

# Boris Groys

El vídeo es hoy el medio de los medios: domina las noticias, las redes sociales, el arte y la propaganda ideológica y religiosa. En sus tres videocollages sobre la iconoclastia, el rito y la inmortalidad, Boris Groys (Berlín Oriental, 1947) se revela como un auténtico médium de los ambivalentes rituales de la palabra y la imagen que constituyen nuestra cultura.

## PENSANDO EN BUCLE



05.11.2020 – 07.02.2021

[LA VIRREINA]  
CENTRE  
DE LA IMATGE

Ajuntament de  
**Barcelona**



## BORIS GROYS: PENSANDO EN VÍDEO

Manuel Fontán del Junco

El vídeo es hoy sin duda el medio de los medios: sofisticado o doméstico, desde los de la CNN y la MTV hasta los *amateurs* de Youtube, Instagram o Tik-Tok, los vídeos se producen y se difunden por billones en las redes sociales. Dominan las noticias, la publicidad, la propaganda política, ideológica y religiosa y también el arte. Y sus imágenes en movimiento se introducen, cada vez más, en la plácida calma del museo.

En los tres vídeos de *Pensando en bucle*, Boris Groys se revela —en su primera exposición entre nosotros— no solo como el agudo filósofo, crítico de arte y teórico de los medios que ya es, sino como un auténtico médium del medio de los medios, que pone inteligentemente en escena los ambivalentes rituales de la palabra y la imagen que constituyen nuestra cultura.

Esta exposición es una instalación audiovisual para la que el filósofo, curador y artista se ha apropiado de fragmentos de películas y documentales, combinando cada uno de los tres collages filmicos resultantes con un ensayo de viva voz. Los videocollages, producidos entre 2002 y 2007, fueron publicados por el ZKM (Zentrum für Kultur und Medientechnologie) de Karlsruhe en 2008.

Las imágenes de *Deleites iconoclastas*, *Cuerpos inmortales* y *La religión como médium* no comunican ni simplemente ilustran contenidos teóricos; más bien se las usa como cómplices para pensar en vídeo, haciendo jugar a las ideas con las imágenes en movimiento en un bucle continuo. *Pensando en bucle* es un ejercicio a medias entre el arte conceptual y la «filosofía audiovisual» (Peter Weibel) que cura imágenes y voces propias y ajenas y concierne como pocos a la ubicua burbuja mediática en la que transcurren nuestras vidas.

Boris Groys (Berlín Este, 1947) estudió Filosofía y Matemáticas en la entonces Universidad de Leningrado, en la que trabajó como asistente científico. Junto con Ilya Kabakov, Andréi Monastyrski, Dmitri Prígov y Erik Bulatov, entre otros, Groys fue bajo el régimen soviético un miembro destacado de los círculos de intelectuales y artistas no oficiales de Leningrado y Moscú. En 1981 tuvo que emigrar forzosamente a la República Federal

de Alemania, donde empezó a publicar sus trabajos y a trabajar como docente en la Universidad de Münster. En 1994 ocupó la cátedra de Filosofía, Teoría del Arte y de los Medios de Comunicación en la Hochschule für Gestaltung de Karlsruhe. Hoy es Global Distinguished Professor of Russian and Slavic Studies en la Universidad de Nueva York. Filósofo, teórico de los medios y crítico de arte, es autor de más de una veintena de libros magistrales —«Boris Groys genera más provocaciones, más paradojas por página que ningún otro crítico», afirmó James Elkins—, desde *Gesamtkunstwerk Stalin* (1988), que ocasionó su descubrimiento internacional, hasta *In the Flow* (2016), entre otros. En castellano están disponibles, entre otros, *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía de la cultura* (Pre-Textos, Valencia, 2005) [*Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie* (1992)] y *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios* (Pre-Textos, Valencia, 2008) [*Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien* (2000)], que fueron la primera tarjeta de presentación de la obra de Boris Groys en el mundo intelectual en español. En 2020, y en conjunción con esta exposición, se publican las traducciones catalana y castellana de algunos de sus ensayos sobre la lógica de la colección y el arte digital.

Boris Groys también ha comisariado exposiciones, como *La Ilustración total. Arte conceptual de Moscú, 1969-1990*, con Manuel Fontán del Junco y Max Hollein en 2008 en la Fundación Juan March de Madrid y la Schirn Kunsthalle de Fráncfort. Como artista, y además de *Pensando en bucle*, con la que se presenta en La Virreina Centre de la Imatge por primera vez en nuestro país —solo ha sido expuesta hasta ahora en apexart (Nueva York) y en la Cubitt Gallery (Londres) en 2008—, Groys ha producido y colaborado en diversas piezas sonoras y performances.

*PENSANDO EN BUCLE  
TRES VÍDEOS SOBRE LA ICONOCLASTIA,  
EL RITUAL Y LA INMORTALIDAD*

Boris Groys

*Introducción*

Estos videocollages fueron creados entre 2002 y 2007. En cada uno de los tres vídeos se combina un texto escrito por mí con imágenes de películas, cortes de diversos largometrajes y documentales. A primera vista, el espectador sentirá que le recuerdan a esos vídeos y cortometrajes usados para ilustrar noticias, para subrayar propaganda religiosa o ideológica o para ser proyectados en las aulas. No hay duda: hoy el vídeo ha reemplazado al texto y se ha convertido en el principal medio de transmisión de información de todo tipo. No es casualidad que los movimientos religiosos radicales utilicen hoy el vídeo, y no la escritura, para propagar sus convicciones. Los vídeos de MTV determinan la evolución de la cultura pop contemporánea y, con YouTube, el formato del vídeo doméstico se ha impuesto como el medio primordial por el que cualquiera puede compartir sus ideas o sus imágenes con el mundo entero.

Los tres vídeos de *Pensando en bucle* parecen corresponder a ese patrón, porque a primera vista el texto tiene en ellos una función más importante que la imagen. Las imágenes parecen tan solo ilustraciones de los textos que su autor lee en voz alta. Pero en realidad el tema de esos textos son los propios vídeos: las imágenes que se muestran en ellos, la frecuencia de su repetición, las formas específicas en las que en cada uno de ellos se expresa ese sueño de ganarse la inmortalidad a base de repetirse. Al mismo tiempo, el material visual usado en los vídeos no hace referencia directa a lo leído. Aunque pueden encontrarse asociaciones y paralelismos entre textos e imágenes, también hay contrastes y rupturas entre ambos. En ellos, la imagen no está al servicio de una mejor comprensión del texto, ni tampoco sirve para probar determinadas posturas teóricas. En vez de eso, estos vídeos producen un cierto hiato entre lo que oímos y lo que vemos en ellos, de modo que resulta casi imposible seguir simultáneamente la imagen y el texto. Así que lo que los vídeos hacen es problematizar la relación —que habitualmente se da por supuesta— entre la

imagen y el texto, una relación que es la que define estructuralmente el formato del vídeo. Estos vídeos no transmiten informaciones; de hecho, lo que hacen es reflejar las dificultades de la transmisión de información misma. De esas dificultades tratan los tres textos; a su vez, los vídeos las presentan a modo de autorreflexión. Hay correspondencias entre textos e imágenes, pero, con todo, siguen siendo heterogéneos.

