

El siglo soviético

The Soviet Century

**Fotografía rusa
del Archivo Lafuente
1917-1972**

**Russian Photography
in the Archivo Lafuente
1917-1972**



El siglo soviético The Soviet Century

Fotografía rusa
del Archivo Lafuente
1917-1972

Russian Photography
in the Archivo Lafuente
1917-1972

Índice

7 Introducción

Ensayos

17 El sueño imperativo
por Alberto Ruiz de Samaniego

31 Fotografía e historia:
a propósito de las imágenes
de Lenin y Stalin
por Jesús González Requena

43 Historia de la fotografía en Rusia
por Irina Chmyreva

Fotografía rusa del Archivo Lafuente (1917-1972)

91 La construcción del hombre nuevo

177 Anunciadores de tempestades

209 El sueño colectivo

259 Soviets y electricidad

311 La lucha por la cosecha

355 Expansión hacia el Este

425 La guerra: dirección de la historia

543 Diario de Moscú

Apéndices

579 Biografías de fotógrafos rusos

594 Nota editorial

595 Índice de autores

595 Biografía destacada

Contents

11 Foreword

Essays

53 The Imperative Dream
by Alberto Ruiz de Samaniego

67 Photography and History:
Relating to the images
of Lenin and Stalin
by Jesús González Requena

79 The History of Photography in Russia
by Irina Chmyreva

Russian Photography in the Archivo Lafuente (1917-1972)

91 Constructing the New Man

177 Heralds of Tempests

209 The Collective Dream

259 Soviets and Electricity

311 Fighting for the Harvest

355 Expanding Towards the East

425 War and the Course of History

543 A Moscow Diary

Appendices

587 Biographies of Russian Photographers

594 Publisher's Note

595 Authors Index

595 Selected Bibliography

Introducción

Beatriz García Cossío,
Archivo Lafuente

El Archivo Lafuente reúne diversas colecciones y fondos documentales especializados en arte moderno y contemporáneo. Fue creado por José María Lafuente en el año 2002 con la idea de compilar y conservar las fuentes primarias de la historia del arte (obras, libros, revistas, catálogos, manifiestos, publicaciones efímeras, cartas, manuscritos, fotografías, proyectos...). La finalidad última, en cualquier caso, es la de poder trazar y seguir diferentes líneas de investigación que permitan conocer de primera mano el caudal de ideas, actos, sucesos y acontecimientos que configuran la historia del arte moderno y contemporáneo, desde las vanguardias hasta la posmodernidad. De este modo, una de las funciones del Archivo se centra en la investigación y la difusión artística, labor que da lugar a exposiciones y publicaciones como la que aquí se presenta.

En la actualidad, el Archivo consta de aproximadamente 110 000 documentos, a los que se suman, entre pinturas, esculturas y obra gráfica, unas 3000 obras de arte. Los fondos están organizados en distintos apartados espaciotemporales centrados en la producción artística del siglo xx en Europa, Latinoamérica y Estados Unidos, y con especial dedicación a España. Dentro de estos apartados, los conjuntos se agrupan según criterios que atienden, por ejemplo, a la temática, a la procedencia o a los productores de las distintas obras y documentos. Lo que ha originado colecciones y fondos documentales de diversa índole: archivos completos centrados en artistas (como los de «Ulises Carrión», «Mathias Goeritz» o «Westerdahl-Domínguez»), colecciones temáticas («Futurismo», «Dadá», «Revolución tipográfica» y «Escritura experimental»), y otros conjuntos («Escuela de Altamira», «Arte Concreto/Invención/Madí/Perceptismo» o «Revistas» de vanguardia y de posguerra).

Una de estas colecciones es la denominada «Vanguardia rusa y realismo soviético», un conjunto compuesto por más de 1300 publicaciones y fotografías rusas, además de un pequeño grupo de documentos y objetos relacionados. En el caso de las publicaciones —con las que se inició esta colección, y que son en su mayoría libros, revistas o catálogos; su total supera los 500 ejemplares— fueron creadas durante la primera mitad del siglo pasado y se pueden clasificar en torno a tres importantes etapas en la producción editorial del país: el arte previo a la Revolución (con especial hincapié en el periodo comprendido entre 1912 y 1917), los primeros años del constructivismo ruso (1918-1924) y el periodo estalinista (1925-1949). Así, este compendio editorial testimonia el entusiasmo motivado por la experimentación durante la década de 1910, el idealismo utópico de los años posrevolucionarios y, finalmente, el realismo socialista característico del régimen de Stalin.

Las producciones previas a 1917 se caracterizan por el trabajo de colaboración entre poetas y literatos con artistas visuales. Así, parte de las publicaciones resultantes —entre las que se encuentran los que se conocen como libros futuristas rusos: las obras más raras, valiosas, y difíciles de encontrar hoy— eran libros hechos a mano, de pocas páginas y en tiradas muy reducidas; por lo general, eran libros originales y únicos, dispuestos con collages e ilustraciones diferentes en cada ejemplar.

A partir de la Revolución de Octubre y el inicio de los años veinte se fueron abandonando las formas artesanales en la producción de libros. Las obras ya no se hacían enfocadas a una pequeña élite intelectual —la producción debía abarcar a un público cada vez mayor—, y las publicaciones se caracterizan por un cuidado diseño gráfico, resultado de un nuevo uso de la tipografía y del empleo del fotomontaje.

Para finales de la década de 1910, esta forma de producir libros convive con el surgimiento de las nuevas ideas. Los dirigentes socialistas de la República Soviética de Rusia —una nación

con un alto porcentaje de población analfabeta— entendieron que las publicaciones fuertemente ilustradas eran más efectivas que la palabra escrita para llegar a las masas. Los editores de periódicos y revistas, los fotoperiodistas, los burócratas y la población general aceptaron la supremacía de la fotografía para extender las glorias de los logros soviéticos y para construir y apoyar al estado soviético. La fotografía fue tomando un papel protagonista en la producción editorial y, en general, en la vida artística de la ya establecida Unión Soviética. Mientras su propósito oficial a lo largo de los años veinte fue documentar «objetivamente» la realidad, durante la década siguiente el énfasis se desplazó hacia la manifestación de la perfección de la vida soviética. Las instantáneas y las publicaciones asociadas al realismo socialista narraron con optimismo los logros de la industrialización, la colectivización de la agricultura, la ciencia y la nueva cultura socialista.

Con estas premisas, la posibilidad de sumar fotografías originales a la colección de «Vanguardia rusa y realismo soviético» del Archivo Lafuente representaba una oportunidad única para complementar a las publicaciones; la ocasión se materializó en Nueva York durante el verano de 2016 con la compra de un fondo fotográfico compuesto por más de ochocientas fotografías originales —y otros materiales relacionados: cámaras fotográficas, postales, etc.—. Su hasta entonces propietario es un coleccionista privado americano especializado en arte ruso de vanguardia que ha dedicado más de veinte años al estudio y compilación de fotografías soviéticas. Sus numerosos viajes a Rusia le aportaron los contactos y los conocimientos necesarios para generar este conjunto. Tanto es así que se relacionó con muchos de los artistas o sus familiares y trabajó codo con codo con algunos de ellos. De este modo, en la década de 1990, el coleccionista editó, junto con Alexander Lavrentiev (el nieto de Aleksandr Rodchenko), dos lujosos porfolios compuestos por medio centenar de fotografías del artista, impresas para tal fin en su antiguo estudio de Moscú. Esa misma década, trabó amistad con el fotógrafo ruso Yevgeny Khaldei, a quien ayudó a dar a conocer su trabajo en Occidente y acompañó en la inauguración de una exposición monográfica del artista en el Jewish Museum de Nueva York, poco antes de su muerte.

Pero la importancia de las fotografías no solo reside en su contenido visual, sino también en sus reversos: gran parte de las instantáneas que componen esta colección están firmadas, fueron tituladas por los propios autores y aportan información muy precisa de los lugares en los que se tomaron, las personas retratadas o las circunstancias que documentan. Varias de ellas, además, tienen sellos de las colecciones de las que han formado parte o cuentan con recortes y anotaciones que ayudan a entender la historia singular de cada fotografía desde su impresión hasta la actualidad. La diversidad de sus tamaños —hay imágenes poco mayores que un negativo o, en el otro extremo, fotografía de gran formato— nos invita a pensar que cumplieron distintas funciones: exposiciones, publicaciones, pruebas de impresión...

El proyecto que aquí presentamos, *El siglo soviético: fotografía rusa del Archivo Lafuente (1917-1972)*, surge del interés por dar a conocer la colección de fotografía rusa que alberga el Archivo Lafuente. La transmisión de mensajes a través de la imagen (esto es, el lenguaje visual que caracteriza a la propia naturaleza de la fotografía) cobra especial importancia en el contexto posrevolucionario ruso: el éxtasis experimental característico de la vanguardia convivió y fue finalmente sucedido por un uso propagandístico de la imagen al servicio del régimen. La fotografía se convirtió en un arma estatal dotada de un enorme poder de influencia sobre sus espectadores. En este contexto reside la justificación central de este proyecto, donde la fotografía es la protagonista en la construcción de la imagen del nuevo orden soviético.

En las páginas de este catálogo se muestran casi quinientas fotografías de la colección del Archivo Lafuente, captadas por cerca de medio centenar de fotógrafos soviéticos, tales como Max Alpert, Lev Borodulin, Dmitri Baltermants, Boris Ignatovich, Yevgeny Khaldei, Yakov Khalip, El Lissitzky, Aleksandr Rodchenko, Arkady Shaikhet, Aleksander Ustinov o Georgi Zelma. Este catálogo, al igual que la exposición homónima del Círculo de Bellas Artes, de Madrid, se ha estructurado en torno a ocho temáticas o capítulos: «La construcción del hombre nuevo», «Anunciadores de tempestades», «El sueño colectivo», «Soviets y electricidad», «La lucha por la cosecha», «Expansión hacia el Este» «La guerra: dirección de la historia» y «Diario de Moscú». Se trata

de cuestiones centrales para entender la construcción del régimen soviético y su evolución histórica: la Revolución de 1917, las políticas estalinistas de mejora económica del país a través de la industrialización y la colectivización agraria, el progreso y la mejora de la salud y la calidad de vida, la II Guerra Mundial y sus consecuencias, etc. La selección y organización de este conjunto de imágenes obedece a una investigación rigurosa de la colección con el fin de proponer una lectura original, dinámica y secuenciada de los fondos que la componen.

Foreword

Beatriz García Cossío,
Archivo Lafuente

The Archivo Lafuente has brought together a wide range of collections and documentary sources, with a special focus on modern and contemporary art. It was created by José María Lafuente in the year of 2002 with a view to compiling and preserving primary art history sources (works, books, magazines, catalogues, manifestos, ephemeral publications, letters, manuscripts, photographs, projects, etc.). Its ultimate purpose, however, is to enable the tracking and tracing of different lines of research which make it possible to gain first-hand knowledge about the flow of ideas, events, acts and activities that make up the history of modern and contemporary art, from avant-garde movements to the post-modernist. In pursuing this goal, one of the Archive's main roles revolves around art research and awareness, a task which has given rise to exhibitions and publications like the one being presented herein.

At present, the Archive consists of approximately 110 000 documents, in addition to paintings, sculptures and graphic works approaching 3000 in number. The collections have been organised into different sections based on time and space, focusing on artistic production in the twentieth century in Europe, Latin America and the United States, with a special highlight on Spain. Within these sections, ensembles of items have been grouped together in accordance with criteria involving such factors as theme, origin or producers of the different works and documents. This has given rise to collections of works and documents of various types: full archives focusing on artists (like the "Ulises Carrión," "Mathias Goeritz" and "Westerdahl-Domínguez" archives), thematic collections ("Futurism," "Dadaism," "Typesetting Revolution" and "Experimental Writing") and other ensembles ("School of Altamira," "Concrete Art/Invention/Madí/Perceptism" and avant-garde and post-war "Magazines").

