

# STALIN Y EL RETRATO OFICIAL EN LA UNIÓN SOVIÉTICA DE ENTREGUERRAS

ESTHER ENJUTO CASTELLANOS

Universidad de Valencia

CON la Revolución de 1917 toda Rusia se estremeció desde sus cimientos. El nuevo Estado bolchevique pretendió cambiar no sólo la forma de gobierno y las instituciones, sino la forma de actuar y de pensar del pueblo; para ello, el arte había de prestar a los nuevos dirigentes su poderosa capacidad como transmisor de los nuevos valores e ideales. El *realismo socialista* es el producto de los esfuerzos por adecuar y aprovechar al máximo esta cualidad de las artes plásticas; es, sin duda, una noción absolutamente fundamental para iniciarse en el estudio de la retratística oficial del régimen soviético, un género que como cualquier otro de los producidos en la era soviética no aportaría en sí nada nuevo si no se observara desde una perspectiva artística global, como parte de un sistema rigidamente estructurado. El *arte por el arte* fue desde los primeros meses de la Revolución un principio a combatir, contrario a los intereses soviéticos: cada cuadro, cada escultura y edificio debía remitir a una realidad “nueva”, a un nuevo sistema de valores. Porque la estética impuesta por el régimen exigía de los artistas una posición perfectamente clara, una comprensión del mundo *totalitaria*, completa, por lo que cada objeto que pintarían o esculpirían debía estar imbuido de un significado preciso, participar de un todo ideológico:

...cet objet n'acquerrait de signification, de sens et de beauté, qu'à travers sa participation aux valeurs élevées de la philosophie de la vie ou de la doctrine sociale [...] ainsi, la joie d'un groupe de jeunes garçons dans une rue de Moscou s'expliquait par le titre "Ils ont vue Staline" [...] et même une nature morte pouvait servir d'illustration à une citation de Staline sur la vie joyeuse du Kolkhoze (*Les fruits de l'abondance du Kolkhoze*) (Golomstock: Quarez, 278)

El retrato también cumplía una función específica que solamente puede y debe entenderse dentro de este sistema y su jerarquía de valores. Por esta razón creemos que el estudio del género que nos ocupa debe construirse a partir del conocimiento integral del método del *realismo socialista*. A su vez, éste sólo puede estudiarse desde el conocimiento de sus antecedentes.

El *realismo socialista* es un exponente paradigmático

del arte totalitario –sin entrar a discutir en este momento por obvias razones de tiempo y espacio su existencia o definición– y está perfectamente ilustrado en la producción artística de la época de Stalin. Es difícil estudiar el arte producido durante esos años, ya que tras su muerte los principales monumentos en su honor fueron destruidos y la obra de los pintores por él favorecidos trasladada desde las salas de los museos principales a sótanos inaccesibles. Existe un desconocimiento generalizado, y el interés suscitado en los últimos años no parece haber servido para cambiar la situación: las exposiciones sobre arte soviético se han centrado en nombres como Malevitch, Tatlin, Rodchenko, Filonov... artistas considerados apóstatas durante los años 30, rechazados por el régimen por alejarse del *realismo socialista*. En cambio, la obra que cumplía con los requisitos exigidos, obra firmada por Guerassimov, Deineka, Pimenov, Denisovski, Zinov... se ha olvidado. Son autores favorecidos en una u otra época por Stalin; aunque hoy desconocidos, son los auténticos representantes del *realismo socialista*. Este movimiento alcanza su apogeo cuando cumple tres premisas sintetizadas por Igor Golomstock en su artículo “Y a-t-il eu un art totalitaire?” (Quarez, 278): el partido único en el poder declara que el arte es un arma al servicio de la ideología, monopoliza todos los medios y formas de la vida artística del país y declara una guerra sin cuartel a cualquier tendencia distinta de la oficial. Hasta llegar a crear las condiciones para su consecución, el mundo artístico soviético sufrió una evolución accidentada que se inició con el culto a las vanguardias más revolucionarias y terminó con la imposición del clasicismo más academicista.

