Trends in Slavic Studies

Quero Gervilla, E. F.
Barros García, B.
Kopylova, T. R.
(red.)

УРСС

Quero Gervilla, E. F.
Barros García, B.
Kopylova, T. R.

Trends in Slavic Studies

Издание первое

УРСС
Москва • 2015

La representación del liderazgo en la pintura realista soviética

Portraying Leadership in Socialist Realism Paintings

MARÍA CALERO TRUJILLO, *Universidad de Granada*
mcalerotrujillo@gmail.com

BENAMÍ BARROS GARCÍA, *Universidad de Granada / Universidad de Paris IV*
bbarros@ugr.es

This article aims to explore some artistic patterns used in Socialist Realism to represent the leadership. In particular, we focus on the analysis of some painting techniques and trends in the way the Russian artists represents the power and leaders. The goal of this article is to contribute not only to the study of Socialist Realism, but also to the exploration of the way the power was conceptualized and represented in Russian paintings during the Soviet era.

Key words: Socialist Realism, Leadership, Propaganda, Russian art.

Como cualquier otro estilo, el realismo socialista experimentó una serie de cambios a lo largo de su existencia, cambios que mucho tenían que ver con el orden de cosas y los objetivos del poder. Conviene, asimismo, incidir en que la observación de la interconexión entre la pintura y el poder en la Rusia soviética nos permite, a su vez, comprender otros movimientos similares en países como China, Alemania o Corea del Norte, entre otros, no solo a nivel artístico o pictórico, sino a un nivel histórico-sociológico, si acaso esta distinción tiene algún sentido. El arte concebido como espejo de la realidad (Strassburger, 2015) es una línea de investigación que, sin duda, ha sido y será especialmente productiva para diferentes ámbitos y disciplinas.

Desafortunadamente, no existe una tradición asentada en la bibliografía española en cuanto al tratamiento e investigación del arte ruso en cualquiera de sus épocas y durante buena parte del siglo XX la cultura de la Rusia soviética era prácticamente desconocida:

> Durante la segunda parte de la década de los años sesenta y principio de los años setenta, los estudios sobre la Unión Soviética en España, se limitaban al campo de la política, la economía y, como mucho, algunos aspectos sociales. La cultura rusa del siglo XX, es decir, la cultura gestada por la Rusia soviética, era desconocida. (Kurz, 1991: 10)

Con la segunda guerra mundial el panorama cambió y se intensificó el interés y la difusión en España de obras artísticas del régimen soviético. Si bien no se trataba de un estilo especialmente particular *por el trazo*, sí que podemos tildarlo de trascendental por los contenidos y, sobre todo, por la jerarquía temática y tratamiento de cuestiones sociales. Estudiar el realismo socialista se convierte en tarea arqueológica que busca una cosmovisión, una forma de expresarse que pretende ser tan sumamente eficiente que suele tender hacia la restricción de la ambivalencia característica de la interpretación de cualquier obra de arte. Con el tiempo, el mensaje y la forma serán cada vez más estables y herméticos.

No sorprende que el realismo socialista viniera precedida de un previo declive de la pintura de iconos para ceder el paso a una pintura más próxima al estilo pictórico europeo. De hecho, existe cierta sincronía entre las tendencias artísticas europeas y las rusas a partir del siglo XVIII y, sobre todo, durante el siglo XIX. La tardía modernización de Rusia pudo, tal vez, ejercer de elemento potenciador de las vanguardias, que a principios del siglo XX

se convirtieron en auténticos referentes a nivel mundial. Esta innovación en las técnicas y las múltiples formas de expresión contrastan, claro está, con lo que vendría a suponer el realismo socialista. Más allá de las fluctuaciones típicas de paradigmas y movimientos artísticos, sirve esta contraposición para entender cuán abrupta fue la transición en la Rusia del siglo XX. El arte como expresión deviene arte como método, como doctrina. Es, en expresión de Groys (2011), el arte de la totalidad. Golomstock, por su parte, incide en la idea del arte como unidad:

> It goes without saying that by 1947 it was impossible even under the microscope to detect any influence of Cubism, Matisse or Picasso in Soviet art. (Golomstock, 2011: 145)

El símbolo es ya solo una referencia al régimen, con un sentido establecido e inolvidable. El arte pasa a ser recordatorio, advertencia y guía. En esas condiciones resulta fundamental insistir en la interrelación entre símbolo e ideología, porque, al fin y al cabo, no deja de ser atractivo hacerse la pregunta acerca de qué fue realmente el realismo socialista, haciendo uso de la clásica fórmula de Vanslov (Ванслов, 1988). La técnica pasará a ser una cuestión prácticamente secundaria y no muy distinta de las empleadas en el siglo XIX; los materiales pierden la riqueza vanguardista y son drásticamente reducidos.