El hecho de que los tres vídeos no revelen de dónde proviene el material filmico que los constituye refuerza aún más esa heterogeneidad. La razón es simple: los cortes de las películas reciben en estos vídeos una función esencialmente nueva y se integran en un todo completamente diferente al que tenían originalmente; el material elegido ha sido separado del todo del lugar en el que originariamente se lo encontró. En estos, el autor utiliza un recurso —la apropiación— muy habitual en el mundo del arte pero poco extendido en la industria cinematográfica. La razón de esta disparidad es obvia: mientras que una película es un producto para las masas y está en circulación libre en el mercado, estos tres vídeos, por el contrario, han sido producidos específicamente para una exposición —para algo que tiene lugar en el mundo del arte— y son parte de una muestra que tiene el carácter de una instalación artística. La propia palabra *instalación* alude al hecho de que, en este caso, las imágenes han sido instaladas y ya no circulan libremente, lo que posibilita aplicarles procedimientos de apropiación similares a los usados en el ámbito del arte.

Estos vídeos ensayan una reflexión sobre la relación entre la imagen y la palabra en nuestro mundo, que es un mundo dominado por los medios de comunicación. En ese sentido, pertenecen a la tradición del arte conceptual, que busca poner en cuestión la línea divisoria entre el arte y el comentario sobre el arte.

#### *Deleites iconoclastas*

El cine nunca ha estado en el contexto de lo sagrado. Desde sus inicios, el cine se movió siempre en las bajuras de lo profano y lo comercial, en el contexto del entretenimiento fácil de las masas. Algunos intentos de sacralizar el cine, como los emprendidos por los regímenes totalitarios del siglo XX, no acabaron de funcionar. Se quedaron en un uso del cine para fines propagandísticos, con una vida breve. Las razones del carácter profano del cine no hay que buscarlas necesariamente en su naturaleza como medio

artístico. Simplemente sucedió que el cine llegó demasiado tarde, que en el momento en el que nació la cultura había perdido ya su poder de sacralización. Así que, ya que el cine es secular por su origen, a primera vista parece inapropiado hablar de iconoclastia en el contexto cinematográfico. Como mucho, el cine parece que es capaz de escenificar e ilustrar escenas de iconoclastia de la historia, pero no parece que pueda ser iconoclasta él mismo.

Al mismo tiempo, empero, puede argumentarse que, a lo largo de su historia, el cine como medio artístico ha librado toda una guerra —más o menos abierta— contra los otros medios artísticos como los de la pintura, la escultura, la arquitectura, el teatro o la ópera, medios que sí pueden probar sus orígenes sacros, y por eso se los sigue considerando en la cultura actual como artes superiores y aristocráticas. La destrucción de esos bienes culturales aristocráticos ha sido escenificada y celebrada una y otra vez por el cine, en escenas en la que la iconoclastia cinematográfica no se da en los términos de una lucha religiosa o ideológica, sino más bien en los de una guerra entre medios artísticos. El cine no es iconoclasta contra sus propios orígenes sagrados, sino contra los otros medios artísticos. Y al mismo tiempo, el cine se ha ganado —durante la larga historia de esa guerra— el derecho a servir como el icono de la modernidad secularizada —lo que, a su vez, ha llevado a que él mismo haya sido sometido cada vez más al gesto iconoclasta—. Esto ha ocurrido cuando se ha situado al cine en los espacios tradicionales del arte y, gracias a nuevas tecnologías como el vídeo, el ordenador o el DVD, el movimiento de la imagen filmica es detenido y diseccionado.

El cine parece ser un medio más poderoso que los antiguos medios artísticos, y la razón de ello no reside sólo en su reproducibilidad y en el sistema de su distribución masiva y comercial; reside en que el cine parece tener por nacimiento los mismos derechos que el espíritu: como este, se mueve en el tiempo y funciona de forma análoga a la conciencia, cuyo fluir es capaz de reemplazar. Como Gilles Deleuze observa con razón, el cine transforma al espectador en un autómatas espiritual: la película transcurre en la mente del espectador, ocupando el lugar de su propia corriente de conciencia. Y eso demuestra la profunda ambivalencia de la naturaleza primordial del cine: por una parte, es toda una celebración del movimiento, que muestra con ello su superioridad sobre otros medios artísticos; por otra, coloca al espectador en un

estado de inmovilidad física y mental sin parangón. Esa ambivalencia dicta muchas de las estrategias cinematográficas, incluyendo las iconoclastas.

En efecto: el cine como medio artístico del movimiento exhibe, con frecuencia y muy a gusto, su superioridad sobre aquellos otros medios cuyos logros más imponentes se conservan en forma de inmóviles tesoros culturales y de monumentos. Lo hace a fuerza de poner en escena y celebrar la destrucción de esos monumentos. Pero, con ello, el cine también demuestra su fe, típicamente moderna, en la superioridad de la *vita activa* sobre la *vita contemplativa*. Y es que cualquier tipo de iconofilia se basa, en última instancia, en una actitud fundamentalmente contemplativa, en una disposición a tratar ciertos objetos, considerados sagrados, exclusivamente como objetos de veneración; se basa en el tabú que protege a esos objetos de ser tocados, de que su interior sea penetrado y, en general, de que se los profane porque se los integre en la vida ordinaria. Pero ocurre que para el cine nada hay sagrado que pueda o deba ser protegido de su integración en la movilización general cinematográfica. Todo aquello que aparece en una película es puesto en marcha y en esa medida es profanado. En ese sentido, el cine manifiesta su complicidad con las filosofías de la praxis vital, del vitalismo del *Lebensdrang*, el *élan vital* y de la dinámica del deseo, que, en la estela de Marx y de Nietzsche, dominaron la imaginación de la humanidad europea a finales del siglo XIX y a principios del XX, es decir, en la época en que nació el cine. La actitud pasiva de la contemplación, que por sí misma solo puede cambiar las ideas, pero no la realidad, fue reemplazada en ese período por la veneración del poderoso dinamismo de las fuerzas materiales. El cine representa un papel central en ese culto y ha celebrado desde sus orígenes todo lo que se mueve rápidamente: el tren, el automóvil, el aeroplano. Y también todo lo que atraviesa la superficie de lo real: la espada, el proyectil, la bala.

Desde sus inicios, el cine ha estado llevando a escena, en las *Slapstick comedies* (las comedias de golpe y porrazo), verdaderas orgías de destrucción de todo aquello que no se mueve, sino que está en pie o cuelga, incluyendo los bienes culturales tradicionalmente venerados y también las representaciones que, como el teatro o la ópera, encarnan el espíritu de la antigua cultura. Esas escenas cinematográficas de destrucción, daño y aniquilación, que provocan la risa general del público, recuerdan la teoría

del carnaval de Mijail Bajtín, que también acentúa y afirma el aspecto cruel y destructivo del carnaval. (No es casual que, en sus inicios, el cine solo mostrara una preferencia clara, de entre todas las artes anteriores, por el carnaval y el circo). Bajtín describe el carnaval como una celebración iconoclasta, pero que no por ello es seria, patética o revolucionaria, sino festiva, porque el carnaval no espera sustituir los profanados iconos del viejo orden por los nuevos iconos del nuevo, sino que más bien invita a pasárselo bien, poniendo cabeza abajo lo establecido. Bajtín escribe igualmente sobre la carnavalización general que se ha producido en la cultura europea durante la modernidad, que viene a compensar la disminución de la práctica social «real» del carnaval en nuestros días. Bajtín toma sus ejemplos principalmente de la literatura, pero sus descripciones del arte carnalesco encajan a la perfección con los recursos con los que se han creado algunas de las escenas más célebres de la historia del cine.

