

# Imágenes que administran el tiempo

Roberto SALIZZONI

Università degli Studi de Turín  
roberto.salizzoni@unito.it

Recibido 04/11/2008  
Aceptado 09/01/2009

## Resumen

Los sujetos de la cultura de masas viven una condición omnipresente de repetición, donde nunca pasa nada “por primera vez”. La sociología ha reconocido esta actitud como “nostalgia del presente”. Ésta es el resultado de una política de las imágenes que tiene por objeto el control social a través de la neutralización del presente. Similares resultados han sido obtenidos en la Unión Soviética por medio de la propaganda estalinista, la cual puede, por tanto, considerarse como una avanzada experimentación en el uso político de las imágenes mediáticas.

*Palabras clave:* nostalgia, repetición, sublime, postmoderno, estalinismo.

## Abstract

The subjects of mass culture live an omnipresent condition of repetitions, where nothing ever happens “for the first time”. Sociology has recognized this attitude as “longing for the present”. This is the result of a policy of images which aims at a social control through the neutralization of the present. Similar results have been obtained in the Soviet Union by the Stalin propaganda, which may therefore be considered as an advanced experimentation in the political use of media images.

*Keywords:* nostalgia, repetition, sublime, postmodern, stalinism.

## Sumario

1. Nostalgia del presente. 2. Entusiasmo y repetición. 3. El metro de Moscú. 4. La administración del tiempo en el metro-tema. 5. Conclusiones

## 1. Nostalgia del presente

A propósito de la relación entre arte y política, Walter Benjamin ha tenido el extraordinario mérito de ser el primero en entender que en el mundo que él llamaba “de la reproductibilidad técnica” y que nosotros hoy reconocemos como el mundo “de los medios de comunicación de masas”, la distinción entre cultura de masas y cultura elitista estaba destinada a perder relevancia. A sus ojos, esta pérdida debía considerarse, de todos modos, una adquisición dictada por la revolución de la técnica, que habría caracterizado tanto la temida “estetización de lo político” como la profetizada “politización del arte”. Hay que decir, además, que si en esta adquisición Benjamin ha sido el precursor de una consciencia que se ha afirmado después, si bien entre polémicas y reconsideraciones, a lo largo de todo el siglo pasado, por otra parte, el optimismo con el que presentaba sus posibles y previstas consecuencias en lo que se refiere a la revolución socialista, ha quedado como un rasgo exclusivo de su estética, que nadie más ha compartido. Solo él ha pensado que se pueda atribuir a la imagen reproducible, a la imagen *tout-court*, una tarea definitiva de redención. Quien todavía ha querido reconocer en la esteticidad del arte un potencial utópico, como Ernst Bloch, ha hecho referencia a formas de arte, en cualquier caso, lejanas e incompatibles con la reproductibilidad técnica, o bien, como Adorno, a las consistencias rigurosas de obra, instituidas y practicadas por el arte culto en absoluto conflicto con la cultura de masas.

En la perspectiva de la estética benjaminiana que ilumina el campo nuevo del arte reproducible, donde cultura de masas y arte culto pueden volverse sinónimos, también el término “imagen” adquiere el significado con el que el discurso estético lo utiliza cada vez más, el de icono, de obra, tanto figurativa como literaria, de dispositivo que reprime en lugar de acercar la realidad “objetiva” de la vida o del texto. Es éste el sentido en que la reconocen tanto los autores más significativos de los *cultural studies*, como filósofos como Jameson, cuando se ocupa de cultura postmoderna<sup>1</sup>. En la imagen postmoderna, en su espacio de experiencia, se estaría cumpliendo según Jameson un proceso de declive del hombre contemporáneo, de su capacidad de echar cuentas con el tiempo y con la historia, de vivir significativamente la apertura del propio presente. Lo testimoniaría el desarrollo del cine nostálgico, que está contaminando la imagen cinematográfica general, sacando de este modo a la luz una tonalidad fundamental de la condición postmoderna.

Me parece que es enormemente sintomático el tener que constatar que el estilo propio de las películas nostálgicas esta invadiendo y colonizando también a las que tienen una

<sup>1</sup> “Howard Jarvis, Jimmy Carter... la guerra en Vietnam, las huelgas, la misma inflación son todas imágenes, y todas se nos ponen delante con la inmediatez de representaciones culturales respecto de las cuales se puede tener casi la certeza de que no son, ni de lejos, la realidad histórica en sí. (Jameson 2003:27).

ambientación contemporánea, como si por alguna razón no fuésemos hoy capaces de poner en juego nuestro presente, como si nos hubiésemos vuelto impotentes en la puesta a punto de representaciones estéticas de nuestra experiencia corriente. Pero, si las cosas están así, entonces se trata de una terrible acusación referida al mismo capitalismo de consumo – o al menos de un síntoma alarmante y patológico de una sociedad que se ha vuelto incapaz de echar cuentas con el tiempo y la historia (Jameson 1998:9-10).