Durante los primeros años, hasta la muerte de Lenin (1924) y sobre todo, hasta el afianzamiento de Stalin (1929), no se logró definir claramente la aportación que los artistas debían realizar para la construcción del nuevo estado socialista. El ambiente, sin embargo, estaba en ebullición ya desde el amago revolucionario de 1905 y diversos especialistas parecen coincidir en que la evolución de las artes en el antiguo Imperio zarista marchaba a un ritmo rapidísimo, sucediéndose desde ese año hasta principios de octubre de 1917 varios de los *ismos* que en Europa occidental llevaban décadas

fraguándose y madurando: desde el modernismo al simbolismo, con el influyente grupo "Rosa Azul" y de aquí a la abstracción primera del primitivismo, el fauvismo, rayonismo, futurismo, cubo-futurismo... Las vanguardias parecen encontrarse en un ambiente decididamente favorable, la euforia no tiene límites; surgen figuras como Malevitch, adalid del suprematismo, un movimiento enraizado en el cubismo y de caracteres metafísicos, frente a Tatlin, un futurista "materialista"; y Lissitzky, Rodchenko, Goncharova, Larionov... Desde el Comisariado de Cultura Popular se favorece por igual tanto a estos nuevos artistas como a los más tradicionales. Unos y otros defienden concepciones diferentes del mundo nuevo por venir y su papel en él: unos aspiran a reflejar la sociedad con moldes bien formalistas —o realistas—, los otros a reflejar los cambios mentales expresados mediante el simbolismo o la abstracción; unos desean presentar un modelo figurativo, literal y populista, frente a los que persiguen una obra individual y elitista, de contenidos comprensibles sólo para la *intelligentsia*... En definitiva, las tendencias podrían agruparse, a muy grandes rasgos, en dos: la figuración realista y los abstractos y simbolistas. La contraposición entre ambos perviviría durante varios años, aunque es necesario subrayar que los primeros siempre fueron minoría frente a los segundos, agrupados desde 1922 en sociedades repartidas por todas las repúblicas soviéticas hasta formar en 1928 la poderosa Asociación de Pintores de la Revolución (AKhRR). Repasemos brevemente la evolución de los acontecimientos.

Con Lenin en el poder, el mundo de la cultura vivió un período de creación en libertad, con actitudes muy espontáneas. Estos años, llamados del *romanticismo revolucionario*, aun con la pujanza de las asociaciones masivas y mayoritarias de artistas realistas, son todavía de bonanza para las vanguardias, y el Constructivismo se destaca como movimiento triunfante. El propio Rodchenko deja de pintar en 1921, convencido de que el arte debía ser reemplazado por la construcción, ya que ésta respondía a la demanda y la utilidad de los materiales. El Instituto de Cultura Artística (INKHUK), nacido con la Revolución, terminará por identificarse con el llamado *Arte de Producción*, proclamando la supremacía de las artes aplicadas y el diseño industrial como reflejo verdadero del ideal comunista. En una evolución lógica, recuerda David Elliott en *New Worlds. Russian Art & Society. 1900-1937* cómo los mentores del Constructivismo pasaron pronto del análisis de las propiedades materiales del arte a la preocupación por la producción industrial. Hacia 1923, la vanguardia domina la escena artística, representada y propagada activamente por un grupo de artistas reunidos en torno a la revista *LEF (Frente Izquierdista de las Artes)* que enfatizan la importancia de buscar nuevas formas artísticas acordes con los nuevos tiempos revolucionarios, con los nuevos avances de la técnica, la ciencia, la psicología... Las academias de Bellas Artes son reestructuradas y reemplazadas por institutos tecnológicos y de artes aplicadas que rivalizan con la Bauhaus alemana. Lissitzky, Vesnin, Stepanova, Rodchenko, Tatlin y la mayoría de los personajes relevantes de la vanguardia están afiliados al Instituto Superior de Arte y Estudios Técnicos (Vkhutemas) e imparten clases en estos nuevos institutos; defensores de la educación favorecedora

de la libre creatividad, hacen que los alumnos trabajen directamente en la industria, tipografía, fotomontaje, diseño...

