

Mijaíl Ryklin

**Los cuerpos del terror  
(hacia una lógica de la violencia)**

(traducción del ruso de Tatiana Bubnova)

Descontando sus méritos científicos y literarios, el libro de Mijaíl Mijailovich Bajtín sobre Rabelais siempre me ha dejado la impresión de ser un texto autoterapéutico, que tendría que ver más con un cierto trauma biográfico, que con el tema investigado. Veo en este texto un trauma codificado de un representante de la *intelligentsia rusa*, el cual de repente se vio en medio de una “improbable” situación de terror y de un aumento de la carnalidad colectiva predominante. En cierta forma, Rabelais y su obra resultaron ser, por algunas razones, un espacio cómodo para expurgar aquel inevitable trauma.

Este hecho se pone de manifiesto en Bajtín mediante dos procedimientos principales: distanciamiento y júbilo infinito. A pesar de que B. declara que el cuerpo popular grotesco es “anticanónico por su naturaleza”, el tal cuerpo lo es exclusivamente con respecto a la cultura reflexiva. Mientras tanto, el terror y la carnalidad colectiva que lo inaugura son hasta tal punto más anticanónicos que, digamos, toda la problemática de lo bajo corporal puede examinarse como un intento inconsciente por sistematizarlos y canonizarlos.

La distancia se crea gracias a la transformación del plano del contenido —la realidad visible del terror— en el canon

retórico del cuerpo discursivo. Como resultado, el terror se vuelve intransitivo (como en la gramática existen verbos intransitivos), mientras que el discurso se hace absolutamente transitivo, al contener en sí inmanentemente el mundo entero. Esta infinita distancia retórica hace infinito también al júbilo, de tal modo que en B. el júbilo adquiere la forma de una nominación rebajadora, en la que la existencia de las cosas nombradas se agota en el acto de nominación. Como resultado, el texto constantemente posee un tono litúrgico sostenido: en él, el pueblo parece celebrar permanentemente una misa a su propia gracia, justicia e impecabilidad. En esta atmósfera sacralizada, las palabras llegan a constituir el valor definitivo, dejan de nombrar las cosas que pueden ser vistas, tener olor e influir en nosotros independientemente de su nominación litúrgica.

Por lo demás, las instituciones del terror también pretendían adquirir un carácter litúrgico semejante, al convertir asimismo al pueblo en su referente definitivo. Y este segundo pueblo permanecía oculto de sí mismo por medio de un denso muro de una retórica especial del populismo, sin la cual el terror no hubiese podido adquirir la cualidad de invisibilidad que le es tan necesaria. Sin embargo, para llegar a una gracia absoluta, al terror le sobraba, según adivinaban en aquel entonces ciertas personas, la necesidad de la coacción física y de la institucionalización (a pesar de que la última se realizara, por regla general, en la clandestinidad más profunda). Al imponer su distancia, B. desarticula el discurso y el acto, al convertir en interminable el canon retórico del populismo y al plantear este populismo como no susceptible a ningún pecado.

Estas reflexiones preliminares permiten comprender por qué justamente la novela de Rabelais se convirtiera en el principal objeto de interés para B. En primer lugar, este hecho se relaciona con el carácter inmanentemente paródico de *Gargantúa y Pantagruel*, parodicidad reproducida permanentemente gracias a la distancia que existe entre estos textos y el

folklore. En segundo lugar, también se trata del problema del folklore citadino, el “de plaza pública” según la terminología de B., que es una clase de folklore extremadamente débil, remotamente derivada de sus raíces: el campo y el rito agrario. Durante el período en que se escribía el libro sobre Rabelais (1935-36), justamente, esta clase de masas nómadas, formada a partir de los campesinos de ayer, se iba aglomerando en las ciudades soviéticas. Ésta es la tercera causa del interés de B. hacia el folklore urbano, al que él, paradójicamente, le da tratamiento de un auténtico espíritu popular.

Para B., uno de los modos de normativizar al pueblo era poniéndolo en una especie de paréntesis discursivo, o imponiéndole una suerte de marco verbal: el pueblo se le manifiesta como el resultado de unos peculiares conjuros alquímicos, dentro del mágico cristal de la palabra. Por otra parte, el carácter sumamente reflexivo del pueblo en Rabelais, la distancia que mantiene con respecto al pueblo llano ritualizado, permite que B. se embriague hasta el infinito con el “auténtico carácter popular” de estos textos. De modo que el triunfo del pueblo viene a ser posible tan sólo después de su solemne encierro en la jaula de oro de un discurso ritualizado. La autorreferencialidad ideal de este discurso vuelve imposible cualquier clase de violencia extradiscursiva: la serie del cuerpo se supera mediante un enhebramiento de epítetos corporales, y se nos presenta, en calidad de caos primordial, una literatura total inmanente a sí misma.

De esta manera, B. resuelve dos problemas relacionados entre sí: en primer lugar, pone al revés la lógica del terror, la que trabaja con cuerpos reales y convierte las articulaciones verbales en ficción; en segundo lugar, se contrapone a la ideología populista dominante, fundada en los estados aleatorios de la materia social, ideología a la que B. sustituye por el arquetipo del pueblo, al completar su estructura hasta atribuirle eternidad. B. declara precedera justamente a esta eternidad, la

que en sus textos se degrada permanentemente hasta lograr un estado que es a la vez el de generación y desintegración. Sólo la esencia eterna del pueblo adquiere el derecho a la infinitud de las transformaciones discursivas: es ella la que orina, defeca, se harta, se aparea, la que permanentemente nace, pare y muere; en resumen, la que se transforma infinitamente en el plano retórico. Los *eidos* del discurso están sujetos a la generación, sólo lo eterno cobra el derecho a ser precedero.