Se trata de una incapacidad generalizada que afecta a la sociedad en su complejo, en todos sus niveles de clase, implicando por ello, bien a la alta cultura, bien a la de masas. «El capitalismo disuelve sistemáticamente el tejido de todos los grupos sociales sin excepción [...] El resultado [...] es la escisión dialéctica de una expresión más antigua en dos modalidades, el modernismo y la cultura de masas, igualmente separadas por una praxis de grupo» (*Ibidem*:28). En la nueva condición, las dos modalidades, que han madurado en la pérdida de su relación con la praxis social, se expresan en la repetición y como repetición, es decir, a través de imágenes respecto de las cuales “se puede tener casi la certeza de que no son, ni de lejos, la realidad histórica en sí”. El malestar de la imagen en sus modalidades postmodernas debe reconocerse, por tanto, en la “pérdida de la primera vez”, del origen y del referente, que por ello, desde el principio la pone como repetición de aquello que no se ha dado nunca, y la dispone a multiplicarse como serie<sup>2</sup>. La imagen postmoderna tiene los rasgos del simulacro, es decir, de la forma mercancía: la repiten tanto la cultura de masas como propuesta de consumo, como la alta cultura modernista como denuncia, en un doble movimiento que se integra perfectamente en la repetición y que no deja entrever solución.

La sociología y la antropología confirman la indicación de Jameson. Para Appadurai la centralidad de la carga nostálgica en la imagen postmoderna es evidente. Según él, tenemos aquí que vémoslas constantemente con «formas de estimulación publicitaria de masas que enseñan a los consumidores a sentir la falta de cosas que nunca han perdido. Es decir, crean sensaciones de duración, tránsito y pérdida, que reescriben las historias de vida de los individuos, de las familias, de los grupos étnicos y de las clases. Crean el sentimiento de pérdidas que nunca se han producido, esta publicidad crea lo que se podría llamar “nostalgia imaginaria”, nostalgia por cosas nunca sucedidas. Esta nostalgia imaginaria invierte la lógica temporal de la fantasía [...] El movimiento final de esta peculiar lógica de la nostalgia en las estrategias de consumo de masas, implica lo que Frederic Jameson ha llamado “nostalgia por el presente”» (Appadurai 2001: 106-107). Aquí el presente es ser-

---

<sup>2</sup> “Pero esto significa, entonces, como en el simulacro, que no hay una “primera vez” de la repetición, ningún “original” de aquellas que, en el sucederse de las reproducciones, no son sino meras copias [...] En la cultura de masas, la repetición hace desvanecerse realmente el objeto original – el “texto”, la “obra de arte” – de modo que, siendo así, quien estudia la cultura de masas no tiene un objeto primario que estudiar” (Jameson 2003:24).

vido como «si ya se hubiese escabullido» a través de la creación de «atmósferas de “regreso al futuro”» Appadurai lleva al análisis de Jameson una aportación decisiva, al reconocer en la repetibilidad de la imagen nostálgica una “periodización”: la cualidad temporal en la que se incardina toda estrategia de publicidad y de condicionamiento al consumo de la mercancía. «Poniendo entre comillas el presente de este modo particular...estas imágenes colocan al consumidor en un presente ya periodizado, presa aún más disponible para la rapidez de la moda» (*Ibidem*:107).

En el mundo periodizado que se abre al “regreso al futuro”, por medio de la neutralización de un pasado que se ha adquirido como un futuro, y de un futuro al que se llega como a un pasado, ya no es necesaria ni *intentio*, ni memoria. La represión conjunta de pasado y de futuro dirigida por la imagen nostálgica entrega a los sujetos a un tiempo administrado, preso en la repetición del consumo del deseo de regreso, del mismo modo que en la repetición se placa y se vuelve a disparar sin descanso.

