

La propaganda “cultural” soviética en la
Segunda Guerra Mundial: Los casos del
Comité para los Asuntos de las Artes y
Literatúrnyaya Gazeta

Ana María Sánchez Resalt

TESI DOCTORAL UPF / 2016

DIRECTOR DE LA TESI

Dr. Miguel Vázquez Liñán (Departamento de Periodismo I,
Universidad de Sevilla)

DEPARTAMENT DE COMUNICACIÓ



A mis padres.

Agradecimientos

A la profesora Anna Páisova, de la Facultad de Periodismo de la Universidad Estatal de Moscú - Lomonósov, por su imprescindible ayuda para la obtención de los numerosos documentos necesarios para acceder a archivos, hemerotecas y bibliotecas en Moscú.

To professors Andrey Makarychev y Stefano Braghiroli, to the direction team, the teaching and administration staff, and my supportive colleagues from “Room 422” at the Johan Skytte Institute of Political Studies at the University of Tartu (Estonia). Thank you for making me feel so welcome, for your advice, help and support during the final stages of my research.

A mi director de Tesis, el profesor Miguel Vázquez Liñán, por haberme soportado, aconsejado y acompañado durante todo este tiempo (aún me sigo preguntando cómo es posible que continúe hablándome...).

A mis hermanos Cristina y Ramón, demás familiares y amigos, quienes siempre creyeron que sería yo la que acabaría con mi “tocho soviético”, y no al revés.

Y, sobre todo y ante todo, a mis padres, por su infinito, impagable e infatigable apoyo emocional y por el absolutamente necesario “aporte” económico prestado a lo largo de todos estos años. Sin la “Beca Sánchez-Resalt” esta Tesis nunca hubiese visto la luz.

Gracias a todos.

Resumen

Esta Tesis trata sobre la propaganda soviética durante la Gran Guerra Patriótica, en concreto sobre el modo en el que prensa y arte fueron puestos al servicio de la propaganda en este periodo. Para determinar cómo sociedad y sistema fueron “rehechos” por la propaganda “cultural”, hemos analizado documentos del Comité para los Asuntos de las Artes y el periódico cultural *Literatúrnyaya Gazeta*. Partiendo de la consideración de la propaganda como herramienta para la construcción del imaginario (de clase) del pueblo soviético, en nuestro análisis hemos buscado referencias al papel del artista como “soldado” y a elementos presoviéticos recuperados en los discursos institucional y periodístico, con el objetivo de concretar las principales características del ciudadano soviético y su enemigo tal y como fueron descritas durante la Segunda Guerra Mundial. Asimismo, nos detendremos en mostrar cómo el arte fue institucionalizado y cómo las instituciones culturales trabajaron para establecer el único tipo de arte posible (tanto en contenido como en forma) en la URSS durante la Gran Guerra Patriótica.

Palabras clave: propaganda soviética, Gran Guerra Patriótica, Comité para los Asuntos de las Artes, *Literatúrnyaya Gazeta*, imaginario, artista-soldado.

Abstract

This Thesis is on Soviet propaganda during the Great Patriotic War, and specifically the way that journalism and art were turned into propaganda. In order to examine how the Soviet system and society were “remade” through the arts by war under Stalin, we have analyzed documents from the Committee of Arts Affairs and the cultural newspaper *Literaturnaya*

Gazeta. The main premise of this research is to do with propaganda as a means for the construction of (class) imaginaries among the Soviet people. To that end, we have looked for references in the media and institutional discourse to: the role of the artist as a “soldier” or “warrior”; aspect of Russian culture from pre-Soviet elements; and the defining characteristics of the Soviet people and its enemies as described in *Literaturnaya Gazeta* during WWII. Furthermore, we have tried to build an understanding of the ways in which art was institutionalized during the war, and of how state cultural institutions worked to establish the only permissible type of art (in both content and form).

Keywords: Soviet propaganda, Great Patriotic War, *Literaturnaya Gazeta*, Committee on Arts Affairs, imaginary, artist-soldier.

Prólogo

El estudio del estalinismo, la propaganda soviética y el arte durante la Segunda Guerra Mundial es, a menudo, fuente de arduas disputas de origen ideológico basadas en el enfrentamiento entre “nosotros” y “ellos”. Así se establece un mundo dicotómico en el que, al hablar del estalinismo, los debates se limitan a discusiones sobre “lo bueno vs. lo malo”, “lo justo vs. lo injusto” o “la verdad vs. la mentira”, disputas en las que el autor se suele “autoposicionar” en el campo del “nosotros” y, por lo tanto, de “lo bueno”, “lo justo” o el que tiene la potestad de la verdad. En este trabajo no pretendemos hablar de “buenos” y “malos”, sino de individuo, sociedad y estructuras, de mensajes, de la institucionalización del arte, la prensa y de la propaganda en general como parte (y consecuencia, tal vez) del proceso de formación de la nueva sociedad estalinista. Y en esta tarea situaremos al recién nacido “*homo sovieticus*” como objetivo principal de los discursos propagandísticos, pero también como elemento de cohesión del propio discurso. El modo en el que el soviético se veía a sí mismo y entendía su propia vida o las prácticas o estructuras sociales en las que participaba estaba condicionado por un imaginario que estaba siendo creado o modificado a través, entre otros medios, del arte o la prensa, y la Gran Guerra Patriótica condicionaría drásticamente la (re)definición de ese imaginario.

Índice

Agradecimientos.....	iii
Resumen/ Abstract.....	v-vi
Prólogo.....	vii

INTRODUCCIÓN	1-34
1. Presentación.....	1
2. Preguntas de investigación, hipótesis y objetivos.....	4
3. Estado de la cuestión.....	11
4. Fuentes, pertinencia y limitaciones de la investigación.....	24

CAPÍTULO I: FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS.....35-106

1.1. Teoría de la propaganda.....	36
1.1.1. Propaganda de integración, de agitación y de guerra.....	38
1.1.2. La propaganda como construcción de imaginarios.....	47
1.1.3. Ideología, poder e imaginarios sociales y de clase.....	56
1.2. Elementos para un acercamiento historiográfico al estalinismo.....	79
1.2.1. Totalitaristas, revisionistas y posrevisionistas en la historiografía soviética.....	81

CAPÍTULO II: LA PROPAGANDA SOVIÉTICA: TEORÍAS Y PRÁCTICAS.....107-158

2.1. El modelo leninista de propaganda: de la toma del poder a la construcción soviética.....	109
2.1.1. Educados para el nuevo Estado: educación política, vanguardia, organización y Partido	115

2.2. Modelo estalinista de propaganda: “la propaganda en un solo país”. Continuidades y discontinuidades.....	133
2.2.1. Socialismo en un solo país: el punto de inflexión.....	140
2.3. Organización institucional de la propaganda soviética durante la Gran Guerra Patriótica.....	146

CAPÍTULO III: LA PROPAGANDA SOVIÉTICA DURANTE LA GRAN GUERRA PATRIÓTICA
.....159-194

3.1. Introducción a la Gran Guerra Patriótica: la Segunda Guerra Mundial de los soviéticos.....	161
3.1.1. La llamada de la “Patria”.....	170
3.2. La propaganda interior soviética.....	175
3.2.1. La movilización de la población durante la Gran Guerra Patriótica: “Todo para el frente”.....	176
3.2.2. La propaganda interior soviética: “¡Por la madre patria!”.....	184
3.3. La propaganda exterior soviética.....	187

CAPÍTULO IV: LA INSTITUCIONALIZACIÓN DEL ARTE: EL COMITÉ PARA LOS ASUNTOS DE LAS ARTES.....195-328

4.1. Gestión y concepto del arte durante el periodo posrevolucionario: 1917-1932.....	199
4.1.1. De la Guerra Civil a la “Revolución Cultural”: la lucha por el liderazgo del arte y el “giro a la izquierda” en políticas culturales.....	208
4.2. La gestión de la cultura bajo el estalinismo: 1932-1940.....	220
4.2.1. La instauración del realismo socialista como método artístico e ideológico oficial.....	221
4.2.2. El Partido como guía moral e ideológico.....	234
4.2.3. Órganos censores y de control del arte durante el estalinismo.....	238

4.3. Un nuevo giro en política cultural: hacia el tradicionalismo y el nacionalismo de los años de la Gran Guerra Patriótica.....	245
4.3.1. El llamamiento a la “Madre Patria” y a la “guerra santa”.....	248
4.4. La gestión de las artes durante la Gran Guerra Patriótica: el Comité para los Asuntos de las Artes.....	256
4.4.1. Análisis de documentos del Comité para los Asuntos de las Artes: consideraciones preliminares.....	260
4.4.2. Dirección General de Teatros: repertorios y encargos.....	262
4.4.3. El trabajo de las brigadas de artistas y teatros del frente.....	283
4.4.4. Dirección General de Instituciones Musicales.....	301
4.4.5. Dirección General de las Bellas Artes.....	313
4.4.6. Sobre arte popular, arquitectura y evacuación de artistas.....	323

CAPÍTULO V: PRENSA Y PROPAGANDA

SOVIÉTICA.....	329-374
5.1. Definiendo la función de la prensa bolchevique: de la época prerrevolucionaria a la NEP.....	331
5.2. De la prensa de la NEP a los planes quinquenales.....	344
5.2.1. Organigrama de la prensa.....	352
5.3. La prensa durante la Gran Guerra Patriótica.....	557
5.3.1. Los corresponsales de guerra.....	371

CAPÍTULO VI: ANÁLISIS DEL DISCURSO:

<i>LITERATÚRNAYA GAZETA EN LA PROPAGANDA DE GUERRA</i>	375-573
6.1. Metodología.....	375
6.2. La prensa como herramienta del poder: el caso de <i>Literatúrnyaya Gazeta</i>	392
6.2.1. Agitación para la movilización.....	401
6.2.2. El “artista-soldado” y el papel del escritor en la Gran Guerra Patriótica.....	419

6.2.3. Recomendaciones a artistas.....	452
6.2.4. El héroe.....	495
6.2.5. El enemigo.....	508
6.2.6. Memoria del pasado zarista e imperial y recuperación de grandes figuras artísticas del pasado.....	521
6.2.7. Otros.....	541
CONCLUSIONS.....	575-599
EPÍLOGO.....	601-603
BIBLIOGRAFÍA.....	605-648
ANEXOS.....	649-733
Anexo 1.....	403
- Documento 1. Decreto “Sobre la política del Partido en el ámbito de la literatura artística”, 18 de junio de 1925.....	649
- Documento 2. Decreto “Sobre la reconstrucción de las organizaciones artístico-literarias”, 23 de abril de 1932.....	656
- Documento 3. Decreto “Sobre la prensa”, 27 de octubre de 1917.....	658
- Documento 4. Intervención radiofónica de Viacheslav Mólotov, 22 de junio de 1941.....	660
- Documento 5. Intervención radiofónica de Stalin, 3 de julio de 1941. <i>Pravda</i> , 3 de julio de 1941.....	663
- Documento 6. Discurso de Stalin en la Plaza Roja con motivo del aniversario de la Revolución de Octubre, 7 de noviembre de 1941.....	671
- Documento 7. Decreto “Sobre la formación del Comité Estatal de la Defensa de la URSS”, 30 de junio de 1941.....	674
- Documento 9. Juramento de lealtad del Ejército Rojo.....	675
- Documento 10. Fragmentos del artículo “Caos en lugar de música”, <i>Pravda</i> , 28 de enero de 1936.....	676
- Documento 11. Resolución “Sobre la reorganización de la Glavlit”, 3 de septiembre de 1930.....	678
- Documento 12. Resolución del Politburó sobre la película <i>Bogatyr</i> s (fragmentos).....	679
- Documento 13. Decreto “Sobre la organización del Comité para los Asuntos de las Artes”, 16 de diciembre de 1935.....	680
- Documento 14. Instrucciones “Sobre la reorganización de la Glavlit”, 22 de noviembre de 1922.....	680

- Documento 15. Seguimiento de obras y autores de la Dirección General de Teatros, 1942.....	681
- Documento 16. Ejemplo de contrato para encargo estatal de la Dirección General de Teatros.....	684
- Documento 17. Listado de obras teatrales en preparación aprobadas en 1941.....	686
- Documento 18. Ejemplo de repertorio teatral según número de representaciones de una obra y tema representados, 1943.....	687
- Documento 19. Resumen de obra literaria enviado por un autor al Comité y a la GUT para someterlo a examen y decidir si se procedía o no a firmar el contrato para su producción.....	688
- Documento 20. Carta de la GUT a autor sobre el retraso en la recepción de una obra revisada.....	689
- Documento 21. Sobre las carencias de las brigadas en 1941...690	690
- Documento 22b. Carta de Aleksánder Solodóvnikov sobre el buen trabajo de una brigada de artistas y la recomendación, por parte del Comité para los Asuntos de las Artes, de la repetición de su actuación, con el mismo repertorio, en otra ciudad.....	690
- Documento 22. Distribución de brigadas por <i>óblast</i> para la campaña de siembra de verano de 1943 en Kazajstán.....	691
- Documento 23. Carta a Stalin (para ser publicada en medios periodísticos) en la que se informa de que los trabajadores del arte de Rostov contribuirán con el fondo de defensa para la reconstrucción del teatro de su ciudad.....	692
- Documento 24. Orden n° 100 del Comité para los Asuntos de las Artes adjunto al Sovnarkom de la URSS del 15 de diciembre de 1941 “Sobre el servicio de conciertos de los Urales, Siberia y Extremo Oriente”.....	694
- Documento 25. Orden n° 256 de 14 de octubre de 1943 del Comité para los Asuntos de las Artes “Sobre la mejora del trabajo en la Filarmónica Estatal Turcomana”.....	695
- Documento 26. Orden n° 38, del 9 de abril de 1943, y orden del 12 de enero de 1943 de la Dirección General de Instituciones Musicales.....	697
- Documento 27. Informe del Comité de Radio “Sobre las medidas de mejora de las emisiones musicales”.....	698
- Documento 28. Sobre la mejora de repertorios musicales radiofónicos en la URSS.....	699
- Documento 29. Informe del Comité de Radio “Sobre las medidas de mejora de las emisiones musicales”.....	700
- Documento 30. Propuesta temática para exposición sobre la Gran Guerra Patriótica, marzo de 1942.....	701

- Documento 31. Temáticas para la exposición “Moscú Heroica”, 1942.....	702
- Documento 32. Carta del Consejo de Redacción del Comité para los Asuntos de las Artes para pedir la participación de artistas soviéticos en las distintas exposiciones.....	703
- Documento 33. Planificación espacial de la exposición “El Komsomol en la Guerra Patriótica”, 1942.....	704
- Documento 34. Eslóganes para la exposición “Carteles de Agitación soviética”, 1942.....	705
- Documento 35. Encargos de la editorial <i>Iskusstvo</i> para 1942.....	707
- Documento 36. Preparación de exposiciones y publicaciones especiales con motivo de la celebración del 24 aniversario del nacimiento del Ejército Rojo de Obreros y Campesinos. Carta remitida el 15 de enero de 1942 por la Dirección General de Bellas Artes.....	708
- Documento 37. Sobre el trabajo de los artistas del Pálej durante la Gran Guerra Patriótica, 1945.....	710
- Documento 38. Decreto “Sobre la introducción del monopolio estatal en los anuncios”, 7 de noviembre de 1917.....	711
- Documento 39. Ordenación “Sobre el Tribunal Revolucionario de la Prensa”, 28 de enero de 1918.....	712
- Documento 40. Decreto “Sobre la distribución de papel”, 18 de noviembre de 1917.....	713
- Documento 41. Decreto “Sobre la introducción de la disponibilidad de periódicos mediante pago”, 28 de noviembre de 1921.....	714
- Documento 42. Decreto “Sobre el régimen de austeridad”, 11 de junio de 1926.....	715
- Documento 43. Disposición “Sobre la Agencia Telegráfica de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas - TASS”, 10 de julio de 1925.....	716
- Documento 44. Orden para la edición de periódicos para poblaciones de territorios soviéticos ocupados, 30 de julio de 1941.....	717
- Documento 45. Carta de la Dirección General de Agitación y Propaganda “Sobre el trabajo de los periódicos de <i>raion</i> ”, 3 de marzo de 1942.....	718
- Documento 46. Disposición “Sobre el trabajo de los corresponsales de guerra en el frente” de la Dirección de Propaganda y Agitación y de la Dirección Política General del Ejército, 1942.....	721

Anexo 2.....	723
1. Tabla de compilación y ordenación de documentos utilizados del Comité para los Asuntos de las Artes.....	723
2. Listado de decretos: localización y título original en ruso.....	729

INTRODUCCIÓN

1. Presentación

El 22 de junio de 1941, Alemania puso en marcha la operación Barbarosa y, con ella, la invasión de la Unión Soviética y la Gran Guerra Patriótica, nombre con el que los rusos se refieren a la Segunda Guerra Mundial en su territorio. Los pronósticos iniciales de los líderes nazis apuntaban a que el conflicto se solventaría en pocas semanas o meses. Sin embargo, estas previsiones se vieron truncadas al no prever que, si la batalla de prolongaba, el invierno ruso los alcanzaría y frenaría, ni tampoco (al menos no lo suficiente) que se enfrentaban a un ejército y una población que, pese sus carencias tecnológicas, técnicas y de preparación, iba a oponer una obstinada y valerosa resistencia que los conduciría a la victoria.

La propaganda soviética tuvo un papel fundamental en la construcción de esta contumaz oposición: insufló confianza en la victoria a la población, lo que facilitaría al gobierno el objetivo de lograr la movilización total de los ciudadanos soviéticos, esto es, su participación activa en el conflicto, desde el frente o la retaguardia, ya se tratara de un soldado, un panadero, un campesino o un cantante. Pero, ¿cómo se consiguió movilizar a una población compuesta por múltiples nacionalidades y culturas, y dentro del gigantesco territorio de la URSS? No hay una única respuesta a esta compleja cuestión, pero ninguna estaría completa sin incluir el ingente esfuerzo propagandístico puesto en marcha por las autoridades soviéticas tras el inicio de la invasión alemana. Es pues, la propaganda, un elemento clave en la respuesta a esta pregunta, propaganda que en nuestra Tesis vinculamos muy estrechamente con el concepto de “imaginario”. Ya en

los años previos a la Revolución, los bolcheviques habían comenzado a difundir, a través de los más diversos canales, los elementos de un imaginario asociado a lo que más tarde sería el “nuevo ciudadano soviético”. Atendiendo a las circunstancias económicas y sociopolíticas, así como a las demandas del gobierno en cada momento, desde el poder y a través de todos los medios a su alcance, este imaginario fue siendo paulatinamente modificado o completado. La propaganda soviética construía, de este modo, el corpus de ideas, opiniones, valores, creencias y prácticas que conformarían el imaginario soviético, un imaginario compuesto para dar sentido a la nueva sociedad, así como para integrar a los ciudadanos en las estructuras institucionales de la misma.

Nuestra investigación pretende profundizar, fundamentalmente, en cómo este imaginario fue institucionalmente fabricado también desde el arte y a través de la prensa cultural; esto es, cómo el poder puso al arte y a la prensa a su servicio. Examinaremos también cómo el poder soviético, a través de sus instituciones gubernamentales (administraciones, departamentos, direcciones, uniones), definió y modeló tanto el contenido como la forma del arte que se debía producir, con fines propagandísticos, durante el periodo denominado por los soviéticos como la “Gran Guerra Patriótica”, y que va de 1941 a 1945. Es, por lo tanto, y esa es nuestra primera mirada al objeto de estudio, una investigación de “Historia de la Propaganda”.

Para ello, será uno de nuestros objetivos entender el funcionamiento interno de la burocracia soviética destinada a la regulación y control del arte en el periodo que nos atañe. Las instrucciones orquestadas por los organismos encargados de la gestión de las artes en la URSS y difundidas mediante los mensajes expresados en las obras de los artistas o en las

publicaciones culturales de la época, serían piedra angular en el proceso de construcción del imaginario colectivo de una sociedad que aspiraba a reconstruirse como nueva y soviética, ejemplo del ideal de vida y trabajo comunista. Pero, por encima de todo y dadas las circunstancias, los mensajes de la propaganda institucional, independientemente del canal utilizado, pretendían movilizar a la población para ganar la guerra.

Así, nuestros objetos de estudio serán (previa identificación) los principales mensajes propagandísticos difundidos a través de instituciones como el Comité para los Asuntos de las Artes (organismo estatal encargado de parte de la gestión de las artes en la URSS) y su publicación periódica oficial, *Literatúrnyaya Gazeta*. Nos interesará estudiar cómo y con qué intención se diseñaron dichos mensajes, así como la influencia de los mismos en la definición del imaginario soviético durante la Gran Guerra Patriótica. El discurso oficial del gobierno en relación a las artes se unificaría durante este periodo, y las distintas instituciones del arte, así como publicaciones periódicas de carácter cultural, pusieron todos sus recursos y fortalezas al servicio del poder, con el objetivo de reforzar el mensaje central de las autoridades soviéticas. Asimismo, y con el objetivo de definir la hipotética reconfiguración centralizadora de las instituciones culturales durante la Guerra, consideraremos parte fundamental de esta investigación identificar y describir con detalle la estructura organizativa de la propaganda a través de las artes en la URSS durante la Segunda Guerra Mundial.

Creemos que la mirada teórica que definimos en los tres primeros capítulos de esta Tesis aporta cierta originalidad de enfoque a los estudios ya existentes. A partir de los planteamientos teóricos trazados, desarrollaremos una investigación que se ha de interpretar desde esa

mirada al objeto de estudio, que justificaremos teóricamente y que dividiremos como sigue: por un lado, un primer apartado de carácter conceptual, en el que delimitaremos las ideas esenciales de este trabajo (poder, propaganda, imaginario o propagandas leninista y estalinista, entre otros); por otro, una segunda parte analítica, en la que presentaremos una propuesta de análisis de los documentos del Comité para los Asuntos de las Artes y de *Literatúrnyaya Gazeta*, partiendo de planteamientos teórico-metodológicos que ponen a dialogar conceptos provenientes de las corrientes revisionista y posrevisionista de la historiografía dedicada al estudio de la Unión Soviética, e interpretaremos dicha información desde el análisis contextual del discurso.

2. Preguntas de investigación, hipótesis y objetivos

Nuestra Tesis está vertebrada por una serie de hipótesis y preguntas de investigación que desarrollaremos a lo largo de este trabajo, siempre respaldadas por la observación del contexto sociohistórico en el que se desarrolla el proceso, objeto de nuestro estudio. Hemos estructurado la investigación a partir de preguntas de investigación que nos han conducido al planteamiento de determinadas hipótesis y subhipótesis, a partir de las cuales, finalmente, hemos precisado los objetivos de nuestra Tesis.

El objeto de estudio descrito anteriormente requiere que el investigador se plantee una serie de cuestiones generalistas: qué sabemos, cómo lo sabemos, cómo lo interpretamos, qué queremos saber, cómo vamos a averiguarlo, por qué y para qué. En esos “qué”, “por qué” y “para qué” se encuentra el origen de las cuestiones que guían el desarrollo de esta Tesis.

Partimos de la base, demostrada por otros autores¹, de que la propaganda jugó un papel determinante en la movilización de las poblaciones y ejércitos, tanto en los países Aliados como en los del Eje, durante la Segunda Guerra Mundial. Es también ampliamente aceptado que cada país difundió diferentes mensajes con el fin de satisfacer sus propias necesidades. En el caso que nos ocupa, es decir, **durante la Gran Guerra Patriótica en la Unión Soviética, ¿cuáles fueron estos mensajes?, ¿cómo se definieron?, ¿a través de qué canales se difundieron?, ¿por qué se difundieron masivamente unos mensajes y no otros en un momento dado de la contienda?**

Si partimos del presupuesto de que en esos mensajes **se produjo la recuperación de algunos valores y elementos presoviéticos, ¿cuáles fueron estos elementos?, ¿cómo, cuándo y con qué objetivos se incorporaron al imaginario soviético en tiempos de guerra?**

Por otro lado, la maquinaria propagandística en periodos de guerra requiere una mayor organización y control. En el caso soviético, **¿qué organismos participaron en la organización y control de la propaganda en general, y del arte y la prensa en particular?, ¿cómo se produjo esa participación?, ¿qué personajes fueron clave en esta organización?, ¿fue Stalin determinante en las políticas culturales del momento?**

Para acercarnos a las respuestas a estas preguntas, así como para contrastar o, en su caso, desestimar las hipótesis y subhipótesis que

¹ Entre muchos otros, citaremos a Berkhoff (2012), Galimullina (2005), Gorlov (2009), Kenez (1985), Kirschenbaum (2000), Lasswell (1971), Livshin y Orlov (1992), Morelli (1971), Nevezhin (2007), Pizarroso (2005, 1993), Ponsonby (1991), Postuenko (2010), Taylor (2003), Vázquez Liñán (2012, 2008), Thomson (1999).

planteamos aquí, **utilizaremos documentos del Comité para los Asuntos de las Artes y artículos del periódico cultural *Literatúrnyaya Gazeta*², organismo oficial del Comité. Pero, ¿cuál era su papel y situación en el organigrama institucional de las artes?, ¿cuál era su peso en la gestión de las artes?, ¿difundía, como parecía previsible, el mismo tipo de mensajes que el Comité?, ¿qué ideas eran divulgadas a través de estos medios y cómo (en qué formato, con qué argumentación) llegaron al público?, ¿compartían un mismo receptor?, ¿contribuyeron a la definición de las políticas culturales de la época?**

De estas preguntas se derivan las siguientes hipótesis y subhipótesis:

1. Nuestra **primera hipótesis plantea que existió un intento centralizador “exitoso”, por parte de las autoridades soviéticas, en lo que a la organización general de la propaganda se refiere y, en particular, en lo que atañe a la propaganda política a través del arte y la prensa cultural.** Esta centralización se manifestaría, según esta hipótesis de partida, tanto en la organización institucional (los emisores de la propaganda), como en los canales (especialmente, para nuestro trabajo, en el ámbito artístico) y en los mensajes que esos canales transmitían. De esta hipótesis se desprenden dos **subhipótesis**:

a) en primer lugar, consideramos que existió una **intención “manifiesta” de centralizar los esfuerzos propagandísticos, motivada por la situación bélica del país, y que tal centralización pudo propiciar un cambio en la**

² *Literatura i Iskusstvo* es el nombre que desde el 1 de enero de 1942 y hasta 1944 recibe el periódico *Literatúrnyaya Gazeta* tras su fusión con *Sovetskoe Iskusstvo*. Cuando mencionamos el nombre de *Literatúrnyaya Gazeta*, también hacemos referencia a su periodo como *Literatura i Iskusstvo*.

organización institucional de la propaganda. Defendemos que tal centralización se llevó a cabo, pero también que, al existir una más que difusa línea entre las competencias y funciones del Estado y del Partido en la dirección del país, **se produjeron duplicidades en la organización institucional de la propaganda, la prensa y las artes en la Unión Soviética.**

b) una segunda subhipótesis nos lleva a suponer que si la instauración de esta organización centralizada resultó efectiva y produjo una serie de mensajes muy concretos, **fuera de esta estructura no habría sido posible promocionar o difundir ideas o instrucciones diferentes a las manifestadas desde los organismos estatales y de Partido.**

2. La literatura previa consultada sobre el **Comité para los Asuntos de las Artes** nos hace plantearnos **la hipótesis de que su actividad fue central en la estructura propagandística y en el desarrollo y la puesta en funcionamiento de las políticas culturales de la época. Consideramos, asimismo, que el Comité influyó sensiblemente en la obra producida, en esos años, por los artistas soviéticos, y que *Literatúrnyaya Gazeta* reforzó a través de sus páginas la postura y propuestas oficiales.** Hasta qué punto lo hizo, cuál era su función real, cómo se organizaba y qué otros organismos (si los hubo) pudieron tener similar influencia en la planificación y desarrollo de las artes como canal propagandístico, son otras de las cuestiones que pretendemos resolver en esta Tesis. De esta segunda hipótesis parte una nueva subhipótesis:

a) puesto que se trataba de un departamento adjunto al Consejo de Comisarios del Pueblo -Sovnarkom- que, además, recibía instrucciones directas del Politburó y del Comité Central,

entre otros, suponemos que **departamentos como el otrora poderoso Narkomprós o la Dirección de Propaganda y Agitación ejercieron una influencia bastante limitada** sobre el Comité para los Asuntos de las Artes. Por el contrario, el Comité estaba compuesto por varias secciones dedicadas a las diferentes ramas de las artes que no funcionaron independientemente, sino que respondían de forma directa ante las indicaciones y órdenes del Comité.

Una vez planteadas las hipótesis, subhipótesis y preguntas de investigación, podemos establecer los objetivos prioritarios de esta Tesis.

1. El **objetivo principal** de nuestro trabajo consiste en **profundizar en el papel que jugaron el Comité para los Asuntos de las Artes y *Literatúrnyaya Gazeta* dentro del organigrama propagandístico de la URSS**. De aquí se desprenden varios objetivos secundarios:

- a) **Localizar y exponer los decretos y ordenaciones emitidos por el Comité Central (desde el Politburó o el Orgburó) y el Sovnarkom**, además de otras instituciones de alto rango, para concretar el funcionamiento y las funciones de los organismos relacionados con la organización de las artes y la prensa en la URSS.

- b) **Elaborar organigramas en los que situaremos al Comité para los Asuntos de las Artes y a *Literatúrnyaya Gazeta* durante la Gran Guerra**

Patriótica, con el objeto de determinar el peso concreto que tuvieron dichos organismos y sus funciones dentro del sistema de organización institucional de las artes en la URSS. Asimismo, también pretendemos conocer el lugar que ocuparon dentro de la estructura general de la propaganda y qué relaciones pudieron mantener, si es que así fuera, con otros departamentos, como el del Propaganda y Agitación.

2. Como **segundo objetivo** nos planteamos indagar en **cómo la institucionalización del arte derivó en la composición de una serie de mensajes orquestados desde las autoridades centrales y dirigidos a la creación o re-creación del imaginario del ciudadano y el artista soviéticos durante la Segunda Guerra Mundial, con el fin de lograr la movilización de todos los recursos humanos y técnicos disponibles** y su adhesión a la “causa justa”. Por consiguiente, el contexto de guerra conduciría a la elaboración de determinados tipos de mensajes diferenciados de los que se promovieron antes la Gran Guerra Patriótica. A partir de este segundo objetivo, nos planteamos varios nuevos objetivos secundarios:

- a) Mediante la exposición y el análisis de la documentación de archivo extraída del RGALI, determinaremos **el tipo de mensajes emitidos por el Comité, sus probables destinatarios, su contenido y las razones por las que durante la guerra se**

privilegiaron unos mensajes sobre otros, y si se vieron influidos por el momento concreto (campañas, batallas ganadas o perdidas, etc.) en el que se emitieron. Asimismo, buscaremos indicativos, si los hubiera, acerca del tipo arte se debía producir y los autores y creaciones “ejemplarizantes” según la distinción del Comité.

b) En el análisis del discurso de los artículos de prensa de *Literatúrnyaya Gazeta* buscaremos, de nuevo, **determinar el tipo de mensaje, estableciendo categorías de los mismos atendiendo a los temas más recurrentes**. Igualmente, en estos textos esperamos encontrar referencias al **papel del artista durante la Gran Guerra Patriótica y concretar el tipo de escritor que participaba en esta publicación**.

c) Finalmente, nos planteamos **describir los puntos de convergencia entre los mensajes, autores y propósitos del Comité para los Asuntos de las Artes y Literatúrnyaya Gazeta**. Puesto que esta publicación era el órgano oficial del Comité, queremos determinar si se limitaba a ser un mero vocero de las normativas del Comité o si se trataba más bien de una publicación de carácter divulgativo, cuyo objetivo estaba centrado en mostrar al ciudadano el arte que se hacía en la URSS.

3. Para finalizar, **como último objetivo intentaremos definir el tipo de receptores y emisores de los mensajes transmitidos por el Comité y *Literatúrnyaya Gazeta*.**

3. Estado de la cuestión

Nos detendremos ahora en la descripción de aquellas discusiones académicas a la que nuestro trabajo pretende colaborar, esencialmente en las que tienen que ver con el arte, la prensa cultural y la propaganda soviética durante la Gran Guerra Patriótica. A partir de aquí hemos definido una serie de temas centrales que serán objeto de revisión en este apartado: la propaganda soviética durante la Segunda Guerra mundial, la estructura institucional de la propaganda, del arte y de la prensa, el papel del artista en el arte, y los mensajes propagandísticos propios del periodo. Dejaremos a un lado, no obstante, asuntos que consideramos tangenciales en nuestro trabajo, tales como la historia general de la Segunda Guerra Mundial, la propaganda soviética en general o el análisis del estalinismo como régimen político. Si bien estas cuestiones planearán permanentemente sobre nuestro trabajo, nos apoyaremos en la amplia bibliografía existente al referirnos a ellas. Igualmente, con respecto a la descripción de los totalitarismos, concepto importante para entender el contexto en el que nos movemos, emplazamos al lector a examinar las anotaciones a pie de página que encontrará a lo largo del texto.

La bibliografía monográfica sobre la Unión Soviética, la figura de Stalin, la propaganda soviética o la Gran Guerra Patriótica es muy abundante y nos acerca a los acontecimientos (e interpretaciones) de dicho período desde diferentes perspectivas, que varían dependiendo de la aproximación ideológica del autor y del contexto histórico en el que fue escrita la obra.

En los Capítulos I, II y III realizaremos un breve acercamiento a estos temas y definiremos nuestra postura al respecto.

Del mismo modo, es bastante extensa la bibliografía existente relativa a los conceptos sobre los que hemos apoyado el cuerpo teórico de nuestro trabajo, como “poder” o “ideología”, y a otros muy debatidos como “hegemonía” o “habitus”. De nuevo, emplazamos al lector a que revise nuestro marco teórico para entender el uso que damos de tales términos en esta Tesis.

Del significado de las políticas culturales durante el estalinismo y su peso en la transformación de la Unión Soviética e influencia en la construcción del “imaginario soviético” trataremos extensamente en el Capítulo IV. En este capítulo llevaremos a cabo un somero acercamiento a la concepción y uso del arte en la URSS en los años 20, 30 y 40 del siglo XX. A partir de las aportaciones de Lenin (1975), Stalin, Trotsky (1974), Plejánov (1975), Bogdánov (1924) o el propio Marx y la estética marxista (Bozal, 2002; Egbert, 1973; Sánchez Vázquez, 1980; Burleigh-Motley y Gray, 1987), reconstruiremos el concepto de arte en el mundo soviético. Estas lecturas nos han conducido a la observación de que el arte socialista durante el estalinismo y, especialmente, durante la Gran Guerra Patriótica, fue el resultado de una evolución “naturalizada” (que no “estrictamente” natural) del arte en la Unión Soviética antes de la Revolución de 1917, que partía de los ideales de perfeccionamiento, autorrealización y grandeza moral y ética bolcheviques y prerrevolucionarios, pero que incorporaba las ideas y valores impuestos por las autoridades soviéticas para que las composiciones artísticas reflejaran “verazmente” la realidad y las necesidades del “nuevo” ciudadano.

Para el estudio del concepto de “realismo socialista” hemos revisado, entre otras, las obras de Gutkin (1999), Groys (2008, 2008b y 1993), Dobrenko y Naiman (2003), Dobrenko (2007), Bowlt (2002), Demaitre (1966), Nekrásova (2006), Vorob’ev (2015) Borev (2008) o Hosking (1980), además de las ideas del teórico del realismo socialista Georg Lukács (1977 y 1975), y del arte totalitario de Golomstock (2012). A partir de estas lecturas, hemos podido definir dos posturas principales en el debate: la que proponen aquellos que consideran el surgimiento del realismo socialista como el resultado del arte producido bajo un régimen totalitario (por lo tanto, un movimiento puntual que, para algunos autores, ni siquiera podría considerarse “arte” por la fuerte carga ideológica que acarrea sus producciones); y aquellos que opinan que fue parte del desarrollo natural del arte en Rusia. Nosotros nos hemos acercado a las obras que se produjeron en los años 20, 30 y 40 en la URSS, y teniendo en cuenta las aportaciones de estos autores, nos posicionamos en favor de la consideración de que el realismo socialista fue parte de la evolución natural y “lógica” del arte en Rusia y la URSS, y proponemos una mirada al realismo socialista como una corriente estética y no como un movimiento caduco y puntual, determinado negativamente por su teórico nacimiento bajo un régimen totalitarista.

Nuestra postura al respecto y, por tanto, nuestra aportación al debate, defiende el realismo socialista como una corriente estética concreta que respondía a las necesidades artísticas del momento definidas por las autoridades con la implicación, directa o indirecta, de los artistas. No obstante, no obviaremos que con la imposición o proclamación de esta estética fueron muchos los autores que no pudieron desarrollar su labor creativa por alejarse de los márgenes estilísticos y de contenidos establecidos. En cualquier caso, el mercado del arte, también hoy día,

funciona por modas y tendencias, y en aquel momento el realismo socialista era “lo que se llevaba”, dicho desde luego con todas las reservas, porque desviarse de esta estética podía tener consecuencias fatales para el artista y porque sólo el Estado podía permitirse comprarlo, encargarlo o definirlo. Del mismo modo que diferentes movimientos artísticos se desarrollaron en Europa condicionados por el contexto sociopolítico del momento, el realismo socialista fue resultado de la explosión revolucionaria soviética y de las influencias estéticas de las distintas corrientes europeas, lo que, en nuestra opinión, daría lugar no a un “movimiento”, como habían sido el constructivismo o el suprematismo rusos, o el futurismo italiano, sino a una estética general y aglutinadora.

Puesto que planteamos la propaganda como herramienta para la “construcción de imaginarios”, consideramos imprescindible abordar con detalle la descripción del concepto “imaginario” tal y como nosotros lo entenderemos y aplicaremos en esta Tesis, así como el estudio de las principales aportaciones y estudios al respecto y los autores que han contribuido a asentar el concepto. Partimos de una pregunta de investigación tan abstracta y difícil de contestar como estimulante y productiva para nuestro trabajo, a saber, por qué los ciudadanos soviéticos *pensaban como pensaban* (o *por qué pensaban sobre lo que pensaban*) y aceptaban como real y legítimo (o no) lo dictado desde el gobierno. A este interrogante añadiríamos la cuestión acerca del papel que había de cumplir la propaganda a través del arte en este esquema de pensamiento. Para el estudio de los imaginarios haremos uso, principalmente, de los trabajos de Cornelius Castoriadis (1995, 1997, 1997b, 1999) y Charles Taylor (2006). Finalmente, combinar los estudios sobre el concepto y la teoría de la propaganda y los imaginarios (y términos circundantes, tales como “habitus” o “sentido común”), ha resultado en un marco específico desde

el que estudiaremos los mensajes propagandísticos de la Segunda Guerra Mundial en la URSS, a saber, el imaginario soviético entendido como efecto o producto de la acción de la propaganda (“cultural” en nuestro caso).

A partir de la exposición de los conceptos de propaganda leninista y propaganda estalinista (que presentaremos en el Capítulo II) y de la propaganda soviética durante la Gran Guerra Patriótica (a la que nos acercamos en el Capítulo III), abordaremos la utilidad y usos que de la prensa hizo del Estado soviético, cuál fue su contribución a la construcción del nuevo imaginario soviético y cómo el Estado articuló la organización institucional de las publicaciones periódicas en la URSS. En el caso del modelo leninista, el trabajo de Andréi Gúr’ev (2011) nos habla de una propaganda ideada para el reforzamiento del trabajo ideológico y político de la población, una labor que supone prestar especial atención a la educación comunista en general, con el objetivo de formar a la masa trabajadora. Por su parte, Aleksánder Stepakov (1967) examina los componentes científico-ideológicos de la propaganda. Consideramos, asimismo, que los conceptos de propaganda leninista y estalinista que recogemos en nuestra Tesis aportan algunos matices relevantes para entender el desarrollo de la teoría de la propaganda soviética en general. En este sentido, destacaremos que la propuesta de definición del modelo estalinista de propaganda a partir del modelo general de propaganda soviética, así como la definición de las continuidades y discontinuidades entre ambos modelos, podrían considerarse, por su novedad, un aporte a la investigación en general sobre la propaganda soviética durante el estalinismo.

En cuanto a la propaganda soviética específica formulada durante la Segunda Guerra Mundial, el libro de Karel Berkhoff (2012) nos acerca, gracias a la utilización de documentos de archivo y prensa, a las masivas campañas de movilización de la población y a la hipótesis de cómo se salvó al comunismo y al Partido a través de la idea de la “patria”. En una línea similar se haya el trabajo de Jeffrey Brooks (2000), que en relación a la IIGM subraya cómo se produjo la reconstrucción del sistema cultural soviético para hacer frente a la amenaza nazi. Para ilustrar de forma general el funcionamiento de la propaganda soviética durante la Segunda Guerra Mundial es interesante el texto de Livshin y Orlov (2007). Por otro lado, Galimullina (2005) nos ofrece la posibilidad de observar la problemática del estudio de la propaganda en esa época, y Volkovski (2003) nos acerca a la propaganda contra el enemigo y en territorios ocupados desde la perspectiva de los medios de comunicación. Por último, proponemos revisar también el trabajo de Alexander Werth (1969), corresponsal de origen ruso y nacionalizado británico, como una forma distinta de ver el funcionamiento de la propaganda desde dentro de la batalla. A partir de la amplia bibliografía consultada sobre la propaganda soviética durante la Segunda Guerra Mundial, hemos sido capaces de elaborar un organigrama del funcionamiento institucional de la propaganda y de -gracias al análisis de los documentos de archivo y hemeroteca- establecer una propuesta muy concreta de los mensajes más importantes que utilizó la propaganda soviética -y los valores, ideas, ideales, opiniones y creencias en ellos insertos- durante este periodo, así como el objetivo con el que fueron utilizados.

En relación a la organización de la cultura y el arte en concreto durante la Segunda Guerra Mundial, fundamentales para nuestra investigación han sido las obras de Artizov y Naúmov (1999) y Dobrenko y Clark (2007).