El artista se expresaba conociendo de antemano los temas permitidos y siguiendo unas claves básicas para que el mensaje tuviese mayor probabilidad de sobrevivir a la interpretación de la manera en que el régimen pretendía. La pervivencia del mensaje deseado era una cuestión vital, lo que, en parte, condujo hacia una tipología y caracterización de la obra pictórica repetitiva.

Los vaivenes de los acontecimientos se representarán sobre un fondo que, muchas veces, parece ser el mismo. Hay un paisaje de fondo esperando los elementos convenientes y oportunos en el momento de la representación. Cambian los héroes, pero poco la hazaña. El héroe, símbolo dominante, engloba al poder y al pueblo, es el mensaje y la forma; también el objetivo:

> For Communism the claimant was the Class, for National Socialism it was the Race. According to Lenin "art belongs to the people", understood as the working masses. (Golomstock, 2011: 149)

Así las cosas, el arte como reclamo, escudo y escaparate de un régimen trasciende la mera propaganda política y marca tendencia en un gran número de países. Recordemos, por ejemplo, la gran atracción e impacto que tuvieron y tienen los carteles publicitarios de la segunda guerra mundial.

El objetivo del presente trabajo no es tanto profundizar en las particularidades del marco artístico y la evolución de las representaciones pictóricas; para ello, remitimos a los trabajos de Demaitre (1966), Wright (1969), Vanslov (1988), Degot (2000), Kiaer (2005), Calero Trujillo y Barros García (2015). Tampoco introduciremos aquí los diferentes modelos del realismo socialista (entre otros, Teikmanis, 2013: 118) o las cuestiones estéticas que subyacen en la evolución del realismo socialista (Efimova, 1997). Es nuestra intención centrarnos en la representación del poder y, en concreto, en el tratamiento del líder, de Lenin y Stalin como objetos de representación pictórica.

Como se ha dejado entrever, y esta consideración es primordial, Rusia se encontraba algo encorsetada en el academicismo y podría decirse que pasa casi directamente del

neoclasicismo y realismo a las vanguardias (Gómez Menor, 1987). Esto es extensible a todas las artes y corrientes de pensamiento. De la representación costumbrista, paisajística y del folclore se pasa a la representación de un paisaje completamente nuevo, al menos en sus facciones, que es a la vez folclore y costumbre, camino y meta. La espontaneidad representativa se disuelve y lo hace cuando el fermento cultural ruso, al menos en parte, encabezaba algunas de las tendencias pictóricas de toda Europa. No resulta descabellado defender que en la primera década del siglo XX los pintores rusos dirigían las pautas de la creatividad en toda Europa (Turrent, 1996).

Cuando Lenin toma las riendas de Rusia, acepta las vanguardias, aunque parecen no gustarle: "Cada artista y quien lo desee, puede reclamar el derecho de crear libremente de acuerdo con su ideal, lo haga bien o no" (Kurz, 1986: 3). Había una cierta confianza en que el artista, en cuanto representante de la realidad, pasaría de inmediato a plasmar la realidad comunista, la pretendida, sus intenciones y motivaciones, para después destacar sus logros.

No muy tarde los ismos empezaron a generar ciertas inquietudes. Su finalidad no era evidente y el mensaje dudoso, por lo que el partido se vio en la *necesidad* de, primero, limitar a las vanguardias para, después, acabar prohibiéndolas para prevenir mensajes contrarios ocultos en el óleo.

Entre 1917 y 1925 se busca la manera de articular los movimientos de vanguardia y la revolución. En 1922 se expulsa en masa a numerosos artistas -los famosos barcos de humanistas- y en 1925 se limita la experimentación vanguardista y se firma el decreto del Comité central sobre la necesidad de crear una literatura y un arte que llegase a todos, obreros y campesinos. El mensaje leninista de que el arte pertenecía a la gente y que precisamente debía encontrar en la amplia masa de trabajadores sus raíces no iba a ser tan dulce como se prometía y las imposiciones gobernaron a la aparente buena fe del mensaje de que el arte debía ser entendido y amado por la masa.

Esta prohibición fue progresiva y completa con la abolición oficial de todos los grupos independientes en 1932 (Resolución del Comité central del Partido Comunista de la Unión Soviética sobre la disolución de las organizaciones creadoras proletarias y la organización en torno a un solo grupo). Hubo numerosas referencias en discursos que animaban a abandonar las vanguardias y acercarse a otro *ismo*, el realismo, que se impone como estilo oficial en 1934. Este parecía ser mucho más claro en sus propósitos y, seguramente, más fácil de controlar y convertir en estilo al servicio del régimen.