## 2. Entusiasmo y repetición

El mundo soviético, en particular en la época del totalitarismo estaliniano, puso en marcha dispositivos de administración del tiempo muy similares a los activados a favor del consumo nostálgico. La eficacia de la comunicación de masas en los regímenes totalitarios del siglo pasado es conocida. La articulación de sus dispositivos en el totalitarismo estaliniano, sin embargo, se ha convertido, sólo recientemente, en objeto de investigación y de análisis. Cosa de por sí comprensible, visto que el mundo soviético sobrevivió al mundo nazi en al menos medio siglo y aún hoy el signo de su fin en Rusia puede verse mejor en la propuesta de formas de neo-estalinismo – las neo-formaciones son siempre testimonio de un final – que en las propuestas de los procesos de democratización. Los evidentes rasgos de violencia y de directa prevaricación en la acción de propaganda y de control del régimen, que son los únicos valorados en las denuncias que, hasta el momento, han asimilado estalinismo y nazismo, no bastan para explicar su absoluto éxito. La nueva y mejor documentada investigación está sacando a la luz estrategias y técnicas de manipulación que parecen prefiguraciones, experimentaciones avanzadas de aquellas que hemos visto en acto en el mundo de la “nostalgia del presente”. Las aportaciones de Boris Groys y de Michail Rysklin son muy significativas en esta dirección. Estos autores nos ayudarán, antes que nada, a difuminar la oposición que a primera vista contrapone la violencia del totalitarismo a la “debilidad” de lo postmoderno, y a recuperar algunas líneas estructurales de analogía y quizá de continuidad. Dos de estas líneas en particular acercan el espacio cultural al clima postmoderno reconocido por Jameson.

La primera es la que Jameson considera de la “repetición” y que reconoce en el corazón de la postmodernidad, en su funcionalidad cultural – de la cultura de consumo – que el triunfo de la imagen es ya funcionalidad total, tanto política, como económica y social. Se trata de una condición que plantea, como se ha visto, un mundo sin “primera vez”, a través de una progresiva, pero en definitiva drástica separación de medios y fines: «la cultura, tanto la de masa, como la del modernismo, funciona toda, sea cual fuere, forma de “contrato” con la demanda social y colectiva, ejerciéndose, de hecho, plenamente y sin rémoras en un mundo paradójico de “medios” liberados de los “fines”» (Jameson 2003:22).

La liberación de todo acto y, a la vez, de toda imagen, de toda relación con fines socialmente contraídos, se realiza en el mundo soviético a través de la expulsión, la negación, de toda lógica del mal: es éste el rasgo que según Ryklin distingue, entre otras cosas, el mundo soviético del mundo del nazismo.

El comunismo encarnado en el bolcheviquismo pretendía no solamente eliminar las contradicciones de la historia que le precedía, sino también que la consiguiente condición fuese la realización de las máximas esperanzas puestas en la historia [...] El bolcheviquismo, asumiendo el aspecto del comunismo, generaba el mal exclusivamente en nombre de y gracias al sumo Bien, substancialmente, no reconociendo una lógica del mal independiente de su propio fin final. Se trata de una típica posición psicótica. El nazismo, en cambio, no niega que en nombre de la felicidad, de la cual por definición está excluida la mayor parte de la humanidad, sea necesario cumplir también el mal, cuyo lenguaje en este caso está mucho mejor elaborado y meticulosamente documentado. En otras palabras, no vale la pena para los nazis ignorar los verdaderos motivos por los que se cumplen homicidios en masa, puesto que en cada caso se cumplen en el ámbito de un *logos* legitimado (Ryklín: 11).

De este modo, se realiza en la Unión Soviética un mundo de una sola dimensión, donde todo está garantizado y legitimado implacablemente por la presencia del jefe, donde no hay nunca primera vez de un contrato que implante la diferencia entre el bien y el mal: la voluntad del jefe es siempre la repetición de sí misma, no puede ser retrotraída a una primera vez que la supere, a un contrato que la legitime.

En el mundo soviético la vida se convierte por ello, esencialmente, en repetición. El tiempo y el espacio social son medidos – podríamos decir “periodizados”, para usar el lenguaje de Appadurai – por una lógica de la repetición, que se funda sobre la constitutiva homologación de bien y de mal, de vida y muerte. El mal es repetición del bien, la muerte de la vida: no hay una ruptura substancial. Sólo la voluntad del sumo jefe distingue y decide entre la vida y la muerte en la banalidad de una evidencia vaciada, a través de la eliminación del pasado y la asimilación del futuro por el presente.