Sin embargo, el investigador no deja de percibir la sensación de cierta fragilidad innata del discurso ante el mundo material profano que viene a ser su fundamento irreductible: desplazado a la periferia, el terror subsiste allí en forma de un terror cósmico. "Cierta recuerdo oscuro de los trastornos cósmicos pasados, cierto temor indefinible de los temblores cósmicos futuros se disimulaban en el fundamento mismo del pensamiento, [de la palabra], de la imagen del hombre".<sup>1</sup> Y puesto que "la lucha contra el temor cósmico, contra el recuerdo y el presentimiento de los trastornos cósmicos y de la muerte violenta" se lleva a cabo incluso "en los testimonios más remotos de la obra [creación] popular",<sup>2</sup> el pueblo es privado del derecho al ritual de la transgresión, su carácter violento es devorado por la serie abierta de las manifestaciones discursivas canónicas. Los movimientos físicos elementales resultan proscritos. En el mundo de B., la vista no tiene prácticamente papel alguno, mientras que la individuación constituye un pecado mortal.

Luego se aclara que las circunstancias históricas de la creación del *Pantagruel* se parecen a las de la creación del libro sobre Rabelais (hecho que los aproxima implícitamente aún más, al codificar suplementariamente el trauma primordial). "El *Pantagruel* fue concebido y escrito en 1532, año en que

<sup>1</sup> M. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento* [Rabelais], trad. Julio Forcat y César Conroy, Barcelona, Barral Editores, 1974, p. 302.

<sup>2</sup> *Ibid.*

las *calamidades naturales* [énfasis de Bajtín], hacían estragos en Francia [es decir, casi cuatrocientos años antes de la colectivización. M. R.]... *Pantagruel* era, en gran medida, una réplica jocosa opuesta al temor cósmico renaciente y al clima religioso y escatológico. Tenemos así ante los ojos un soberbio modelo de la obra publicista del Renacimiento escrita sobre la base de la tradición popular. Es el eco combativo de los acontecimientos al orden del día, de pensamientos y estados de espíritu de actualidad en aquel período de la historia”.<sup>3</sup> El contacto con el trauma primordial convoca aquí a la vida un léxico característico de los tiempos de Stalin: el *eidos* del pueblo se cruza en este punto con la propaganda de la época del terror. No obstante, hay una enorme diferencia entre el sacrificio del individuo aplastado entre los gigantescos icebergs del habla popular, y el de morir triturado entre los hielos del GULAG. Sólo que, en el primer caso, su muerte es de carácter litúrgico y amerita un *requiem* gnoseológico, que es el libro sobre Rabelais. Sin embargo, cualquiera que sea la muerte de un individuo, el pueblo no tiene tiempo suficiente para un sepelio, al ser este acontecimiento tan banal, su cuerpo sustituible y aun restituible con creces por la tribu. La muerte del individuo “no es sino una fase de la vida triunfante del pueblo y de la humanidad, una fase INDISPENSABLE PARA SU RENOVACIÓN Y PERFECCIONAMIENTO.”<sup>4</sup> Y es comprensible, ya que “el cuerpo UNIVERSAL, creciente y eternamente triunfante, se sienta en el COSMOS como [en él] en su casa”.<sup>5</sup> El cuerpo individual se vuelve idealmente reemplazable, se hace cuerpo sintético, y puesto que el acto de visión se refiere sólo a él, el ojo debe sacrificarse a las iluminaciones colectivas del pueblo acerca de sí mismo. El pueblo en B. no puede ser visto, porque es quien

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 305-306.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 306. [Traducción corregida, entre corchetes aparecen detalles inexactamente traducidos de la edición citada; lo hago porque de otra manera no se entiende el texto de Ryklin. T. B.]

garantiza el discurso y viene a ser algo tan brillante y terrible en la simpleza secular de sus manifestaciones, que inevitablemente castiga con la ceguera a cualquiera que se atreve a mirarlo. El castigar con la ceguera, efecto contra el cual se rebelaron los *oberiut*,<sup>6</sup> que eran coetáneos de B., en el mundo bajtiniano resulta ser un bien. No obstante, los cuerpos populares tampoco son traducibles en cuerpos de reconocimiento.<sup>7</sup> Son hasta tal punto excéntricos y no idénticos a sí mismos, que lógicamente sólo pueden ser reconocidos en la culpa de otros; y a pesar de que su propia inocencia sólo se garantiza mediante el carácter infinito de la culpa, ésta por ello se vuelve aun más inexpresable. El lugar del reconocimiento lo ocupa sólidamente la delación, o bien —y esto aparece como solución ideal— el discurso remite a sí mismo y se entrega a una sublime autodeglución. La realidad de la delación y de los cuerpos que sufren en medio de contorsiones, y que bajo tortura reconocen su carácter ficticio, se reemplaza con la generación de los cuerpos discursivos gigantes, que parecen observar desde afuera los sufrimientos de sus encarnaciones individuales aleatorias.

El énfasis hecho en los inacabables “eternos retornos” a los inicios aumenta sobre todo a raíz de que, en una nueva situación urbanizada, la masa, que sigue llamándose pueblo, es capaz de reproducirlos tan sólo un nivel simbólico, pero en realidad resulta absorbida por un banal proceso de modernización. Justamente esta irreversibilidad del abandono de los orígenes es la que obliga a estos nuevos ciudadanos a ver tan sólo sus orígenes, que no los procesos vividos por ellos en la realidad. El

<sup>6</sup> Grupo de literatos (Daniel Harms y otros) [T. B.]. Ryklin remite a obras concretas de éste, como *Elizabeta Bam*.

