

DE LA BIOMECAÁNICA A LA BIOPOLÍTICA: SOBRE LOS CONTEMPORÁNEOS MODOS DE SER -PRODUCTIVO, URBANO, ABURRIDO Y TEATRAL- Y SU CONFORMACIÓN CON EL ENTORNO

María Gelpí Rodríguez

Departament d'Educació, Generalitat de Catalunya

gelpimaria@gmail.com

Recibido: 16/04/2022 | Aceptado: 29/04/2022

doi: 10.30827/sobre.v8i.24454

96

FROM BIOMECHANICS TO BIOPOLITICS: ON CONTEMPORARY WAYS OF BEING—THE PRODUCTIVE, THE URBAN, THE BORING, AND THE THEATRICAL IN THE CITIZEN'S CO-FORMATION WITH THE ENVIRONMENT

ABSTRACT: The contemporary ways in which we operate, in an eminently urban environment, lead me to wonder whether there might be another horizon—something other than time-worn neoliberalism, the stagnant bureaucratized state, and the catalyzing vertigo of hyper-commodification. The revolutionary ways of being, both industrial and artistic, that took hold in the urban environment during the Russian *avant-garde* and that rendered the transformation of the political environment possible, are presented here as a model whose emancipatory potential was repressed by the USSR and, later, engulfed by the society of capital. This brief survey of four ways of being that I consider particularly relevant is conveyed through four brief biographies of Russian figures that show their relationship to the times in which they lived and provide a glimpse of the questions that, even today, they raise. The core issue here is the relationship between the citizen, in their ways of being—productive, urban, boring, and theatrical—and their dynamic co-formation with the environment.

KEYWORDS: biomechanics, noise, game, urban planning, revolution

RESUMEN: Los modos contemporáneos en los que nos desenvolvemos, en un entorno eminentemente urbano, me llevan al planteamiento de si hay otro horizonte que no sea el desgastado neoliberalismo, el anquilosado estado burocratizado y el vértigo estimulativo de la hipermercantilización. Los modos revolucionarios, tanto industriales como artísticos, que se llevaron a cabo durante la vanguardia rusa y que posibilitaron la transformación de la configuración política del momento se presentan aquí como un modelo cuyo potencial emancipador fue reprimido por la propia URSS y, más tarde, fagocitado por la sociedad del capital. A este breve apunte sobre estos cuatro modos de ser que considero relevantes, se llega a través de cuatro breves biografías, su conformidad con el tiempo en el que vivieron y un breve apunte sobre las cuestiones que todavía hoy son capaces de suscitar. El problema de fondo que se plantea es la relación que existe entre el ciudadano, en sus modos de ser, productivo, urbano, aburrido y teatral, y su conformación dinámica con el entorno.

PALABRAS CLAVE: biomecánica, ruido, juego, urbanismo, revolución

Introducción

Una de las principales obsesiones en tiempos de la instauración de la Unión Soviética, tras su infausta salida de la Primera Guerra Mundial y los dos años de guerra civil, era llevar a cabo una reconstrucción que no fuera tal. Se trataba de poner en marcha un plan de industrialización global, en febrero de 1920, sobre la *tabula rasa* que era ahora el suelo del país, bajo el lema de «Electrificación y soviets», que callara la boca al resto del mundo. De este nuevo orden social sin clases habrían de surgir nuevas necesidades a las que debía atender un nuevo modelo antropológico de hombre y mujer mediante el arte y las técnicas. Este nuevo *hombre soviético* debía ser productivo, eficiente, colectivo y consciente de sus actos. El tosco pero contundente transhumanismo que Fiodorov había predicado en su obra *La filosofía de la causa común*, ya en el siglo XIX, no exento de misticismo y, aun así, libro de cabecera de Mayakovski, había llevado a Tsiolkovsky a realizar los primeros estudios sobre coherencia. El relevo para la carrera espacial, recogido por el ingeniero Korolev, había despertado la inquietud literaria de Andréi Platónov, avivado las ideas sobre *noosfera* de Vernadsky con su contribución a la conciencia planetaria y había conducido a Aleksándr Bogdánov, médico de profesión y opositor a Lenin de vocación, a realizar sus experimentos con transfusiones de sangre, en pos de la vida eterna, intento que acabaría con su vida. En el discurso de 1923 para el *Komsomol*, Bujarin proponía el mejoramiento del hombre mediante la *nueva ciencia* y la biomecánica, para convertirlo en una máquina viva de utilidad óptima. Vertov y Eisenstein en el cine, Meyerhold en el teatro, Tatlin, Rodchenko y Stepanova en pintura, diseño y escultura, Moiséi Guínzburg en la arquitectura brutalista de viviendas, Arvatov y Tretyakov en la teoría del arte apoyaron el movimiento *Proletkult*, cultura hecha desde la perspectiva del proletario. La técnica, entendida así, no es el dominio de la naturaleza, sino la relación, en clave ideológica, entre el hombre y la naturaleza.

Modo de ser productivo

Biomecánica, ergonomía, control del deseo, vigilancia, teletrabajo, *light painting*.

«Nadie hasta ahora ha determinado
lo que puede un cuerpo» (Spinoza, 2012, p.136).
Salvo el mercado.

Alekséi Gastev (1882-1939), en su faceta de poeta, fue *ingeniero de almas* y, en la de sindicalista, ingeniero de la Revolución. Tras unos años como huelguista y agitador bolchevique, entre 1905 y 1907, en que se vio en diferentes ocasiones proscrito y perseguido, consiguió huir tantas veces como fue arrestado, para terminar en París, en donde se familiarizó con el sindicalismo francés. Fue el impulsor de la *organización científica del trabajo* a la soviética, a través de la fundación y dirección del Instituto Central del Trabajo, constituido en 1920, con el beneplácito de Lenin, considerado por el mismo Gastev como su última obra de arte (Smirnov, 2013, pp. 99-100). A diferencia del taylorismo y el fordismo americanos, que mantenían al trabajador al margen de las decisiones sobre la productividad y la maximización de beneficios, el programa de Gastev se dirigía directamente al trabajador para mostrarle *cómo trabajar*, según apuntaba en su libro con ese título, de 1921. El nuevo hombre soviético debía ser un gimnasta sano, un luchador organizado y no un santurrón o un mendigo, que llevara con valentía la cultura, entendida como técnica productiva, tal como exhortaba en su escrito *¡Juventud, vamos!* (1923). La eficacia del trabajo empieza por la toma de conciencia por parte del trabajador del proceso productivo, el cuidado de su cuerpo y de sus máquinas, y la organización instalativa, ergonómica y racional de su puesto de trabajo, que toma como referencia la altura del codo. La fábrica es una unidad orgánica en la que los ejercicios de resistencia y carga gradual, movimientos del brazo y el cuerpo para golpear, las rotaciones rápidas y desplazamientos, están conectados tanto con la máquina como con los compañeros. El empuje para trabajar debe venir de la mano del entusiasmo colectivo que se experimenta cuando la masa de trabajadores se dirige a su puesto de trabajo, a la llamada de las sirenas de las fábricas. Gastev planeó una campaña pedagógica para llevar sus martillos y sus libros por todo el país con la misión de energizar a la juventud soviética para apagar las velas y encender la luz eléctrica.