El segundo rasgo que acerca condición postmoderna y realidad soviética se

puede reconocer en la relación entre alta cultura y cultura de masas, que en ambos casos resulta ser estrecha y participativa, a pesar de las apariencias. Hemos visto cómo Jameson caracteriza el mundo actual del consumo también por la “creciente compenetración entre alta cultura y cultura de masas”. Los dos fenómenos deben asumirse, al contrario de cuanto harían los epígonos de la Escuela de Frankfurt, como «fenómenos objetivamente en correlación y dialécticamente interdependientes, como formas gemelas e inseparables de la escisión de la producción estética en la época capitalista» (Jameson 2003: 18). La relación entre la vanguardia artística rusa y soviética de comienzos del siglo pasado y en particular de la de los años veinte, por una parte, y la cultura repetitiva y manipuladora del estalinismo de los años treinta, ha sido mayoritariamente presentada como ruptura drástica, determinada por perspectivas inconciliables: proyectos de emancipación contra realidades de control totalitario. En los últimos años la atención sobre los rasgos comunes de los dos momentos se ha ido acentuando progresivamente, hasta desembocar en tesis de contigüidad, cuando no de identidad substancial, como la sostenida por Boris Groys. «En la época estalinista fue efectivamente posible realizar el sueño de la vanguardia», organizando estéticamente la totalidad de la vida social, aunque los resultados no se revelaron en definitiva conformes a las expectativas de los vanguardistas (Groys: 15). Pero en los rasgos doctrinarios constitutivos, el programa, según Groys, fue enteramente respetado. El proyecto vanguardista se proponía como ruptura “absoluta” con el pasado, quería ser la “negación directa” (*Ibidem*:64) y no la superación dialéctica dentro de una oposición dialéctica. Esta represión del pasado se integra con la negación de futuro en el presente: la vanguardia no solo no se contenta con el progreso, por muy acelerado que éste pueda ser, sino que se declara en contra del progreso: Malevich, por ejemplo, con su pintura pretende ofrecer un instrumento para superar “nuestro progreso infinito”, que no lleva según él a ninguna parte. Su pintura ofrecerá un punto de apoyo más allá del progreso, que permitirá pararlo en su carrera insensata (*Ibidem*: 22-23). Para gobernar este presente, que ya ha llegado, definitiva y cumplidamente, al sentido, el LEF (Frente de izquierda del arte) proponía y practicaba la “facto-grafía”, que contempla la preliminar homologación de la imagen al “hecho”: se trata de fotografías, de material periodístico, de narraciones. Estos son los hechos, imágenes que no tienen necesidad de hacer referencia a nada fuera de sí mismas, para adquirir la sanción ontológica de la facticidad. Un mundo como éste, que nace como negación directa del pasado a través del reconocimiento de la imagen como “hecho”, confiere a la imagen los rasgos del origen: en este mundo no puede darse “primera vez”, sino solo repetición. Los artistas de la vanguardia pensaban que podrían acceder, una vez consumada la “pérdida del referente” a una condición liberada en la que ellos habrían decidido, soberanamente, sobre lo que vale la pena estéticamente – y, por tanto, “de facto” – y lo que no vale. En realidad, probablemente contribuyeron a abrir el

camino a quien, soberanamente, habría decidido sobre la vida y la muerte de cada cual, a través de la banalidad evidente de la repetición liberada del impedimento de la primera vez y del referente.

### 3. El metro de Moscú

El gigantesco dispositivo para la administración del tiempo del hombre soviético se puso en movimiento en la época de Stalin, sobre niveles, articulaciones, localizaciones diversas. Uno de los más significativos fue el del metro de Moscú, de su construcción y su funcionamiento. A él está dedicada una parte significativa del libro de Ryklin *El espacio del entusiasmo*: con estos términos el autor designa la dimensión de la cultura totalitaria en su complejo, tanto de la hitleriana como de la estaliniana. Pero es a ésta última a la que dedica en particular su atención. El entusiasmo es el combustible y el lubricante que mueve la máquina del control totalitario. Se puede decir que en la Unión Soviética el régimen estalinista consigue convertir en entusiasmo de masas la desmesurada carga utópica de la vanguardia artística que acompaña a la revolución bolchevique. El entusiasmo sirve para eliminar radicalmente e irremediamente el pasado y para proyectar al hombre soviético, que nace de sí mismo y no de otra cosa, en un presente que es ya futuro, o quizá en un futuro que es ya presente, del cual ese hombre nuevo regresa a una cotidianidad neutralizada en la evidencia, en una inmediatez vacía, que permite en cada instante al dictador hacerse presente en su control, justamente, totalitario. ¿Reprimidos pasado y futuro, qué puede aún ofuscar el presente? Entusiasmo y evidencia son por tanto los dos rasgos que rigen el dispositivo de control estaliniano en su complejo: veamos cómo funcionan en la imagen del metro moscovita, organizado en eso que Ryklin llama “metro-tema”, una imagen sublime en sentido hegeliano, que se carga en su indeterminación estructural de verbalidad, de textualidad, de retóricas, de sanciones.

