochenta, la televisión había terminado de absorber a otros medios. Así nació la intermedialidad. A través de la cultura del *videotape*, el cine llegó a millones de hogares. Filmes de bajo presupuesto o “serie B”, sobre todo los producidos en Estados Unidos, se volvieron accesibles en la televisión por medio del video. La distribución masiva gracias a las técnicas de diseño de cartel u otras herramientas publicitarias se intensificaron para incentivar audiencias que no se ajustaban a las convenciones tanto del cine comercial como del “cine de autor”. La proliferación de clubs de video, primero con la renta de cintas tipo Betamax y después mediante el formato VHS, exacerbó el interés del cine en video, no solo como un gran negocio, sino por su impacto sociocultural. Los *mass media* de esta época exploraron los vínculos y sentimientos más fieles entre la tecnología y la condición humana. Los centros de compra y renta de videos sacralizaron el narcisismo y la cultura pop. Estas dinámicas de interacción mejoraron con la invención del modelo *blockbuster*. Los debates políticos e intelectuales, espectáculos musicales o de otra naturaleza artística en vivo, además de espacios cercanos entre conductores y público, produjeron formas distintas de *de-sear* y acercarse a lo inalcanzable. Al recrear estas manifestaciones de un modo más íntimo, el video atrajo todo tipo de emociones, gracias a la posibilidad de repetir, regresar o adelantar un evento, cambió la forma de vivir la cotidianidad del espectador. La experiencia estética brindada por una película podía sentirse fuera de su zona habitual de proyección.

Esta situación contribuyó a la transformación de las salas de esparcimiento en casa. Los límites entre la señal de televisión y el cine se disiparon. Géneros tan disímiles en apariencia como el terror, la ciencia ficción, el drama, el *softporn* e incluso las *action*

movies irrumpieron con mayor fuerza para fortalecer un imparable eclecticismo, producto de las exigencias del momento. A partir del desarrollo tecnológico se intentó eliminar la relativa independencia que hasta ese entonces existía entre ambos medios. La inclusión de contextos tecnificados en las historias de ciencia ficción y de horror vislumbraba los métodos de una sociedad del conocimiento en ascenso. El cuerpo se volvió el centro narrativo y el principal vehículo discursivo. Películas como *The thing* de John Carpenter, *Robocop* de Paul Verhoeven y *Hellraiser* de Clive Barker fueron vistas por legiones de televidentes.

Videodrome (1983) cuenta la historia de cómo emergen los fenómenos mediático-televisivos desde un punto de vista subjetivo, el de Max Renn (interpretado por James Woods), director de un canal que busca incrementar los niveles de audiencia mediante una programación donde rija la violencia. Todo inicia con un promocional que se transmite por un canal de UHF que difunde contenidos amarillistas: “Civic-TV, la que te llevas a la cama.” Enseguida aparece en la pantalla de TV la asistente de Max, como si mantuviera una conversación con él. Posteriormente, un técnico operador del canal le revelará a Max el acceso para ver el “Videodrome”, una grabación que muestra imágenes de tortura y asesinatos de mujeres. En uno de los momentos cruciales, Max sentado en un sofá se fundirá con el discurso videograbado de un teórico de la comunicación. Esto ocurre cuando se muestra al profesor O’Blivion hablando: “La batalla por la mente se llevará a cabo en video: el ‘Videodrome’. La pantalla de televisión es la retina del ojo de la mente, es parte de la estructura física del cerebro. Lo que aparezca surge como una experiencia real para quienes la miran. La televisión es la realidad y la realidad es menos que la televisión.” Lo que antes parecía una grabación por

medio de un monólogo del teórico, terminará por presentarse como una interlocución: “Max... tu realidad ya es la mitad alucinación en video. Si no tienes cuidado, se convertirá todo en alucinación...” Max se sobresalta, como si despertara de un trance, sin quitar la mirada del televisor. En pleno estertor de muerte, el profesor le dice a Max: “Yo fui la primera víctima del Videodrome.” Debido a esta ambigüedad, el espectador no estará seguro de si el protagonista alucina o ha sido capaz de percibir otra realidad como resultado de fusionar la imagen con su cuerpo, llevándolo a un mundo de venganza, sexo y corrupción. Max cree reconocer sus alucinaciones. Barry, uno de los orquestadores de la empresa que supuestamente ha fabricado el “Videodrome”, le confiesa que han analizado sus visiones.