La teoría del carnaval de Bajtín también aclara lo contradictoria que es la carnalesca iconoclastia propia del cine. Porque mientras que el carnaval histórico es participativo, es una iconoclastia alegre en la que participa todo el pueblo reunido, ocurre que en cuanto la iconoclastia se usa estratégicamente como recurso artístico, el pueblo se queda fuera —se convierte en público—. Y de hecho ocurre que el cine, al mismo tiempo que celebra el movimiento, genera una elevada inmovilidad en el espectador. Mientras que cuando uno lee es relativamente libre para manejar el libro o uno se puede mover libremente en el espacio de una exposición, en el cine le colocan a uno en la oscuridad y lo atan a una butaca, de modo que el estado del espectador en el cine parece una grandiosa parodia de la misma *vita contemplativa* que el cine devalúa. Y es que en el sistema cinematográfico la *vita contemplativa* resulta expuesta tal y como es vista desde la perspectiva de su crítico más radical —digamos que la expone desde el punto de vista de un nietzscheano consecuente—. Esto es: el cine expone la *vita contemplativa* como una consecuencia de una vida débil y de la falta de iniciativa; como un consuelo compensatorio o como signo de una deficiente capacidad para habérselas con la vida real. En esto se apoya la crítica al cine, en la que se prepara un gesto iconoclasta nuevo —a saber, un gesto iconoclasta dirigido contra el propio cine—. En primer lugar, esa crítica, que lo es a la pasividad del espectador, lleva al

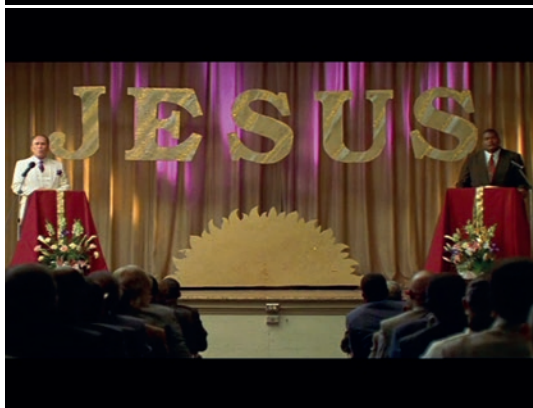
intento de activar por medio del cine a la masa de espectadores, de movilizarla políticamente. Así es como Sergei Eisenstein, por ejemplo, intentó de manera modélica despertar al espectador, combinando el *shock* estético con la propaganda política para arrancarlo de su actitud pasiva y contemplativa.

Con el tiempo, sin embargo, tenía que caerse en la cuenta de que lo que realmente hace pasivo al espectador es la propia ilusión de movimiento que el cine produce. En ningún lugar está expresada mejor esta idea que en *La Sociedad del espectáculo* (1967) de Guy Debord, cuyos temas y retórica están omnipresentes en la crítica actual de la cultura de masas. Y es que Debord describe, no sin fundamento, a toda la sociedad contemporánea, que está determinada por los medios electrónicos, como una experiencia cinematográfica unificada. Para Debord, el mundo entero se ha convertido en una única sala de cine, en la que las personas están completamente aisladas entre sí y de la vida real y, por tanto, están condenadas a la pasividad absoluta. Contra eso, como Debord demuestra con especial agudeza en su última película, no hay más aumento de velocidad, ni más movimiento intensificado ni más oleadas de emociones, ni *shock* estético ni tampoco más propaganda política que valgan. Lo que hay que hacer es más bien eliminar la ilusión de movimiento que el cine produce: sólo entonces tiene el espectador la oportunidad de moverse de nuevo por sí mismo, de detener e inmovilizar el movimiento filmico en nombre del movimiento real de la sociedad.

Este es el modo en el que queda inaugurado el movimiento iconoclasta contra el cine —y, con él, el martirio del cine mismo—. Esta protesta contra las imágenes del cine tiene el mismo origen que otros movimientos iconoclastas, porque también es una revuelta en nombre del movimiento y de la actividad contra la actitud pasiva y de contemplación. Pero, en el caso del cine, la protesta tiene un efecto paradójico a primera vista. Como las imágenes cinematográficas son, en realidad, imágenes en movimiento, el gesto iconoclasta contra el cine conduce a la congelación de las imágenes, a la interrupción de su dinámica. En este punto, es muy obvio que Hollywood ha hecho de esa crítica a la industria cinematográfica —una crítica muy extendida desde siempre— un tema propio, radicalizándolo al mismo tiempo. Como es conocido, esa crítica se queja del hecho de que la industria cinematográfica nos crea una



Fotogramas de *Deleites iconoclastas* (2002),  
videocollage, 19 min 41 s



Fotogramas de *La religión como médium* (2006),  
videocollage, 24 min 37 s

seductora ilusión, un hermoso escenario mundial cuyo objetivo es ocultar, esconder y negar la fealdad de lo real. Esa ilusión se presenta, en películas como *El Show de Truman* (1998) o, aún más consistentemente, en *Matrix* (1999), como un *Reality show* que siempre ha estado en funcionamiento, producido con medios casi cinematográficos en estudios del más allá, ocultos tras la superficie del mundo. El protagonista de esas películas es un ilustrado, un crítico de los medios y también un detective privado, que no solo quiere desenmascarar la cultura en la que vive, sino que quiere revelar que el mundo en su totalidad no es más que una ilusión creada artificialmente. Por supuesto que, a pesar de su pretensión metafísica, también *Matrix* forma parte, a fin de cuentas, del entretenimiento de las masas, y tampoco las películas con pretensiones cristianas consiguen salir de esos límites. Sin embargo, hay un gesto iconoclasta más serio contra el cine entre los que se ejercen en nuestros días contra él: es el que se consigue cuando se sitúa al cine en el contexto del arte más serio y elevado, es decir, precisamente en aquel mismo contexto que el primer cine revolucionario quiso entregar a su jocunda y carnavalesca destrucción.

En nuestra cultura contamos básicamente con dos modelos diferentes que nos permiten, al contemplar imágenes, controlar el tiempo: la inmovilización de la imagen en el museo y la inmovilización del espectador en el cine. Ambos modelos fallan cuando las imágenes en movimiento son instaladas en el espacio del museo. En ese caso, las imágenes siguen moviéndose —pero también lo hacen los espectadores—. El videoarte de las últimas décadas ha intentado resolver de diversos modos el conflicto entre esos dos tipos de movimiento. Una estrategia muy extendida ha consistido, y sigue consistiendo, en hacer las secuencias de vídeo y cine lo más cortas que sea posible, de modo que el tiempo que el espectador pasa ante de ellas no exceda significativamente el tiempo que se esperaría pasar delante de, digamos, «un buen cuadro» en un museo. Aunque no hay nada que objetar a esta estrategia, con ella no se aprovecha la oportunidad de hacer explícita la incertidumbre generada por el traslado de las imágenes en movimiento desde el cine al museo. Eso se consigue mucho más eficazmente con películas en las que una determinada imagen va cambiando muy lentamente —si es que lo hace—, aproximándose así a la tradicional presentación museal de la imagen única e inmóvil.