En 1938, Gastev cayó bajo sospecha y fue arrestado en los tiempos de la Gran Purga estalinista. Al parecer, los trabajadores del sistema de gestión racional punitivo del NKVD habían perfeccionado de tal manera sus técnicas de organización científica del trabajo que esta vez no pudo escapar y murió fusilado en los suburbios de Moscú.

El sistema de Gastev nunca llegó a implantarse como se diseñó en un principio. La falta de medios, la introducción de automatismos absurdos que ritualizaban el trabajo y el miedo a las gafitas vigilantes de Lavrenti Beria desde el NKVD impusieron un sistema de control y encierro al estilo de los centros disciplinarios, tal como los describirá Foucault en *Vigilar y castigar*. Beria, que impartía un curso de psicopolítica en el extranjero desde su cargo en el Comisariado del Pueblo para Asuntos Internos, del que se dice que Kenneth Goff tomó buena nota para su *Psicopolítica: técnica del lavado de cerebro* de 1956, no solo contemplaba la posibilidad de imponer un sistema normativo de disciplina y control sobre el sujeto consciente, sino que apuntaba modos de reclutamiento de incautos, control del deseo, sometimiento voluntario, obediencia, resistencia, reflejo condicionado, degradación y corrección, recogidos en el *Manual de lavado de cerebro* (1955) de Hubbard, fundador de la cienciaología. Gastev, ya en sus últimos escritos, fantaseaba con un ejército de proletarios numerados, casi indiscernibles de una máquina, que asentaban con voluntad colectiva (Beissinger, 1988, p. 108). Al mismo tiempo, en 1924, Zamiatin escribía la novela *Nosotros*, en la que la vida en una ciudad de acero y cristal está constantemente bajo vigilancia y sometida a la autoridad y donde los modos de trabajar de los hombres número están totalmente alienados. Por otro lado, hay que señalar que el fordismo no solo entró en la URSS a finales de los años 20, sino que lo hizo por la puerta grande cuando ingenieros de la Ford Motor Company, la General Electric y la Albert Kahn Associates fueron invitados a participar en el Plan de Industrialización. Ya en los años 10 en los EE. UU. el matrimonio Frank y Lilian Gilbreth había comenzado sus estudios de ergonomía y resistencia en el trabajo en pos del abaratamiento productivo, utilizando por primera vez la fotografía de larga exposición (Smirnov, 2013, p. 105), técnica que más tarde se conocería como *light painting* y que artistas como Man Ray, Gjon Mili y Picasso, por influencia del anterior, utilizarían como técnica artística.

La crisis, que ya auguraba Foucault, de las instituciones de encierro como la fábrica, la cárcel, el hospital, la escuela y la familia llevará a Deleuze en su *Post-scriptum sobre las sociedades de control* (1999, pp. 277-ss) a poner de manifiesto otras formas de vigilancia abiertas que operan desde que la producción se ha deslocalizado y los activos financieros se han vuelto tóxicos (p. 152). En la sociedad posfordista, el control no consiste en la imposibilidad de salir del centro de trabajo, sino en la dificultad de entrar en ciertos círculos de privilegio del mercado laboral neoliberal. Así, el sujeto contratado se siente permanentemente en deuda y se autoexige un nivel de productividad y eficiencia sin competencia, bajo la velada relación que existe entre deuda, culpa y responsabilidad que ya apuntara Nietzsche en la *Genealogía de la moral*. Se trata de conseguir que el sujeto trabaje a destajo, voluntariamente, a través de la proyección de los deseos del ego, bajo la promesa de la realización personal y el impulso mercantilizado de cursos de *coaching*, *management*, resiliencia y liderazgo, con lo que se genera un perverso juego lingüístico en el que la precariedad se llama *emprendizaje*, el reciclaje formativo pasa a ser flexibilidad, la deslocalización supone la posibilidad de vivir muchas vidas y a los videntes se les llama ahora asesores. Ya no es necesario el entusiasmo colectivo, sino tan solo la ciega complicidad de todos, que ya apuntara La Boétie en su *Discurso sobre la servidumbre voluntaria* de 1548, a pesar de los intentos de Hayek por exonerar al capitalismo, frente al socialismo y demás totalitarismos, de ser un *camino de servidumbre* (1944).

El diseño de interiores y su ritualización mediante protocolos de actuación, al modo como lo pensara Gastev pero de forma más sofisticada, ha jugado un papel muy importante en la intensificación de la vida laboral. Sin embargo, ya no se busca que el sujeto sea consciente del proceso productivo, sino que se busca la aniquilación de la incompetencia, puesto que, ahora, lo que tiene que ser *smart* ya no son las personas sino los objetos y el entorno, que adquieren en su uso intuitivo el estilo del juego. Por un lado, los centros de trabajo, al asimilar características domésticas de confortabilidad, tanto en el mobiliario, familiar y ergonómico, cuanto en las dinámicas de trabajo que alternan con actividades tonificantes y de cohesión y ocio, al estilo de lo que Edgar Cabanas y Eva Illouz definen como *happycracia* (2019), lo que se hace es disolver el tiempo de trabajo y el tiempo de descanso. El objetivo no es que el trabajador no sienta fatiga, sino que sienta el trabajo como si no lo fuera, de tal modo que asuma la tendencia a absorber el tiempo reservado para lo lúdico, porque ahora, el trabajo, ya lo es. Así, cada vez es más habitual que haya zonas de descanso en el lugar de trabajo, rincones acogedores en los que encontrar elementos como sofás, una mesita de centro de IKEA como la de tu propia casa, un microondas, máquinas expendedoras de comida saludable que se complementan con descuentos para el gimnasio, formas de entretenimiento desestresantes y, por supuesto, acceso a internet como paradigma de libertad ilimitada. Por otro lado, desde que la pandemia de la COVID-19 forzó a asumir el teletrabajo, se permite y fomenta cada vez más la realización