La primera es una completísima recopilación de normativas, decretos, órdenes, cartas y otros documentos relacionados con la organización de las artes en la Unión Soviética desde la Revolución hasta la muerte de Stalin. El libro de Clark y Dobrenko, por otra parte, se basa en parte del material de archivo utilizado por Artizov y Naúmov; a partir de él, los autores realizan un interesante estudio sobre el desarrollo de la cultura soviética desde 1920 a 1953, incidiendo en el control y la intervención en la gestión de las artes de instituciones como el NKDV/ Cheka, la Glavlit, el Narkomprós o el Agitprop, entre otros.

Para estudiar la evolución de las políticas culturales durante el estalinismo y en las décadas precedentes, su reflejo en la organización institucional de las artes y su incidencia en la vida cultural en general, hemos revisado los trabajos de Sheila Fitzpatrick, Borís Groys, Katerina Clark y Evgueni Dobrenko (2007), Vitali Shentalinski, Solomón Vólkov (2010), Orlando Figes (2007), Richard Stites (1995), entre muchos otros.

De Sheila Fitzpatrick hemos recogido su propuesta de “frente cultural” (Fitzpatrick 1992) y “Revolución Cultural”³ para entender las luchas entre facciones (*intelligentsia* burguesa y proletariado en promoción del Partido) por el control de la cultura en la Unión Soviética. En los textos de Clark y Dobrenko, así como en el de Artizov y Naúmov, hemos podido percibir la existencia de varias fases en el desarrollo de las políticas culturales de la época, marcadas por un apoyo a políticas culturales más radicales (aceptación de vanguardias y movimientos artísticos proletarios) al inicio del mandato bolchevique, y un giro hacia políticas más conservadoras a finales de los años 20. En este sentido, hemos advertido

³ David-Fox (1999), desde una postura enfrentada a Fitzpatrick, propone una Revolución Cultural incluida dentro del proyecto bolchevique general.

un cambio de tono, tanto en las instituciones encargadas del arte como en el propio trabajo del artista, además de una profunda transformación en la forma y el contenido de las obras artísticas sancionadas por las autoridades durante la Gran Guerra Patriótica, hecho que hemos podido colegir del análisis de nuestros documentos de archivo y periodísticos.

Richard Stites (1995) es el editor de un interesante libro que compila artículos de reconocidos autores (entre ellos, Kenez, Brooks o Harold B. Segel) sobre el impacto emocional y cultural de la guerra en el entretenimiento y el ocio en la Unión Soviética, y sobre cómo la nueva cultura popular (y de masas) se convertía en una herramienta más de la propaganda. Asimismo, este trabajo supone también un buen repaso por los “gustos” y las “imposiciones de la época”. Con nuestra investigación pretendemos ampliar este estudio al concretar el contenido de los mensajes que desde *Literatúrnyaya Gazeta* y el Comité se producían con el objetivo de fomentar o “promocionar” una serie de valores, ideales, sentimientos, aspiraciones o ideas propios del soviético durante la Gran Guerra Patriótica. En colaboración con James von Geldern, Stites es autor de *Mass Culture in Soviet Russia: Tales, Poems, Songs, Movies, Plays, and Folklore, 1917 -1953* (1995), una antología que reúne partes de poemas, cuentos, canciones populares, obras de teatro, novelas, etc., muchos de ellos traducidos por primera vez al inglés. Se trata, pues, de una muestra de la cultura de masas “patrocinada” por el Estado, en el que los géneros y el contenido de las obras reflejarían el sentir del pueblo. Muchos de las creaciones citadas en este libro aparecen como obras referenciales de la época en nuestras dos fuentes documentales.

En el estudio de la historia de la prensa rusa y soviética, el libro de Peter Kenez (1985) sobre el nacimiento y formación del nuevo Estado socialista

fue nuestro punto de partida para acercarnos a los primeros años de la prensa soviética. Partiendo de la defensa de la propaganda como parte integral del mundo moderno y de la sociedad de masas, desde el estudio de la prensa, las campañas educativas, la agitación o la educación política, Kenez analiza el origen, desarrollo y trascendencia de las políticas y las instituciones propagandísticas que se diseñaron con el fin de crear un nuevo Estado soviético. De este trabajo nos interesa, sobre todo, cómo el autor explica el germen de la prensa de masas -en el que profundizará Matthew Lenoe (2004)- y su papel en la educación política y cívica del ciudadano soviético durante la Guerra Civil y la NEP.

Sobre referencias concretas a las cabeceras de prensa más relevantes de la época, hemos encontrado el muy completo el estudio de Kuznetsov y Fingerit (1972). Sobre *Pravda*, órgano central de la prensa soviética, referimos el estudio monográfico de Angus Roxburgh (1987). También nos parece interesante la “recuperación” de *Pravda* de la que hablan Frank y Kirkham en su artículo de 1969 sobre el renacimiento de la publicación a partir de 1917, tras las luchas por definir una orientación ideológica y por el poder dentro de la publicación. Como precursora de *Pravda* y ejemplo de publicación intelectual bolchevique desde el extranjero, cabe destacar la aparición y evolución de *Iskra*, que hemos estudiado desde los trabajos de Coca (1988) y Wildman (1964), principalmente.

Para poder entender el desarrollo de los diarios y revistas soviéticas durante la Gran Guerra Patriótica, hemos considerado necesario realizar un breve repaso a la prensa anterior a la Revolución, que mostramos al comienzo del Capítulo V. Sobre prensa prerrevolucionaria, los trabajos de Esin (1971, 1984) o Majónina (1991) nos han sido de gran utilidad para comprender su ordenación institucional posterior, el controvertido y

partidista concepto de libertad de prensa, el funcionamiento de la circulación de prensa legal e ilegal, el papel de la censura y la censura previa, la importancia de la situación económica y su relación con la producción de papel, el porqué del aumento de las tiradas de unas cabeceras en detrimento de otras, etc. En concreto, en relación a la prensa legal prerrevolucionaria, aunque centrada en un tema local, nos ha sido de utilidad la Tesis Doctoral de Zizova (2010); sobre censura zarista en prensa, el trabajo de Berezhnói (1967); y sobre censura en guerra en la Rusia de los siglos XIX y principios del XX, la Tesis de Bóndar' (2012).

De especial importancia en el surgimiento de la prensa de masas en la Unión Soviética es la figura de los corresponsales obreros y campesinos, citada en todos los trabajos sobre prensa soviética de autores como Lenoe (2004), Brooks (2000), Kuznetsov (2008), Ovsepyán (1999), etc. El trabajo doctoral de Coe (1993), centrado en el corresponsal campesino y en cómo la prensa alcanza al campo y se difunde por todo el país entre 1924 y 1928, o artículos como el de Gorham (1996) sobre el controlado papel de estos nuevos corresponsales, nos han servido para concretar rol e importancia en la transformación de la prensa soviética.

Sobre prensa durante la NEP y, sobre todo, en el periodo de los planes quinquenales y estalinista de los años 30, nos han interesado como referencia los trabajos de Matthew Lenoe (2004, 2003, 1989), en los que, además de una historia de la prensa de masas, hemos podido aproximarnos a la función de la prensa como herramienta propagandística y al cambio de mensajes y estrategias periodísticas que explican las políticas en torno a la distribución y edición de publicaciones periódicas que se produjeron en estos años. Con el objetivo de lograr la movilización de la población y su adhesión a las nuevas políticas del Estado-Partido,

periódicos y revistas transmutaron su teórica labor de meros informadores y se convirtieron en voceros de las autoridades soviéticas.

Para conocer la historia de la prensa soviética desde la Revolución hasta la caída de la Unión Soviética hemos acudido a los trabajos de Kuznetsov (2008) y Ovsepyán (1999), esencialmente, y a la compilación realizada por Klimanova (1972) de documentos y materiales relacionados con la prensa, la radio y la televisión soviética de partido. Kuznetsov y Ovsepyán se detienen en explicar detalladamente el funcionamiento de la prensa estalinista y durante la Gran Guerra Patriótica en sendas obras de carácter divulgativo y carentes de mirada crítica. Son estos dos autores referentes en el estudio de los medios de comunicación soviéticos y aparecen recurrentemente citados en las bibliografías sobre historia de la prensa rusa.

Por lo tanto, lo que aporta nuestra investigación a lo ya escrito acerca de la prensa soviética desde 1917 hasta el mayo de 1945 es, principalmente, un acercamiento crítico y descriptivo en castellano (no conocemos la existencia de ningún otro con estas características fuera del ámbito anglosajón) al funcionamiento de la prensa soviética desde la Revolución y durante la Gran Guerra Patriótica, especialmente, además, de nuevo, de un organigrama institucional de la ordenación de la prensa durante este periodo. El estudio de la evolución del periodismo en la URSS desde Octubre de 1917 nos ha permitido corroborar que prensa y arte evolucionaron de manera paralela en relación tanto a las temáticas tratadas como a la forma y el tono de los mensajes que desde estas plataformas se difundían.

Poca literatura hemos encontrado en relación al periódico *Literatúrnyaya Gazeta* (LG) o a *Literatura i Iskusstvo* y *Sovetskoe Iskusstvo*. El nombre del periódico es el mismo que la revista que en 1830 fundó Antón Del'vig, en la que colaboraba Pushkin y que apenas si se editó durante un año. En 1840, *Literatúrnyaya Gazeta* reaparece; sobre esta segunda aparición es interesante el trabajo doctoral de Talashov (2000) acerca del papel de la publicación en la brillante vida sociocultural e intelectual de la época. Hemos encontrado referencias a la publicación en este primer periodo en trabajos de carácter general como el de Stan'ko (1969) sobre la prensa de la primera mitad de siglo XIX o el de Murátova (1963) sobre la historia de la literatura rusa a finales del siglo XIX y principios del XX. En 1929, con el apoyo de Gorki, aparecería la *Literatúrnyaya Gazeta* (*Literatura i Iskusstvo* desde enero de 1942 a noviembre de 1944), que es objeto de estudio y análisis en el Capítulo VI. No hemos podido localizar ningún monográfico concreto y profundo sobre esta publicación desde la Revolución hasta después de la Gran Guerra Patriótica, más que la información que aparece en libros sobre historia de la prensa en Rusia o la Unión Soviética, arriba mencionados, y en la web de la propia revista. Por lo tanto, para entender *Literatúrnyaya Gazeta* hemos analizado los números de la revista con los que contábamos, estudiando sus aspectos formales (cuerpo del texto, número de páginas, precio, autores) y, partir de esta información, hemos definido el periódico y elaborado una breve historia del mismo.

Otra de las aportaciones de nuestra Tesis es el estudio del papel del Comité para los Asuntos de las Artes dentro de la ordenación institucional de las artes y su rol en la formulación del nuevo imaginario soviético. De nuevo, la literatura concreta al respecto es escasa. De la lectura de parte del libro de Perjin (2007) (del que hemos podido consultar sólo unas

pocas páginas) sobre el papel de Mijaíl Jrápchenko, director del Comité durante la Gran Guerra Patriótica, podemos intuir algunos datos acerca de la constitución y funcionamiento del organismo, que concretaríamos con la información aportada por los documentos oficiales extraídos de los libros de Andréi Artizov y Oleg Naúmov (1999) y de Katerina Clark y Evgueni Dobrenko (2007), entre otros, así como algunos decretos localizados a través de fuentes electrónicas.

A partir de la bibliografía revisada sobre la propaganda durante la Gran Guerra Patriótica y sobre la ordenación institucional de la propaganda, la prensa y el arte, así como de lo deducido del análisis de los documentos de archivo y de prensa, hemos elaborado, como ya hemos mencionado, una serie de organigramas aproximativos de la estructura organizacional de estas instituciones. Decimos “aproximativos” porque, pese al intenso trabajo realizado, nos hemos encontrado con informaciones contradictorias o “vacíos” respecto al funcionamiento o la propia existencia de determinadas entidades, departamentos o personas, que unas fuentes podían mencionar como ejes centrales de una determinada estructura, pero que otras pasaban por alto. Asimismo, la traducción de los nombres de algunas instituciones (en el material en inglés, principalmente), también es confusa, y una misma institución puede ser referida de distinta manera en diferentes libros. Por tal motivo, hemos reunido todo el material obtenido, lo hemos comparado y, tras sopesar todas las posibilidades, finalmente ofrecemos unos organigramas que pretenden ser lo más fidedignos posible, siendo a la vez conscientes de la contingencia de que pudieran contener algunas inconcreciones o faltas.

De todas estas lecturas y análisis concluimos una proposición *a priori* axiomática: la propaganda soviética durante la Segunda Guerra Mundial

conseguiría, a través de la (re)modelación del imaginario del individuo soviético, movilizar los esfuerzos y habilidades de los artistas y del pueblo para ponerlos al servicio de la guerra de manera voluntaria, no como un deber o compromiso hacia el Estado, sino como una autoimpuesta obligación moral, como un “deber sagrado”.

4. Fuentes, pertinencia y limitaciones de nuestra investigación

Consideramos que resulta de gran utilidad, para el desarrollo del estudio del arte y la prensa soviéticos y la propaganda política durante la Segunda Guerra Mundial, el análisis conjunto de los documentos del Comité para los Asuntos de las Artes y de *Literatúrnyaya Gazeta*, estudio que no hemos encontrado en la bibliografía consultada. Es la elección de estas fuentes otra de las aportaciones novedosas de nuestra investigación, ya que no se han utilizado anteriormente, ni individual ni colectivamente, para el estudio de la propaganda soviética. Por lo tanto, no sólo consideramos novedoso nuestro planteamiento teórico -que bebe de conceptos básicos ya relacionados con el estudio de la propaganda-, sino cómo se utiliza en relación a la propaganda y en combinación con el análisis de estos documentos, con el objetivo de completar y ampliar lo ya escrito sobre propaganda soviética en este periodo, estudiando y exponiendo, asimismo, el funcionamiento del Comité para los Asuntos de las Artes y *Literatúrnyaya Gazeta*.

Nuestra propuesta de análisis conjunto viene inducida por el hecho de que dicho periódico era la publicación oficial del Comité, así como de otros relevantes organismos de las artes en la URSS como fueron la Unión de Escritores Soviéticos y el Comité para la Cinematografía. El arte, a

grandes rasgos, intenta reproducir o reinterpretar a la sociedad y el sentir de su tiempo, y la prensa, explicar “objetivamente” lo que ocurre en una determinada sociedad. Así, cuando prensa y arte se ponen al servicio del poder, más en un estado totalitario, demuestran ser armas propagandísticas dispuestas para ser utilizadas con el objetivo de defender una postura o una acción determinada, una idea o una ideología, o para legitimar las políticas y actuaciones de un determinado organismo o mandatario. Los mensajes “codificados” en los discursos artísticos y periodísticos penetran a menudo en el imaginario del ciudadano y contribuyen a darle forma a la identidad colectiva.

Por otro lado, al utilizar los documentos de una institución estatal y su órgano de prensa oficial, asistimos a un patrón repetido muy significativo, muestra de la importancia que en la URSS se daba a la prensa de masas y la educación ideológica y técnica del pueblo a través de ella: era práctica común, como veremos en el Capítulo V, que muchos comisariados y otro tipo de instituciones oficiales estatales o de Partido (también del Ejército y la Armada -también conocida como “Flota Roja”-) tuvieran sus propias publicaciones para poder explicar, a través de sus páginas, su funcionamiento, avances, necesidades, utilidad o logros.

En el Capítulo I ofreceremos un extenso relato acerca de las corrientes revisionista y posrevisionista en el estudio de la historia de la Unión Soviética y, especialmente, del estalinismo, puesto que nos sirven como fundamento teórico y metodológico en nuestra investigación. Creemos que los datos que se desprenden del análisis que realizamos de los documentos de archivo y prensa son novedosos y van en la línea, en cierto modo, de los postulados de esta tendencia historiográfica, tanto en su planteamiento como en algunas de sus conclusiones. Asimismo,

consideramos que la propuesta de análisis que describimos en el Capítulo VI también representa cierta novedad, puesto que partimos de un enfoque teórico muy particular, que conjuga la utilización de nuestras propuestas conceptuales (“imaginario”, “hegemonía” o “poder”) con la mirada al objeto de estudio “*desde abajo*” y “*desde arriba*”, simultáneamente, y que combinamos con un planteamiento metodológico determinado por el análisis contextual del discurso.

Por otra parte, y ya en el contexto de los estudios en lengua castellana, creemos que existe una falta generalizada de estudios de este tipo. No hemos localizado apenas trabajos específicos de propaganda soviética durante la Segunda Guerra Mundial, ni del arte o la prensa como herramientas propagandísticas durante este periodo; tampoco referencias a la ordenación institucional de la propaganda, el arte o la prensa en la Unión Soviética durante la guerra.

¿Por qué nos parece importante que trabajos acerca de estas temáticas sean publicados en castellano? No se trata únicamente del interés general que puede despertar una rama con tanta prominencia y atractivo académico a nivel internacional⁴, sino de la posibilidad de conocer el funcionamiento y formulación de una sociedad mediante la intervención de la propaganda utilizada a través de herramientas como el arte o la prensa. El estudio de la propaganda y de la construcción de imaginarios tiene total vigencia hoy día, en una época convulsa, inestable, superficial y cambiante, donde el caos y el interés individual prevalecen sobre todo lo demás, ya que tiene que ver con la forma en la que vemos el mundo y lo

⁴ No se entiende que esto no sea así a pesar de que autores como Taibo (1993), Pizarroso (2009, 1993), Vázquez Liñán (1999, 2008, 2012) o Frederic Guerrero-Solé (2011), entre otros, hayan trabajado temas relacionados directa o indirectamente con propaganda soviética y rusa desde un punto de vista académico.

entendemos. Siendo conscientes de que vivimos en una sociedad compleja en la que las autoridades o grupos de poder son capaces de manipular nuestros imaginarios para intentar *hacernos, rehacernos o deshacernos*, seremos un poco más capaces de observar críticamente los cambios que suceden a nuestro alrededor y, tal vez, ser receptores críticos y resistentes.

Todos los documentos del Comité para los Asuntos de las Artes los obtuvimos del Archivo Estatal de Literatura y Arte (RGALI) de Moscú. El material hemerográfico que hemos usado en esta investigación proviene, en parte, del citado archivo y, sobre todo, de la hemeroteca de la Facultad de Periodismo de la Universidad Estatal de Moscú.

Para conseguir otros documentos oficiales (decretos, órdenes, discursos) hemos realizado una extensa búsqueda a través de Internet y de la bibliografía existente. Numerosos fondos de los archivos del gobierno soviético fueron abiertos temporalmente al público en los años noventa aunque, poco después, se volvió a cerrar el acceso a esta documentación a los investigadores. No hay perspectivas de una nueva apertura pública de estos archivos. Por otra parte, pocos fondos de los antiguos archivos soviéticos han sido, a día de hoy, digitalizados. Los que lo han sido no ofrecen información especialmente reveladora, ya que se suele tratar de documentación “cómoda”, a partir de la cual no es posible generar apenas nuevo conocimiento, y que, además, difícilmente abrirá nuevos debates, arrojará luz sobre acontecimientos relevantes de la historia soviética o será objeto de crítica.

A través de la sección *online* del Departamento de Historia de la Universidad Estatal de Moscú⁵, del archivo digital *Otkryti teskt* (“Texto abierto”)⁶ y de la web *Istoricheskie Materialy* (“Materiales históricos”)⁷ hemos tenido acceso numerosos decretos y documentos oficiales (en ruso) de gran trascendencia para nuestra investigación. De los libros de Ronald Grigor Suny (2005), Andréi N. Artizov y Oleg Nikoláevich Naúmov (1999), Evgueni Dobrenko y Katerina Clark (2007), Rafail Ovsepyán (1999), Gúr’ev (2011), Klimanova (1972) o Kuznetsov (2008), también hemos obtenido, además de decretos, gran cantidad de documentación, cartas, normativas, órdenes, transcripciones de discursos e intervenciones en Congresos, artículos en revistas y periódicos, etc. Asimismo, hemos hecho uso de archivos digitales dedicados a la historia del socialismo, leninismo o marxismo⁸, donde hemos consultado textos de diversa índole de líderes marxistas y bolcheviques como Lenin, Stalin, Lunacharski, Bujarin, Zhdánov, Plejánov, Trotsky, etc. Cabe destacar el peso que para nosotros ha tenido la localización del libro de Artizov y Naúmov (1999), desde donde extrajimos parte de los decretos y ordenaciones relativas a políticas culturales en la Unión Soviética. Los documentos más importantes se presentan a texto completo; los demás aparecen mencionados, lo que nos ha sido de gran ayuda a la hora de localizarlos en otras fuentes.

⁵ Ref. en <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/>

⁶ Ref. en <http://www.opentextnn.ru/>

⁷ Ref. en <http://istmat.info/>

⁸ Destacan, entre ellos: *Marxists Internet Archive* en <http://www.marxists.org/>; *From Marx to Mao* en <http://www.marx2mao.com>, *Revolutionary Democracy* <http://www.revolutionarydemocracy.org/>; sobre la obra de Lenin: “*Lenin, revolyutsioner, myslitel’, chelovek*” en <http://www.leninism.su/>; y sobre los trabajos y escritos de Lunacharski: <http://lunacharsky.newgod.su>.

En relación a la transliteración desde el ruso de nombres propios, palabras y referencias bibliográficas, nos hemos basado en el sistema citado por Sánchez y Alonso (2012), al que hemos añadido algunas modificaciones⁹.

Con respecto al material traducido del original en ruso, queremos poner de manifiesto nuestras limitaciones con respecto a dicho idioma. Pese a que he estudiado ruso muchos años y vivido en el país, mi formación como traductora es limitada, aunque el conocimiento del ruso me ha permitido trabajar sin problemas con bibliografía en este idioma. Queremos dejar constancia, asimismo, de que hemos realizado estas traducciones sin ningún tipo de ayuda profesional, por lo que somos conscientes de que podrían ser estilísticamente mejorables y es muy probable que un traductor profesional pudiera proponer una traducción alternativa más válida. No obstante, consideramos que hemos respetado rigurosamente en nuestras traducciones el sentido de los textos originales y las posibles mejoras estilísticas no afectarían al objetivo de fondo de nuestra Tesis, pues no proponemos hacer un análisis lingüístico en profundidad de los textos, sino encontrar en ellos los mensajes principales utilizados por la propaganda para construir los imaginarios de la época. Cabe también señalar que los textos con los que hemos trabajado, siguiendo la dinámica de la época, no eran especialmente complejos ni nos hemos encontrado con conceptos particularmente controvertidos a la hora de traducir.

⁹ Buscando una aproximación fonética al castellano, pero intentando mantener su relación gráfica con el ruso, hemos decidido transliterar las siguientes letras como siguen: “я” como “ya”, “ю” como “yu”, “шч” como “shch”, el signo blando “ь” lo marcaremos con el signo “ ’ ”, y las letras “ѐ” y “э” las conservaremos como “e”. Algunos nombres propios serán citados con su transliteración más común y reconocible. En el caso de la bibliografía y las citas en inglés, mantendremos la transliteración tal y como aparece en los libros.

Tras lo expuesto hasta el momento, queremos, de nuevo, poner de manifiesto una cuestión primordial en toda Tesis Doctoral, a saber: ¿qué podemos nosotros aportar a la ya muy extensa literatura existente acerca de estos temas? Esencialmente, hablamos de propaganda, arte y prensa cultural durante la Segunda Guerra Mundial en la Unión Soviética, campos que la producción académica ha cubierto con creces. Pensamos que uno de los principales valores de esta Tesis estriba, por tanto, en nuestra particular visión al afrontar el tema, que parte del marco teórico que exponemos en el Capítulo I y de otras concreciones metodológicas y conceptuales acerca de la propaganda, la prensa o el arte soviéticos, entre otros, que se desarrollan en los capítulos posteriores. No obstante, consideramos que nuestro aporte principal y más original es la utilización y combinación en el análisis de documentos oficiales procedentes del RGALI sobre el Comité para los Asuntos de las Artes y del periódico *Literatúrnyaya Gazeta*, fuentes que nos permitirán lograr un mejor entendimiento del funcionamiento de la propaganda soviética durante la Gran Guerra Patriótica y acercarnos a la comprobación de las hipótesis y preguntas de investigación que aquí planteamos, además de alcanzar los objetivos establecidos. Igualmente, consideramos que otra de las contribuciones de nuestra Tesis reside en que, por primera vez, al menos hasta donde hemos podido comprobar, se reúnen una serie de decretos, ordenaciones y normativas en relación al arte y la prensa soviéticos, traducidos parcialmente o en su totalidad, desde 1917 hasta finales Segunda Guerra Mundial, así como partes de documentos y artículos del Comité para los Asuntos de las Artes y de *Literatúrnyaya Gazeta*.

Para concluir, a continuación expondremos brevemente la organización de nuestra Tesis:

En el Capítulo I, “Fundamentos teóricos y metodológicos”, definiremos los conceptos e ideas básicas para entender nuestra Tesis, tales como propaganda, ideología, hegemonía, poder o imaginarios, entre otros. Cerraremos el capítulo con la presentación y defensa de las propuestas metodológicas de la historiografía revisionista para el acercamiento al estudio de los materiales de archivo y de hemeroteca.

En el Capítulo II, “Propaganda soviética: teorías y prácticas”, propondremos sendas definiciones para los modelos de propaganda leninista y estalinista de propaganda. El modelo leninista se caracteriza por iniciarse con la lucha por el poder y continuar en la búsqueda de la consolidación de la identidad soviética a través de la educación (también política) de la población. Con respecto al modelo estalinista, se define por su decisión de alejarse de los postulados internacionalistas de la Revolución y centrarse en el desarrollo del socialismo en un solo país. Finalmente, plantaremos algunas de las continuidades y discontinuidades encontradas entre ambos modelos.

El Capítulo III, “La propaganda soviética durante la Gran Guerra Patriótica”, examinará los principales mensajes de la propaganda soviética exterior e interior, centrados en el llamamiento a la defensa de la patria y cuyo objetivo elemental era la movilización de la población y del ejército. Al final del mismo incluiremos un organigrama de la organización general de la propaganda en la URSS durante la Segunda Guerra Mundial.

En el Capítulo IV, “La institucionalización del arte: el Comité para los Asuntos de las Artes como herramienta propagandística”, plantaremos un somero repaso en relación al concepto de arte en la URSS. Posteriormente, examinaremos el desarrollo de las políticas culturales y

sus instituciones (funcionamiento y organización) desde 1917 hasta la guerra, destacando los giros radicales que sufrieron estas políticas propiciados por la inestabilidad en el gobierno y las circunstancias sociopolíticas de cada época. Por otro lado, mediante la exposición y análisis de los documentos del Comité para los Asuntos de las Artes, concretaremos los mensajes que las autoridades querían difundir a través del arte, además de ofrecer un nuevo organigrama sobre la organización institucional del arte en la Unión Soviética durante la guerra.

En el Capítulo V ,“Prensa y propaganda soviética”, describiremos el desarrollo de la prensa soviética desde antes de 1917 hasta el fin de la contienda mundial: su funcionamiento, sus cabeceras, el tipo de mensajes que se construían atendiendo a las necesidades de cada época (no eran los mismos durante la NEP, que durante la colectivización, el proceso de industrialización o la Gran Guerra Patriótica), la importancia de la aparición de los corresponsales obreros y campesinos y de la prensa de masas, la proliferación de periódicos del frente y de la prensa especializada, etc. Un tercer y último organigrama, esta vez sobre la estructura institucional de la prensa, nos permitirá acercarnos a la organización de esta trascendental herramienta propagandística.

Finalmente, en el Capítulo VI “Análisis del discurso: *Literatúrnyaya Gazeta* durante la Gran Guerra Patriótica”, formularemos una propuesta de análisis del discurso a partir de planteamientos analíticos de Teun Van Dijk, Fairclough o Austin. Con esta propuesta, buscamos acercarnos al texto intentando “dejar que nos hable” desde su contexto de emisión y así determinar qué ideas o valores podrían ir implícitos en esos mensajes periodísticos, orientados a la definición del nuevo imaginario soviético.

Nuestra Tesis cuenta también con un importante e imprescindible “Anexo” compuesto por dos partes: en la primera encontraremos traducciones de documentos oficiales (decretos, ordenaciones, normativas, cartas, informes, etc.), discursos, artículos, etc. En la segunda parte del Anexo hemos incluido varios listados de los documentos utilizados. Este material de apoyo es fundamental para una comprensión más amplia del tema que tratamos.

CAPÍTULO I: FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS

Como expusimos al inicio de esta Tesis, nuestra investigación pretende profundizar en el análisis de cómo el poder soviético, a través de determinadas instituciones gubernamentales y de la prensa cultural de la época, definió y modeló tanto el contenido como la forma del arte que se debía producir, con fines propagandísticos, durante el periodo denominado por los soviéticos como la Gran Guerra Patriótica, de 1941 a 1945. Con este fin, abordaremos nuestro objeto de estudio desde los estudios en propaganda.

En este capítulo plantaremos nuestra mirada teórica comenzando por el propio concepto de propaganda. A partir de las múltiples definiciones aportadas por numerosos investigadores desde la Primera Guerra Mundial, realizaremos un ejercicio de “canalización”, guiados por la tesis principal que vehiculará nuestro concepto de propaganda entendida como herramienta para la construcción de imaginarios sociales. Con este objetivo, nos interesará analizar no sólo los mensajes y canales que difundían los mensajes propagandísticos, sino también al emisor, y recrear su imaginario a través de su discurso, así como el imaginario “resultante” de la confluencia entre el imaginario impulsado desde las autoridades y el imaginario popular.

Posteriormente, nos centraremos en el uso propagandístico de la historia, en su utilización por parte de grupos de poder para propagar ciertas ideas y conformar imaginarios que sirvieran a los objetivos del emisor de la propaganda. Al hablar de o escribir sobre historia hacemos un ejercicio de selección, inconsciente o no. Es, por lo tanto, de gran importancia analizar

el uso político del discurso histórico como conformador de imaginarios sociales, así como el modo en el que la historiografía actual se ha acercado al estalinismo.

1.1. Teoría de la propaganda

Si bien las prácticas que podríamos hoy denominar propagandísticas se pueden rastrear desde la Antigüedad¹⁰, la propaganda de masas y su estudio académico son propios de la contemporaneidad.

La propaganda como objeto de estudio académico se introdujo en los estudios políticos y sociales a partir de la Primera Guerra Mundial. A lo largo de este primer periodo de estudio científico, sobre todo en el periodo de entreguerras, el término propaganda fue cargándose de connotaciones negativas¹¹, y se asociaban a ella términos como “manipulación”, “control de la opinión”, “coacción” o “coerción”. La mayoría de estas perspectivas definían al propagandista como un emisor que, a través de técnicas diversas, pretendía difundir un mensaje que revertiría en el mantenimiento o consecución del poder, o de otra clase de beneficios, para sí mismo o para su grupo, partido, clase. Frente a él, el receptor de la propaganda (*propagandee*) era presentado como una víctima que nada podía hacer y que nada aportaba. Por tanto, la propaganda se relacionaría con la información no veraz e interesada, con la invención, con la mentira. Sin embargo, tal y como indica Thomson (1999), la propaganda actúa “mejor” con la verdad, esté esta fielmente ajustada a la realidad o no. Esta

¹⁰ Para una historia general de la propaganda y del propio concepto, véase: Black (2001), Cunningham (2002), Ellul (1969), Pizarroso (1993), Pineda (2006), Taylor, P. (2003), Thomson (1999) o Welsh (2013), entre otros.

¹¹ Véanse, entre otros, Wreford (1923), Doob (1964), Laswell (1971), Ponsonby (1991) o Lumley (1933).

afirmación adquiere una mayor trascendencia para nuestro trabajo si tenemos en cuenta que la “realidad” también se construye¹², por lo que las “verdades” (creencias, certezas, sentido común) incrustadas en cada parcela de realidad son aceptadas y validadas por el grupo de personas (o por determinadas élites) que conviven en esa sociedad concreta y han “aceptado” una determinada versión de la realidad, y no necesariamente por el conjunto de la humanidad.

Walter Lippmann (2003), Edward Bernays (2005) o Harold Lasswell (1971), entre otros, proponen aproximaciones teóricas a la propaganda¹³ en las primeras décadas del siglo XX, aproximaciones que han sido desde entonces referencias esenciales en estos estudios. Nuestra propuesta de acercamiento a la propaganda nos hace, no obstante, tomar en consideración también aportaciones posteriores de muy distinta índole, como las de Jacques Ellul (1969, 1973), Alex S. Edelstein (1997), Noam Chomsky y Edward S. Herman (1995), Oliver Thomson (1999), Stanley B. Cunningham (2002), etc. Con ellos se incorporan al estudio de la propaganda otras perspectivas que van desde la economía política de la información a los denominados estudios culturales. Lo que aquí nos interesa es el enfoque de la teoría de la propaganda desde el punto de vista del esfuerzo, por parte de los que hicieron uso de ella, por cambiar los imaginarios sociales de los grupos a los que se dirigían.

¹² Castoriadis (1989) y Berger y Luckmann (1984) ofrecen argumentos a favor de esta afirmación.

¹³ Para ellos, la propaganda era entendida como “un esencial (para el mantenimiento de cualquier régimen político) proceso de manipulación simbólica que nos ayuda a simplificar una realidad compleja e inabarcable para el ciudadano medio (...), pero también a interpretarla desde la perspectiva del poder” (Vázquez Liñán, 2012: p. 83).

Antes de extendernos en la exploración de la propaganda como construcción de imaginarios sociales, y adentrándonos en el término “imaginarios”, puntualizaremos algunos aspectos que serán de vital importancia para el análisis de la propaganda en este trabajo, tales como las diferencias entre propaganda de integración y propaganda de agitación¹⁴, o entre agitación y propaganda, desde la clásica distinción auspiciada por Plejánov y ampliada por Vladímir Lenin¹⁵.

1.1.1. Propaganda de integración, propaganda de agitación y propaganda de guerra

En el texto *¿Qué hacer?*, Vladímir Ilich Uliánov (Lenin) explica la diferencia entre propaganda y agitación. Cita a Gueorgui Plejánov para aclarar la complementariedad de ambos conceptos: “El propagandista inculca muchas ideas a una sola persona o a un pequeño número de personas, mientras que el agitador inculca una sola idea o un pequeño número de ideas, pero, en cambio, las inculca a toda una masa de personas”. Lenin aclara estas palabras de Plejánov a través de un ejemplo: un propagandista hablaría del problema del desempleo explicando primero la “naturaleza capitalista de la crisis”, exponiendo las necesidades de transformar la sociedad capitalista en socialista; es decir, comunica muchas ideas que al final sólo podrán ser asimiladas en el acto por un escaso número de personas. Por el contrario, el agitador, al enfrentarse a este mismo problema, tomará el ejemplo más conocido para el auditorio

¹⁴ Según la propuesta de Ellul (1973).

¹⁵ Nos referimos al texto *¿Qué hacer? (Chto délat?)* (2015), escrito por Vladímir Lenin en 1902. También se puede consultar en <http://www.marxistsfr.org/espanol/lenin/obras/1900s/quehacer/index.htm> [Ref. en 8.10.2012]. Lo referente a la diferencia entre agitación y propaganda se encuentra en el Capítulo III, *Política Tradeunionista y la política socialdemócrata*, sección b. *De cómo Martínov ha profundizado a Plejánov*.

(los sufrimientos de una familia concreta afectada por el paro) y “orientará todos sus esfuerzos a inculcar a las «masas» *una sola idea*” (Lenin, 2015: p. 66). Además, “tratará de despertar en la masa el descontento y la indignación contra esta flagrante injusticia, dejando al propagandista la explicación completa de esta contradicción”. Domenach (1986) lo expresaría de forma más concisa al referirse a la propaganda como la “difusión de las ideas, los conocimientos teóricos que expresan el contenido básico de la diferencia”; frente a la agitación, que sería la “exposición más popular de una de las ideas”.

Para Jacques Ellul (1973) la propaganda es más un fenómeno ideológico que un discurso fabricado por determinadas personas con el objetivo de conseguir unos propósitos concretos. Asimismo, no sirve únicamente para cambiar opiniones, aunque este sea uno de sus objetivos. El propagandista pondrá en marcha sus técnicas a partir del conocimiento que tenga del receptor al que va dirigido su mensaje. Por ello deberá aprehender las propensiones, deseos, creencias o condicionantes del individuo o grupo sobre el que trabaja. Para este filósofo y sociólogo francés, los propagandistas a menudo pretenden intensificar tendencias ya existentes entre la sociedad, y, más importante aún, orientar a los hombres hacia la acción (o la inacción):

“The aim of modern propaganda is no longer to modify ideas, but to provoke actions. It is no longer to change adherence to a doctrine, but to make the individual cling irrationally to a process of action. It is no longer to lead to choice, but to loosen the reflexes. It is no longer to transform an opinion, but to arouse an active and mythical belief” (Ellul, 1973: 25).

No todas las formas de propaganda son iguales. Cada gobierno o grupo utiliza aquella que más se amolda a sus necesidades y objetivos finales¹⁶. Para esta Tesis, seguiremos la clasificación de Ellul (1973)¹⁷ para referirnos a la propaganda soviética que analizaremos en capítulos posteriores. Nos interesan, principalmente, sus definiciones de propaganda de integración y propaganda de agitación, categorías inspiradas en las que ya estableciera Lenin de agitación y propaganda.

La propaganda de agitación suele estar dirigida por un partido o grupo cuya meta es acabar con el gobierno en el poder o con el orden establecido. Es por ello que esta propaganda es la que normalmente nutre a guerras y movimientos revolucionarios. Generalmente, es la utilizada

¹⁶ Las propagandas nazi y soviética desarrolladas a lo largo de la Segunda Guerra Mundial comparten algunas características. Jowett y O'Donnell (1989) y Domenach (1986), entre otros, ofrecen descripciones breves de ambos tipos de propaganda. Si atendemos a las categorías de propaganda que describe Ellul (1973), las dos son propagandas verticales (en tiempos de Hitler y Stalin) y utilizan técnicas tanto de integración como de agitación (la segunda técnica es más usada en periodos bélicos). Pese a que los canales eran muy similares, los mensajes tenían objetivos y contenidos bien diferenciados, aunque en los dos casos apelaban a los sentimientos. Ambas propagandas hicieron un uso extensivo del sistema educativo como herramienta propagandística. La propaganda hitleriana pretendía evitar ideas abstractas en sus mensajes (Hitler (2003) y Longerich (2012) inciden en este aspecto), mientras que la soviética hacía uso de ellas para explicar concepciones filosóficas o incluso científicas derivadas del marxismo. La propaganda soviética tenía, al menos en un principio, una base ideológica fundada en el marxismo y orientada a la instauración del socialismo y el comunismo internacionalmente; por el contrario, la propaganda nazi tendría un origen y un desarrollo más personificado, centrado en las figuras del *Führer* y Goebbels. Asimismo, Hitler afirmaba haber descubierto la propaganda como “un instrumento de la organización social marxista” y, posteriormente, haberse percatado de que el nacionalsocialismo no poseía tal herramienta (Hitler, 2003: pp. 68-69). Para profundizar en la diferenciación entre propaganda nazi y soviética, véanse, entre otros, Bolsover (1948), Doob (1950), Domenach (1951), Cassinelli (1960), Kenez (1985), Welch (2004), McDonough (1999), Hitler (2003), Berkhoff (2012). Para una comparación de la propaganda liberal-capitalista con la soviética, véase Chomsky (1995), Herman y Chomsky (1988) y Sparks (2007).

¹⁷ Otras categorías de propaganda que Ellul expone enfrentadas son: propaganda sociológica y política, propaganda vertical y horizontal, propaganda racional e irracional. Para otras categorías de propaganda, véanse, Laswell (1927), Altheide y Johnson (1980), Domenach (1984), Cunningham (2002) o Pizarroso (1993).

por grupos opositores, aunque algunos gobiernos, una vez alcanzado el poder tras un periodo revolucionario, continuarían utilizándola¹⁸.

La propaganda de agitación apela a los sentimientos más profundos y más básicos. A través de ellos, pretende provocar una involucración física del *propagandee* y guiarlo hacia su participación activa. Es capaz de hacer que el individuo acepte duras órdenes, o incluso que admita y justifique su propio sacrificio en pro de una aspiración concretada por la propaganda (ir a la guerra, la escasez de alimentos, jornadas de trabajo interminables, sueldos ínfimos, etc.). El propagandista, al poner en juego estos sentimientos, puede también sacar al hombre de su día a día y posicionarlo en un ambiente de entusiasmo, euforia y aventura. Es decir, rompe su rutina y le “ofrece” participar en una acción que despliega como suya (del *propagandee*) y que explica desde sus creencias y opiniones.

Sin embargo, esta propaganda, de efectos “palpables” e inmediatos, obtendría resultados de corta duración, y si su objetivo no es alcanzado con rapidez, el entusiasmo en el que se apoya puede desaparecer. Tras utilizar la propaganda de agitación en un movimiento revolucionario o durante una campaña de guerra, cuando el partido revolucionario toma el poder o la guerra acaba, es necesario operar con propaganda de integración para estabilizar la situación. La transición entre una y otra propaganda suele ser difícil debido, sobre todo, a la complicación que supone devolver al individuo a su rutina después de haberlo situado en una atmósfera de euforia y de haberlo alentado apelando a sus sentimientos más primarios.

¹⁸ Es el caso del gobierno posrevolucionario de Lenin, que siguió utilizando la propaganda de agitación en las campañas contra, por ejemplo, los *kulaks*. En la Unión Soviética, también Iósif Stalin utilizó la propaganda de agitación para lograr la adherencia y participación del ciudadano a las distintas fases de sus planes quinquenales.

De este modo, la propaganda de integración es, en palabras de Ellul, la que promueve el conformismo (más que el consenso). Para que esta propaganda funcione el propagandista habrá de mostrar que comparte creencias, valores, estereotipos, prejuicios, etc. con el grupo al que se dirige. El propagandista deberá hacerse claramente visible como participante en las actividades del día a día de la sociedad y mostrar que él también, como el resto de los ciudadanos, *sólo puede ser* a través de la colectividad. Pretende conseguir que cada miembro de la sociedad sea una parte perfectamente integrada y funcional del engranaje social.