### *La religión como médium*

En nuestra actual cultura postilustrada, a la religión se la entiende habitualmente como una suma de opiniones particulares. En consecuencia, sobre religión se suele discutir en el contexto de las exigencias de libertad de expresión legalmente garantizadas. Y es que, como opinión que es, a la religión se la tolera siempre y cuando ella misma sea tolerante y no cuestione la libertad de las otras opiniones, esto es, siempre y cuando no haga una vindicación exclusivista y fundamentalista de su propia verdad. Así las cosas, parece que la religión estaría hoy más bien superada. Ya no es criticada, ya no se ironiza sobre ella, ya ni siquiera se la combate —como en los tiempos oscuros de la Ilustración radical— en nombre de la verdad científica. Hoy sucede que también la verdad científica ha adquirido el estatuto de una pura opinión. Al menos desde Nietzsche, y especialmente gracias a Michel Foucault, sabemos que la reivindicación de la verdad científica está dictada principalmente por la voluntad de poder, y que esta debe ser deconstruida y combatida. Las opiniones científicas, por cierto, circulan por los mismos canales y de la misma forma que las religiosas. En ambos casos comparcen como noticias, difundidas por los medios de comunicación de masas. Unas veces leemos sobre una nueva aparición de la Virgen y otras veces leemos que hay un calentamiento global de la tierra, y ninguna de las dos noticias es directamente comprobable por sus destinatarios. En esos casos, los especialistas siempre tienen opiniones encontradas, con lo que uno sólo puede creerse esas noticias —o no creérselas—.

Así que nuestra cultura actual no reconoce verdades, ya sean de naturaleza religiosa o científica; sólo reconoce opiniones, cuya dignidad es, por cierto, inviolable, porque está garantizada por la ley. Las diferentes opiniones son compartidas o rechazadas por los responsables ciudadanos y el valor de cada opinión puede medirse con precisión examinando cuántas personas la comparten. Al mercado de la opinión se lo estudia constantemente y los resultados de esa investigación nos dicen qué opiniones son convencionales, son *mainstream* y forman la corriente principal de opinión y cuáles son marginales. Esos datos proporcionan una base fiable para que cada individuo decida cómo diseña y administra su propia economía de la opinión. Quien quiere ser convencional y permeable al *mainstream* asume opiniones que o bien siempre han formado parte del *mainstream* o bien tienen

posibilidades de hacerlo pronto. Y quien elige que lo considere representativo de una minoría puede buscarse la minoría que más le convenga. Parece obvio, pues, que cuando hablamos hoy del retorno de las religiones no nos estamos refiriendo al retorno del Mesías, ni tampoco a que hayan aparecido dioses y profetas nuevos; más bien aludimos con ello al hecho de que las opiniones religiosas están migrando hoy desde la marginalidad hasta la corriente central de la opinión pública. Si este supuesto es correcto —y las estadísticas parecen confirmarlo— entonces la pregunta que hay que plantear es cuál es la causa por la que las opiniones religiosas se están convirtiendo en *mainstream*.

Claro está: la supervivencia y la difusión de las opiniones en el mercado libre están reguladas por una ley que ya formuló Darwin: «the survival of the fittest», la supervivencia del más fuerte. Las opiniones que se adaptan mejor a las condiciones de su difusión tienen automáticamente las mejores oportunidades de devenir *mainstream*. Pero es el caso que el actual mercado de la opinión está claramente dominado por la reproducción, la repetición y la tautología. Hoy, el diagnóstico estándar sobre el estado de la civilización contemporánea consiste en decir que en el transcurso de la era moderna la teología fue reemplazada por la filosofía, la orientación al pasado por la orientación al futuro, la tradición por la evidencia subjetiva, la fidelidad al origen por la innovación, etcétera. Sin embargo, la modernidad no es tanto la época de la abolición de lo sagrado como más bien la de la expansión de lo sagrado en el ámbito de lo profano, la de la democratización y globalización de lo sagrado. Y si antes el ritual, la repetición y la reproducción eran cosa de la religión y se practicaban en lugares aislados y sagrados, en la modernidad el ritual, la repetición y la reproducción son el sino del mundo entero y de la cultura en su totalidad. Todo se reproduce hoy: el capital, los bienes de consumo, la técnica, el arte. Incluso el progreso es, en realidad, reproductivo, porque consiste en la destrucción constantemente repetida de todo aquello que no puede ser reproducido con la suficiente rapidez y eficacia. Nos gusta hablar de innovación y de cambio, pero con ello nos referimos, casi exclusivamente, a las innovaciones técnicas.

Porque una innovación en el campo de la opinión sólo puede darse si se cree no solo en la posibilidad de reconocer la verdad, sino si uno está a la espera de ella y se esfuerza por alcanzarla.



Pero, como se ha dicho, nuestra sociedad postilustrada no cree en la verdad, y percibe la vindicación de la verdad como un truco publicitario, como una estrategia de venta atropellada e incómoda, como la impostura por excelencia. O, peor aún: se la percibe como una pulsión totalitaria, como la orden que se da para que se comparta una opinión incluso aunque realmente no se la quiera aceptar, como un ataque malicioso a la libertad y la dignidad del consumidor. En estas condiciones, está claro que la religión tiene más posibilidades que la filosofía o que la ciencia para triunfar en el mercado de la opinión, y ello por dos razones. En primer lugar, las religiones históricas son *brands* históricas, son marcas antiguas. Sólo por eso ya llegan a la gente mucho mejor que las enseñanzas filosóficas o científicas. Se diga lo que se diga, Jesucristo, Mahoma o Buda son auténticas superestrellas. Ni siquiera Platón o Descartes pueden competir con ellos —por no hablar de los filósofos actuales—. Por eso es aconsejable, para quien quiera tener éxito en el mercado de la opinión, que invoque a los fundadores de las religiones. Las universidades siguen resistiéndose a ello, pero es sólo cuestión de tiempo que se rindan.

Hay una segunda razón, más profunda e importante si se quiere, para retornar a la religión. La religión, es cierto, puede entenderse como un conjunto de opiniones, si nos referimos con ello a su función en el espacio profano. En este, las religiones se asocian a opiniones, por ejemplo, del tipo de si se deben permitir los anticonceptivos o si las mujeres deben cubrirse o no la cabeza. Pero todas las religiones tienen otro espacio, que es el espacio de lo sagrado. Y respecto a ese espacio, las religiones observan una actitud diferente, a saber: la de no tener opinión, puesto que la voluntad de los dioses o la de Dios están, en última instancia, ocultas para la opinión de los mortales. Y lo que eso significa es que, mientras que en nuestra cultura el hombre es entendido básicamente como un portador de opinión, la religión es el lugar en el que se reflexiona sobre ese carácter de portador que tiene el ser humano, sobre su carácter medial, precisamente porque la religión demarca y prescribe el estado de la carencia de opinión y el del nivel cero de libertad de expresión. Así como el *Cuadrado negro* (1913) de Malevich convirtió en tema, mediante la eliminación en él de toda figuración, el puro medio de la pintura, así los lugares sagrados de la religión son espacios en los que el carácter medial del ser humano es convertido en tema, precisamente

porque son lugares en los que el ser humano pierde todas las opiniones y se encuentra a sí mismo en un estado carencial respecto a aquéllas. Y entonces, ese alguien que no tiene opinión pone en práctica la pura repetición, que ya no es la repetición de una opinión concreta, sino la de un ritual vaciado de opinión. Como ocurre, por ejemplo, con el protagonista de la película *Nostalgia* (1983) de Tarkovski, que, en cuanto cae en un estado de ausencia total de opinión, empieza a tomar siempre el mismo camino de ida y vuelta. Ese camino no lleva al protagonista más allá, cualquiera que sea el significado de ese «más allá». Sucede más bien que el protagonista se conecta en ese camino al movimiento de ida y vuelta, que precisamente por su repetitividad, radicalmente solitaria y sin salida, señala al protagonista como un médium de la falta de opinión.