One of these collections has been named "Russian Avant-Garde Movements and Soviet Realism," a collection made up of more than 1300 publications and photographs from Russia, as well as a small set of related documents and objects. As for the publications—those used to begin this collection consist mostly of books, magazines and catalogues; their total number surpassing 500—, they were produced during the first half of the last century and can be classified into three important stages in the country's publication production: art prior to the Revolution (with a special emphasis on the period spanning 1912 to 1917), the early years of Russian Constructivism (1918-1924) and the Stalinist period (1925-1949). Thus, this compendium of publications bears witness to the enthusiasm created by experimentation during the decade of the 1910s, the utopian idealism of the post-revolutionary years and, last of all, the Socialist Realism characteristic of Stalin's regime.

The productions prior to 1917 are typically collaborative works produced by poets and writers along with visual artists. Consequently, a part of the resulting publications—which include those known today as futurist Russian books: the strangest, most valuable works that are hardest to come by at present—were handmade books with few pages published in very small print runs; in general, they were original, unique books laid out with different collages and illustrations in each copy.

As of the October Revolution and the early twenties, hand-crafted forms of production in books were gradually left behind. Works were no longer made with a small intellectual elite in mind—their production was meant to draw an increasingly broad audience—, and these publications were characterised by carefully executed graphic design, as a result of using new typesetting and photo montages.

By the end of the 1910s, this way of producing books existed side-by-side with the resurgence of new ideas. The Socialist leaders of the Russian Soviet Republic—a nation whose populace

had a high rate of illiteracy—understood that heavily illustrated publications were more effective than the written word to reach the masses. Publishers of newspapers and magazines, photo journalists, bureaucrats and the general public accepted photography's supremacy in publicising the glories of Soviet achievements to help build and buttress the Soviet State. Photography began to take on a major role in the production of publications and, in general, the artistic life of the then established Soviet Union. While its official purpose throughout the twenties was to document reality "objectively," during the subsequent decade the focus was shifted towards demonstrating the perfection of Soviet life. The snapshots and publications associated with Socialist Realism optimistically tell the story of achievements ushered in by industrialisation, collectivised agriculture, science and the new Socialist culture.

Based on these premises, the chance to add original photographs to the collection of "Russian Avant-garde Movements and Soviet Realism" in the Archivo Lafuente would provide a unique opportunity to complement the publications. It finally came about in New York during the summer of 2016 with the purchase of a photography collection made up of more than 800 original photographs, as well as other related materials: photographic cameras, postcards, etc. Their owner up to then had been a private American collector specialising in Russian avant-garde art, who had devoted over twenty years to studying and compiling Soviet photography. His many trips to Russia provided him with the contacts and knowledge required to put this collection together. His involvement grew so significant that he formed relationships with many of the artists and their family members, and he worked arm-in-arm with some of them. In doing so, throughout the 1990s, this collector published two lavish portfolios with Alexander Lavrentiev (Aleksandr Rodchenko's grandson), containing approximately fifty photographs by the artist, printed expressly for this purpose at his old studio in Moscow. In the same decade, he struck up a friendship with Russian photographer Yevgeny Khaldei, whom he helped to increase awareness of his work in the West, accompanying the artist to the official opening of a solo exhibition of his work at the Jewish Museum of New York, shortly before his death.

However, the importance of the photographs lay not only in their visual content, but also in the information on their back side: a large number of the snapshots which make up this collection were signed and given titles by their own authors, thereby contributing very accurate information on the locations where they were taken, the people in the portraits and the events being documented. Several of them also bear seals from the collections which they have formed part of, or they are accompanied by clippings or annotations which help us understand the unique history behind each photo, from the time it was printed up to the present day. The wide range of sizes—some images are little larger than a negative or, at the other extreme, they are large-format photographs—invite us to believe they were used for different purposes: exhibitions, publications, test prints...

The project we are presenting herein, *The Soviet Century: Russian Photography in the Archivo Lafuente (1917-1972)*, arose from an interest in increasing awareness about the Russian photography collection which forms part of the Archivo Lafuente. The transmission of messages through images (in other words, the visual language which characterises the very nature of photography) takes on special importance within the context of post-revolutionary Russia: the ecstasy of experimentation typical of avant-garde movements coexisted and was finally overtaken by a propagandistic use of images to serve the regime. Photography became a weapon wielded by the State that possessed great power to influence its viewers. It is within this context that we can find the central motivation behind this project, as photography played the main role in constructing the image of the new Soviet order.

In the pages of this catalogue, you will find nearly five hundred photographs from the Archivo Lafuente, taken by almost fifty Soviet photographers, including Max Alpert, Lev Borodulin, Dmitri Baltermants, Boris Ignatovich, Yevgeny Khaldei, Yakov Khalip, El Lissitzky, Aleksandr Rodchenko, Arkady Shaikhet, Aleksander Ustinov and Georgi Zelma. This catalogue, like the exhibition of the same name at the Círculo de Bellas Artes in Madrid, has been arranged into eight themes or chapters: "Constructing the New Man," "Heralds of Tempests," "The Collective Dream," "Soviets and Electricity," "Fighting for the Harvest," "Expanding Towards the East," "War and the Course of History" and "A Moscow Diary." Each involves a key topic

in understanding the construction of the Soviet regime and its historical changes across time: the 1917 revolution, Stalinist policies for the country's economic improvement through industrialisation and agricultural collectivisation, progress and improvement in health and the standard of living, World War II and its consequences, etc. The selection and organisation of this set of images was performed on the basis of meticulous research on all of these works, with the objective of proposing an original and dynamic yet properly sequenced interpretation of the entire collection.

Ensayos

Essays

El sueño imperativo

Alberto Ruiz de Samaniego

Mírese como se mire, la época que se acaba —y esa finalización constituye nuestra historia— se distingue por algo del «comunismo», idea, fantasma, proyecto o institución. Nuestra época no se deja pensar si no la pensamos como la época de una «cuestión comunista».

JEAN-LUC NANCY, *La comparecencia (De la existencia del «comunismo» a la comunidad de la «existencia»)*

Hay que soñar.

LENIN

Desde el principio, los responsables culturales de la Revolución soviética fueron conscientes del poder que guardaba la fotografía. De hecho, ya en 1919 Anatoly Lunacharsky —nombrado por Lenin responsable de la «Industria y del comercio fotográfico y cinematográfico bajo la autoridad del Comisariado para la educación del pueblo»— percibió con justeza el alcance político y simbólico que el acto fotográfico comportaba: «Una foto —anotó— no es únicamente una placa tratada químicamente, sino la expresión de un acto de creación social y psicológica».¹ ¿No es este el acto, por decir así, decisivo? ¿Aquello mismo a lo que, en definitiva y en su conjunto, aspiraba el acontecimiento revolucionario? Para este hecho de creación —ejercicio fáustico, de soberbia, acaso, luciferina— se requería, también, un esfuerzo inhumano de la voluntad. De esto tampoco le faltó al comunismo, o más bien a la exigencia que impusieron sus cabecillas, convencidos como estaban —al menos en sus discursos y consignas: «Para los bolcheviques no hay nada imposible»— de una de las doctrinas del marxismo histórico, concretamente aquella que estipula que en la historia actúan dos fuerzas complementarias: el determinismo y la voluntad humana.

Como ha notado Todorov,² en este aspecto los bolcheviques actuaron como hasta entonces habían hecho los artistas de vanguardia, decidieron privilegiar la acción de la voluntad en detrimento de las leyes de la naturaleza y de la propia historia. Muy pronto, serán los artistas quienes observarán un modelo de conducta en los políticos bolcheviques que habían abolido el régimen parlamentario: la posibilidad de eliminar la variedad de gustos que determinaba el funcionamiento del mercado artístico. Desde entonces, la formación del gusto de la masa habría de conducirse de forma paralela a la de la nueva realidad, a la reestructuración del hombre mismo con su circunstancia. Por ello, la metáfora que empleará Stalin hará época, y triunfará, diríamos, por su exactitud: «Los escritores son ingenieros de las almas humanas». Conviene aquí destacar algo que Boris Groys también ha apuntado: desde las posiciones racionales marxistas se juzgaba a menudo la Revolución rusa como una paradoja, puesto que se realizó en un país atrasado técnica y culturalmente.

Pero, estéticamente, Rusia estaba mucho más preparada que Occidente para la revolución, es decir, estaba dispuesta en mucha mayor medida a organizar toda su vida en formas nuevas, nunca vistas, y a permitir, a ese fin, que se la sometiera a un experimento artístico organizado de una envergadura nunca vista.³

Por ello, en el fondo todo consistió en una continua e insistente —e intransigente— preparación para el futuro. Lo que para la población común significaría, más bien, la necesidad doméstica y habitual de tratar de sobrevivir un día tras otro a esa imposición del futuro mismo. Con razón, Jean-Luc Nancy ha podido decir que el comunismo es el nombre arcaico de un pensamiento

que aún está del todo por venir. Siempre estará del todo por venir. *Construcción* es aquí una palabra clave. Construcción, por ejemplo, de sí mismo es lo que lleva a cabo y en público Mayakovsky, poeta, pintor y agitador en todos los géneros. Pasternak admiraba de él su compromiso auténtico, alguien —acaso el único— que no diferenciaba entre ser y decir. «En lugar de interpretar papeles, interpretaba su vida.»⁴ Construcción integral de la vida: no se trataba únicamente de cambiar las reglas del arte, sino de construir de nuevo el mundo, o un mundo nuevo.

Sin duda, no puede haber mejor nombre, para un proyecto que quiere impulsar y loar las transformaciones sociales y psicológicas que en el país de los *soviets* se están produciendo, que el que tuvo la publicación que constituyó el mejor designio propagandista de la cultura revolucionaria: *SSSR na Stroike* [URSS en construcción]. Se trataba de una revista que, fundada en 1930, editaba reportajes periodísticos y fotográficos verdaderamente monumentales, en diferentes idiomas además. En su primer número, aparece una muy significativa declaración de intenciones respecto del uso del medio fotográfico. Los editores declararon:

Para evitar que nuestros enemigos dentro y fuera de la Unión Soviética tengan la oportunidad de distorsionar y desacreditar el testimonio de las palabras y los números, decidimos usar la *svetopis* (escritura de la luz), la obra del sol, la fotografía.⁵

Asimismo, en 1934 vio la luz *Na Stroike MTS i Sovkhozov* [en la construcción de MTS —estación de maquinaria y tractores— y granjas soviéticas] que, dirigida por Gorky (el principal asesor cultural de Stalin, aunque en la sombra) y diseñada por El Lissitzky, dio encargos a fotógrafos como Shaikhet y Debabov, entre otros. Se ocupaba de las transformaciones que se habían producido en las granjas colectivas, con el objetivo claro de reestructurar el pueblo y el *nuevo hombre* que había de salir de los planes quinquenales del poder.

De hecho, a finales de los años veinte la práctica fotográfica de vanguardia ya había sido configurada por algunos críticos, como Osip Brik y Sergei Tretyakov. Ambos consiguieron establecer la fotografía como un arte avanzado y técnicamente muy adecuado para documentar la magnitud y la vitalidad de los desarrollos económicos del nuevo país socialista. De manera que los fotógrafos fueron invitados por muchos medios de prensa a documentar sobre los obreros, sus lugares de trabajo y los productos que se fabricaban en las industrias y granjas colectivas recién creadas.

La URSS, es cierto, estaba permanentemente confeccionando su futuro. Y, por lo mismo, en similar medida el pasado era eternamente modulable, transformable; incluso algo —como ha sugerido Pascal Quignard— completamente imprevisible: «Durante 50 años, lo que había sucedido en otro tiempo cambiaba todos los días.»⁶ Son las cosas —caprichosas y enérgicas— de la voluntad.

Aunque estas cosas también se convirtieron en decisión única de Stalin, el modelo encarnado de tal *voluntad de acero* (en ruso: *stal'noi*): aquel que, él solo, movía con esa voluntad suya todo el país. Las jóvenes generaciones eran educadas en este ejercicio de superación, si bien no deja de ser paradójico que esa fuerza absoluta se manifestase en la vida inmóvil, casi un ermitaño, que el dirigente hacía en el Kremlin. En cualquier caso, la voluntad de acero sirvió para todo tipo de fines y consignas militaristas, como se ve en algunas de las fotografías de propaganda bélica que guarda el Archivo Lafuente. Equivalentes a la idea de la figura heroica del profesional dentro del ingenio técnico —ya sea trabajador o soldado, constructor o deportista, aviador o director de una fábrica, organizador del Partido en un koljós o ingeniero, en definitiva, del alma—. Análogos objetivos también a aquella canción interminablemente repetida sobre «alas de acero y, en vez de corazón, un motor llameante». O a los desfiles del Primero de Mayo, verdaderos cantos idílicos a la maquinaria bélica y al espíritu enérgico de la juventud soviética, desfilando segura bajo la atenta mirada de los dirigentes:

La vida es hermosa [escribe un pintor, Aleksandr Deineka, convencido], especialmente en primavera, especialmente en los días próximos al Primero de Mayo, la fiesta mundial de los trabajadores [...]. Escuchamos en la Plaza Roja el poderoso rumor de la maquinaria bélica.