Al contrario que la propaganda de agitación, la de integración no busca alcanzar un éxito concreto a corto plazo; es una propaganda a largo plazo que pretende lograr un comportamiento estable dentro del grupo, “*to reshape his thoughts and behaviours in terms of the permanent social setting*” (Ellul, 1973: p. 75). Si consigue actuar sobre una sociedad perfectamente uniforme, su poder será más fuerte y efectivo. De este modo, esta propaganda, más sutil y compleja que la de agitación, no busca resultados temporales resultado de la excitación del individuo, sino moldearlo profundamente y así conseguir un cuerpo social estable sobre el que poder trabajar a largo plazo. Por lo tanto, y como veremos más abajo, es la propaganda de integración la que trabaja con la formación de los imaginarios sociales de un grupo o clase, y la de agitación, la que los predispone a la acción en campañas más concretas.

Del general prusiano Carl Von Clausewitz es la frase “La guerra es una mera continuación de la política por otros medios” (Clausewitz, 2005: p. 31). No es la guerra una simple manifestación de violencia, ni la simplificada imagen de un combate en el que dos facciones se enfrentan por un trozo de tierra; la guerra tiene siempre motivaciones y objetivos

concretos que van más allá de la apropiación de territorios, y utiliza instrumentos y recursos mucho más complejos y racionales que la mera violencia.

Lo que estaba afirmando Clausewitz con esta frase es que la guerra es un instrumento político que, como tal, necesita de numerosas fuerzas humanas para funcionar, no sólo en el campo de batalla, sino también, y más importante, en la retaguardia. Pueblo y ejército han de someterse a los imperativos de la guerra, dictados por los gobiernos y basados en unas políticas con unos propósitos claramente delimitados. Las guerras tradicionales suelen enfrentar a dos bandos cuyas metas estarían enfrentadas. Dentro de los grupos, a su vez, existirán intereses menores que pueden llegar a ser fuerzas más motivadoras -porque sean aspiraciones o anhelos más cercanos al pueblo- que las metas generales – quizá más políticas y a veces ininteligibles para la población-. Si las razones por las que se lucha en una guerra son lo suficientemente fuertes y consistentes, estas mismas razones se convertirían en productoras de fuerza en forma de apoyo por parte del ejército y del pueblo, ya que incrementarían la fuerza de voluntad, resistencia o sacrificio de ambos grupos que, al comprender, compartir y defender las explicaciones en relación a la guerra y sus objetivos, se convertirían en “fuerza viva” que lucha, bien en el frente, bien en la retaguarda. El valor del fin político determinará la magnitud de los sacrificios para alcanzarlo. El sostén de la guerra es el pueblo, por lo que los mensajes propagandísticos producidos en períodos bélicos han de estar diseñados teniendo presente a los receptores: “Las pasiones que han de inflamarse en la guerra tienen que estar presentes ya en los pueblos” (Clausewitz, 2005: p. 33). Como mencionamos con anterioridad, la propaganda suele trabajar sobre valores y creencias ya establecidos.

¿Quién define las razones por las que se lucha? ¿Cómo lograr la aceptación o la adhesión a una causa como la guerra? ¿Cómo hacer que motivos políticos manifiestamente interesados para un gobierno logren ser compartidos por todo un pueblo -incluso cuando en ocasiones son contraproducentes para los “intereses reales” del pueblo-, apoyados por un ejército dispuesto a dar su vida por objetivos que, *a priori*, no son suyos? La maquinaria de la propaganda de guerra juega aquí un papel único y trascendental.

La propaganda de guerra utiliza todos los elementos clásicos de la propaganda aplicados en un período de extraordinaria excepción. Según Thomson (1977), existirían ocho categorías dentro de la propaganda definidas por sus objetivos: religiosa, política, económica, militar, diplomática, didáctica, ideológica y escapista. Para el profesor Alejandro Pizarroso (2009), estas categorías se dividen en tres: religiosa, de guerra y política. Según la definición del propio Pizarroso¹⁹, propaganda de guerra sería “la aplicación de los modelos, formas y técnicas de la propaganda en general, durante el tiempo de guerra y para fines bélicos; aunque también podría entenderse a la inversa” (Pizarroso, 2009: p. 35).

La Primera Guerra Mundial y el desarrollo de los medios de comunicación de masas pusieron a la propaganda en el centro de muchos estudios académicos. Con el desarrollo de los medios de comunicación de masas se conseguía llegar a un público mucho más amplio y diverso de manera más rápida y eficaz. Asimismo, se descubrieron como el mejor

¹⁹ Para el profesor Pizarroso, dentro de la propaganda de guerra un elemento fundamental es la capacidad de persuasión, entendiendo por persuasión cuando el emisor pretende compartir una información, pero también provocar en el receptor “una acción determinada, a reforzar una actitud preexistente o a modificarla” (Pizarroso, 2009: p. 32). Para un mejor entendimiento de la propaganda de guerra y sus elementos y fundamentos más destacados, véase también Pizarroso (2005).

medio para propagar con mayor facilidad determinadas posturas políticas, intereses o modelos de las élites gobernantes que poco tenían que ver con los intereses reales del receptor.

Por esto, propaganda y guerra han estado inextricablemente unidas desde el principio. La propaganda de guerra es un arma tan poderosa como las bombas, y, además, trabaja sobre una parte del cuerpo de muy difícil acceso: la mente (Taylor, 2003). En tiempos de guerra, según las políticas de cada nación, la propaganda tendrá objetivos muy definidos y múltiples receptores y mensajes: podemos hablar de propaganda interna (la lanzada dentro de “nuestro” territorio) y externa (la emitida para territorio enemigo o “ajeno”), de propaganda dirigida al enemigo y de propaganda dirigida a los nuestros, o de propaganda dirigida a receptores considerados neutrales²⁰. La propaganda en campaña bélica estaría, según las definiciones “clásicas”, orientada a tres grupos: enemigo, aliado y neutrales (Laswell, 1927).

La Segunda Guerra Mundial supuso un escenario excepcional para el desarrollo de la propaganda. En esta ocasión, y a diferencia de la Primera Guerra Mundial, la radio y el cine sonoro (películas, *newsreels*, documentales) jugaron un papel fundamental para la propaganda: eran el enlace más directo entre el gobierno y el ciudadano.

Entre los numerosos objetivos de los mensajes propagandísticos en tiempos de guerra, y teniendo en cuenta los tres grandes grupos de receptores/objetivos de los que hablamos, podemos destacar: fomentar el patriotismo, intimidar al enemigo, minimizar los avances o victorias del

²⁰ La propaganda dirigida a los neutros tendría varios posibles fines: que los países (en el caso de que sean países los que se enfrenten) neutrales continúen permaneciendo neutrales, que no apoyen al enemigo, o buscar su beneplácito.

enemigo, exagerar la propia fuerza y posibilidades de victoria, destacar el valor del ejército propio, sembrar dudas y discordias, mantener la moral alta entre las tropas, alentar a la retaguardia, fomentar la unidad de la nación en pro de un mismo objetivo, estigmatizar al enemigo, defender las motivaciones justas de la lucha de tu bando (“ellos nos atacaron”, “ellos nos quieren robar nuestras tierras”), etc. Eckhard (1965) analizó los mensajes de los grandes líderes de la Segunda Guerra Mundial (Churchill, Hitler, Stalin, Roosevelt, Mussolini) y estableció la existencia de varios temas recurrentes, en mayor o menor medida, dentro de todos sus discursos: denuncia, valores de fortaleza, valores morales, valores económicos y agresión disfrazada. Todos estos temas, como veremos en los capítulos IV y VI, estarán presentes, en mayor o menor medida, en los mensajes difundidos a través de *Literatúrnyaya Gazeta* o el Comité para los Asuntos de las Artes.

A menudo, los mensajes propagandísticos incluyen elementos de falsedad que llevarían al propagandista a presentar una realidad deformada o a fabricar una nueva realidad con el fin de alcanzar determinados objetivos, lo que plantea algunos dilemas éticos. Como apunta Taylor, el trabajo de los propagandistas es mentir, porque la propaganda de guerra raramente dice la verdad absoluta, aunque Churchill sostuviese lo contrario y el lema de su *Ministry of Information* (dedicado a la propaganda de guerra) fuera “*The truth, nothing but the truth and, as near as possible, the whole truth*” (Taylor, 2003: p. 213).

Atendiendo a todo lo anteriormente expuesto, sostenemos que la propaganda de guerra se basaría esencialmente en la dicotomía “nosotros-

el enemigo”²¹ (con la “lucha” por los neutrales en medio), y sobre ella girarían todos los mensajes propagandísticos difundidos en tiempos de conflictos bélicos.

1.1.2. La propaganda como construcción de imaginarios sociales

Hasta el momento hemos hablado de propaganda de integración, de agitación y de guerra: la propaganda de agitación busca respuestas rápidas en masas entusiastas (además de provocar ese entusiasmo), por eso es la que comúnmente se utiliza en campañas bélicas; por su parte, la propaganda de integración es una propaganda a largo plazo, presente en cruzadas por la educación o el asentamiento de una idea, modo de vida o, incluso, ideología. En cualquier caso, los propagandistas han de tener siempre presentes las creencias, tendencias y valores de los individuos, ya que la propaganda difícilmente será efectiva utilizando argumentos que vayan abiertamente en contra del imaginario del grupo al que va dirigido. Además, no es posible hacer cualquier tipo de propaganda, en cualquier momento o lugar, y para cualquier grupo. El propagandista ha de conocer a su público y su contexto (histórico-social), y a partir de ahí, elaborar un discurso que se ajuste o que sea capaz de modificar el perfil del receptor para alcanzar el objetivo deseado.

²¹ Morelli (2001), a partir de la lectura del libro de Arthur Ponsonby, *Falsehood in Wartime: Propaganda Lies of the First World War* (1991) elabora un decálogo de la propaganda de guerra con los siguientes principios que se mueven en la dicotomía “nosotros-el enemigo”: 1. “Nosotros no queremos la guerra”; 2. “El enemigo es el único responsable de la guerra”; 3. “El enemigo es un ser execrable”; 4. “Pretendemos nobles fines”; 5. “El enemigo comete atrocidades voluntariamente. Lo nuestro son errores involuntarios”; 6. “El enemigo utiliza armas no autorizadas”; 7. “Nosotros sufrimos pocas pérdidas. Las del enemigo son enormes”; 8. “Los artistas e intelectuales apoyan nuestra causa”; 9. “Nuestra causa tiene un carácter sagrado, divino, o sublime”; 10. “Los que ponen en duda la propaganda de guerra son unos traidores”. Como veremos, la propaganda soviética en tiempos de la Gran Guerra Patriótica hizo un extenso uso de este tipo de mensajes.

Es en este punto en el que se nos hace necesario explicar el concepto de imaginario, tal y como nosotros lo utilizaremos en este trabajo. Nos acercaremos a él para intentar comprender qué es lo que hace que determinadas comunidades compartan representaciones de la realidad, que acepten o no un discurso determinado, que creen en lo que creen y que sean capaces de justificar actuaciones que en otro tiempo les parecerían injustificables. La cuestión que pretendemos abordar es aquella que plantea el cómo pensamos nuestra existencia, nuestro lugar en el mundo y nuestras prácticas, y cómo la propaganda puede intervenir en la creación, modificación o mantenimiento de ese conjunto de representaciones²² que forman los imaginarios sociales.

Walter Lippmann (2003) define “opinión pública” y explica cómo esta se forma a partir de imágenes mentales que los individuos crean sobre ellos mismos y lo que les rodea, sobre sus necesidades, intenciones y relaciones, aunque recuerda que el hombre es incapaz de percibir e interpretar el mundo que le rodea “adecuadamente”. El periodista estadounidense explica que propaganda es llevada a cabo por “un grupo de hombres capaces de evitar que la gente conozca los hechos de manera directa, manipulan las noticias relacionadas con ellas para adaptarlas a sus propósitos” (Lippmann, 2003: p. 51). Apunta, además, que la existencia de la propaganda es necesaria para la censura, puesto que las élites deben encargarse de que haya un acceso limitado al “entorno real”. Sólo si el propagandista trabaja con las “imágenes mentales” que los individuos han de, supuestamente, construir sobre ellos mismos y sobre lo que los rodea, si su objetivo no es únicamente influir, sino interferir y dirigir la creación

²² Cuando hablamos de representaciones no nos referimos a un “calco” del mundo en nuestra mente, sino a aquello desde lo que las cosas se pueden cargar de un cierto “índice de realidad”, aquello que “estabiliza” las percepciones. Sobre esta idea, véase Castoriadis (1989).

de esos imaginarios, sólo entonces será capaz de presentar una propaganda que sea realmente efectiva sobre un determinado grupo de gente.

Retomamos en este punto a Ellul para iniciar nuestra aproximación a los imaginarios sociales. En *Propaganda. The formation of Men's attitudes* (1973), Ellul alude a la existencia de una “pre-propaganda” o “sub-propaganda” que serviría para preparar al hombre antes de la acción, para hacerlo sensible a determinadas influencias. No perseguiría un objetivo ideológico preciso, ni tendría que ver directamente con la modificación de ideas, opiniones o doctrinas, sino más bien con la “manipulación psicológica”, orientada a la creación de estereotipos o sentimientos útiles que serán activados en el momento adecuado. Esta propaganda pretende crear mitos (a través de la visión positiva de objetivos futuros deseables²³) y “reflejos condicionados” (“*conditioned reflexes*”) en un proceso de entrenamiento que incluiría el contacto con ciertos símbolos, palabras y signos. Esta sería la base para una futura propaganda activa que predispondría al hombre hacia la acción. Lo que pretendemos aquí destacar es la existencia de una voluntad, por parte de los que diseñan esta propaganda, para la modificación o preparación del cuerpo de creencias y convicciones que sustentan al individuo social con el fin de conformar nuevos imaginarios, o para transformar los ya existentes, con un objetivo concreto. La maniobra de “transformación” o de “influencia” sobre los imaginarios ha de pasar desapercibida²⁴ o, en todo caso, exponer los cambios como evolución y elección natural y consciente del individuo. En

²³ La clave del funcionamiento de los mitos en la pre-propaganda está en la inclusión en ellos de todo lo que el hombre considera bueno, verdadero o justo (Ellul, 1973: p. 32). Se refiere, por ejemplo, al mito de la raza, al del proletariado, o al de la sociedad comunista o el progreso.

²⁴ La propaganda también es más efectiva cuando pasa desapercibida.

cierto modo, se trataría de interiorizar un “sentido común”²⁵ (re)creado e inserto en los nuevos imaginarios colectivos que posibilite al individuo una nueva manera de verse, de entender su mundo, sus prácticas y de situarse dentro de su comunidad, comunidad que, a su vez, también es imaginada²⁶. La comunidad imaginada tendrá la capacidad de limitar el imaginario colectivo: dentro de ella se resguardará todo lo que es posible hacer, pensar o imaginar.

Según Charles Taylor (2006), un imaginario social “no es un conjunto de ideas; es más bien lo que hace posibles las prácticas de una sociedad, al darles sentido” (Taylor, 2006: 13). Ha partido de la idea de orden moral que se desprende de los trabajos de Grocio (2001) o Locke (2007) que explicarían “cómo deberíamos vivir en sociedad”²⁷. Los imaginarios sociales tienen que ver con el modo en el que las personas “imaginan su existencia social, el tipo de relaciones que mantienen unas con otras, el

²⁵ Sobre el “sentido común” Antonio Gramsci escribía en *Cuadernos de la Cárcel*: “Cada estrato social posee su “sentido común” que en el fondo es la concepción de la vida y la moral más difundida. Cada corriente filosófica deja una sedimentación de “sentido común”: es este el documento de su realidad histórica. El sentido común no es algo rígido e inmóvil, sino que se transforma continuamente, enriqueciéndose con nociones científicas y opiniones filosóficas introducidas en las costumbres” (Gramsci, 1985: p. 140). Norman Fairclough (1998) sugiere que la coherencia de un discurso depende del “sentido común discursivo” y que este es ideológico en el sentido de que contribuye a mantener las relaciones de poder existente de forma directa o indirecta. Un discurso dominante puede atravesar un proceso de naturalización en el que perderá su conexión con una ideología particular o con determinados intereses, y así se convertirá en una práctica de sentido común de la institución, transformándose, de este modo, en el propio sentido común y, al mismo tiempo y aparentemente, dejando de ser “ideología”.

²⁶ Sobre las “comunidades imaginadas” y su papel en la descripción de las naciones modernas, véase Anderson (1993).

²⁷ Mientras que Locke y Grocio se refieren a las obligaciones morales y los derechos de unas personas con respecto a otras en busca de un beneficio mutuo e independientemente de cualquier afectación política, Taylor va más allá al hablar no sólo de la aceptación de ciertas normas, sino también del “reconocimiento de una serie de rasgos en el mundo, en la acción divina o en la vida humana que hacen que ciertas normas sean un tiempo buenas y (en la medida que se indique) realizables. En otras palabras, la imagen de orden moral no sólo supone una definición de lo que es justo, sino también del contexto que da sentido a las luchas por ello y a esperar su realización” (Taylor, 2006: p. 21).

tipo de cosas que ocurren entre ellas, las expectativas que se cumplen habitualmente y las imágenes e ideas normativas más profundas que subyacen a estas expectativas” (Taylor, 2006: 37). Estos imaginarios darán forma a imágenes e historias, sustentarán mitos y leyendas, justificarán costumbres. Los imaginarios sociales están respaldados por amplios grupos que comparten una concepción colectiva que hace posibles prácticas comunes y un sentimiento de legitimidad compartido, y establecerán un marco pre-reflexivo para nuestros repertorios sociales y rutinas²⁸. Es sobre estos cimientos sobre los que los individuos de una sociedad actúan, piensan y viven. Los imaginarios sociales otorgan al hombre las explicaciones del mundo, del funcionamiento de su sociedad, desde las convenciones más básicas (cómo se saludan dos conocidos por la calle, por ejemplo) a las relaciones institucionales.

Cada sociedad, para existir, necesita que previamente se haya construido en torno a ella un mundo de significaciones²⁹, pues son ellas las que proporcionan a la sociedad un sistema de normas, de valores, de objetivos en la vida, de instituciones, etc. Las significaciones sociales serían “aquello por medio de lo cual y a partir de lo cual los individuos son formados como individuos sociales, con capacidad para participar en el hacer y en el representar/decir social, que pueden representar, actuar y pensar de manera compatible, coherente, convergente incluso cuando sea conflictual” (Castoriadis, 1989: pp. 322-23). Este conjunto de

²⁸ Sobre cómo se hacen posibles esas prácticas comunes, véase Bourdieu (1990).

²⁹ Castoriadis (1999, 1989) establece dos tipos de significaciones imaginarias sociales: las centrales, “creadoras de objetos *ex nihilo* y organizadoras del mundo” (Castoriadis, 1989: p. 316); y las segundas o “agregadas”, derivadas de las primeras. Las significaciones sociales centrales, serían, por ejemplo, Dios, economía, justicia, dinero, etc. Ellas no tienen un referente. En torno a las significaciones centrales se organizaría un segundo mundo de significaciones y, a partir de ellas, una gran multitud de elementos que podrán ser socialmente representados.

significaciones daría origen al imaginario social. Los imaginarios sociales se manifiestan a través de la materialización discursiva de esos imaginarios en textos concretos y no es posible que exista una representación sin que se hayan formado imaginarios previamente. Pero las representaciones no son lo mismo que los imaginarios sociales; los imaginarios sociales son los que permiten la creación y organización de los sistemas de representaciones, y no al contrario. Siguiendo a J.L. Pintos (1995), Arturo Gómez (2001) propone aproximarse a los imaginarios sociales como “aquellos esquemas (mecanismos o dispositivos), contruidos socialmente, que nos permiten percibir/aceptar algo como real, explicarlo o intervenir operativamente en lo que cada sistema social se considere como real” (Arturo Gómez, 2001: p. 198).

Recapitulemos: percibimos el mundo a partir de una serie de esquemas de representaciones (imaginarios) que dan sentido global a nuestro mundo (creencias, valores, etc.) y valor y justificación a nuestras prácticas sociales. Nuestra realidad es “real” sólo dentro de nuestra comunidad imaginada, desde lo planteado en y por nuestros imaginarios sociales. Todo lo que hay dentro, alrededor y fuera de nosotros mismos, de nuestra sociedad y nuestro mundo, ha sido creado y cobra sentido dentro de esos imaginarios. Somos y actuamos tal y como nos hemos pensado, aunque este proceso de construcción de significaciones y representaciones se haga, aparentemente, de forma inconsciente, como parte del proceso histórico. Como sostiene Thompson:

“(...) lo real no está “ahí fuera”, mientras que el pensamiento estaría en la tranquila sala de conferencias de nuestras cabezas “aquí dentro”. El pensar y el ser habitan en solo un mismo espacio, y este espacio somos nosotros mismos. Así como pensamos, también tenemos

hambre y sentimos odio, enfermamos o amamos, y la conciencia está entremezclada con el ser; así como contemplamos lo “real”, experimentamos nuestra propia palpable realidad” (Thompson, 1981: p. 38).

Pierre Bourdieu también planteó un acercamiento a los imaginarios sociales al hablar de “habitus”, concepto que definiría “como un sistema de disposiciones durables y transferibles (...) que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir” (Bourdieu, 1972: p. 178). Es desde este habitus desde el que el sujeto producirá sus prácticas porque le proporciona las estructuras desde las que el grupo social al que pertenece y en el que ha sido educado produce pensamientos y prácticas. Como vemos, habitus e imaginarios sociales funcionan de forma similar, otorgando al grupo esquemas mentales para comprender el mundo en el que vive y poder actuar en él. Es decir, los dos “condenan” al individuo a la dependencia, a la falta de “libertad plena” en sus elecciones; el hombre siempre estaría determinado por su trasfondo social e histórico, ya sea en forma de habitus o como imaginario social. Al igual que los imaginarios, el habitus, adquirido en una socialización primaria, expelerá las informaciones que puedan poner en peligro la información acumulada (Bourdieu, 1991), aquellas que vayan en contra del “sentido común” que da cuerpo a los imaginarios sociales. Es necesario, por lo tanto, que la imaginación radical³⁰ de los seres humanos sea, por así decirlo, “domada”, ajustada a la realidad

³⁰ Castoriadis definía la imaginación radical como un “flujo o corriente incesante de representaciones, deseos y afectos” (Castoriadis, 1999: p. 95), lo que hay dentro de nosotros en forma de miedos, recuerdos, estados anímicos, etc. Es por eso que el imaginario radical está relacionado con los sentimientos humanos más íntimos o primitivos, como pueden ser el odio, la nostalgia, el sentimiento de gloria, etc.

constituida por el imaginario social, adaptada a la sociedad a través de la socialización del ser humano. Así es como los individuos “absorben la institución de la sociedad y sus significaciones, las interiorizan, aprenden el lenguaje, la categorización de las cosas, lo que es justo e injusto, lo que puede hacerse y lo que no puede hacerse, lo que hay que adorar y lo que hay que odiar” (Castoriadis, 1999: p. 96).

De estas formas de entender al individuo dentro de la comunidad se deriva que el ser se hace en sociedad y la sociedad es constituida por el ser social³¹. Sería imposible explicar la sociedad desde un punto de vista meramente individual, por lo mismo por lo que podríamos decir que la construcción social no es una actividad racional llevada a cabo por un ser racional. Nada de lo que “existe” en el mundo (lenguajes, costumbres, técnica, normas) se podría explicar extrapolándolo del factor histórico-social. Sin embargo, todo lo que surge en una sociedad va siendo siempre nuevo, lo que nos hace poder hablar de que los imaginarios están siempre cargados con la facultad innata de la creación. Esa fuerza creadora es lo que Castoriadis (1999) denomina “imaginario social instituyente”³², el que crea la institución (general) y las instituciones de una sociedad. La creación en sociedad, en consecuencia, no es ni racional ni objetiva y depende del ser histórico-social. La misión del imaginario social instituyente es dotar a las instituciones³³ de significaciones “que no se

³¹ Sobre la idea del ser social formado en sociedad y formador de sociedad, véanse, entre otros, Marx (1994) [También *Manuscritos Económico-Filosóficos*, 1844. Ref. en <http://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/manuscritos/> , 16.10.2014], Thompson (1981, 1989) o Castoriadis (1999).

³² Sobre el imaginario social instituyente, véase, entre otros, Castoriadis (1999, 1989) y Steger (2009, 2008).

³³ Con “instituciones” Castoriadis se refiere al “lenguaje, la religión, el poder, a lo que es el individuo en una sociedad determinada. Nos referimos incluso al hombre y a la mujer”

refieren ni a la realidad ni a la lógica, por lo que las denomino significaciones imaginarias sociales” (Castoriadis, 1999: 94). Tanto las significaciones imaginarias sociales como las instituciones, una vez diseñadas, cristalizan en lo que Castoriadis llama el “imaginario social instituido”, que es el que da continuidad a la sociedad forzando la repetición siempre de las mismas formas que desde entonces regularán la vida de los hombres, de manera similar al “habitus” propuesto por Pierre Bourdieu. La tarea de la institución consistiría, pues, en introducir al individuo en la vida colectiva, la vida social y “real”. Al hacerlo, la institución destruye lo que en un principio se había constituido como el sentido de la psique del hombre. Para compensar esta destrucción, la “nueva” sociedad en la que se inserta (o en la que es forzado a instalarse) le ofrece otras fuentes de sentido procedentes de la significación imaginaria social. En el proceso de socialización del hombre, por lo tanto, la psique interioriza las nuevas significaciones que le señalarán el camino abierto por el bien común, la esperanza en un “futuro radiante”, la fe en una vida después de la muerte, etc. Esta socialización daría lugar a sociedades “heterónomas”³⁴ en las que tendrían dificultad para salir adelante ideas, valores o creencias opuestas al “orden establecido” porque, simplemente, el individuo ni siquiera dispone de imágenes, de representaciones que le permitan cuestionarse a la institución. Siendo así, afirmaríamos que el trabajo del propagandista (producto él mismo, no lo olvidemos, de la socialización) sería efectivo cuando lograra modificar o usar en su favor las significaciones sociales imaginarias que dan cuerpo a las instituciones. Persigue con este procedimiento la transformación o el mantenimiento de los imaginarios sociales colectivos para conseguir una

(Castoriadis, 1999: p.118). Las instituciones estarían para “hominizar a ese monstruito llorón que viene al mundo y volverlo apto para la vida” (Ídem: p. 121).

³⁴ Para Castoriadis la heteronomía es el “pensar y actuar como la institución y el medio social imponen” (Castoriadis, 1999: p. 107).

serie de objetivos predeterminados y la colocación del sujeto y el grupo en una posición en la que todas las ideas, voluntades y deseos opuestos a esos objetivos se considerasen “fuera de la normalidad instituida” y, por consiguiente, ajenos al individuo y rechazables, o, simplemente, ni siquiera cabría la posibilidad de pensar esas otras opciones. Es por eso que la propaganda trabaja sobre la construcción de imaginarios sociales: para establecer un “marco de referencia” en el que todo sea lógico, normal y real; fuera de él, la barbarie y lo condenable.

Es la institución de la sociedad la única capaz de limitar y controlar la imaginación radical de la psique y, por lo tanto, la única que posee la característica y el valor de proporcionarle una “realidad” que materialice la existencia de una sociedad determinada. De esto se desprende que el individuo social no aparece de forma espontánea, sino que es creado por y para una sociedad determinada, y que esto es posible cuando se produce la ruptura de la imaginación radical al “encerrarla” en los márgenes de la institución. El individuo social se fabricará (sus referencias, creencias, valores, comportamientos, etc.) siempre dentro una institución social derivada de ese magma de significaciones sociales que supone el imaginario social.

1.1.3. Ideología, poder e imaginarios sociales y de clase

Una vez abordados estos primeros conceptos básicos con los que trabajaremos a lo largo de nuestra Tesis (imaginarios, instituciones, significaciones sociales, habitus, etc.), focalizaremos nuestra atención en la relación entre el poder y la ideología en la construcción de los imaginarios sociales.

En toda sociedad conviven diferentes imaginarios. Determinados sectores de una sociedad (ya sean grupos, clases, tribus) comparten ciertas características y creencias, tienen “cosas en común” que los identifican, los caracterizan y los diferencian de otros. La visión del mundo de un grupo diferirá de la de otro, pero entre ambos grupos (o entre “todos” los grupos, porque podríamos hablar de tantos imaginarios como clases o grupos existan en la sociedad) también hallaremos puntos de unión, elementos que vinculan imaginarios sociales muy distintos. Esos nexos pueden ser compartir representaciones determinadas de la historia, habitar en el mismo país o región, compartir una lengua o haber escuchado el mismo tipo de canciones. Así, los imaginarios sociales contribuyen a establecer diferencias, pero también alzan puentes de conexión: siempre habrá elementos que separan y elementos que unen, y los puntos en los que confluyen conforman un imaginario social compartido.

Los individuos interiorizan los imaginarios a través de la recepción de determinados discursos, de sistemas de comunicación, y las relaciones dentro de esos sistemas son relaciones de poder³⁵. Una parte de esa comunicación es propaganda especialmente diseñada para crear, modificar o mantener imaginarios concretos. En toda sociedad existen distintas propagandas circulando, propagandas que afectarán tanto al propagandista como al *propagandee*. Es decir, el propagandista creador del mensaje

³⁵ Para Bourdieu (1991), el lenguaje es más que un medio de comunicación: es un medio de poder. A través de él se ponen de manifiesto los intereses que persigue el individuo. Bourdieu sostiene que al emitir un discurso (hablado, escrito) el individuo utiliza un “habitus lingüístico” que adapta el mensaje expresado a las “demandas” del espacio social en el que es emitido. Por lo tanto, en el análisis de la expresión lingüística se puede adivinar la estructura social que expresa y que ayuda a reproducir. Las relaciones de comunicación, como relaciones de poder, dependen del poder simbólico acumulado por las instituciones o agentes que detentan ese poder, entendiéndolo por “poder simbólico” “*that invisible power which can be exercised only with the complicity of those who do not want to know that they are subject to it or even that they themselves exercise it*” (Bourdieu, 1991: p. 164).

también habrá sido influenciado, inconscientemente tal vez, por otros discursos propagandísticos que han penetrado en su imaginario y lo han ayudado a “conformarse”. De cada imaginario social, por lo tanto, se derivaría un gran magma de significaciones sociales imaginarias que concederán a cada comunidad una serie de creencias, percepciones, sistemas de normas y valores compartidos. Este imaginario social dotará a las instituciones (economía, religión, educación, etc.) de significaciones que, muy probablemente, no sean enteramente compartidas por las del imaginario de otra clase. Los imaginarios sociales que se suelen propagar mayoritariamente son los que comparten las élites, que acostumbran a poseer el control sobre los medios de comunicación. La propaganda hecha desde el poder pretenderá modificar al destinatario desde la perspectiva de sus propios imaginarios. Para legitimar su estatus y posición, para consolidar su autoridad e imponer su visión, han de tener en cuenta el resto de imaginarios sociales, como mencionamos anteriormente, para poder influir en ellos. No puede actuar sobre la única base de sus creencias y consideraciones, puesto que de ese modo no lograría la aceptación y legitimación del pueblo; ha de encontrar, de nuevo, los puntos de unión, lo que se traduce en una suerte de “negociación” simbólica. A pesar de que estos imaginarios podrían ser muy dispares, partimos de la consideración de que existe un segmento en el que ambos confluyen y que daría lugar a un imaginario compartido para una sociedad concreta en un momento histórico determinado.

Por tanto, los imaginarios dan sentido, dentro de una sociedad, a ideologías específicas y a formas de poder y de entender el poder. Pero ¿son, como sostiene Taylor, las ideologías las culpables de la falsedad de los imaginarios?, ¿pueden ser los imaginarios “falsos”?, ¿cómo se insertan las ideologías en los imaginarios sociales colectivos?, ¿cómo pueden

llegar a formar parte del “sentido común” de una sociedad?, ¿cuál es la relación entre ideología, poder e imaginarios?

Acotar el significado de ideología es una tarea compleja por las múltiples connotaciones que se derivan del análisis de su función y objetivos en la sociedad. La percepción que tenemos de ella fluctúa a lo largo de la historia y a través del trabajo de diferentes autores. Las ideologías políticas modernas emergieron durante las revoluciones americana y francesa como sistemas políticos de creencias que competían con las doctrinas religiosas sobre qué ideas y valores tenían que guiar a la humanidad, hecho que sigue vigente hoy día³⁶. Sobre la base general del enunciado “Conjunto de ideas y creencias...” se han elaborado diferentes acepciones del término, a veces cargadas de connotaciones negativas, otras, desde una perspectiva quizá más constructiva³⁷; desde algo ajeno al ser social, que no puede controlar y compuesto de ideas falsas que legitiman un poder político dominante³⁸, a considerar ideológico prácticamente todo y no necesariamente vinculado a ideas falaces (Žižek 2010, 2003). Según esta última aproximación, lo ideológico implica relaciones reales de poder y debería separarse de esa visión negativa que distorsiona la realidad social y que supone representaciones erróneas o

³⁶ Según Steger (2009), siguiendo a la religión, las ideologías también apelarían al miedo, la ira, el amor o el sacrificio para justificar sus acciones e inducir a la acción. Como las religiones, las ideologías han sido capaces de movilizar a poblaciones e inspirar, en ocasiones, actos de solidaridad comunitaria o, muy al contrario, asesinatos masivos.

³⁷ Gramsci (1985) rechazaba la función exclusivamente negativa que se otorgaba a la ideología. Las ideologías serían fuerzas organizadoras y psicológicamente “válidas” que dan forma al terreno sobre el que los individuos actúan y viven.

³⁸ Paul Ricoeur (2010) sostiene que la idea de la ideología como forma de comunicación sistemáticamente distorsionada, cuya intención real es distinta al significado público oficial, se puede percibir en Habermas. Para el Marx de *La ideología alemana* (1994), la ideología suponía una distorsión deliberada de la realidad material orquestada con el fin de que las clases dominantes continúen con la explotación económica y la opresión política de las clases dominadas.

falsedad (Taylor, 2006). Compartimos la postura de Žižek cuando sostiene que estamos dentro de la ideología, sea verdadera o falsa, desde el momento en el que el contenido expresado por ella es “funcional respecto de alguna relación de dominación social (“poder”, “explotación”) de un modo no transparente” (Žižek, 2003: p. 15). Por su parte, Manfred B. Steger defiende una aproximación “neutra” a la ideología³⁹, y la define como “*comprehensive belief systems comprised of patterned ideas and claims to truth. Codified by social elites, they are embraced by significant groups in society (...). Linking belief and practice, ideologies encourage people to act while simultaneously constraining their actions*” (Steger, 2008: p. 5). En esta línea, Eagleton apunta que las ideologías serían un conjunto de creencias motivadas por intereses sociales y añadiría: “*Ideology, like halitosis, is in this sense what other person has*” (Eagleton, 1991: p. 2).

Tanto Lukaés (1972) como Gramsci (2013) mantienen una visión historicista de la ideología porque esta depende y está inserta en un momento histórico determinado que es el que le da forma y *la forma*⁴⁰. Del mismo modo, la “verdad” en la que se basan y que pretenden hacer universal e irrefutable es históricamente variable.

³⁹ Steger (2008, 2009) propone la ideología como traductor de los imaginarios a prácticas políticas concretas.

⁴⁰ Según Eagleton, Gramsci percibe la ideología como “*actively organizing forces which are psychologically ‘valid’, fashioning the terrain on which men and women act, struggle and acquire consciousness of their social position. In any ‘historical bloc’, Gramsci comments, material forces are the ‘content’, and ideologies the ‘form’*” (Eagleton, 1991: p.117). Este autor destaca la crítica que Poulantzas hace a Gramsci en este sentido: con la definición que propone el italiano se reduce la ideología a la expresión de la clase social y la clase dominante, a la “esencia” de la formación social. La ideología dominante no refleja sólo el universo de los líderes, sino las relaciones entre las clases gobernantes y las dominadas en una sociedad.

Por lo tanto, las ideologías proporcionarían al individuo un conjunto de verdades sobre las que basar su posicionamiento, su pensamiento y sus acciones, pero también asignarían a una sociedad concreta una serie de limitaciones “asimiladas” de forma inconsciente, dentro de cuyos límites se hallaría todo lo que les es posible pensar y hacer. El individuo actúa en sociedad de acuerdo a su “inconsciente cultural”, que es el que explica cómo sus acciones son objetivamente reguladas sin que parezca que surjan de la obediencia consciente y directa a ciertas directrices. Por acción del habitus, determinadas estructuras mentales y sociales entran a formar parte de (y dan forma a) la actividad social cotidiana. La ideología se introduce en la sociedad gracias al trabajo sobre los imaginarios sociales colectivos, que han de (re)formar el catálogo de creencias, ideas y prácticas sociales que vendrán a determinar una sociedad dada en un momento concreto.

Uno de los “problemas” a la hora de acercarnos al concepto de ideología ha sido la utilización de los términos “verdad”-“verdadero”-“falsedad”-“falso” en el enunciado. Nosotros utilizaremos aquí el término “ideología” tomando en cuenta los estudios del término realizados por autores tales como Slavoj Žižek (2010, 2003), Thierry Eagleton (1991), Karl Marx (1994) o Althusser (2014), entre otros. Partimos de la consideración de que existen dos grandes bloques a la hora de realizar un acercamiento a la noción de ideología, según establece Matthew Sharpe (2006): el primero vincularía ideología a falsa conciencia, y el segundo la relacionaría con las ideas de la clase dominante. A partir de este aspecto, haremos algunas puntualizaciones.

Tanto Žižek como Eagleton beben de la fuente de Althusser, que parte de las consideraciones sobre ideología insinuadas o planteadas por Marx en,

amén de otras obras, *La ideología alemana*. Los tres autores, de formas distintas, proponen un concepto de ideología que se referiría a un objeto que tendría a la vez dimensiones subjetivas y objetivas. Louis Althusser, escribe Sharpe (2006), “*holds that ideologies function first and foremost to create subjects who experience their relation to the world in certain, politically salient ways*” (Sharpe, 2006: p. 96). De este modo, Althusser vería la ideología como un discurso que procede de fuera de los sujetos y que da forma a la manera en que estos sujetos perciben “espontáneamente” su lugar en el mundo. Eagleton, por su parte, añadiría que las ideologías sitúan al sujeto en el mundo, en lugar de describirlo, es decir, tendrían más que ver con expresiones performativas/realizativas que con expresiones descriptivas, según la distinción de J.L. Austin (1990). La ideología, de este modo, pertenecería a los actos de habla que conducen a “hacer algo”, en contraste con aquellos que describirían una situación. Desde este punto de vista, estaríamos ampliando esa definición generalista de ideología como mero “conjunto de ideas y creencias...” que indicábamos líneas más arriba, para añadir un nuevo elemento: el de provocar una acción/reacción por parte del sujeto, de modo similar a la proposición planteada por Jacques Ellul con respecto a la propaganda.

Las ideologías siempre estarán vinculadas, de un modo u otro, a una interpretación subjetiva. Sólo de tal manera podríamos comprender, por ejemplo, que algunas ideologías movilicen afectos internos que son capaces de llevar al hombre incluso al propio sacrificio por un ideal o idea. No obstante, también existiría en la ideología, además de esos “prejuicios subjetivos”, una “intersubjetividad”, es decir, ciertas actitudes que han de ser al mismo tiempo “meramente subjetivas” y “necesarias” de

algún modo; algo así como una “universalidad subjetiva”, un “*sensus communis*”⁴¹.

El sentido común, según lo plantea Kant (1776), sería un sentimiento “universalmente participado”, una “regla ideal” bajo cuya suposición un juicio que se formara a partir de esta regla podría ser utilizado por cada individuo como una regla. Al ser considerado “subjetivamente universal” (necesario para cada uno), su objetividad se hallaría en el mismo asentimiento universal de los juicios que han dado forma a ese principio. En numerosas ocasiones se ha relacionado “sentido común” con un conocimiento casi inconsciente, con lo que un hombre sabe, conoce o piensa por su mera condición de hombre. Sin embargo, el sentido común va más allá, es:

“... el sentido común a todo, es decir, una facultad de juzgar, que en su reflexión considera (a priori) lo que debe ser en los demás el modo de representación de que se trata, con el fin de comparar en cierto modo su juicio con toda la razón humana, y de evitar por esto una ilusión que, haciéndonos tomar por objetivas condiciones particulares y subjetivas, tendría una funesta influencia sobre el juicio” (Kant, 1776: p. 341).

Las ideologías aspirarían a una “universalidad subjetiva” en todos los ámbitos, pero, especialmente, en el de la política⁴². Con esto nos referimos

⁴¹ Con “universalidad subjetiva” Kant (1776) se refiere a la idea de que es “necesaria para cada uno”, y con “*sensus communis*” (sentido común), a una especie de acuerdo universal dentro de los juicios estéticos (sobre lo bello) en los que la demanda se colocaría por encima del gusto individual. Entiende el sentido común como lo que puede ser “universalmente participado” por las facultades del conocimiento general y de las porciones de representación que surgen de ellas. No podría fundarse sobre la experiencia porque el sentido común se refiere más bien a juicios que encierran una “necesidad”, una “obligación”; no dice que una persona “está de acuerdo con una cosa”, sino más bien que una persona “deberá estar de acuerdo con nosotros”.

a actitudes e ideas que son subjetivas pero “necesarias”, lo que, según Kant, las convertiría en “objetivas”. Haciendo un trasvase de este acercamiento hacia el concepto de ideología, hablaríamos de una ideología que se intentaría apoderar del sentido común del grupo, hecho a través del cual envolvería de criterios objetivos y “naturalizaría” cualesquiera que fueran las ideas, planteamientos vitales, modos de actuación, etc. que interesan a un grupo de poder o clase.

Para Žižek (2010), la ideología sería la construcción de un “sensus communis” “efectivo y consensual” (Sharpe, 2006). Nadie puede decir que es parte de una ideología determinada; son los “otros”, desde fuera, los que lo pueden señalar. La ideología interpela a los sujetos para asegurarse un “sensus communis”, y marca los límites de lo que está aprobado o incluido en una ideología, o lo que lo excede o es diferente a ella. Las ideologías insinúan al sujeto determinadas cosas que “*exceed the order of what a subject ordinarily encounters, and which are -as such- capable of animating their desire*” (Sharpe, 2006: p. 110).