Ahora bien: esta experiencia de no tener opinión, que es una experiencia genuinamente religiosa, no está necesariamente ligada a espacios determinados. Uno se queda sin opinión mucho más a menudo y a diario de lo que suele suponerse. Por ejemplo, pasa cuando alguien se enfrenta a una situación en la que ninguna de las opiniones dadas le sirve. Lo mismo sucede cuando alguien no quiere tener opiniones, cuando se ha cansado definitivamente de la opinión como tal, del mercado de la opinión, de asumir y difundir sus opiniones. Es decir, cuando, de repente, cae en la cuenta de que todas las opiniones dadas se anulan entre sí. Entonces uno se encuentra de nuevo en el grado cero de libertad de opinión —y se hace consciente de su propio carácter de medio—. La libertad de opinión consiste en este caso en el abandono de la opinión: el ser humano se libera de todas las opiniones por igual, porque abandona todas por igual.

¿Qué debe hacer entonces? ¿Cómo hay que reaccionar cuando uno se encuentra a sí mismo en una situación de abandono total de la opinión como esa? La religión y la filosofía dan respuestas diferentes a esas preguntas, al menos a primera vista. La filosofía cree que, en ese caso, el hombre debe inventarse una nueva opinión, una nueva verdad, que lo saque de ese estado de carencia de opinión. La religión, en cambio, considera esa reacción demasiado superficial y optimista, porque quien piensa religiosamente se anticipa por principio al siguiente paso, en el que la nueva verdad será absorbida de nuevo por el mercado de la opinión. En vez de la solución de la filosofía, la religión

ofrece una salida diferente: la de quedarse en ese estado de falta de opinión y conectarse a la larga historia de la ausencia de opinión, que es la verdadera historia de la religión. El ser humano religioso no es un ser de opiniones, no es un representante o un productor de opiniones; es un ser medial, su ser es el de un ser que es un médium.

Para cultivar esa falta de opinión —tanto individual como colectiva— se requiere de un lugar especial, de una «heterotopía», como la llamó Foucault. Esta consiste en un lugar que se encuentra fuera del espacio de la opinión, fuera del mercado de la opinión. En ese lugar, la distinción entre lo verdadero y lo falso está neutralizada, como también lo está la distinción entre el bien y el mal, razón por la que precisamente la frontera entre el mercado cotidiano de la opinión y la sagrada ausencia de opinión está tan marcada. Quien tiene opiniones definidas puede posicionarse fácilmente en el espacio público; pero el que quiere mantenerse en el estado de no tener opinión necesita para ello otro espacio —un espacio sagrado— y otro tiempo —el tiempo repetitivo del ritual—. En este contexto no se puede evitar pensar en ciertos lugares y rituales que, en el pasado, fueron definidos como lugares sagrados, como «heterotopías». El que accedía a esos lugares o participaba en esos rituales se despojaba de sus opiniones antes de entrar y las dejaba en el guardarropa. Porque el espacio de la suspensión temporal de todas las opiniones necesita de una frontera exterior que garantice su libertad de opinión, es decir, su libertad frente a toda opinión.

Así que, de entrada, no tener opinión es una actitud conservadora. La carencia de opinión es idéntica a sí misma a través del tiempo, mientras que las opiniones cambian con el tiempo. La defensa de ese estado de falta de opinión contra todas las opiniones posibles parece, a menudo, intolerante e incluso irracional, ya que difícilmente se justifica racionalmente. A menudo se pregunta: ¿qué es lo que realmente se quiere cuando se quiere ser religioso? ¿Qué objetivos se fija uno, qué opiniones quiere imponer? La respuesta es: lo que se quiere es, de una vez y por fin, no tener metas ni opiniones. O, para decirlo de otra manera: uno quiere encontrarse a sí mismo, liberarse de ser portador de opiniones y de la servidumbre de estas y de las metas; uno quiere celebrar su carácter de puro medio, su capacidad de reproducir y de ser reproducido. Pero esto se hace difícil cuando los lugares

sagrados tradicionales se pierden, cuando para la meditación sobre la propia naturaleza medial ya no se encuentran ni espacios ni tiempos adecuados. En ese momento, la actitud religiosa deja de ser conservadora y se hace extremista. Porque si los espacios sagrados se pierden o están desprotegidos, hay que crearlos por la fuerza: hay que arrancarle al mercado de la opinión global una parte de territorio para hacer posible un espacio de otro tipo, una heterotopía. Así es como, por ejemplo, se puede llegar a someter a violencia el propio cuerpo y transformarlo en lugar sagrado, en el lugar de un martirio mudo y repetitivo, como en la película *La Pasión* (2004) de Mel Gibson; o se puede usar la cruz como un arma —como sucede en *Abierto hasta el amanecer* (1996) de Robert Rodríguez— con la que defender el cuerpo humano, que también se muestra como un cuerpo mudo, como un lugar para la indiferencia y el aburrimiento respecto a cualesquiera convicciones o ideologías: como un cuerpo más allá de todas las opiniones.

La religión, en la medida en que es el lugar de la revelación del carácter medial del hombre, puede ser entendida como la vanguardia del mundo actual, que está determinado por los medios de comunicación de masas, del mismo modo que la vanguardia histórica funcionó como la revelación del carácter medial del arte. Pero ocurre que el interés de los medios de comunicación por la religión no es puramente teórico, porque la revelación de lo medial humano es también un suceso, una noticia que puede y debe ser difundida. Sin los medios de comunicación de masas, la revelación permanecería secreta. Los lugares sagrados son, por definición, lugares cerrados, ocultos y oscuros y esos lugares también existen en nuestro mundo globalizado. Se trata, en primer lugar, de los lugares, bien protegidos aún, de las religiones tradicionales. Además, hoy surgen, una y otra vez, nuevos lugares de conspiraciones secretas, lugares en los que se rompe violentamente con la opinión pública general o en los que tienen lugar oscuros éxtasis individuales y colectivos.

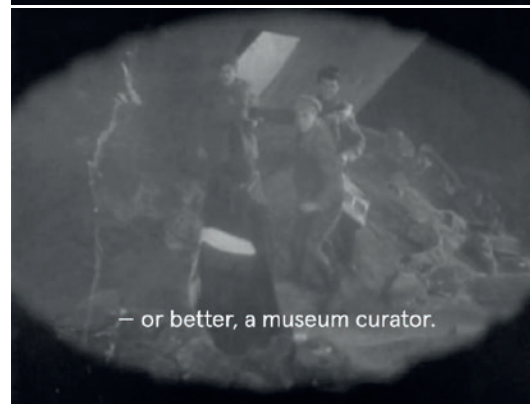
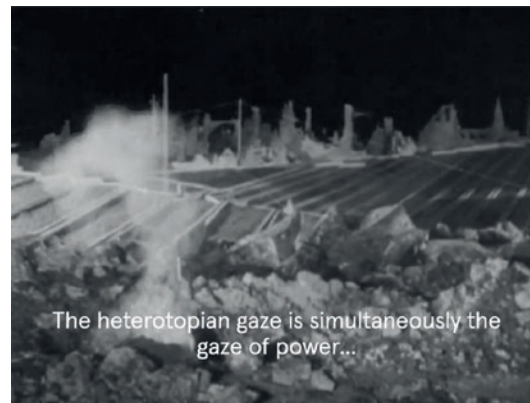
Esos lugares atraen incesantemente el interés de los medios de comunicación, porque precisamente lo oculto, lo clausurado, lo oscuro y marginal interesan particularmente a los medios, que aspiran de modo natural a sacar a la luz lo oculto y lo marginal. Por eso los medios están siempre tan fascinados por la provocativa inaccesibilidad de los rituales sagrados. Durante muchas