Kurz (1991) insiste en que lo que adquirió verdadera importancia en el plano artístico durante los primeros años de la revolución fue el *plan de propaganda monumental*, es decir, un plan que se concibió para erigir monumentos dedicados a revolucionarios y personalidades reconocidas por el régimen.

Las organizaciones habían sido sistemáticamente *limpiadas*, así como la dirección de escuelas, universidades y asociaciones. Todas estaban ahora ligadas al comunismo y esta era la única forma de crear para un artista y sobrevivir. Sólo la afiliación a organizaciones artísticas afines al partido aseguraba el bienestar. La más importante de estas fue la Asociación de artistas de la Rusia revolucionaria, creada en 1921. Formaban parte de esta organización, artistas como Ioganson, Cheptsov, Shujmin o Guerasimov. El artista no oficial, trabajaba en condiciones lamentables, no tenía acceso a los materiales, que el partido destinaba solo a los artistas oficiales. Pintaban en bolsas o pedazos de papel. Estos artistas no oficiales no tenían público, no podían exponer, no podían exhibir sus obras, mucho menos vender.

Con la llegada al poder de Stalin en 1924 el terror se intensifica. Aumentan las purgas y la arbitrariedad de estas, se refuerzan los mecanismos de control y en el caso de los artistas las opciones se reducen a una: crear para el partido. No hacerlo implica el vacío social, la deportación a un campo de concentración, el acoso a la familia y la muerte (no existen datos oficiales, pero se calcula que murieron unos 20 millones de personas en las purgas estalinistas). La finalidad de estos mecanismos fue debilitar a cualquier tipo de opositor.

Así las cosas, el realismo socialista acaba convirtiéndose en el arte oficial. Y no existe más. El realismo se convierte en la forma de representación idónea para el partido. Son grandes fotografías de una supuesta realidad en la que se ensalzan los logros del comunismo y que sirven para demostrar visualmente el bienestar del que se está ya disfrutando y el que vendrá. Mostrar el presente y el futuro. Es un estilo fácilmente comprensible, que limita las interpretaciones y los mensajes ocultos, que sigue unas directrices muy rígidas y en el que la temática está bien definida. El comunismo se ha propuesto crear una nueva sociedad y los artistas van a crear un soporte de adoctrinamiento. El artista tiene una obligación moral para con los demás de representar a los nuevos héroes y educar al ciudadano corriente. El realismo socialista está abocado a crear una cultura común en torno a una sola ideología y para que esto suceda se necesita de unidad artística, una forma de representación que sea propia y con la que el pueblo pueda identificarse y crear una nueva identidad, sirviéndose de imágenes y escenarios que ya fueron utilizados en el siglo XIX y que le son familiares:

> ¿Cómo debían ser los juguetes para el futuro hombre soviético? ¿Cómo se vestirían los proletarios? ¿Quién se ocuparía de criar a sus hijos? Christina Kiaer ha reunido en Everyday Life in Early Soviet Russia: Taking the Revolution Inside una serie de ensayos que ilustran el tremendo shock que supuso este asalto a las mentalidades: esperanza mezclada con desconcierto, hiperexcitación y ansiedad, incluso epidemias de enfermedades psicosomáticas en una población que se vio forzada a acompasar su vida privada con la experiencia de lo público. El devenir de los acontecimientos era infinitamente más rápido que la capacidad de adaptación humana a lo nuevo. Una generación entera se encontró dislocada, pues le resultaba imposible adaptarse a un mundo que semejaba un libro en blanco que tuviera que ser escrito e ilustrado aceleradamente" (Ferré, 2011: 96)

En este sentido, Turrent (1996) argumenta que para los artistas plásticos el tiempo se detuvo, perdieron la memoria y la historia.

> Boris Sveshnikov experimentó la realidad revolucionaria muy temprano. En 1946, a los 18 años, fue enviado al Gulag donde pasaría ocho largos años. En la noche dibujaba en secreto fantasías sobre la prisión en el mejor espíritu surrealista. Sveshnikov no se inspiró ni en Bretón, ni en Dalí: no tenía un solo medio para conocer el avance de la pintura occidental. Su fuente era el mundo de los campos estalinistas gobernados por una lógica irracional […] Sveshnikov y muchos otros pintores de los cincuenta imprimieron en sus lienzos lo que un estudioso del arte soviético ha llamado, con ironía involuntaria, "realismo fantástico". (Turrent, 1996)

El artista asumía, en definitiva, el papel de representante de la realidad y educador de masas, porque el mundo debía reformularse desde los cimientos. El artista se convierte en un colaborador muy activo. El arte socialista por definición no es concebido para museos o galerías. No se trataba de crear piezas únicas que pudiesen interesar a coleccionistas o particulares. El único cliente es el Estado, que es el único capacitado para hacer encargos. Las obras suelen acabar siendo impresas en grandes cantidades y pegadas en autobuses, paredes y otros lugares que garantizaran la propaganda y difusión, el contacto con el pueblo.