El sentido común del que hablaba Gramsci (1985) y, sobre todo, al que se refería Fairclough (1998), estaba estrechamente vinculado a la ideología y al discurso. El sentido común sería sustancialmente, aunque no enteramente, ideológico. En esta línea, la ideología sería la filosofía implícita en las actividades prácticas de la vida social que las conecta con el sentido común (Fairclough, 1998), un sentido común “naturalizado”, que ha partido de un discurso dominante en el que habría perdido, en apariencia, su conexión con una ideología o intereses particulares. De este modo, el sentido común ideológico contribuiría a la sustentación de

⁴² Por el contrario, los imaginarios tendrían más que ver con la formación y sustento de un “*sensus communis*”.

relaciones de poder desiguales. La ideología es más efectiva si su funcionamiento es menos visible, si nadie se cree sujeto u objeto de. Si un individuo dentro de la práctica ideológica se percata de que un aspecto particular del sentido común está sustentando desigualdades de poder a su costa, deja de ser sentido común y, por lo tanto, deja de funcionar ideológicamente. Por este motivo la ideología busca la “invisibilidad”, que se lograría cuando las ideologías fueran traídas al discurso como elementos no explícitos en el texto, sino como suposiciones de fondo (sentido común) que llevan al productor del texto a “textualizar” el mundo de un determinado modo, y al que interpreta, a interpretar ese mundo de ese modo particular (Fairclough, 1998: p. 85).

De las lecturas de Žižek y Eagleton se desprende que los sujetos interpelados por una ideología no saben que lo son ni lo que los identifica con esa ideología: el sujeto no sabe, sino que simplemente cree, y desde esa creencia, actúa. Žižek, influenciado por Lacan, defiende que ser sujeto ideológico “*is always, more or less unconsciously, to believe through an other, others, and/or the material institution (Big Other) of a hegemonic political system*” (Sharpe, 2006: p.111). Esto implicaría que la creencia en “algo” determinado se produciría porque otros miembros de mi comunidad creen en “ese algo”. No hace falta que entiendan el mensaje “profundo” que se pueda ocultar (o no) bajo el discurso ideológico, porque el individuo no pasa por analizar o estudiar su contenido; su tarea es creer y actuar en consecuencia, tal y como hace el resto del grupo. El objetivo final oculto e inconsciente es repetir el esquema para perpetuar el *statu quo* de la clase dominante. Así, la ideología dota de significado a las “incapacidades cognitivas” del individuo. Cada comunidad tiende a pensar que lo que los une en su particularidad no puede ser entendido por

los de fuera y, pese a que no entiendan “eso” que tienen en común, que los hace fuertes y los une, los otros, ellos, los enemigos, se lo querrán quitar.

Sharpe (2006) sostiene que para Žižek y Eagleton la ideología se diferenciará de otros discursos y prácticas sociales en que será juzgada por sus frutos: la generación o no de consenso entre sujetos sobre determinados temas políticamente controvertidos, y la formación de un colectivo de sujetos que dirán libremente “nosotros”, en contraposición a “ellos”, a los “otros”, el “enemigo”.

Hemos mencionado que algunos autores proponían un concepto de ideología que implicaba connotaciones negativas. Marx (1994) veía la ideología como ocultación o distorsión de la realidad, pero también como la reproducción de las relaciones de dominación y subordinación para dirigir la coerción, lo que implica la existencia de un vínculo entre intereses y conciencia (de clase). Las ideas producidas por las clases subordinadas expresan y reproducen los intereses asociados a ella, pero estos intereses serán un reflejo inconsciente e interiorizado (y por lo tanto, hecho suyo) de los intereses de las clases dominantes. Es por esto que en el estudio de la ideología hay que tener presente no sólo su papel en la construcción social, sino también la existencia de una cierta “direccionalidad” en el sentido de que la ideología trabaja para favorecer a unos en detrimento de otros.

Para determinado entendimiento del concepto de ideología, resulta de gran interés la noción de “interpelación” de Althusser: “*the mechanism through which ideology constitutes people as subjects*” (Purvis, Hunt, 1993: p. 482). La ideología “llama” al individuo y hace que piense que el llamamiento es exclusivo, que está dirigido únicamente a él; le oculta que

es un llamamiento igual para todos y que lo importante no es él, sino la llamada en sí y que esta sea atendida, sea quien sea quien la atienda. Para ello es necesario que el sujeto sea capaz de reconocer que está siendo interpelado. Althusser se aleja un tanto de la aproximación a la noción de ideología como falsa conciencia o como ideas distorsionadas para ponerla en relación con el discurso: cómo la ideología, a través del discurso, pasa a ser interiorizada y se manifiesta espontáneamente. Althusser sostiene que es a través del discurso desde donde los individuos son interpelados como sujetos.

Recapitulemos: si los imaginarios sociales son los que nos proporcionan la “realidad” a partir de la cual percibimos nuestro mundo y actuamos en él, si son los que nos facilitan los modos en los que explicamos y entendemos nuestra existencia, los que nos otorgan la condición de “sentido común”, nuestra pertenencia a un grupo y nuestro sistema de relaciones; si los imaginarios sociales son productos de la historia que generan prácticas individuales y colectivas según los esquemas generados por la propia historia; si los imaginarios sociales establecen un marco “pre-reflexivo” para nuestras rutinas y repertorios sociales, entonces las ideologías se imbrican en los imaginarios sociales porque son capaces de traducir y comprimir esas formas pre-reflexivas en doctrinas políticas explícitas (Steger, 2009). Es decir, cada ideología utiliza una serie de conceptos centrales (libertad, patria, clase, raza, bienestar, etc.) codificados por una élite con la intención de conseguir unos determinados logros políticos amparados por un determinado imaginario social. Siendo así, añadiremos que las ideologías siempre están “doblemente determinadas”, porque deben sus características no sólo a los intereses de clase que expresan, sino también al interés específico de aquellos que las producen y a la lógica específica del campo de producción (Bourdieu, 1991).

Hasta el momento no habíamos hecho referencia a la “clase” como grupo de dominio o dominante o subordinado; los imaginarios a los que nosotros nos referimos son, ante todo, imaginarios de clase. Para esta investigación nos aproximaremos al término “clase” desde el punto de vista de los historiadores cercanos a la nueva historia cultural. Como Thompson (2001, 1981), consideramos que la “clase” social no es un concepto estanco que tenga la posibilidad de ser aprehendido y retenido a partir de determinadas leyes, por eso nos parece adecuado realizar un acercamiento a la clase definida como “fenómeno histórico”.

El materialismo histórico clásico pretendía acotar los significados de determinadas categorías sociohistóricas y económicas para lograr acercarnos a la historia y darnos de ella una visión científica y objetiva. El concepto de “clase” es, en este contexto, presentado como categoría social objetiva, como si tuviera existencia real y pudiese ser “matemáticamente” definida. Karl Marx hacía referencia a la clase en términos estrictamente económicos, definida por la posición y relación entre poseedores y no poseedores de los medios de producción. Es decir, la clase se podría definir como grupos de individuos que tienen en común las formas en que se relacionan entre sí y los medios de producción. Por extensión, Marx también entendería clase como “conciencia de clase”, es decir, como grupos de individuos que se desarrollan en una serie de relaciones socioeconómicas y que comparten la creencia de poseer intereses comunes. Tiempo después, Lenin sigue a Marx⁴³ en incide en la lucha de clases: oprimidos contra opresores.

⁴³ Marx nunca llegó a desarrollar una teoría de la clase social, por lo que la idea que le suponemos sobre este concepto se deriva de las lecturas de *El Capital* [Ref. en <https://www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/Capital-Volume-1.pdf> (Volumen I), http://www.marxists.org/archive/marx/works/download/Marx_Capital_Vol_2.pdf (Volumen II), <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1894-c3/> (Volumen III)], *El*

“Las clases son grupos de hombres que se diferencian entre sí por el lugar que ocupan en un sistema de producción social históricamente determinado, por las relaciones en que se encuentran con respecto a los medios de producción (relaciones que las leyes refrendan y formulan en su mayor parte), por el papel que desempeñan en la organización social del trabajo, y, consiguientemente, por el modo y la proporción en que perciben la parte de riqueza social de que disponen. Las clases son grupos humanos, uno de los cuales puede apropiarse el trabajo de otro por ocupar puestos diferentes en un régimen determinado de economía social”⁴⁴.

Para E.P. Thompson la clase sólo podrá ser definida en el transcurso de la historia y quedará definida por los hombres en el transcurso de su propia existencia dentro de la historia; es decir, estará determinada por los procesos sociales a través del tiempo. Thompson sostiene que este “proceso histórico genera regularidades de repuesta en situaciones análogas y, a cierto nivel (de formación madura de clases), nos permite observar el nacimiento de instituciones y de una cultura con

Manifiesto Comunista [Ref. en <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/48-manif.htm>, 17.10.2014] o *La ideología alemana*, entre otras obras. Sin embargo, hay que reseñar que Marx y Lenin difieren en un aspecto fundamental en su concepción de clase social. Por una parte, Marx defendía la autoemancipación de la clase obrera y, por consiguiente, su capacidad de adquirir conciencia de clase por sí misma. Por el contrario, Lenin aseguraba que la clase obrera, por sí misma, sólo era capaz de adquirir conciencia socialista “desde fuera”, es decir, a través de la *intelligentsia* burguesa, de revolucionarios profesionales que formarían la vanguardia de la clase obrera. Marx Weber (2013), por otra parte, plantearía una definición de clase que no se basa únicamente en aspectos productivistas, que no sólo define al hombre en relación a su participación y relaciones dentro del proceso económico, sino que también tiene que ver con posición social (que se desprende de la capacidad de acumulación de capital) o la cultura (como capacidad de acceso a la educación elevada).

⁴⁴ En Lenin, *Obras Escogidas*, Volumen III, <http://www.marxists.org/espanol/lenin/obras/oe3/lenin-obras-3-3.pdf>, p. 123 en *Una gran iniciativa* [Ref. 2.9.2013].

connotaciones de clase, sujetas a comparaciones internacionales” (Thompson, 1991: p. 27). No estamos hablando de clase como categoría cerrada, sino como algo que ocurre en las relaciones humanas; es por ello que concebimos la clase como un “constructo cultural, histórico o discursivo” (Burke, 2012: p. 104). De este modo, la clase cobra existencia cuando un grupo de hombres a los que une una serie de experiencias comunes “sienten y articulan la identidad de sus intereses a la vez comunes a ellos mismos y frente a otros hombres cuyos intereses son distintos de (y habitualmente) opuestos a los suyos” (Thompson, 2001: p. 14).

Proponemos hablar de imaginario de clase para subrayar su temporalidad y circunstancialidad, pero también su existencia y la posibilidad de su estudio a través de los textos que produce. No sólo el imaginario es una construcción temporal sujeta y, a la vez, definida por situaciones históricas concretas que delimitan las actuaciones políticas, económicas o sociales de una época (y los valores y morales imperantes considerados positivos o negativos); la clase, como categoría histórica o fenómeno histórico, no sería una clasificación cerrada y universal que serviría para describir a un mismo grupo concreto a lo largo de toda la historia. La clase, como los imaginarios, vendría definida por el proceso histórico en el que surge. De tal suerte, un grupo de personas que dentro de una sociedad estructurada de una manera determinada (a través de las relaciones de producción, atendiendo a la propuesta marxista) es explotado o ejerce el poder de explotación sobre otro grupo, comenzará a sentirse identificado por unos intereses comunes (manifestarse en contra de la explotación o intentar mantener ese poder sobre aquellos a los que explota) y hará de esos intereses comunes objetivos de su lucha. Estos intereses que los unen en la lucha por unos objetivos comunes y contra los

intereses de los otros, los hacen descubrir una conciencia de clase que les es propia. No existiría, según este planteamiento, una conciencia de clase anterior a la clase, sino que surgen en paralelo: una clase no podría existir si no es consciente de su propia conciencia de clase. El imaginario de clase vendría a sustentar esa conciencia (de clase) que aglutinaría una serie de intereses, valores, objetivos, incluso posicionamientos morales comunes, que concretarían la categoría histórica de clase en un momento dado.

Entonces ¿es posible que una idea o una teoría “nuevas” penetren en el imaginario social, en un imaginario de clase, y lo cambien? Podríamos decir que sí⁴⁵. Durante el proceso de conformación de los imaginarios pueden ser introducidas nuevas teorías o ideas que permitirán que las nuevas prácticas surgidas de ellas cobren sentido⁴⁶. Es decir, teorías e ideas intencionalmente elegidas (nuevas o reinterpretadas) son utilizadas para sustentar unas prácticas que cobran sentido a través del imaginario social. Es este el caso, por ejemplo, de la interpretación del marxismo hecha por Lenin, o del comunismo entendido por Stalin. El individuo tiene una imagen de sí mismo que le impide imaginarse fuera de su contexto, fuera de la estructura, y el miedo a la soledad, al aislamiento social, lo empuja a la aceptación de los nuevos imaginarios⁴⁷. Las

⁴⁵ Taylor (2006), Anderson (1993) o Castoriadis (1989), entre otros, apoyan esta idea que nosotros también hacemos nuestra.

⁴⁶ Es preciso que las prácticas tengan sentido para el individuo en concordancia con la teoría. Lo que da sentido a esas prácticas es el imaginario social “(...) el elemento crucial en estas transiciones es que el pueblo (o sus segmentos activos) comparta un imaginario social capaz de cumplir con este requisito, es decir, que incluya formas de hacer realidad la nueva teoría” (Taylor, 2006: 139).

⁴⁷ Domenach (1986) recuerda esta idea en sus técnicas y reglas de la propaganda. Lo relacionamos también con la “teoría de la espiral del silencio”. Noelle-Neuman defendía que la “teoría de la espiral del silencio se apoya en el supuesto de que la sociedad (...) amenaza con el aislamiento y la exclusión a los individuos que se desvían del consenso.

ideologías, por lo tanto, no surgen de la nada, sino que vienen definidas por las intenciones y relaciones de poder. Cabe recordar aquí, como mencionamos más arriba, que el poder no puede trabajar sobre creencias y valores que no formen parte del imaginario social general, de un imaginario de clase concreto. Pero ¿cómo funciona el poder dentro de los imaginarios?

En primer lugar, se hace necesario plantear cuál es el significado que otorgamos al concepto de poder en esta Tesis. Hasta Michel Foucault, el poder se interpretaba, habitualmente, como piramidal, con un líder a la cabeza y *súbditos* que lo obedecen en la base. La aportación del filósofo francés rompe con los postulados mantenidos en los discursos tradicionales en relación con el poder⁴⁸, intenta socavar y sustituir las formulaciones clásicas liberal y marxista en torno a la naturaleza política del poder y plantea el poder como relación. Para Foucault (1991, 2008), el poder aparece allí donde hay una relación humana: “el poder es el poder concreto que todo individuo detenta y que cede, parcial o totalmente, para contribuir a la construcción de un poder político, de una soberanía” (Foucault, 1991: p. 134). El poder no se tiene, no es algo que se pueda poseer; el poder se ejerce. No lo detentan los gobernantes, o el Estado;

Los individuos, por su parte, tienen un miedo en gran medida subconsciente al aislamiento (...). Este miedo al aislamiento hace que la gente intente comprobar constantemente qué opiniones y modos de comportamiento son aprobados o desaprobados en su medio, y qué opiniones y formas de comportamiento están ganando o perdiendo forma” (Noelle-Neuman, 1995: 259-260). Sobre la espiral del silencio, véase también la explicación de Sierra Caballero (1999: pp. 466-473).

⁴⁸ Deleuze (Foucault, 2008: pp. 9-13) tematiza los postulados tradicionales acerca del poder en cinco tipos: 1. Postulado de la propiedad, según el cual el poder es algo que pertenece a la clase dominante. 2. Postulado de la localización, que sitúa al poder dentro del Estado. 3. Postulado de la subordinación, que sostiene que el poder encarnado en el aparato del Estado estaría subordinado a un modo de producción (infraestructura). 4. Postulado del modo de acción, que mantendría que el poder actúa a través de mecanismos de represión e ideología. 5. Postulado de la legalidad, que implica que el poder del Estado es expresado a través de la ley.

está en todas partes y, aunque se suele ejercer en una determinada dirección por parte de ciertas personas o grupos, no se sabe exactamente quién lo ejerce, aunque lo que sí podemos saber es quién no lo posee (Foucault, 1991).

El poder no basa sus procedimientos únicamente en la “ley de la prohibición”, que coloca a unos por encima de los otros, una ley que hace pensar en el poder de modo negativo, como censura o como obstáculo, “el que dice no”, el que dicta la ley y lo que no se debe hacer, un poder negativo que supone la existencia de “un soberano cuyo papel es prohibir” y un “sujeto que debe en algún modo decir sí a esta prohibición” (Foucault, 2008: p. 96). Si el poder sólo se ejerciese de forma negativa, sería muy frágil (Pintos, J.L. en Máiz, 1987). Foucault difiere de autores como Lukes (1974) o Poulantzas (1979), entre otros motivos, porque ambos sostienen una visión negativa del poder. Lukes define poder como el que ejerce un sujeto A sobre un sujeto B en el que A afecta a B de una manera contraria a los intereses de B. Poulantzas habla de “poder de clase”: las relaciones de clase son relaciones de poder, y en este sentido, el poder sería la capacidad de una clase social determinada para lograr realizar sus intereses objetivos específicos.

Asimismo, Foucault no identifica poder con represión⁴⁹, que sería otra característica del poder desde una concepción clásica. El poder es algo que circula y que funciona uniendo puntos de una misma malla. El

⁴⁹ Antonio Gramsci o George Lukács, entre otros, hablarían de los aparatos del Estado represivos como parte intrínseca del poder. Para Foucault, el poder no estaría localizado en el aparato del Estado: la sociedad no cambia porque cambien los aparatos represivos del Estado, sino porque cambian los mecanismos de poder que hacen que tales aparatos surjan o funcionen. Para Foucault (1979: p. 92) el poder no es un grupo de instituciones o mecanismos que aseguran el servilismo de los ciudadanos de un Estado, ni un sistema de dominación utilizado por un grupo sobre otro; esas sólo son algunas de las formas finales que el poder puede tomar.

individuo es un “efecto de poder”, pero también es su “elemento de conexión. El poder circula a través del individuo que ha constituido” (Foucault, 1991: p.144). De este modo, se hace necesario un análisis del poder de forma ascendente y no sólo centrada en la capacidad represiva o mandataria de los aparatos del Estado: hay que considerar cómo las técnicas y los procedimientos del poder funcionan en los niveles más bajos y cómo se desplazan y se extienden. Hablamos de un poder que va más allá de lo político (del poder de gobiernos o partidos); existen, pues, otros poderes⁵⁰.

En una sociedad se dan múltiples relaciones de poder que impregnan, caracterizan y constituyen su cuerpo social y esas relaciones de poder no se establecen por sí mismas (Foucault, 1980), sino que necesitan de la articulación de un “discurso de verdad”. La verdad no puede existir fuera del poder y va a depender de un contexto concreto⁵¹. Poder, conocimiento y verdad están discursivamente unidos: no se puede ejercer el poder si no se ha desarrollado un discurso de la verdad:

“(…) power never ceases its interrogation, its acquisition, its registration of truth: it institutionalizes and rewards its pursuit. In the end, we are judged, condemned, classified, determined in our

⁵⁰ No obstante, tendremos presente a lo largo de esta investigación, sobre todo a partir del Capítulo II, que el totalitarismo se caracteriza por su intento del poder total, lo que incluye anular el resto de poderes.

⁵¹ Van Dijk y los estudios críticos del discurso nos ofrecen la idea del poder como control del “discurso” y del “contexto” (véase Van Dijk 2009, 1994, 1993). Esta mirada será importante para nuestra investigación, puesto que la propuesta que hacemos pasa por describir cómo el poder soviético controlaba (o intentaba controlar) todos los discursos relevantes, e incluso los menos relevantes (como podrían ser los relacionados con la vida privada). La propaganda depende del contexto, que es el que proporciona los elementos para entender el mensaje, por lo que resulta central el estudio de los contextos, la argumentación o los lugares de recepción del mensaje propagandístico.

undertakings, destined to a certain mode of living or dying, as a function of the true discourses which are the bearers of the specific effects of power". (Foucault, 1980: p. 93).

La idea de Foucault del poder circulante y del individuo como "efecto de poder" y como "elemento de conexión", nos conduce al concepto de hegemonía planteado por Antonio Gramsci, que tiene mucho que ver con las formas de ejercer el poder: a través de la coerción (incluida la violencia física o la muerte), o mediante la consecución del consentimiento de los otros. La ideología (y la propaganda) sería una pieza clave en la consecución de tal consentimiento⁵².

Gramsci utiliza el término "hegemonía" para referirse a cómo el poder gobernante gana el consentimiento de aquellos a los que domina para ejercer su liderazgo. En ocasiones, el término hegemonía puede implicar consentimiento y coerción al mismo tiempo (Eagleton, 1991). La coerción estaría también reservada al Estado, que es el que tiene el monopolio de la "legítima" violencia. Las instituciones coercitivas de una sociedad (ejército, tribunales, etc.) deben también conseguir el consenso de la población para poder operar, para ser aceptadas y formar parte de la normalidad social.

⁵² Fairclough (1998) trata sobre la relación existente entre poder, discurso (lenguaje) e ideología. Para enlazar todos estos elementos utiliza la herramienta del "sentido común", muy relacionada con el "consentimiento". Las convenciones sociales encarnan una serie de suposiciones ideológicas que serán adoptadas en el discurso como "sentido común" y que se utilizarán para sostener las relaciones existentes. Es así como el sentido común se pone al servicio del poder y como las ideologías se incrustan en las características del discurso que se dan por sentadas por ser asuntos del sentido común. La ideología trabaja en el discurso al imponer suposiciones sobre los que interpretan el texto y los que lo producen, sin que ninguno de ellos sea realmente consciente de esta operación. Fairclough sostiene que el sentido común discursivo es ideológico porque contribuiría a mantener las relaciones de poder.

De lo que estamos hablando, pues, es de hegemonía para construir sentido común, de poder convertido en sentido común de un orden social. Según Eagleton, con Gramsci se produce un salto de la ideología entendida como “sistema de ideas”, a la ideología como “práctica social vivida y habitual”. En oposición, Althusser (2014), que mantendría que la ideología es inconsciente y siempre institucional. Para Gramsci, lograr hegemonía significa establecer un liderazgo político, intelectual y moral dentro de la vida social. Para obtener esta hegemonía habría que difundir una visión global determinada de un grupo concreto a través de la fabricación de la sociedad como totalidad y, por lo tanto, equiparando los intereses del grupo hegemónico a los intereses de la sociedad en su totalidad.

La dominación, para Gramsci, es el poder del Estado para disciplinar y castigar. Como ejercer el poder de forma violenta podría ser contraproducente para el propio mantenimiento de Estado, del grupo en el poder, es preferible conseguir un poder invisible que circule a través de la red de conexiones de una sociedad, que se naturalice como si fuera una costumbre, una práctica habitual espontánea. Si se hace muy evidente, puede ser contestado.

1.2. Elementos para un acercamiento historiográfico al estalinismo

“Todos los historiadores, sean cuales sean sus objetivos, están comprometidos en el proceso en tanto que contribuyen, conscientemente o no, a la creación, dismantelamiento y reestructuración de las imágenes del pasado que no sólo pertenecen al mundo de la investigación especializada, sino a la esfera pública del hombre como ser político”
(Hobsbawm, 2012: p. 20)

Hasta la segunda mitad del siglo XX, la narración de la historia había sido, a grandes rasgos, la historia “clásica” contada “desde arriba”, la historia de los grandes líderes y los acontecimientos consagrados como “más relevantes”; era la historia contada desde arriba y, a menudo, *contra* los de abajo. En la historiografía tradicional, el Estado, la política y los grandes nombres y acontecimientos (como las guerras o revoluciones) eran el centro de estudio. Sin embargo, ya desde mediados de los años cuarenta comienza a surgir un “nuevo tipo” de historiadores que se proponen revisar el modo de hacer historia tradicional y sugieren una historia en la que el protagonismo ya no (al menos ya no sólo) es de la política o los líderes de una nación, sino que ahora tiene en cuenta otros aspectos de la vida cotidiana protagonizados por el hombre común. Estos historiadores trabajan la historia que “desde abajo” explica “lo de arriba”, pero también se interesan por la vida cotidiana, por ejemplo. Entre ellos destacan los pertenecientes a la escuela de los “historiadores marxistas británicos”, como Edward P. Thompson, Peter Burke, Raymond Williams

o Eric Hobsbawm⁵³. La historia se ve, desde esta perspectiva, como una construcción social, alejada de la mera narración de acontecimientos trascendentales y haciendo caso a las pequeñas narraciones de individuos sin nombre que van conformando la realidad social de cada época.

En esta investigación pretendemos realizar una aproximación a los hechos históricos que se narran desde una aproximación de partida a la historia “desde abajo”, en nuestro caso entendida como historia que gira en torno al individuo y no narrada por el individuo. A pesar de que la base documental de nuestra Tesis la componen documentos de archivo procedentes del Comité para los Asuntos de las Artes, adjunto al Sovnarkom, y textos del periódico cultural *Literatúrnyaya Gazeta* -órgano oficial del Comité-, proponemos mirar al objeto de estudio desde el enfoque propuesto por los historiadores marxistas británicos y de los soviólogos revisionistas y posrevisionistas a los que nos referiremos más abajo, centrándonos en la narración de la historia como constructo social, que otorga al individuo un peso trascendental, tanto en el desarrollo como en la propia narración de la historia. Puesto que nuestro trabajo está enmarcado en el ámbito de la comunicación, el enfoque “desde abajo” nos permite acercarnos a estos discursos (los de los documentos de archivo y prensa) como herramientas para la construcción de imaginarios sociales, preguntándonos sobre los efectos en el imaginario del ciudadano medio de los mensajes propagandísticos.

Ya en la primera mitad del siglo XX surgieron las primeras propuestas de acercamiento a una historia diferente⁵⁴, en la que el individuo adquiriría

⁵³ Para entender mejor esta nueva propuesta marxista de hacer historia, recomendamos un acercamiento al “movimiento” a través de las obras de Burke (2001, 2006, 2012), Thompson (2000, 2006), Williams (1976) y Hobsbawm y Ranger (2012), entre otros.

un papel definitorio en la construcción de su historia. Posteriormente, las nuevas propuestas historiográficas que se aproximaron a la historia desde perspectivas distintas a las tradicionales y que estudiaban otras posibilidades de hacer historia (oral, visual, lectura, del cuerpo, mentalidades, ecología, mujer, etc.) apuntarían, sobre todo, a desentrañar la historia a través de la lectura entre líneas de documentos no convencionales, incidiendo en el nuevo protagonista de la misma: el ciudadano común. Al trabajar con testigos “involuntarios” (los testimonios se obtienen a partir de la lectura y posterior análisis de los documentos de registros civiles, de libros de comercio, aduanas, diarios, publicaciones menores, leyes, tributos, etc.), se requiere de cierta interpretación por parte del investigador. El análisis va más allá de las cifras y fechas que recogen los documentos de archivo con los que habían trabajado hasta entonces los historiadores. Con este nuevo acercamiento a fuentes y documentos que no se habían tomado en consideración previamente, se revela una segunda lectura de la historia que nos muestra estructuras más profundas de la sociedad y el poder y de la estrecha interrelación existente entre los dos. Las “nuevas historias” se interesaron por cómo funcionaba una sociedad, cómo se estructuraba a partir de determinadas creencias, cómo los mecanismos de poder trabajan para llegar a los “subordinados”, sobre la existencia de rituales y tradiciones

⁵⁴ Antes que los marxistas británicos, en 1929, desde la escuela de los Annales francesa fundada por Marc Bloch y Lucien Febvre a partir de la revista *Annales d'Histoire Economique et Sociale*, se detectó la necesidad de hacer una historia que incorporase a otras disciplinas de las ciencias sociales, tales como la geografía, psicología social, ecología economía o demografía. Para entender la propuesta de la escuela de los Annales francesa, recomendamos las obras de Bloch (1987) y Febvre (1975). A esta escuela también pertenecen, en distintas generaciones, Roger Chartier o Fernand Braudel, de los que proponemos, entre otros, sus trabajos *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, de Braudel (1993), y *El mundo como representación. Estudios sobre la historia cultural*, de Chartier (1995). Autores como Michel Foucault, Paul Ricoeur o Jacques Derrida también insistirían en la necesidad de recuperar el relato y de reivindicar el papel del individuo y su capacidad de acción en la historia.

(también inventados) (Hobsbawm y Ranger, 2002) con función política, o sobre cómo se articulan las relaciones en función de la clase, etc.

Antes de centrarnos en la historiografía estalinista y soviética, consideramos importante mencionar el peso en la narración de la historia del investigador (ya sea este historiador, politólogo, científico, comunicólogo, etc.) como ser mediado por sus circunstancias. Sin negar el papel esencial de las diferentes metodologías del estudio histórico, no creemos que sea posible estudiar la historia y los acontecimientos históricos desde modelos reproducibles o a partir de apartados estancos o de estructuras libres de influencias ideológicas y, de este modo, adaptables a cualquier momento histórico sin que dejen marca en la narración. En consecuencia, no sería plausible realizar un acercamiento aséptico a la historia, puesto que todas las “historias” son parciales, interesadas e ideológicas (consciente o inconscientemente). El historiador que vive un momento concreto es el que modela y desarrolla una historia que, en la mayoría de los casos, no ha vivido, y en el desarrollo de tal tarea puede dejar ver que está movido por determinados intereses (que puede reflejar en su narración de modo consciente o inconsciente). Este individuo-narrador, como ser social que es, está interpretando la historia desde unos conocimientos, presupuestos e inquietudes probablemente distintos a los de los individuos protagonistas de la historia que relata⁵⁵.

⁵⁵ El historiador, como ser social, está condicionado el describir la historia por su posicionamiento, clase, ideología, conocimientos, inquietudes, etc., del mismo modo que lo está el científico, aunque a otro nivel. Hayden White, citado por Peter Burke (2012: pp. 103-104), afirmaba que los historiadores “construyen sus textos e interpretaciones, y, también, construyen su propio pasado”.

1.2.1. Totalitaristas, revisionistas y posrevisionistas en la historiografía soviética

Cuando los bolcheviques alcanzaron el poder ya eran conscientes del poder del discurso histórico en la formación de las conciencias individual y colectiva. La narración del pasado ruso influiría en la percepción y entendimiento del ciudadano en el presente y, por consiguiente, en la formación del imaginario de su época. Es así como el discurso histórico pasaba a ser -como en tantas otras ocasiones- una herramienta propagandística en manos de los grupos dominantes. Siendo así, el nuevo gobierno se encuentra con la necesidad de adaptar los programas educativos e instituciones⁵⁶ a las exigencias ideológicas y pragmáticas del

⁵⁶ Las escuelas superiores (VUZ -*Vysšee Uchebnoe Zavedenie*- Centro de Enseñanza Superior) sufrieron cambios sustanciales tras la Revolución, tanto en su organización como en su programación. Era imprescindible reorganizar los estudios humanitarios y de ciencias sociales, motivo por el cual, poco después de Octubre se cerraron facultades de historia y de ciencias sociales de todo el país. Los decretos del Sovnarkom “Sobre la reorganización de la enseñanza de las ciencias sociales en las escuelas superiores de la RSFSR” (“*O reorganizatsii prepodavaniya obshchestvennykh nauk v vysshiy uchebnyy zavedeniyakh RSFSR*”, 19 de noviembre de 1920. Se puede consultar el decreto en ruso en <http://www.lawfirm.ru/comments/index.php?id=13718>, ref. 27.12.2015) y “Sobre el establecimiento de un mínimo general científico obligatorio en todas las escuelas superiores de la RSFSR” (“*Ob ustanovlenii obshchego nauchnogo minimuma, obyazatel'nogo dlya prepodavaniya vo vsekh vysshiy shkolakh RSFSR*”, 4 de marzo de 1921. Se puede consultar el decreto en ruso en http://www.libussr.ru/doc_ussr/ussr_868.htm, ref. 27.12.2015) formalizaron este proyecto. El objetivo era que el nivel de preparación científica y los materiales utilizados para las enseñanzas de estas materias de historiadores y sociólogos tuvieran una orientación eminentemente marxista. Asimismo, en los años 20 se formó la “Comisión para la recolección y estudio de materiales de la historia de la Revolución de Octubre y del Partido Comunista” (Istpart- *Komissiya po istorii Oktyabr'skoi revolyutsii i RKP(b)*), en activo hasta 1939. Para una información en profundidad sobre la historia y el funcionamiento de este organismo, véase la Tesis Doctoral de Elena Kalínkina, 2009). Otra institución que marcaría el desarrollo educativo en la URSS fue el Instituto de Marx y Engels. Lo que empezó siendo el primer museo sobre el marxismo del mundo, se convertiría el 11 de enero de 1921, por decisión del Orghburó, en el Instituto de Marx y Engels (posteriormente, Instituto Marx-Engels-Lenin en 1931). El instituto tendría como misión el “estudio y exploración de cuestiones sobre la génesis, desarrollo y divulgación de la teoría y la práctica del marxismo, y también la historia del proletariado y su lucha de clases”. Por decreto de la Comisión Electoral Central (TsIK - *Tsentrál'naya Izbirátel'naya Komissiya*-) y del Sovnarkom, desde el 24 de julio de 1924, este instituto era reconocido como el único en la URSS encargado del “depósito estatal de todos los documentos originales que guardan relación directa con la

nuevo sistema y de (re)educar a los docentes de la URSS⁵⁷, por ejemplo. En los años 20 y 30 se publicaron numerosos manuales, discursos, textos de distinta índole y libros, además de charlas y conferencias, sobre

actividad de Marx y Engels, y la edición de sus obras” [La referencia a estas informaciones la hemos encontrado en el Portal de los Archivos de Rusia, ref. <http://www.rusarchives.ru/publication/ryazanov.shtml#s21>, 27.12.2015]. En relación a la conservación de documentos de archivo, con el decreto “Sobre la reorganización y centralización de los asuntos de archivo” (“*O reorganizatsii i tsentralizatsii arjivnogo dela*”, 1 de junio de 1918, ref. en <http://www.hist.msu.ru/ER/Text/DEKRET/18-06-01-2.htm>, 27.12.2015) se subrayaba la importancia de la centralización de la recogida y almacenaje de documentos históricos. La importancia del estudio y control de la historia también se percibe en la aparición en los años 20 de numerosas publicaciones periódicas de corte histórico, entre las que destacamos *El historiador-marxista (Istórik-marksist*, revista fundada en 1926 bajo el auspicio del Departamento de Prensa del Comité Central y del Agitprop, pasaría a ser la publicación oficial para historiadores y teóricos del marxismo. Se publicó hasta 1941. Se pueden consultar algunos de sus números desde [http://publ.lib.ru/ARCHIVES/V/"Voprosy_istorii"/"Istórik-marksist".html](http://publ.lib.ru/ARCHIVES/V/), ref. 27.12.2015), *Boletín de la Academia Comunista (Véstrnik Kommunistícheskoi Akademii*, publicación oficial de la Academia Comunista, 1918-1936, institución de estudios superiores y de investigación científica de la RSFSR y la URSS que incluía a los institutos de filosofía, historia, arte, idiomas, literatura, historia, economía mundial, política, institutos de ciencias naturales, etc. Fue fundada por decreto del Comité Central Ejecutivo y del Sovnarkom el 25 de junio de 1918 -“*Polozhenie VTsIK i SNK o Sotsialistícheskoi akademii obshchéstvennyj nauk*”, ref. <http://www.hist.msu.ru/ER/Text/DEKRET/18-06-25.htm>, 27.12.2015-), *Asunto de archivo (Arjivnoe delo*, revista publicada por los órganos centrales de los archivos de la URSS y la RSFSR entre 1923 y 1941. En ella se publicaban los decretos e instrucciones en relación a los archivos, se discutían temas sobre metodología archivística, la situación de los archivos en el país y en el extranjero, etc.), *Revolución proletaria (Proletárskaya revolyútsiya* (1921-1941), fue el órgano central del Istpart durante sus primeros años (posteriormente, del Instituto Lenin y del Instituto Marx-Engels-Lenin) y se encargaba de la publicación de artículos de investigación, documentos y memorias sobre la historia del movimiento obrero, del Partido Comunista, de la Revolución de Octubre y de la Guerra Civil. Ref. en [http://publ.lib.ru/ARCHIVES/P/"Proletarskaya_revolyuciya"/"Proletarskaya_revolyuciya".html](http://publ.lib.ru/ARCHIVES/P/), 27.12.2015), o *El Bolchevique (Bol'shevik*, revista política y teórica del Comité Central, publicada entre 1923 y 1941. Entre sus tareas principales estaba ofrecer a los ciudadanos respuestas a las preguntas sobre la vida corriente desde el punto de vista de la teoría y la práctica del bolchevismo).

⁵⁷ El 11 de febrero de 1921 se establecían, por decreto del Sovnarkom, los Institutos para la preparación del Profesorado Rojo (“*Ob uchrezhdenii Institutov po podgotovke Krasnoi Professury*”) con el objetivo de establecer en las ciudades de Moscú y Petrogrado “Institutos para la preparación del Profesorado Rojo para la enseñanza en las escuelas superiores de las repúblicas de economía teórica, materialismo histórico, desarrollo de las formas sociales, historia contemporánea y construcción soviética”. El Comisariado del Pueblo para la Instrucción Pública era el encargado de organizar estos institutos [Ref. en <http://istmat.info/node/45893>, 1.12.2015].

historia del Partido Bolchevique y del marxismo, en una línea conforme a cómo se debería entender la historia de estos temas según el gobierno.

Al igual que ocurriría en el arte (tal y como veremos en el Capítulo IV de esta Tesis), los grandes historiadores de los años 20 y principios de los 30 eran viejos bolcheviques revolucionarios. Stalin percibió cierta amenaza en que la hegemonía de la narración de la historia estuviera en manos de estos revolucionarios y decidió actuar para controlar el trabajo de los historiadores. Así es como, según Grigor Suny, se puede percibir el posicionamiento de Stalin como “árbitro” de la “historia correcta” (Suny, 2003: p. 228). La nueva historia de la Unión Soviética y del Partido había de estar protagonizada por héroes históricos y narrar el glorioso pasado del país. Este es el objetivo del decreto del Consejo de Comisarios del Pueblo de la URSS y del Comité Central del Partido Comunista “Sobre la enseñanza de la historia cívica en las escuelas de la URSS” (Suny, 2003: pp. 228-229), del 16 de mayo de 1934, que establecía que la historia que se enseñaba en los colegios hasta la fecha era “insatisfactoria”. Según este ordenamiento, a los alumnos se les enseñaba historia con “definiciones abstractas de las formaciones sociales y económicas”, motivo por el cual se decretaba redactar nuevos libros de historia.

En los años de la Gran Guerra Patriótica, con todos los historiadores ya aleccionados⁵⁸ sobre cómo “era” -no “podría ser”- la historia de la URSS

⁵⁸ Al respecto es interesante el trabajo de Aleksánder Dubrovski (2005), que trata la evolución de las actitudes estatales-de partido en relación al modo de hacer historia desde la Revolución Cultural (1928) hasta los últimos años de Stalin. En opinión de este autor, a partir de los años treinta prácticamente todas las políticas partían del jefe del Partido, por lo que los historiadores no tuvieron más remedio que plegarse a la historia oficial como método de supervivencia. Aun así, Dubrovski destaca la existencia de algunos historiadores que sufrieron la dureza de las cárceles, exilio, arrestos o campos de trabajo por alejarse de la línea marcada desde el Partido, en un intento frustrado de guiar su carrera según su conciencia y ética profesional.

y del Partido, y con el claro objetivo en mente de movilizar a la población, la narración del pasado de la Unión Soviética estaba ya sistematizada y ofrecía una única perspectiva. Posteriormente, la historia que se contaría en los años que siguieron al término de la Gran Guerra Patriótica sería la del triunfo de un pueblo unido bajo la sabia guía del líder.

Sobre historiografía soviética en concreto tendremos presentes dos obras que nos han resultado de interés al respecto: *Soviet historiography of philosophy: Istoriko-filosofskaja nauka* de Zweerde (1997), y *Sovétskaya Istoriográfiya*, de Afanásiev (1996). Afanásiev habla de tres corrientes en el estudio de la historiografía soviética por parte de los investigadores occidentales: totalitarista, revisionista y posrevisionista⁵⁹. En el primero de estos tres modelos, el totalitarista, el comunismo y las estructuras de poder del sistema soviético son el centro de estudio. Sin embargo, apunta Afanásiev, los historiadores totalitaristas (como Richard Pipes) no consiguen establecer vínculos entre estructuras de poder, ideología, Estado y sociedad. Una segunda corriente, la llamada de los “revisionistas” (liderada por Sheila Fitzpatrick), se caracteriza por acercarse al estudio de la historia partiendo de la idea de que el estalinismo fue apoyado también “desde abajo”, y parte del marxismo para el estudio de la influencia de los factores socioeconómicos en el funcionamiento del sistema soviético. Por último, Afanásiev habla de una tercera tendencia en la historiografía sobre la Unión Soviética en Occidente muy ligada a la anterior: los posrevisionistas (como Jochen Hellbeck), que otorgan la misma importancia al estudio de la ideología y a sus manifestaciones en la vida cotidiana. Afanásiev también menciona la importancia de la apertura de numerosos archivos soviéticos para acercarse a la historia soviética desde nuevas perspectivas. Una nueva

⁵⁹ Sobre la misma clasificación de las diferentes tendencias, véase Marcinkevičienė (2005).

generación de historiadores rusos, entre las que se encuentra el propio Afanásiev (1996b), se enfrenta al estudio historiográfico desde nuevas consideraciones. Miran a los hechos “*without prejudice, without an a priori construct into which facts must be fitted (...). Memory is an element of social consciousness, which fundamentally must be historical in nature. By straining our memories we seek to find meaning in our lives, to understand our place in history, and ultimately to know ourselves*”. Los nuevos historiadores rusos pretenden transformar su historia desde “*a factory of lies*” a un medio de liberación, y así “*help the collective memory rid itself of those aspects that the regime tries to retain in the «official memory»*”.