Cuando Guide, en 1936, realiza su viaje a la Unión Soviética, tiene que constatar el estupor incrédulo con que los soviéticos, incluidos los más tranquilos y amables, acogen sus palabras cuando dice que también en París hay un metro. “Las preguntas que te son dirigidas son a menudo tan increíbles que dudo si repetir las, se podría pensar que me las invento. Se sonríe escépticamente cuando digo que París, también París, tiene su metro” (Guide 1969:65). El hombre soviético está tan convencido de que el metro de Moscú es único, que acoge con incredulidad y desconfianza su desmentido, también cuando éste desmentido proviene de un intelectual tan conocido y bien dispuesto hacia el comunismo, que ha sido oficialmente invitado por la autoridad soviética para visitar el país. Lo más relevante del caso está en el hecho de que la incredulidad y desconfianza la compartiesen también quienes

estaban bien informados de la realidad de los hechos, y por aquellos para los que la existencia del metro parisino no podía suponer sorpresa. Se comprende inmediatamente que aquí está en juego algo más que un mero jactarse o un gesto de orgullo nacional.

En el párrafo dedicado a la propaganda totalitaria de *Los orígenes del totalitarismo*, Hannah Arendt escribe:

Antes de que los jefes de las masas conquisten el poder para sus mentiras, su propaganda se caracteriza por un extremado desprecio por los hechos en cuanto tales, al basarse en la convicción de que éstos dependen enteramente del poder del hombre que puede fabricarlos. La afirmación de que el metro de Moscú es el único del mundo es una mentira sólo hasta que el régimen tenga el poder de destruir todos los demás. El método de la predicción infalible, traiciona, más que cualquier otro truco propagandístico totalitario, el fin último de la conquista del mundo, porque sólo en un mundo completamente controlado el dictador totalitario puede realizar sus mentiras y hacer que se verifiquen sus profecías (Arendt 1999: 483-84).

La afirmación de la excepcionalidad del metro de Moscú es una falsedad, mientras no entre en el discurso del jefe totalitario: allí se convierte rápidamente en buena profecía, en el sentido de que tiene buenas posibilidades de verificarse, y en proyecto cierto.

Totalitaria, no es la convicción de la Rusia revolucionaria, de que en las condiciones existentes, la dictadura del proletariado sea la mejor forma de gobierno, sino más bien la cadena de deducciones, extraída solo por parte del dictador totalitario, de la cual resulta lógicamente que sin tal sistema no se puede construir un metro, que quien quiera que sepa del metro de París es sospechoso porque podría dudar de la primera deducción y que, por tanto, si fuese posible, habría que destruir ese metro, que en realidad no tendría que haber existido nunca (*Ibidem*: 627).

En esta propaganda tan absurda como fríamente consciente, hay seguramente un elemento de compensación ilusorio por las ínfimas condiciones de vida y de trabajo de la mayoría de los ciudadanos, pero éste es, por así decirlo, un efecto casi ocasional, de paso (cfr. Rynklin 2002:15). El punto substancial es que la irreal, absurda pretensión de unicidad, organiza la cadena de control dirigida por el jefe, un orden del discurso que no puede admitir roturas, aunque sean mínimas, que podrían provocar su colapso. El rasgo único e incomparable de todo aquello que es soviético, que proviene de su naturaleza revolucionaria, que hace de él algo presente y, a la vez, futuro, se fija en la consciencia de los ciudadanos y en el espacio público oficial, ciertamente, no por una consciencia racional, y menos aún por una consciencia crítica, sino por el “entusiasmo” que proviene del sentido de una elevación sublime del todo nueva. La inalcanzable grandiosidad, una vez reconocida,



encuentra expresión en la afirmación perentoria de la unicidad. Un modo de hablar, se transforma en un hecho. La unicidad del jefe determina la unicidad de los valores, que implantan un mundo “con un único metro, una única raza, un único partido”.

Al individuo aprisionado en el entusiasmo la elevación de la realidad soviética le impone la tesis de la exclusividad y el deber de la lucha: se trata de luchar por un futuro ya presente.