Todo lo individual es tachado de burgués.

La intención, al menos en teoría, del arte soviético, no era olvidarse por completo del pasado o de la historia. La antigüedad clásica parece ser admirada y se imitan sus técnicas. La sociedad soviética asimila los logros del Renacimiento y los reformula, los adapta en su construcción de una nueva nación. El interés por la integración de estas tendencias clasicistas se pronunciaba en numerosos discursos (por ejemplo, de A. Zhdanov), siempre desde el prisma de la criba, de la selección de aquello que pudiera ser inspirador para la clase obrera.

Estas tendencias, como constata Kurz (1991: 98), se manifiestan sobre todo en la arquitectura y escultura, propensas al monumentalismo, así como en la pintura decorativa. La pintura será relevante, pero tendrán un mayor peso las esculturas gigantescas de rasgos duros y el monumento histórico, normalmente sobrio, puesto que sirven de mejor manera para reflejar la posición dominante, el liderazgo.

La representación de los líderes y los monumentos dedicados a ellos constituyen el centro de cualquier arte del totalitarismo (Golomstock, 2011: 233). Este culto a la imagen del líder se extendía a todas las disciplinas y ámbitos. Su evolución, podemos decir, es lógica, clara y elocuente. Como argumenta Enjuto (1996), Lenin ya aparecía en fotografías en algún acto público, pero no fue hasta después del fallido atentado contra su vida cuando esta propaganda personal adquiere nuevos matices, reforzándose y transformándose en auténtico culto a la personalidad. A partir de 1920 Lenin pasa a ser "figura de culto más por las circunstancias que por una voluntad activa que respondiera a un plan determinado" (Enjuto, 1996).

La imagen de Lenin y Stalin aparecerá en todos los formatos posibles. El objetivo, es glorificar al líder y, además, mostrar su omnipresencia, también su implicación en la causa. Podrán aparecer, meticulosamente elegidos, en un segundo plano en ciertas obras (entre otras, en *Festival Kolkhoz* de Plastov); hecho especialmente relevante en el que más adelante incidiremos. Según Enjuto (1996) no se trataba tanto de familiarizar a las masas con su líder y demás dirigentes, sino de materializar la figura de Stalin en cualquier lugar y momento, "reforzando así su papel de Jefe Supremo".

Sin embargo, existen diferencias en la representación de ambos líderes más allá de que en ambos casos los objetivos artísticos pudieran nacer de una base común. Lenin suele representarse más a menudo en una situación de escucha y Stalin en una de discurso, por ejemplo, mientras que ambos son representados en actitud de estudio y meditación. Especialmente llamativa es la reflexión que realiza Tupitsyn (2009) sobre la aparición de Stalin en presencia de la estatua de Lenin, más que en un intento de legitimación por parte del pueblo, en una búsqueda de refortalecimiento de la figura del padre, que es origen, ejemplo y finalidad en sí mismo. Golomstock (2011) destaca, por su parte, que el plan de propaganda de Lenin estuvo centrado sobre todo en su política cultural y héroes de la revolución, más que en sí mismo, algo que no ocurre con Stalin, auténtico máximo exponente del culto a la personalidad, de eterna presencia en primera línea, incluso sobre un Lenin que de fondo pudiera servir de apoyo, más que de referencia.

La representación de los líderes en escenas de debate (Calero Trujillo y Barros García, 2015) constituye uno de los grandes núcleos temáticos del realismo socialista. En estas obras se pueden vislumbrar los picos de poder, los significados del líder de forma más clara. No solo estamos ante un héroe de masas, sino ante un padre, maestro y rector. Con Stalin la imagen del debate adquiere la mayor riqueza en cuanto apología del líder. Conviene matizar

aquí que los líderes podrán aparecer en escenarios en los que no estuvieron, como es el caso del famoso "Stalin en el frente" de Finogenov. Con respecto a Lenin, las escenas de debate o discurso, consecuentemente, tienden a representar a Stalin solo. Predomina un color rojizo que envuelve la escena, como en "Lenin proclamando el poder" de Serov (por el que recibió el premio Stalin en 1948), del que, significativamente, más tarde serían sustituidos por trabajadores Stalin, Sverdlov y Dzerzhinsky.

Hasta nuestros días han llegado alrededor de un millar de retratos de Lenin y Stalin, aunque el estudio de obras de arte dedicadas a Stalin es más inaccesible debido a la destrucción de muchas de ellas tras su muerte. La pintura y las artes gráficas fueron el vehículo más rápido y apropiado para crear el culto al líder, para los monumentos se requería algo más de tiempo, por tanto se tuvo que esperar algo más y no sería hasta la década de 1930 cuando empezaron a proliferar esculturas colosales en la URSS.