Varios acontecimientos históricos influirán en el surgimiento o cambio en las tendencias en la historiografía sobre la Unión Soviética. En primer lugar, el fin de la Segunda Guerra Mundial y el inicio de la Guerra Fría marcaban el comienzo de la corriente dominada por la escuela totalitaria, en la que destacan autores como Hannah Arendt, Zbigniew Brzezinski y - más orientados a la historia soviética- Robert Conquest, Richard Pipes o Adam Ulam. En el contexto de los años 70, influidos por las propuestas de la historia social y las consecuencias de la Guerra de Vietnam, surgirían los historiadores “revisionistas”⁶⁰ (Sheila Fitzpatrick, Arch Getty, Lynna Viola, Roberta Manning, etc.), posteriormente completados (o refutados)

⁶⁰ Dos acontecimientos marcan y definen el surgimiento de la corriente revisionista. En primer lugar, la conferencia de Bellagio de 1974, organizada por Robert Tucker y Stephen Cohen para hablar de estalinismo y totalitarismo y en la que también participó Sheila Fitzpatrick. Los historiadores participantes estaban dispuestos a destruir la barrera entre la historia de Rusia y la soviética, apostando por una historia de Rusia que no acaba con la Revolución de 1917, y defendiendo las nuevas miradas alternativas al totalitarismo. Aquel encuentro pondría también en evidencia los desencuentros entre la historiadora australiana y algunos autores americanos, como el propio Cohen (Fitzpatrick, 2008). Un segundo acontecimiento definitorio del modelo revisionistas sería la publicación de *Cultural Revolution in Russia* (1978), en cuya introducción, redactada por Fitzpatrick, quedaría plasmada la idea germinal de los revisionistas.

desde la historia cultural por los “posrevisionistas” (Stephen Kotkin, Jochen Hellbeck). Estos últimos iniciaron sus investigaciones a finales de los años 80 y principios de los 90, coincidiendo con la desintegración de la Unión Soviética y la apertura de nuevos archivos soviéticos⁶¹, tanto oficiales como personales. Para Daniels (1988) los acontecimientos de 1991 y la disponibilidad de nuevos documentos de archivo marcaron un punto de inflexión en la forma de escribir y entender la historia de la Revolución rusa y el periodo soviético hasta la Segunda Guerra Mundial. Autores como Stephen Kotkin (1998) mantienen que el derrumbe de la URSS marcaría el modo en el que los investigadores se acercarán a los acontecimientos de 1917.

El acceso a estas nuevas fuentes de documentación en los 90 propició la aparición de nuevos campos de investigación y puntos de vista que, desde la historia cultural e intelectual⁶², desafiaron a los historiadores sociales.

⁶¹ No fueron sólo revisionistas y posrevisionistas quienes utilizaron documentos procedentes de archivos soviéticos para sus investigaciones. Los archivos de Partido Comunista de Smolensk fueron robados íntegramente por los nazis durante la Segunda Guerra Mundial y llevados a Alemania. El científico político americano Merle Fainsod los utilizaría para escribir en 1958 *Smolensk under Soviet Rule*. Otro archivo disponible antes de los años 70 fue reunido por el *Russian Research Center* de la Universidad de Harvard y está compuesto por más de 300 entrevistas a inmigrantes soviéticos realizadas después de la Segunda Guerra Mundial. Los entrevistados eran emigrantes soviéticos que vivieron en Berlín o Nueva York después de la contienda. De nuevo, esta investigación está influenciada por el contexto político-ideológico de la Guerra Fría, desde la perspectiva antisoviética y anticomunista estadounidense. Se puede consultar *online* en <http://oasis.lib.harvard.edu/oasis/deliver/~fun00001#TarManuals> [Ref. 17.12.2015].

⁶² Para Daniel Beer (2005), la apertura de los archivos soviéticos y la rápida expansión de la historia cultural incitaron a los investigadores a “reconceptualizar” las características principales del sistema estalinista y a abrir nuevos campos de estudio: unos centrarían su atención, de nuevo, en la génesis del régimen soviético (1914-1922); otros se centrarían en incluir a la Rusia estalinista en una perspectiva paneuropea (nos interesan, en este punto, las aportaciones al respecto de Hoffmann (2003), Kotkin (1995) y Amir Weiner (1999), que insisten en la necesidad de reinsertar el estalinismo en el proyecto de ilustración paneuropeo); también surgirían nuevos historiadores que investigarían acerca de la formación de la identidad en las primeras dos décadas del poder soviético y las innovaciones que tal hecho conllevó. Para Orlovsky (1990), la investigación de la historia soviética estaría marcada por dos cambios paradigmáticos: el primer cambio conduciría del

Mientras que los revisionistas se centraron en el estudio de la sociedad y el comportamiento del individuo, los posrevisionistas orientaron más sus investigaciones hacia el discurso y la subjetividad (Fitzpatrick, 2008: p. 689), donde planteaban una “explicación de las dimensiones objetivas de la experiencia soviética y el redescubrimiento de los asuntos ideológicos” (Fitzpatrick, 2007: p. 87). Anteriormente, los revisionistas habían disputado la hegemonía del monolítico discurso totalitarista *nachal'tvo vs. narod* (autoridad vs. pueblo) (Fitzpatrick, 1986: p. 359); se habían centrado en la conformación social del estalinismo, en mostrar la revolución estalinista como una revolución “desde abajo” en lugar de “desde arriba”; y subrayaron la idea del fin de la proposición académica que sostenía que bajo el gobierno estalinista existió una sociedad oprimida y subyugada, arguyendo que sí que hubo cierto apoyo al régimen por parte de los ciudadanos soviéticos.

Consideramos los planteamientos revisionistas y posrevisionistas de la historiografía soviética más adecuados para nuestra investigación, toda vez que priorizan el estudio de documentos de archivo desde el enfoque de la historia social y cultural, respectivamente, lo que nos permitirá un acercamiento a dichos documentos desde una perspectiva social, orientación que encaja mejor con nuestra visión de la propaganda como herramienta para la construcción de imaginarios de clase.

eclecticismo que surge de las numerosas biografías de líderes revolucionarios y de la historia política centrada en el Partido Comunista, a la historia social; y el segundo, de la historia de la Rusia Imperial y de las revoluciones de 1917 (Febrero y Octubre), a la historia del periodo pos-1917. Los debates, continúa Orlovsky, habían estado centrados en la confrontación Estado -Sociedad, totalitarismo-estalinismo, cuestionándose el significado profundo de la “transformación revolucionaria” y las continuidades entre regímenes o líderes. Estos debates se han mantenido desde infinidad de puntos de vista, pero, en opinión de Orlovsky, sin llegar a un destino claro.

Las visiones tradicionalistas del totalitarismo sufrían de la estrechez de miras de una ciencia política marcada por la dicotomía “nosotros vs. ellos”. Tal dicotomía limitaba el conflicto al sempiterno e irresoluble enfrentamiento entre buenos y malos, del que también derivaría la existencia de ideas (ideologías, gobiernos) buenas y malas, defendibles e indefendibles. La Rusia que surge de la Revolución de 1917 es vista como un sistema rígido e inamovible, definido y controlado desde los centros de poder, en la que la historia social no tiene peso y donde el ciudadano no tiene ningún papel relevante en la construcción de la sociedad de la que forma parte. En la investigación occidental, los primeros estudios sobre estalinismo están vinculados al modelo totalitario y eran percibidos -sobre todo entre autores norteamericanos de los años 50- como una continuación del autoritarismo bolchevique leninista.

Entre los autores fundamentales para la definición del modelo totalitario sobresalen los nombres de Hannah Arendt (2013) y Brzezinski (1964)⁶³.

⁶³ Consideramos fundamental para el entendimiento del totalitarismo el libro de Hannah Arendt *Los orígenes del totalitarismo* (2013). Esta autora introduce una nueva característica básica en la definición de los regímenes totalitarios: el gobierno totalitario se basa en el apoyo de las masas “de individuos atomizados y aislados” (Arendt, 2013: p. 453) que no provendría de la ignorancia ni del lavado del cerebro. Los regímenes totalitarios “gobiernan y se afirman con el apoyo de las masas” y su enorme popularidad y apoyo no es atribuible a la “propaganda dominante y mentirosa sobre la ignorancia y la estupidez”, puesto que esta propaganda es “invariablemente tan franca como mendaz” (Arendt, 2013: p. 433). En opinión de Arendt, en los totalitarismos (que no hay que confundir con dictaduras o regímenes autoritarios) no hay poder, sino violencia. La dominación total que ejerce el régimen totalitario no permite la libre iniciativa en ningún aspecto de la vida. Arendt considera regímenes totalitarios el estalinista desde 1929 y el alemán a partir de 1933, y rechaza que fueran una mera continuación, por agravación, de las situaciones previas. Ambos sistemas, además, comparten la existencia de “pilares burocráticos del terror” y de una “ficción ideológica” que contribuyen en la creación una estructura social totalmente politizada y de un único y monolítico aparato partidista. Esa “ficción ideológica” presupone que “un movimiento, como algo distinto de un Partido, se ha apoderado del poder. La característica de este sistema es que el poder sustancial, la potencia material y el bienestar del país son sacrificados constantemente al poder de la organización, de la misma manera que todas las verdades fácticas son sacrificadas para que sea consecuente la ideología” (“Prólogo a la tercera parte: Totalitarismo” en Arendt, 2013: p. 55). Nos parece también destacable el concepto de “predicción infalible” atribuida a los

Para ellos, el régimen nazi y el soviético eran igualmente totalitarios. A grandes rasgos, el modelo totalitario presenta a la Unión Soviética como una entidad fuertemente organizada que ejerce un poder vertical, con el terror, la coerción y la violencia como herramientas elementales. Según Fitzpatrick (2007), los partidarios de esta corriente aseguran que en regímenes totalitarios se produce la atomización de una sociedad que es

líderes y sistemas totalitarios, que tiene que ver con su innata capacidad para la interpretación “correcta” de las cosas (historia, naturaleza, etc.). Esta “predicción infalible” (Arendt, 2013: pp. 485-486) sería objeto de preocupación de los líderes (que temerían que sus promesas o predicciones no se cumplieran) y causaría gran efecto sobre la propaganda (que tendría que hacer encajar la realidad en las mentiras propuestas desde el poder): “sólo en un mundo completamente sometido a su control puede el gobernante totalitario hacer realidad todas sus mentiras y lograr que se cumplan todas sus profecías”. El planteamiento de propaganda totalitaria que hace Arendt entroncaría, en ciertos aspectos, con nuestra propuesta de propaganda como construcción de imaginarios: “Antes de conquistar el poder y de establecer un mundo conforme a sus doctrinas, los movimientos [totalitarios] conjuran un ficticio mundo de consistencia que es más adecuado que la misma realidad a las necesidades de la mente humana; un mundo en el que, a través de la pura imaginación, las masas desarraigadas pueden sentirse como si estuvieran en su casa, hallarse protegidas contra los interminables *shocks* que la vida real y las experiencias imponen a los seres humanos y sus esperanza (...). La fuerza de la propaganda totalitaria (...) descansa en su capacidad de aislar a las masas del mundo real” (Arendt, 2013: p. 489) y, añadimos nosotros, en construirles un mundo en el que su papel se adapte a las exigencias y necesidades del régimen. Las masas maduras “no creen en nada visible, en la realidad de su propia experiencia; no confían en sus ojos ni en sus oídos, sino sólo en sus imaginaciones” (Arendt, 2013: p. 487). Por otra parte, la obra de Friedrich y Brzezinski *Totalitarian dictatorship and autocracy* (1964) es también clave en el desarrollo de la corriente totalitaria. En él atribúan al totalitarismo las siguientes características: “1. *a totalitarian ideology*. 2. *A single party committed to this ideology and usually led by one man, the dictator*. 3. *A fully developed secret police; and three kinds of monopoly or, more precisely, monopolistic control; namely, that of a) mass communication; b) operational weapons, and c) all organizations including economic ones, thus involving central planned economy*” (Friedrich y Brzezinski: 1964: p. 126). Nos parece interesante destacar también aquí la descripción de las características del fenómeno totalitario expuestas por Raymond Aron (1968). En primer lugar, un único partido poseerá el monopolio de la actividad política; una segunda característica destacaría el fundamento ideológico del partido, desde donde actuará y que se convertirá en la única verdad oficial del Estado, capaz de otorgarle plena autoridad; en tercer lugar, los estados totalitarios se caracterizarían también por mantener un absoluto control de los medios para ejercer la violencia y la persuasión, por lo que todos los medios de comunicación pasarán a estar controlados por el Estado; una cuarta característica expuesta por Aron mantiene que la mayoría de las actividades profesionales y económicas formarían parte del aparato del Estado y, por lo tanto, estarían cargadas de ideología oficial; la última característica, vinculada con la anterior, apunta a que todas las actividades, tanto del Estado como del ciudadano, estarían sujetas a la ideología oficial.

pasiva y objeto fácil de control y manipulación. Asimismo, bajo el totalitarismo y el consiguiente mandato de un partido monolítico, el terror es utilizado como herramienta de control, y la propaganda, como instrumento de movilización. Para estos autores, los textos de líderes soviéticos (Lenin y Stalin, principalmente) y los documentos oficiales o del Partido-Estado (como el periódico oficial del Partido, *Pravda*) eran fuentes de información primordiales. A partir de los años 70, algunos historiadores encontrarían el modelo totalitario insuficiente y erróneo en su explicación de la sociedad soviética, por lo que propusieron un giro en la manera de enfrentarse al entendimiento de la historia de la Unión Soviética. Los nuevos investigadores plantearon un salto de las ciencias políticas a la historia social, en el que el individuo corriente, como parte de la sociedad, adquiere mayor relevancia en la narración de la historia, dejando de lado los relatos sobre la vida de los líderes políticos o el desarrollo de los sistemas políticos.

Sheila Fitzpatrick es el nombre más destacado dentro de la primera corriente revisionista de la historia soviética y del estalinismo⁶⁴. Fitzpatrick (2007) plantea esta nueva tendencia dentro de la soviología como un “desafío” de la historia social a la dominación de la ciencia política en la narración de la historia, una transformación que se podría interpretar también como un “cambio de paradigma” en los estudios históricos sobre la Unión Soviética y, particularmente, sobre el estalinismo. Sin embargo, la autora australiana cuestiona que se pueda

⁶⁴ Reichman (1988) nos plantea una interesante cuestión acerca de si en la investigación del estalinismo se habla más del propio Stalin que del periodo en el que lideró el país. Compartimos, en cierto modo, este cuestionamiento, toda vez que hemos podido observar cómo determinados autores han centrado, aunque de manera indirecta en ocasiones, sus investigaciones en la figura del líder georgiano, otorgándole el control absoluto de la organización del poder y de la sociedad y limitando, de este modo, la capacidad de influencia de otros factores en la construcción de la sociedad soviética.

hablar de “cambio de paradigma” en relación al movimiento posrevisionista, en el que se conmutaría historia social por cultural. Su controvertido artículo “New perspectives on Stalinism” (1986) es considerado por algunos como el “manifiesto” de los revisionistas (Cohen, 1986: p. 376), a los que tanto Fitzpatrick como los críticos de esta corriente, algunos de manera peyorativa o irónica (Cohen, 1986; Kenez, 1986: p. 396), denominan “*new cohort*”⁶⁵ (Fitzpatrick, 1986: p. 358), etiqueta que ella misma rechaza en su artículo⁶⁶. En dicho artículo describía los que, en su opinión, eran los nuevos caminos que se abrían para la investigación en historia social de la URSS de los años posteriores a 1917 y durante periodo estalinista, y pretendía comprobar, de este modo, cuál era el impacto de los historiadores sociales en el estudio del periodo estalinista.

Frente al modelo totalitario, tanto revisionistas como posrevisionistas proponen como objeto de estudio prioritario de la historiografía soviética el análisis de una sociedad “activa” y no percibida como un agente pasivo

⁶⁵ Se refería a la nueva corriente de historiadores (sociales) que, con un fuerte sentido de grupo y reafirmada su identidad profesional, estudian la historia soviética como alternativa a los científicos políticos, quienes hasta la fecha habían dominado el campo desde el modelo totalitario. Esta “*new cohort*” de historiadores profesionales se centra en los recursos de archivo y otras fuentes primarias y se alejan de las visiones de los soviétólogos anteriores que giraban en torno a política e ideología.

⁶⁶ Algunos autores revisionistas rechazarían pertenecer a esa “*new cohort*”, lo que Fitzpatrick percibiría casi como un abandono y una traición (Fitzpatrick, 2008). H. Kuromiya se siente más cercano a los estudios políticos y de historia social y sostiene que “*no single view on Stalinism unites the new cohort*” (Kuromiya, 1987: p. 404), aunque se refiere a “*new cohort*” (incluyéndose en ella) al defender que ellos no están tan interesados en culpar a Stalin u otros líderes como en “*explaining how and why the dreadful things happened in what context*” (Ídem: p. 406). Roberta T. Manning muestra su confrontación con la propuesta de Fitzpatrick en dos aspectos: la dirección que los estudios soviéticos deben seguir y la relación entre Estado y sociedad durante el estalinismo en el proceso histórico. Según Manning, Fitzpatrick ve esta relación como un “o lo suyo o lo nuestro”, mientras que Manning cree que, en algún momento, Estado y sociedad pueden interactuar en la modelación de ese proceso histórico. Así, a la pregunta “¿desde arriba o desde abajo?”, una “segunda generación” de revisionistas responderá que “ambos” (Manning, 1986: pp. 408-409).

y sujeto al control político, y cuestionan el carácter monolítico del sistema político. Los revisionistas no estaban demasiado interesados en el estudio de la ideología y tendían a considerar los pronunciamientos ideológicos como una “máscara” que se extendería sobre lo que realmente estaba pasando. Asimismo, estos investigadores defienden que el Terror solo no podía “imponer conformidad” ni “asegurar la supervivencia del régimen”, por lo que plantean que debió de existir cierto apoyo social al régimen estalinista (Fitzpatrick, 2007: p. 81), tema clave en las investigaciones de estos historiadores. Para Lynne Viola (2013), los revisionistas aportaron a la historiografía soviética el estudio de la base social del estalinismo y de la naturaleza instrumental del Terror, e indagaron en la “menos que perfecta” aplicación de las políticas de Moscú en las provincias. Desde esta perspectiva, proveyeron a la investigación con nuevos temas, fuentes y aproximaciones para la investigación académica del periodo posterior a 1917 y, especialmente, del estalinismo, trabajando en un sistema “centro-periferia” que permitió vislumbrar la existencia de desorden y debilidad en la administración, además de una destacable “violencia instrumental”. Al aplicar estas consideraciones al estudio sobre la sociedad urbana o la campesina, pudieron explorar temas concernientes al apoyo social del régimen (Viola, 2013: p. 6), otra de las grandes aportaciones del revisionismo.

A pesar de que los llamados revisionistas presentan el estalinismo desde el punto de vista de la vida cotidiana y de la “gente corriente”, no niegan el papel fundamental del Estado en el cambio social de la época, aunque subrayan que ese Estado no habría acabado por completo con la capacidad de pensamiento y acción del ciudadano soviético. Coinciden en destacar que la aceptación del régimen y del ideal socialista podría venir fraguándose desde antes de la Revolución. Los historiadores del modelo

totalitario, por el contrario, sí defienden que el cambio social se produjo como consecuencia, exclusivamente, de la imposición del régimen soviético⁶⁷. El estudio de la historia del estalinismo desde la mirada hacia la “gente corriente” significaría acercarse a los relatos de los cambios en la vida cotidiana de los ciudadanos soviéticos: en la situación de la situación de la mujer⁶⁸, en los artículos de consumo u ocio a los que se podía tener acceso⁶⁹, o en la familia y el ámbito de lo doméstico⁷⁰.

Las propuestas revisionistas han sido fuente de controversia y objeto de fuertes críticas desde su formulación en los años 70, tanto dentro del propio grupo o afines (revisionistas y posrevisionistas), como por parte de

⁶⁷ Volvemos aquí a insistir en el contexto de la Guerra Fría en la que se escribieron los textos de autores de la corriente revisionista, tales como Robert Conquest o Richard Pipes. De estos autores y sobre la época estalinista y comunista, véase, Conquest (1991, 1999) y Pipes (2003).

⁶⁸ Sobre la situación de la mujer en los años previos a la revolución y durante el periodo estalinista, recomendamos los trabajos de Sities (1976), Goldman (1993) y Attwood (2000).

⁶⁹ Sobre este tema es interesante el libro de Jukka Gronow *Caviar with Champagne: Common Luxury and the Ideals of the Good Life in Stalin's Russia* (2004), donde estudia cómo se formó la cultura de consumo estalinista en un periodo de gran carencia de productos básicos para la mayoría de población. A principios de los años 30, Stalin defendía que aquellos que mostraran mayores habilidades y hubieran realizado mayores esfuerzos para contribuir al proyecto de construcción socialista, deberían recibir mejores salarios o ser compensados materialmente. Este grupo de “servidores” destacados del proyecto socialista estaba compuesto, principalmente, por aquellos del Partido que habían sido promocionados y/o que formaban parte de la nueva *intelligentsia* soviética y que, por ende, gozaban de una mejor “posición social”. Dicho grupo proporcionaba una base de consumidores potencial a quienes, en opinión de Gronow, se animaba al consumo de productos de lujo a los que sólo ellos, por su acomodada posición social, podían tener acceso.

⁷⁰ Sobre familia y cotidianidad durante el estalinismo, véase, entre otros, Ashwin (2000), Boobyer (2000) u Orlando Figes (2009), quien realiza una reconstrucción de la vida privada de centenares de ciudadanos soviéticos a través de entrevistas y archivos familiares (compuestos, principalmente, por fotografías y cartas que se pueden consultar en el archivo del autor www.orlandofiges.com [Ref. 17.12.2015]). Otra obra que nos ayuda a entender los cambios en la vida cotidiana de los soviéticos es *Everyday Stalinism*, de Sheila Fitzpatrick (1999), que recoge, en un solo volumen, aspectos destacados de todos los cambios arriba mencionados.

historiadores de otras tendencias. Dos son las principales fuentes de estas críticas: la propuesta del estudio de la historia soviética “desde abajo”, planteando la “revolución estalinista” como auspiciada por las masas y rompiendo con la idea de un Estado fuertemente estructurado y de un Partido monolítico; y el acercamiento que estos historiadores hacen al Terror como parte integrante del desarrollo de la sociedad estalinista, evitando hablar directa y únicamente de represión y violencia⁷¹, lo que propiciaría numerosas acusaciones de falta de integridad moral.

Otros temas del revisionismo que también han sido centro de ataques por parte de los críticos de estas corrientes son: el tema de la movilidad social y profesional “hacia arriba”⁷²; la presentación del Estado liderado por Stalin como débil y desorganizado; la negación de la existencia de un plan de terror masivo; la presión ejercida desde abajo por las masas como acicate de cambios sociales y en políticas; la existencia de cierta resistencia por parte de obreros y campesinos al proyecto identitario,

⁷¹ Un buen resumen de los reproches efectuados por los críticos al revisionismo en general y al trabajo de la historiadora de origen australiano en particular, se puede encontrar en Fitzpatrick (2008).

⁷² Sobre este tema, véanse los trabajos de Fitzpatrick (1979, 1979b y 1992) y Bailes (1978). En ellos se explica el papel de la educación y el surgimiento de los *vydvizhentsy* (los trabajadores que promocionaron durante el Primer Plan Quinquenal y que acudieron previamente a escuelas formales, y aquellos que fueron señalados desde dentro del Partido para puestos de responsabilidad) y los *praktiki* (aquellos que promocionaron a puestos de especialistas y en la administración sin educación formal especializada). Las principales críticas a la idea de la movilidad desde abajo provienen de otros revisionistas. Grigor Suny se muestra contrario a la idea de la promoción proletaria o desde abajo porque supondría hablar de una clase obrera que buscaba activamente la promoción, y no de una clase obrera consciente. Moshe Lewin, añadiría: “*The 1930s was an era of great mobility, but for too many the direction was down, no up. Whole classes were created or grew, while others disappeared. Cadres were educated and promoted in massive numbers, while other masses of cadres were destroyed. Professional training was impressive, but the majority of the working class was still working with their bare hands*” (Lewin, 1985: p. 34).

social y de Estado de las autoridades soviéticas⁷³; la tiranía ejercida por las autoridades locales que, alejándose de los mandatos del centro y adaptando las políticas a las situaciones locales, ponían en marcha duras medidas para evitar el caos o las rebeliones; o la afirmación de que las ambiciones de la ciudadanía y las autoridades coincidían y que las masas participaron activamente en las purgas (Pavlova, 2001). Como base de interpretación de estos elementos, los revisionistas defenderán la primacía del análisis social sobre aspectos políticos o ideológicos.

El primer tema que uniría a los revisionistas, por tanto, sería su interés por investigar el apoyo “desde abajo” al régimen y esperar que ese descubrimiento cambiara el modo en que se estudiaban los años 30 soviéticos y sus principales acontecimientos (colectivización, industrialización, purgas⁷⁴). Los historiadores sociales suelen preferir la perspectiva “desde abajo”, “*that is, from the society, or even from the grass-roots viewpoint of ordinary lower-class citizens*” a la perspectiva “desde arriba” del gobierno y la élite (Fitzpatrick, 1986: p. 367). Así, los

⁷³ Autores como David Hoffmann (2000), Sarah Davies (1997), Stephen Kotkin (1995) o Sheila Fitzpatrick (1995) muestran cómo entre la nueva sociedad soviética existían focos de resistencia, principalmente entre campesinos y obreros. Al rechazar el modelo de las autoridades de un proletariado leal, frustraban los esfuerzos del Partido por construir un orden social y político basado en la ideología bolchevique. Esta “resistencia” se rebeló contra las autoridades en un intento por retener su identidad social y por defender una visión del mundo diferente a la de las autoridades soviéticas.

⁷⁴ Sheila Fitzpatrick estudió la movilidad hacia arriba de trabajadores y campesinos, lo cual, en su opinión, estaba estrechamente vinculado con el cumplimiento de la promesa de que la Revolución llevaría a los trabajadores al poder (Fitzpatrick, 1992). En este sentido, autores como Lynne Viola (1989), Lewis Siegelbaum (1990) o Hiroaki Kuromiya (1988) trabajaron sobre el éxito de la movilización de trabajadores en apoyo a las políticas del régimen. Viola (1986 y 1989) identificó cierto apoyo al régimen por parte de la clase trabajadora con respecto a la colectivización y descubrió que los sectores inferiores del aparato del Partido eran, en ocasiones, más radicales que el propio Politburó, aunque no se encontró apoyo relevante por parte del campesinado. Getty (1985) y Manning (1984) llegaron a una conclusión similar pero en relación con las Grandes Purgas, en cuanto al papel fundamental de secciones inferiores y locales del Partido. Viola (1986), por su parte, subraya en su obra cómo el descontento y las manifestaciones de mujeres en el campo ante la colectivización pudo haber provocado una remodelación de determinadas políticas.

límites entre sociedad y Estado en la época previa a la guerra se presentarían “*hopelessly indefinite*” (Manning, 1987: p. 409). Esta perspectiva “desde abajo” adquirirá gran relevancia en la elección y análisis de fuentes documentales, aunque también será foco de crítica, como veremos más abajo.

La idea de una “revolución desde arriba” aparece ya en el discurso oficial soviético del “Breve curso”⁷⁵ (1938): “*The distinguishing feature of this revolution is that it was accomplished from above, on the initiative of the state, and directly supported from below by the millions of peasants*”. Se refiere, pues, a un cambio revolucionario iniciado por una autoridad política ya existente, y no “contra” ella. Robert Tucker (1990), desde una interpretación cultural, propone el estalinismo (a partir 1929) como una “revolución desde arriba”. La investigación de Tucker se centra en el desarrollo personal de Stalin y concluye que los elementos conservadores nacionalistas recuperados o reinventados por el estalinismo permanecieron subordinados al compromiso clásico bolchevique con una reestructuración “revolucionaria” de la sociedad, aunque fuera desde arriba⁷⁶.

⁷⁵ La *Historia del Partido Comunista Bolchevique de la Unión Soviética*, conocida coloquialmente como “Curso breve” (“*Kratkii kurs*”), se puede consultar *Marxists Internet Archive* en <https://www.marxists.org/reference/archive/stalin/works/1939/x01/> [Ref. 17.12.2015]. La cita mencionada aparece en el Capítulo 7 “*The Bolshevik Party in the struggle for the collectivization of agriculture (1930-1934)*”, epígrafe 2 “*From the policy of restricting the kulak elements to the policy of eliminating the kulaks as a class. Struggle against distortions of the party policy in the collective-farm movement. Offensive against the capitalist elements along the whole line. Sixteenth Party Congress*”.

⁷⁶ Tucker establece una serie de fases en la “revolución de Stalin”. La primera comprendería el periodo entre 1928 y febrero de 1934 (XVII Congreso del Partido, también conocido como “El congreso de los vencedores”). La segunda fase de esta “revolución desde arriba” comenzaría tras el Congreso de febrero de 1934, estaría protagonizada por las grandes purgas y culminaría en 1939. Según Tucker, a partir de 1929 Stalin empuja a la Unión Soviética hacia esta “revolución desde arriba”, que dura una década y cuyo objetivo sería aunar esfuerzos para amasar el mayor poder militar e industrial posible y destinarlo a la lucha de la construcción del socialismo. Por su parte,

Frente a la “revolución desde arriba”, los revisionistas responden con una “revolución desde abajo” y buscan “*to re-examine the relations between state and society in Stalin’s Russia, and instead a traditional view from above, they propose a view from below.*” (Brovkin, 1988: p. 501). Brovkin (1988) acusaría a los revisionistas de estar “fascinados” con la participación de los grupos sociales en la revolución estalinista. Por eso se centran en los procesos sociales que, según ellos, han sido originados desde abajo sin control o con mínimo control desde arriba. Sheila Fitzpatrick (1984) sugeriría la “revolución desde abajo”⁷⁷ como una hipótesis alternativa a la “revolución desde arriba” en relación a los instigadores de los cambios sociales y estructurales que tuvieron lugar bajo la sociedad estalinista, especialmente a partir de 1929. Aunque no niega que hubiera participación de cuadros superiores del Partido en estas transformaciones, apunta que las políticas más radicales se iniciaban “desde abajo”.

Para Pavlova (2001), que se muestra muy crítica con las propuestas revisionistas, la mirada a la revolución estalinista como una “revolución desde abajo” implicaría la existencia de un régimen que tenía menos

Seweryn Bialer incluye a la “revolución desde arriba” dentro de las tres fases de desarrollo del estalinismo posrevolucionario, determinadas por el papel que Stalin tuviera en cada una de ellas. La primera fase sería la de la consolidación del mandato bolchevique, estadio marcado por el diseño de las instituciones básicas políticas, económicas y administrativas, y por la formulación de políticas clave a largo plazo (como la NEP). En esta fase Stalin aparece como “político” en la lucha del poder dentro del Partido. La segunda fase transcurre entre 1928 y 1939 y se caracteriza por el desarrollo de las revoluciones desde arriba, claves en la trascendental transformación de la sociedad soviética, y la remodelación de las antiguas instituciones bolcheviques. En ellas Stalin emerge como “*revolutionary transformer and restorer*” (Bialer, 2001: p. 9). La última fase es denominada por Bialer etapa de “madurez del estalinismo”. Tras la conclusión de las revoluciones desde arriba, se procede al establecimiento de las instituciones políticas y al asentamiento de políticas culturales, sociales y económicas. El papel del líder entonces sería el de “*dictator-administrator*” (Bialer, 2001: p. 10).

⁷⁷ “*Revolution from below*”, entendida como “*below the top, rather than right at the bottom*” (Fitzpatrick, 2008: p. 684).

control sobre la sociedad de lo que se estimaba, cuyas acciones fueron más una improvisación que un plan calculado; asimismo, esta postura también supondría que las decisiones más radicales a menudo entrarían en conflicto con las intenciones de los líderes locales y dieron lugar a consecuencias sociales no planificadas (Pavlova, 2001: p. 71). Daniel Brower (1987) también critica esta visión “desde abajo” y duda de la precisión de los análisis realizados a partir de casos locales, citando los casos de Getty (1985) y Manning (1984), alegando que las localizaciones de sus investigaciones podrían ser irrelevantes o poco significativas del funcionamiento general o central al tratarse casos aislados de distritos remotos y ciudades poco importantes.

Para los críticos del revisionismo, en estos trabajos “*terror is ignored, obscured, and minimised*” (Cohen, 1986: p. 378), el papel del estado y su “exigencia total” se ve reducido (Eley, 1986: p. 390), y otros critican la utilización de las fuentes, que califican de sesgadas y equívocas⁷⁸: para unos pasa por alto datos importantes (Tucker, 1983), y para otros toman las fuentes demasiado al pie de la letra (Rosenfeldt, 1983: p. 86).

Peter Kenez (1986) enumera cuatro aspectos a partir de los cuales se pueden rebatir las propuestas revisionistas. En primer lugar, sostiene que el gobierno del que suelen hablar los revisionistas, especialmente en el campo, era “*weak and disorganized*” (Kenez, 1986: p. 397). Utilizando documentos del Archivo de Smolensk (como en el caso de Roberta Manning o Arch Getty, entre otros), asegura que el Partido no contaba con una organización en la que confiar en los años 30. Pero si, como sugieren

⁷⁸ Siguiendo una línea similar a la argumentación de Tucker, Pavlova (2001) también critica a los revisionistas por generalizar a partir de casos locales y afirmar la existencia de “cierta autonomía” de gobierno a nivel local o en facciones inferiores del Partido, que desobedecían a las autoridades centrales.

los revisionistas, los bolcheviques no contaban con un Partido que funcionara correcta y organizadamente, ni con un amplio aparato coercitivo, ¿a qué conclusiones nos llevarían estas afirmaciones? “*Here the revisionists make an extraordinary leap and absolve the leadership from responsibility for mass murder*” (Kenez, 1986: p. 397)⁷⁹. Kenez opina que el primitivismo de las instituciones políticas no contradice al modelo totalitario, sino que, al contrario, puede ser parte constituyente del mismo. En segundo lugar, los revisionistas hacen hincapié en el significado de luchas entre facciones dentro de la dirección. Así, según Kenez,⁸⁰ creen que destruyen la fachada monolítica de la política soviética. Aunque pudiera haber desacuerdos entre la dirección, no ve en las obras de los revisionistas cómo estos acontecimientos pudieron tener impacto en el Terror (Kenez, 1986: p. 398). En tercer lugar, los revisionistas defienden que hubo apoyo social a las decisiones y políticas más importantes del gobierno⁸¹. En este sentido, Kenez argumenta que los revisionistas exageran la novedad de este aspecto, ya los primeros bolcheviques eran ya maestros de la política moderna, precisamente porque sabían cómo movilizar a la población. A pesar de que el “espíritu utópico” heredado de los bolcheviques se mantuvo durante el Primer Plan Quinquenal (Fitzpatrick, 1978) en los discursos oficiales y se transmitía al

⁷⁹ Kenez señala como ejemplo de este caso el texto de Roberta Manning “Government in the Soviet Countryside in the Stalinist Thirties: The case of the Belyi Rayon in 1937” (1984), en el que su autora “*spends 44 pages to show that the government machinery did no function, and then ends her piece without argument, completely out of the blue*” (Kenez, 1986: p. 397). Sobre el caos existente en la organización local y de las distintas facciones del Partido apuntado por los revisionistas, véanse también Gill (1987), Rittersporn (1979) y Getty (1985).

⁸⁰ Véase, entre otros, Rittersporn (1980-1981).

⁸¹ Sobre el apoyo social otorgado al gobierno soviético, recomendamos los trabajos de Lynne Viola (1989, 1996) sobre el entusiasmo con el que los trabajadores recibieron y participaron en la colectivización. Con respecto al éxito de la movilización de trabajadores en apoyo a las políticas del régimen, véanse también Siegelbaum (1990) y Kuromiya (1988). El caso más extremo es el de Rittersporn, para quien las decisiones políticas que se tomaron durante el estalinismo surgieron en respuesta directa a la presión “desde abajo”.

pueblo a través de distintos canales propagandísticos, Kenez apostilla que este espíritu utópico “*was manipulated and it did not last through the years of terror*” (Kenez, 1986: p. 398). Finalmente, Kenez también acusa a los revisionistas de lograr “*their own satisfaction in presenting their case by going fishing at the wrong place*” (Ídem)⁸².

En su defensa, los historiadores revisionistas aseguran que sus trabajos no son moralistas y que persiguen la objetividad en los temas que estudian, especialmente con respecto a su muy criticado acercamiento al Terror. Kenez muestra su acuerdo en este punto e incide en que no hay temas moralmente correctos o incorrectos en sí mismos. No obstante, añade:

“However, once we choose the social and political history of the Soviet Union in the 1930s as a topic, whatever aspect we emphasize inevitable has moral dimension. If the stress on terror betrays a certain moral sensibility, so does the denial of its significance (...). Historians must write about terror not in order to vent their indignation, but because that subject is essential to our understanding of absolutely every aspect of Soviet life in the 1930s (...). Because of the terror, parents talked differently to their children, writers wrote differently, workers and managers talked to one another differently. Because of the terror, social mobility increased. Because of the terror, millions perished” (Kenez, 1986: p. 399).

⁸² Como ejemplo de este punto señala al libro de Arch Getty (1985), que, bajo su punto de vista, no cumple las expectativas que se desprenderían de su título, puesto que habla de numerosos aspectos que no tienen que ver con las purgas en sí: “*His choice of subject matter reminds one of a historian who chooses to write an account of a shoe factory operating in the death camp of Auschwitz. He uses many documents and he does not falsify the material. He decides not to use all available sources and dismissed the testimonies of survivors as ‘biased’. Instead, he concentrates on factory records. He discusses matters of production, supply, and marketing (...). He does not notice the gas chambers*” (Kenez, 1986: p. 398-99).

Finalmente, Kenez censura el tono de los escritos de los revisionistas, que define como:

“... almost without exception combative and contentious. Each finds it necessary to explain that the orthodox or “mainstream” historians of Stalinism were really expressing a cold-war bias (...) how can we know what we believe? Who knows, maybe historians were influenced by the spirit of the times and did project some aspects of the post-war Soviet Union into their depiction of the 1930s. At the same time I cannot help up but turn the question around. To me, the revisionists’ views are so outlandish that I wonder what makes them see the past the way they do. To that I have no answer at all” (Kenez, 1986: p. 400).

En contra de la consideración de que las políticas del régimen estalinista estuvieron apoyadas desde abajo, encontramos la exposición de la mencionada Pavlova, quien mantiene que *“The main force driving Russian development has not been revolutions and reforms, growing and ripening within society (as in the West), but rather the agency of state power, which acts in order to change society”* (Pavlova, 2001: p. 77). Esta autora también defiende que las llamadas reformas en Rusia se produjeron “desde arriba”, es decir, desde el poder estatal, y, además, que la economía no determinaba la política, sino al revés. Asimismo, Pavlova sostiene que las masas en Rusia jamás pudieron ejercer presión sobre las decisiones estatales porque no había organizaciones horizontales como las que se crean en una sociedad civil desarrollada. Dada la naturaleza del régimen estalinista, la represión era la manera más rápida de transformar la economía y la sociedad. La autora mantiene que las masas no presionaron a las autoridades, sino que ocurrió al revés: desde los centros de poder, los distintos grupos de población eran manipulados y se utilizaban sus estados de ánimo para apoyar las campañas que

promocionaban. En este sentido, para Brovkin (1988) no existirían evidencias claras del apoyo de las clases sociales y sí de la acción de distintas secciones del Partido y del aparato del Estado.

Stephen Cohen (1986), a pesar de que manifiesta su agradecimiento a los revisionistas, especialmente a Fitzpatrick, por sus aportaciones desde la historia social al estudio de la Unión Soviética, también señala algunas de sus carencias o errores. Con respecto a los dos “logros” que defiende Fitzpatrick de los revisionistas⁸³, Cohen mantiene que no son aportaciones especialmente novedosas, puesto que en los 60 ya existieron críticos del modelo totalitario y autores que estudiaron grupos sociales o grupos de interés distintos dentro de la sociedad estalinista. Por este motivo, Cohen acusa a Fitzpatrick de dar a entender que los revisionistas no tienen predecesores o deudas intelectuales⁸⁴.

Sin duda el asunto que más críticas ha valido a la corriente revisionista es su acercamiento al Terror, por el que han sido acusados minimizar los crímenes y violencia ocurridos bajo el régimen de Stalin, así como la participación directa en ellos del propio líder. Para los totalitaristas, el Terror estalinista fue el primer ejemplo de terror como parte sistémica de un sistema totalitario. Los revisionistas, por el contrario, pretendían

⁸³ Estos dos grandes logros de los revisionistas (Fitzpatrick, 1988) serían: el primero, haber desafiado el modelo totalitario por ofrecer un retrato simplista de la interacción entre Estado y sociedad. El segundo logro señala que, a partir de 1929, el régimen estalinista tenía un “control limitado” del resultado de las políticas radicales que había aplicado y que la “revolución desde arriba”, en lugar de conducir hacia un resultado concreto y planeado, en ocasiones daba lugar a desenlaces inesperados.

⁸⁴ Fitzpatrick (2007) también manifiesta sus discrepancias con Stephen Cohen que, aunque pertenecía al grupo revisionista, los acusaba de que en sus estudios del estalinismo enfatizaban los logros modernizadores e ignoraban la represión (Cohen, 1985). Para Cohen (1975, 1985), el estalinismo fue el resultado ilegítimo de la Revolución y el bolchevismo original, y existían claras discontinuidades entre las revoluciones de Lenin y Stalin, punto que Fitzpatrick niega.

encontrar y ofrecer otra explicación al Terror y una nueva perspectiva con la que afrontar su estudio, partiendo del escepticismo con respecto al dogma totalitarista de que Stalin tuvo total responsabilidad en la iniciativa y evolución de estas políticas, y asumiendo la posibilidad de que tanto el Partido como el gobierno eran menos monolíticos que anodinos (Getty, 1985). Con este fin, estudiaron la base social del Terror estalinista, la naturaleza instrumental del mismo y su puesta en marcha en las provincias, con todas las problemáticas a las que habrían de enfrentarse, como la falta de comunicación centro-periferia o el caos administrativo.