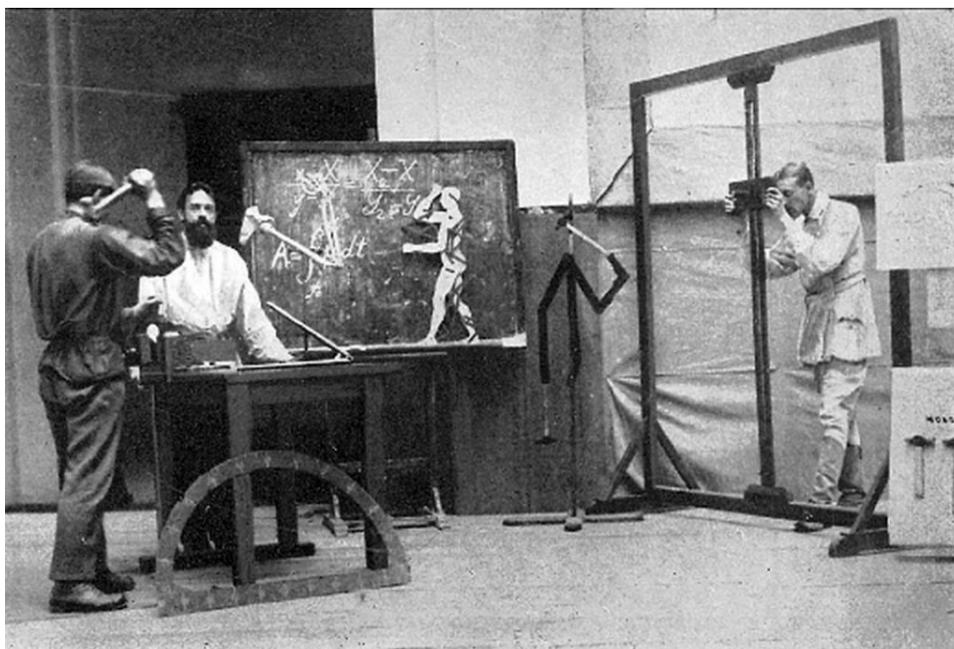
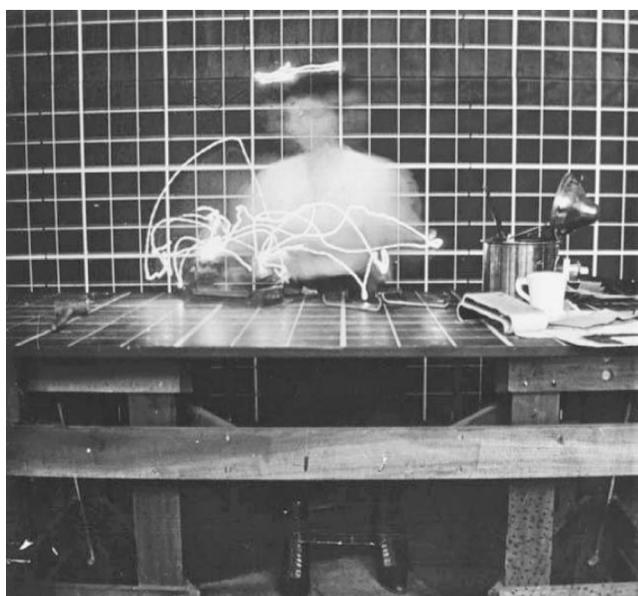


Figura 1: Pruebas de movimiento, TsIT, Moscú, 1923 (Smirnov, 2013, p. 103)



Figuras 2 y 3: Frank y Lillian Gilbreth (1913). Estudio de movimiento. Fondo de la Librería Artstor



de actividades docentes, educativas y laborales en las propias casas, sin vigilancia, sin horarios, que se vende como un estilo de vida, para lo cual solo es necesario crear un ambiente adecuado con elementos decorativos motivadores, una mesa de trabajo, una silla ergonómica antiagotamiento, como las de los *youtubers*, un flexo de led, un *apoyamóvil*, un *apoyavasos*, un *apoyapiés*, colocar nuestro portátil y empezar a trabajar. Byung-Chul Han, en su libro *Psicopolítica* (2014), advierte que el trabajador se ha convertido en un empresario de sí mismo que se autoexplota (p. 17), y el *big data* es ahora el *big brother* digital que actúa como un panóptico deslocalizado y omnipresente a través de estímulos positivos que emergen a través de cada dispositivo (p. 78). Así, la conexión permanente es la producción permanente, como ocurre en las granjas de gallinas ponedoras, en las que nunca se apaga la luz artificial para simular el día y estimular la actividad a niveles de masoquismo. El mayor problema que presenta este sistema, de cara a la posibilidad de cambio, es que la autoexplotación no admite revolución alguna, por confusión de sujetos.

Modo de ser urbano

Ruido, identidad sonora, anacoreta urbano.

«Es mejor no criar un león en una ciudad.
Pero, si se cría, hay que resignarse a su temperamento».
(Aristófanes, *Las ranas*, V 143, 3)

Cuando, en 1938, Arseny Avraámov (1886-1944) vio las barbas de sus vecinos pelar durante las purgas estalinistas, incluida la reclusión de su amigo Theremin en una *sharashka*, para la elaboración de equipos de espionaje, desistió de toda experimentación sonora. Renunció a los pianos preparados y las sinfonías ruidistas, a los estudios sobre organización del sonido, la música microtonal emitida por su *ultrachromatic*, al arte gráfico-sonoro surgido a raíz de la experimentación con el cine sonoro con el grupo *Multzvuk* de 1930 mediante la lectura de tiras de curvas dibujadas y leídas bajo un lector óptico, el análisis de los surcos del fonógrafo y la matematización de fenómenos acústicos. Avraámov tenía formación académica recibida en la *Sociedad Filarmónica de Moscú* y había tenido a Taneyev como profesor de composición. Sin embargo, en los años 20, había presentado a Lunacharsky un descabellado proyecto para quemar todos los pianos afinados, elemento paradigmático de toda casa burguesa, al tiempo que presentaba a Bach como «el mayor criminal ante la historia, que ralentizó la evolución lógica de la contemplación del sonido durante dos siglos, paralizando la capacidad de escucha de millones de personas» (Smirnov y Pchólkina, 2011, p. 215). Con la *Sinfonía de las sirenas*¹ (1919), Avraámov quería recordar al proletario su decisivo papel para escribir la historia. Así, en 1922, con un banderín de maniobras y una pistola, encaramado a una plataforma elevada, dirigió la Sinfonía, con las sirenas antiniebla de la flotilla soviética del Caspio, el tronar de dos baterías antiaéreas, los disparos de una división de artillería, el motor de varios hidroaviones, las locomotoras de la estación, una de ellas con veinte silbatos afinados, las sirenas de las fábricas de la ciudad, varios regimientos de infantería y coros de trabajadores, que entonaban *La internacional* y *La marsellesa*, mientras estallaba un colofón de pirotecnia (Smirnov, 2013, p. 136). Pero, al finalizar el tiempo de la NEP, se vio obligado a abandonar la experimentación y los nuevos géneros musicales que dialogaban con el nuevo contexto urbano, para volver a la composición tonal basada en melodías folclóricas de Kabardino y Balcanaria (Smirnov, 2013, pp. 29-31). Acabó sus días en un cuchitril de Moscú, con una pensión miserable para él, su mujer y sus diez vástagos, quedando relegado al olvido. Sus hijos, por su parte, heredaron la vocación del padre, pero no se hicieron músicos, sino incendiarios. Los más de dos mil metros de cinta sonora, rica en nitrato, que Avraámov guardaba en su casa, fueron fundidos por sus propios hijos, aficionados a la pirotecnia, aprovechando que su padre fue enviado al Cáucaso Norte, a la ciudad de Nálchik, para el estudio del patrimonio musical de poblaciones locales (Smirnov, 2013, p. 182).

Avraámov quería dotar al proletariado de una identidad sonora y las repercusiones que esta tenía en las costumbres urbanas. Las pesadas campanas de las iglesias ortodoxas habían dejado de marcar las horas y los ritmos del *ora et labora*, para ser sustituidas por las sirenas de las fábricas, sonido que debía aglutinar enérgica y colectivamente al trabajador. Ni los poderes de la Iglesia ni los del Estado burgués tenían autoridad sobre el pueblo proletario, que se regía por su propia voluntad de levantar el país. El nuevo campo acústico de la industrialización es ahora no solo un efecto que el sujeto experimenta en relación a una fuente de sonido, sino la reconfiguración de los modos de vida, puesto que los seres humanos están sujetos a los ritmos emergentes del mundo. Avraámov era muy consciente de que la música, de entre

¹ Si bien será la de Bakú la interpretación más conocida de la *Sinfonía de las sirenas*, por el arsenal acústico involucrado, no fue ni la primera ni la última de las representaciones. El recorrido fue el siguiente: Nizhny Novgorod (1919), Rostov (1921), Bakú (1922) y finalmente Moscú (1923) (Smirnov, 2013, p. 148).