Por su parte, Lenin conocía el valor de la propaganda, aunque en URSS, como recuerda J. A. Kurz, arte y propaganda son dos términos tradicional y naturalmente inseparables: el arte, para un soviético, debe servir a una causa. En los primeros momentos de la Revolución, Lenin necesitaba tiempo para asentar los cambios y afianzar su Nueva Política Económica; desde el partido no se prestó demasiada atención a los artistas, ni se estableció claramente cuál sería su papel en el nuevo estado. Pero Lenin sí se pronunció sobre el tema: "Cada artista y quien lo desee, puede reclamar el derecho de crear libremente de acuerdo con su ideal, lo haga bien o no" (citado por J. A. Kurz, 179). En cualquier caso, obra con sentido histórico, consciente de su actuación para la posteridad; así, buscó premeditadamente la ritualización y la solemnización de las fiestas como parte de un programa destinado a familiarizar al pueblo, a las masas, con el nuevo sistema y sus nuevos líderes. 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 un nuevo cariz, reforzándose y transformándose en auténtico culto a la personalidad. Wladimir Berclowitz, firmante de un artículo en la obra citada de Quarez, lo explica por la tendencia a la idolatría de los movimientos rusos, en 1920 el partido y el ejército, en sustitución de los zaristas, o los realistas, o los populistas... Así pues, desde 1920 Lenin, por encima de cualquier otro jefe revolucionario, se convierte en "vojd", "guía suprema" del proletariado, en figura de culto más por las circunstancias que por una voluntad activa que respondiera a un plan determinado. Con todo, el apogeo de este culto no se produce hasta después de su muerte, en enero de 1924; sólo entonces Lenin se convierte en parte del ritual oficial. Las imágenes de su infancia se repetirán incansablemente en la literatura infantil, y su imagen se convierte en objeto de producción masiva, modelo en las escuelas de Bellas Artes, en la loza doméstica, en la industria textil... No obstante, durante los años de Lenin en el poder el culto a la personalidad no hizo sino iniciarse tímidamente, mientras el mundo artístico gozaba de pluralidad y libertad considerable, favoreciendo el surgimiento y consagración de artistas vanguardistas de indudable proyección universal. Con todo, como ya apuntábamos, ciertos indicios preconizaban una evolución desfavorable a estos movimientos nuevos. En fecha tan temprana como 1902 Lenin se hacía eco de las palabras de Chernichevsky, inspirador de los Ambulantes, cuando advierte: "...el arte no se limita a lo Bello... abarca la realidad en su totalidad... el contenido del arte es la vida en su aspecto social" (Chernichevsky: Elliott, 8). Tolstoi, por su parte, remacha la importancia del arte como medio de comunicación con su obra *¿Qué es el arte?*: Elliott recoge una cita de ésta según la cual las grandes obras de arte son grandes sólo porque son accesibles y comprensibles para cualquiera que las contemple. Así pues, en los prolegómenos de la revolución ya se había perfilado el tipo de manifestación artística que mejor serviría a los fines del nuevo Estado, y no parecía apuntar precisamente hacia los novísimos movimientos de la vanguardia, con unos presupuestos

probablemente demasiado intelectuales, plasmados en lienzos llenos de formas incomprensibles.

Por otra parte, la tradición decimonónica pervivía en asociaciones de artistas realistas como la mencionada AKhRR, que había absorbido tanto a los Ambulantes supervivientes como a los derrotados "Cezanistas". En su primera exposición de 1922 definían su propósito como el de describir el día a día de los soldados del Ejército Rojo, de los campesinos, los revolucionarios, los heroicos trabajadores. A mediados de los años 20 se había convertido en la asociación más numerosa de toda la Unión Soviética, aunque no en la única dentro del realismo. El Comisario de Instrucción Pública, Lunacharsky, logró mantener durante años y hasta su dimisión en 1929 el difícil y fructífero equilibrio entre estos conservadores y los radicales, hasta que tal neutralidad se hizo imposible a finales de la década, cuando Stalin logró hacerse definitivamente con las riendas del poder. Con la Revolución encauzada, Josif Vissarionovich fue capaz de diseñar con astucia y precisión el desarrollo de la cultura soviética.