Pavlova asegura que los historiadores occidentales “*have glossed over the essence of the Great Terror, which consisted of society’s final “cleansing” of any anti-Soviet elements, which in reality meant the liquidation of any and all potentially active and independent-minded people in the country*” (Pavlova, 2001: p. 82). Lynne Viola (2013) lamenta las duras críticas, provenientes principalmente de los defensores del modelo totalitario, que los acusaban de mostrar “*leftist sympathies*”. El debate acerca del papel del Terror llegó a ser tan duro que Martin Malia⁸⁵, por ejemplo, los comparó con los negacionistas del Holocausto y los inquirió para que se arrepintieran. Cohen muestra su preocupación en relación a la posibilidad de que los revisionistas:

“... *will close one or both eyes to a mayor dimension of that social reality -the prolonged mass terror of the Stalin years. In all of their publications to date, the terror is ignored, obscured, or minimized in one way or another -by emphasizing the transcendent importance of other developments; by disdaining relevant sources; by citing very low*

⁸⁵ El “ataque” de Malia se encuentra en “Foreword: the uses of atrocity” en Courtois (1999), pp. ix-xx.

estimates of its casualties; by defining it mainly as the purge of 1937-38; by treating it as a quirky form of bureaucratic «tensions» and administrative housekeeping; or by using such euphemism as «state coercion» and «involuntary mobility»” (Cohen, 1986: p. 378).

A pesar de sus críticas, Cohen reconoce que todo apunta a que el terror estalinista era un fenómeno social que se originaba “desde arriba”, con la evidente participación del *vozhd*’ (“el líder” o “el jefe”), “*but it quickly grew into a large, enduring part of life «below»*” (Cohen, 1986: p. 480).

Esta “*new cohort*” no estaría tan interesada en culpar a Stalin u otros líderes del gobierno estalinista como en “*explaining how and why the dreadful things happened in what context*” (Kuromiya, 1987: p. 406), lo que no implicaría minimizar la responsabilidad de Stalin. El hecho de que busquen respuestas fuera de la política y las estructuras gubernamentales no significa que desprecien la alta política o que quieran “rehabilitar” a Stalin, aunque, paradójicamente, “*only by ceasing to focus exclusively on Stalin can we ever begin to assess his role and place in Russian history*” (Manning, 1987: pp. 410 411).

Para concluir, citaremos otras propuestas de estudio que consideramos interesantes dentro de las corrientes revisionistas: Bernice Glatzer Rosenthal (1986, 1994, 2002) se ocupa de la influencia del pensamiento de Nietzsche en Rusia⁸⁶; Alexander Chubarov (2001) enfatiza en la línea

⁸⁶ Según su propuesta, el pensamiento de Nietzsche influiría en el movimiento intelectual ruso desde los Románov hasta los bolcheviques. Para esta autora, el pensamiento de Nietzsche forjó las herramientas ideológicas y culturales que bolcheviques, consciente o inconscientemente, se apropiaron para crear la cultura soviética: “*Nietzsche reinforced “hard” interpretation of Marxism, colored their political imagination and policy decisions, and fueled the drive to create political myths, new culture figures, and a new culture*” (Rosenthal, 2002: p. 24).

que defiende la continuidad entre la última era imperial y la soviética⁸⁷; John Gooding (2001) está entre los investigadores que insisten en el estalinismo como muestra del triunfo del atraso ruso⁸⁸; Weiner (1999), Kotkin (1995) y Hoffmann (2003) quieren situar la cultura estalinista dentro de la corriente paneuropea de la época, junto a otras como la alemana, italiana o incluso francesa⁸⁹. Por último, Jochen Hellbeck (2006) e Igal Halfin (2003, 2009) son dos de los autores revisionistas que se

⁸⁷ Chubarov (2001) defiende que los soviéticos continuaron la modernización iniciada por sus predecesores zaristas, enlazando, de este modo, el régimen zarista con la era soviética. Aunque la propuesta de este autor nos parece interesante, hemos de puntualizar que las “modernizaciones” perseguida por zaristas, bolcheviques y estalinista eran bien distintas.

⁸⁸ Gooding (2001) hace referencia al estalinismo como el “*great retreat*” de la utopía revolucionaria de la época leninista. En esta línea, para Stites el estalinismo es la representación de la “*deutopianizing of the revolution*” (Stites, 1989: pp. 226-227). Antes de 1929, la sociedad soviética era creativa y proactiva. La “revolución cultural” marcaría un punto de inflexión al destruir el anterior utopismo mediante el reemplazo del abierto “comunalismo” revolucionario con una nueva versión monolítica e impuesta de la sociedad: “*Communalism in the work and life as an experiment in nurturing a new personality or even as a form of survival was abandoned in the early thirties for the sake of a single “collective” goal- as defined by the leaders; building the state and the economy at all costs. The communalism of the experimental era was spontaneous, small in scale, manageable, flexible, eclectic, democratic, and sometimes temporary. The collectivism which descended in the 1930s was imposed from above, total, cumbersome, rigid, monolithic, authoritarian, and eternal in spirit. Stalinist collectivism resembled the belief of Zamyatin’s anti-hero that only the collective «we» has rights- not the little «we’s» of experimental life, but the total «we» of a single state ruled by a deified «I»*” (Stites, 1989: p. 241). A estas posturas se enfrentan las de autores de la corriente “neotradicionalista” propuesta por Fitzpatrick (2000). Para ellos, la nueva sociedad comunista no significaba la vuelta a una sociedad tradicional, sino una alternativa de modernización en la sociedad. Entre los neotradicionalistas, Hoffmann (2003) rechaza firmemente la noción de “*great retreat*”, defendiendo que la recuperación de valores tradicionales no supuso un retroceso ni afectó al socialismo. Sakwa (1988), por su parte, rechaza el atraso de Rusia y las continuidades entre el periodo posterior a 1917 y viejo régimen zarista en instituciones y política cultural. Para este autor, la revolución supone una ruptura radical con el pasado: “... *the Bolshevik regime destroyed not only the old state system but also the features of civil society as it had developed not only as a part of the bourgeois system but also within the worker’s movement and ultimately within the Bolshevik party itself*” (Sakwa, 1988: p. 14).

⁸⁹ Hoffmann (2003) no percibe el socialismo como resultado de la prematura importación ideológica del marxismo inserta en la masa atrasada rusa de principios del siglo XX. Por ejemplo, la defensa de la natalidad y la exaltación de la maternidad no tendrían que ver con una supuesta vuelta a valores patriarcales tradicionales previos a la Revolución, sino que serían parte de la preocupación global europea derivada de la necesidad de incrementar la

introducen en el estudio subjetivo del “ser interior” (*self*) desde el análisis de diarios y piezas personales como cartas (también informes de secciones locales del Partido o piezas de distintos periódicos).

natalidad tras la Primera Guerra Mundial, varias hambrunas y periodos de enfermedades en Europa que redujeron drásticamente la demografía en Europa.

CAPÍTULO II: LA PROPAGANDA SOVIÉTICA: TEORÍAS Y PRÁCTICAS

El modelo soviético es un caso paradigmático de la propaganda entendida como construcción de imaginarios sociales. Las autoridades soviéticas comprendieron el trascendental papel que habría de jugar la propaganda no sólo en la construcción de un nuevo tipo de Estado, sino también, y al mismo tiempo, en la modelación de un imaginario que diera forma al nuevo ciudadano soviético creado *ad hoc* para dar consistencia y legitimación al Estado naciente.

La sociedad que dejaba la Rusia zarista resultaría un buen caldo de cultivo para la propaganda. A finales del siglo XIX, Rusia era un país autocrático tremendamente atrasado, donde existían grandes diferencias entre clases, con una enorme masa empobrecida (mayoritariamente campesina), insatisfecha y analfabeta. Esta masa empobrecida, insatisfecha y analfabeta sería el principal objetivo del trabajo propagandístico. Los mecanismos de la propaganda diseñados con el fin de movilizar a las masas y de posicionarlas a favor de obra, colocaban al campesino y al obrero en el centro de la acción: suyo sería el poder, suyo el futuro brillante y suya la opción de mejora y promoción dentro de un Estado que acabaría con las clases.

La Revolución de Octubre pretendía culminar con la entrega del poder al proletariado y el establecimiento del Estado socialista. Para los bolcheviques, la historia de Rusia había sido el resultado de una continua e irresoluta lucha entre dos facciones antagonistas: oprimidos y opresores. Tras la Revolución se abriría el camino hacia una sociedad sin clases, hacia un nuevo Estado soviético en el que el poder pertenecería al pueblo.

Lenin sería el encargado de desarrollar un esbozo teórico de lo que debería ser ese Estado, aunque no llegaría a ponerlo en marcha. Esa labor recaería sobre Stalin, quien se ocuparía de trabajar para construir un Estado socialista desde (su interpretación de) los postulados marxistas-leninistas.

Partimos de la consideración de que en la formación del Estado y del ciudadano soviético en la primera mitad del siglo XX intervinieron dos modelos propagandísticos adaptados a las necesidades y objetivos de cada momento y a los planteamientos teóricos y fines políticos de sus líderes. Dedicaremos este capítulo a exponer los modelos leninista y estalinista de propaganda, modelos que contribuyeron a dar forma o crear el imaginario de los ciudadanos soviéticos en este periodo. También creemos necesario, en este sentido, ahondar en la estructura institucional estatal confeccionada para dirigir y desarrollar los mensajes propagandísticos utilizados desde el inicio del siglo XX hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, y en las relaciones entre dichas instituciones y el propio Estado. El Estado como institución y su relación con la cultura serán conceptos fundamentales en este sentido, como veremos en los siguientes capítulos.

Es por esto que hemos dividido este capítulo en dos grandes epígrafes. En el primero, trataremos el cuestionado modelo leninista de propaganda (de la toma de poder al inicio de la construcción soviética). En el segundo, nos centraremos en la estrategia estalinista de la “propaganda en un solo país”. Finalmente, observaremos las continuidades y discontinuidades existentes en la propaganda utilizada y diseñada por Lenin, y la forma a la que esta evolucionó cuando Stalin se hizo con el poder del Partido.

2. 1. El modelo leninista de propaganda: de la toma del poder a la construcción soviética

Las referencias a un “modelo leninista” de propaganda son pocas en la literatura académica y ni el propio Lenin ni sus colaboradores más cercanos establecieron un acercamiento más concreto. No obstante, en las líneas que siguen nos atreveremos a bosquejar una descripción de dicho modelo. La dificultad del empeño radica, principalmente, en lo complejo de definir el tipo de propaganda utilizado por un Estado que se estaba autoconstruyendo como idea y aspiración, al tiempo que trabajaba por asentar las bases de su propia organización (incluida la propaganda) y difundía y acomodaba en las mentes del ciudadano su imagen (la del nuevo Estado y la del nuevo individuo soviético) y la de todos los conceptos e ideas que formarían parte de la recién estrenada “realidad soviética”. El modelo leninista de propaganda presentaría algunas discontinuidades, ambigüedades e, incluso, incoherencias propias de un discurso en construcción. Algunos autores critican que Lenin modificara su punto de vista con respecto a determinados aspectos de la organización del Partido, la libertad de expresión, el concepto de “vanguardia”, etc., así como que tuviera que “autoexplicarse” en relación a ciertos conceptos que había planteado antes de la Revolución⁹⁰. Se podría entender que estos cambios de planteamientos son, hasta cierto punto, lógicos debido a la

⁹⁰ Para autores que defienden la inconsistencia de un modelo leninista de propaganda, véase el artículo de Spark “Media theory after the fall of European Communism: Why the old models from East and West won’t do any more”, en Curran y Park (2005). Por otro lado, entre los autores que sí hablan de un “modelo leninista” encontramos a Domenach (1951, 1986) o Coca (1988). En relación con la prensa leninista, Coca sostiene que es necesario establecer una línea divisoria entre la prensa anterior y la posterior a la Revolución de Octubre: la anterior a la Revolución se utilizó como instrumento para la conquista del poder, mientras que, tras la Revolución, se transformó en una herramienta para la construcción del socialismo. Creemos que esta doble vertiente se puede extrapolar al modelo leninista de propaganda y explicaría cómo los modos e instrumentos utilizados por el Estado cambiarían con el fin de alcanzar los objetivos marcados en cada momento.

propia dinámica de los acontecimientos: se estaban creando conceptos y estructuras sociales, políticas y culturales desde cero, sin una referencia anterior. El único asidero teórico para estas propuestas era la interpretación leninista de la teoría marxista.

La revolución que tuvo lugar en 1917 en Rusia no fue la que Marx y Engels habían previsto para un país capitalista avanzado, sino que se produjo en uno semifeudal y atrasado. Rusia fue empujada hacia la revolución proletaria, no por ser el país más avanzado, sino precisamente porque era el punto más débil del capitalismo europeo (Goods y Grant, 2000). La revolución de la que hablaba Lenin en *El Estado y la Revolución* (2006) sólo podría llevarla a cabo la clase obrera, en alianza con la masa campesina, y significaría el principio de una revolución proletaria mundial que iría encaminada a transformar la revolución burguesa en una revolución socialista. La victoria de Octubre sería un prerequisite para el inicio de la transformación de la sociedad rusa. Según el concepto de “revolución permanente” defendido por León Trotsky (2000), la Revolución en Rusia sólo se podría materializar bajo la dictadura del proletariado. Las revoluciones de Febrero y Octubre de 1917 consiguieron derrocar al régimen zarista, pero la intención no era simplemente sustituir un gobierno por otro, sino acabar con todo lo que el viejo régimen significó, lo que incluía la creación de una sociedad y cultura adecuadas a las exigencias del nuevo Estado. Es en este punto donde el papel de la propaganda adquiere su significación vital.

El modelo leninista de propaganda -que iniciaría su desarrollo a finales del siglo XIX, con la formación del Partido Obrero Socialdemócrata Ruso en 1897- atravesaría dos fases: en la primera, trabajaría por la conquista del poder; en la segunda, hacia la construcción del socialismo. En este

camino, la propaganda soviética pasaría de ser utilizada como método de acción para la toma del poder, a un elemento de reformulación y reforma de la vida diaria.

No existe un texto fundacional de Lenin relativo a la propaganda, por lo tanto, utilizaremos referencias a este concepto y a la organización del Estado y del Partido (o del Estado-Partido) aparecidos en diversos escritos de Lenin desde 1901 a 1920 para proponer un posible modelo leninista de propaganda. Hemos de tener presente que una de las primeras labores adjudicadas al nuevo Estado (por su herencia del Estado burgués) era la de ser un instrumento de represión de la clase burguesa por parte de la dictadura del proletariado para, de este modo, asegurar la supervivencia del proyecto revolucionario. Este primer Estado liderado por la dictadura del proletariado también serviría para imponer y mantener la organización social y para modificar la estructura económica, social y política existente. Por último, el Estado proletario soviético se encargaría de preparar el advenimiento del socialismo y del comunismo⁹¹.

No olvidaremos mencionar que la Primera Guerra Mundial supuso un caldo de cultivo para la agitación revolucionaria, y aunque entre 1914 y 1916, según señala Gúr'ev (2011), el estado de ánimo patriótico y las leyes de la época de guerra hicieron de los bolcheviques unos “marginados” de la sociedad rusa, el extremo recrudecimiento de los

⁹¹ El objetivo final era la extinción absoluta del Estado, lo que sólo se lograría cuando desaparecieran las clases sociales: si no hay una clase que oprima a otra, la existencia del Estado (como órgano de represión y control de la clase dominante) es innecesaria. En el artículo “Nuestra tarea inmediata”, publicado en 1899 en *Rabóchaya Gazeta* [Ref. en <https://www.marxists.org/espanol/lenin/obras/1899/0002.htm>, 31.10.2014], Lenin establece una primera tarea para el Partido, en la que propaganda y agitación juegan también un papel fundamental: “La tarea de la socialdemocracia consiste, precisamente, en transformar, por medio de la propaganda, la agitación y la organización de los obreros, esa lucha espontánea contra sus opresores, en una lucha de toda la clase, en la lucha de un partido político, determinado por ideales políticos y socialistas definidos”.

problemas sociales a finales de 1916 y principios del 17, “llevaron hacia un crecimiento de la popularidad del Partido Obrero Socialdemócrata de Rusia. Bajo el gobierno provisional, la propaganda y agitación bolchevique se elevaron hasta un nivel insólito” (Gúr’ev, 2011: p. 58), superando a la de todos los demás partidos. Después de que los bolcheviques se hicieran con el poder, Lenin seguiría considerando fundamental la continuación y reforzamiento del trabajo ideológico-político que se había ejecutado durante los años previos a la Revolución: “Debemos poner al servicio de la educación comunista a los cientos de miles de personas que sean necesarias”. La tarea fundamental de los especialistas en la difusión del trabajo ideológico-político debía ser “ayudar a la educación y formación de la masa trabajadora para que supere las antiguas costumbres, las viejas prácticas”, para “vencer toda la oposición de los capitalistas, no sólo en lo militar y político, sino también en lo ideológico”⁹² (Gúr’ev, 2011: p. 58). En marzo de 1919 tuvo lugar el VIII congreso del Partido Comunista Ruso (bolchevique), en el que se señalaba que una de las tareas centrales del Partido debía ser “el desarrollo de la más alta propaganda de las ideas comunistas y el uso para este objetivo del aparato y medios de poder estatal”⁹³. En ese tiempo, se publicaron una serie de resoluciones para establecer una ordenación sistemática y regular del trabajo propagandístico entre las capas más altas de la población: “Sobre la prensa de partido y soviética”, “Sobre la propaganda política y el trabajo cultural-educativo en el pueblo”, “Sobre

⁹² Intervención de Lenin en la Conferencia de los Departamentos de Educación Política (*Politprosvet*) provinciales y de distrito del Departamento de Educación (*Otdel narodnogo obrazovaniya*) del 3 de noviembre de 1920 [Ref. en <http://leninism.su/works/80-tom-41/1234-rech-na-vserossijskom-soveshhanii-politprosvetov-gubernskix-i-uezdnyx-otdelov-narodnogo-obrazovaniya-3-noyabrya-1920-g.html>, 11.11.2015].

⁹³ Protocolos de la VIII Conferencia del Partido Comunista Ruso, marzo de 1919 [Ref. en <http://militera.lib.ru/docs/da/s08/index.html>, 11.11.2015].

el trabajo entre el proletariado femenino”, “Sobre el trabajo entre la juventud”, etc.

Las circunstancias político-estratégicas y sociales de la época y la falta de experiencia por parte del nuevo Gobierno habían impedido, tras la Revolución, la creación y puesta en marcha inmediata de un órgano del Partido dedicado al control y organización de la propaganda y la agitación. Hasta entonces, el trabajo propagandístico se había realizado a la “manera clásica”, heredada de los tiempos en los que los bolcheviques y socialdemócratas habían tenido que esquivar la censura para dar voz a sus propuestas: se hacía desde los congresos de los partidos, a través de discursos de los líderes y figuras prominentes vinculadas al Partido, mediante pasquines y publicaciones periódicas, por medio de agitadores locales en fábricas, etc. Cuando los bolcheviques se alzaron con el poder, el trabajo propagandístico continuó en forma de lo que Ellul llamó sub-propaganda, es decir, un tipo de propaganda que contribuía a sensibilizar a la población ante determinadas influencias. Con este fin, las autoridades bolcheviques dieron prioridad a la educación política y cultural de los más jóvenes o de las masas de campesinos y obreros iletrados, a la puesta en marcha de la sección juvenil del Partido (Komsomol), iniciaron reformas educativas, contra el analfabetismo y normativas en relación al control de los medios -como sería el caso del “Decreto de la prensa” u otras regulaciones relativas a las publicaciones periódicas en el país, que veremos en el Capítulo V-. Durante la Guerra Civil, en el frente, el trabajo lo llevaban a cabo los agitadores de masas, pero su trabajo aún no estaba totalmente estandarizado ni centralizado en un órgano u órganos concretos, como veremos que sí ocurrió en la Gran Guerra Patriótica.

No sería hasta finales de la Guerra Civil cuando el Secretariado del Comité Central del Partido finalmente crearía el Departamento de Agitación y Propaganda (Agitprop)⁹⁴, el 20 de septiembre de 1920, aunque los bolcheviques ya habían demostrado su interés por la organización de la propaganda en el país con anterioridad⁹⁵. Durante sus primeros meses de existencia, la labor del Agitprop no estaba aún bien definida y sólo contaba con 17 personas entre su personal⁹⁶. En menos de un año este departamento se convertiría en el responsable total de la agitación y la propaganda del país y, progresivamente, se iría transformando, a través de sus departamentos, en una de las máximas instancias de control y censura de todo lo publicable.

⁹⁴ Alla Chernyj habla de la creación del Agitprop en agosto de 1920 como un “importante paso hacia el camino de la formación sociopolítica del sistema de gobierno”, a través de la resolución de respuestas relativas cuestiones sobre cultura e ideología (Chernyj, 1998: p. 78).

⁹⁵ Ya en el II Congreso del Partido Obrero Socialdemócrata Ruso de 1903, los bolcheviques mostraron su preocupación por las tareas y necesidades de la propaganda. Entre las resoluciones que se plantearon en el Congreso, una de ellas hacía referencia a la labor de la propaganda y a la falta de formación de los propagandistas. [Ref. en <https://www.marxists.org/history/international/social-democracy/rsdlp/1903/resolutions.htm> , 11.11.2015].

⁹⁶ Sobre la organización del Agitprop, véanse, entre otros, Gúr'ev (2011), Hazan (1976) o Clews (1964). A finales de 1929, como consecuencia de la reorganización general del aparato del Partido, el Agitprop fue dividido en dos secciones: el Departamento de Agitación y Campañas de Masas, y el Departamento de Cultura y Propaganda. El Departamento de Agitación y Campañas de Masas contaba con cuatro subsecciones: Agitación General, Campañas de Masas de Carácter General, Campañas de Masas en Agricultura y Trabajo de Masas entre Trabajadores y Campesinos. Por su parte, el Departamento de Cultura y Propaganda poseía tres subsecciones: Trabajo Científico, Educación y Arte, Propaganda Marxista-Leninista, y una Sección de Prensa que incluía periódicos y literatura (Hazan, 1976: p. 35). En 1934, estas dos secciones volvieron a unirse en el Departamento de Cultura y Propaganda del Leninismo para, un año más tarde, pasar a denominarse, de nuevo, Departamento de Agitación y Propaganda (Agitprop). En 1939 a este departamento se le otorgó el estatus de “Dirección” tras pasar a manos de Andréi Zhdánov, que lo convirtió en el órgano principal de la propaganda de Partido Comunista y en un medio de control ideológico de las artes (Hazan, 1976: p. 36).

2.1.1. Educados para el nuevo Estado: educación política, vanguardia, organización y Partido

Afirma Taylor (2003) que la propaganda le dice a la gente qué pensar y la educación le enseña cómo pensar. Esta es una buena proposición de partida sobre la que construir el modelo leninista de propaganda y el modelo soviético en general. Tanto en el proceso de toma del poder por parte de los bolcheviques, como en la posterior fase de consolidación y construcción socialista, la educación⁹⁷ de las masas era condición esencial e indefectible para el éxito de la misión planteada por Lenin. La tarea principal estribaría en modelar la mente del heterogéneo, disperso y naciente ciudadano soviético para hacerla receptiva a los mensajes de la agitación y la propaganda, en configurar sus imaginarios para que hicieran suyas hasta naturalizarlas las propuestas del bolchevismo, primero, y del marxismo-leninismo, posteriormente.

Esa propaganda se construiría, como señalamos líneas arriba, en función del objetivo establecido para cada momento: el primero, anterior a la Revolución, centrado en la conquista del poder; el segundo, tras Octubre de 1917, orientado a la construcción del socialismo. El hecho de que a principios del siglo XX la gran mayoría de la población rusa fuera analfabeta⁹⁸ y llevase siglos inmersa en la pobreza, generó un clima de profundo descontento que predispondría a esta masa para la recepción de los mensajes propagandísticos del bolchevismo. En estos mensajes se insistía en que, a través de la revolución de obreros y campesinos que

⁹⁷ Cuando hablamos de educación, lo hacemos en un sentido amplio del término: no sólo nos referimos a la educación reglada (colegios, universidades, centros educativos), sino también a la “(re)educación” del individuo como ciudadano soviético, a la composición de un marco de valores y creencias por los que luchar y dentro de los cuales tiene razón su existencia.

⁹⁸ A finales del siglo XIX, sólo el 21% de la población rusa era capaz de leer y escribir (Kenez, 1985; Bogdánov, 1964).

conduciría, en primer lugar, a la dictadura del proletariado, el pueblo oprimido lograría la librarse de los opresores y un mundo igualitario, sin clases, en el que ellos ostentarían el poder. Posteriormente, se les presentaría un “país ideal”⁹⁹ del que formarían parte y gobierno con el establecimiento definitivo del socialismo en la URSS. La propaganda soviética en esta época pretendería hacer a la gente más ideológicamente consciente de lo que sucedía (o más bien, de lo que “parecía” que sucedía) y de su supuesto papel en la construcción del Estado, y buscaría provocar que ciertas ideas generales y hábitos se acomodaran (o bien crearlos desde la nada) al nuevo sistema económico y social bajo el que empezaban a vivir (Bolsover, 1948)¹⁰⁰. Se trataba, en primer lugar, de transformar, crear o modificar conceptos e ideas para, a continuación, hacer al individuo identificarse con la nueva significación creada.

⁹⁹ A este “país ideal” se referiría, por ejemplo, Serguéi Kírov en su intervención en el Primer Congreso de los Soviets de la URSS, el 30 de diciembre de 1922. Aunque referido a la creación de espacios arquitectónicos (el crecimiento del Partido demandaba espacios más amplios y nuevos, y los que otrora fueran representaciones arquitectónicas del poder anterior, como los “palacios de banqueros, terratenientes y zares”, se convertirían en palacios para obreros y campesinos), Kírov cierra su discurso con la siguiente manifestación: *“Maybe then they will understand that the moment has come, at last, when it is necessary to shake the cursed capitalist world, so that everything that has oppressed us in the course of centuries is thrown into the abyss of the history. And on this new, beautiful red-colored revolutionary globe we workers, born in wretched hovels, will leave these hovels in comradesly ranks for the enchanted palaces, to the strains of the great «Internationale»”* (Rosenberg, 1993: pp. 160-161). El poeta Vladímir Mayakovski, en su poema “150.000.000” también hace referencia al nuevo “país ideal”, que comienza con la liquidación de lo viejo: *“En la devastación/ borrando lo viejo./ difundiremos un nuevo/ mito en el mundo. El tiempo-valla/ romperemos con los pies./ Miles de arcoíris/ colorearemos en el cielo/ A una nueva luz se abrirán/ las rosas y los sueños que el poeta ensució./ Todo/ para alegrar/ nuestros/ ojos de niños grandes./ Cogemos/ e inventaremos/ nuevas rosas-/ rosas de ciudades con pétalos de plazas”* (Mayakovski, 1993: p. 28).

¹⁰⁰ George Bolsover fue agregado y primer secretario de la embajada británica en Moscú de 1943 a 1947. Cuando regresó a Reino Unido, fue nombrado director de la “School of Slavonic and East European Studies” de la Universidad de Londres (ahora UCL), que por entonces tenía fama de acoger en su seno a investigadores de cierta tendencia pro soviética.

Para elaborar nuestra descripción del modelo leninista de propaganda, hemos tenido en cuenta, en primer lugar, las aportaciones de Vladímir Stepakov¹⁰¹, que estudia los componentes científico-ideológicos de la propaganda¹⁰². Stepakov (1967) establece cinco principios leninistas de la propaganda: compromiso con el Partido (*partínost'*), carácter científico (*naúchnost'*), veracidad (*pravdívost'*), accesibilidad o comprensibilidad (*dostúpnost'* o *dojódchivost'*) y relevancia o relación con la vida (*svyaz' s zhizn'yu*).

La propaganda marxista-leninista no esconde su compromiso con el Partido¹⁰³ y este es su primer principio. Los intereses del Partido coinciden con los de la clase obrera, por lo tanto, han de ser puestos de manifiesto a través del altavoz más eficaz y potente: el Partido. Por otra parte, la afiliación al Partido demanda tolerancia cero con las doctrinas o ideas de los considerados enemigos de la clase obrera, y el objetivo común en este sentido se situará en la derrota de todo tipo de oposición. La propaganda leninista exige acción y ataque; su componente teórico sólo tiene sentido porque incita a la acción.

¹⁰¹ Vladímir Ilich Stepakov estuvo desde joven vinculado al Partido Comunista ocupando diferentes puestos hasta que fue elegido miembro del Comité Central en 1966. Su pertenencia al Partido y sus escritos, vinculados con la educación marxista-leninista, hacen que a la hora de enfrentarnos al análisis de su obra tengamos en cuenta que estamos ante un autor fuertemente marcado ideológicamente. Su aportación nos resulta interesante por ser la única en la que claramente se habla de “principios leninistas” de la propaganda.

¹⁰² David Wedgwood Benn (1969) explica las aportaciones y contexto de aparición de los trabajos de Stepakov.

¹⁰³ Lenin (1905) explica la importancia de la *partínost'* en el desarrollo de la revolución y del socialismo. Califica de “burguesa” la idea de *bezpartínost'*, mientras que el socialismo iría intrínsecamente ligado a la afiliación al Partido. Para Lenin, la afiliación al Partido es la consecuencia y el resultado de la lucha de clases, y es necesario que exista tal *partínost'* para poder expresar los intereses de clase.

Con respecto al carácter científico de la propaganda, segundo principio leninista que establece Stepakov, este autor incide en que los conocimientos pueden ser científicamente establecidos, lo que significa que pueden poseer carácter objetivo. La *nauchnost*’ es el elemento que proporciona “objetividad” a la doctrina marxista-leninista.

El carácter científico de la propaganda estará relacionado con el principio de veracidad (el tercero de los listados por Stepakov) en una doble vertiente: porque expone hechos reales y porque es capaz de explicar tales hechos. Este principio también supone objetividad, firmeza en los principios -basados en los hechos-, exactitud y claridad en la exposición de las informaciones. El tener convicción en este principio supone la ausencia de temor a la crítica, la imposibilidad del engaño y el rechazo a las palabras e ideas complacientes¹⁰⁴.

El cuarto principio (accesibilidad o comprensibilidad) exige la consideración de dos aspectos: en primer lugar, hay que tener en cuenta al auditorio al que el propagandista se enfrenta (profesión, edad, educación, etc.); en segundo lugar, habrá de tomarse en consideración que se trabaja con un auditorio que, probablemente, ya tiene una opinión o una idea sobre el tema a tratar, por lo que, para no perder receptores, es importante que el emisor tenga en cuenta esas ideas y opiniones que traen sus

¹⁰⁴ Lenin (1917) sostenía que “Ocultar la verdad que no es agradable con palabras buenas (*dobren’kimi*) es la cosa más nociva y más peligrosa para la tarea del proletariado, para la tarea de la masa trabajadora. La verdad, por amarga que sea, debe mirarse directamente a la cara. La política que no satisfaga esa condición es una política desastrosa”. El líder bolchevique (1894) afirmaba también que “La claridad de la propaganda y la agitación es una condición básica. Si nuestros oponentes hablaban y admitían que tuvimos éxito en el desarrollo de la agitación y la propaganda, entonces se hace necesario entenderlo no como una imagen exterior de que tenemos muchos agitadores y que hemos gastado muchos papeles, sino que es necesario comprenderlo como la imagen interior de la verdad que estaba en esa agitación, que atravesaba las cabezas de todos. Y no es posible rechazar esta verdad”.

oyentes. Este principio es fundamental en la construcción del imaginario soviético. Como explicamos en el Capítulo I, el propagandista no puede trabajar exclusivamente sobre elementos totalmente nuevos, sino que ha de utilizar las ideas y conocimientos previos del *propagandee* con el fin de originar un mensaje capaz de penetrar en el imaginario soviético de forma natural.

El quinto principio mencionado por Stepakov (relación con la vida) está vinculado a la inseparabilidad de la propaganda de la práctica de la construcción comunista, del conocimiento profundo de esta práctica, de la organización y la movilización a través de todos los medios propagandísticos posibles y de todas las fuerzas para la realización de las tareas prácticas necesarias en la construcción comunista. Tiene que ver con la necesidad de vincular teoría y práctica, realidad y teoría, con explicar cómo la construcción del socialismo es importante para la vida misma. La propaganda existe y tiene sentido porque narra una realidad que es objetiva y científica, que ha de ser proclamada, que despierta la conciencia de la clase oprimida, levanta al pueblo y lo encamina a la acción.

A partir de los principios expuestos por Stepakov, para esta investigación nosotros proponemos un modelo leninista de propaganda basado en cuatro pilares¹⁰⁵ que sustentarían la construcción de los imaginarios del ciudadano soviético: el Partido como organizador y guía en la construcción del nuevo Estado soviético; la educación (política) de la

¹⁰⁵ Justificamos la elección de estos cuatro pilares por su peso en el desarrollo de la teoría del Estado propuesta por Lenin en *El Estado y la Revolución*. Asimismo, no hemos de olvidar que el instrumento propagandístico más eficaz de toda la propaganda soviética y que atraviesa todos estos pilares es el propio Estado soviético: vehículo de políticas sociales, culturales y económicas y anhelo fabricado para la nueva población soviética.

masa proletaria; el papel de dirección de una vanguardia ideológicamente consciente; y el establecimiento de un único periódico político central para toda Rusia. Estos elementos constituirían la base del modelo leninista de propaganda que defendemos en nuestra Tesis.

Antes de profundizar en estos cuatro pilares que proponemos, conviene recordar brevemente las referencias a los conceptos de agitación/agitador y propaganda/propagandista propuestos por Lenin en *¿Qué hacer?*, escrito en 1902, y expuestos brevemente a lo largo del Capítulo I de esta Tesis. Mientras el agitador debe “despertar el descontento y la indignación de la masa” contra las incontestables injusticias fruto de las contradicciones de clase, el propagandista profundizará en tal contradicción para ofrecer una explicación más detallada¹⁰⁶. Por eso, apuntaba Lenin, “el propagandista procede, principalmente, por medio de la palabra *impresa*, mientras que el agitador actúa de *viva voz*” (Lenin, 2015: pp. 66-67). La agitación hallaría su forma más eficaz en las denuncias políticas “que abarquen *todos los terrenos*”, que se presentarían como el medio a través del cual infundir “conciencia política y actividad revolucionaria de las masas” (Lenin, 2015: p. 69). Facilitar al nuevo individuo soviético una conciencia ideológicamente formada significaba hacerlo descubrir qué instituciones o leyes lo estaban posicionando como clase oprimida y cómo las clases explotadoras realizaban esa represión. Había que dotar al obrero con la capacidad de formarse una “idea clara de la naturaleza económica y de la fisionomía social y política” que estaba en la base de la lucha de clases. Esa idea, subrayaba Lenin, no se podía encontrar en los libros y sólo podía

¹⁰⁶ Domenach describe la diferencia entre propagandista y agitador ejemplificándolo a través de las figuras de grandes líderes políticos. Para él, Hitler comenzó siendo un agitador que alcanzó un nivel de sistematización teórica propio de un propagandista; Mussolini, por el contrario, no tuvo capacidad para ser más que un agitador; por su parte, Robespierre sería un gran ejemplo de propagandista, y Hébert, de agitador (Domenach, 1951: p. 268).

ser facilitada a través de “cuadros vivos, así como denuncias, formuladas sobre huellas frescas, de todo cuanto suceda en un momento determinado en torno nuestro (...). Estas denuncias políticas que abarcan todos los aspectos de la vida son condición indispensable y *fundamental* para educar la actividad revolucionaria a las masas” (Lenin, 2015: p. 70). En este punto, la educación política de la población se manifiesta como elemento clave para el desarrollo de la propuesta leninista del Estado soviético: a través de esta educación (que también incluiría campañas para la liquidación del analfabetismo en la URSS¹⁰⁷), el ciudadano se haría consciente de la necesidad de la denuncia como lucha y parte de la actividad revolucionaria, y averiguaría qué denuncias son las oportunas en cada situación y con qué objetivos.

Como mencionamos al inicio de este epígrafe, uno de los pilares del modelo leninista de propaganda que proponemos es la educación política¹⁰⁸, sobre todo durante la primera etapa prerrevolucionaria y en los años inmediatamente posteriores a la Revolución¹⁰⁹, que se correspondería

¹⁰⁷ La campaña para la eliminación del analfabetismo, conocida como “*Likbez*” (“*Likvidátsiya Bezgrámotnosti*”) se inició con el objetivo de ofrecer formación básica a adultos, principalmente. El programa se puso en marcha con el decreto del Sovkarkom “Sobre la liquidación del analfabetismo en la URSS”, del 26 de diciembre de 1919 [Ref. en <http://www.rusarchives.ru/statehood/08-41-dekret-bezgramotnost-1918.shtml>, 3.11.2014]. El primer punto del artículo establecía que: “Toda la población de la república de edades comprendidas entre los 8 y los 50 años que no sepan ni leer ni escribir están obligados a educarse en leer y escribir en su lengua materna o en ruso, a voluntad”. El Comisariado del Pueblo para la Instrucción Pública sería el encargado de dirigir este proyecto. Sobre la campaña de erradicación del analfabetismo véanse Bogdánov (1964), Fitzpatrick (1977), Kumanev (1973), Lilge (1968), Clark (2000), Brooks (2003) o el capítulo 7 “The Literacy Campaign” en Kenez (1985).

¹⁰⁸ Sobre la educación política de partido, véase Katz (1956). Los miembros del Partido también habían de recibir una cuidada educación política. Instituciones superiores y centros especializados se encargaban de proporcionar esta educación y en sus centros recibían formación sobre teoría marxista (obligatoria para todo integrante del Partido), economía política, historia del partido bolchevique o leninismo.

con la primera fase del modelo leninista de propaganda: la conquista del poder. El nuevo ciudadano soviético tenía que asimilar los ideales marxistas (según la interpretación de Lenin) de la futura sociedad sin clases para actuar en consecuencia.

En *¿Qué hacer?* Lenin incide en la necesidad de revelar a la clase obrera la posición antagónica existente entre sus intereses y los de la burguesía. Siendo así, había que despertar la conciencia de una clase oprimida como parte de la educación política a la que se tenía que someter la población. Para ello se hacía imprescindible iniciar una intensa labor de educación política de la clase obrera y de desarrollo de su conciencia política:

“No basta con *explicar* la opresión política de que son objeto los obreros (de la misma manera que no bastaba *explicarles* el antagonismo entre sus intereses y los de sus patronos). Es necesario hacer agitación con motivo de cada manifestación concreta de esa opresión (...). Y puesto que las más diversas clases de la sociedad son víctimas de *esta* opresión, puesto que se manifiesta en los más diferentes aspectos de la vida y la actividad sindical, cívica, personal, familiar, religiosa, científica, etc., ¿no es evidente que *no cumpliríamos nuestra misión* de desarrollar la conciencia política de los obreros si *no nos comprometiéramos* a organizar

¹⁰⁹ La evolución de la prensa nos sirve como ejemplo de herramienta propagandística para la educación política. La prensa obrera anterior a la Revolución se centraba en promocionar la revolución social y política y dejaba de lado las reivindicaciones económicas que, por desconocimiento y deformación burguesa, podrían acabar en reivindicaciones tradeunionistas. Posteriormente, sobre todo a partir de los años 20 y con la puesta en marcha de la NEP, la prensa se tiñó de un carácter económico para explicar las necesidades de la época en términos económicos. Sin embargo, también en los años posteriores a la Revolución, la educación política siguió siendo un elemento fundamental de la formación de la conciencia ideológica del ciudadano soviético. De hecho, Nadezhda Krúpskaya, esposa de Lenin, sería la directora del Glavpolitprosvet (desde 1920), el Comité Central para la Educación Política, dependiente del Comisariado para la Instrucción Pública dirigido por Anatoli Lunacharski y en cuya dirección la propia Krúpskaya tenía un papel preponderante.

una campaña de denuncias políticas de la autocracia en todos los aspectos? Porque, para hacer agitación con motivo de las manifestaciones concretas de la opresión, es preciso denunciar esas manifestaciones (lo mismo que para hacer agitación económica, era necesario denunciar los abusos cometidos en las fábricas)” (Lenin, 2015: p. 57).

Lo que acabamos de mencionar se relacionaría con la construcción de un imaginario “de clase”, tal y como mencionábamos en el capítulo anterior. Las referencias al concepto de “clase” son constantes en los escritos de Lenin al ser la “lucha de clases” eje de las propuestas de Marx, en las que se fundamentan las proposiciones teóricas del líder bolchevique. A su vez, estas se basan en la necesidad de descubrir a la clase obrera su posición antagónica con respecto a los intereses de la burguesía. La clase obrera, como clase oprimida, sólo a través de una educación política (y guiada por la vanguardia -más adelante- del Partido) logrará desarrollar su conciencia política (que no sindical). Como aclarábamos en el Capítulo I, hablamos de imaginario de clase para destacar su “temporalidad y circunstancialidad”. Cuando planteamos la clase como una categoría histórica, no cerrada y no válida para cualquier circunstancia o época histórica, estamos incidiendo en que los imaginarios están determinados históricamente; su existencia depende de las circunstancias de su surgimiento. Al revelarse como clase en contraposición con otra (oprimidos-opresores), descubren su “propia” conciencia de clase, determinada por un proceso de formación de imaginarios en el que se habrían introducido nuevas ideas, teorías o incluso valores que harán posibles que sus prácticas tengan sentido en ese momento histórico concreto, que acepten y participen en los cambios propuestos. De este modo, sólo en una clase que sea consciente de su propia existencia se

podrá formular un imaginario que atienda a valores, ideas, posturas morales o intereses concretos y distintos a los de otros grupos o clases.