Aleksandr Rodchenko:
El poeta Vladimir Mayakovsky,
1924



Max Alpert: «Construcción
del Gran canal de Fergana
(Uzbekistán)», s. f. [¿1939?]



Arkady Shaikhet: «Tractor
para arar la tierra», 1928



Aleksandr Rodchenko:
El crítico Osip Brik, 1924



Ivan Shagin:
«La paracaidista Nina
Kamneva», década de 1930

Contemplamos el paso y la cadencia precisa de nuestros soldados desfilando. Luego los deportistas, con ese paso flexible y ligero. Sobre la plaza resuena el alegre alboroto de los pioneros infantiles.⁷

El propio Stalin, en el *Pravda* del 16 de marzo de 1941 (ha comenzado la guerra con Alemania), con motivo de la institución de los premios que llevarían su nombre, incide enfáticamente en la cohesión —diríase que para él ontológica— que se da entre socialismo y contienda. Todo ribeteado, además, por propuestas de índole cultural:

El arte soviético debe inspirar a las masas en su lucha por la victoria final y absoluta del socialismo, debe ayudarlas en esta lucha. En la gran pugna entre dos sistemas, el sistema del capitalismo y el sistema del socialismo, el arte soviético debe ser también un arma en esta lucha, para gloria del socialismo. La era de la lucha por el comunismo ha de convertirse en la era del renacimiento socialista en el arte, pues solamente el socialismo crea las condiciones para el florecimiento completo de todos los talentos nacionales.⁸

Sin duda, es esta convicción de que la confrontación muestra la esencia de la naturaleza humana la que hizo de la fotografía soviética de guerra algo único dentro de la fotografía mundial, tanto por su volumen como por su dramatismo. Se cuentan, al parecer, por miles los *fotorreporteros* soviéticos que trabajaron en todos los frentes y en la retaguardia del enemigo. Estos fotógrafos de guerra «gozaban de ciertos privilegios: se les concedía el grado de oficial y los que trabajaban en primera línea llevaban una escolta de soldados encargados de protegerlos, aunque también con la misión de acabar a tiros con ellos y destruir las películas si había peligro inminente de que cayeran prisioneros».⁹ En cualquier caso, parece evidente que durante los primeros años de guerra los fotógrafos —como los propios escritores— sintieron que las fuerzas de la censura se debilitaban, acaso debido a la propia irrupción del caos en su forma más dramática, tal como evidenció, por ejemplo, Ilya Ehrenburg en sus memorias. Pasternak llegó a escribir que «la guerra fue una tormenta que limpió el ambiente, un soplo de aire fresco, el presagio de la liberación».¹⁰ No resultó así: tras el final victorioso de los combates, Stalin volvió a tomar el control ideológico por completo.

Ciertamente, en la URSS los dirigentes entendieron la acción política como un conjunto de prácticas y decisiones que determinarían exhaustivamente la existencia; de ahí la obsesión —característicamente estalinista— por la planificación y las estadísticas comparativas del progreso. Y, si ello resultó así, fue porque precisamente esa *existencia en común* pudo ser considerada como determinable hasta el absoluto, o como un mero objeto de cálculo y de proyección. Podría hablarse, en este punto, de *diseño social*, si lo entendemos como la materialización —cuando menos inquietante, por no decir perversa o siniestra— de una política que, justamente, se quiso llamar lo que nunca fue: *comunismo real*. Habida cuenta que en verdad resultó un poder absolutamente centralizado que, en la supeditación de toda condición humana al trabajo material de la técnica, se quiso efectivamente demiúrgico. Aunque es cierto: no dejaba de seguir a pies juntillas el catecismo de Marx, desde que este había descubierto la gran ley sobre la que se asentaba todo cambio social. A saber, que ello ocurra necesaria e inevitablemente y de forma conjunta con los cambios en el modo de producción.¹¹

No obstante, esta política totalitaria tardó su tiempo en encontrar una estética. Hubo incluso bastantes candidatos a ocupar ese puesto; hasta que, finalmente, Stalin lo decidió, en los primeros momentos de los años treinta, concretamente en agosto de 1934, durante el primer congreso de la Unión de Escritores Soviéticos, que, como podemos comprobar en esta publicación, fotografía Boris Ignatovich, y que constituyó el punto culminante del trabajo de Gorky como asesor de Stalin.

Entonces se instituyó esa paradoja andante que se denominó *realismo socialista*. En definición del propio Stalin: «El método básico de la literatura y el arte soviéticos que exige del artista un retrato veraz e históricamente concreto de la realidad en su desarrollo revolucionario». ¿Cómo podría someterse a una perspectiva realista algo que todavía —y, quizá, siempre o para siempre— estaba *por venir*? No es extraño que la situación generase mucha angustia, y fuertes encontronazos entre capillas estéticas diversas, por más que todas ellas perteneciesen sin fisuras



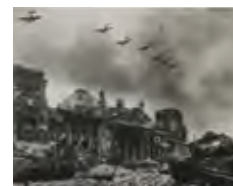
Ivan Shagin: «Redada en el mar Báltico», 1937-1949



Mikhail Grachev: «Desfile de mujeres en Moscú», década de 1930



Yevgeny Khaldei: «Mujeres asesinadas por los alemanes», s. f. [¿1944-1945?]



Yevgeny Khaldei: «El edificio del Reichstag en Berlín», 1945



Max Alpert: «Regreso de Maxim Gorky de Italia», s. f. [¿1928?]



Boris Ignatovich: «Boris Pasternak y Korney Chukovsky en el Congreso de escritores soviéticos celebrado en Moscú», 1934

a la gran familia socialista. Por ejemplo, Rodchenko, uno de los damnificados en este juego de la doctrina artística definitiva:

Tenemos que encontrar una estética, un impulso y una inspiración nuevos; y los encontraremos (¡no tengáis miedo!), para expresar a través de la fotografía hechos nuevos, nuestros hechos, los hechos soviéticos. La foto de una fábrica construida recientemente no es, para nosotros, simplemente la foto de un edificio, sino un hecho de orgullo y de alegría por la industrialización del país de los *soviets*. Precisamente eso es lo que hay que plasmar [...] Estamos obligados a experimentar.¹²

La ansiedad mal disimulada del gran fotógrafo y diseñador y, en fin, artista de vanguardia que fue Rodchenko también desvela el alcance simbólico que la práctica fotográfica había alcanzado tras la Revolución de Octubre. Y, por tanto, de lo que a la propia imagen el futuro revolucionario le habría siempre de exigir. Aunque la experimentación no fue precisamente el camino elegido. Hacia 1932, la prensa —sin duda inspirada por las ideas estéticas que impone el tirano— ya comienza a desacreditar las imágenes de Rodchenko e Ignatovich, considerándolas como esteticistas y fragmentarias, faltas de la necesaria —e ideológica— narratividad y contexto. Por el contrario, las series de fotografías de Max Alpert y Arkady Shaikhet enfocadas hacia los mismos temas fabriles y proletarios son alabadas por el Gobierno como el modelo más adecuado para los reportajes gráficos.¹³ Tal modelo condenaba la complejidad y la sofisticación espacial característica del grupo de fotógrafos que trabajaban con Rodchenko, para defender una forma de mostrar los hechos «absolutamente concreta e inteligible para el lector». Una imagen subsidiaria de una narrativa clara y convencionalmente política. Es lo que sucede, por ejemplo, en las idílicas imágenes agrarias o escolares de Arkady Shishkin o de Mark Markov-Grinberg, donde se nos muestra un mundo idealizado —sin ningún tipo de conflicto o de tensión— de trabajadores felices y paisajes pastorales.

Es evidente que, en ese pulso entre vanguardia y poder político, sin duda este último fue el que acabó por determinar todas las acciones posibles y permitidas. A finales de los años treinta, tras la participación en la Exposición Universal de París y la posterior Exposición Universal de Nueva York, el estado soviético organizó su propia y grandiosa Exposición Agrícola de Todas las Uniones (*vskhv*), inaugurada en Moscú en 1939. Para estos tres proyectos, los fotógrafos recibieron sus últimos grandes encargos de viajar y documentar todo el territorio, de Kamchatka a la Rusia blanca, de la tundra al Uzbekistán. Como señala Tupitsyn, estos proyectos «también marcaron el punto en que la fotografía soviética perdió finalmente su posición como la principal herramienta moderna de representación y se rindió a las exigencias de la propaganda».¹⁴

Pero, en el ínterin y en la disputa entre las diferentes facciones artísticas —a lo que no fue ajeno el suicidio de un gran amigo de Rodchenko, el propio Mayakovsky—, proliferaron las revistas gráficas, donde muchos fotógrafos habrían de colaborar. Finalmente, y no sin sarcasmo, el último acontecimiento que devolvió dramáticamente la espontaneidad a la fotografía soviética fue la II Guerra Mundial, aunque el fotoperiodista Markov distinguió entre dos tipos de fotógrafos. Por un lado, los que eran conducidos a determinados escenarios bélicos y devueltos a casa después de haber tomado sus fotografías, y, luego, los que acompañaron a los soldados en el frente todo el tiempo. Los primeros realizaban imágenes de heroicos campos de batalla y destrucciones dramáticas; los del segundo grupo —donde se inscribía Markov— trataban de reflejar la realidad de la guerra día a día. Enfatizando, por ejemplo, el papel activo que la población civil tuvo en el desarrollo de la contienda o el papel determinante que las mujeres —trabajadoras, guerrilleras, enfermeras, aviadoras— allí desarrollaron.

No obstante, a principios de los años treinta la situación exigió, en cierto modo, la intervención del Estado para poner orden —estético— en medio de todas estas voluntades de poder enfrentadas. Había comenzado entonces Stalin un programa de consecución total del control sobre todos los aspectos de la vida del país, que alcanzaba hasta los más pequeños estratos de la existencia cotidiana. Esa reestructuración, que había de llevar al cumplimiento de la «construcción del socialismo en un solo país», tuvo que ver también con el fin de la NEP (la Nueva Economía Política). Los años de la NEP, que se corresponden con el fin de la guerra



Arkady Shishkin:
«Cultivadora de manzanas»,
s. f. [¿década de 1950?]



Mark Markov-Grinberg:
«Maternidad feliz
en Stávropol», 1935

civil y la llegada al poder del propio dirigente georgiano, habían abierto la puerta a una cierta actividad mercantil privada dentro del sistema artístico, y a la instauración de un tibio régimen permisivo en cuestiones de política y economía de la propiedad. Todo ello se eliminó y el mundo del arte pasó a depender completamente del Estado. La cultura devino, en realidad, según la célebre formulación de Lenin, «una parte de la gestión de todo el Partido». Y, como tal, un medio de movilización de la población soviética para el cumplimiento de los programas del Partido, para la reorganización del país, para la construcción al completo de la vida. Como ha sugerido con acierto y descaro Boris Groys, habría que reconocer como verdadera obra consumada de arte colectivo esta «construcción del socialismo en un solo país», y ver únicamente a Stalin como el autor de ese programa, donde no participaron, efectivamente, ni Rodchenko ni Mayakovsky ni Malevich ni ningún otro artista de vanguardia.



Aleksandr Rodchenko:
El artista, productor y editor
Alexei Gan, 1924

Por lo demás, una vez decretado el realismo socialista, este se implantó en todos los ámbitos de la vida social. Con una integralidad y una contundencia o consecuencia para la que, no cabe duda, la reproductibilidad técnica de la propia fotografía y su capacidad de intervenir directa y masivamente en la vida diaria no debió de pasar desapercibida, a ojos de los dirigentes del Kremlin. De hecho, es ya un clásico comentar la apreciación que el propio Lenin tenía por el cine, en contraposición a las otras artes —entendemos que con excepción de la fotografía—, dada su convicción de que su tendencia a escapar del realismo hacia la abstracción negaba la significación material del mundo, incluyendo aquí tanto la naturaleza como la sociedad humana.