décadas se escribieron novelas y se hicieron películas sobre las secretas aventuras amorosas de los sacerdotes. Hoy en día, cuando el *Código da Vinci* parece haber sido definitivamente descifrado, el propio Jesucristo se ha convertido en una estrella, en una *celebrity*, un tipo de figura que, como es bien sabido, no puede darse si no media la historia de su descubrimiento. Los medios de comunicación intentan incesantemente superar la revelación a base del desenmascaramiento —y al hacerlo están simplemente demostrando la repetitividad que les es inherente como ritual—. A lo máximo que pueden aspirar hoy los medios de comunicación es a difundir una nueva buena nueva que convierta en *mainstream* lo que antes era marginal y estaba escondido —a escribir un nuevo evangelio, que posiblemente contradirá al antiguo en cuanto opinión, pero repetirá el bien conocido ritual de la epifanía religiosa—. La maquinaria de desenmascarar propia de los actuales medios de comunicación no es más que la reproducción técnica del ritual religioso de la revelación. La religión es una *Ur-medium*, es una mediación originaria, que celebra su retorno cada vez que se producen noticias que se difunden y son creídas.

#### *Cuerpos inmortales*

Uno siente hoy un poco de vergüenza cuando habla o escribe sobre la inmortalidad, especialmente sobre la inmortalidad personal. Tiene la sensación de tener que dar explicaciones de por qué habrá tenido la idea de tratar un tema tan extemporáneo o incluso cursi. Hoy en día, la inmortalidad personal parece ser un tema más apropiado para una película de serie B de Hollywood que para una conferencia filosófica seria. Por supuesto, esto antes no ocurría. No se consideraba ridículo hablar de la inmortalidad, porque se creía que el alma sobrevivía al cuerpo. Y parecía bastante noble y razonable que durante la vida terrenal se pensara en lo que pasaría con el alma después de la muerte, especialmente en qué parte del alma era potencialmente inmortal y qué parte perecedera.

Durante un largo período de su historia, la filosofía, tal y como fue instituida por Platón, no fue más que un intento de anticipar la vida del alma después de la muerte. O, para decirlo de otro modo: fue una forma de llevar a cabo una *metanoia* —un cambio de perspectiva, desde el más acá al más allá, desde la



Fotogramas de *Cuerpos inmortales* (2007),  
videocollage y texto, 28 min 47 s



Fotograma de la película *Aelita*,  
de Yákov Prótazanov (1924)

perspectiva del cuerpo mortal a la del alma inmortal—. Y es que esa *metanoia* es una condición previa necesaria para convertirse a lo metafísico, para adquirir una meta-posición respecto al mundo, desde la que poder observarlo y pensarlo como un todo. Cuando la *metanoia* —o sea, la anticipación de la propia inmortalidad— es declarada imposible, el individuo ya no puede cambiar de perspectiva. En ese caso, la única precondition del pensar y de la praxis individual es la perspectiva que le da a cada individuo su naturaleza interna y la posición de su cuerpo. Si se es meramente mortal, no se puede escapar del lugar que se ocupa en el mundo.

Pero hoy, la mayoría de nosotros —modernos y postilustrados—, cree que Dios ha muerto y que el alma no puede sobrevivir al cuerpo. O más exactamente: no creemos en absoluto que exista tal cosa como un alma que sea diferente del cuerpo, de modo que pueda independizarse y separarse de él. En consecuencia, tampoco creemos posible un cambio de perspectiva, una *metanoia*, una meta-posición respecto del mundo. Así que hoy, a todo el que habla se le pregunta primeramente de dónde viene y desde qué perspectiva habla. Conceptos como «raza», «clase» y «género» suelen servir como coordenadas del espacio en el que cada hablante se encuentra originariamente; a ese mismo posicionamiento originario sirve también el concepto de «identidad cultural», que está en el corazón de los *Cultural Studies* contemporáneos. Y aunque esos parámetros e identidades no se consideren determinaciones «naturales», sino construcciones sociales, sus efectos apenas si se invalidan por eso. Las construcciones sociales quizá puedan deconstruirse, pero no pueden ser abolidas o sustituirse arbitrariamente por otras construcciones.

Me parece que, con todo, la finitud del alma no significa aún que la *metanoia* sea imposible. Porque tampoco para el pensamiento moderno hay en absoluto una sincronización perfecta entre alma y cuerpo; ambos son heterocrónicos entre sí y, por tanto, son separables, incluso cuando se excluye la creencia en la inmortalidad del alma. Y aunque no se quiera hablar de un alma desencarnada, sí se puede y se debe hablar de un alma inanimada: el cadáver; aunque no se deba hablar de una vida del alma después de la muerte del cuerpo, definitivamente sí hay una vida del cuerpo después de la muerte del alma. Y esa es una vida en el más allá, porque el cadáver está absolutamente activo y mantiene su

actividad después de la muerte, ya que decae, se descompone y se va desvaneciendo. Ese proceso de descomposición es potencialmente infinito; es imposible decir cuándo terminará definitivamente, porque los restos del cuerpo pueden identificarse durante un tiempo más que suficiente. Pero incluso cuando esos restos ya no pueden ser identificados, eso no significa que el cuerpo haya desaparecido, sino más bien que sus elementos —moléculas, átomos y demás— se han repartido tanto por todo el mundo que, en la práctica, el cuerpo se ha hecho uno con el mundo o, si se quiere, se ha convertido definitivamente en un cuerpo sin órganos. Esta unión material y no puramente espiritual con el todo cósmico ofrece una perspectiva que hace posible otra *metanoia*. En lugar de la inmortalidad del alma, obtenemos otro nuevo tipo de inmortalidad: la inmortalidad del componente material del cuerpo, la inmortalidad del cuerpo como cadáver, que uno puede anticipar durante la vida tal y como en el pasado se podía anticipar la vida eterna del alma. Quizá se puede hablar aquí de una especie de «heteronoia», que anticipa no ya el destino del alma después de la muerte, sino el destino del cuerpo después de la muerte. Se puede incluso afirmar que esta idea de la inmortalidad del cuerpo es más antigua que la creencia en la inmortalidad del alma: los rituales egipcios de momificación no nos dicen otra cosa.

Estoy hablando sobre la «heteronoia» haciendo eco al concepto de «heterotopía» introducido por Michel Foucault. Pues el cuerpo, una vez ha sido privado de su alma, es trasladado como cadáver a un lugar diferente de donde estuvo durante su vida, a saber, al cementerio. Foucault incluye con razón al cementerio, junto al museo, la biblioteca o el barco —también se puede añadir el basurero—, entre los lugares otros, entre las heterotopías. En cuanto se lo traslada al cementerio, el cuerpo trasciende el lugar en el que se encontraba durante su vida. Con ello se produce un cambio de perspectiva bastante drástico, porque el mundo, visto desde el cementerio, el museo o la biblioteca, se ve desde una perspectiva distinta: heterotópica, precisamente. De modo que uno, en la medida en que vivencia en vida su cuerpo como un cadáver, puede vivenciar una *heteronoia*. Y en ese caso uno no se pregunta de dónde viene, sino a dónde es llevado después de la muerte, y hace de ese punto final heterotópico el punto de partida de su reflexión sobre el mundo.