Figura 4: Avraamov dirigiendo en Moscú la *Sinfonía de las sirenas*, 7 de noviembre de 1923. *Pioneros del Sonido*, n.º 14, p. 5

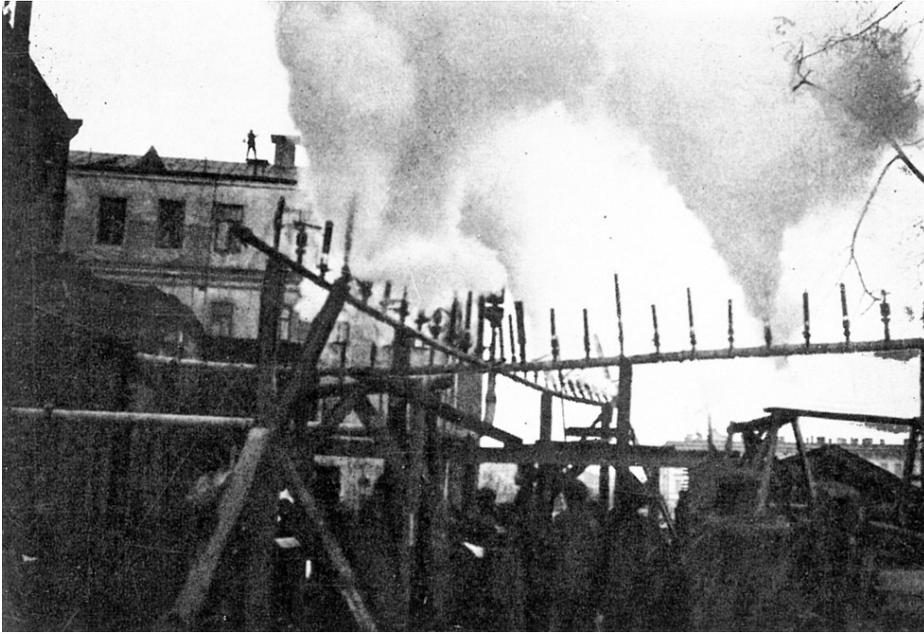


Figura 5: Pirotecnia. Ejecución de la *Sinfonía de las sirenas* en Moscú. *Pioneros del Sonido*, n.º 14, p. 4

102 todas las artes, es la que tiene mayor poder de organización social. El trabajo colectivo en la agricultura o en el ejército no puede entenderse sin canciones que acompañen los biorritmos de la actividad. Hasta el momento, la música había sido utilizada como recurso teológico-político al servicio del entusiasmo colectivo fiel al idealismo burgués, como una *oda a la alegría* propia de la obediencia del *alma bella* que hace de toda música la estetización de lo sublime, un himno que embarga al sujeto, desprecia el cuerpo y se ríe de la muerte. Pero, mientras el ruido urbano pueda ser organizado como lo fue la noche del San Petersburgo Rojo, existe la esperanza de la Revolución. Se trataba ahora de encontrar una nueva sonoridad para la clase proletaria, aunque, en el fondo, terminaría sin salir del paradigma de la obediencia, en este caso, a la causa soviética. El tiempo reservado para la actividad industrial se llenó pronto de ese ruido que transformó la esperanza en un impostado entusiasmo represivo que se encuentra en lo rítmico colectivo, quedando vedado el descanso individual por pura imposibilidad de desconectar, de desacoplar el pulso cardíaco del metrónomo de las máquinas.

Wendy Brown, en *El pueblo sin atributos* (2016), advierte que, en los tiempos del neoliberalismo, el compromiso político y la acción colectiva han sido desactivados; aunque guarda la esperanza de que no hayan sido anulados. Frente al análisis foucaultiano en el que el *homo politicus* ha sido sustituido por el *homo economicus*, Brown afirma que el primero sobrevive en estado latente, puesto que lo económico no puede nunca desvincularse de las políticas que le son propias. De ahí se deriva el descontento social que invade el ánimo del ciudadano actual, abriéndose ahí un resquicio para la esperanza (Brown, 2016, p. 131). El entusiasmo de *La internacional* y de los desfiles militares se ha vuelto *kitsch* desde el momento en que ya no puede hablarse del pueblo en sentido positivo. La masa se ha transformado en aglomeración, generando un caótico griterío ensordecedor, de efecto llamada, capaz solo de congregarse en eventos deportivos, conciertos de rock, atascos matutinos y la época de rebajas. La perfección maquinal asumida por el hombre productivo olvida que una máquina puede asumir un trabajo simple con un grado de perfección sobrehumano, por encima de lo biológico. De este modo, el corazón humano, al acoplarse al ritmo automático, se ve abocado a la taquicardia y la fibrilación. El *homo economicus* se somete, por su efecto narcotizante, a la música de ascensor que ensordece el espacio volumétrico del centro comercial y del tiempo de espera con el teleoperador, ante la exasperación de los ritmos urbanos.

Apunta Sloterdijk que la ciudad es el entorno más propicio para el anonimato y la misantropía, puesto que proporciona un baño en la multitud. Los días del esteticismo urbano de Baudelaire, como prostitución del alma, no son otra cosa que la irresponsabilidad moral (2020, p. 155). Respecto a esa amoralidad de la ciudad, cuyo gobierno se entendía en Platón como el gobier-

² Hylaea era, en griego antiguo, el nombre que tenía el bosque de Kherson donde los Burliuk se criaron de pequeños. La intención era evocar una época remota y primigenia desde la que proyectar el futuro.

no de las pasiones, dirá Sloterdijk que, «desde la muerte de Sócrates, existe en el mundo un divorcio entre la ciudad y la verdad. La pena máxima contra el hombre mejor y más justo significó el fracaso de la vieja ciudad como lugar de la buena vida» (2020, p. 167). Así lo confirmó la apologética cristiana declarando enemigos del alma a mundo, demonio y carne. El ciudadano, que ha renunciado a intentar ser un dios o una bestia, busca en la ciudad colmar sus necesidades y cumplir sus expectativas. Es entonces, cuando la ciudad defrauda en sus promesas, que surgen los traidores de la urbe. La ciudad es vista en ese momento como una selva cuyo sonido es hostil, terrible y amenazador, mientras que la naturaleza adquiere la connotación de locus amoenus cuya sonoridad es evocadora de paz y paradigma de libertad. El neorruralismo es la moderna *huida a los bosques* de Thoreau, a pesar de que el ruido tecnológico, la vibración del móvil y el teclado del ordenador siguen sonando sin parar. Mientras tanto, en la ciudad, el ágora se ha vuelto rotonda, los parques, lugares para el botellón, las tertulias de los cafés se han trasladado a las redes, y así la polis se ha quedado sin la retórica de Siracusa que buscaba formar ciudadanos modélicos. El ensordecedor ruido de la ciudad no es otra cosa que contaminación acústica. La música con auriculares, escuchada de manera individual, en el metro o el centro urbano, se presenta como un modo de huir del mundanal ruido y silenciar así el bullicio ensordecedor de los medios de transporte, de las voces elevadas, de los músicos callejeros, de los encuestadores asaltantes, de los moralistas de las ONG y otros predicadores agoreros de asfalto. El anacoreta de ciudad es un disidente que busca, con inmediatez, el espacio del retiro temporal, manteniendo la mente en la *ciudad de Dios* mientras los pies transitan por la *ciudad terrenal*. En el fondo, el cosmopolitismo de Diógenes de Sinope no era otra cosa que una falta de urbanidad y, quizá por eso, no se conceda ya a los perros callejeros, que terminan en centros de reclusión, el estatus de ciudadanía que les era propio. Solo la paloma, que nunca mostró respeto por los monumentos, parece habitar la ciudad en libertad.