Más adelante en otra toma se observa a Max contra la pared tumbado con la fuerza de un aire sobrenatural. De su abdomen brotará una abertura con forma de labios vaginales en la que Barry le introduce un casete. Barry y el técnico operador desaparecen. Max se arrastra por la sala de edición mientras oye una voz que le sentencia: “Queremos el canal, Max. Mata a tus socios.” Tras ello, Max también inserta su mano en la abertura de la que saca una pistola. En esta escena vemos la fusión de Max entre su mano, su antebrazo y el arma. Nuevamente una voz lo amenazaré para que aniquile a sus socios del canal. Así, el “Videodrome” controla la mente e invade el cuerpo de Max, que ahora forma parte de una imagen cibernética monstruosa, aleatoria, caótica. Esto luego de buscar su identidad en la repetición, en la acumulación de las grabaciones videográficas.

Max es una imagen que materializa la tortura y la violencia que le obsesionan y de las que ha formado parte: espejo de un cine de horror en el que Cronenberg utiliza lo fantástico como pretexto para llevar a cabo una férrea crítica al hombre moderno (*The fly* y



Fotograma: Videodrome de David Cronenberg.

eXistenZ son otros dos claros ejemplos). La pantalla del televisor forma parte del sistema nervioso central y las alucinaciones del protagonista son las nuevas imágenes ligadas al cuerpo. *Videodrome* apela a comprender la corporalidad como una estructura fragmentaria, pues lo monstruoso no es la carne en sí, sino su tecnificación. Reflejo de la hipermodernidad donde el cuerpo pierde su naturaleza o función, antes supeditada a lo cognitivo o lo psicológico.

Este filme retrata de manera alegórica la satanización de quienes detracatan cualquier discurso que provenga de los medios de comunicación masiva, en particular, de la televisión o que dependan de los criterios fuera de la norma (violencia, sexo, control político). Lo que *Videodrome* da a entender es que la imagen es orgánica y el cuerpo una prótesis conectada a la subjetividad de Max, quien en el desenlace de la historia busca trascender hacia otra dimensión corporal, sentenciando su final: *Long live to the new flesh* (“Larga vida a la nueva carne”). La imagen-cuerpo de Max a través de la TV, ¿no es acaso una alegoría de la constante interactividad que estamos viviendo? Desde entonces *Videodrome*

revelaba el simulacro al que se refería Baudrillard porque alude a las capacidades del individuo para construir su sentido de realidad, aunque fue McLuhan quien años atrás profetizara que la tecnología sería entendida como una extensión del cuerpo humano.

Videodrome es una prueba más de que la ciencia ficción y el horror son discursos que, como pocos, logran explicar hacia dónde vamos y qué hemos dejado de hacer, materializándose como un pretexto para acercarnos a lo más oscuro o brillante del ser humano (su influencia la podemos visualizar en series como *Black mirror*). Cronenberg creyó en esos instantes de la década de los ochenta que la televisión y los formatos de video provocaban una interconexión entre la imagen y el cuerpo sin precedentes, y muy probablemente, con ojos de presbitidigitador, sentó las bases de lo que en la actualidad vivimos, sobre todo, mediante los teléfonos inteligentes. Hoy mismo esta debacle es parte de una hiperrealidad en la que todos somos Max. —

OMAR KURI es ensayista, crítico de cine y profesor en la Universidad Iberoamericana-Puebla.





Fotografía: Wikipedia.

LITERATURA

La herencia de Rilke

por **José Filadelfo García Gutiérrez**

Rainer Maria Rilke comenzó a escribir las *Elegías de Duino* el 21 de enero de 1912 y las terminó diez años después, a las seis de la tarde del 11 de febrero de 1922. Inmediatamente después de finalizada la décima elegía, le escribió en una carta a su amiga y protectora la princesa Maria von Thurn und Taxis: “me tiembla aún la mano”. A lo largo de esa década, hubo un silencio poético, que duró de 1916 a 1921, que no fue sino un largo proceso de reflexión entre el desasosiego por la aridez creativa y la espera del descubrimiento que cohesionara, poéticamente, lo que ya estaba resuelto en el interior del poeta. Para Eustaquio Barjau, Rilke “sabía desde hace tiempo en qué iba

a consistir su decalogía”. Para el futuro de las *Elegías*, se ocupan las notas y borradores de cartas que el poeta de Praga, peregrino de mansiones y castillos, escribió a principios de 1921, y que tituló *El testamento*.