«La llamada, la movilización, la condición excepcional se presentan como el régimen normal de funcionamiento del discurso del entusiasmo» (*Ibidem*: 90). Pero, tras la evidencia del entusiasmo exultante, que exige la lucha, no hay en realidad nada. El entusiasmo en su evidencia, que exige el fragor de la lucha, es, por así decirlo, una condición auto-estresante que se rige sobre sí misma. Los ideales son una función de la lucha y no viceversa, la lucha es una función del entusiasmo. A través de los fantasmas de los ideales y del fragor de la lucha, el rasgo y el valor único del espacio político del totalitarismo soviético es el entusiasmo, esto es, la evidencia que expone cumplidamente, sin residuos, la acción de los individuos bajo el control del jefe: si eres entusiasta éstas en lo cierto. Control que es total en el sentido de que niega la reciprocidad de la observación: el sujeto jubiloso es un individuo completamente expuesto, ante el cual se abre la visión de un espacio vacío. «La evidencia de tipo estalinista, ella misma se manifiesta como principio, por ello es inalcanzable en su declarada simplicidad... El metro-tema da la impresión de luchar por un ideal (el comunismo, la revolución mundial, la eliminación de la desigualdad social), mientras que una guerra tal es la única cosa que justifica su existencia [...] Sólo una subjetividad desarrollada es capaz de captar este patetismo como algo provisional y puede ver el origen de ese *pathos* en su insólita fragilidad. El metro-tema constituye una tal lógica del evento, que en el momento oportuno se desentiende del sujeto y disuelve el espacio de la observación» (*ibidem*).

El metro de Moscú es, verdaderamente, el único, puesto que el comunismo podrá de hecho eliminarlo: de las dificultades del ciudadano soviético, adiestrado a través de la coacción, y que no puede mirar a su alrededor, el régimen, en definitiva, se desentiende.

#### 4. La administración del tiempo en el metro-tema

El espacio del entusiasmo es descrito a menudo en la literatura crítica, sea con los rasgos propios de la moderna condición panóptica, sea con los rasgos de un inédito dionisismo de masas. Su especial curvatura óptica, tan torpe en su banalidad, es, a todos los efectos, el resultado de un olvido radical, de un vaciamiento del tiempo que se puede decir que determina la ebriedad, más que seguir a ésta, como ocu-

re en el caso del sátiro dionisiaco. La aportación de Ryklin tiene el mérito fundamental de reconstruir las prácticas de falsificación del tiempo y de gestión del espacio de la evidencia a través de la exploración de un enorme dispositivo publicitario de propaganda política, de un historiar apologético, que no están al alcance del estudio no especializado en el tema. Las consideraciones que siguen se refieren esencialmente a los resultados de su investigación.

El dispositivo de falsificación del tiempo prevé un paso fundamental: la anulación de la memoria, operación que permite el despegue en el viaje hacia el futuro. No un ingenio mecánico cargado de mandos y botones, sino un pronunciamiento ideológico, un impulso de la autoconciencia, introduce tan mágicamente en el nuevo mundo, como lo hacen las máquinas para viajar en el tiempo. Los temas que organizan el ingreso en el nuevo mundo son más de uno, pero los esenciales, suerte de mitos fundacionales, se pueden contar con los dedos de una mano. Entre ellos está desde luego el metro-tema, del cual hemos extraído nuestra imagen del comienzo.

El metro-tema es la fuga del presente en un tiempo gramaticalmente paradójico, en un futuro anticipado, un futuro-en-el-presente, más precisamente, éste es un presente que no se ha desplegado aún completamente en todas sus concretas manifestaciones, conservando con ello un potencial utópico. Todos los eventos de este tema no sólo pertenecen al sujeto, sino que además, por principio, no son constatables ni están al alcance de sus capacidades de acción. Para la persona individual son estériles, y además mortalmente peligrosas en el tiempo de su realización (*Ibidem*: 93).

En ésta su particular dinámica, la práctica del entusiasmo exultante pone en jaque al tiempo, a la historia, a la memoria: el futuro, presente ya en la nueva sociedad sin clases, presente ya en las nuevas técnicas productivas, exige constante innovación, que, privada de todo punto de referencia, se despliega como improvisación. «El tiempo en el que se constituyó el metro-tema alimenta una profunda desconfianza respecto de la historia, del pasado y en general de todo aquello que no es dispuesto por él. El nuevo mundo inicia cada cosa desde el comienzo, a partir de sus propias bases. Toda herencia o tradición se vuelve sospechosa» (*Ibidem*: 84).