<sup>7</sup> La problemática de los “cuerpos de reconocimiento”, la plantea Michel Foucault en su *Historia de la sexualidad*: es autoconocimiento mediante una permanente verbalización de la verdad del sexo, tesis principal del investigador francés, a la que se opone toda la lógica de los cuerpos colectivos que nos interesan aquí.

trauma de la urbanización convierte su visión en discurso, es decir, en algo consecuentemente utópico: son capaces de ver con claridad sólo globalmente, y sólo aquello que no existe. El sentido común puede alcanzarlos como una revelación, como algo absolutamente irreal; la utopía sigue siendo la única forma de sentido común que les resulta accesible. De ahí, la obsesión que manifiestan por la problemática de la fertilidad tanto el libro de B., como la entonces recién originada nueva cultura ideológica (el verbo “engendrar”, con las palabras derivadas, puede considerarse, junto con el adjetivo “alegre”, como la palabra clave en todo el libro). En medio de esta sobretensión ejercida en la capacidad procreadora y la fertilidad, no es posible ver una simple metáfora de la pálida realidad del proceso productivo en aquella época; antes bien, la propia producción se iba generando dentro de la concepción utópica y épica de la fertilidad, siendo su anexo fortuito.

En el caso de Rabelais, B. juega perfectamente con las principales aporías de la época, y en este caso, sin duda, nos enfrentamos al inconsciente de un hombre sin duda muy inteligente. El libro sobre Rabelais es uno de los textos clave que nos ofrece la concepción acerca de la situación radicalmente cambiada del intelectual en una nueva sociedad, intelectual que ha perdido el estatus de portavoz de lo universal, habiendo recibido en su lugar un destino de rehén. Como resultado, el discurso universal es un ritual privado, el bajo corporal es un caleidoscopio que le permite observar las combinaciones siempre nuevas de los fragmentos de vidrio multicolor que es el pueblo. Sólo gracias a este caleidoscopio y a otros instrumentos de observación análogos para el intelectual tradicionalista logra, por una parte, mantener para sí mismo la apariencia de una continuidad cultural y, por otra, distanciarse de los aspectos de la nueva cultura que para él resultan demasiado dramáticos y hacen imposible la vida intelectual. Sólo al oponer al terror, en cuanto catástrofe de un pueblo real, una ima-

gen ideal e imperecedera del espíritu popular, pudo sobrevivir contrayendo un compromiso imaginario, justo allí donde había sufrido una derrota incondicional.

Por eso, para nosotros es sobre todo importante prestar atención a los detalles etnográficos de aquella época, así como a sus monumentos, porque tanto en lo infinitamente pequeño como en lo infinitamente grande, que es su equivalente altanero, se leen y, sobre todo, se vuelven visibles las peculiaridades de los textos más periféricos de la época. Su carácter visual nos permite entrar en contacto con las posibilidades inconscientes que sólo parcialmente se habían plasmado en la literatura de aquel entonces. Al mismo tiempo, permiten evadir la ubicuidad del discurso en la imagen del mundo de la época estalinista. Lo visible parece contener en sí los inexplorados depósitos de lo inconsciente. Uno de los depósitos de las posibilidades interpretativas desaprovechadas es el metro de Moscú, que se iba construyendo en la vida real paralelamente con la obra de M. M. Bajtín que aquí nos ocupa.

## II

Ya en los años veinte, “el círculo de Bajtín” empezaba, a pesar de los costos, a adaptar su concepción discursiva de la conciencia al marxismo. Como resultado, la crítica de la ideología como falsa conciencia (en Marx) se transforma en una decidida preferencia por la ideología, frente a la ciencia como irremediablemente monológica.

La razón que se rebasa a sí misma se vuelve forzosamente extática. La conciencia aparece en el plano del contenido como una arbitrariedad ilimitada. Surgen cuerpos especiales que no necesitan una fundamentación externa. La realidad de una muerte sucedida, su carácter excesivo e inconmensurable es lo único que todavía vincula estos cuerpos al humanis-

mo. La iluminación paradisiaca del mundo en el discurso se convierte en una vida en tiempos de catástrofe, puesto que la "humanización" de la realidad abandonada se realiza tan sólo mediante el terror.

La posibilidad de los cambios sociales en el marco de una cultura semejantes en realidad se relaciona con los límites de la humanización de la muerte, que es la parte orgánica de esta cultura. Esta cultura se puso incondicionalmente del lado del intercambio simbólico, al sustituir la problemática de la producción de mercancías con la producción de la comunicación total en cuanto su producto final.

En términos generales y lógicos, el período del terror está marcado por el hecho de que los efectos resultaron ser millones de veces más poderosos que sus propias causas. Esta nulidad de las causas ante los efectos es justamente lo que nos impide comprender aquel período, puesto que la historia es, por el contrario, el triunfo permanente de las causas sobre los efectos. La historia se aniquila a sí misma, en su derrota total que los efectos infligieron a sus causas (entre ellas, a Stalin como su pseudocausa). Todavía no hemos aprendido a concebir esta enorme prioridad de los efectos y, por costumbre, tratamos permanentemente de encontrarles unas causas "correctas". Pero el terror es la pura lógica de los efectos, mismos que, entre otras cosas, "torturan" también a las causas que supuestamente los han producido. Tenemos ante nosotros una especie de teatro que se va convirtiendo en una orgía de efectos, y cualquier representación posible que podamos poner en escena en este teatro o, al menos, proponer para este fin, necesita, para su surgimiento, cancelar, aniquilar por fuerza esta lógica. "La historia es muerte del terror, el terror es muerte de la historia": en esta fórmula breve y a-dialéctica (puesto que la muerte no es dialéctica) está inscrito el destino de una sociedad surgida como resultado de un terror masivo.