Golomstock (2011) aboga por la existencia de un canon estricto que regula las imágenes del retrato oficial, género obsoleto, y propone una división general en cuanto a la composición y la interpretación emocional que sería prácticamente válida tanto para los líderes soviéticos como para casi todos los dictadores del siglo XX:

a) Lenin y Stalin representados como el líder.

b) El líder como inspirador y organizador de las victorias.

c) El líder representado como el profesor sabio. Estas imágenes implican la superioridad intelectual del líder.

d) El líder representado como Hombre, el hombre amigo de los niños, del pueblo, de los obreros, de los deportistas.

Aunque existan otras representaciones del liderazgo, el protagonismo de Lenin y Stalin es indiscutible. Ya hemos resaltado algunas diferencias entre las obras dedicadas a Lenin y las dedicadas a Stalin. El culto a la personalidad de Lenin no fue planeado por él mismo, no fue hasta después de su muerte cuando su imagen empezó a explotarse de forma individual. Este culto a la imagen de Lenin que comienza tras su intento de asesinato en 1918 y que se acentúa tras su muerte, probablemente pudo ser estimulado por el propio Stalin. La proliferación de todo tipo de obras en homenaje a Lenin y sus funerales sirvió para tapar la crisis de liderazgo y dieron tiempo a Stalin, no solo para hacerse con el poder, sino para ir reescribiendo la historia y ocupar un papel más relevante del que quizás tuvo (Saborido, 2009). Ferré (2011: 90) lo expone de forma más contundente: "Stalin necesitaba legitimarse, pues era un hijo no reconocido".

Así, pues, después de la muerte de Lenin se inició un proceso de inmortalidad, "¡Lenin vivió, Lenin vive, Lenin vivirá!", que Stalin utilizará para legitimar su figura también. El apego simbólico y afectivo que generan en el pueblo y que se basa en la identificación con el régimen popular es un sentimiento a tener muy en cuenta para entender este culto a la imagen y la asunción de Lenin en todos los aspectos de la vida cotidiana. Este proceso de inmortalidad arranca con el embalsamamiento del cuerpo y su mausoleo en la plaza roja. La imagen de Lenin se repite de forma inagotable y se produce masivamente, será modelo de las escuelas de Bellas Artes, modelo de loza doméstica, industria textil, libros, citado en los prólogos de libros, etc.

En lo que a pintura se refiere, Lenin adopta varias facetas. En este sentido, es reveladora una anécdota:

> Uno de los conservadores de pintura del Museo de Historia de Moscú de la plaza Roja-antes museo de Lenin-me contó que, en cierta ocasión, había colaborado en una exposición sobre Vladímir Ilich Lenin y la revolución. Él había sido encargado de reunir las obras y de prepararlas para el traslado. "Al colocar todos los retratos juntos me dí cuenta,-me dijo- de que la mayoría de las pinturas se habían realizado en base a muy pocos modelos, a partir de unas cuantas fotografías ". A excepción de unas extrañas y sugerentes pinturas de artistas no menos extraños y sugerentes de mediados de la década de 1920, como Kliment Redkó o Kuzma Petrov-Vodkin, los mismos Lenin se pasean de un cuadro a otro. Parece incluso que alguno se mire al espejo, porque es él mismo, pero invertido. (Ferré, 2011: 90)

La primera faceta podría ser la de un Lenin enérgico siempre inclinado hacia delante cuando habla, esta postura suele darse en cuadros de debates, reuniones o discursos. Este es el Lenin de los primeros años de la revolución, el que proclama la acción, el enérgico, el que señala con la mano qué hacer (Ferré, 2011). En muchos de los cuadros parece estar realizando algún tipo de movimiento acelerado, como si llegara tarde o tuviera prisa por hacer algo: "A veces con la palma de la mano abierta y girada hacia abajo, parece cederle el testigo a su gente. ¿Adónde apunta? Lenin señala hacia el futuro" (Ferré, 2011: 46).

Otras pinturas muy frecuentes serán las de Lenin en su despacho, en las que aparece trabajando o estudiando. Demostrando su preparación, dando ejemplo de lo que se debe hacer, reforzando la imagen de líder instruido y preocupado. Él es un guía, es un líder brillante, sabio y, por ende, sus discursos son coherentes. Son imágenes más apacibles de recogimiento, con colores más otoñales. "Lenin en Smolny" de Brodsky sería un buen ejemplo. El cuadro destaca por su sobriedad, se deshace de elementos superfluos que desvíen la atención de la idea principal, que es representar a Lenin en tareas honrosas.