Entre los medios posibles de arte y educación [escribió Vladimir Ilich], el cine puede y debe tener la más grande significación. Es ésta una poderosa arma de conocimiento científico y de propaganda.¹⁵

Lo mismo podría haber asegurado de la fotografía. Y es de notar también que muchos de los artistas de vanguardia, que habían rechazado la representación realista, volvieron a trabajar a partir de materiales fotográficos; más cercanos, a su juicio, a los hechos mismos que el cuadro (se trata del famoso concepto de *lo factográfico*)¹⁶. Al igual que los escritores trabajaban con la llamada «literatura del hecho», recurriendo a material de periódicos y no con las formas narrativas tradicionales, y los cineastas, como Vertov, practicaron el documental noticiario, el *Kinopravda*.

Si los teóricos del constructivismo (como A. Gan) abogaban por la necesidad de que los artistas trabajasen con los revolucionarios en la «común tarea de organizar y mover masas humanas de muchos millones de personas»¹⁷ o los escritores «productivistas» de *LEF* (la publicación dirigida por Mayakovsky) afirmaban que los artistas debían convertirse en los organizadores de la totalidad de la vida cotidiana, para darle al mundo una nueva forma artística que correspondiera al nivel alcanzado por el progreso técnico, hasta tal punto que —señalaba Arvatov— el arte habría de limitarse a la búsqueda de medios óptimos para lograr la organización total, cuyos objetivos debían ser recibidos desde afuera, y para ello —o por ello— «los artistas deben hacerse colaboradores de los científicos, ingenieros y trabajadores administrativos»,¹⁸ si ello es así, entonces bien parece que, para esta función organizativa y de construcción y *agitación*, la fotografía —mucho mejor incluso que el cuadro mimético: realista— habrá de servir como aglutinador y, aún más, incentivador y formador de toda la sociedad al completo. En consecuencia, se debe reconocer que la fotografía también resultó una forma más operativa que la pintura, aunque solo fuese desde el aspecto didáctico y propagandístico. Y, ciertamente, el proceso de reproducción fotográfica de la realidad, en cuanto que garantizaba, por ejemplo, la publicidad de los Planes Quinquenales puestos en marcha por Stalin a partir de 1928, fue favorecido desde el principio frente a la imagen pictórica.

De hecho, es debido al carácter de autenticidad con que la fotografía siempre juega lo que determinó su función propagandística y, *last but not least*, escenográfica. Y precisamente la cuestión de la autenticidad —en relación con la representación fotográfica— habría de revelarse como un problema ideológico ya en 1928, en el contexto de los enconados debates que sostuvieron las diversas tendencias fotográficas enfrentadas. Al tiempo que el propio medio fotográfico fue visto, de paso, como una forma masiva de contrarrestar el —por otra parte

minúsculo— poder destructor con que el espíritu apocalíptico de las vanguardias trató de superar —si no desplazar o arrinconar— el legado clásico y sus formas de representación mimética. (Era precisamente este espíritu nihilista y antihumanista de las vanguardias lo que había provocado, a juicio del estalinismo, su triunfo en Occidente.)

En este aspecto, los adalides del realismo socialista se consideraban auténticos salvadores de la cultura. Incluso, el propio medio fotográfico fue entendido, en buena medida, como una práctica que había dejado atrás el papel tradicional del artista autónomo, aquel que se halla a distancia estética de la realidad —como el planteamiento «formalista» característico de Rodchenko y otros vanguardistas, a juicio de sus adversarios, claro—. Por el contrario, lo que define en su conjunto a la fotografía soviética es la incorporación del autor dentro del marco de un único proyecto que era ejecutado, por decir así, colectivamente. La vida cotidiana se consideró el gran territorio que había no solo que cartografiar, sino, más que nada, organizar. También en esto Rodchenko se dio cuenta de cuál era el caballo de batalla, tal como lo expresó en París, en 1925:

Necesitamos permanecer unidos y construir nuevas relaciones entre los trabajadores que realizamos labores artísticas. No lograremos organizar una nueva vida cotidiana si nuestras relaciones se asemejan a las de los bohemios de Occidente. Ese es el quid de la cuestión. Lo primero es nuestra vida cotidiana. Lo segundo es levantarnos y permanecer unidos y crear los unos en los otros.¹⁹

De ahí una cierta tendencia a la anonimidad no profesional, o, en muchos casos, a la pertenencia de la fotografía a un medio o una agencia estatal de distribución y tratamiento masivo de la imagen.²⁰ La conclusión, en fin, no puede ser más evidente y, al tiempo, significativa:

En la época de Stalin se logró realmente materializar el sueño de la vanguardia y organizar toda la vida de la sociedad en formas artísticas únicas, aunque, desde luego, no en aquellas que le parecían deseables a la propia vanguardia.²¹

Asimismo, la gran metáfora de este país en construcción (en la que tantas fotografías se volcaron; por ejemplo, las de Arkady Shaikhet, o las del propio Rodchenko y sus compañeros de la Asociación Octubre,²² como Ignatovich, Debabov y Shterenberg) fue la de la electrificación.

«La URSS es la patria de la electricidad», escribiría —no sin sarcasmo— años más tarde un gran escritor que sufrió los rigores del régimen: Platonov, repitiendo el famoso lema de Lenin que se convertiría en inspiración del destino ideológico y cultural de la nación: «El comunismo son los *soviets* más la electricidad». La electrificación, ciertamente, se convirtió en el gran símbolo de una transformación que partía de la Rusia de las tinieblas, en expresión algo dramática de H. G. Wells, hacia un futuro que solo podría ser mejor y, desde luego, más claro. La electrificación de un gran país tendría que ser, pues, festejada en cada uno de sus elementos y de sus etapas. Para ello servirían los artistas, o aún mejor: los trabajos de la fotografía. Incluso se creó un nuevo sustantivo, *komandirovki* (del verbo *komandirovat*, que significa ‘destinar o enviar a una misión’), para denominar los encargos y servicios gráficos que se les pedía a los reporteros, fotógrafos y creadores. Estas *komandirovki* representaban la convicción de que la finalidad del arte era documentar y expresar la labor y la construcción socialistas.

También la propia vida cotidiana, tal como la contemplamos en las imágenes de prensa o de reportaje, manifestaba este afán por la electricidad y las luces: la estrella iluminada en la cúspide del Kremlin, las luces electrificadas del Moscú moderno y escenográfico, los faros de los automóviles, los destellos de los bateles que circulan nocturnos por el Volga: una inmensa llamarada homogénea de resplandor urgente y revolucionario ilumina el alma de la comunidad soviética, desde la cerilla proletaria a la chispa energética de la central eléctrica.

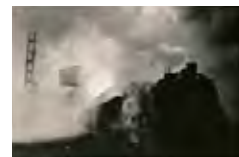
Son las fuerzas lumínicas de una gran representación, una coreografía ingente y social en la que las masas formaban parte de un espectáculo organizado por —y ofrecido para— el gran director, el líder a menudo homenajeado; aquel en quien, finalmente, el espíritu del destino se había encarnado; y para quien todo el engranaje humano y maquinales habían de funcionar. Así lo nota, por ejemplo, Gide:



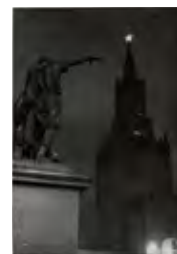
Boris Ignatovich:
«Construcción de un nuevo edificio», década de 1930



Emmanuel Evzerikhin:
«Ducha fría», 1956



Arkady Shaikhet:
«Vapor de humo, Orsk»,
década de 1930



Arkady Shaikhet:
«La plaza Roja de Moscú»,
década de 1930

He asistido a las fiestas de la juventud de Moscú, en la Plaza Roja. Los edificios que se alzan frente al Kremlin disimulan su fealdad bajo una máscara de banderolas y de vegetación. Todo era espléndido [...] Llegada del norte y del sur, del este y del oeste, desfilaba una juventud admirable. Horas duró el desfile. No me imaginaba un espectáculo tan magnífico. Claro que esos seres perfectos habían sido entrenados, preparados, seleccionados entre todos; pero ¿cómo no dejar de admirar un país y un régimen capaz de producirlos?²³

Producción. En esos años treinta el maquinismo norteamericano constituyó sin duda un modelo que los *soviets* admiraron (hay declaraciones de Mayakovsky, entre muchos otros, y, en este sentido, reveladoras). Pero, como el propio poeta futurista había criticado, al maquinismo sin alma del capitalismo norteamericano, la Rusia soviética había de responder con la entronización —bastante enfática y sentimental, a decir verdad— de la figura humana del trabajador como pieza central de toda esa maquinaria. De manera que en muchas de las fotografías soviéticas contemplamos la inmensidad de la producción fabril, el triunfo de lo que Jünger denominó un *paisaje-taller*,²⁴ las enormes y potentes factorías que el régimen está poniendo en marcha, la envergadura, en fin, brutal de esos artefactos. Pero todo ello comandado, conectado, dirigido por el cuerpo poderoso —esforzado, acoplado y al tiempo humilde— del trabajador. Stalin lo resumió concisa y admirablemente: «La realidad de nuestro programa es gente activa, somos tú y yo».²⁵

Pero, diríamos, es precisamente aquí, en esta presencia tan *teatralizada* de la figura humana, donde se muestra con mayor turbiedad el pensamiento soviético. En la idea, ciertamente problemática —si no traumática— de concentrar la esencia de lo que sea el hombre en su entero carácter de activo productor. Como si la definición de lo humano solo pudiese sustanciarse bajo las formas de su trabajo. En este sentido, la presencia del cuerpo sano y atlético debe interpretarse también en términos de producción. Una productividad del cuerpo que se extiende a muchas parcelas que interaccionan con la imagen, entendida plenamente y sin ambages como una cuestión de estado: la organización militar, la educación de los niños y adolescentes, el trabajo agrícola, el sentido patriótico del deporte. Groys, también en este aspecto, ha sido muy lúcido: es evidente que estamos ante un cuerpo no aristocrático sino proletario. Es muy obvio —comenta— que no tiene su origen en la cultura superior de la era grecorromana industrial, sino en la relación casi simbiótica entre el cuerpo humano y la máquina, característica de la era industrial. Tales cuerpos atléticos están idealizados y, aún más, oficializados:

Al observarlos, el espectador no puede imaginarlos enfermos o endebles, transformándose en vehículo de deseos oscuros, decadentes y moribundos. Estos cuerpos atléticos oficializados funcionan más bien como alegorías de la inmortalidad corpórea: no la inmortalidad aristocrática de la disciplina y la tradición, sino la inmortalidad tecnificada de la maquinaria.²⁶

También el deporte moderno o los desfiles colectivos funcionan como una metáfora del trabajo industrial. En el sentido de que allí es el propio cuerpo atlético lo que se representa como una máquina. Tales representaciones deportivas o festivas se convierten en celebraciones públicas de esta mecanización de los cuerpos. Mecanización que parece prometer, como decimos, una mortalidad totalmente material e immanente, ya sin ninguna dependencia trascendente o espiritual. Pues ahora ya no se trata de ninguna aspiración a una individualidad inmaterial y bienaventurada, sino, justamente, a hacer de la finitud corpórea, natural, algo inmortal por artificial, al volverse semejante a la máquina. Por eso estos cuerpos fortalecidos por el trabajo y el deporte —organismos sin vida interior, plenamente intercambiables en su funcionamiento de perfección o acople— parecen medio artificiales, ellos personifican la promesa de la prolongación de la vida individual no por la experiencia personal e irremplazable sino, al contrario, por ajustarse plenamente a esa coreografía maquina que produce futuro.²⁷

El verdadero ideal artístico —reconocido por la propia cultura estalinista— fue, por consiguiente, el trabajo planificado sistemático. De ahí que se mostrase tan interesada en los diferentes modelos subrepticios de formación del inconsciente —como, por ejemplo,



Ivan Shagin: «Primeros barcos del Volga, junto al muro del Kremlin», 1937



Aleksander Ustinov: «Trabajador al mando», s. f. [década de 1940]



Arkady Shaikhet: *Joven comunista manejando el volante en la fábrica de papel de Balajná*, 1931



Aleksandr Rodchenko: *Pirámide masculina*, 1936



Georgi Zelma: «Demostración de forma física», s. f. [década de 1930?]

la teoría de los reflejos condicionados de Pavlov, el efecto Kuleshov como proceso de inducción de automatismos a través del montaje cinematográfico, o el sistema teatral de Stanislavski, que aspiraba a la plena identificación del actor con su papel hasta la pérdida de su propia identidad. Fijémonos en que, por el contrario, los procedimientos característicos de la vanguardia estaban sustentados en todo tipo de efectos de *extrañamiento* (tal como los había sacado a la luz precisamente el formalismo teórico de un Shklovsky). Conviene recordar que la idea de *extrañamiento* la formuló Shklovsky de la siguiente manera: podemos reconocer un fenómeno artístico cada vez que un procedimiento ha sido intencionadamente sacado del ámbito de la percepción automatizada.