Si una sociedad semejante regresa a la historia, lo hará ya sin ser ella misma, sacrificando aquellas fuerzas que habían hecho posible su misma existencia.

La historia, por lo visto, es en un principio inseparable del derecho a una distancia, a una vida contemplativa. Es justamente este derecho el que está siendo negado mediante una coacción violenta. Una coacción violenta es antagonista de la representación. Al convertirse en una norma, la imagen violenta de las acciones cancela asimismo el derecho a ser concebida, al oponer sistemáticamente a la representación en cuanto base fundacional de la cultura, una extática como cultura del caos, es decir, como una no-cultura, en términos metafísicos.

De ahí, una serie de efectos. En primer lugar, el punto del que puede partir la conceptualización de la extática del terror debe ser no menos violento que el terror mismo o, más exactamente, debe ser lo suficientemente violento como para que le sea inaplicable el concepto mismo de criminalidad. Este pensamiento debe adelantarse permanentemente al poder en sus acciones violentas, concibiendo teóricamente los espeluznantes equivalentes de una desintegración corporal. Pero, por lo mismo, el pensamiento rebasa sus propios límites, y no existe un canon de acuerdo con el cual hubiese podido adquirir un estatus de pensamiento, lo mismo que no existe una instancia que hubiese podido "bendecirlo" para un acto de filosofar. En general, la violencia en cuanto cultura sin garantías, cultura sin lo trascendente, cultura no penetrada por una mirada externa, cultura sin historia (y siendo, en este sentido, un fenómeno más bien natural) demanda, para ser concebida, una filosofía asimismo sin garantías, sin historia y sin Dios. Puede apoyarse tan sólo en los residuos del pensamiento concentrados en una filosofía "menor" (en el sentido de Deleuze). Simplemente, la periferia del pensamiento, en este caso, se vuelve su centro, y para poder concebir este "centro" hemos de concentrar los recursos elaborados para la conceptualización de una remota periferia de la cultura.

El rasgo característico de las imágenes del metro moscovita es su imperceptibilidad para una masa que transcurre a su lado, como atravesándolas. Y esto a pesar de su evidente y ostentoso carácter figurativo. La conversión de estas imágenes en objeto de contemplación representa un acto extremadamente agresivo, frecuentemente relacionado con un desenlace letal para ellas. Estas imágenes concentran en sí lo imaginario de las multitudes, la única realidad inconsciente a partir de la cual las masas hacen derivar su derecho a la existencia. La multitud no vive así como la podemos visualizar, ubicándola en un espacio de contemplación (ella misma jamás se ve a sí misma de una manera semejante). Es dada a sí misma en un movimiento por principio antirreflexivo, y el hecho de ser figura del movimiento les comunica a las figuras del metro su realidad definitiva. En ellas se leen los traumas infligidos a la masa —y por la masa— que no están sujetos a una interpretación racional; parecen sumar los haces de interpretaciones que se topan entre sí y se desintegran. (No les interesa el propio hecho de la derrota de la razón, puesto que ni siquiera conocen esta fuerza). La función de estas figuras no es la de ser leídas, sino la de influir... permaneciendo imperceptibles.

Para un posible observador, al carácter ingobernable de la masa le corresponde la inmaculada inocencia de su imaginario. Mirándose en el espejo de las imágenes del metro, ve, en vez de los excesos catastróficos que conducen al asesinato del mismo principio de la realidad, tan sólo la absoluta inocencia de las intenciones iniciales (por lo demás, lo inconsciente colectivo es inocente por definición, puesto que de antemano se deshace de cuanto se le hubiese podido incriminar).

A primera vista, la imagería del metro estaliniano deja estupefacto al espectador por lo excesiva que es. Pero, en la realidad, esta impresión se relaciona con la abundancia de cuerpos extáticos, cuya definitiva despersonalización atrae al espectador hacia el torbellino de su propia inexistencia. Es de-

cir, en realidad lo que pasma no es la abundancia de los cuerpos, sino la imposibilidad de contemplar todo esto, la profundidad ontológica de la eliminación de la soledad. No es casual que estas figuras aparezcan dispuestas justamente en los espacios públicos y —a diferencia de los respectivos espacios occidentales— encarnen la ideología que predomina sobre la publicidad, llevando el carácter apersonal de la masa hasta su conclusión lógica.

En la cultura discursiva totalitaria, las imágenes del metro atraen por el hecho de llevar impresos los presupuestos no discursivos, el campo de sus posibilidades visuales anteriores a lo predicativo. Para acostumbrarme al movimiento en medio de este campo preñado exageradamente de “cosechas”, trataré de detenerme en algunas imágenes que me parecieron, por causas absolutamente aleatorias, las más abarcadoras y las más productivas en el aspecto interpretativo (como alguna vez Roland Barthes escogiera una serie de fotografías normales, pero con una potencialidad de influir justamente en su persona).

Panel no. 1: fiesta popular en la estación del metro Kiev-Anular.

Es la representación más jubilosa, que es asimismo interesante por su asombroso eclecticismo: símbolos de la historia ucraniana (Bogdán Jmelnitski) y soviética (Lenin), las insignias y condecoraciones militares, los trajes folklóricos y los instrumentos músicos populares, una abundancia de flores, de frutos, de gente de cualquier edad y sexo. El efecto de júbilo se logra, en este panel mosaico, por medio de una total despersonalización de los cuerpos, que están por encima del principio de la realidad, habiéndola superado.