La obra fue publicada de manera póstuma en 1974 por Insel Verlag, después de una larga espera a que los herederos de Rilke la autorizaran. De acuerdo con su editor Ernst Zinn, un pequeño grupo de personas que conocía la existencia del documento prefirió mantenerlo oculto. Dos años más tarde, *El testamento* fue publicado por primera vez en español por Alianza Editorial. Las notas y comentarios de Zinn contextualizan,

convenientemente, en un sentido biográfico, cronológico, espacial e incluso poético, lo que en el manuscrito Rilke expuso con vaguedad, y que habría quedado así de no ser por su editor.

Tras la Primera Guerra Mundial, en 1919, Rilke realizó una estancia en Suiza, país que “había sido imparcial y altruista durante los desórdenes de los últimos años”, según afirma en *El testamento*. A finales de 1920 fue invitado por el coronel Richard Ziegler y su esposa a pasar una temporada en el castillo de Berg am Irchel, en Zúrich. Fue poco antes de terminar su estancia en Berg (en mayo de 1921) que escribió las notas y borradores de cartas (dirigidas a su amiga la pintora Baladine Klossowska) de *El testamento*, aunque Zinn supone que antes de la versión definitiva existieron “primeras versiones”.

La obra inicia con una introducción, escrita por Rilke, redactada en tercera persona, bajo la forma, dice Zinn, de un “imaginario albacea”, que da cuenta de las causas históricas y personales de las cartas y notas. Para el editor, dichas anotaciones no fueron reflexiones aisladas en el pensar poético de Rilke desvinculadas del desarrollo de las *Elegías de Duino*: “Con una preocupación creciente, rayana en la desesperación, por la posibilidad de un final brusco de este ciclo poético, se obligó —en la primavera de 1921— a averiguar la razón de la ‘fatalidad’ que, cada vez más, amenazaba con frustrar la conclusión de dichas obras [las *Elegías*].” La averiguación de esta razón a través de *El testamento* fue la de un “examen de conciencia” sobre el fracaso poético del autor y el testimonio de la “última voluntad” de Rilke, a sus “supervivientes” y “hombres del futuro”.

Eustaquio Barjau, en el estudio introductorio a la edición de Cátedra de las *Elegías de Duino* y *Los sonetos a Orfeo*, sigue a Eudo Mason al señalar que no es viable considerar “que los acontecimientos que sacudieron Europa durante aquellos años

[la Primera Guerra Mundial] desencadenaran en este autor una crisis cuya superación estuviera esperando y que no llegaría hasta cuatro años después [1922] de terminada la contienda”. No obstante, la introducción de Rilke a *El testamento* (cuyo título menciona Barjau) permite asociar, de manera significativa, los estragos de la guerra a las condiciones personales en que se hallaba el poeta: “Para hacer comprensible su situación al final de aquel invierno [su estancia en el castillo de Berg, en 1921], debemos mirar retrospectivamente hasta el verano del año 14. El estallido de la funesta guerra que desfiguró el mundo para un tiempo equivalente a muchas vidas humanas, le impidió regresar a aquella ciudad incomparable a la que le debía la mayor parte de sus posibilidades.”

La “ciudad incomparable” era París, a la cual Rilke no volvió, pues el inicio de la guerra lo sorprendió durante un viaje a Alemania, donde permaneció durante todo el conflicto. El llamado a Rilke para enlistarse en el ejército austrohúngaro, en 1915, dio un “final inesperado” al “único intento de reanudar sus trabajos”. Al año siguiente, gracias a algunas de sus amistades, Rilke fue desmovilizado. Fue hasta terminada la guerra que Rilke pudo “abandonar la ciudad tan y tanto tiempo sufrida [Múnich]” para dirigirse, como “una deseada llamada”, a Suiza. Ernst Zinn señala que el traslado a Suiza “hizo nacer en el poeta la esperanza de poder crear las

condiciones de vida y de trabajo apropiadas para su obra capital”.