Nikolai Lavrentiev:
«El escritor Viktor Shklovsky
en Moscú», 1965

Manifestaba el teórico ruso la confianza en la capacidad de revelación que lo estético posee, a través de los procesos de desfamiliarización y deformación de la percepción habitual de las cosas. Un convencimiento que se apoyaba precisamente en la idea de que entre la conciencia humana y el mundo se interpone, debido a la rutina y los automatismos de la vida cotidiana, un velo espeso que el arte ha de rasgar. Permitiendo a los hombres ver, en una visión depurada y siempre nueva, la naturaleza al fin desocultada de los seres y de los objetos.²⁸ Todo esto encaja a la perfección con las imágenes de un Rodchenko, pero la cultura estaliniana —lo ha notado también Boris Groys— no se orientaba precisamente hacia la desautomatización, «sino a la automatización de la conciencia, a su sistemática formación en la dirección necesaria mediante la conducción de su medio, su base, su inconsciente».²⁹

Habría que haber estado entonces, y allí, para confirmar hasta qué punto tales procesos de automatización del inconsciente acabaron convirtiéndose en algo tan habitual que perdieron todo su potencial de eficacia o de convencimiento. Parece evidente que la nación de los *soviets* se convirtió en un país de lemas y eslóganes —como ya nota, deprimido, André Gide en su visita del 36—. Pero, leyendo también el libro tremendo de Svetlana Aleksievich (*El fin del «Homo sovieticus»*) podemos a la vez confirmar cómo se dirigió con poderosísima eficacia el inconsciente de una población durante muchos años —más tiempo incluso de lo que el propio sistema duró—. Y constatar que ello comenzó por penetrar planificadamente y sin ambages en las dos formas principales de representación humana: el lenguaje y la imagen. Y que es sumamente difícil y traumático deshacerse de él:

¡El pasado [se queja un entrevistado en el libro de la Aleksievich] no fue una puesta en escena teatral! ¡Fue nuestra vida! ¡La mía! ¿Acaso pueden tratarlo así ahora? ¿Acaso pueden tratar así la vida que tuve?³⁰

Hasta para alguien tan distante como Pasternak era imposible sustraerse a este imperio —imperativo categórico— cotidiano:

Me acostumbré [responde a un poeta oficial] a ver en Octubre la especificidad química de nuestro aire, los elementos de nuestro tiempo histórico.³¹

En este punto, la preocupación que algunos intelectuales del Partido manifiestan en la elaboración de un concepto como *lo típico* es relevante. Lo típico no es tan solo lo que aparece con más frecuencia, sino más bien lo que expresa de la manera más convincente la esencia de una fuerza social dada; y lo que, por lo tanto, habrán de manifestar los creadores. En lo que deben también pensar constantemente. La cuestión de lo típico no es meramente algo que atañe a la estadística; ha devenido claramente un asunto estético-político, y puede llegar a convertirse —como de hecho así fue— en una forma de medir la actitud política del artista hacia la realidad, hacia la vida social, hacia los acontecimientos históricos. De modo que bien podríamos preguntarnos si la fotografía soviética, a fin de cuentas, no constituyó, en un retorcimiento fascinante del famoso pensamiento de Benjamin sobre el propio medio fotográfico, la creación consciente y programada del inconsciente óptico del pueblo soviético.

Es, pues, en nombre de la producción socialista que se instalará el Estado estaliniano que llegará, a finales de los años treinta, a sus más crueles ejemplos de terror y violencia. Convendría en este punto hacer notar, también, cómo las ideas de peligro y secretismo configuraron al completo el sistema soviético, por debajo y como verdadero *motivo de fondo* —

motivo siniestro, *unheimlich* en todo el sentido freudiano— de la beatífica celebración del progreso *de y en* el socialismo. Como si lo que en verdad uniese finalmente a la masa no consistiese en compartir una ideología común, sino la inquietud que todos sienten por su propio destino. Y fuese este miedo mismo el que en realidad estuviese impulsando el *pathos* del entusiasmo colectivo por la construcción y lo nuevo. He ahí, también, quizás, otra gran obra de Stalin. Habría, pues, que tratar, al cabo, de entender cómo el peligro es un aspecto crucial de todo el periodo soviético que sufrió la población entera, en su conjunto e individualmente; pero también los propios líderes políticos y los artistas e intelectuales, sometidos a purgas verdaderamente criminales.

En todo caso, esta ideología de la productividad en Khrushchev y Brezhnev sufre una suerte de estancamiento, como un intervalo en exceso largo. Marco tedioso que tan bien se transparenta en algunas fotografías de los años sesenta y setenta del Archivo Lafuente: es la época en que los reporteros gráficos se pusieron a hacer, preferentemente, fotografías de los ciudadanos socialistas ejemplares, de la entrega de condecoraciones y de las numerosas sesiones plenarias del Gobierno. Manto gris entre la ideología del consumo que caracterizará el tiempo de la Rusia postsoviética y ese sueño de producción social y total que, en manos del ogro filantrópico, se convirtió en verdadera pesadilla. «La utopía comunista de la producción total aplastaba radicalmente cualquier deseo humano, remitiendo su satisfacción a un futuro indefinido, infinito.»³² Y abriendo, de este modo, una nueva contradicción en el centro mismo de una utopía comunista que, por un lado, intervenía como enemigo del deseo, pero, por otro, volvía infinito este deseo mismo.

La contradicción se agravaba si consideramos que esas manifestaciones que se querían directas e inmediatas de la vida, todas esas victorias del trabajo, o las fotografías de las koljozianas sonrientes o de los proletarios avanzando hacia el futuro, distaban mucho de ser meros hechos, y más bien se acercaban a una inquietante construcción facticia —y hasta ficcional— de la vida misma. Porque esas imágenes eran a menudo el resultado de manipulaciones, imposiciones y (auto)simulaciones realizadas para los medios de (in)formación de masas, sometidos por completo al aparato de propaganda del Partido. De manera que también la fotografía, y quizás ella antes que nada, formaba parte de la producción ideológica oficial; del todo coincidente, como decimos, con la ideología oficial de la productividad. No era la vida misma lo que allí aparecía, sino una realidad preparada técnicamente con los medios contemporáneos de registro. Una vida dictada por la fraseología y que resumaba «optimismo histórico», «amor al pueblo y al trabajo», «verdadero humanismo» y, en fin, «alegría de vivir».

Y es que Lenin ya había dado la pauta, en una célebre consigna: «Hay que soñar». El realismo socialista es, en buena medida, la representación de un deseo omnívoro —si no caníbal—³³: un realismo de sueño o ensueño, o, como decimos, de pesadilla. Responde en todos sus aspectos a una pre-visión del mundo construida por el Partido para su gran —y acaso ideal o aventajado— lector: Joseph Stalin. Verdadero *lector in fabula*, si se nos permite utilizar con sarcasmo una expresión de Umberto Eco. Le iba en verdad la vida en ello al artista, en el hecho de ser capaz de formalizar con la mayor precisión posible —o con la menor divergencia— el sueño del único soñador, el delirio personal y obsesivo de Stalin. Tal carácter de sueño es lo que dota al arte del realismo soviético de esa dimensión coreográfica, como si todo, efectivamente, estuviese preparado, puesto en escena y conforme a un dictado previo. Y es lo que les confiere también una curiosa unidad y homogeneidad a todos sus productos, tanto en los contenidos como en las formas de la representación. Una homogeneidad a todas luces despersonalizadora en que se alcanzaría una especie de felicidad aséptica, comunal; como de anuncio, efectivamente. Es esta dimensión de una suerte de mística impersonal —que, a todas luces, podemos considerar plenamente *simulacral*— la que, para su desventura, ya notó André Gide, en su famosa visita —y desengaño— de 1936. Todo está dispuesto de modo tal —escribió— que nadie pueda diferenciarse:

[...] todo el interés de su vida se ha desplazado hacia el club, hacia el parque de cultura, hacia todos los lugares de reunión. ¿Qué más se puede pedir? La felicidad de todos no se alcanza sino por la desindividualización de cada uno. La felicidad de todos no se alcanza sino a expensas de cada uno.³⁴



Emmanuel Evzerikhin:
«Medio siglo después,
Moscú», s. f.



Ivan Shagin:
«Calle Tverskaya, Moscú»,
inicios de la década de 1960

Y será, en fin, este carácter onírico —de sueño fotografiado y obligatoriamente colectivo, como si se tratase, efectivamente, de un inmenso anuncio— lo que, de un modo terriblemente fascinante, contrasta con la naturalizada voluntad de realismo presencial que el medio fotográfico guarda, diríamos que ya en su sentido analógico y epistemológico. Todo, es cierto, parece estar allí con una absoluta carencia de naturalidad, todo parece responder a un plan preconcebido, a una dirección escénica, como ante el ensayo general de una utopía. Todo está como en segundo grado, en el enrarecido intervalo entre lo anunciado —pero eternamente diferido; esto es lo que en los años posestalinistas aflora de forma tan evidente como obscena— y una realidad que se desangraba en las antípodas abandonadas del anuncio. Por eso, precisamente, el comunismo del Kremlin debía transformar radicalmente la vida cotidiana: era lo que, en definitiva, impedía volar al sueño totalitario, y lo que, al cabo, habría de acabar con él. De hecho, frente a la propaganda del productivismo estajanovista, otra parece ser la realidad del pueblo ruso, al menos tal como lo apreció Gide:

Vuelvo al pueblo de Moscú. Su extraordinaria indolencia es lo primero que llama la atención. Pereza sería tal vez demasiado... Pero el «estajanovismo» ha representado una maravillosa invención para sacudir la desidia (en otros tiempos tenían el látigo, el *kmut*). El estajanovismo resultaría inútil en un país en donde los obreros trabajasen. Pero allí, en cuanto no se está sobre ellos, la gente en su mayoría se relaja. Hasta parece increíble que, pese a ello, se llegue a hacer todo. A costa de qué esfuerzo de los dirigentes, esa es la incógnita.³⁵

Manuel Fontán del Junco lo ha dicho muy bien: el realismo socialista fue, en realidad, un realismo onírico, «una forma de surrealismo político. Es casi un “realismo mágico”, solo que habitado no por los postreros espectros de un pasado que existió, sino por los espectros doblemente irreales de un futuro utópico que no existió».³⁶

Con razón se pudo practicar en ocasiones, sin aparente quebranto ni vergüenza, la eliminación de algunos personajes que, formando parte de la imagen, habían sido descolgados del relato oficial y, por tanto, había que eliminar impía o impunemente. En la Rusia soviética, la imagen siempre se entendió como un virtual —y procesual— efecto de montaje, o de principio de collage. Porque, en definitiva, la representación no solo debía siempre apuntar hacia lo *por venir*, sino, en el peor de los casos, medirse con él y ajustarse a su exigencia: el presente, en definitiva, no existía en una sociedad volcada monstruosamente hacia la política-ficción. Porque quien dictaminaba sobre este futuro no era otro que Stalin, el auténtico padrecito... del tiempo.