En general, las miradas de las figuras en el metro tienen dos genealogías distintas, que corresponden a la genealogía de la masa, en la cual estas figuras debían influir. En primer lugar, es la mirada que manifiesta un entusiasmo total, inseparable de la

tierra y la fertilidad. La pureza de este júbilo se relaciona con el origen campesino del imaginario de la nueva masa proletaria citadina, y con el hecho de que, una vez urbanizada, esta masa aún más se seguía viendo a sí misma como folklórica. Aquí se traba todo un nudo de problemas que se refieren a una especial pornografía de la visión discursiva, que sólo es capaz de ver en la oscuridad total de lo inexistente: es decir, es una visión que ve no aquello que es, sino exclusivamente sus propias posibilidades no realizadas. Justamente estas posibilidades son las que bloquean en los cuerpos colectivos su propia visión en cuanto cuerpos a los que algo les pasa.

Pero en el metro existe una mirada con otra genealogía, que se reproduce asimismo de un modo estable y que se remonta al trauma de la urbanización. En esta mirada se desarrolla la energía criminal de la masa que no puede ser traducida en términos del idilio de una fiesta campesina. Esta mirada se origina en el transcurso real del proceso de trabajo, que se percibe como sacrificio y desata las fuerzas destructivas. El principio angelical de las solemnidades folklorizadas se topa aquí con el trabajo como obstáculo insuperable, cuya permanente superación adquiere la forma de una coacción violenta (en el apogeo del terror).

En esta relación, interesan los relieves en la estación Elektrozavodskaja, que representan las diferentes fases del proceso laboral, así como los mosaicos en la estación Novoslobodskaja, que de hecho documentan cómo el partido captura la energía de la creación artística. Caras semejantes sólo aparecen en la cultura rusa después del trauma de la urbanización forzada. La masa engendrada como resultado de tal proceso oscila permanentemente entre el júbilo imaginario sobre un fondo de los símbolos de la tierra (todas las caras iluminadas por la alegría se concentran en este polo) y la mísera realidad de un interminable deber laboral, al que pretende trascender la mirada terrorista de segundo tipo.

Estas dos miradas genealógicamente distintas aspiran a una no intersección. Su fundamento inconsciente puede llegar a ser objeto de un peculiar psicoanálisis colectivo, cuyos agentes fueron, hasta los tiempos muy recientes, las fuerzas principales de nuestra sociedad (el partido, el ejército y el KGB).

Para mí, una de las revelaciones del metro se relaciona con la visualización del inevitable traumatismo del trabajo industrial, camuflado de mil maneras por la literatura de aquella época. Esta patética represión por medio del proceso laboral se pone de manifiesto en el metro de un modo muy evidente. Su energía es tan grande que echa hacia el pasado una sombra muy larga, creando lo inexistente a partir de sí misma. Así son las nuevas miradas revolucionarias de las esculturas que se encuentran en la estación Plaza Revolución y en la estación Año 1905. Al haberse hecho posibles no más tarde que los años 30, estas caras inmediatamente reclaman para sí una falsa genealogía revolucionaria. La intensificación de tales miradas en la estación Baumann se relaciona ya con el ideograma del enemigo externo (las esculturas fueron realizadas durante la guerra), aunque tengamos ante nosotros una profunda interiorización de los mecanismos del propio terror.

Si una línea en la mirada acaba por desrealizarse mediante el júbilo, la otra, en una medida igual, acaba por desrealizarse por medio del terror. De ahí, la primacía del discurso sobre la imagen: la conjunción del terror con el júbilo se realizaba en el discurso (lo cual fue perfectamente señalado por Bajtín en su libro sobre Rabelais, que indirectamente va dedicado al terror, y que fue dictado por el terror). En el metro encontramos cuerpos extremadamente incompletos, que para sobrevivir necesitan muchos vínculos metafóricos. Uno de estos nexos metafóricos viene a ser la mujer que se encuentra en el mero epicentro del júbilo y en la periferia del terror. Siendo metáfora del principio intuitivo y natural, celebra su modesto triunfo en el mundo de intuiciones totales y simultáneamente en uno de los mundos in-

dustriales posibles más desrealizados. Un hombre infantilizado cae bajo su tutela maternal. Él percibe un déficit de lo natural, que, si bien es permanentemente completado por la mujer, vuelve a abrirse en toda su vacuidad. (No es casual que en el metro se relacione con la mujer una situación sumamente rara de una visión panorámica, visión a distancia. Me refiero al mosaico en la estación del metro Avtozavodskaia, donde la mujer ocupa una posición observadora: los objetos de su observación son los hombres que trabajan en un taller de fundición).

En general, con la mujer se relaciona la esperanza de una síntesis entre la fertilidad que produce júbilo, y el trabajo que produce una muerte falta de alegría.

Fuera de esta imaginería se ubican, por una parte, los mosaicos de Deineka en la estación del metro Maiakovskaia (son obras estrictamente artísticas, que casi son únicas en el metro) y, por otra, el simbolismo vegetal estilo imperio tardío).

Las primeras alusiones a una posibilidad del sentido común se relacionan con el realismo socialista posterior, imitador del principio épico. Un ejemplo es el gran panel en la estación del metro Borovitskaia (año 1987), en el cual se erige en objeto de representación aquello que en la época de Stalin habría sido la propia esencia de lo no representable, la fuerza motriz y presupuesto de toda representación: el Árbol Imperial, que simboliza la unión como raíz común del terror y del júbilo. Se pone de manifiesto la infraestructura política de la colectividad corporal: en la base de ésta, así como de otras representaciones semejantes, se encuentra un cinismo ingenuo, distintivo de los cuerpos colectivos en su fase de desintegración.