La presencia de la guerra sí incidió en la disponibilidad del autor para meditar en su ya largo silencio poético y volver a escribir. Aun cuando la apacible acogida de un país apartado del dolor de la guerra solo le ofreció a Rilke “una complacencia y una utilidad que superaba todas sus previsiones”, la estancia en el castillo de Berg am Irchel le permitió, por un lado, retomar las *Elegías*, un camino cuyo final, como señaló Barjau, ya estaba trazado en la interioridad de Rilke, aunque necesitado de las imágenes precisas; y, por otro lado, el lugar donde, en un período corto, las concluyera, pero en otro castillo, el de Muzot, también suizo, en 1922.

El testamento anticipa la imagen de los amantes que conformarán, en las *Elegías de Duino*, esa unión que termina por superar a la amada, para dirigir al amante a una experiencia interior más elevada, la del hombre que se alza y la del ángel que es la cumbre: Rilke pregunta si existía la amante, “¿La que comprendiera que él había sido arrojado mucho más allá de ella, al penetrarla?”. Esta serie de notas y borradores también confirman lo que Barjau describe como la superación de la “cosa de arte”, noción que Rilke dio a su obra previa a la guerra (*El libro de las imágenes y Nuevos poemas*) para referir a la apreciación de la obra de un modo objetivo, escindido de la condición psicológica del creador. Esta contemplación basada, según

Barjau, en la vista (*Augenmensch*) será sustituida por la contemplación del hombre que escucha (*Obrenmensch*). *El testamento* descubre esa intención del poeta hacia 1921: “Es extraño: me doy cuenta de cómo todo lo que ahora me rodea me ha pertenecido a través del oído... y por el oído me ha sido arrebatado [...] Empezó a ser, en cierto modo, ‘ilustrado’ por las vocecillas de los pájaros.”

El testamento que, en voz del “imaginario albacea”, “expresa una voluntad que será su voluntad última, aunque a su corazón le espere la tarea de muchos años”, no es propiamente el legado de una conclusión o el fin desesperado de sus reflexiones ante el impedimento por continuar las *Elegías de Duino*, sino la herencia de un desarrollo, el tránsito de la inquietante esterilidad creativa, que en Rilke será siempre una carencia interior, a la posibilidad de la iluminación creadora bien escrutada. Fue un legado fundamentado más en la súbita recuperación de la necesidad por el ímpetu creador, bajo la forma de una reflexión poética en prosa, que la expresión de una impotencia creativa insalvable, imposible de revertir. Lo que Rilke heredó en las notas y cartas de *El testamento* terminó por ser el trayecto, y no el final, de su búsqueda. —

JOSÉ FILADELFO GARCÍA GUTIÉRREZ

(Ciudad de México, 1982) es poeta y ensayista, autor del poemario *Lisonjas* (Luz María Gutiérrez Editores, 2000) y del estudio *Introducción a la poesía de José Recek Saade* (BUAP, 2022).

LETRAS
LIBRES



sus
crí
base



Las preguntas que nos dejó la URSS

por François Furet

En este artículo traducido por Fabienne Bradu y publicado en el número 203 de *Vuelta*, de octubre de 1993, el historiador francés reflexiona sobre los motivos detrás de la debacle de la Unión Soviética. Esta sección ofrece un rescate mensual del material de la revista dirigida por Octavio Paz.

Para entender el alcance y las consecuencias del desmoronamiento del mundo comunista, se puede, más aún, se debe volver sobre su carácter, que desmintió todas las provisiones. Occidente había imaginado muchos escenarios de victoria, pero ninguno se parecía, ni remotamente, al que se dio.

Este carácter puede percibirse en el ritmo, en las modalidades, en la sustancia misma de los acontecimientos que sucedieron ante nuestros ojos desde 1987-1989.