La tercera faceta frecuente en los cuadros de Lenin bien podría ser la del paseante, el ciudadano común y cercano, incluso paternal, como ya indicábamos anteriormente. Resaltan la sencillez y la austeridad. Así podemos verlo dando paseos en otoño, reflexionando en el campo y disfrutando de la naturaleza, o enseñando a niños. El realismo aquí sirve para proporcionar un seguimiento casi fotográfico del día a día de Lenin, para mostrarlo como un ser próximo y reflexivo, en ocasiones hasta amigable. Sirva de ejemplo "Lenin en Razliv" de I. Kiantchenko. La imagen es en cierto grado lírica por su mirada, por el vuelo de su abrigo, por el sosiego.

En último lugar estarían las representaciones de Lenin que recuerdan más a un *souvenir*, una imagen para regalar, para no olvidar. De este Lenin omnipresente que vivió, vive y vivirá, son más numerosos las esculturas u otro tipo de objetos cotidianos más accesibles y que se observan con más frecuencia y que consiguen mantener vivo el recuerdo. Este *boom* de representaciones de Lenin tras su fallecimiento se conserva también gracias a la creación del Comité para la supervisión de la inmortalización de su memoria en 1924.

Sin duda, culmina esta serie de obras su mausoleo en la plaza Roja de Moscú, sujeto a no pocas críticas por parte de aquellos que defienden que debe ser trasladado a otro lugar.

Stalin no quiso quedarse atrás en lo que a su inmortalización se refiere, llegando a desarrollar un culto por su figura bastante superior al que el propio Lenin pretendía. Él culminó el proceso de culto a la imagen que había empezado con Lenin, según muchos investigadores de manera indirecta en este último. Stalin sí vivió para ver su imagen glorificada con cuadros más festivos, estatuas grandiosas, ciudades y pueblos que llevasen su nombre.

Es especialmente interesante el hecho que se deduce de la observación de las obras

dedicadas a Stalin siguiendo la estela del culto a la imagen de Lenin como consecuencia del aparente afán por inmortalizar al líder de la revolución del 17. En realidad, pronto Stalin querrá superar a Lenin en su inmortalidad, llegando en algunas obras a parecer como si quisiera reescribir la historia, suplantarle, si cabe, la personalidad y, sobre todo, asignarse un papel en la revolución acorde con su importancia en ese momento para figurar en todo momento en un primer plano. Para conseguir todos estos efectos era frecuente recurrir al retoque fotográfico:

> Especialmente a partir de los años treinta, los artistas no se mostraran muy creativos a la hora de retratar al padre de la revolución y copiaran las imágenes canónicas, ya bendecidas por la autoridad (lo mismo sucedería con Stalin) (Ferré, 2011)

Conviene aquí incidir en la reflexión que hace Tupitsyn (2009) sobre la constante aparición de Stalin ante la estatua de Lenin. Más allá de la evidente búsqueda de una legitimización de su figura por parte del pueblo, probablemente, y aquí radica la importancia de esta reflexión, se buscaba más subrayar la figura del padre, de la continuidad si cabe. Muestra de ello serían algunas de las obras que representan a Stalin presidiendo los congresos del partido. Esa figura paterna irá, claro está, desapareciendo en un difuminado abrupto.

Durante los primeros años de la década de 1930 los logros industriales se asociaron a la imagen de Stalin. Su monumental imagen, elevada sobre el gentío y andando al ritmo de los trabajadores, se representa como un retrato a tamaño real en los fotomontajes de la época, sustituyendo la imagen de Lenin, que encarnaba los ideales de la época anterior. A partir de 1930, Stalin no solo se representaba como el implementador de las ideas de Lenin, sino como el líder de la última fase de la resurrección de la teoría marxista. El cartel de Klucis "Alzad más arriba la bandera de Marx, Engels, Lenin y Stalin" (1933) ilustra este nuevo enfoque.

Sirve de muestra de la *nueva política* de Stalin lo acontecido con Klucis, uno de los artistas de vanguardia y fotomontajes más representativos de la Rusia soviética, nacido en Letonia y afiliado desde 1921 al Partido Comunista, cuando fue arrestado en enero de 1938 bajo el pretexto de "pertenencia a un grupo terrorista armado letón" y ejecutado en febrero de ese mismo año. Este tipo de prácticas purgatorias fueron, como es sabido, una constante en la política de control del estalinismo, siendo uno de sus principales objetivos el mundo del arte y de las letras.

Los cuadros de Stalin, por regla general, suelen ser más coloridos que los de Lenin, menos turbulentos, más floridos. El bienestar ha llegado. Lenin señalaba el futuro, el futuro es ahora Stalin y el futuro glorioso ha llegado:

> En la época de Stalin, la realidad soviética se presentaba como un idilio sin conflicto alguno, en el que reinaban las maravillosas relaciones entre las personas y en el que lo maravilloso nace todos los días y a todas horas en la propia vida de la sociedad soviética. El arte era simplemente un reflejo de la belleza de esa sociedad presente, cuyo éxito se sustentaba en el pasado. (Ferré, 2011)

Los cuadros en los que aparece Stalin son mucho menos revolucionarios que los anteriores. Stalin no aparecerá agitado desde la tribuna guiando a las masas revolucionarias, aparecerá recibiendo aplausos en un ambiente más sereno.