Es curioso ver cómo el proceso laboral se resemantiza en el metro de acuerdo con el modelo de guerra, mientras que la misma guerra a menudo se representa acompañada de imágenes de fertilidad. Los símbolos militares casi en todos los medallones aparecen sostenidos por espigas, y el Árbol Imperial de la estación Borovitskaia también tiene por base unas espi-

gas de trigo en las cuales descansan los muros del Kremlin. El carácter decorativo de las espigas, su ubicación periférica y su imperceptibilidad tienen que ver directamente con el inconsciente político del campesinado proletariado.

Cerca de medio siglo se ha gastado en separar estos símbolos de fertilidad de su centro. En el Árbol Imperial y en los trabajos semejantes, esta clase de experiencia inconsciente se desnuda hasta poder ser observada, pretendiendo ser cuadro, o fingiendo serlo. Aquí el terror, por primera vez, adopta forma narrativa, se degrada hasta el nivel de un objeto que pide una explicación banal. Su acceso a la fase decorativa aparece acompañado de una síntesis, antes imposible, de dos miradas que no se intersectaban con anterioridad: la mirada jubilosa y la mirada que reduce a cenizas. La búsqueda de eslabones intermedios entre las dos pierde su actualidad. La esencia imperial se escurre a la superficie como objeto y declara su normalidad.

Finalmente, el aumento de lo ornamental absorbe los restos de lo simbólico, hasta que el simbolismo del material queda como lo único que sostiene tal fundamento; la ideología imperial plenamente pasa a ser mármol, decorado parcialmente con viñetas vegetales y otras. Para esto, la multitud en movimiento ya está tan domesticada, que logra reaccionar incluso a este simbolismo residual. En las estaciones periféricas la funcionalidad profana triunfa en una medida aún mayor: el mármol cede espacio a los paneles de plástico. Pero en las estaciones centrales —incluso en las más recientes— el equivalente mármoleo del simbolismo estatal se fomenta rigurosamente. No obstante, algunos elementos —por ejemplo, la forma de antiguo palacio de los zares, que caracterizaba los decorados de las dos primeras décadas del metro modelando lo imaginario patriarcal, así como, en general, el arquetipo de una vivienda ideal— se quedan irremediablemente en el pasado. No obstante, este arquetipo y otros análogos aparecen desplazados por

una nueva funcionalidad tanto en el centro como en la periferia del metro moscovita, y siguen conservando (sobre todo en el centro) cierta dosis de sacralidad, la que sin duda permanecerán preservando aun cuando el imperio se derrumbe.

El imperio aparece plenamente realizado en la arquitectura y en la decoración del metro y ya no necesita de su equivalente político profano. Yo diría que lo imperial está por encima del imperio (en el sentido del empirismo imperial) y necesariamente va a sobrevivir al último. Es más, no está excluido que el imperio se sacrifique a lo imperial, depurado de su anexo geográfico innecesario. (Antes, el metro quedó depurado de las imágenes de su padre Stalin y de las de su inspirador Kaganovich, sin haber rechazado ni una sola de sus intuiciones iniciales de base). De este modo, la arquitectura nos impone nociones más profundas acerca de la grandeza que una simple dependencia de las figuras de la paternidad. Es más, en el metro estamos presenciando cómo se hacen las figuras, y lo fácil que resulta borrarlas, para permitir que sobrevivan los arquetipos a los que tan sólo provisionalmente representan. El referente definitivo del terror no son estas figuras, sino el propio pueblo. Porque, qué otra cosa es el pueblo, sino Dios que ha llegado a ser inmanente a su creación, habiendo rechazado toda pretensión de trascendencia.

Es por eso que resultan sin sentido los intentos de infundir temor de Dios a este Dios recién nacido: al constituirse en el único objeto de culto, se negará a delegar sus derechos pleni-potenciaris sobre lo trascendente. Es por eso que entre nosotros la religión viene a ser la pornografía del populismo.

En este sentido, la época de Stalin, con su ateísmo oficial y sus cultos de los líderes, era mucho más consecuente que el período actual: al duplicar completamente el mundo en sí mismo, dejó de necesitar lo externo. La socialidad de aquel tiempo era, hasta el final, demiúrgica y no fingía querer pasar a otro estado, careciendo de la más mínima idea acerca de éste. En este senti-

do, el eclecticismo contemporáneo es mucho más sentimental; posiblemente tengamos ante nosotros una forma aún no vista de decadentismo, que no tiene ninguna relación con el personalismo, un decadentismo de los cuerpos colectivos que se refuerza a medida de la anemia energética de éstos. Son cuerpos llenos de nostalgia por los gestos de violencia no cometidos; al tensarse con exceso, convierten la violencia en espectáculo.

Justamente en esta etapa nostálgica y sentimental los sorprende el escritor Yuri Mamleev, que poetiza en sus narraciones una serie de cualidades evasivas de estos cuerpos colectivos.

### III

A primera vista, la problemática de los cuerpos colectivos no parece ser nueva. Los etnólogos como Lévy-Brühl la elaboraron bajo el membrete de lo "prelógico", y lo mismo hicieron las diversas sociologías de la multitud que estaban de moda a fines del XIX. ¿Qué es lo que nos hace volver a este problema, y por qué éste se nos presenta en una forma fundamentalmente distinta? La respuesta que se impone es simple y evasiva al mismo tiempo. Tradicionalmente, el problema de los cuerpos colectivos se solía investigar como la periferia amenazante de lo reflejo, como su límite infinitamente pospuesto. En otras palabras, este problema se concebía, y por consiguiente la corporalidad de este tipo necesariamente tenía que ser vista, como una mentalidad, tenía que ser desarmada en el espacio del espíritu. No es casual que Lévy-Brühl hablara de un pensamiento prelógico, mientras que Lévi-Strauss mencionara las estructuras mentales del espíritu humano. Tampoco es casual que los cuerpos colectivos de los etnógrafos llegaran a ser cuerpos de observación, es decir, surgieran en el espacio de una mirada pensante; tal mirada es lo que propiamente constituye su vida. Un etnógrafo se interesa por sus cualidades, y no

por su intensidad, al sustituir la inmediatez de su explosivo devenir por un muro de distancia. Es decir, estamos propiamente ante una ciencia que le conquista al objeto el derecho a contemplar, propiedad gracias a la cual el objeto llega a ser objeto.