También, podríamos decir, un padre-tiempo, en su vertiente saturnal, devoradora de sus criaturas. La mano del líder estaba siempre detrás de las decisiones y las prohibiciones o ataques que los artistas soviéticos sufrían. De hecho, en una carta a la RAPP (Asociación Rusa de Escritores Proletarios), Stalin exponía sin complejos la necesidad y la idoneidad de ser él quien supervisara personalmente la cultura soviética: «Es necesario. Es beneficioso. Es, en definitiva, mi deber». No es casual que, en 1929, Stalin obligara a Lunacharsky a abandonar su puesto de comisario cultural.³⁷

De modo que «la mimesis del realismo socialista es la mimesis de la voluntad de Stalin, la asimilación interior del artista a Stalin, la entrega de su ego artístico a cambio de la eficacia colectiva del proyecto que él comparte».³⁸ Efectivamente, no deja de haber, en este turbio y criminal *quid pro quo*, todo tipo de derivas psicoanalíticas; no exentas, en ocasiones, de masoquismo y de morbosa fascinación hacia la figura del dictador (como la expresada, entre otros muchos, por el poeta Pasternak). Como es sabido, en un famoso poema laudatorio hacia el tirano, el poeta —tal vez verdaderamente embrujado por el poder taumatúrgico de Stalin— lo calificaba como «el genio de la acción». Al cabo, el mito de la construcción y de la seguridad del Estado que todo lo ve y lo vigila y es capaz de organizar y dirigir la vida al completo no deja de ser una nueva variante del mito del hado, o de la providencia divina. No exentos de osadía, dos escritores sarcásticos formularon con divertida lucidez esta traumática y tortuosa relación:

De nada sirve ocultarlo, camaradas, todos amamos al régimen soviético.
Pero amar al régimen soviético no es una profesión. También deben trabajar.



Georgi Zelma:
«Demostración de forma física en la plaza Roja de Moscú», s. f. [década de 1930?]



Lev Borodulin:
«Pirámide humana», 1954

No basta con amar al régimen soviético, han de lograr que él los ame a ustedes. El amor debe ser recíproco.³⁹

Con el acabamiento de este mito, con la muerte de Stalin, sobrevino el periodo de marasmo y el estancamiento de la nación. Con la muerte de Stalin se perdió el tiempo, el estado y al padre.

En todo caso, hay un *pathos* terriblemente sentimental, cargantemente afectivo y lleno de huecas declaraciones de fe y sinceridad, también de amor por la verdad en la cultura estaliniana. Una defensa de lo primario y lo inmediato, por mucho, o más precisamente *porque* la vida real se había convertido en una mera sucesión *simulacral* cuya misma posibilidad de lenguaje auténtico estaba secuestrada en manos de los medios de información y en los artículos de prensa, la propaganda y las fotografías. Un *pathos*, por lo demás, opuesto —se supone, o mejor: se da por hecho o por sabido— a la frialdad *formalista*, a la insinceridad de los artificiosos y distanciados o distantes procedimientos de la vilipendiada vanguardia. Pero Todorov, que vivió en un país comunista, ha visto muy claro lo que estos desfiles de fe en el futuro socialista en verdad escondían:

La adhesión a la ideología comunista desempeña cada vez más el papel de un simple ritual. Todos la reivindican, pero nadie —o casi nadie— cree en ella. Por otra parte es indispensable someterse incondicionalmente al jefe. El comunista medio no es un fanático, sino un arribista cínico que hace lo que hay que hacer para acceder a una posición privilegiada y asegurarse una vida de mejor calidad. El motor de la vida social no es la fe en un ideal, sino la voluntad de poder.⁴⁰

«La vida ha mejorado, camaradas, la vida es más alegre», declaró Stalin en 1935. Con esta famosa frase el líder anunciaba que los peores momentos de la industrialización y la colectivización ya habían pasado. Tal vez ahora los ciudadanos soviéticos podrían empezar a disfrutar de los efectos de su trabajo y sus pasadas penalidades. Para ello habría de servir el arte fotográfico. Inevitablemente tenía que funcionar —como las demás artes— de propagandista del objetivo revolucionario, porque se creía —se exigía la creencia— que *el hombre bueno, contento y feliz* es quien ayuda al avance de la historia. Ese momento coincide con la instauración del realismo socialista y el comienzo de las grandes purgas. Así pues, la misma mano que decreta la alegría, la confianza y el orgullo revolucionario por medio de una eufórica fantasía de cuerpos interactivos, confiados y relajados destrozaba y trituraba estos mismos cuerpos reales en las cárceles y en los campos de trabajo de la nación. Gide, en busca del ideal, ya percibió lo que se escondía tras el telón, la pulsión de muerte que latía debajo del orden:

Si todo lo que está a la vista en la URSS tiene un aspecto alegre es porque todo lo que no tiene ese aspecto se vuelve sospechoso; resulta en efecto muy peligroso estar triste, o cuando menos dejar traspasar su tristeza. Rusia no es lugar para el lamento; allí está Siberia.⁴¹

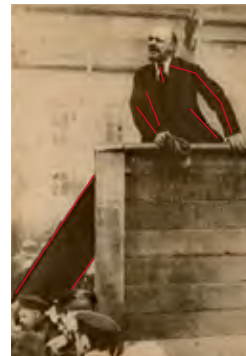
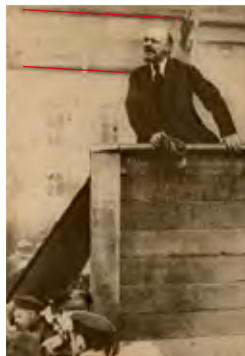
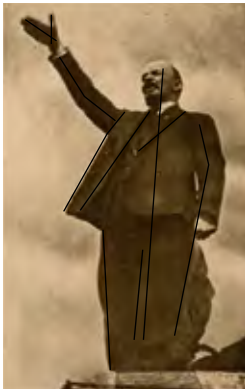
Por eso, en justa correspondencia con el mito del *hombre nuevo*, los acusados en las purgas y castigos orquestados por Stalin eran definidos como *escoria humana*.



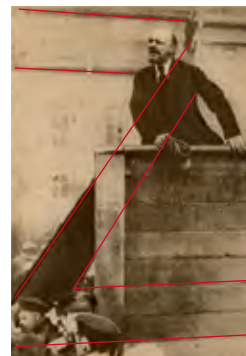
Lev Borodulin: «Tiempo de diversión en el parque Gorky de Moscú» (detalle), década de 1950

NOTAS

1. Cit. por Gregori CHUDAKOV: «Fotógrafos soviéticos 1917-1940», en vv. AA.: *Fotografía soviética, 1917-1940*, vol. I, Valencia: Sala Parpalló-Palau dels Scala, Diputació Provincial de Valencia, Edicions Alfons El Magnànim, IVEI, 1993, p. 10.
2. Tzvetan TODOROV: *El triunfo del artista. La revolución y los artistas rusos: 1917-1941* (trad. Noemí Sobregués), Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017, p. 18.
3. Boris GROYS: *Obra de arte total Stalin* (trad. Desiderio Navarro), Valencia: Pre-textos, 2008, p. 30.
4. Cit. por TODOROV: *El triunfo del artista*, ob. cit., p. 50.
5. Cit. por Margarita TUPTSIN: «Abandonando la vanguardia: imaginería soviética bajo Stalin», en *Utopía, ilusión y adaptación. Arte soviético 1928-1945*, Valencia: IVAM, 1996, p. 11.
6. Pascal QUIGNARD: *Abismos. El último reino III*, Buenos Aires: Ed. El cuenco de plata, 2016, p. 23.
7. Cit. por Manuel FONTÁN DEL JUNCO: «Aleksandr Deineka: la mimesis de una utopía (1913-1953)», en vv. AA.: *Aleksandr Deineka (1899-1969). Una vanguardia para el proletariado*, Madrid: Fundación Juan March, 2011, p. 46.
8. Cit. por Solomon VOLKOV: *El coro mágico. Una historia de la cultura rusa de Tolstoi a Solzhenitsyn* (trad. Ferrán Esteve y Carlos Fajardo), Barcelona: Ariel, 2020, p. 155.
9. Valeri SCHEKALDIN y Viktor KABAKOV: *Fotografía soviética 1940-1991*, vol. II, Valencia: Sala Parpalló-Palau dels Scala, Diputació Provincial de Valencia, Edicions Alfons El Magnànim, IVEI, 1993, p. 15.
10. Solomon VOLKOV, ob. cit., p. 179.
11. Léase, por ejemplo, y en lo que atañe al arte, el análisis de un experto en estética marxista, Donald Drew Egbert: «Las condiciones económicas resultantes del modo prevaliente de la producción van a ejercer, por último, una influencia decisiva en el proceso de la vida humana, en los procesos intelectuales, incluyendo los del arte, así como los sociales y políticos». (*El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética* [trad. Marcelo Covián y Tomás Guido Lavalle], Barcelona: Tusquets, 1973, p. 12).
12. Cit. por Gregori CHUDAKOV: «Fotógrafos soviéticos 1917-1940», en vv. AA.: *Fotografía soviética, 1917-1940*, vol. I, ob. cit., p. 17.
13. Sobre esto, cfr. Margarita TUPTSIN: «Abandonando la vanguardia: imaginería soviética bajo Stalin», en *Utopía, ilusión y adaptación. Arte soviético 1928-1945*, ob. cit., pp. 23-24.
14. Ib., p. 18.
15. Cit. por Donald Drew EGBERT: *El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética*, ob. cit., p. 48.
16. Cfr. sobre esto, Víctor DEL RIO: *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*, Madrid: Abada editores, 2010.
17. Cit. por Boris GROYS: *Obra de arte total Stalin*, ob. cit., p. 64.
18. Ib., pp. 65-66.
19. Cit. por Ekaterina DEGOT: «El realismo socialista o la colectivización de la modernidad», en vv. AA.: *Aleksandr Deineka (1899-1969). Una vanguardia para el proletariado*, Madrid: Fundación Juan March, 2011, p. 74.
20. Como ha sugerido algún especialista en fotografía rusa del periodo: «Una característica de la fotografía soviética es la presencia de fotógrafos no profesionales, sobre todo a partir de los años cuarenta, cuando la industria soviética pudo poner a su disposición un material de buena calidad: en los clubs de fotografía de las fábricas, instituciones científicas y centros para pioneros y escolares se empezaba por fotografiar paisajes, retrato y naturalezas muertas [...] Esto contribuyó a la participación de los aficionados en la vida de la prensa; muchos de ellos se hicieron colaboradores fuera de plantilla de los periódicos y revistas y se apasionaron por el reportaje. Desde aquellos tiempos, fotógrafos profesionales y aficionados han aparecido juntos en las páginas de los periódicos y en las exposiciones» (Valeri SCHEKALDIN y Viktor KABAKOV: *Fotografía soviética 1940-1991*, vol II, ob. cit., p. 13.).
21. Boris GROYS: *Obra de arte total Stalin*, ob. cit., p. 37.
22. La Asociación Octubre se creó en 1928 y reunía a arquitectos, fotógrafos, directores de cine —como Eisenstein—, diseñadores, pintores —el propio Deineka—, periodistas y críticos que compartían la creencia en el arte como una herramienta para la construcción de la vida. «El papel de Rodchenko como teórico principal y jefe de la sección de fotografía de Oktiabr (Asociación Octubre) comenzó en 1928, y ayudó a propagar los principios fotográficos que él y sus colegas compartían. Para muchos fotógrafos que empezaron a trabajar durante el Primer Plan Quinquenal, el grupo fotográfico Octubre se convirtió en el principal ejemplo de representación fotográfica radical. Muchas series fotográficas que recogían la construcción de fábricas gigantescas, canales y presas fueron realizadas con los códigos compositivos de las series de Rodchenko e Ignatovich» (Margarita TUPTSIN: «Abandonando la vanguardia: imaginería soviética bajo Stalin», en *Utopía, ilusión y adaptación. Arte soviético 1928-1945*, Valencia: IVAM, 1996, p. 9.).
23. André GIDE: *Regreso de la URSS. Seguido de Retoques a mi regreso de la URSS* (trad. de Carmen Claudín), Madrid: Alianza Editorial, 2017, p. 15.
24. Cfr., sobre esto, el ya clásico libro de Ernst JÜNGER: *El trabajador*, Barcelona: Tusquets, 1990.
25. Cit. por Manuel FONTÁN DEL JUNCO: «Aleksandr Deineka: la mimesis de una utopía (1913-1953)», en vv. AA.: *Aleksandr Deineka (1899-1969). Una vanguardia para el proletariado*, ob. cit., p. 46.
26. Boris GROYS: «Aleksandr Deineka. El eterno retorno del cuerpo atlético», en vv. AA.: *Aleksandr Deineka (1899-1969). Una vanguardia para el proletariado*, ob. cit., p. 78.
27. En este punto, habría que reparar, como decíamos, en profundidad el libro, de Ernst Jünger, *El trabajador*. Pero también la novela distópica, de Evgueni Zamiatin, *Nosotros*, una crítica feroz, realizada ya en los años veinte, del taylorismo soviético y sus formas despersonalizadas y radicales de organización de la vida social. (Existe edición en Akal.)
28. Cfr. SHKLOVSKY: «L'art comme procédé», en Tzvetan TODOROV: *Théorie de la littérature*, París: Ed. du Seuil, 1965, pp. 76-97. También, Carlo GINZBURG: *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia* (trad. Alberto Clavería), Barcelona: Ed. Península, 2000, p. 15 y ss.
29. Boris GROYS: *Obra de arte total Stalin*, ob. cit., p. 97.
30. Svetlana Aleksievich: *El fin del «Homo sovieticus»* (trad. Jorge Ferrer), Barcelona: Acantilado, 2015, pp. 128-129.
31. Cit. por TODOROV: *El triunfo del artista*, ob. cit., p. 84.
32. Boris GROYS: *Obra de arte total Stalin*, ob. cit., p. 21.
33. De hecho, uno de los entrevistados por Aleksievich confirma que la era de Brézhnev se solía calificar en términos de *socialismo vegetariano*, por contraposición al *socialismo carnibal* del estalinismo (*El fin del «Homo sovieticus»*, ob. cit., p. 129).
34. André GIDE: *Regreso de la URSS...*, ob. cit., p. 24.
35. Ib., p. 22.
36. Manuel FONTÁN DEL JUNCO: «Aleksandr Deineka: la mimesis de una utopía (1913-1953)», en vv. AA.: *Aleksandr Deineka (1899-1969). Una vanguardia para el proletariado*, ob. cit., p. 49.
37. Un libro que relata los pormenores de la aciaga demiurgia del tirano es el, ya citado, de Solomon Volkov, Y, naturalmente, Kart SCHLÖGEL: *Terror y utopía. Moscú en 1937* (trad. José Aníbal Campos), Barcelona: Acantilado, 2014.
38. Boris GROYS: *Obra de arte total Stalin*, ob. cit., p. 111.
39. En Solomon VOLKOV: *El coro mágico...*, ob. cit., p. 113.
40. Tzvetan TODOROV: *La experiencia totalitaria* (trad. Noemí Sobregués), Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, p. 27.
41. A. GIDE: *Regreso de la URSS...*, ob. cit., p. 86.