Modo de ser aburrido

Zaum, juego, azar, norma, crítica.

Le decía Lunacharsky a Prokófiev:
«Tú eres revolucionario en la música como nosotros
somos revolucionarios en la vida; debemos trabajar juntos».
(Morózov, 1967, p. 64)

103

Vasily Kamensky (1884-1961), como buen poeta, inventó las circunstancias de su propio nacimiento, que situaba en la cabina de un carguero a vapor. Provenía de una familia de siervos, pero se crio con una tía suya, al morir sus padres cuando tan solo tenía cinco años, en la ciudad de Perm, entre barcasas y remolcadores. Su primer empleo llegó pronto, por aburrimiento y por hambre, como contable en una compañía ferroviaria, pero al poco se inició en habilidades creativas como poeta, como agitador político y como pintor, ya en San Petersburgo, a partir de 1906. Entró en la compañía de teatro de Meyerhold al tiempo que escribía poesía para prensa local y su nombre empezaba a tener sonoridad en ambientes culturales. Con los hermanos Burliuk aprendió pintura y, con Khlebnikov, a rimar sonidos mediante la lógica del juego que permite conexiones semánticas novedosas. Con todos ellos formó parte del grupo Hylaea², que por aquel entonces se dedicaba a actuaciones callejeras utilizando el idioma inventado *Zaum* [За-умь], «trans-mental», poco antes de los experimentos sonoros de Hugo Ball en el *Cabaret Voltaire*. Desde 1910 eran conocidos por pasearse por las calles con las caras pintadas, envueltos en pancartas y tocados con la elegancia que les proporcionaba un ramillete de cucharillas prendido del ojal o una simple zanaahoria. Iban recitando por las calles y garitos de las ciudades más importantes de Rusia, el almanaque *Jaula de jueces*, un compendio de poesía experimental ruidista y caligramática de Kamensky y Klevnikov, con dibujos de David Burliuk, impreso en la editora petersburguesa Zeitung sobre vistosos papeles tapiz para pared de casas sencillas. El título, escrito a máquina sobre una tira de papel, se pegaba sobre la cubierta a modo de *collage*. De los 300 ejemplares impresos, cada miembro del grupo llevaba siempre uno en el bolsillo del abrigo, para espearlo en cualquier momento y en cualquier lugar (Polyakov, s. f.).

El grupo Hylaea, ya con Mayakovsky, gran seguidor de Kamensky, fue el responsable del manifiesto *Bofetada al gusto del público* (1912), encuadernado con arpillera, así como de la mítica ópera *La Victoria sobre el sol* (1913). Pero, por aquel entonces, el espíritu de explorador ruidista de Kamensky lo había llevado a surcar los cielos de Europa, todavía vírgenes y desregulados, pilotando un *Blériot XI* junto con el gran genio de la aviación, Slavorossov. En su novela autobiográfica *El café de los poetas*, Kamensky describía sus sensaciones:

En los oídos, la música de los motores. En la nariz, olor a gasolina y aceite usado, cintas aislantes en los bolsillos. En sueños, vuelos futuros [...] Slavorossov y yo éramos músicos especiales de estilo circense: [Él] tocaba maravillosamente con una cuerda, tiraba de un palo a través de una caja de puros y yo tocaba un acordeón, del que nunca me separé. (1991, p. 548)

Kamensky dedicó a Slavorossov su poemario *Tango con vacas: Poemas de hormigón armado* (1914), el tercero de los libros de *Jaula de jueces* sobre papel de pared, que escribió al apartarse de los cielos, tras un accidente de aviación que lo dejó sin su preciado aparato volador. Dedicó el resto de su vida a las actividades culturales, exposiciones y su labor literaria, como auténtico revolucionario.

A pesar de la relación indirecta que los movimientos de vanguardia rusos tenían con el idealismo subjetivista y monista de Bogdanov, frente al que Lenin había contestado en 1908 con su obra *Materialismo y empiriocriticismo*, fueron muy bien recibidos por los grupos revolucionarios, según apuntarían en los años 20 los textos de Lukács, Plejanov y Trotsky en *Literatura y revolución*, porque, además de poetas, tenían ingenieros. La cuestión era si el arte debía surgir de la clase proletaria o si era el arte el que debía dotarla de identidad. Lunacharsky admitía que las artes, como parte de la superestructura condicionada por la base, debían desarrollarse bajo la fórmula de los nuevos juegos de la experimentación en los *vjutemas*, los nuevos talleres de enseñanza superior. El artista soviético debía encontrar una nueva forma surgida de un nuevo orden social, sirviendo así a los fines de la Revolución. La nueva forma no debía estar condicionada por el pasado burgués de las artes, de modo que el arte soviético no debía constituirse contra el pasado, sino a pesar del pasado. Para ello, debía afirmar la autonomía absoluta que le otorga la suspensión de lo temporal histórico, anulando el sentimiento de deuda, en detrimento de la crítica, para encontrar nuevas estrategias a través de nuevas perspectivas que disparasen el cambio. El arte así, no es cualquier cosa fuera de la lógica, sino otra lógica. El artista es entonces el que nos salva del puro azar o, como ya apuntaba Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* de 1795, el estímulo del juego, en el hombre, es liberador, puesto que supone la abolición de todas las barreras, la supresión de la coacción de lo temporal y el surgimiento de un impulso de la lógica que lo lleva junto con el ser absoluto de la belleza: «La belleza es el objeto común de ambos impulsos, esto es, del impulso lúdico» (Schiller, 2018, p. 74).