"Un encuentro inolvidable" de Vasili Prokofyevich sintetiza muchas de las características más comunes de las cuadros de Stalin. Él participando en una reunión, siendo aplaudido

por gentes de caras felices, recibiendo flores y más flores, saludando al pueblo, rodeado de hombres mujeres y niños. Los colores son más alegres, más brillantes, más luminosos, las flores le confieren un toque primaveral muy propio de los cuadros de Stalin, en los que siempre es primera-verano y jamás invierno, si acaso otoño:

> El objetivo de Stalin fue materializar su presencia en todo lugar y en todo momento, reforzando así su papel de Jefe Supremo. Es opinión generalizada que sobreestimó su propia valía […]. Stalin llegó a creerse infalible e incuestionable y no debía permitir que nadie lo olvidara. De este modo en todo el entramado totalitario, las estatuas y los retratos oficiales de Stalin eran temas preferentes. (Enjuto, 1996: 282)

Fundamentalmente, los artistas durante la era de Stalin no inventarán nada nuevo, continuarán con los mismos métodos de representación que se siguió al principio de la década de 1920 y simplemente harán cambios en cuanto a color, posición del líder, actitud y entorno.

Existirán obras que presenten al Stalin reflexivo y tranquilo, que pasea; en otros se mostrará a un Stalin que se reúne con sus camaradas y escucha, trabaja, se informa y vela por el pueblo; también aparecerá un Stalin que recibe al pueblo, que se rodea de niños, que acepta las condecoraciones y los halagos; y el Stalin omnipresente que forma parte de la vida de sus ciudadanos (recordemos, por ejemplo, su representación en el Festival de Koljoz, en el que aparece su retrato en un cartel durante una fiesta de pueblo). Stalin solía aparecer en uniforme y en constante camaradería en un estado de felicidad general.

En cuanto a los materiales empleados, como ya hemos advertido, lo más llamativo es la limitación de los mismos. Se puede advertir un mayor abanico de recursos en las obras de Deineka (entre otros, Kiaer, 2005), tales como la tinta china, dibujos más espontáneos a lápiz, acuarelas, etc. Serán, no obstante, los carteles soviéticos donde se pueda ver un mayor grado de experimentación, con cierta herencia de las vanguardias en la composición, siendo frecuente el uso de fotografías, montajes de grabados, dibujos y pinturas.

Es importante matizar que los artistas rusos tenían un claro potencial artístico, poseían espíritu de experimentación e innovación, como demostraron durante las vanguardias. Muchas veces se condena el valor artístico de las obras producidas durante el periodo soviético sin tener en cuenta las condiciones y restricciones para la creatividad:

> El hecho de que una pintura muestre un tractor y un campesino, o un campesino enloquecedoramente heroico, no significa que sea una pintura mala; pero los prejuicios políticos pueden hacer difícil el juicio objetivo (…) En Rusia, ciertamente, el control del estado ha sido llevado al extremo (…) En conclusión podríamos decir que el realismo socialista es capaz de producir arte de calidad, y los propósitos de propaganda no son necesariamente incompatibles con los del arte. (Kurz, 1991: 179)

Las restricciones en la libertad creadora condicionaron por completo cualquier tipo de actividad artística y su posible evolución. Y la progresión artística va a verse condenada durante este tiempo represión y después:

> Un último factor, especialmente importante, para explicar por qué la pintura rusa ha mantenido desde 1985 las mismas tendencias de los sesenta, es la incapacidad de todos los intelectuales rusos, a fin de cuentas una pequeña élite, para entender el contenido profundo de dos palabras: libertad y democracia (…) No pueden distinguir que la batalla por la libertad artística no es ya la lucha contra el comunismo.(…) Como si el Terror los hubiera marcado para siempre,

no pudieron absorber la desaparición del universo soviético. (Enjuto, 1996: 23)

La censura artística es un factor fundamental para comprender el realismo socialista y comprenderlo tanto en Rusia como en otros regímenes totalitarios. Igualmente importante es también entender la "rebelión de los catorce", el movimiento de los peregrinos y otras reacciones contra el academicismo decimonónico, para comprender que la censura artística ya existía antes y que no fue hasta Fedotov cuando se inicia en Rusia el realismo crítico y que dura más bien poco teniendo en cuenta que existieron las censuras zaristas y soviéticas.