En realidad, la filosofía se ha ocupado desde hace tiempo —explícita o implícitamente— de la metafísica del cadáver. Por ejemplo, todo el decadentismo del siglo XIX no puede ser entendido de otra manera. Walter Benjamin, por su parte, describe la figura de la alegoría en su *El origen del drama barroco alemán* (1928) como la figura retórica que quiere representar la decadencia corporal como tal. En su opinión, la alegoría difiere por eso ventajosamente del símbolo: mientras que este quiere crear el efecto de una presencia viva, de lo animado por un alma, la alegoría quiere representar precisamente el proceso mismo por el que al cuerpo se lo priva de su alma. Si se quiere, también se puede pensar en la deconstrucción, tal y como la ha desarrollado Jacques Derrida, en estos términos: la deconstrucción es una *metanoia* «otra», una descomposición *post-mortem* que ya habría comenzado «desde siempre», en vida, una decadencia corporal eterna, sin principio ni fin. O piénsese en el *Muselmann* —como se denominaba a aquel prisionero al que las condiciones del campo de concentración habían convertido en un cadáver viviente— tal y como es descrito por Giorgio Agamben en su libro *Homo Sacer* (1995). Ese cadáver ambulante es para Agamben la encarnación de la «vida desnuda», de la verdadera, genuina y pura vida, la única desde cuya perspectiva la vida social, la vida «con alma» puede verse tal cual es. Lo mismo se puede decir de las figuras que dominan la imaginación cultural de las masas de hoy en día, que en la mayoría de los casos también son cuerpos inmortales sin alma: vampiros, *zombies*, clones y máquinas animadas, o sea, todos esos *Untoten*, todos esos muertos que no están muertos y ocupan el centro de la actual cultura de masas.

Pero los lugares más propios de esa inmortalidad corporal son los diversos archivos de nuestra cultura —y sobre todo los museos de arte—. Las obras de arte son cadáveres de cosas. En los museos de arte se conservan y se exhiben las cosas después de su muerte, es decir, después de su desfuncionalización, después de su extracción de la praxis vital. La vida de las obras de arte en el museo es una vida después de la muerte, una vida vampírica que debe ser protegida de la luz del sol. Al mismo tiempo, con todo, en los museos de arte moderno se ponen de manifiesto de manera particularmente clara las dificultades a las que se enfrenta cuando se aspira a la *heteronoia*. El objetivo de las vanguardias europeas —aunque hoy en día se suele decir que ya no hay

ni puede haber más vanguardias— fue y sigue siendo demostrar lo material, lo puramente corporal, lo cadavérico de las cosas. Precisamente con ese objetivo en mente se sacan las cosas de su contexto de uso en la vida, que no nos deja ver su pura materialidad, lo cadavérico de ellas. La contemplación del arte siempre nos tienta, por su parte, a tratar vívidamente las obras de arte: a experimentarlas estéticamente, a interpretarlas, a historiarlas, etcétera; en breve: acabamos proyectando demasiada alma en las obras de arte, lo que obstaculiza la *heteronoia*, porque así uno está contemplando las obras de arte desde una perspectiva mundana, en lugar de cambiarla y comenzar a ver el mundo desde la perspectiva del museo —esto es, en lugar de ver el mundo como un cadáver—.

Por eso, el arte moderno se esfuerza en hacer que los cadáveres de las cosas que son las obras de arte parezcan cada vez más difuntos: para imposibilitar que se proyecte un alma en la obra de arte. Así, el arte moderno muestra continuamente la putrefacción que no cesa, la decadencia cada vez mayor, la fugacidad y la transitoriedad cada vez más radical de las cosas. Cuando uno pasea por las salas de los museos de arte moderno y contemporáneo, las etapas de la evolución del arte se presentan como las estaciones de su decadencia. Primero es la imagen mimética la que decae, desvelando la constitución material de la obra de arte; a continuación es el propio cuerpo de la obra de arte el que comienza a decaer: se lo destroza, se lo daña, se lo ensucia, se lo reduce a un «cuadrado negro» o a un simple cubo, figuras pensadas para resistir cualquier intento por parte del espectador de percibir las obras de arte como otra cosa que cadáveres u objetos puramente materiales. Después nos encontramos con la documentación expuesta de las performances, las acciones, los proyectos artísticos, de cuyos cadáveres ya sólo restan huellas materiales imprecisas. Estas se exhiben en forma de instalaciones, que ya no están diseñadas como cuerpos cerrados, sino sólo como acumulaciones de fragmentos de cuerpos, en las que las partes corporales también pueden colocarse de otras formas o intercambiarse parcialmente o incluso ser completamente reemplazadas por otras.

Por supuesto que crear tales iconos de la profanidad más radical y cadavérica es algo que sólo puede tener éxito durante poco tiempo, a saber: solo durante el tiempo en el que todavía queden rastros identificables de la violencia con la que una

determinada cosa ha sido arrancada de la vida. Lo sabemos: el urinario de Duchamp no volverá nunca más a su lugar en el cuarto de baño, ni la caja de sopa Campbell de Warhol volverá nunca al supermercado, ni será comprada o servirá de alimento, y eso nos produce un sentimiento de infinita tristeza. En este sentido, el mausoleo de Lenin en la Plaza Roja de Moscú es particularmente característico: el cuerpo de Lenin se exhibe allí para probar que Lenin está realmente muerto y que nunca resucitará, al menos mientras su cuerpo permanezca allí. La sospecha de que la resurrección es posible o incluso la sospecha de que ya ha tenido lugar sólo puede darse si el cuerpo del resucitado ha desaparecido. El cuerpo de Lenin es, así, un *readymade* en la tradición de Duchamp —es un *readymade* que manifiesta el carácter definitivo de la muerte—.

La *metanoia* clásica facultaba al filósofo —al menos según Platón— a gobernar la *polis*, el Estado. La Iglesia cristiana también basó durante mucho tiempo su pretensión de primacía en el hecho de que veía y juzgaba la actividad finita y mortal terrena desde la meta-perspectiva de la inmortalidad del alma. En este último caso, la dimensión política de la pregunta por la inmortalidad personal y por la posibilidad de una *metanoia* es particularmente claro. Pero la *heteronoia* actual no es, en este sentido, una excepción: también la mirada heterotópica es simultáneamente la mirada del poder, aun cuando el filósofo se haya convertido con ella en un artista o, mejor, en un conservador de museo. En este contexto resulta significativo el proyecto de la «Acción conjunta», desarrollada a finales del siglo XIX por el filósofo ruso Nikolai Fedorov, quien reclamó del Estado moderno la resurrección y la inmortalidad técnica y artificial de todas las personas que habían estado vivas. Fedorov usó el museo de arte como modelo para la sociedad utópica de inmortales que quería construir. Esa utopía consistía en una *heteronoia* de la entera sociedad, que debía transformar todo el espacio vital humano en una heterotopía. El Estado debía convertirse en el museo de su población, y cada ser humano en una obra de arte. Y del mismo modo que la administración de los museos es responsable no sólo de la colección, sino también de que cada obra de arte esté intacta y de restaurar cada una de ellas si amenaza ruina, el Estado debe ser responsable de la resurrección y la supervivencia de cada individuo. El Estado no puede seguir permitiéndose

que los individuos mueran privadamente. Tampoco debe seguir permitiendo que se queden muertos en sus tumbas.