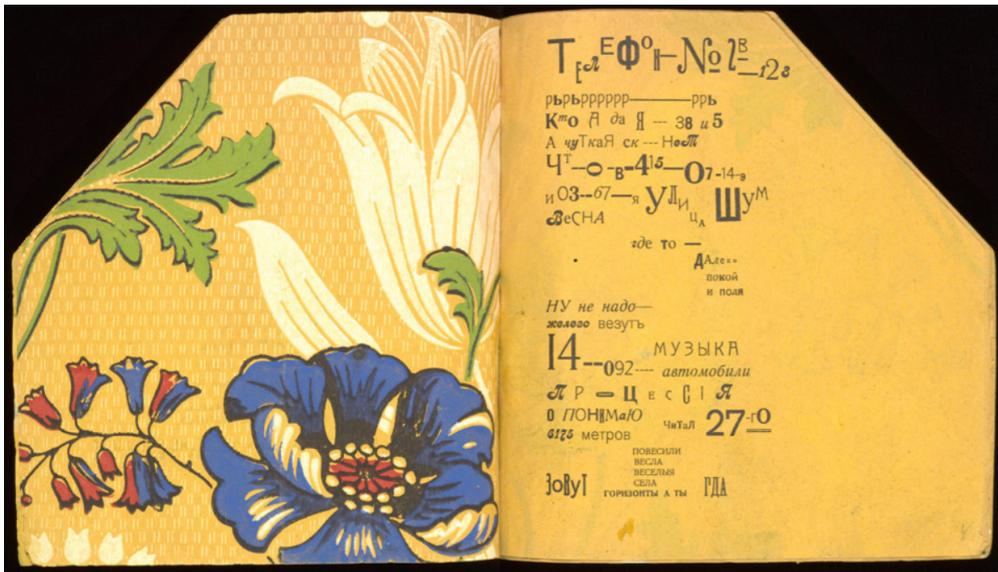
No solo la actividad de jugar conlleva un corte en lo temporal rutinario, sino que la misma creación es un juego que supone una despreocupación temporal propia del estar aburrido. Unamuno definía el aburrimiento como aquello «que ha inventado los juegos, las distracciones, las novelas y el amor» (2002, p. 33). Heidegger distingue entre tres modos de aburrimiento, *Langeweile*, literalmente, *rato largo*, en escala gradual, según la conciencia del paso del tiempo va desapareciendo. En primer lugar estaría el aburrimiento cuando el tiempo de espera se nos hace largo en lugares como una estación de tren y buscamos cualquier distracción de manera utilitaria, que, en nuestro caso, tenemos cubierta si disponemos del móvil. En segundo lugar, estarían las actividades tediosas que, por el poco interés que generan, provocan una sensación de esterilidad. Mark Fisher, en su *Realismo capitalista*, apunta a una «hedonía depresiva» que no consiste tanto en la imposibilidad de sentir placer cuanto en la imposibilidad de hacer otra cosa que no sea buscar placer, fuera de lo cual, todo parece aburrido (2018, p. 52). En este caso, las distracciones puntuales y las interrupciones innecesarias salen al rescate del momento, alargando la agonía. Sin embargo, ninguna de ellas desvincula al sujeto de la conciencia temporal (Heidegger, 2007, p. 133), puesto que sigue quedando ligado al pasatiempo, a la procrastinación y a la fascinación por el azar. Esta necesaria suspensión temporal en la actividad es a la que Heidegger atendería bajo la consideración última del aburrimiento, que ocurre cuando el pasatiempo se apodera de la conciencia temporal y el sujeto sucumbe gratamente a la tiranía del goce desprejuiciado del acto creativo. El tiempo se dilata de tal manera que parece no existir un final y eso libera al hombre, por un momento, de la angustia propia de la conciencia del devenir, en el instante en que pierde la noción del tiempo (Heidegger, 2007, p. 184).



ФУТУРИСТЫ

АЛЕКСАНДРОВ

ПРОФИЛ



Figuras 7, 8 y 9: Kamenskiy (1914). Portada-contraportada, Tango con vacas y Teléfono

3 Aunque el interés de Meyerhold venía de antes, es conocido el encuentro que tuvo lugar entre Meyerhold y Mei Lanfang, uno de los actores chinos más grandes que ha dado la Ópera de Pekín, famoso por su elenco de papeles femeninos y por sus movimientos con las manos, en relación con la *rasa* [sabor, emoción] del Natyasastra, en el año 1935.

En los tiempos del consumo, en donde el nuevo Palacio de Cristal es Amazon y lo que nos salva del azar son las aseguradoras, la ludificación de las formas ha invadido todos los ámbitos sociales y la imposición del entretenimiento torna regulativo un tiempo que debería estar exento de normas. El recreo, el carnaval o las vacaciones, lejos de ser una oportunidad para la rebeldía, son en realidad un tiempo pactado para la fisura de la norma misma, que la permite, quedando así desactivada su capacidad de transformación (Burger, 2000, p. 127). La ruptura de la tradición se convierte en tradición de la ruptura y ello supone la neutralización del potencial crítico que tan solo parece hoy mantenerse, herido y atrincherado, en el meme. Toda voluntad de profanación, de exhibicionismo y de transgresión, en el tiempo actual del *goza tu síntoma*, en el que el dandi se ha vuelto un mamarracho, su originalidad se vuelve normativa en los tiempos obscenos del *reality show*. Ante la crisis del arte, se hace inevitable la crisis de la crítica, arrastrada por ella, que ha dejado de ser, según el *dictum* de Baudelaire, «parcial, apasionada y política» (1996, p. 102), para pasar a ser una disputa estéril entre *haters* y *lovers*. La crítica, según apunta Benjamin en *La técnica del crítico en trece tesis*, es una cuestión moral que debe evitar el entusiasmo. El crítico es un estratega que debe hablar el lenguaje del artista a través de consignas y tomar partido o callar, puesto que la crítica no es hermenéutica ni un comentario objetivo, sino que debe agarrar la obra como si de un arma blanca se tratase. «La auténtica polémica aborda un libro con tanto amor como un canibal se prepara un lactante», apunta Benjamin (2015, p. 36).

Modo de ser teatral

Cuarta pared, *skomoraj*, desactivación, urbanismo táctico, basura.

Pecunia non olet,
«Atqui ex Lotio est» [Pero es de la orina].
(Suetonio. *De vita Caesarum VIII*, 23, 3).

Vsévolod Meyerhold (1874-1940), colaborando con Lunacharsky, llamó a su plan de renovación de las artes escénicas *Octubre teatral*, en honor y provecho de la Revolución. Una de las primeras obras que estrenó tras la toma del Palacio de Invierno fue *Misterio bufo*, de Mayakovsky, que representaba el triunfo de los proletarios frente a la clase burguesa. Su autor había dado la instrucción de que cada representación debía ser diferente. Meyerhold, que se había formado en el teatro de Stanislavsky, criticaba su método, que consistía en meterse en el papel del personaje, por su naturalismo imitativo. Meyerhold basaba sus técnicas interpretativas en el gesto y el control corporal de la biomecánica que Gástev había desarrollado para la actividad productiva, llevada a cabo por los propios obreros, que no debían ser actores de profesión. Para ello, fusionó las técnicas del circo, la gimnasia rítmica, el teatro chino³ y la comedia del arte, coordinando una perfecta coreografía entre gesto, voz y música, que se articulaba a través de estructuras móviles que rompían con la cuarta pared y obligaban al espectador a involucrarse en la escena (Zlotnitzky, 1976). Cada interpretación debía adaptarse al espacio escogido, ya fuera un teatro, la plaza de un pueblo o el vagón de un tren del *Proletkult*. Así debía revelarse, en su acción, como única, puesto que el aprendizaje de los actores consistía en conocer todos los gestos asociados a sensaciones y emociones para aplicarlas en el momento adecuado y producir el efecto deseado en el público, en clave conductual de las teorías de Pavlov. Sin embargo, el proyecto no gustó demasiado en las altas esferas soviéticas, que apuntaban hacia las técnicas del montaje en el cine, con el *Efecto Kuleshov*, de modo que Meyerhold fue cesado de su puesto. En 1923, aprovechando el aperturismo de la NEP, Meyerhold abrió un teatro con su nombre en el que se congregaban los proyeccionistas del grupo del filósofo y artista Solomón Nikritin (1898-1965) que consideraban las técnicas productivas, tanto artísticas, industriales y sociales, como parte de un plan programático, dinámico y racional, tendente a desarrollar una ciencia universal a través de cartogramas, con cálculos de posibilidades, que hoy llamaríamos algoritmos, en la línea del monismo científico de Aleksandr Bogdánov, mediante la búsqueda de similitudes en todos los campos del conocimiento. Se programaban exhibiciones del arte del movimiento de Gástev, conciertos-lectura de Mayakovsky y Theremin, experimentos de música ultracromática de Avraámov y se llevaban a cabo audiciones de la *orquesta mecánica* de Sholpo con talleres de marionetas.