Para todos los individuos comprometidos en diverso modo en la empresa del metro, la obra de destrucción de la memoria es, por lo menos, doble. Por un lado son llamados como todos a renegar y reprimir los rasgos de tradición que les ligan a gremios y clases bajo sospecha: campesinos, burgueses, artesanos. La historia de estas reconstrucciones de identidad, basadas en la negación de las raíces sociales y familiares en la edificación del sujeto colectivo, propuestas recientemente por Orlando Figes, son ejemplares. *The Whisperers. Private Life in Stalin's Russia* se abre con la historia de una mujer, hija de campesinos propietarios, que consigue insertarse en la sociedad soviética negándose a sí misma y a quien le rodean sus pro-

pios orígenes, hasta el punto de que llega a descubrir, solo después del final de la Unión Soviética, que también su marido, como ella hijo de campesinos, ha vivido en las mismas condiciones: ninguno de los dos había encontrado ni el modo ni el motivo para revelarlo al otro (Figs 2007: XXVII-XXIX).

A través de la negación de todo pasado el hombre soviético se encuentra proyectado hacia delante: su entusiasmo exultante es ante todo la tentativa de agarrarse a algo en el único espacio que sigue siendo practicable para él; el viaje en el futuro es una aventura que lo espera cada vez que se despierta en su casa, como en cada coyuntura en su actividad de trabajo. La ficción aquí no es una novela, sino la vida misma.

«El metro-tema es más interesante que la novela de su tiempo, evidentemente, porque los mas grandiosos proyectos pasaban en aquella época a través de una “vida” supeditada a una plena “des-realización”. Extremadamente más funcional resultaba entonces no la lengua de la ficción (novela, cuadro, sinfonía), sino la condición de la “vida”. Arrancada a la historia, la vida se vuelve artística, compone el cuadro, del cual proviene una luz insostenible para el ojo normal: “La vida es el maestro que guía nuestro pincel» (Ryklin 2002:84). Caen bajo sospecha y quedan en entredicho también las habilidades y las competencias artesanales: del pasado y de las tradiciones no se puede uno fiar de ningún modo. «El constructor del metro debe, por decreto del partido, transformarse, de minero que era, en albañil» (*Ibidem*. 85). Nace un prodigioso mundo de la improvisación: «Se entiende ahora su ambivalencia respecto de la técnica, que es exaltada como medio universal de salvación y que al mismo tiempo, es subyugada convirtiéndose en víctima de una imprevisible improvisación» (*Ibidem*:86). De cualquier cosa, provenga del pasado o del extranjero, se decreta la in-actualidad y la consecuente inadecuación: «El carácter improvisado del tema del metro es tal que impide el simple préstamo, la utilización y aplicación de aquello que ya existe. Todo se convierte en otra cosa frente al grandioso carácter de la construcción, todo se traslada a un plano superior» (*Ibidem*).

La improvisación se justifica con la evidencia, la claridad que el partido dispensa sobre todo gracias a la luz que toma del futuro. Está todo tan claro que no hay ninguna necesidad de recurrir a aquello que no entra en el embudo deslumbrante de la evidencia, no es necesario recurrir a la tradición, a los saberes consolidados, a las habilidades maduradas en el tiempo. Y la evidencia requiere un nuevo lenguaje, sin complicaciones ni obstáculos. Los ejemplos que Ryklin extrae de la publicidad dedicada a los trabajadores del metro, manuales de instrucción, periódicos, manifiestos, reclamos, son muchos. Recordaré sólo uno. Puesto que se trabajaba en las profundidades de las faldas acuíferas en campanas comprimidas donde el aire había sido aspirado a la fuerza, uno de los peligros constantes estaba ligado a la salida a la superficie y a la consecuente descompresión. Un manual de instrucción, para explicar desde un punto de vista técnico y científico que está ya en el futuro lo que ocurre en el sistema circulatorio del trabajador sometido a descompresión, no