Según la famosa fórmula de Michel Foucault, el Estado moderno puede ser definido porque «hace vivir y deja morir», en contraste con el estado soberano de la antigüedad, que «mata y deja vivir». En la modernidad, la muerte natural del individuo es vista como un asunto privado, en el que el Estado, tal y como es descrito por Foucault, no interfiere. Lo más interesante del proyecto de Fedorov es que él no considera que la muerte natural sea un asunto privado. Fedorov se toma en serio la promesa del emergente biopoder, es decir, la promesa por parte del Estado de tomarse en serio la vida, y le exige que lleve esa promesa hasta sus últimas consecuencias y le dé cumplimiento. Fedorov reaccionaba así, en primer lugar, a una contradicción interna de las doctrinas socialistas del siglo XIX, que fue abordada no sólo por él, sino también por otros autores de su tiempo, especialmente por Dostoievski. La contradicción consiste en que el socialismo promete una justicia social perfecta, pero combina esa promesa con la creencia en el progreso. Pero esa creencia implica que sólo las generaciones futuras, las que vivirán en una sociedad socialista desarrollada, se beneficiarán de la justicia social. Por contra, lo previsto para las generaciones anteriores y contemporáneas es que representen el papel de víctimas pasivas del progreso: para ellas no habrá justicia por toda la eternidad. Por lo tanto, las generaciones futuras solo disfrutarán de la justicia socialista pagando el precio de la cínica aceptación de una flagrante injusticia histórica: la de la exclusión de la justicia social de todas las generaciones anteriores a la sociedad futura. Así, el socialismo viene a funcionar como una explotación de los muertos en beneficio de los vivos y de los vivos de hoy en beneficio de los vivos de mañana. Así que la única manera de diseñar el socialismo del futuro como sociedad justa es trabajar por el objetivo de la resurrección artificialmente producida de todas aquellas generaciones que van sentando las bases del éxito del socialismo. Esas generaciones resucitadas participarán también en el socialismo del futuro, aboliéndose así la discriminación de los muertos en favor de los vivos determinada hasta ahora por el tiempo histórico. En suma: la sociedad venidera, si quiere ser una sociedad justa, no puede quedarse en ser una sociedad puramente contemporánea. El socialismo perfecto debe imponerse no sólo en el espacio, sino también en el tiempo, transformando este

en eternidad por medio de la técnica. Únicamente una sociedad que no sea sólo internacional (esto es, que abarque todo el espacio) sino que también trascienda el tiempo (es decir, que sea intergeneracional) puede considerarse una sociedad justa.

No es una coincidencia que estas ideas de Fedorov fueran adoptadas voluntariamente por muchos intelectuales y artistas rusos después de la Revolución de Octubre. En su primer manifiesto del año 1922, los representantes de los biocosmistas-inmortalistas —una agrupación política que había surgido en los medios del anarquismo ruso— escribieron, entre otras cosas, lo siguiente: «para nosotros, los verdaderos derechos del hombre son su derecho a ser (inmortalidad, resurrección, rejuvenecimiento) y su derecho a la libertad de movimiento en el espacio cósmico (y no los supuestos derechos proclamados en la Declaración de la revolución burguesa de 1789)». Alexander Svyatogor, uno de los principales teóricos de los biocosmistas-inmortalistas, consideró que la inmortalidad era tanto el objetivo como el prerequisite de la futura sociedad comunista, porque, en su opinión, la verdadera solidaridad social sólo podía establecerse entre inmortales, y la propiedad privada no podía considerarse abolida mientras cada persona tuviera su parcela privada de tiempo privado. Contrariamente, el biopoder total significa no sólo la colectivización del espacio, sino también la del tiempo. Sólo en la eternidad se pueden resolver los conflictos entre el individuo y la sociedad que no se pueden resolver en el tiempo. El objetivo de la inmortalidad física debe convertirse en la meta más alta para cada individuo, que sólo será siempre fiel a la sociedad si ésta hace suyo ese objetivo.

Uno de los resultados más espectaculares y efectivos de ese programa fue, sin duda, la investigación sobre cohetes, llevada a cabo en aquel tiempo por Konstantin Tsiolkovski con el objetivo de poder trasladar a los antepasados resucitados a otros planetas, en el marco de la colonización del espacio cósmico con los antepasados inmortalizados de la humanidad actual. Estos proyectos de Tsiolkovski fueron el punto de partida para la posterior carrera espacial soviética. Otro fascinante experimento biopolítico, aunque no tan exitoso, fue el Instituto para la Transfusión Sanguínea, fundado y dirigido por Alexander Bogdanov en la década de 1920. En su juventud, Bogdanov fue un amigo próximo a Lenin y cofundador de aquella corriente intelectual y política del Partido Socialdemócrata Ruso que más tarde conduciría al surgimiento

del bolchevismo. En los años veinte, Bogdanov se entusiasmó con los experimentos de transfusión de sangre, con los que esperaba interrumpir el envejecimiento, cuando no a prevenirlo totalmente. La transfusión de la sangre de generaciones más jóvenes a las más mayores debía rejuvenecer a los ancianos —y crear al mismo tiempo una solidaria armonía intergeneracional—. Bogdanov murió de una de sus transfusiones de sangre. Para el lector de hoy, los informes del Instituto de Transfusión Sanguínea que Bogdanov escribió evocan al *Drácula* de Bram Stoker —por ejemplo, cuando Bogdanov cuenta de un caso en el que «la sangre de una joven estudiante fue parcialmente intercambiada con la de un literato de más edad», de manera que, según parece, ambos se beneficiaron del intercambio por igual—. Esa analogía no es en modo alguno accidental: la sociedad de vampiros descrita por Stoker, es decir, la sociedad de cuerpos inmortales, es la sociedad del biopoder total por excelencia. La novela, escrita en 1897, es decir, casi al mismo tiempo que tenía lugar el proyecto de la «Acción conjunta» de Fedorov, relata el dominio del biopoder totalitario, pero no, por cierto, como una utopía, sino como una distopía. Por eso los héroes «humanos» de la novela defienden ferozmente su derecho a una muerte natural. Esa guerra contra la sociedad vampírica, una sociedad que produce y garantiza la inmortalidad física, está presente desde entonces en la cultura de masas occidental, aunque esta apenas si consigue disimular cuánto le seduce lo vampírico. Es seguro que esa aversión a la inmortalidad física no es algo nuevo, como testimonian las historias de Fausto, Frankenstein y el Golem; pero los vampiros, tal y como son descritos en los libros y las películas de hoy, ya no son solitarios, sino que forman una sociedad que trasciende no sólo las naciones, sino también las generaciones: de hecho, es una sociedad comunista de cuerpos inmortales, como la que Fedorov y Bogdanov imaginaron. Probablemente por eso haya hoy tanta resistencia a una sociedad como esa y, al mismo tiempo, una tentación tan grande de unirse a ella. Para entender la radicalidad de la imaginación biopolítica de nuestro tiempo, tan obsesionada por la inmortalidad corporal, me parece a mí que tenemos que leer a Fedorov, a Bogdanov y a Bram Stoker juntos.

*Boris Groys, Thinking in Loop: Drei Videos über das Ikonoklastische, Rituelle und Unsterbliche / Three videos on Iconoclasm, Ritual and Immortality*  
© De la edición original: ZKM/Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe y Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, Alemania, 2008. Editor: Peter Weibel  
© De las obras reproducidas: los artistas o sus representantes legales, 2008  
© De los textos y video-collages: Boris Groys, 2002-2007  
© De la traducción: Manuel Fontán del Junco, 2020



**Comisario: Manuel Fontán del Junco**

DL B 19817-2020

**La Virreina Centre de la Imatge  
Palau de la Virreina  
La Rambla, 99. 08002 Barcelona**

**Horario: de martes a domingo  
y festivos, de 11 a 20 h  
Entrada gratuita**



**#BorisGroys  
@lavrreinaci  
barcelona.cat/lavirreina**