Está claro hasta qué punto es específica nuestra situación, la de los cuerpos no garantizados de la cultura industrial. A raíz de ella, en relación con los actos de pensamiento nos vemos en una situación semejante a aquella de la que la filosofía clásica se había ocupado en relación con lo alógico y lo primitivo; parece que sentimos permanentemente el rumor de su remota presencia y tratamos febril e involuntariamente de evitar, en el nivel de los reflejos culturales, topar directamente con lo reflexivo. La corporalidad colectiva en cuyo marco nos situamos también, en medio de una situación transhistórica única, resulta ser el centro, por así decirlo, y reprime brutalmente a toda la periferia pensante, con la cual el instinto filosófico siempre ha relacionado la noción del centro. ¿Significará esto que dicho instinto dejará ya de funcionar en nosotros? Sí, por supuesto, y es por eso que nos vemos obligados a fingir que nada importante ha pasado, que a partir de los escollos restantes podemos e incluso debemos, de acuerdo con el "supremo" albedrío de alguien, reconstruir una cultura. Como si la arbitrariedad fuese necesariamente un movimiento de Brown de moléculas reflexivas, y como si bastara, para ordenarlo, con agregar a la solución una substancia conocida por todos. Pero, en realidad, ni las moléculas poseen una naturaleza reflexiva, ni tampoco existe una substancia semejante.

La reflexión desde el punto de vista de una cultura no garantizada, es decir, extravagante, representa una fuerza terrible, que sobreviene desde el exterior y que es, propiamente hablando, el horror encarnado. La función ideológica de una gran filosofía local (en realidad, de una filosofía nula), así como de una gran (es decir, mediocre) literatura consiste en el

hecho de pasar por alto esta circunstancia, de no hacerle caso. Las dos permanecen en el marco del conocido cantarillo terrorista: “Todo está bien, señora marquesa”, por medio del cual nosotros estamos acostumbrados a rellenar los intervalos entre los actos de un canibalismo nada ambivalente (al mismo ámbito se refieren todas las conversaciones acerca de la responsabilidad, que surgen a partir de la ausencia de un espacio para la responsabilidad, o sobre la moral, que nos alejan del más mínimo acto moral).

Tampoco ayuda la lectura de la filosofía clásica, puesto que no sabemos cómo ubicar nuestro propio cuerpo con respecto a sus textos. Los estamos leyendo, por decirlo de algún modo, en una injustificada presunción de la continuidad cultural.

¿Y qué son, en realidad, los cuerpos comunales? ¿No serán tan sólo cuerpos colectivos en un estado de urbanización primaria? Por más extraño que fuera, al hablar de los cuerpos comunales, es difícil dejar de asociarlos con las viviendas comunales, y no es casual que el escritor del que voy a hablar aquí, Yuri Mamleev,<sup>8</sup> se mostrara prácticamente “encantado” por las viviendas comunales. Entre todos los espacios de la época de Stalin, ellas representan los espacios más imperceptibles y a la vez los más efectivos. Justamente allí, entre los cuerpos integrados en unos espacios centáuricos, la delación se convertía en el acto más necesario y a la vez más inocente.

¿Qué aporta de nuevo la literatura de Mamleev a nuestra concepción acerca de los cuerpos comunales? Ante todo, Mamleev va hasta el final en la distorsión del principio de la realidad mediante tales cuerpos, demostrando con lo mismo el fracaso de cualquier personología. Desde hace mucho, estos cuerpos (por ejemplo, en *Un diablo menudo*, de Fiodor Sologub) han existido en los bordes de la gran literatura. Pero en este caso ellos suplantaron consigo mismos a la realidad, y su anatomía llega a

<sup>8</sup> El lector puede, en calidad de consulta, leer un texto de Mamleev anexo a este artículo [TB].

convertirse en la anatomía de la propia realidad. Sólo atacando el principio de la realidad, su misma posibilidad, ellos pueden conservarse como cuerpos hiperreales. Y Mamleev se constituye en el poeta de estas simulaciones totales, poblando un mundo en el cual resulta imposible un punto de vista personal. Queda paralizado por la movilidad anormal de estos cuerpos. No se puede hablar de ningún otro escritor en el sentido de que no llegara a constituirse en un autor normal en una mayor medida que de Mamleev; éste resultó de plano aplastado por los vaivenes agresivos de sus visiones y perdió la capacidad —siendo que ni la necesita en cuanto escritor— de construir una forma literaria. Se asomó demasiado hondamente en la inocencia aterradora del mundo comunal como para emerger en su superficie literaria, a diferencia de Ilia Kabakov,<sup>9</sup> quien conserva respecto del mundo comunal una distancia visual (lo que convierte a Kabakov en conceptualista es justamente la posibilidad de observación, puesto que toda clasificación presupone que la mirada ya tuvo lugar). Mientras que en el mundo de Mamleev la mirada está por completo ausente. En él, se mira por medio de lo que sea (principalmente, con traseros), menos con los ojos; surge el sorprendente fenómeno de la visión anal, no sujeto al dictado de las llamadas funciones superiores.