encuentra nada mejor que el ejemplo de una botella de limonada. «La sangre del trabajador es similar a un zumo de fruta, sometida a una fuerte presión. Cuando intenta salir a la superficie, es como si obstruyese las válvulas de sus vasos sanguíneos [...] La limonada caliente hay que abrirla gradualmente. El trabajador tiene que ser llevado a la superficie con calma» (*Ibidem*: 90). La explicación no es sólo banal, sino que está totalmente vacía, propone una tautología, no explica nada en realidad. Baste pensar en lo que se puede encontrar hoy a propósito, en los epígrafes sanitarios de cualquier revistilla, y compararlo con la insulsa información revolucionaria dada a la luz de una empresa grandiosa y única como aquella del metro de Moscú. Pero un resultado es alcanzado, un resultado que no es poca cosa para la lógica administrativa del metro-tema. «La imbatible afirmación de la evidencia somete los lenguajes profesionales a la única luz, de por sí evidente: la que proyecta el partido. La evidencia ilumina dirigiendo sobre la complejidad una luz simple e incorruptible. Pero esta luz, en el fondo, es más compleja que toda complejidad [...] Es la evidencia misma de tipo estaliniano la causa de la claridad: por ello ésta es inaprehensible en su simplicidad declarada» (*Ibidem*). La luz del partido no proyecta pruebas, causas, circunstancias, leyes, datos sobre los hechos para aclararlos, sino que ella misma, en su declararse resolutive, resulta definitivamente iluminante. En su total vacuidad propone e impone una exultación que está llena solamente de los estruendos de la lucha, de la guerra por los más altos ideales. «Da la impresión de combatir una lucha por algún ideal (el comunismo, la revolución mundial, la eliminación de las desigualdades sociales), mientras que en realidad, el estado de guerra es la única cosa que hace subsistir a esa lucha» (*ibidem*). La brillante analogía con la limonada toma fuerza sólo de la idea de una lucha contra un genérico pasado oscurantista, ligado a errores y supersticiones. No es oportuno dudar de nada: el entusiasmo general podría resentirse y el enemigo podría aprovecharse de ello; ante lo cual, el jefe no estaría, ciertamente, contento.

## 5. Conclusiones

A partir de la mitad de los años treinta, las nuevas estaciones del metro se vuelven más monumentales y más ricas en su decoración: paneles con bajorrelieves cuentan, entre otras, la historia de los héroes del trabajo que han construido el metropolitano. El trabajador soviético que entra en la estación y que está entregado a la historia, es una figura que recuerda a la del protagonista de *Regreso al futuro* en el momento en que vuelve a su presente: éste, disponiéndose como futuro respecto de su aventura en el tiempo, se presenta como un presente envejecido, gracias al arte de la dirección del film, de manera que se crean efectos nostálgicos (Jameson) y periodización del presente (Appadurai). Para su homólogo soviético, su adscripción a una historia ya escrita es el definitivo golpe de neutralización del

presente, privado ya de un pasado negado y de todo posible futuro, asignado ya a la evidencia del presente. El entusiasmo que según Ryklin inerva todo el espacio del metro–tema y del control totalitario en su complejo, está indudablemente emparentado con el entusiasmo hiperbólico que da impulso hoy a la cultura de masas en su ejercicio de manipulación, a través de la imagen publicitaria y de entretenimiento. Ryklin sostiene que la imagen en la que se expande el entusiasmo es precisamente la imagen sublime que Hegel pone como primera forma del arte. Es una tesis que merece atención. El entusiasmo puede llevar cualquier contenido ideal a la indeterminación propiamente sublime: las formas se expanden en dimensiones tan enormes como indescifrables, hasta el punto de que se prestan como receptáculos y vehículos adecuados para los discursos más dispares, impresentables e inconfesables. El rasgo, crónicamente ciclópeo de la imagen soviética parece responder bien a la clave de lectura de lo sublime hegeliano. La imagen de régimen ejercita, a través de la indeterminación sublime, el control totalitario, en la forma de la evidencia arbitraria: lo que, en cada ocasión decidirá el jefe, será cierto y justo. Respecto de la imagen postmoderna, la tesis de Ryklin vale al menos como invitación a considerar con alguna sospecha sus rasgos hiperbólicos, lúdicos y aparentemente inocuos.

## Bibliografía

- Appadurai, A, *Modernità in polvere (Modernity at large 1996)*, Roma, Meltemi, 2001.
- Arendt, H, *Le origini del totalitarismo (The origins of Totalitarianism 1948-73)*, Torino, Edizioni di Comunità, 1999 (1966).
- Figes, O, *The Whisperers. Private Life in Stalin's Russia*, London, Allen Lane Penguin Books, 2007.
- Gide, A, *Ritorno dall'URSS (novembre 1936) (Retour de l'URSS 1936)*, Roma, Samonà e Savelli, 1969 (1950).
- Groys, B, *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale (Gesamtkunstwerk Stalin 1988)*, Milano, Garzanti, 1988.
- Jameson, F, *The Cultural Turn, Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*, London– New York, Verso, 1998.
- *Firme del visibile, Hitchcock, Kubrick, Antonioni (Signatures of the Visible, 1992)*, Roma, Donizelli, 2003 (1992).
- Ryklín, M, *Prostranstvo likovanija. Totalitarizm i različie (Lo spazio dell'entusiasmo. Totalitarismo e differenza)*, Mosca, Logos, 2002.
- Robertson, R, *Globalizzazione. Teoria sociale e cultura globale (Globalisation 1992)*, Trieste, Asterios, 1999.

(Traducción de Cristina Coriasso)