Gracias a la indefinición de Lenin en los primeros años revolucionarios en cuanto a política cultural, Stalin había podido preparar el camino manipulando a los dirigentes de las dos tendencias enfrentadas. Así, hasta que hacia 1925 las vanguardias ostentaron el poder cultural, Stalin intentó equilibrar la balanza apoyando a Bujarin, conservador defensor del realismo pictórico, de la NPE y la cultura proletaria frente al cosmopolitismo y pluralismo defendidos por el izquierdista Trotsky, que además propugnaba la no ingerencia estatal en el desarrollo artístico. En 1927 es expulsado junto a sus seguidores del Partido y dos años más tarde deportado, apareciendo su nombre cada vez con mayor frecuencia asociado a términos como *izquierdismo*, *vanguardia* y *cosmopolitismo*, nociones repentinamente presentadas con tintes desfavorables. Una vez libre del ala izquierdista, Stalin maniobrará contra Bujarin, que pronto será desacreditado, acusado de "formalista de derechas". A principios de la década de los 30 Stalin está totalmente libre para crear la "nueva" cultura soviética.

\* \* \*

Se abre pues una nueva etapa que no podría entenderse sin tener en cuenta este breve repaso a la evolución sufrida en las artes desde principios del siglo XX. Josif Vissarionovich, dueño absoluto del poder, quiso reescribir la historia y presentarse ante su pueblo como el único y verdadero heredero del legado marxista, como el padre protector, el salvador de la Unión Soviética; para ello, no podía prescindir del poder de convicción de las artes plásticas que, una vez más, serán puestas al servicio de la propaganda. En los textos fundacionales de la Academia de Bellas Artes, en el siglo XVIII, se lee lo siguiente: "el arte debe aspirar a revelar virtud, a inmortalizar hazañas de grandes hombres que fueron dignos de la gratitud de la nación, y a estimular el corazón y la mente para emularlos" (recogido por Kurz, 182). Luego, en el siglo XIX, el realismo con propósitos sociales fue la tendencia dominante, cristalizando en los Ambulantes desde 1863. Así pues, es muy razonable afirmar que "el realismo reclamado por el gobierno soviético [desde 1929] no es sólo un asunto de

doctrina comunista", sino que "...indudablemente representa las opiniones de las masas educadas en los gustos de los maestros de la Rusia del siglo XIX" (Kurz, 185). Esta doctrina será impuesta por la fuerza y artistas de la resonancia de Malevitch, Rodchenko y muchos otros antiguos vanguardistas terminarán por doblegarse. Constantemente se repiten las mismas consignas: nada hay que inventar, la vida real es hermosa y de ella se debe aprender y a ella retratar de forma inteligible *para todo el mundo*. El culto a la personalidad alcanzaría cotas muy elevadas. En evidente contradicción, presenta a la nueva cultura como innovadora y revolucionaria a la vez que favorece a los movimientos artísticos proletarios, los más conservadores y combativos, defensores de un realismo a ultranza, enemigos declarados de los experimentos ininteligibles de los vanguardistas a los que acusaban de anti-sociales por elitistas. Con él se revalorizarán las escuelas de pintura clásicas; en palabras de Kurz,

...se observa una apasionada admiración por las culturas artísticas de la antigüedad clásica, del Renacimiento y del siglo XVII [...] Se refuerza la idea de que es indisoluble la vinculación de la cultura soviética con las grandes tradiciones culturales de la humanidad [...] Se pretendió que el artista soviético se viese y se sintiese heredero y continuador de todo lo mejor que fue creado en el pasado (Kurz, 97)

El objetivo es el afianzamiento de una cultura popular, accesible para todos y, por tanto, inspirada en la tradición, en las formas ya conocidas y por ello fácilmente comprensibles.

Con las vanguardias liquidadas, el modo en el que esto debía conseguirse, *el estilo*, no estaba aun definido, si bien el impresionismo conservaba su gran predicamento; su preocupación por captar la luz, el trazo largo y pastoso o la indefinición de los contornos configuraba un lenguaje pictórico de gran aceptación popular y gubernamental. Sin embargo, pronto estos aspectos técnicos también habrían de restringirse a una normativa precisa: hacia 1939 se desata una campaña anti-impresionista atacando el trazo suelto y pastoso por considerar que resta realismo a la obra y favorece la ensoñación del espectador en detrimento del espíritu activo y de compromiso social que toda obra de arte debe transmitir. Además, la fobia de Stalin hacia lo extranjero alimenta la crudeza de esta campaña, que permanecerá vigente aun después de terminar la guerra. En realidad, el realismo socialista no es un estilo —ni el régimen stalinista quiso nunca que lo fuera— sino un modo de entender la vida, un *método*; desde el gobierno no se hace sino marcar directrices que condicionarán el modo de entender el arte y de representar la realidad, sin emitir ninguna reglamentación estilística o formal, una actitud que orientará la evolución del arte hacia el clasicismo a medida que las circunstancias lo facilitaran. En 1947 se funda la Academia de Bellas Artes de la URSS, adalid del academicismo más clásico, cerrando un proceso iniciado con las ínfulas revolucionarias de unos soñadores que quisieron cambiar radicalmente unas concepciones artísticas indeleblemente arraigadas en un pueblo mayoritariamente analfabeto y campesino que difícilmente podía asimilar formas y lenguajes radicalmente distintos; no contaron con el