Grigory Goldshtein: «Lenin en la plaza Roja presentando un monumento temporal a Stepan Razin», s. f. [¿mayo de 1919?]



Grigory Goldshtein: «Lenin dirigiéndose a un desfile de tropas destinadas al frente polaco en la plaza Sverdola», mayo de 1920

Fotografía e historia: a propósito de las imágenes de Lenin y Stalin

Jesús González Requena

El dinamismo de la Revolución —pues toda revolución es antes que nada dinamismo, el de una energía emergente que desborda las formas y las instituciones de antaño— permanece visible (ha dejado su huella) en las imágenes del Lenin que ya ha tomado el poder.

Si su victoriosa y dominante figura se recorta sobre las nubes del fondo, si se afirma erguida en una imagen netamente dominada por la verticalidad, no hay, sin embargo, vertical alguna en ella. Todas sus líneas —tanto las de su cuerpo como las de la ropa que viste— son líneas dinámicamente inclinadas. Incluso la base sobre la que la figura se eleva se resiste a dibujar una línea horizontal; por el contrario, también ella se inclina para apoyar el movimiento global.

Así, si el brazo derecho se levanta en una casi perfecta diagonal, el izquierdo no cuelga vertical: tiene la angulación dinámica (la tensión muscular) que se aprecia en su puño cerrado. De hecho, la línea mayor que dibuja el brazo derecho alzado descubre toda su potencia cuando se constata que prolongada concluye en él. La palma de la mano derecha está abierta, pero se ve oscurecida. Intensamente iluminado, por contra, se muestra el puño de la mano izquierda; allí se concentra la energía que se despliega por vía del vector, casi una flecha, que dibuja el brazo derecho alzado.

De modo que la energía desencadenada por la Revolución habita la imagen, a la vez que se ve configurada y orientada en la figura del líder capaz de dirigirla y en la decisión de su gesto.

Un líder decidido, tenso y dinámico, enérgico y afirmativo.

Todo en su cuerpo dibuja líneas vigorosamente inclinadas, aunque de nuevo manda la vertical, aquí definida por las aristas del lateral del podio desde el que Lenin se dirige a la multitud, un podio solamente construido con madera; primario pero sólido, como aparentan las líneas horizontales bien ligadas de sus listones rectos. Abajo hay bullicio y desorden, pero del apoyo izquierdo del estrado surgen las diagonales que ascienden directamente hacia el líder, concluyendo en su mismo pecho, de modo que ese bullicio se resuelve arriba en energía, en el vigor del cuerpo del orador, en su rostro decidido y en su palabra.

Porque el líder está hablando y todo su cuerpo traduce la energía y el dinamismo de sus palabras: si sus manos se afirman sólidamente en el canto del podio, su tronco se inclina hacia delante, en la dirección en la que proyecta su discurso, y los brazos, ligeramente arqueados, enfatizan esa inclinación que es, por cierto, la opuesta a las de las diagonales ascendentes de la izquierda.

La revolución ha llegado al mundo de la representación y, sobre todo, a ese que fue siempre uno de sus territorios privilegiados: el del retrato del gran hombre, definido por el gesto con el que posa para la historia. En su participación en esa tarea, la fotografía se vio sometida en un primer momento a los modos y usos canónicos de la pintura, pero cuando comenzó a insertarse en el presente inmediato del acontecimiento, por efecto de la brevedad en su captura de imágenes, otro modo de retrato se hizo posible.

El líder no solo habla: la decisión de su palabra, su voluntad performativa, queda acreditada tanto por el extremo dinamismo de su posición como por la evidente tensión de todos sus músculos, que invisten a su figura del aspecto de un felino dispuesto para el ataque. Por lo demás, ¿acaso las cornisas y canalones del edificio del fondo (en la zona más alta de la fotografía) no encuadran la cabeza del orador? También proyectan intensamente

su palabra con esa ligera inclinación hacia arriba y a la izquierda, en todo convergente con la posición de la cabeza del personaje. Lo que se ve sin duda acentuado por el enérgico arco que desde la mano izquierda, bien afirmada en ese estrado a la vez recio e improvisado, sube por su antebrazo y su brazo, y prosigue por su hombro hasta concluir en su boca.

Nada hay ahí encima del desorden bullicioso de abajo: la palabra del líder se proyecta en concentrada, directa y amplificada linealidad.

Se descubre así una suerte de Z intensamente dinámica; si su base está ligeramente inclinada hacia abajo, su línea superior, en cambio, introduce la inclinación inversa, ascendente como la posición misma del rostro del líder. Una Z, en suma, poderosamente energética, que impone a la imagen su impronta, y al gesto del personaje, nuevamente, su plenitud.

¿Cuánto tarda en desaparecer esa energía, cuándo se detiene el dinamismo que ella misma ha generado?

En todo caso, ha desaparecido casi totalmente aquí, donde la figuración de los dos conductores de la Revolución busca petrificarse en un universo de verticalidad que parece decidido a abolir todo dinamismo.

Mas ello requiere de un cierto trabajo. Pues es un hecho que sobrevive todavía, incluso en la piedra, algo de aquel dinamismo que acompañara siempre a la imagen Lenin. Así ese ligero apuntar hacia delante, una pierna más avanzada que la otra, como si un nuevo paso aguardara todavía; la cabeza ladeada en la dirección del movimiento, el brazo izquierdo en ángulo recto, ceñido a la cintura del cuerpo que prosigue su avance mientras que el derecho, ligeramente atrasado, mantiene —como sucediera con el brazo izquierdo de la imagen con la que abriéramos este texto— la justa inclinación, suficiente para demostrar que nunca nada en su musculatura habría conocido la relajación ni la pasividad.

Pero ese ya disminuido dinamismo en trance de petrificación encuentra su punto de detención definitiva en la afirmación estática de la figura de Stalin, cuyo antebrazo concluye en una mano cerrada sobre su mismo pecho, mientras que en su cuerpo, bien plantado sobre sus pies, se aprecia ese ligero arqueamiento hacia atrás, en la actitud de campesino satisfecho, que puede apreciarse en tantas de sus fotografías.

Pero volvamos al Stalin de nuestra estatua.

Gira la cabeza hacia su derecha, en dirección a su predecesor y maestro: contempla, no sin admiración y respeto, pero también sin gesto alguno de sumisión, su mirada, siempre elevada, patentemente dirigida hacia el horizonte futuro que adivina. La contempla, la mide, la evalúa y se reconoce en ella como la encarnación misma de ese futuro, como su realización y su detención definitiva. Entre ambos líderes, el gran estandarte en cuyo centro el orbe entero, también él petrificado, ha recibido ya la impronta del símbolo del comunismo.

Por supuesto, ningún movimiento abajo, donde ni siquiera ser humano alguno tiene cabida, pues la superficie entera que rodea a las figuras pétreas está ocupada solo por un sinnúmero de pequeñas banderas —como si ellos mismos, los personajes esculpidos, fueran las únicas auténticamente grandes, las definitivas banderas.

Cesa pues, finalmente, todo dinamismo en la conjunción de esas dos gigantescas figuras que ciñen un mundo tan petrificado como ellas mismas. Sería poco decir que ha retornado el tiempo eternizado del antiguo retrato pictórico, del que por lo demás conviene recordar ahora que fue también desde el origen más bien un gesto escultórico. ¿Pues acaso no era esa su voluntad mayor?: capturar el gesto esencial, el que devolvía la identidad nuclear del personaje y, literalmente, inmortalizarlo, por la vía de su captura y petrificación —pues la piedra de la escultura era, antes que nada, garantía de perennidad frente a la fragilidad de los pigmentos y las telas de la pintura.



Arriba: Autor desconocido: «Monumentos a Lenin y Stalin en la celebración del xx aniversario de la Revolución de Octubre en la plaza Roja de Moscú», 1937.
Derecha: Yevgeny Khaldei: «Stalin y Truman en la conferencia de Potsdam», 1945



Ante imágenes como esta, por eso, casi deberíamos desdecirnos de lo que es obligado a considerar uno de los rasgos mayores de la fotografía, ese que permite apresar el tiempo del instante haciéndolo perdurar en su inmediatez y en la fugacidad de su dinamismo. Pues en esta fotografía es bien evidente hasta qué punto la temporalidad misma ha sido totalmente abolida: solo hay en ella gestos petrificados, estandartes, telas y telones; todo se ha paralizado en una escenografía estática volcada a un ensueño de eternidad.

Notablemente, lo que sigue en Stalin, tras ese absorber la mirada de Lenin, no es su reencarnación ni su relanzamiento, sino su opacamiento absoluto bajo la forma de un cada vez más acentuado ensimismamiento.

Así, en esta fotografía coral, donde es bien evidente que Stalin no mira a nada ni a nadie, pues tan solo se halla ensimismado en su absoluta centralidad, frente al extremo dinamismo, netamente centrífugo, de la Z leniniana y como su opuesto absoluto, se impone ahora la jerarquía de un centro soberano en su total estatismo.

Ciertamente, está entre muchos, pero, aunque rodeado por ellos, es patente la proclamación de su soledad. De hecho, a diferencia de todos los otros, él es el único en tan apretada fotografía cuyo cuerpo no se roza con los que lo rodean, pues estos, en extremo respetuosos, se aprietan con los otros que tienen junto a ellos dejando en torno al jefe el aire necesario. Por lo demás, todos ellos son bien diferentes de él, pues todos ellos miran (la gran mayoría hacia la cámara, solo cinco en otras direcciones). Todos, en cualquier caso, repitámoslo, miran. Todos excepto él.