Empecemos por el ritmo. Todo sucedió muy rápidamente, mientras los expertos más optimistas (o pesimistas, según el punto de vista) esperaban efectos a mediano plazo, producidos por progresos económicos y la aparición de una sociedad civil, o bien por pasiones centrífugas, originadas en la rebelión de las naciones colonizadas en la periferia del vasto imperio. No hace tanto tiempo que pensadores bien intencionados, poco sospechosos de simpatía por la Unión Soviética, hablaban de una eventual convergencia entre los

dos sistemas. No había habido ninguna salida del comunismo, a pesar de que varios pueblos sojuzgados de la Europa del Este ya habían esbozado su voluntad de hacerlo (Alemania Democrática: 1953; Hungría y Polonia: 1956; Checoslovaquia: 1968; Polonia: 1980). Esto inducía a creer más en las virtudes de la evolución que en una revolución, como lo mostraba el ejemplo de la Hungría de Kádár. Pero no hubo evolución ni revolución: donde reinara en Europa, el régimen comunista se fue desmoronando sobre sí mismo, como si ya estuviera descompuesto por dentro, en menos de dos años, entre el otoño de 1989 y el verano de 1991.

Esto me conduce a las modalidades: en algunos meses, pues, la Unión Soviética pasó del estatuto de superpotencia a la situación del gran país enfermo de Europa. Este paso no es en sí mismo inédito o inverosímil, en la medida en que todas las potencias del mundo, incluyendo a los más formidables imperios, pueden llegar a desaparecer. La Unión Soviética pasó, casi de un día para otro, de la situación de gran potencia a la de un imperio en descomposición, y de ser un país padecido a ser un país compadecido. En esta extraordinaria pirueta del entendimiento hay que subrayar la falla de la razón histórica occidental que, atrapada en las redes del marxismo hegeliano, nunca fue capaz de sospechar la amplitud de la mentira oficial en la Unión Soviética. También hay que tomar en cuenta otro elemento: la desagregación de la “patria del socialismo” y de su imperio que se realizó a puerta cerrada, sin que ningún gran acontecimiento externo viniera a revelar su amplitud. Al contrario, la única prueba de fuego que vino del exterior, la Segunda Guerra Mundial, no hizo sino crear la doble ilusión de potencia organizada y del carácter democrático de la Unión Soviética de Stalin.

En realidad, el fracaso del imperio soviético es un fenómeno interno

que no fue provocado, ni alimentado, ni revelado, por una agresión exterior, una guerra perdida o una revolución vecina. Aclarémoslo: las tres cosas sucedieron, pero no tuvieron un papel fundamental en la evolución del conjunto. Ni la “guerra de las estrellas” de Reagan, ni la guerra menos futurista de Afganistán, ni las revoluciones de Europa Central y Oriental estuvieron en el origen del desmoronamiento. Acaso lo aceleraron, cada una a su manera, pero la crisis fue anterior a ellas, como lo confesaron los mismos soviéticos, dirigentes y dirigidos por igual: era la crisis del *sistema social* instaurado por Lenin y Stalin. La caída del imperio tuvo un rasgo muy peculiar: fue proclamada y alentada por aquellos que eran los principales beneficiados del sistema: los jefes del Partido Comunista de la URSS. Esto se pudo observar en el famoso otoño de 1989 cuando Gorbachov tuvo que explicar claramente a las opiniones públicas de Berlín Oriental o de Praga que había terminado la época de las intervenciones militares soviéticas para que estos pueblos se sublevaran contra sus gobiernos sojuzgados o desacreditados.

El fin del comunismo nos ahorra así una inmensa pregunta inútil que, en el siglo XX, ensordeció la política interior de las democracias modernas en Europa. Pero, al mismo tiempo, porque fue resuelta por la historia después de habernos preocupado tanto, deja un vacío en el teatro político y un estupor más en las opiniones públicas. Queda por ver si, en la época posrevolucionaria que se inicia, nuestras sociedades serán capaces de reinventar apuestas y formas de ciudadanía que superen a los individuos económicos. —

FRANÇOIS FURET fue un historiador francés y miembro de la Academia Francesa. Entre sus principales obras destacan *La revolución francesa*, *La revolución a debate* y, en coautoría con Ernst Nolte, *Fascismo y comunismo*.