peso de la tradición en las masas y con la orientación adoptada por el jefe supremo surgido de entre ellas.

Por último, como factor también determinante en el desarrollo del género del retrato, deben tenerse en cuenta algunas circunstancias del desarrollo del culto a la personalidad y sus implicaciones. La *Great Soviet Encyclopedia* (edición de 1976) atribuye las “dificultades” surgidas en la URSS durante los años 30 a lo que el propio partido denominaría el culto a la personalidad de Stalin. En un decreto del Comité Central de junio de 1956 se declaraba lo siguiente:

Todos nuestros grandes triunfos se vincularon erróneamente a su nombre. El éxito del partido y del pueblo soviético junto a las alabanzas que se le dirigieron le hicieron perder el sentido de la realidad. Como resultado, surgió y se desarrolló el culto a la personalidad en torno a Stalin. (Traducción libre de la autora)

Philippe Bourrin, en un artículo sobre el fascismo, comenta la mitificación del jefe como una de las características del culto a la personalidad. Indudablemente, también lo es del stalinismo, si bien en este caso es ciertamente una perversión o una aberración dentro del marxismo. En cualquier caso, Stalin buscó esta presencia mitificadora, intuyendo quizá una comunicación más fácil con el pueblo ruso, para quien pueden aplicarse también las palabras de Bourrin: “El mito del jefe [...] remite a la impronta persistente de una mentalidad tradicional, si no arcaica, que asegura la supervivencia de los mitos” (Bourrin, 203). El objetivo ya no era sólo familiarizar a las masas con su líder, con sus dirigentes, sino materializar la presencia de Stalin en todo lugar y en todo momento, reforzando así su papel de Jefe Supremo. Es opinión generalizada que sobreestimó su propia valía, que transformó las reglas de funcionamiento del partido (para unos, las pervirtió, para otros tan sólo las desarrolló hasta sus máximas consecuencias). 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, incluso, en opinión de Igor Golomstock, “...occupaient une place centrale dans l'idéologie et représentaient le noyau esthétique de l'art de ces pays” (Golomstock: Quarez, 276). Él era el artífice y director de la nueva y esplendorosa realidad y a través de sus innumerables retratos estaba presente en todos y cada uno de los lugares y momentos en la vida de un ciudadano soviético, vigilando —“velando” es el término empleado en la literatura oficial— por su seguridad en el trabajo, compartiendo la alegría de servir a la patria, o la intimidad de su hogar... Cuando en el artículo mencionado Bourrin analiza las representaciones del jefe tanto valen sus conclusiones para la retratística nazi o fascista como para la stalinista; pretendiendo la creación de un “arte nuevo”, no hacen sino combinar elementos que toman prestados de la modernidad (el jefe como hombre de orígenes modestos, luchador entre los suyos, etc.) y, fundamentalmente, de la tradición cultural cristiana:

El jefe es presentado como hombre de la providencia, el fundador de una nueva religión, el salvador [...] De una tradición más cultural que religiosa, provienen

otros elementos:... genio universal, pensador, orador o artista (Bourrin, 203)