El no mira, y su ausencia de mirada comparece como la afirmación extrema de densidad: él es el lugar central, el núcleo en torno al cual todo lo demás gravita. ¿Acaso los hombres de la zona inferior izquierda de la imagen no se giran hacia la derecha, contraponiéndose a la dirección de los que se encuentran en la zona opuesta? Lo que da a la imagen la sugerencia de circularidad que potencia aún más si cabe esa señalada centralidad.

Insistamos en ello: la dinámica Z de la Revolución se ha convertido en un centro absoluto que absorbe toda energía, la concentra y la paraliza; el dinamismo del líder revolucionario se ha visto sustituido por la estática centralidad del jefe.

Prestemos un suplemento de atención a esos hombres que rodean al caudillo. Casi todos están preocupados por estar en la foto, por dejarse ver en ella y, así, en proximidad al jefe, lograr ser. Lograr ser, logrando ser fotografiados junto a él, en torno a él, participando de su calor..., aunque, en rigor, nada en la fotografía acredita que exista ahí, en ese centro que Stalin encara, calor alguno; es incluso más fácil acoger la sugerencia de una frialdad extrema de la que hablaría expresivamente ese aire que rodea su figura.

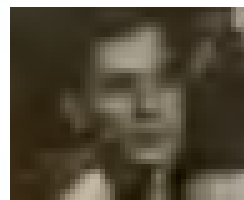
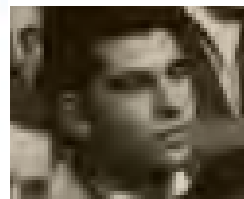
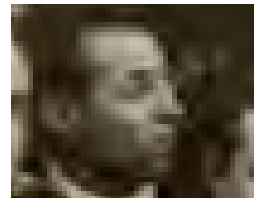
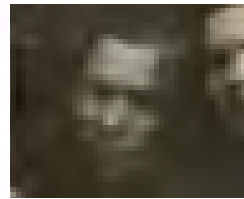
Por eso, la gran mayoría de los presentes miran a la cámara, no sin inquietud, atentos al modo como esta acusará su presencia en la fotografía que está en trance de producirse. Se encuentran absortos en su posar, en su esfuerzo por dejar posada en ella la imagen en la que desearían reconocerse.

Pero hay cinco que no.

Dos de ellos —seguramente porque son los que carecen de mayor ambición, quizás también porque conocen sus limitaciones para moverse con desenvoltura en los territorios del poder—, lejos de esforzarse en posar como los otros, dirigen su atención con interés al jefe (especialmente el primero), incluso con cierto distante escepticismo (más acusado en el segundo).

Otros dos, en cambio, miran sin mirar. Y así se ponen en escena como los que pierden su mirada en el más allá. Podrían ser o podrían verse a sí mismos siendo los más abnegados, los más decididos a entregarse a la inmensidad del proyecto común, como si olvidaran su estar ahí. Como si, asaltados por un suplemento de idealismo, llegaran incluso a olvidarse

Ivan Shagin: «Stalin y miembros del Gobierno soviético entre periodistas y fotoreporteros (Evzerikhin, Khalip, Loskutov, Shagin, Voroshilov, Zelma y otros)», 1939



de que están donde están, posando en la fotografía que se conforma en torno a jefe. El segundo de ellos, el que cubre con sus manos los hombros del sujeto que tiene delante, ¿no podría haber calculado la posibilidad de que la mirada del jefe —si por un momento saliera de su opacado ensimismamiento, si se elevara solo un poco hacia arriba— pudiera llegar a apreciar la intensidad abnegada de su gesto?

Y resta todavía uno, el quinto, quien a simple vista podría parecer de la misma índole de estos dos anteriores, pero que no llega a serlo del todo, pues la grávida presencia del jefe, tan cerca de él (inmediatamente a su espalda), tan próximo e invisible, parece pesar sobre él como una carga que nubla su mirada hasta el límite del temblor, impidiéndole lograr fijar la imagen deseada.

Se trata del mismo ensimismamiento del caudillo que queda cristalizado en su retrato.

Nada le distrae de su tarea. Parece conceder al acto de encender su pipa la misma detenida concentración que el oriental dedica a la ceremonia del té: un presente absoluto que no debe ser interferido por ningún otro foco de atención, por ninguna idea ni pensamiento que pueda nublar la dedicación al acto ceremonial. De lo que podría deducirse que el caudillo domina sus tiempos, que comprende que es inútil anticiparse, que la victoria es de los no impacientes, de los que saben esperar el momento apropiado. ¿Y acaso no apunta un esbozo de sonrisa en la comisura de su boca, como si se burlara de la atención que recibe de todos los que le observan?

La cabeza inclinada hacia la pipa que sus manos rodean —una sosteniendo su cazuela; la otra, la cerilla con la que la enciende—. Y, así, el fuego prendido en el tabaco es absorbido en forma de humo por la cánula hacia la boca en un movimiento ascendente sin salida ni desenlace, pues se cierra en el movimiento descendente que imponen sus ojos concentrados en la cazuela, convertida esta, finalmente, en metáfora absoluta del personaje que absorbe todo fuego y toda energía, que todo lo concentra y detiene en su mismo interior.

En las antípodas, pues, del retrato canónico de Lenin, quien desconoce atisbo alguno de ensimismamiento. De gesto concentrado, netamente autocentrado, se muestra siempre a la vez bien despierto e inquisitivamente atento hacia lo que sucede en torno a él. Su aguda y concentrada mirada declara su analítica percepción del presente inmediato del acontecimiento, pero sobre todo, más allá de este, del futuro de su despliegue.

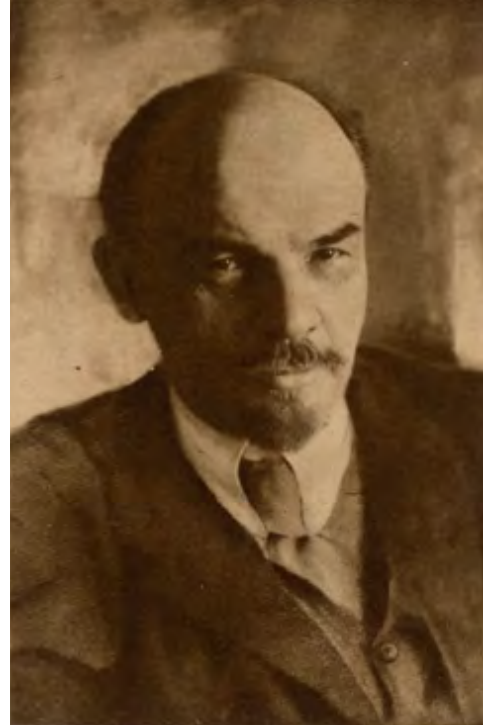
No cesa, pues, de desprender energía hacia el exterior; una energía que, de inmediato, vuelve a él como cálculo y pensamiento: su temporalidad, como decimos, no es ya siquiera la del presente, sino la del instante inmediatamente posterior cuyos signos anticipatorios acecha como el material con el que realizará sus cálculos y tomará sus decisiones.

Nada tan opuesto, entonces, como estas dos figuraciones que nos ofrecen los retratos de los dos líderes comunistas: la de aquel del que emana energía decidida para la acción, frente a la de aquel otro que absorbe toda energía, la condensa y la retiene en su interior.

Es solo cuestión de tiempo —muy poco— para que el dinamismo revolucionario de la imagen de Lenin quede totalmente congelado, a la vez que la fotografía retroceda para devolver su puesto a la pintura.

Sobrevive, desde luego, la huella de la energía concentrada en su mirada. Pero esta ya ha dejado de dirigirse hacia el acontecimiento que prefigura el futuro, para apuntar ahora hacia el presente y para tomar como su objeto no ya el acontecimiento, la situación que este contiene y el proceso del que participa, sino, instalada en todos los rincones de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, pasar a dirigirse a su pueblo o, más bien, a todos y cada uno de los individuos que lo conforman.

Su mirada, siempre inquisitiva y vigilante, adquiere así, para estos, el matiz amenazante que siempre latió en ella, pero que hasta entonces solo había estado dirigida hacia los enemigos



En el sentido de las agujas del reloj:
Max Alpert: «Joseph Stalin», s. f. [¿ca. 1936?];
Moisei Nappelbaum: «Vladimir Lenin»,
s. f. [¿posterior a 1918?];
Moisei Nappelbaum: «Vladimir Lenin
en su oficina, en el Kremlin», s. f.
[¿posterior a 1918?]

de la Revolución. Ahora, en cambio, pasa a presidir un mundo convertido en una gigantesca escenografía donde todos y cada uno, sabiéndose observados, deben estar en su exacto lugar, borrar absolutamente su singularidad y ocupar la posición que la sociedad comunista, en su perfección estática, exige.

Pero volvamos a Stalin. Pues cabe preguntarse, ¿y si en ese interior postulado como el lugar absoluto, el de mayor solidez y densidad, no hubiera nada?

Esa es la intuición que golpea inesperadamente al que, contemplador de las fotografías del pasado en busca de algún atisbo suplementario de saber sobre la historia, ve lo que se manifiesta en el rostro del caudillo cuando abre los ojos y alza la mirada.

Un inmenso bigote oculta una boca sin gesto en un rostro de facciones congeladas y de ojos abiertos, pero absolutamente carentes de mirada.

¿No es una suerte de intensa alienación —pero más en el sentido psicopatológico de la palabra que en el otro, más extendido y de raigambre filosófica— lo que se así da a ver?

Difícil resistir la tentación de ampliar el arco temporal, histórico y político a la vez.

En el centro, la mirada aguda, incisiva, calculadora y exigente del líder que ya ha calculado su próximo movimiento en el tablero de la historia (la realización de la Revolución, la afirmación soberana del poder en el momento mismo de su toma de posesión).

Pero, antes y después, delante y detrás de él, dos imágenes en espejo que parecen excluir la historia que había encontrado en él la imagen pletórica de su dinamismo. Frente a la indumentaria urbana de Lenin, dos uniformes, en eso vocacionalmente iguales por más que a partir de ello se hagan evidentes las diferencias: el antiguo régimen entero brilla en los dorados galones, botones y estrellas del zar, como la versión campesina del uniforme militar, del todo desprovisto de condecoraciones, inicia con Stalin una moda que no tardará en cuajar en la China comunista. Bigotes semejantemente grandes semiocultando bocas sin vigor, de labios reblandecidos y, diríase, confesando una común dificultad, si no para el habla, sí al menos para su despliegue en oratoria. Y ojos, en ambos casos, que no miran pero que tampoco parecen ver, pues nada sugiere que se hallen sumergidos en la contemplación de una imagen interior. Ojos sin mirada, comúnmente expuestos, por eso, a su vacío, donde el único rasgo diferencial estriba en el vago temor que se adivina en el rostro del antiguo emperador zarista, y que no encuentra equivalente en los del todo vacíos del nuevo emperador comunista. También son diferentes, desde luego, las pieles de sus rostros. Blanda, delicada, la del primero, dura la otra, pero no por obra de la firmeza del gesto, sino por una cierta hinchazón que sugiere abotargamiento, seguramente aumentada por los esfuerzos por ocultar las huellas de la viruela.

¿Se desprenden, para la historia, lecciones de la fotografía?

Seguramente sí, como lo acredita su capacidad de hacer visible la inteligencia más allá de los abismos ideológicos que pueden llegar a enfrentar a los que de ella participan, tanto como su ausencia y la consiguiente cortedad, cuando no un fondo de alienación. E, incluso, lo uno y lo otro en simultaneidad.

Pues no hay duda de hasta qué punto la siempre bien despierta inteligencia de Churchill había tomado la medida al líder soviético con el que se vio obligado a negociar.

Nada mejor, por ello, que la fotografía para hacer caer ese tópico insistente que lleva a tantos a postular la más brillante inteligencia en los poderosos, como si el halo que siempre acompaña a los que detentan el poder nublara la mirada de los que les contemplan. Lo que, por otra parte, debe llevar a advertir a aquellos que consideran que la poca inteligencia hace de los que la poseen seres escasamente peligrosos y desde luego incapaces de alcanzar el poder.¹