Para Lenin, la clase obrera poseía una “apremiante necesidad” de “conocimientos políticos y de educación política” (Lenin, 205: p. 78). Las denuncias vehiculadas a través de los distintos instrumentos propagandísticos (desde periódicos, boletines de fábricas y locales, panfletos, debates, clubs políticos, oradores en las calles, conferencias, asociaciones, etc.) debían llegar a todos los puntos del país y así hacer a toda la población partícipe de los problemas de opresión y discriminación, por parte de la minoría burguesa, de la clase mayoritaria de obreros y campesinos. La agitación y la propaganda habían de tratar fenómenos y acontecimientos de la vida social y política que afectasen directamente al proletariado. Las revelaciones de propagandistas y agitadores rechazarían intereses egoístas, manifestarían la verdadera naturaleza de sus anhelos y mostrarían a las masas una “imagen verdadera” de ellos mismos (Domenach, 1951). Puesto que la teoría marxista que impregnaba la educación política estaba dotada de carácter científico, los elementos que la conformaban eran “objetivos y veraces” y, siendo así, responderían correcta y desinteresadamente a las necesidades de la población. El propagandista, en cualquier situación de la vida diaria (y aquí también entra en juego el principio de relación con la vida, ya que las denuncias son manifestaciones de la realidad existente), siempre irá más allá de las apariencias, hacia la realidad siempre definida en términos de lucha de clases¹¹⁰. Las explicaciones superficiales serán descartadas.

¹¹⁰ Por su parte, León Trotsky, en *Nuestras tareas políticas* (escrito en 1904), defendía que el “asunto” del propagandista era la política y no la pedagogía. Su tarea debía consistir “en armar ideológicamente a los obreros de su círculo, en transmitirles el bagaje de hechos e ideas que les permitan orientarse inmediatamente entre todos los acontecimientos de la ciudad, el país, del mundo entero; que debe enseñarles no sólo a orientarse ellos solos sino, también, a ser capaces de utilizar todos los eventos como material vivo para la agitación”

Al hablar de la necesidad de una educación política y de cómo debía ser esta, Lenin también comenzaba a trazar el diseño de la audiencia a la que debería ir dirigida tal educación, lo que está directamente relacionado con los principios de accesibilidad y relación con la vida propuestos por Stepakov. Lenin hablaba de un “auditorio ideal” (la clase obrera) para estas denuncias políticas, auditorio que requeriría “amplios y vivos conocimientos políticos y que es la más capaz de transformar estos conocimientos en lucha activa, aunque no prometa ningún «resultado palpable»”¹¹¹. Stepakov, al hablar de ese mismo “auditorio” al que se enfrenta el propagandista, recordaba que uno de los principios de la propaganda de tipo leninista alertaba de la necesidad de conocer el público al que se dirige para poder adaptar su discurso y que cale en los oyentes/lectores.

Sin embargo, Lenin no era partidario de dejar que la clase obrera manifestase cualquier clase de denuncia de manera espontánea¹¹², ni

(Trotsky, 1970: p. 32). Esta afirmación venía enmarcada en un debate abierto sobre la manera de formar a los propagandistas y agitadores a través de cursos de unos cinco meses de duración. Al ser una enseñanza casi automática, sin reflexión y sin apego a la actualidad, los alumnos de dichos cursos no mostraban interés. Trotsky abogaba por que la propaganda fuera parte integrante de una “*campaña política* que comprendiesen directamente”.

¹¹¹ En el temprano texto *Quiénes son los “amigos del pueblo y cómo luchan contra los socialdemócratas*, de 1894 [Ref. en [http://www.marx2mao.com/M2M\(SP\)/Lenin\(SP\)/FP94s.html](http://www.marx2mao.com/M2M(SP)/Lenin(SP)/FP94s.html), 3.11.2014], Lenin hacía hincapié en que la labor práctica de agitación y propaganda había de gozar siempre de prioridad sobre la teórica, puesto que esta tarea teórica sólo serviría para dar respuesta a los problemas que surgirían de la labor práctica.

¹¹² Sobre el culto a la espontaneidad, véase el “Capítulo II. La espontaneidad de las masas y la conciencia de la socialdemocracia” en Lenin (2015). Sylvain Lazarus (en Budgen et al., 2010) apunta que Lenin rompería con la tesis de Marx y Engels desarrollada en el *Manifiesto Comunista* sobre el carácter espontáneo de la aparición de los comunistas dentro del proletariado, algo intrínseco a la misma existencia de los obreros como clase. Sin embargo, el líder bolchevique critica la conciencia espontánea y la contrapone a la conciencia socialdemócrata, revolucionaria. La conciencia política no es innata, por eso la masa proletaria ha de ser educada políticamente. Las manifestaciones espontáneas,

tampoco de una educación libre y autónoma¹¹³. Habría que controlar el inconformismo obrero y sus denuncias para dirigirlas desde la agitación y la propaganda de una manera determinada, y plantear soluciones a sus problemas desde el punto de vista (leninista) socialdemócrata, sin dar posibilidad a interpretaciones que supusieran “deformaciones” del marxismo. De ahí la necesidad de un partido único: “Sólo el partido que organice campañas de denuncias en las que realmente *participe todo el pueblo* podrá convertirse en nuestros días en vanguardia de las fuerzas revolucionarias” (Lenin, 2015: p. 89). Vemos cómo, con esta mención al Partido - sobre la que profundizaremos más adelante- Lenin plantea la necesidad de un núcleo dirigente y unitario de la conciencia proletaria representado en un único órgano centralizado: el Partido. Para que los conocimientos políticos llegasen a la clase obrera, “los socialdemócratas *deben ir a todas las clases de la población, deben enviar a todas partes destacamentos de su ejército*” (Lenin, 2015: p. 79). Es aquí donde

sostenía Lenin, sólo podrían desembocar en posturas y políticas tradeunionistas. Sin embargo, años después de la publicación de *¿Qué hacer?*, en el recopilatorio *En doce años* (1907), afirmaría que había utilizado expresiones quizá no del todo acertadas y exactas acerca del nexo entre espontaneidad y conciencia; había que sacar provecho de la espontaneidad de las masas y disciplinar esta espontaneidad con el fin de derrocar el régimen existente y comenzar la construcción de una nueva sociedad.

¹¹³ Un ejemplo del control ejercido sobre la educación por parte del bolchevismo lo encontramos en el caso de la Federación Panrusa de Profesores. Fundada en 1905, se declaró en huelga durante tres meses en defensa de los principios de autonomía profesional y de un concepto democrático de la educación. Rechazaba ser un instrumento complaciente del Estado y quería un papel de participante independiente en la toma de decisiones relativas a la educación. Un año después, la Federación fue disuelta acusada de contrarrevolucionaria (Lilge, 1968: p. 231). En 1917 fue restituida y en 1919, sustituida por la Unión de Profesores Internacionalistas. Las propuestas educativas iniciadas por los bolcheviques apuntaban a que para alcanzar el socialismo era necesario adquirir un cierto nivel educativo. Por este motivo, la educación habría de ser utilizada como herramienta política y no como fin en sí mismo. Hayashida (1969) corrige a Lilge y añade que esta Federación no supuso amenaza alguna para el bolchevismo por haber tenido un periodo de desarrollo corto y no haberse podido establecer como organización amplia, cohesionada y con múltiples ramificaciones en todo el país.

introducimos el papel del segundo pilar de la propaganda leninista: la vanguardia del proletariado.

Una vanguardia formada por obreros revolucionarios habría de ser la encargada de difundir los mensajes y las denuncias políticas que se utilizarían en la educación política de la masa obrera y campesina¹¹⁴. Lenin aboga siempre, a lo largo de su extensa obra, por la educación del partido obrero, pero no olvida que es la vanguardia del proletariado, cuya base educativa es el marxismo, la única capaz de tomar el poder y “de conducir a todo el pueblo al socialismo, de dirigir y organizar el nuevo régimen, de ser el maestro, el dirigente (...)” (Lenin, 2006: p. 64). Vladímir Lenin defendía que fueran los obreros los que abordasen los problemas de carácter político y de organización, pero sólo aquellos que destacasen sobre los demás, aquellos con más talento revolucionario. Entre los obreros podrían encontrarse “agitadores, propagandistas, organizadores, militantes prácticos”, pero había que descubrirlos. Estos trabajadores tendrían que ser liberados de parte de su trabajo en la fábrica para que se pudieran dedicar al trabajo de formación y difusión de la educación política de la masa obrera y campesina:

“Un obrero revolucionario, si quiere prepararse plenamente para su trabajo, debe convertirse también en un revolucionario profesional. (...) no comprendemos que es nuestro deber ayudar a todo obrero que se distinga a convertirse en un agitador, organizador, propagandista,

¹¹⁴ “La más primordial e imperiosa de nuestras obligaciones es contribuir a la formación de obreros revolucionarios, que, *desde el punto de vista de su actividad en el partido*, estén al mismo nivel de los revolucionarios intelectuales (subrayamos: desde el punto de vista de su actividad en el partido, porque en otro sentido no es, ni mucho menos, tan fácil ni tan urgente, aunque sí necesario, que los obreros lleguen al mismo nivel) (...). Por eso, nuestra atención debe dirigirse *principalmente a elevar* a los obreros al nivel de los revolucionarios y no a *descender* nosotros mismo indefectiblemente al nivel de la «masa obrera» (...) del «obrero medio»” (Lenin, 2015: p. 129).

distribuidor, etc., de carácter profesional (...). Todo agitador obrero que tenga algún talento, que “prometa”, *no debe* trabajar 11 horas en la fábrica. Debemos arreglárnoslas de modo que viva por cuenta del partido, que pueda pasar a la acción clandestina¹¹⁵ en el momento preciso, que cambie de localidad, pues de otro modo no adquirirá gran experiencia, no ampliará su horizonte” (Lenin, 2015: pp. 130-131).

El objetivo de esta selección y “trato especial” para obreros que “prometieran” era organizar a una élite de trabajadores que, habiendo alcanzado una mayor conciencia que los demás sobre las irreconciliables contradicciones de clase que los atenazaban, fuera capaz de dirigir las denuncias políticas y mensajes propagandísticos especificados desde el “centro organizativo” (el Partido). Esta élite¹¹⁶ sería la vanguardia del proletariado revolucionario, la vanguardia del Partido¹¹⁷ formada por

¹¹⁵ No debemos olvidar que muchas de las obras que mencionamos en este capítulo fueron escritas desde la clandestinidad de un partido/ organización aún no legalizado. Gran parte de las tareas planteadas por Lenin en esta época hay que analizarlas desde este punto de vista. No son las mismas necesidades y posibilidades de difusión o de organización las que posee un grupo que actúa desde la legalidad, que las de uno que lo hace clandestinamente. Desde la clandestinidad de principios del siglo XX, Lenin exigía la libertad total de prensa, conveniente en aquel momento para ellos; una vez alcanzaron el poder los bolcheviques, la exigencia era la limitación de la libertad de prensa y la eliminación de toda la prensa que amenazase los ideales revolucionarios. Profundizaremos sobre este aspecto en el Capítulo V.

¹¹⁶ Formar parte del Partido poseía un doble valor para el futuro afiliado: por un lado, se consideraría una especie de privilegio; por otro, sería el resultado del gran trabajo de sinceridad y compromiso del afiliado. “El control general (en el sentido literal de la palabra) de cada uno de los pasos del afiliado al partido, a lo largo de su carrera política, crea un mecanismo de acción automática, cuyo resultado es lo que en Biología se llama «supervivencia de los mejor adaptados». La «selección natural», producto de la completa publicidad, del carácter electivo y del control general, asegura que, al fin y al cabo, cada dirigente quede «en su sitio», se encargue de la labor que mejor concuerde con sus fuerzas y con sus aptitudes, experimente sobre sí mismo todas las consecuencias de sus errores y demuestre ante los ojos de todos su capacidad para reconocer sus faltas y de evitarlas”. (Lenin, 2015: p. 137).

¹¹⁷ Distinguimos entre “vanguardia proletaria” (*intelligentsia*) y “vanguardia del Partido”. Incidiremos en esta distinción en el Capítulo IV de nuestra Tesis por la gran importancia que ambas vanguardias tuvieron para el desarrollo de las políticas culturales de los años

revolucionarios “profesionalizados”. Además, esta vanguardia del proletariado se haría cargo del liderazgo del Partido y del Estado socialista hasta que la masa proletaria adquiriera conciencia.

El tercer pilar sobre el que se erige el modelo leninista de propaganda propuesto en esta investigación es el papel otorgado al Partido como organizador y guía del proletariado, papel que adquiere mayor relevancia con el paso de los años, alcanzando su punto álgido bajo la dirección de Stalin, época en la que la línea que habría de separar las funciones de Estado y Partido se difumina hasta casi desaparecer. Estableciendo una comparativa con los principios de Stepanov, este pilar entraría en relación directa con el principio de compromiso con el Partido: los intereses del Partido son los intereses del pueblo y por este motivo el Partido los manifestará claramente sin temor a ser acusado de promover intereses ajenos a la ciudadanía. En el artículo “¿Por dónde empezar?”, publicado en *Iskra* en 1901¹¹⁸ (Lenin, 1929: pp. 101-116), Lenin plantearía la necesidad de formar un partido fuerte y organizado¹¹⁹, pues es el Partido

20. Cuando el Partido deja la clandestinidad y la teoría del Estado se materializa en la altamente burocratizada estructura estatal orquestada por Stalin, la vanguardia procedería exclusivamente del Partido, apartando a los que habían formado parte de la élite intelectual revolucionaria.

¹¹⁸ Se puede acceder al artículo “Where to Begin”, publicado en *Iskra*, n° 4, mayo, 1901, en <http://www.unz.org/Pub/LeninVI-1929v04A-00109> [Ref. 13.4.2014].

¹¹⁹ En el II Congreso de RSDPR (Partido Obrero Socialdemócrata Ruso), julio-agosto de 1903, en http://publ.lib.ru/ARCHIVES/K/KPSS/_KPSS.html [Ref. 12.4.2014]. En 1903, tuvo lugar la escisión entre mencheviques y bolcheviques. Entre muchos otros desacuerdos, uno de los más importantes se manifestó en el debate sobre la organización, formación y concepto del Partido. Los mencheviques de Mártov apoyaban la libre adhesión al Partido por parte de cualquiera que lo solicitara. Por su parte, los bolcheviques, encabezados por Lenin, se oponían a esta postura defendiendo que sólo sería considerado miembro del Partido aquel que trabajara bajo su disciplina de forma activa. Los afiliados al Partido serían los individuos más conscientes, que hubieran manifestado de manera patente su aceptación del programa y estatutos del Partido, además de demostrar una actividad práctica militante. Sobre los conflictos entre bolcheviques y mencheviques y la ascensión

el mecanismo principal gracias al cual se pueden desarrollar las condiciones que permitirán alcanzar una conciencia política a la masa proletaria (Budgen, 2006).

En 1920 Lenin reconocía que sólo una “minoría consciente puede dirigir a las grandes masas obreras y llevarlas tras de sí”¹²⁰; los obreros mejor organizados y más revolucionarios serían los que habrían de señalar el camino al resto del proletariado. Esa “minoría” de obreros la formaban aquellos hombres realmente conscientes de la opresión de la clase burguesa sobre la mayoría proletaria. Se trataba, pues, de una “minoría” dentro de la mayoría obrera, la minoría de los mejor preparados: “Si esta minoría es realmente consciente, si sabe llevar tras de sí a las masas, si es capaz de dar respuesta a cada una de las cuestiones planteadas en el orden del día, entonces esa minoría es, en esencia, el partido”. La misión de esta minoría será luchar “decididamente por la dictadura del proletariado y educar en este sentido a las masas obreras”. El Partido propuesto por Lenin habría de estar en constante contacto con las masas para poder dirigir las y convencerlas de que eran sus legítimos representantes: el Partido encarnaba los intereses del pueblo.

El centralismo que se desprende de las propuestas leninistas del Estado adquiere un nuevo nivel con el proyecto de creación de un único periódico para toda Rusia¹²¹, otro de los pilares del modelo leninista de propaganda,

de los primeros al poder, véase “Volumen 1. La conquista y organización del poder”, en Carr (1985).

¹²⁰ Idea recogida en el “Discurso sobre el papel del Partido Comunista”, 23 de julio de 1920 [Ref. en <https://www.marxists.org/espanol/lenin/obras/1920s/internacional/congreso2/02.htm>, 13.4.2014]

tal y como aquí lo entendemos. En los años previos a la Revolución, cuando el futuro Partido Comunista (Partido Obrero Socialdemócrata Ruso entonces) aún trabajaba desde la clandestinidad, existían numerosos periódicos, boletines y panfletos editados en las distintas regiones del país (también en el exilio) y dirigidos a facciones concretas de trabajadores (mineros, obreros de fábricas, etc.). Con esta profusión de publicaciones, los esfuerzos se veían debilitados, ya que la fuerza que podrían tener unidos se disipaba en la multitud de publicaciones locales de periodicidad muy larga. Ya en el artículo “¿Por dónde empezar?”, Lenin hablaba de la importancia de la creación de un único periódico político para toda Rusia, elemento fundamental para la organización y el desarrollo de la agitación y la propaganda: “Nunca se ha sentido con tanta fuerza como ahora la necesidad de completar la agitación dispersa, llevada a cabo por medio de la influencia personal, por medio de hojas locales, de folletos, etc., con la agitación regular y general, que sólo puede hacerse por medio de la prensa periódica” (Lenin, 1929: p. 112).

Un periódico político único para toda Rusia, planteaba Lenin, era la única manera de aglutinar el descontento político y el ánimo de protesta del proletariado y, a partir de ahí, convertir ese descontento en la fuerza motriz del movimiento revolucionario del proletariado. Por eso, y como repetiría en *¿Qué hacer?*, este periódico se transformaría en la “tribuna” desde la cual lanzar al resto del país las denuncias de todo el proletariado.

No obstante, el líder revolucionario también subrayaría en “¿Por dónde empezar?” que la misión de esta publicación unitaria no se limitaría únicamente a “difundir ideas, educar políticamente y a atraer aliados

¹²¹ La tribuna para estas denuncias políticas que jugarían un papel clave en la educación del proletariado, en palabras del propio Lenin, “sólo puede ser un periódico central para toda Rusia” (Lenin, 1929: p. 113).

políticos. El periódico no es sólo un propagandista colectivo y un agitador colectivo, sino también un organizador colectivo”. Había que aunar los esfuerzos de todas las publicaciones marxistas de la época y hacer llegar al proletariado las denuncias de distinta índole procedentes de todos los rincones de Rusia y de todas las secciones de trabajadores. Se trataba, en fin, de ser capaces de responder de forma uniforme en todo el país, de presentar todos los “problemas, preocupaciones y logros” de todas las partes de Rusia. Un periódico central podría vehicular de forma uniforme esos mensajes. El periódico sería, según este planteamiento, “una partícula de un enorme fuelle que atizase cada chispa de la lucha de clases y de la indignación de pueblo, convirtiéndola en un gran incendio” (Lenin, 2015: p. 169). Lenin insistía en que sólo a través de un periódico central para toda Rusia sería posible una “labor de agitación política unificada en toda Rusia, que arroje luz sobre todos los aspectos de la vida y que dirija a las más grandes masas. Y esta labor es inconcebible en la Rusia actual sin un periódico destinado a toda Rusia y que aparezca muy frecuentemente” (Lenin, 2015: p. 175). Por este motivo, el periódico se convertiría en instrumento indispensable para la organización de las actividades del Partido.

Hasta el momento hemos hablado de los cinco principios leninistas de la propaganda según Stepakov y de los cuatro pilares que sustentan esta propaganda según nuestra propuesta, que parte de la formulada por el autor soviético. Consideramos que estos cinco principios (*partínost'*, *naúchnost'*, *pravdívost'*, *dostúpnost'* y *svyz' s zhizn'yu*) quedan recogidos en los cuatro pilares que proponemos, aunque su peso sea distinto en cada uno de ellos: la educación política vinculada a la científicidad y el carácter de verdad de los contenidos de la teoría marxista por un lado, y a las denuncias políticas que reflejan las preocupaciones y necesidades de la

población, por otro; la vanguardia y el Partido como organizador y guía relacionados con el compromiso con el Partido y su capacidad de ser representantes legítimos y desinteresados de los intereses del pueblo; y un periódico único como vehículo para llevar a la población soviética la verdad del marxismo-leninismo y que tendrá en cuenta que el auditorio al que se dirige parte de unas ideas, valores y opiniones determinadas que hay que tener presentes y a partir de las cuales se elaborarían los mensajes propagandísticos determinados por la cúpula del Partido.

2.2. Modelo estalinista de propaganda: “la propaganda en un solo país”. Continuidades y discontinuidades

El totalitarismo de Stalin acabaría con el concepto de “propaganda revolucionaria” que defendió Lenin. La propaganda estalinista olvida su carácter revolucionario (alentar a las masas a la lucha de clases, a la “revolución permanente”) y se centra en difundir ideas determinadas por el Partido para infiltrarlas en todas las parcelas de la vida del ciudadano y así lograr transformar la sociedad y construir a ese “nuevo hombre soviético” que habrá de hacerse con el control del futuro Estado socialista. El pueblo sigue siendo el principal destinatario de la propaganda, pero se pasa de animarlo a la acción y a la participación, de preocuparse por modelarlo a través de la educación generalizada y de la instrucción política, principalmente, como en los años anteriores y posteriores a la revolución, a pedirle que encaje en el molde de “ciudadano” definido desde el Partido.

Antes de que el Estado en proceso de formación iniciado por Lenin se transformara en el estado totalitario estalinista, el líder georgiano tuvo que

hacerse con el poder e imponer su severo liderazgo al resto de miembros del Partido. El primer movimiento para reforzar su discutida candidatura para liderar el Partido era defender con tesón una aparente continuidad con respecto a los postulados del admirado y respetado antecesor. Esa era la postura de Stalin con respecto a Lenin, como también lo fue de Lenin con respecto a Karl Marx, aunque en este caso no fuera necesario justificar su autoridad o liderazgo. El líder de la Revolución bolchevique había reinterpretado las palabras del padre del comunismo para adaptarlas a los requerimientos y particularidades de la Rusia pre- y posrevolucionaria, de modo que sirvieran a los intereses del Partido y a la construcción socialista, y sin importar que en la relectura de su marxismo “se traicionara” la teoría del filósofo alemán. Stalin, por su parte, utilizó la misma fórmula de reinterpretación para dar consistencia a su exégesis del marxismo-leninismo¹²². La única explicación aceptada para cualquier acontecimiento de la vida política o cotidiana era la expuesta por ellos.

En el conocido como “Testamento de Lenin”¹²³ quedaba patente que Iósif Stalin no gozaba del apoyo ni la simpatía del Lenin ni de muchos

¹²² Makárenko defiende que el estalinismo supone una distorsión del sistema teórico y práctico del marxismo-leninismo. El estalinismo “lleva a la desviación de los principios democráticos de la construcción de la nueva sociedad, a la violencia sobre el pueblo, a la represión masiva, a duros crímenes en política interior y exterior y, en definitiva, ha debilitado el atractivo de la teoría revolucionaria y el potencial reformador del socialismo” (Makárenko, 1989: p. 103).

¹²³ El “testamento de Lenin” fue una carta dictada por Lenin entre finales de diciembre de 1922 y enero de 1923 y dirigida al Congreso. Contenía una serie de propuestas de cambio en la estructura política del Partido e incluía algunas apreciaciones personales sobre las cualidades y defectos de destacados miembros del Partido (y posibles sucesores) como Stalin, Trotsky, Zinóviev, Kámenev, Bujarin o Pyatakov. Una completa recopilación de estos textos dictados por Lenin se puede consultar en <http://www.marxists.org/archive/lenin/works/1922/dec/testamnt> [Ref. 16.11.2014]. Con respect a Stalin, Lenin escribía: “*Comrade Stalin, having become General Secretary, has concentrated an enormous power in his hands; and I am not sure that he always knows how to use that power with sufficient caution (...). Stalin is too rude, and this fault, entirely supportable in relations among us Communists, becomes insupportable in the office of General Secretary. Therefore, I propose to the comrades to find a way to remove Stalin*

importantes camaradas en el Partido¹²⁴. Cuando llegó a secretario general del PC en 1922 aún era difícil pensar en él como el sucesor de Lenin, más cuando grandes líderes históricos y destacados teóricos parecían estar mejor posicionados en la carrera por el liderazgo del Partido¹²⁵ (Bujarin o Trotsky¹²⁶, por ejemplo). Sin embargo, el dirigente georgiano mostró sus grandes capacidades organizativas y tácticas e hizo un “uso ejemplar” de todas las herramientas propagandísticas a su alcance para hacerse con el poder: primero -y sobre todo a través de la prensa-, para desprestigiar y eliminar (posteriormente, físicamente) cualquier tipo oposición; luego, para defender sus propuestas teóricas en relación a la construcción del Estado y la sociedad socialistas.

from that position and appoint another man who in all respects differs from Stalin only in superiority-namely, more patient, more loyal, more polite and more attentive to comrades, less capricious, etc.” (Daniels, 1953: p. 156).

¹²⁴ La “autoridad teórica” de Stalin también había sido muy cuestionada con anterioridad a la enfermedad de Lenin. Trotsky llegaría a decir que Stalin era “la más destacada mediocridad que hay en el partido” (Trotsky 2006: p. 562). Antes de la muerte de Lenin, Stalin era considerado por muchos un importante “*praktik*”, un hombre de la organización (Reiman, 1987: p. 107), sin ninguna otra aspiración ni posibilidad de liderazgo efectivo en el Partido.

¹²⁵ Para Stephen J. Lee (1999), la “inesperada” sustitución de Stalin tras la muerte de Lenin se debería a múltiples motivos. En primer lugar, León Trotsky, uno de los máximos aspirantes al liderazgo del Partido, parecía, a los ojos de otros miembros del Partido, una mayor amenaza que Stalin. Asimismo, su puesto como secretario general del PC desde 1922 lo colocaba en una situación privilegiada desde la que controlaba la organización del Partido y la promoción de algunos de sus miembros más destacados (así se aseguraba la lealtad de aquellos que fueran promovidos por él). El carácter de buen estratega de Stalin hizo que supiera esperar el mejor momento para atacar a los otros candidatos (primero a Zinóviev y Kámenev, luego a Bujarin) y que se rodeara siempre de la gente “adecuada” (Kalinin, Mólotov, Voroshílov).

¹²⁶ Con respecto a Trotsky, Robert Service mantiene que era un gran teórico, pero un “*poor tactician and an ill-advised strategist*” (Service en Gregory y Naimark, 2008: p. 133) que cometió el pecado de subestimar las posibilidades de Stalin. Por otro lado, el hecho de que Trotsky fuera judío, que tuviera una salud débil o que no fuera bolchevique desde el inicio del movimiento revolucionario, preocupaba y frenaba al resto de líderes del Partido, además de dificultar su postulación como candidato válido a la sucesión de Lenin. Asimismo, dada su estrecha relación con la organización militar y el Ejército Rojo, muchos temían que un posible mandato de Trotsky pudiera derivar en una dictadura militar.

Su falta de elocuencia teórica hacía que necesitara reafirmarse constantemente en su fidelidad a los postulados leninistas con constantes citas y referencias. Para ello se presentaba a sí mismo como continuador de la labor del maestro, como su mejor discípulo. Sin embargo, ni siquiera compartían una misma postura en relación al concepto de “socialismo”: Lenin se refería a él de manera cambiante, como una fase transitoria o un fin al que aspirar, mientras que Stalin se mostraba más riguroso en su utilización del término y distinguía entre comunismo¹²⁷ y socialismo, otorgando a este último el carácter transitorio exclusivamente (Gooding, 2002: p. 121).

Para la creación de este nuevo estado socialista era fundamental que la economía estuviera controlada en exclusiva por el Estado, ayudado por el desarrollo de una tecnología avanzada basada en la industria pesada. Por otro lado, con la colectivización, Stalin limitaba y controlaba la influencia campesina en la sociedad y en la economía. También era necesario expropiar y eliminar a todos los enemigos del proyecto de construcción socialista relacionados con las clases opresoras, tales como *kulaks*, burgueses especializados o antiguos capitalistas industriales, además de a

¹²⁷ Si en relación al socialismo parecía exponer sus ideas de manera más clara, en lo que respecta al comunismo era más difuso y no hacía demasiadas referencias al mismo en sus textos o discursos. Ni siquiera en la conocida como “Constitución de Stalin” de 1936 se mencionaba cuál era el paso a seguir una vez alcanzado el socialismo en un solo país. En el XVIII Congreso del Partido en 1939 sí hace una mención clara al comunismo como el siguiente nivel tras el socialismo: “Ahora tenemos un estado socialista completamente nuevo, no visto antes en la historia y que difiere sustancialmente en cuanto a la forma y funciones del estado socialista de la primera fase. Pero el desarrollo no puede detenerse aquí. Vamos, pues, hacia adelante, hacia el comunismo” [Ref. en <http://petrograd.biz/stalin/14-27.php>, 13.11.2014].

sus enemigos políticos¹²⁸. La propaganda en la época estalinista emplearía a la nueva sociedad en construcción contra todos los saboteadores (reales o potenciales) de la modernización de la URSS y alentaría al pueblo a apoyar el proceso de industrialización y colectivización del país. En esta fase de “construcción de la sociedad socialista”, la distinción entre condiciones necesarias para el socialismo y socialismo en sí mismo se difumina, y la creación de las instituciones y estructuras necesarias para el desarrollo del socialismo termina convirtiéndose en la propia creación del socialismo en sí (Gooding, 2002). De ahí que la propaganda, principalmente a partir de 1929, insistiera también en mostrar a Stalin (encarnación del Partido¹²⁹) como responsable del éxito de la instauración del socialismo en la Unión Soviética.

Los fundamentos ideológicos¹³⁰ en los que se basaba el nuevo Estado soviético de la era de Stalin eran los del marxismo-leninismo¹³¹. A partir

¹²⁸ Sobre las purgas llevadas a cabo durante el estalinismo entre la población y en el Partido, véanse, entre muchos otros, Boterbloem (2004), Conquest (1999), Figes (2009), Getty y Naúmov (2001), Lee (1999), Medvédev (1989) o Montefiore (2005).

¹²⁹ Entre 1921 y 1923, los “objetos de devoción” que la propaganda soviética pretendía incorporar o fortalecer en el imaginario ciudadano eran la Revolución, la clase obrera, los ideales del socialismo y, con menos frecuencia, la idea del Partido (Brooks, 2002). Sin embargo, a partir de mediados de los años 20 del siglo XX, el Partido comienza a posicionarse como objeto de devoción principal del imaginario soviético. No obstante, Trotsky, en su biografía, declaraba: “El partido fue reducido al silencio. Se implantó una dictadura descarada del aparato burocrático sobre el partido. O dicho en otros términos: el partido dejó de existir como tal” (Trotsky, 2006: p. 264).

¹³⁰ Sobre los fundamentos ideológicos del Estado soviético basados en el marxismo (en las interpretaciones hechas por Lenin y Stalin) véanse los textos de Vladímir Lenin “Working-class and bourgeois democracy”, *Vpered*, vol. 3, enero 24 (11) de 1905 en <http://www.marx2mao.com/Lenin/WCBD05.html>; “The beginning of the Russian revolution”. *Vpered*, n° 4, 31 (18) de enero de 1905, en <http://www.marx2mao.com/Lenin/BRR05.html>; “The proletariat and the peasantry”. *Nóvaya Zhízn*, n° 11, 12 de noviembre de 1905, en <http://www.marx2mao.com/Lenin/PP05.html>; “The tasks of the proletariat in the present revolution” –Tesis de Abril- *Pravda*, n° 26, 7 de abril de 1917, en <http://www.marx2mao.com/Lenin/TPPR17.html>; “The tasks of the Revolution”. *Rabochy Put* n° 20 y n° 21, 9 y 10 de octubre (26-27 septiembre) de 1917, en

de la Revolución de Octubre, el ciudadano soviético dejaría de poder ser *apolítico*. La ideología marxista y marxista-leninista se enseñaba en los colegios¹³², se debatía en las universidades y en los institutos y aparecía reflejada en los artículos de los diarios afines al régimen. Con el paso del tiempo, la jerga política entraría a formar parte del imaginario y del vocabulario del ciudadano medio¹³³.

<http://www.marx2mao.com/Lenin/TTR17.html#s2>; *El Estado y la Revolución* (2006); “Our Revolution”. *Pravda*, n° 117, mayo de 1923, en <http://www.marx2mao.com/Lenin/OR23.html>; y los textos de Iósif Stalin *Marxism and the national question* (1913), en <http://www.marx2mao.com/Stalin/MNQ12.html>; “The foundations of Leninism”. *Pravda*, números 96, 97, 103, 105, 107, 108 y 111 de 26 y 30 de abril, y 9, 11, 14, 15 y 18 de mayo de 1924, en <http://www.marx2mao.com/Stalin/FL24.html>; “Trotskyism or Leninism?”, *Pravda*, n° 269, 26 de noviembre de 1924, en http://www.marxists.org/reference/archive/stalin/works/1924/11_19.htm; “The possibility of building socialism in our country”, 10 de febrero de 1926, en <http://www.marx2mao.com/Stalin/PBS26.html> [Ref. 14.11.2014]

¹³¹ Podríamos decir que el marxismo-leninismo sería la evolución del marxismo, desde la interpretación de Stalin, tras la muerte de Lenin en el contexto sociopolítico e histórico de la Rusia de mediados de los años veinte. Según Stalin, en el texto “The foundations of Leninism” (1924): “Leninism is Marxism in the era of imperialism and the proletarian revolution. To be more exact, Leninism is the theory and tactics of the proletarian revolution in general, the theory and tactics of the dictatorship of the proletariat in particular”. Este texto supuso la autorreivindicación de Stalin como teórico. Daniels (1953) considera este trabajo un punto de referencia en la transformación de la ideología comunista en un sistema de proposiciones dogmáticas de validez eterna: el leninismo convertido en doctrina y en aspiración ideal.

¹³² Figes (2009) comenta que en las aulas de los colegios, e incluso en algunas casas, solía haber un rincón dedicado a figuras como Lenin, Stalin o Marx, donde se colocaban, a modo de altar, fotografías, escritos, dibujos o recortes de periódicos donde aparecieran o fueran mencionados.

¹³³ El término “burgués” se haría común con connotaciones negativas en el vocabulario del ciudadano soviético desde antes de la Revolución. En el texto “Marxism and problems of linguistic”, publicado en *Pravda* el 20 de junio de 1950 [Ref. en <http://www.marx2mao.com/Stalin/ML50.html>, 3.11.2014], Stalin hablaba de este cambio en el vocabulario ruso ligado al desarrollo del Estado socialista: “*To a certain extent the vocabulary of the Russian language has changed, in the sense that it has been replenished with a considerable number of new words and expressions, which have arisen in connection with the rise of the new socialist production, the appearance of a new state, a new socialist culture, new social relations and morals, and, lastly, in connection with the development of technology and science*”.

El desarrollo y consolidación de un Estado socialista era el común denominador tanto en la doctrina marxista de Lenin como en la marxista-leninista de Stalin, aunque los planteamientos y métodos para desarrollar este proyecto fueran muy diferentes. ¿Existiría, pues continuidad entre leninismo y estalinismo? Solzhenitsyn defendería que no existió el estalinismo como tal porque Stalin siempre siguió los pasos de Lenin. En este sentido, Roy Medvédev apunta que el estalinismo no fue creación de un solo hombre y que su desarrollo se vio afectado por numerosas circunstancias y precondiciones que ya estaban presentes en la vida del ciudadano ruso antes de la Revolución, además de todas las experiencias vividas con posterioridad (Revolución de Octubre, Guerra Civil y primeros años de mandato soviético). Con respecto a los elementos de continuidad existentes entre estalinismo y leninismo, Medvédev destaca tres: centralismo, disciplina y organización, aspectos esenciales en el Partido (Medvédev, 1979: p.188) que existieron en la organización que ponía en marcha Lenin y que aplicó Stalin a su proyecto del socialismo en un solo país. Por otro lado, cabría señalar también algunos puntos relevantes de discontinuidad entre leninismo y estalinismo: las políticas de Stalin no fueron continuación ni reflejo de las puestas en marcha por Lenin (el más claro ejemplo es la abolición de la NEP y su sustitución por el Primer Plan Quinquenal); y se prohibió la oposición fuera y dentro del Partido. Otra diferencia citada por Medvédev es la relación entre el líder y el poder: la obsesión del poder de Lenin no tenía un carácter personal, sino que buscaba el poder para el proletariado, el Partido o los trabajadores, subordinando, de este modo, sus intereses a los del Partido, la Revolución o los trabajadores. Sin embargo, en Stalin sí ve una constante búsqueda por el poder personal y una nula disposición a plegar sus intereses a los del Partido. Tanto las condiciones de gobierno existentes en cada época como la forma de gobernar de Stalin y Lenin

diferían marcadamente. Según Daniels (1953), Lenin gobernaba sobre la base de su superioridad personal sobre el resto, y su autoridad estaba refrendada por su fama de gran intelectual y teórico, además de ser el fundador del Partido. Durante su mandato, hubo una relativa libertad política y gobernaba más a través de la persuasión que con órdenes irrefutables. Por otro lado, la figura de Stalin como líder encajaría en el molde de un “*commander-in-chief of a military-like hierarchy*” (Daniels, 1953: p.165), que había alcanzado el poder debilitando a la oposición y estableciendo su interpretación del marxismo-leninismo como dogma de fe y guía de acción; bajo el mandato de Stalin se establecería el más férreo control sobre el Partido (estructura y organización). Cohen (en Tucker, 1978) fecha el año de la ruptura entre estalinismo y leninismo en 1929, con el asentamiento de la doctrina del socialismo en un solo país y la puesta en marcha de la industrialización radical y la colectivización forzada. Por su parte, Trotsky la sitúa años antes, entre 1923 y 1924, coincidiendo con los años de enfermedad de Lenin. Para Medvédev, no existe continuidad entre ambos modelos, aunque sí comparten rasgos, ya que ambos hundirían sus raíces en el bolchevismo, en tradiciones históricas y culturales de Rusia, o en la Guerra Civil. Para los partidarios de la continuidad, el estalinismo supuso el desarrollo de tendencias totalitarias o autoritarias del leninismo.

Sin embargo, puesto que ambos gobiernos se basan en el modelo general de propaganda soviética, las continuidades serían más evidentes que las discontinuidades, ya que las funciones, funcionamiento y estructura de la propaganda se plantearían de manera similar. Las discontinuidades, por otra parte, tendrían un carácter más teórico que funcional o práctico, al estar determinadas por el contenido, objetivo y necesidades de los mensajes difundidos y su contexto de emisión: no es el mismo tipo de

propaganda la que se necesita para ganar un poder que para mantenerlo, o para lograr el apoyo en una campaña determinada.

2.2.1. Socialismo en un solo país: el punto de inflexión

El cambio de orientación ideológica y política hacia el socialismo en un solo país es uno de los puntos clave dentro de la propuesta de modelo estalinista de propaganda y, como mencionamos más arriba, supone la ruptura con los postulados establecidos por Lenin en relación al Estado, la economía, la estructura organizativa, el ejercicio de la violencia o el propio Partido. Hosking (1992) mantiene que incluso antes de la Revolución algunos bolcheviques ya habían aceptado que el internacionalismo proletario debía significar “patriotismo soviético (o ruso)” ya que, hasta la fecha, Rusia era el único país en el que se había podido establecer un Estado proletario. La espera del triunfo de la Revolución en algún otro país generaría ansiedad en una sociedad anhelante del “radiante futuro” prometido por el socialismo; además, los fallidos intentos de revoluciones proletarias llevadas a cabo en Alemania y Hungría pudieron ser el detonante del cambio de objetivo. La necesidad de mostrar que estaban haciendo algo constructivo, “construyendo el socialismo, incluso si solo era en un solo país, que no pareciera que estaban haciendo tiempo para la revolución mundial” (Hosking, 1992: p. 135), podría haber propiciado o contribuido a este cambio de orientación. Desde otra perspectiva, Deutscher (1967) habla de la propuesta del socialismo en un solo país como una reacción y manipulación política puesta en marcha por Stalin inmediatamente después de la muerte de Lenin. En su campaña para derrocar a Trotsky, contraponía su “socialismo en un solo país” a la teoría de la “revolución permanente” trotskista.

Con Stalin en el poder se pasaría de la “revolución permanente” de la que hablaba Trotsky y que defendió también Lenin (aunque no directamente, sino entroncado con el internacionalismo de la Revolución), al “socialismo en un solo país”, con el apoyo de Bujarin, en el XIV Congreso del Partido Comunista que se celebró en 1925¹³⁴. Para Stalin, la Revolución triunfaría en el momento en el que el proletariado se hiciera con el poder, mientras que para Lenin y Trotsky la victoria definitiva llegaría con el triunfo de la Revolución en todos los países y el posterior establecimiento del Estado y la sociedad socialista¹³⁵. En su “socialismo

¹³⁴ “Furthermore, I have spoken about the contradictions within our country, between the capitalist elements and the socialist elements. I said that we can overcome these contradictions by our own efforts. Whoever does not believe that this is possible is a liquidator, does not believe that we can build socialism”. Esta cita pertenece a la intervención de Stalin en el XIV Congreso del Partido Comunista (bolchevique) [Ref. en <https://www.marxists.org/reference/archive/stalin/works/1925/12/18.htm>, 11.11.2014]. Unos meses antes, Stalin criticaba la postura de Trotsky, quien negaba la posibilidad de que el socialismo se desarrollara en un solo país. Según Stalin, Trotsky estaba subestimando las posibilidades de campesinos y obreros al defender que el socialismo sólo se podría lograr con la victoria de la revolución mundial. Asimismo, establecía una clara diferenciación entre la victoria del socialismo en un solo país y la victoria total del socialismo, para la que sí era necesaria la participación de otros países: “The final victory of socialism is the full guarantee against attempts at intervention, and hence against restoration, for any serious attempt at restoration can take place only with serious support from outside, only with the support of international capital. Therefore, the support of our revolution by the workers of all countries, and still more the victory of the workers in at least several countries, is a necessary condition for fully guaranteeing the first victorious country against attempts at intervention and restoration, a necessary condition for the final victory of socialism”. [Ref. en <https://www.marxists.org/reference/archive/stalin/works/1925/05/09.htm>, 11.11.2014]. En 1924, en el texto “Octubre y la teoría de Trotsky y la revolución permanente” [Ref. en http://grachev62.narod.ru/stalin/t6/t6_20.htm, 15.11.2014], Stalin presentaba a Rusia como la avanzadilla del socialismo, como el punto de referencia y el ejemplo de la revolución posterior en otros países. Criticaba de nuevo a Trotsky por sostener que “sin el apoyo estatal directo del proletariado europeo la clase obrera de Rusia no puede mantener el poder para sí y transformar el dominio temporal en una larga dictadura socialista”. Sin embargo, subrayaba que “para la victoria total del socialismo, para la completa garantía de la reconstrucción del viejo orden son necesarios esfuerzos comunes de los proletarios de algunos países. Ni que decir tiene que sin el apoyo a nuestra revolución por parte del proletariado de Europa, el proletariado de Rusia no podría no podría mantenerse en pie frente a la presión general”, del mismo modo que la victoria en otros países no podría lograrse sin la base exitosa desarrollada en la URSS.