Ya he escrito antes acerca de las funciones distorsionadas de Sade, que aparecen deterioradas a causa de una pretensión de supraindividuación y se desintegran a causa de una hipertensión reflexiva; pero los monstruos fisiológicos de Mamleev no padecen de hiperdivinidad, como los personajes de Sade, sino de hipodivinidad, de modo que cada una de sus partes resulta ser más divina que el mismo Dios. Se puede decir que se trata de unos cuerpos de combustión interna, que se alimentan de sí mismos; su completa indiferencia a lo trascendente, que a veces podría parecer reprobable, atribuye a todos sus movimientos una inocencia perfecta. Para ser plenamente inocentes, cometen per-

<sup>9</sup> Se trata del conocido pintor conceptualista de Moscú.

manentemente el acto de asesinato contra el juez y el espectador, que puede surgir tan sólo en sus propias ruinas. Al interiorizar en sí mismos y por completo a la muerte, ellos por lo mismo no desean —pero sobre todo no pueden— morir en el sentido común de la palabra; en cierto modo son inmortales en su tanaticidad consecuente. Mamleev se embriaga con los efectos “estéticos” de tales cuerpos, efectos que a la vez aparecen como sus funciones fisiológicas. Desarrolla en sí en cuanto escritor la forma tal vez más acabada de coprofilia literaria que alguna vez haya existido. Pero a la vez, y a diferencia de Sade, que es el máximo coprofílico de la literatura —después de Aristófanes y Rabelais—, detrás de la coprofilia de Mamleev no hay principio alguno: se trata de la pura estética que se transforma en pura autoeliminación. Sus cuerpos son valiosos por el hecho de que bajo ninguna circunstancia adoptan una forma legal —estos monstruos anatómicos son ilegales ya por su misma constitución—; sólo pueden actuar espontáneamente: no necesitan fundamentar sus manías, tomándolas como punto de partida en silencio. Pero tampoco poseen nada carnavalesco. En ningún caso pueden ser imaginados como fuentes de la alegría del bajo corporal: se trata de cuerpos ciudadanos que permanentemente topan con muros, mamparas, paredes. La vigencia de su socialidad en semejantes condiciones desfavorables casi llega a ser astral. No les interesa el júbilo. Se defienden encarnizadamente de un mundo que les es incomprensible y que los disemina. Parecen ser vehículos de la realización de algo externo a ellos, que ellos mismos desconocen. Languidecen en los espacios urbanos demasiado estrechos para sus fantasías agrarias, pero ya se encuentran infinitamente lejos de una mentalidad campesina. Este su carácter suspensivo, Mamleev lo transmite magníficamente, suministrando a los cuerpos una poeticidad tan banal e incluso tan fisiológica (por lo demás, en el sentido más fantástico de este concepto), que ya no logran pasar el umbral de su propia literaturidad.

Probablemente esta clase de folklore urbanístico siempre haya existido en la periferia de la cultura citadina, pero es difícil imaginar que en alguna parte y alguna vez hubiese mostrado una tendencia hacia el predominio cultural en la misma medida en que esto sucede aquí y ahora. Nuestros coetáneos, con demasiada frecuencia, deducen de nuestra vida consecuencias fantásticas a partir de unas causas que les parecen normales y explicativas. Pero al decidimos a tocar el fondo de la corporalidad comunal, como lo hace Mamleev, empezamos a entender que lo fantástico o, más bien, lo hiperreal consiste en las mismas causas productoras, y que la demencia que se acaba de revelar viene a ser tan sólo un lejano resplandor de una verdadera demencia de las causas. Pero si las causas enloquecen, cabe suponer una demencia en los propios fundamentos de la “alta” cultura en todas las formas que nos son dadas. Propiamente hablando, la sublimidad de esta cultura es la altura de un rascacielos estaliniano rodeada de la arquitectura de barracas. Se trata del sueño de un habitante de barracas que lo remata con su grandeza. [...]

Una cultura normal se mantiene como una posibilidad valiosa, si bien no realizada. En cambio, Mamleev como escritor hiperrealista se interesa por la imposibilidad realizada de los cuerpos colectivos. Es debido a esta tendencia que desciende por debajo de cualquier línea de flotación literaria. Sus cuerpos pierden incluso la posibilidad potencial de llegar a ser personas o simplemente personajes, mientras que la poetización de sus cualidades evasivas nos priva de la posibilidad de verlos por fuera, en perspectiva. Es por eso que lo consideran —por lo visto él mismo tiende a caracterizarse así— “satanista”, a pesar de que lo hiperreal, siendo una especie de aspiradora total, absorbe no sólo a Dios, sino al mismo Satanás. El “satanismo” literario de Mamleev le sirve de cobijo literario y de membrete que le permite permanecer

de alguna manera en la cultura. Pero no hemos de engañarnos a propósito de estos autocalificativos (conceptualismo inclusive): aquí sólo importan las causas que los producen y no su totalización mediante nominación.

Las fisiologías evasivas de los cuerpos comunales representan la realidad de nuestra realidad, que la hace globalmente simulativa. Lo que se oculta tras el "satanismo" de Mamleev y tras el satanismo aparente de nuestra vida es una... inocencia suicida. Es esta inocencia la que escribe por medio de Mamleev, quitándole todas las glorias literarias justamente cuando él, como hombre escribiente, es especialmente productivo. (Mamleev y Brodsky representan tal vez los dos polos de la literatura rusa actual: una literatura absolutamente realizada, privada del efectismo simbolista, y una literatura vergonzosamente fallida a fuerza de su enorme eficacia simbólica. Cuál de ellos es una figura importante, depende de aquello que buscamos en la literatura: cumplimiento ideal de un rito literario o parálisis profunda del habla correcta).