La recuperación del teatro callejero medieval preburgués llevó a Meyerhold a asumir la condición del *skomoraj* (Ryaposov, 2000), una suerte de bufón pintoresco, malabarista, músico disonante, burlata y obsceno que le decía las verdades al rey. A este personaje se le atribuye la creación del teatro de títeres a la rusa, en el siglo XI, de lo que dan cuenta los frescos de la ca-

tedral de Santa Sofía en Kiev, y que serían utilizados en los trenes del *Proletkult* para el plan de alfabetización. En 1648, el zar Alekséi Mijáilovich emitió un *ukaz* condenando a los *skomoroji* por blasfemos, mandando quemar, en un gesto iconoclasta muy *ortodoxo*, las marionetas y los instrumentos típicos del gremio. Los *skomoroji* fueron desde entonces marginales, perseguidos por la autoridad civil y religiosa. Meyerhold recuperó su utilidad política⁴ y terminó sus días corriendo la misma suerte, en el paredón de Moscú, durante las purgas estalinistas.

Meyerhold consiguió en el teatro una revolución del mismo calibre que la conseguida en el ámbito social. Los actores, identificados en su clase social por el gesto y el vestuario de Ste-pánova, apuntaban a una toma de conciencia de la clase trabajadora. La pared de separación entre la escena y el público, a modo de iconostasio, pared divisoria entre el pueblo y los sacerdotes en las iglesias bizantinas, reminiscencia de la sacralidad de la tragedia ática y recuerdo del clasismo burgués, había caído. El actor-trabajador era ahora un sujeto activo, también en la calle, para pasar a confundirse con el espectador que, a su vez, se veía compelido a la acción. A pesar de los logros, el periodo revolucionario ruso había dado paso al periodo socialista de los planes quinquenales que terminaron con la NEP. Todo atisbo de rupturismo en las artes, que pudiera socavar los logros sociales, quedó cercenado. Lejos de conseguir una abolición de las clases, la Revolución se quedó en la legitimación de las nuevas élites, la uniformización social, el gesto socialista y la imposición forzada a la toma de partido, que no era otro que el partido único, bajo el mandato del terror.

En el mundo actual del hipercapital, que copa el horizonte de lo pensable, lo lógico y lo ilógico se confunden mientras la tragedia es recibida hoy como parodia, sin dejar espacio, como hemos visto, para la crítica. La división entre escenario y espectador ha quedado disuelta en el urbanismo contemporáneo, que ha pasado de ser estratégico a ser táctico. El arte subversivo quiso epatar, pero la provocación se topó con que la realidad es ya metartística. Esto puede verse en casos como el del artista Gustav Metzger o el de Damien Hirst, cuyas respectivas obras, que representaban basura, fueron tratadas como tales por el personal de limpieza del museo que las exhibía, en lo que podría verse como un conflicto de intrusismo laboral por parte de ambos. Mientras que el artista tiene capacidad para decidir qué es arte, el personal de limpieza la tiene respecto de lo que es basura. En su libro *K-PUNK: Vol. 1*, apuntó Mark Fisher la dificultad que tiene hoy la obscenidad para subir al escenario cuando la misma realidad ha caído en un ciclo ficcional altamente inclusivo (2019, p. 64). Las democracias liberales tienen la capacidad de canalizar y, por tanto, desactivar la protesta anticapitalista y antisistema por la vía de la estética de lo festivo, escénico y carnavalesco (p. 167), puesto que la mayoritaria clase media aristotélica consumidora y, por definición, mediocre, ha desertado. Mientras las políticas de la desidentidad proletaria buscaban la disolución del aparato clasificatorio, las políticas identitarias buscan el reconocimiento de la autoridad, en absoluta dependencia y sometimiento (p. 246). Los únicos grupos desclasados que podrían llevar a cabo un cambio, porque no tienen nada que perder, son incompatibles entre sí: por un lado, están los que queman contenedores de basura y, por otro, los que viven de ellos. La ciudad, ordenada por el urbanismo, fundamentalmente en contra de la vida espontánea de los ciudadanos, ya no en sentido funcional ideológico, propio de las ciudades soviéticas, sino bajo las normas de la estrategia del *marketing* y de la obsesión por los servicios, es la escenografía de lo individual y lo colectivo efímero que se presenta en los modos de la frívola fascinación por las superficies, los escaparates, los grafitis y el mobiliario del urbanismo táctico que tiene la función de ser obstáculo camuflado para terroristas, repartidores y demás vehículos contaminantes.

El lema lecorbusiano de «Arquitectura o revolución» ha quedado en el presente transformado en «Urbanismo o revolución», de tal manera que lo social no debe entenderse solo como un conjunto de estructuras ajenas a la ordenación de la vida. El urbanismo es un modo de ordenación de la vida comunitaria, una escenografía que dinamiza los grupos sociales. La dimensión simbólica de la ciudad queda relegada a los catálogos de los turoperadores y a la ruta del autobús turístico, con sus paradas en monumentos, museos, parques y jardines, siendo el campo de fútbol local el templo ecuménico por excelencia. En cambio, los espacios para la basura, entendida esta como aquellos residuos inútiles y objetos fuera de lugar que se barren, revalorizada en los últimos años, puntualmente, por el arte y, de forma general, por los planes de reciclaje, quedan camuflados y relegados a los suburbios y al subsuelo metropolitano, siendo identificados con la suciedad. La gentrificación, en cambio, como fenómeno esteticista y especulativo, asumirá el olor a pis de callejón como una oportunidad de revalorización, hasta que los servicios de limpieza se hagan cargo del problema. El escenario urbano

⁴ El personaje del *skomoroj* sería rescatado del olvido en el *siglo de plata* por los eslavófilos, como testimonio de una Rusia con cultura propia desvinculada de calcos europeístas que Catalina la Grande había atesorado. Dostoyevski en su realismo callejero describe algunos de ellos y Stravinsky, en su *Petrushka*, da muestra de lo popular de los títeres.