Tras veinte años de vanguardias al comienzo del siglo XX, empieza a extenderse la idea de que el arte debe ser un método y no una interpretación o expresión individual, algo colectivo con gran poder para la transmisión de ideas que el partido considerase oportunas. Consecuentemente, aparece la lucha por hacer del arte algo accesible a todos con el fin de ampliar su radio de influencia. Detrás de esta idea: el control constante, el endurecimiento del canon artístico, de una especie de academicismo disimulado e insoslayable. Se cambian las maneras de producción, desde la temática hasta los lugares de exposición. Cambia el personaje principal y figuras de la obra, así como los temas que inspiran al artista. Se inician los procesos de propaganda soviética y de producción un tipo de cartel y postal propios. Si bien ya existían carteles propagandísticos, que bien pueden considerarse obras de arte en sí mismos (entre otros, los de Toulouse Lautrec), los carteles soviéticos sentarán las bases de la propaganda durante la segunda guerra mundial y crearán un lenguaje artístico muy particular.

Así es como tras todos estos cambios y con la idea de que el arte debe ser un método como eslogan, se vuelve a la forma de representación de los clásicos y se adopta el realismo socialista como el estilo oficial del partido, que consideró también que el arte no debía suscitar interpretaciones subjetivas. La realidad, esa figuración utópica que el partido construye a los ojos del pueblo, debía ser representada tal cual el dictado propagandístico. Toda obra artística se debía asemejar a una fotografía, velada por la falta de libertad en la creación y con un marco estricto dentro del que no cabía la desviación de la norma.

El régimen soviético encuentra en el artista a un aliado, en gran parte forzado, o, mejor dicho, a un publicista capaz de extender su mensaje. La temática, el método, la técnica, claro está, se limitan extremadamente como consecuencia de este control sobre el arte. La verdadera situación social de la Rusia soviética no está en su pintura, tampoco lo está la interpretación que el artista hacía de la realidad, pero eso no es óbice para no reconocer el impresionante papel y significado del realismo socialista.

REFERENCIAS

Calero Trujillo, M y Barros García, B. (2015). El paisaje del realismo socialista: los reflejos del arte como espejo, *Mundo Eslavo*, 14, en prensa.

Degot, E. (2000). *Russkoe iskusstvo XX veka.* Moscow: Trilistnik.

Demaitre, A. (1966), The Great Debate on Socialist Realism, *The Modern Language Journal*, 50, 263–268.

Efimova, A. (1997). To Touch on the Raw: The Aesthetic Affections of Socialist Realism, *Art Journal*, 56 (1), 72-80.

Enjuto, E. (1996): Stalin y el retrato oficial en la Unión soviética de entreguerras, *Ars Longa*, 7-8, 279-283.

Ferré, R. (2011) (ed.): *La caballería roja*, Madrid: La casa encendida.

Golomstock, I. (2011): *Totalitarian Art*, N.Y., Londres: Overlook Duckworth.

Gómez-Menor Fuentes, J.C. (1988): Siglo y medio de pintura rusa. Pintores rusos del siglo XIX. Del Neoclasicismo a la revolución, *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 22, 217-229.

Groys, B. (2011). The Art of Totality. En E. Dobrenko y E. Naiman, *The Landscape of Stalinism: The Art and Ideology of Soviet Space*. Seattle: University of Washington Press.

Kiaer, Ch. (2005). Was Socialist Realism Forced Labour? The Case of Aleksandr Deineka in the 1930s, Oxford Art Journal, 28(3), 321-345.

Kurz, J.A. (1986): La evolución del arte ruso hacia el realismo socialista, *Saitabi*, 36, 307-324.

Kurz, J.A. (1991): *El arte en Rusia: la era soviética*, Valencia: Instituto de Historia del Arte Ruso y Soviético.

Saborido, J. (2009). Historia de la Unión Soviética. Buenos Aires: Emecé.

Strassburger, H. (2015). Art as a Mirror in National Socialism and Early Socialist Realism, UC Undergraduate Journal of Slavic and East/Central European Studies, 7. Disponible en http://www.international.ucla.edu/media/files/strassburger_vol_seven-4s-lbm.pdf.

Teikmanis, A. (2013). Toward Models of Socialist, *Baltic Journal of Art History*, 6, 97-121.

Tupitsyn, V. (2009). *The Museological Unconscious. Communal (Post)Modernism in Russia*, Cambridge/Mass: MIT Press.

Turrent, I. (1996): Los avatares del arte ruso: de la utopía a la Perestroika, *Vuelta*, 230, 19-24.

Ванслов В. (1988). Что такое социалистический реализм. М.: Изобразительское исскуство..

Wright, A. (1969). Some Aspects of Twentieth-Century Russian Painting, *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes*, 11 (4), 407-423.