Efectivamente, así es representado constantemente por Victor Zinov, Nicolai Denisovski y tantos otros, que lo muestran enfrascado en los asuntos de gobierno como en el lienzo de Fiodor Rechetnikov, *Josif Vissarionovich Stalin, Generalísimo de la Unión Soviética* (1948) pluma en ristre, erguido y concentrado en el diseño de un plano (nótese el compás sobre la mesa), como arquitecto, artífice de la nueva patria; o bien compartiendo con el pueblo la alegría del trabajo que redunda en beneficio de todos, como en *Stalin inspeccionando la central eléctrica de Rion* (Toidzé, s.f.), donde aparece, sin uniforme militar y con su pipa perenne (aunque fumaba también cigarrillos, jamás permitía que le retrataran con uno en la mano) en actitud distendida pero destacada en camaradería con un grupo de obreros, felices de estar junto a él; o paseando junto a alguno de sus generales, como en el cuadro de A. Guerassimov, *Stalin y Voroshilov ante las murallas del Kremlin* (1938), lienzo en el que se retrata junto a un héroe de la guerra muy popular sobre una vista de Moscú desde el Kremlin; la atmósfera nítida tras la lluvia proporciona una sensación de calma refrescante transmitida también a las figuras, impresionantes en sus uniformes militares. Las tendencias clasicistas dominantes, junto a las nuevas necesidades y el afán contradictorio de presentarse como innovadores propiciaron el afianzamiento del monumentalismo: formas grandes y rotundas llenaban el lienzo, en un ejercicio en palabras de Kurz de “solemne ostentación” que caracteriza la retratística de estos años. El rostro y el porte de Stalin es invariable en los retratos producidos a lo largo de todo el periodo: medurado, afable, pulcro, de mirada recta y decidida, como corresponde al jefe supremo, al padre y salvador. Así aparece en una portada de 1929 de la revista ucraniana *Za Gramotou* (*Por la alfabetización*), en un afiche de Sokolov-Skalia de 1942, junto a soldados del Ejército Rojo, en fotografías, en medallas, serigrafías, copas conmemorativas, etc.

Concluimos ya esta brevísima aproximación al retrato oficial, con la cual solamente se ha pretendido destacar alguna clave comprensiva y presentar una visión global que ayude a conocer un poco mejor un período del arte ruso mal conocido y peor juzgado, por una distorsión en la evaluación de la obra producida desde el comienzo de la Revolución de octubre que ha propagado una imagen falsa por parcial. Conocemos muy bien a los vanguardistas aceptados mundialmente y rechazados por el gobierno stalinista pero se han condenado *a priori* al olvido a los autores aceptados por el régimen. Creemos necesario una amplitud de miras mayor, de acuerdo con Igor Golomstock:

En s'enfonçant dans le néant historique, la culture totalitaire emporte avec elle ce qui constituait sa nature intime, sa force, sa grandeur qui attirait les masses, ne laissant à l'observateur contemporain que des fragments isolés, dépourvus de leur contenu essentiel [...] Pour comprendre l'art totalitaire, il faut l'observer de l'intérieur, avec ses yeux à lui, alors il nous apparaîtra comme une construction ou une structure précise avec son centre et sa périphérie reliés l'un à l'autre par un ciment idéologique solide (Golomstock: Quarez, 274)

**Bibliografía**

- Bourrin, P. "Fascismo y poder", en Reyna Pastor et al., *Estructuras y formas de poder en la historia*. U. de Salamanca, 1991.
- Elliott, D. *New Worlds. Russian Art & Society. 1900-1937*. Thames & Hudson Ltd.: Londres, 1986.
- Francastel, G. y P. *El retrato*. Cátedra: Madrid, 1978.
- . *Great Soviet Encyclopedia*. A. M. Prokhorov, Editor (3ª ed. traducida). Macmillan Inc.: New York/London, 1976.
- Hyde, H. M. *Stalin. Historia de un dictador*. Ed. Grijalbo: Barcelona, 1975.
- . *I pittori del realismo socialista in Unione Sovietica Opere dagli anni '30 al 1980*. Spicchi dell'Est: Roma, 1993.
- Kahan, S. *El lobo del Kremlin*. Ed. Datanet, S.A.: Barcelona, 1988.
- Kurz Muñoz, J. A. *El arte en Rusia. La era soviética*. Instituto de Historia del Arte Ruso y Soviético: Valencia, 1991.
- . *October's Everlasting Flame*. Moldavia, 1984.
- Quarez, M. *Russie/URSS. 1914-1991. Changements et regards*. BDIC: Paris, 1991.