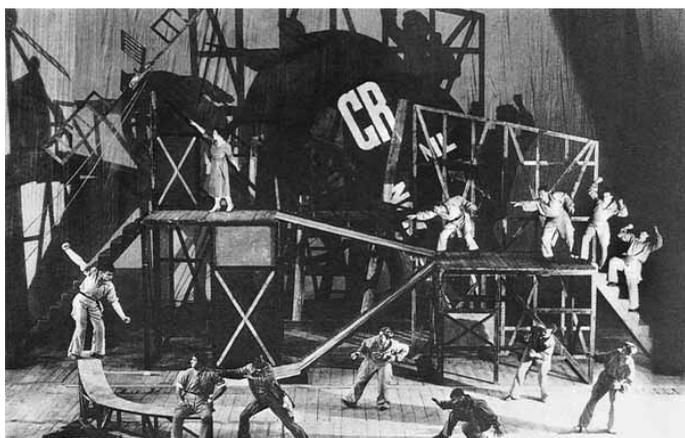


Figura 10: Escena de *El cornudo magnánimo* de Mayakovsky. <http://screenstage.ru/?p=11008>

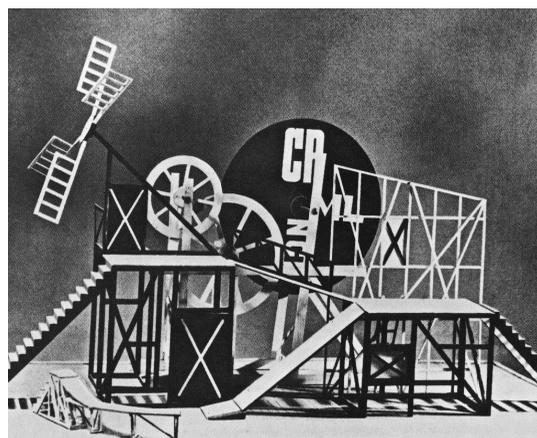


Figura 11: Maqueta de Popova. Museo del Teatro Bakhrushin, Moscú. Foto de catálogo



Figura 12: Meyerhold vestido de bufón acróbata. (Meyerhold, 1968, s. p.).

se mostrará grato o ingrato según los sectores de la sociedad que saquen provecho de ella (Fisher, 2019, p. 246), lo cual se reduce a una sencilla y eterna clasificación de las personas que viven en la ciudad: las que tienen dinero suficiente y las que no.

Conclusión

Si por algo se caracterizan los contemporáneos modos de ser del sujeto, en su faceta productiva, urbana, aburrida y teatral, es por la distorsión de los límites temporales y espaciales a los que se somete su acción individual y prácticas sociales, que desactivan su capacidad de reacción. Esto sucede como consecuencia de la seducción del mercado envolvente, la deslocalización del lugar de trabajo que difumina el horario laboral y el efecto de estabulación del espacio urbano a través de enclaves y accesos. La forma, por definición, supone la determinación del propio límite, y la opción revolucionaria de cambiar los procesos regulativos que la situación genera estaría en la posibilidad de identificar e intervenir sobre esos límites. El objetivo es la recuperación de la soberanía que el sujeto ha perdido sobre su acción individual y sus actividades colectivas, a través de los resquicios que permiten las prácticas racionales de consumo, la revalorización del tiempo de trabajo, la creatividad y los posibles usos de los lugares comunes en la ciudad, entendida siempre como espacio conflictivo de nuevas emergencias.

Referencias

- Baudelaire, C. (1996). *Salones y otros escritos sobre arte* (C. Santos, Trad.). Visor.
- Beissinger, M. R. (1988). *Scientific Management, Socialist Discipline, and Soviet Power*. Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2015). *Calle de sentido único* (A. Brotons Muñoz, Trad.). Titivillus.
- Brown, W. (2016). *El pueblo sin atributos* (V. Altamirano, Trad.). Malpaso Ediciones.
- Burger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia* (3.ª ed.; J. García, Trad.). Ediciones Península.
- Cabanas, E. y Illouz, E. (2019). *Happycracia: Cómo la ciencia y la industria de la felicidad controlan nuestras vidas*. Ediciones Paidós.
- Deleuze, G. (1999). *Conversaciones, 1972-1990* (3.ª ed.; J. L. Pardo, Trad.). Pre-Textos.
- Fisher, M. (2018). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* (C. Iglesias, Trad.). Caja Negra Editora.
- Fisher, M. (2019). *K-PUNK: Volumen 1* (F. Bruno, Trad.). Caja Negra Editora.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* (2.ª ed.; A. Garzón del Camino, Trad.). Siglo XXI Editores.
- Gastev, A. (1921). *Как надо работать* [Cómo trabajar] (2-е издание). Техн. редактор Э. М. ЭЛЬКИНА [editora E. M. ELKINA].
- Gastev, A. (1923). *Юность, иди!* [¡Juventud, vamos!]. *Издание ВЛЦПС* [Edición del Consejo Central de Sindicatos de toda la Unión].
- Gilbreth, F. (1915). *Motion Study Photographs* [Estudio sobre ergonomía] [Fotografías]. Cornell University, Ithaca (Nueva York), EE. UU. <https://library.artstor.org/#/collection/87729537>
- Goff, K. (1975). *Psicopolítica: Técnica del lavado de cerebro* (3.ª ed.; F. Estrada, Trad.). Editorial Nuevo Orden.
- Han, B. C. (2014). *Psicopolítica: Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder* (A. Bergés, Trad.). Herder Editorial.
- Heidegger, M. (2007). *Los conceptos fundamentales de la metafísica: Mundo, Finitud y Soledad* (J. A. Ciria Cosculluela, Trad.). Alianza Editorial.
- Hubbard, L. R. (1955). *Manual de lavado de cerebro*. Hubbard College Of Scientology.
- Kamensky, V. (1914). *Танго с коровами. Железобетонные поэмы* [Tango con vacas. Poemas de hormigón armado]. буракка-издателя [editorial Burakka].

- Kamensky, V. (1991). *Кафе поэтов (Путь энтузиаста): Мемуары* [Café de los poetas (El camino del entusiasta): Memorias]. En V. Kamensky, Степан Разин, Пушкин и Дантес [Stepan Razin, Pushkin y Dantes] (pp. 457-631). Pravda.
- La Boétie, E. (2019). *Discurso de la servidumbre voluntaria* (2.ª ed.; P. Lomba, Trad.). Trotta.
- Meyerhold, V. (1968). *Статьи письма речи беседы 1891-1917*. [Artículos cartas discursos conversaciones]. Издательство Искусство [Editorial Arte].
- Moróзов, S. (1967). *Прокóфьев* [Prokofiev]. Molodaya Gvardiya.
- Nietzsche, F. (1997). *La genealogía de la moral* (Ed. Revisada; A. Sánchez Pascual, Trad.). Alianza Editorial.
- Polyakov, V. V. (1910). *Садок судей* [Jaula de jueces]. St.-Petersburger Zeitung.
- Ryapосov, A. Y. (2019). *Режиссерская методология Мейерхольда* [La metodología de dirección de Meyerhold]. Издательство: РИИИ [Editorial: RIIII].
- Schiller, F. (2018). *Cartas sobre la educación estética del hombre* (3.ª ed.; E. Gil Bera). Acantilado.
- Sloterdijk, P. (2020). *El imperativo estético* (J. Chamorro Mielke, Trad.). Akal.
- Smirnov, A. (2013). *Sound in Z: Experiments in Sound and Electronic Music in Early 20th-century Russia*. Koenig Books.
- Smirnov, A. y Pchólkina, L. (2011). Los pioneros rusos del arte del sonido en los años veinte. En R. Ferré (Ed.), *La Caballería Roja. Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945* [Catálogo de exposición] (pp. 210-237). La Casa Encendida.
- Spinoza, B. (2012). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Agebe.
- Unamuno, M. (2002). *Niebla*. Universidad de Chile, Facultad CC. SS.
- Zamiátin, E. (2008). *Nosotros* (S. Hernández-Ranera, Trad.). Akal.
- Zlotnitzky, D. I. (1978). *Будни и праздники театрального Октября* [Laborables y festivos del octubre teatral]. Издательство Искусство [Editorial Arte].
- Winzavod. (2010). *Revista Pioneros del Sonido*, (14). <https://digitalmusicacademy.ru/sites/default/files/content/pionery-zvuka.pdf>.