¹³⁵ En 1930, Trotsky escribía: “La edificación socialista sólo se concibe sobre la base de la lucha de clases en el terreno nacional e internacional (...) la revolución socialista se

en un solo país”, Stalin defendía que la victoria del socialismo se podría alcanzar con las fuerzas de un único país, sin la ayuda del resto de naciones (aunque sí con su apoyo, sobre todo económico) y sin que los otros siguieran también el camino hacia el socialismo:

“The congress held that the working class, in alliance with the labouring peasantry, can deal the finishing blow to the capitalists of our country and build a socialist society, even if there is no victorious revolution in the West to come to its aid (...) as the victory of the revolution in the West is rather late in coming, nothing remains for us to do, apparently, but to loaf around (...) we are capable of completely building a socialist society by our own efforts and without the victory of the revolution in the West, but that, by itself alone, our country cannot guarantee itself against encroachments by international capital - for that the victory of the revolution in several Western countries is needed. The possibility of completely building socialism in our country is one thing, the possibility of guaranteeing our country against encroachments by international capital is another” (Stalin, 1926)¹³⁶.

convierte en permanente en un sentido nuevo y más amplio de la palabra: en el sentido de que sólo se consume con la victoria definitiva de la nueva sociedad en todo el planeta”. Cita extraída del texto “Qué es la revolución permanente” [Ref. en <http://www.marxists.org/espanol/trotsky/revperm/rp10.htm>, 12.11.2014]

¹³⁶ Del texto “The possibility of building socialism in our country”, escrito en 1926 por Stalin y citado anteriormente. Ni Lenin ni Trotsky habían apuntado tal idea: “*Without the direct state support of the European proletariat, the working class of Russia cannot convert its temporary domination into a lasting socialist dictatorship. Of this cannot be any doubt... Left to its own resources the working class of Russia will inevitably be crushed by the counter-revolution the moment the peasantry turns its back on it*”. Cita extraída del texto “Results and prospect”, escrito en 1906 por León Trotsky, [Ref. en <http://www.marxists.org/archive/trotsky/1931/tpr/rp-index.htm>, 14.11.2014]. La pieza citada pertenece al capítulo VIII, “A worker’s government in Russia and socialism”.

Por otra parte, el “socialismo en un solo país” estaría relacionado con las ideas de nacionalismo y nación (vertebrales en los planteamientos teóricos de Stalin) que ya planteaba el líder georgiano en *El marxismo y la cuestión nacional*¹³⁷, y que supondrían la ruptura con las tesis internacionalistas de la Revolución defendidas por Lenin y el marxismo clásico. Trotsky veía la ruptura con la posición internacional como el camino hacia el “mesianismo nacional, esto es, al reconocimiento de ventajas y cualidades inherentes al propio país susceptibles de permitir a este desempeñar un papel inasequible a los demás”¹³⁸. La propaganda estalinista estaba presentando a la URSS como la patria del socialismo, su lugar de nacimiento, y trataría de obligar a los socialistas del resto del mundo a defender esa patria. Estos mismos argumentos se redirigirían a la población soviética, a la que se instaba a la lucha y al sacrificio por la defensa y consecución de Estado y una sociedad socialista superiores, que culminarían su desarrollo en el comunismo.

Con los procesos de industrialización y colectivización impulsados por el Primer Plan Quinquenal, aparecieron numerosas publicaciones (sobre las que hablaremos en el Capítulo V) concebidas para explicar a ciudadanos de a pie, funcionarios y público extranjero los logros del plan de desarrollo estalinista para la URSS. Estas publicaciones son un ejemplo del trabajo de la propaganda estalinista de la época, del mismo modo que lo son la difusión y sublimación de construcciones como la ciudad de Magnitogorsk, la estación hidroeléctrica del Dniéper (conocida como

¹³⁷ Se puede consultar el texto íntegro, de 1913, en *Marxists Internet Archive*, en <http://www.marxists.org/reference/archive/stalin/works/1913/03.htm> [Ref. 15.11.2014]

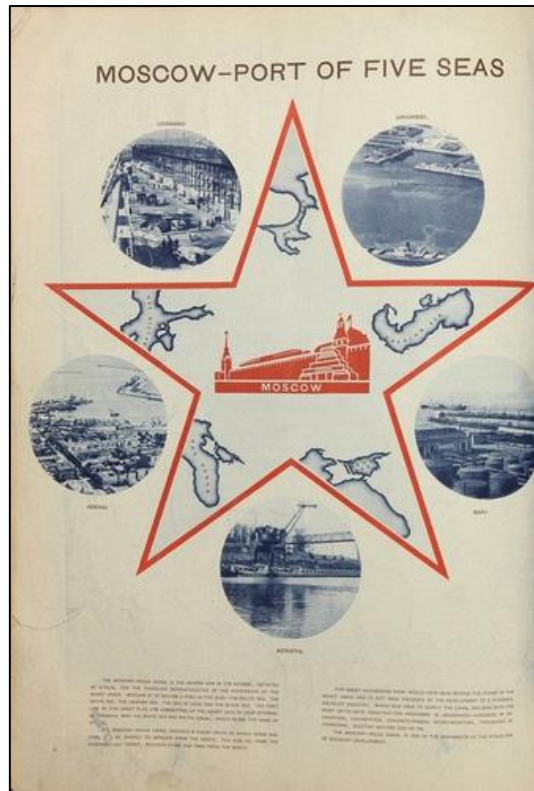
¹³⁸ En el capítulo “Qué es la revolución permanente (Tesis fundamentales)”, en *La Revolución Permanente*, escrito por Trotsky en 1930 [Ref. en <http://www.marxists.org/espanol/trotsky/revperm/rp10.htm>, 12.11.2014].

Dneprostroi) o el canal del Mar Blanco¹³⁹. Estos esfuerzos propagandísticos iban dirigidos no sólo a la explicación técnica o teórica de las políticas o proyectos del gobierno de Stalin, sino a mostrar que mediante la participación activa de la población soviética en tales empresas, los ciudadanos contribuían a la construcción y engrandecimiento del primer país socialista del mundo, lo que también incidía en el proceso personal de “reconstrucción” del individuo soviético. Revistas como *USSR in Construction* (1930-1941)¹⁴⁰, publicada en inglés, alemán, ruso y francés (y a partir de 1938, también en castellano) “*reflect in photography the whole scope and variety of the construction work now going on the USSR*”¹⁴¹. Su principal objetivo era trabajar las relaciones internacionales y posicionar positivamente la imagen del país en el extranjero a través de la difusión de sus hazañas y logros industriales, principalmente.

¹³⁹ Sobre la construcción del canal del Mar Blanco es muy interesante el libro del mismo título editado por Maksim Gorki en 1934 con la participación de un nutrido grupo de escritores soviéticos. En él se narra el proceso de construcción del canal bajo la dirección y vigilancia de la OGPU. Para esta monumental obra, se emplearon presos procedentes de gulags, presentados en el libro como criminales u opositores de Stalin. El proceso de construcción del canal les revela el error de sus acciones o posturas políticas pasadas y supone para ellos un camino hacia la salvación y redención que encontrarán en el esfuerzo colectivo. No menciona el libro las inhumanas condiciones de trabajo y la violencia a la que fueron sometidos estos presos, ni el número de víctimas que se cobró el megalómano trabajo (sobre unas 100.000). Sobre la edificación de la estación hidroeléctrica de Dniéper, recomendamos los trabajos de Anne Rassweiler (1983, 1988), y sobre Magnitogorsk, el libro de Stephen Kotkin *Magnetic Mountain* (1995).

¹⁴⁰ La publicación primaba la fotografía sobre el texto y la forma artística más común en sus páginas era el fotomontaje. Participaron en ella artistas de la talla de El-Lissitzky, Varvara Stepánova o Aleksánder Ródchenko. Entre 1932 y 1933, la revista cubrió con especial detalle el desarrollo de la ciudad de Magnitogorsk, en el *óblast* the Cheliábinsk. El objetivo principal era mostrar los logros de la Unión Soviética a través de documentos fotográficos y fotomontajes, sin apenas texto (Goush, 2009: pp. 160-161).

¹⁴¹ Destacamos el proyecto digital llevado a cabo por la Universidad de Saskatchewan (Canadá) sobre esta publicación y que se puede consultar en <http://library2.usask.ca/USSRConst/> [Ref. 29.12.2015]. En la web se pueden consultar varios números de la revista.



USSR Under Construction, 1938, vol. 2, febrero de 1938, p. 34. Sobre El Canal Moscú-Volga.

2.3. Organización institucional de la propaganda soviética durante la Gran Guerra Patriótica

El organismo encargado del control de la propaganda durante los años de la Gran Guerra Patriótica fue la Dirección de Propaganda y Agitación (*Upravlenie Propagandy i Agitatsii*, *UPA*) del Comité Central, comúnmente conocida como “Agitprop”. En teoría, este órgano era el encargado de centralizar e implementar todas las políticas propagandísticas dispuestas desde el gobierno, y concentraría en sus numerosos departamentos todo el trabajo de propaganda impresa y oral y

de agitación¹⁴². En la práctica, sin embargo, diversos departamentos e instituciones participaban en la gestión institucional de la propaganda, dando lugar a una intrincada red organizativa. A pesar de lo voluminoso del organismo, estaba rigurosamente centralizado (en el Comité Central, como último estadio), al menos en teoría, y Stalin ejercía un gran poder sobre él (Neveshin, 2007). Andréi Zhdánov o Aleksánder Shcherbakov fueron algunos de los nombres más importantes de la propaganda soviética durante el periodo estalinista.

La fuerte centralización estatal que caracterizaba la organización institucional en la URSS provocaría que, a pesar de la existencia de un organismo creado *ad hoc* para la administración de la propaganda y la agitación dentro y fuera del país, el ente que realmente y en último término dirigiría las políticas propagandísticas en la Unión Soviética fuera el Politburó del Comité Central. Por otro lado, el hecho de que prácticamente cada departamento implicado en tareas propagandísticas tuviese ramificaciones locales, regionales y de repúblicas, además de su subdivisión por temáticas (artes, educación, prensa, etc.), podría haber dificultado el trabajo centralizador de la propaganda y provocado cierto descontrol en algún momento¹⁴³, más aún durante el periodo bélico. Sin embargo, el trabajo de la propaganda de integración en los años posteriores a la Revolución habría consolidado un imaginario que pasaba como propias (y no diseñadas por las autoridades) determinadas ideas, opiniones, moral y prácticas, que sabía redirigir el odio hacia el enemigo oportuno en cada momento, y que predisponía al pueblo a trabajar en una misma dirección. Estas condiciones facilitaban, en cierto modo, el

¹⁴² Sobre los aspectos relacionados con la organización institucional de la propaganda durante la Gran Guerra Patriótica, véase la Tesis Doctoral de Górllov (2009).

¹⁴³ Lee (1999) defiende que Stalin no tenía el control absoluto de todas las políticas que se iniciaban, pero que solía modificarlas y ajustarlas personalmente con relativa frecuencia.

autocontrol de los propagandistas y la existencia de un “sentido común” impostado que probablemente permitía a los trabajadores de la propaganda y la agitación, pese a pertenecer a distintos departamentos o trabajar en lugares muy alejados del centro, compartir una base de conocimientos y trabajo ideológico comunes y automatizados que les permitirían construir mensajes muy similares. Asimismo, la población, que también compartía ese “sentido común”, podría entender y aceptar esos mensajes con más facilidad.

La Dirección de Propaganda y Agitación nació en 1920 con el nombre de “Departamento de Agitación y Propaganda” (Agitprop), aunque a lo largo de los años sufriría varios cambios de designación¹⁴⁴. El Agitprop contaba con subdepartamentos en las distintas repúblicas, *óblast* y municipios. Además, estaba compuesto de múltiples secciones -muchas de ellas también con ramificaciones locales- que se encargaban de la gestión de la propaganda por campos temáticos¹⁴⁵. En algunos asuntos, el control del trabajo propagandístico era ejercido por varios departamentos, subsecciones, delegaciones e instituciones al mismo tiempo.

¹⁴⁴ A partir de 1930 pasó a denominarse Departamento de Cultura y Propaganda; en 1935, de Cultura y Propaganda del Leninismo; posteriormente, Departamento de Propaganda del Partido y Agitación hasta 1939; y, finalmente, Dirección General de Propaganda y Agitación desde 1942 a 1948. Un completo organigrama con todos los comisariados y departamentos de los gobiernos soviéticos se puede consultar en la página web “Guía para la historia del Partido comunista y la Unión Soviética, 1898-1991”, en http://www.knowbysight.info/2_KPSS/03499.asp [Ref. 17.11.2014].

¹⁴⁵ El Departamento de Agitación y Propaganda que existió entre 1920 y 1928, por ejemplo, llegó a tener 9 subdepartamentos con sus correspondientes secciones, entre las que destacarían: Subdepartamentos de Agitación (a su vez, con 4 ramas: Agitación Técnica, Política, De Producción y De registro de Experiencias Locales); Subdepartamento de Bibliotecas y Suministro Literario; Subdepartamento de Minorías Nacionales (con hasta 13 subsecciones); Subdepartamento de Escuela de Partido; Subdepartamento de Prensa (que incluía Departamento Editorial, Departamento de Instrucción, Departamento de Distribución Literaria y Oficina de Prensa); y Subdepartamento de Propaganda (dividida en Departamento de Metodología, de Propaganda Religiosa, de Propaganda Interior, de Propaganda en los Pueblos y de Propaganda Escolar).

En su intervención en el XVIII Congreso del Partido Comunista de 1939, Stalin ya adelantó su propuesta de concentrar en un único ente la gestión de la propaganda y agitación del Partido, que anteriormente trabajaban de manera independiente, con sus correspondientes subdivisiones. Con este motivo, el 3 de agosto de 1939 se creó la Dirección General de Propaganda y Agitación, dirigida por Gueorgui Fédorovich Aleksándrov durante la IIGM. Su intención era reunir en un solo órgano a todas las subdivisiones incluidas en la estructura institucional de la agitación y la propaganda del Comité Central. La UPA se convertiría en una de las bases en las que se apoyaría el aparato del Partido. Se le encomendó la dirección de la agitación y la propaganda en el país a través de los medios de comunicación, las editoriales, etc., y la preparación de planes teóricos de los partidos de masas y funcionarios estatales (como, por ejemplo, la ejecución de la “educación comunista”). Este organismo comenzó a trabajar con 115 personas, pero pronto ampliaría su plantilla y su estructura se intrincaría. La ampliación de la función político-militar acordada en ese Congreso condicionaría la creación de departamentos militares en los comités de distrito, regionales, provinciales o de ciudadanos de Partido y del Comité Central del Partido Comunistas de las Repúblicas. Originalmente, la UPA había estado dividida en varios departamentos: Propaganda del Partido, Preparación Marxista-Leninista de los Cuadros, Prensa, Instituciones de Agitación y Cultural-Educativas. Posteriormente, esta estructura se haría aún más compleja (Nevezhin, 2007: p. 55).

El organigrama de la Dirección General de Propaganda y Agitación¹⁴⁶ durante los años de guerra fue el siguiente:

¹⁴⁶ Este organigrama se ha compuesto a partir de la bibliografía localizada sobre el tema y de varias referencias de Internet, entre ellas: <http://www.x->

1. Departamento de Propaganda del Partido, compuesto por:
 - Grupo de conferenciantes (*léktorskaya gruppya*).
 - Sector de propaganda marxista-leninista impresa y oral.
 - Sector de propaganda marxista-leninista en instituciones de educación superior (que se convertiría en departamento a partir de diciembre de 1942).
2. Departamento de preparación y perfeccionamiento (*podgotovki i perepodgotovki*) marxista-leninista de cuadros del Partido.
 - Sector de cursos del Partido y leninistas.
 - Sector de preparación y perfeccionamiento de propagandistas y de trabajadores de periódicos.
3. Departamento de prensa.
 - Sector de periódicos centrales.
 - Sector de periódicos de *óblast, krais* y repúblicas (a partir del 11 de julio de 1945, se crearía el Departamento de Prensa Local).
 - Sector de prensa de distrito (*raion*).
 - Sector de revistas (centrales).
 - Sector de editoriales (desde septiembre de 1945, Departamento de Editoriales).
 - Sector de impresión y papel (*poligrafii i bumagi*) (en 1942 se transformó en el Departamento de Artes Gráficas y Papel; en mayo del 45 se crearía el Departamento de Industria de las Artes Gráficas e Industria del Papel).
 - Sector de literatura artística (formado en septiembre de 1940, en enero de 1943 pasaría a ser el Departamento de Literatura Artística).

libri.ru/elib/shevk001/00000219.htm y http://www.knowbysight.info/2_KPSS/00570.asp
[Ref. 24.12.2014].

4. Departamento de Agitación:

- Grupo de conferenciantes (*dokládchikov*) sobre preguntas actuales de la situación internacional política.

- Grupo de instructores y consultores sobre preguntas de la propaganda impresa y oral.

- Asistente del director de departamento de la publicación de literatura de agitación.

- Revista *Sputnik Agitatora*.

5. Departamento de Instituciones Culturales-Educativas.

- Consultores sobre preguntas de cine, radiodifusión, instalación de aparatos de radio, teatro (en febrero de 1943 surgiría el Departamento para la Cinematografía y en octubre de 1944, el de Radiodifusión e Instalación de Red de Aparatos de Radio).

- Sector de instituciones político-educativas.

6. Grupo de Organizadores Responsables (*otvétstvennyj organizátorov*).

- Organizadores responsables (*otvétstvennye organizátory*) de las preguntas del trabajo sobre propaganda y agitación de las administraciones políticas de los comisariados del pueblo.

- Organizadores responsables del trabajo de las organizaciones locales del Partido en la esfera de la propaganda y la agitación.

7. Departamento de Ciencia (desde mayo de 1942).

8. Departamento de Grupos Propagandísticos (desde septiembre de 1942).

El Departamento de Prensa fue el más grande dentro de la UPA y nos centraremos en sus funciones y funcionamiento en el Capítulo V. El Sovinformburó (la Oficina Soviética de Información), TASS (Agencia Estatal Telegráfica) y Radiokomité dependían o trabajaban junto a este departamento.

De la propaganda para el Ejército Rojo y la Armada y ejércitos extranjeros se encargó la Dirección Política de Propaganda del Ejército Rojo¹⁴⁷ (GUP), que durante la Gran Guerra Patriótica se ramificaría en dos: la Dirección General Política de la Armada (*Glavnoe Politicheskoe Upravlenie VoЕННО-Mórskogo Flota*, GUPP VMF o GlavPU VMF) y la Dirección General Política del Ejército Rojo de Obreros y Campesinos (*Glavnoe Politicheskoe Upravlenie Raboche-Krest'yanskoi Krasnoi Armii*, GUPP RKKA o GlavPU RKKA)¹⁴⁸ (Petrov, 1968), órganos encargados del trabajo político del Partido entre las fuerzas armadas de la Unión Soviética. Al inicio de su andadura, la Dirección respondía ante el Comité Central y ante el Consejo Militar Revolucionario de las Repúblicas (*Revolyutsionii Voennii Sovet Respúbliki*), hasta la clausura de

¹⁴⁷ En ruso, *Glavnoe Upravlenie Politicheskoi Propagandy Krasnoi Armii (GUPP KA)*, reorganizada en julio de 1941 (por decreto de la Stavka n°00401, 17.7.1941) en la Dirección General Política del Ejército Rojo. [Ref. en <http://rkka.ru/handbook/high/glavpur.htm>, 13.11.2015].

¹⁴⁸ Ya en los primeros años del gobierno bolchevique se prestó especial importancia a la propaganda entre las tropas propias y las extranjeras. Tras la Revolución de Octubre se puso en marcha el Departamento Político Del Consejo Revolucionario de Guerra de la República (*Politicheskii Otdel Revolyutsionnogo Voénnogo Soveta Respúbliki*), que se encargaría de la educación política del ejército. A lo largo de los años, este departamento cambió de nombre en varias ocasiones hasta que el 16 de julio de 1941, por decisión del Politburó, las administraciones políticas centrales de la propaganda política del Ejército Rojo y la Armada Soviética pasarían a denominarse “Direcciones Generales Políticas” (Decreto “Sobre la reorganización de los órganos de propaganda política y la introducción del instituto de comisarios militares en el Ejército Rojo de obreros y campesinos - *O reorganizatsii órganov politicheskoi propagandy i vvedenii instituta voénnij komissárov v raboche-krest'yanskoi krasnoi armii*. [Ref. en http://www.libussr.ru/doc_ussr/ussr_4329.htm, 13.11.2015]).

este último en 1934. Durante la Gran Guerra Patriótica, el Comité Central, el Comité Estatal de la Defensa, el Comisariado del Pueblo de la Defensa y el Alto Mando influyeron en la GUP, que, en la práctica, estaba bajo la dirección del Comité Central y el Politburó. La Dirección General Política del Ejército Rojo de Obreros y Campesinos tuvo a su disposición un potente órgano editorial: el periódico *Estrella Roja (Kráznaya Zvezdá)*. Según Sredin (1984), ambas direcciones estaban guiadas por las indicaciones del Comité Central, en contra de la opinión que sostiene Nevezhin (2007), quien sugería que actuaban de forma independiente al Comité.

Dentro de esta Dirección se crearon numerosos departamentos, entre ellos: el Departamento de Propaganda, Agitación y Prensa del Partido, el Departamento de Trabajo Cultural-Educativo, el Departamento de Trabajo con los Miembros del Komsomol, el Departamento de Cuadros, el Departamento de Trabajo Político-Propagandístico de Fuerzas Aéreas, etc. En lo que a nosotros incumbe, de especial relevancia es la aparición del Departamento para la Organización del Trabajo Político entre las Tropas y la Población del Enemigo (*Otdel po Organizatsii Politícheskoi Raboty Sredí Voisk i Naseléniya Protívniká*) (Tíjonov, 2005) -también conocido como “7 departamento”, para preservar su confidencialidad, o, simplemente, como Departamento de Trabajo entre las Tropas y Población Enemigas - *Otdel po Rabote Sredí Voisk i Naseleniya Protivnika*¹⁴⁹-, para el que se seleccionaban candidatos con conocimientos de lenguas extranjeras. Mijaíl Ivánovich Búrtsev es nombrado jefe del

¹⁴⁹ A partir de 4 de agosto de 1944, el decreto n° 0268 del Comisariado del Pueblo Para la Defensa (NKO), ordenaba que el departamento pasara a denominarse Dirección de Propaganda entre las Tropas y Población Enemiga (*Upravlenie Propagandy Sredí Voisk i Naseléniya Protívniká*) [Ref. en <http://rkka.ru/handbook/high/glavpur.htm>]. Una dirección (*upravlenie*), en los organigramas soviéticos, es un órgano superior a un departamento (*otdel'*).

departamento y se le encomienda realizar un proyecto para la instrucción de los órganos políticos sobre el trabajo ideológico a realizar sobre el adversario (Búrtsev, 1981: pp. 24-25). El propio Búrtsev afirmaría en sus memorias que, al inicio de su trabajo, la tarea de la propaganda y agitación entre las tropas y población del adversario era complicada y no llegaba a satisfacer las exigencias ideológicas debidas. Con el fin de centralizar la administración de la propaganda y la contrapropaganda entre las tropas y la población del adversario, el Politburó creó por decreto la Oficina Soviética de Propaganda Político-Militar (*Sovétskoe Byuró Voenno-Politícheskoi Propagandy*) el 25 de junio de 1941 (Pajómov, 2000: p. 104), que coordinaría la contrapropaganda y la propaganda político-militar entre las tropas y retaguardia del enemigo¹⁵⁰, y de la que formaban parte miembros del Comité Central, TASS, Sovinformburó, del Instituto Marx-Engels-Lenin y del Instituto de Economía y Política Mundial. Los trabajadores de este departamento habían de proporcionar información sobre la situación político-moral de las tropas del adversario, cambios en la retaguardia y en el frente, elaborar, siguiendo las instrucciones de la Oficina, documentos propagandísticos dirigidos a la población y a las tropas del enemigo, así como a los prisioneros de guerra. El Departamento para la Organización del Trabajo Político entre las Tropas y la Población del Enemigo pasaba a ser el órgano de trabajo de la Oficina, que pronto reveló un grave problema: existían pocos especialistas que pudieran llevar a cabo esta tarea. Los que dominaban idiomas extranjeros y el funcionamiento y composición de los estados extranjeros y sus ejércitos trabajaban para el Comisariado del Pueblo de Asuntos Exteriores y la Komintern, principalmente. A principios de la guerra, la GlavPU PKKA creó, además, dos nuevas secciones de propaganda: una

¹⁵⁰ Esta información la hemos extraído de la revista digital *Historicus.ru*: http://www.historicus.ru/politrabota_v_gody_voiny/ [Ref. 10.11.2015].

dedicada la propaganda hacia Alemania y sus aliados, y otra para el trabajo con la población de los países ocupados por los nazis (Repko, 1992; Búrtsev, 1981).

Como en el caso particular de la Dirección General de Propaganda y Agitación, el Comité Central era el que tenía la última palabra en la definición de las propagandas elaboradas hacia el ejército y la población enemiga. La dirección directa de la propaganda y su coordinación la realizaba la mencionada Oficina Soviética de Propaganda Político-Militar. Desde junio de 1942, este trabajo pasaría a realizarlo el Consejo de Propaganda Político-Militar (*Sovet Voенno-Politicheskoj Propagandy*), adjunto a la Dirección General Política. La creación de estos entes contribuyó a la sistematización y orden del trabajo propagandístico sobre el ejército enemigo y entre el Ejército Rojo (Moshchanski, 2010).

Tanto la propaganda exterior como la interior estaban controladas, generalmente, desde los mismos órganos centrales, aunque los mensajes eran distintos y los departamentos que se encargaban de gestionarla, también. En la propaganda exterior, por ejemplo, jugó un importante papel el Radiokomité, además de la Dirección General Política del RKKKA.

Además de la UPA y la GlavPU, otros organismos influyeron directamente en la definición de la propaganda soviética durante la IIGM, entre ellos el NKVD. No hemos de olvidar que censura y propaganda están indisolublemente unidas y la mayoría de los grandes propagandistas han sido también grandes censores. Tanto Lenin como Stalin eran partidarios de reprimir violentamente cualquier tipo de amenaza (real o no) al proyecto socialista, aunque Stalin lo llevaría al plano personal. Por

este motivo consideramos importante en la organización general de la propaganda en la URSS al Comisariado del Pueblo para Asuntos Internos (NKVD, *Narodnyi Komissariat Vnutrénnij Del*), que se ocupaba del orden público y de mantener la seguridad (recopilación de información de la inteligencia, investigación de crímenes y funciones policiales, campos de trabajo...). El NKVD¹⁵¹ adquirió un papel aún más determinante en la práctica de sus funciones como vigilante de la “contrarrevolución” y garante y ejecutor de las órdenes del Partido y de su secretario general, sobre todo en la época del Terror y las purgas de Stalin. Asimismo, no hemos de olvidar que es parte de la labor de la censura provocar en el individuo la “capacidad” de autocensura como forma de autorrepresión. Al NKVD¹⁵² (que más tarde se convertiría en el KGB) se le han atribuido todo tipo de represiones políticas y asesinatos de políticos, artistas y ciudadanos soviéticos ordinarios¹⁵³.

¹⁵¹Sobre la historia del NKVD, véase Butler (2006). Para una completa historia del NKVD desde sus orígenes, se puede consultar la web de *Memorial*: <http://www.memo.ru/history/NKVD/kto/index.htmse> [Ref. 20.7.2010].

¹⁵²La Checa (la primera policía secreta soviética, *VChK, Vserossiiskaya Chrezvycháinaya Komíssiya po Bor'be s Kontrrevolyutsiei i Sabotazhen*), que cambió su nombre a GPU (*Gosudárstvennoe Políticheskoe Upravlenie*, Dirección Política Estatal) en 1922 y luego a OGPU (*Obedinennoe Gosudárstvennoe Políticheskoe Upravlenie*, Dirección Unificada Política Estatal), formaba parte del NKVD, cuya dirección controlaron en distintos momentos Félix Dzerzhinski (fundador de la Cheka), Viacheslav Menzhinski, Guénrij Yagoda y, sobre todo, Nikolái Yezhov y Lavrenti Beria.

¹⁵³ El NKVD, como veremos en el Capítulo IV, tuvo un importante papel en la definición del arte, sobre todo en su papel de órgano “disuasorio” y represivo. Tanto las memorias de Nadezhda Mandelstam, esposa del poeta Ósip Mandelstam, como los testimonios de personajes relacionados con el arte recogidos en los libros de Orlando Figes (2009) o Jochen Hellbeck (2006), coinciden en la atmósfera de miedo y vigilancia bajo la que vivían, con el miedo continuo a ser denunciados y arrestados, e intentando satisfacer las exigencias literarias establecidas por el Partido.

A partir de lo expuesto hasta el momento, hemos elaborado el siguiente organigrama sobre la organización institucional de la propaganda durante la Gran Guerra Patriótica.



CAPÍTULO III: LA PROPAGANDA SOVIÉTICA DURANTE LA GRAN GUERRA PATRIÓTICA

No es nuestra intención desarrollar en este capítulo una introducción, proponer una hipótesis o iniciar un debate acerca de los estudios existentes sobre la historia general de la Segunda Guerra Mundial en la URSS. La literatura disponible sobre este tema es absolutamente inabarcable y, pese a ser el telón de fondo de nuestra investigación, no es objetivo específico de estudio de esta Tesis. En este III Capítulo indagaremos sobre la utilización que se hizo de la propaganda durante la Segunda Guerra Mundial, convertida para los soviéticos en la “Gran Guerra Patriótica” -que comienza en el momento en el que el ejército nazi inicia la invasión de la URSS-, tal y como la denominó *Pravda* el día siguiente al comienzo de la Operación Barbarroja, el 23 de junio de 1941.

Dividimos este capítulo en dos epígrafes dedicados, respectivamente, a la propaganda interior y exterior soviética. En estos epígrafes pretendemos desentrañar cuáles fueron los mecanismos propagandísticos utilizados para la movilización de la población, así como las instituciones, canales, mensajes y destinatarios que formaron parte de esta propaganda.

Con respecto a la propaganda interior, trataremos de exponer su trascendencia e implicación en una de las principales tareas de la guerra: la movilización de la población y todos los recursos disponibles del país, que a partir de este momento se pondrían a disposición de las necesidades de la guerra. La propaganda interior, entre otros temas que desarrollaremos a lo largo de este capítulo, pretendía mostrar a la URSS como el único estado obrero existente realmente completo; hablaría, de nuevo, del enfrentamiento con el invasor extranjero, al que ya había

logrado expulsar en otras ocasiones (Napoleón, Nevsky); destacaría la idea de que el pueblo, unido, es invencible, y de que el pueblo y el ejército soviéticos son ejemplos de valor y abnegación; pero, sobre todo, subrayaría que la lucha por la patria es la lucha por la supervivencia, por la defensa y liberación de la familia, amigos y del hogar, y, además, un deber moral y sagrado de cada ciudadano hacia su país.

En cuanto a la propaganda exterior, destacaremos dos de los mensajes fundamentales que fueron utilizados a lo largo de este periodo: el primero insistía en que la URSS era un aliado fiable; el segundo lanzaba una advertencia (o amenaza encubierta) a los aliados occidentales acerca de los riesgos de una hipotética caída del país. En este punto hablaremos también del importante papel de las embajadas en la organización y difusión de la propaganda exterior.

Finalmente, no hemos de olvidar a lo largo de estas líneas que la URSS, tanto en los años anteriores a la guerra como durante y posteriormente, había sido vista, incluso por las potencias aliadas, como una amenaza (encarnaba el comunismo) que convenía eliminar o evitar. Sin embargo, la aparición de una amenaza mayor sobre Europa hizo que el tablero de alianzas cambiara radical e interesadamente, al menos sobre el terreno, provocando cierta confusión y precipitados cambios en los mensajes propagandísticos de los países de uno y otro bando.

3.1. Introducción a la Gran Guerra Patriótica: la Segunda Guerra Mundial de los soviéticos

“La historia de la Gran Guerra Patriótica es absolutamente falsa... No es la historia que fue, sino la historia que fue escrita. Responde al espíritu de la actualidad. A quien debe enaltecer, a quien debe callar...”

(G.K. Zhúkov, citado en Kozlov, 2006: p. 145)

La desintegración de la Unión Soviética en 1991 y su desaparición como gran potencia unitaria multiétnica puso fin a la gran idea de la Rusia imperial, de la Rusia soviética. Las revoluciones de 1989 en los países de Europa oriental y el posterior derrumbe de la URSS provocaron una notable pérdida de influencia rusa en la zona, influencia que había reforzado tras su victoria contra el nazismo en la Segunda Guerra Mundial. El desplome de la URSS no significó la pérdida de territorio, población o recursos, sino también la pérdida de una cierta “identidad imperial soviética”. Las fronteras históricas, étnicas, culturales y políticas se vieron afectadas profundamente, y el mapa mental del ciudadano soviético sufrió un brusco vuelco; todo lo que hasta el momento había conformado el imaginario soviético se veía afectado por un abrupto cambio que les exigía la transformación y creación de una nueva identidad adecuada a la nueva constitución y demandas sociopolíticas del momento. Asimismo, el nuevo Estado ruso se veía en la necesidad de obtener la legitimación de la ciudadanía rusa para su nueva propuesta gubernamental¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Gill (2005) habla de la manipulación de símbolos como aspecto fundamental para generar el sentido de legitimación de un nuevo régimen. Cuando un régimen cae y es sustituido por otro, el sucesor ha de sustituir la cultura simbólica del régimen depuesto por una nueva que lo defina y encaje mejor con los objetivos que plantea el nuevo gobierno. Esos símbolos pueden utilizarse para legitimar acciones y creencias o para definir valores colectivos que puedan apuntalar a la comunidad, definirla, o establecer sus límites y

Es a partir de este punto donde se comenzaría a plantear una cuestión que ha formado y forma parte del debate identitario ruso desde la caída de la URSS y que tomamos prestada de Peter Burke: ¿De quién es la memoria de la que hablamos?

La desaparición de la Unión Soviética inicia el debate acerca de qué hacer con la memoria y con la historia de la época soviética. El problema principal era que todos los valores, costumbres, tradiciones, ideas e ideales soviéticos se veían como imposiciones totalitaristas, y eso los vinculaba con un pasado en el que el caos, la miseria, la represión y la violencia habían dominado el espacio vital soviético. Se hacía, pues, necesario buscar nuevos valores y una nueva ideología más adecuados al proceso de búsqueda de nueva identidad y cambio político que se derivó de la desintegración de la URSS y del nacimiento de la Federación Rusa.

Junto al profundo dilema de carácter existencial que surgió tras el fin de la Unión Soviética y que afectaba directamente a la definición de su propia identidad nacional (¿Y ahora qué somos, rusos o soviéticos?, ¿somos rusos y soviéticos a la vez?, ¿es adecuado ser soviético en la nueva Rusia?), se erigía otra cuestión de igual calado: ¿Qué aspectos de nuestro pasado soviético hemos de mantener o podemos adoptar para esta nueva identidad rusa? Así, los ciudadanos de la recién creada Federación Rusa vivían un momento histórico en el que debían comenzar a determinar qué clase de historia sería la que iban a contar sobre un pasado soviético tan

principios de gobernabilidad. La generación de nuevos símbolos (banderas, himnos, uniformes, etc.) y la destrucción de los antiguos, la creación de nuevos rituales, la recuperación o adaptación de determinados elementos del pasado en la construcción de supuestos nuevos rituales o símbolos vinculados al nuevo régimen, son fundamentales para el establecimiento de una nueva cultura simbólica que contribuirá a la definición de los nuevos imaginarios.

convulso como el que vivieron desde 1917 hasta 1991, qué partes iban a utilizar y cómo.

De los más de 70 años de experiencia soviética, consideramos que el momento cumbre en la construcción, consolidación y la supervivencia de la identidad soviética, de la URSS o de lo soviético, fue la Segunda Guerra Mundial. Hoy día, la Gran Guerra Patriótica mantiene un dominio sin rival en la inculcación del orgullo nacional y se utiliza como sujeto de conmemoración y productor de memoria, como hilo unitario entre generaciones. Algunos expertos sostienen que el culto a la Gran Guerra Patriótica desplazó al de la Revolución como punto de referencia común de la identidad soviética a partir de los 60 (Carleton, 2011)¹⁵⁵. En esta línea, Christel Lane (1981) hablaba de tres tradiciones “sagradas” y ritualizadas en Rusia: la Revolución de 1917, el trabajo y la Gran Guerra Patriótica. De ellas, la que más validez conserva hoy día es la de la Gran Guerra Patriótica, quizá porque el evento menos connotado ideológicamente y porque ha conseguido perdurar a través de la historia de la URSS y Rusia hasta hoy al aportar valores positivos más generales y capaces de extrapolarse y encarnarse en las nuevas generaciones, vinculados a la autorrealización y a una identidad colectiva del “ser o el alma rusa”: valor, sacrificio, patria (patriotismo), libertad, unidad.

¹⁵⁵ El control social de la historia soviética también incluiría algunas acciones de carácter simbólico, como la construcción de edificios, monumentos, memoriales, etc., o el renombramiento de calles, ciudades, eventos y festivales. Desde los años 60, la Gran Guerra Patriótica ha proporcionado la mayoría de estas imágenes, que han llegado al imaginario ruso casi sacralizadas y que también han servido como elemento de distracción ante el estancamiento económico y político del país. Bajo el gobierno de Brezhnev se construyó el mayor monumento a la Segunda Guerra Mundial en Moscú: el Parque de la Victoria (Merridale, 2003: p. 17). Sobre el renombramiento de calles y estaciones es interesante el caso que presenta Gill (2005), centrado en la ciudad de Moscú.

Recordar estos valores, asumirlos y hacerlos parte del ser ruso funciona sobre todo como elemento de cohesión en el pueblo ruso¹⁵⁶.

Las narrativas de guerra representan una de las más poderosas armas propagandísticas que pueda poseer un Estado. La mezcla de drama, victoria, unidad, héroes, villano y logros nacionales da consistencia a los pilares que sostienen la construcción de la memoria histórica¹⁵⁷.

¹⁵⁶ La IIGM es, probablemente, el mito más perdurable, efectivo y poderoso que se utiliza en la retórica rusa, junto con el de Aleksándar Nevsky. Recordemos que la Gran Guerra Patriótica acabó en 1945, por lo que aún es parte de una memoria contemporánea y cercana; aún quedan ciudadanos que sufrieron la guerra y vivieron bajo el régimen estalinista, y muchos de los soldados que sobrevivieron a esa guerra. Nevsky es un gran icono del triunfo nacional que relaciona unidad nacional, fe y victoria. Su imagen es menos controvertida que la de Stalin o Pedro el Grande porque no ha sido objeto de un profundo revisionismo doméstico, y es también la imagen de quien derrotó a teutones y suecos y nunca claudicó, a pesar de las amenazas, gracias a su profunda fe ortodoxa. Durante el estalinismo se recuperó la figura del príncipe Nevsky como encarnación del nacionalismo ruso, del patriotismo, la firmeza y la unidad. Serguéi Prokófiev y Serguéi Eisenstein, entre otros, crearon dos de las obras más significativas dedicadas a este personaje. Antes de que se estrenase la película de Eisenstein *Aleksándar Nevsky* (1938), la película de culto entre la población soviética había sido *Chapáev*, estrenada en 1934 y dirigida por los hermanos Vasil'ev, basada en la novela homónima de Dmitri Fúrmanov. Es la historia de un comandante del Ejército Rojo, Vasili Ivánovich Chapáev, que se convirtió en héroe de la Guerra Civil rusa. Dobrenko (2008) sostiene que con el lanzamiento de Aleksándar Nevsky se resucitaría la tradición del cine épico de los años 20. Sobre la historia del héroe nacional Chapáev, véase Brintlinger (2012).

¹⁵⁷ Los gestos históricos en política son altamente significativos. Después de un largo periodo en el que no se había celebrado un acto central para celebrar el Día de la Victoria, Borís Yeltsin, a partir de su segundo mandato, retoma esta celebración, que recupera el esplendor de épocas soviéticas con Vladímir Putin como presidente del país. Yeltsin recuperó para Rusia la bandera imperial tricolor y el águila de dos cabezas (Decreto de 15 febrero 1994, n 319 “Sobre el estandarte (bandera) del presidente de la Federación Rusa”, “*O shtandarte (flage) Prezidenta Rossíiskoi Federatsii*”. Ref. en <http://sovet.geraldika.ru/article/2532>, 19.12.2014) y la imagen del águila imperial para la bandera oficial del presidente (desde agosto de 1996 sería el símbolo principal). Más adelante, en 1995, se dieron cuenta de que podría ser un error dejar que los comunistas monopolizaran toda la nostalgia soviética. Por esta razón, en el 50 aniversario de la Victoria de la Gran Guerra Patriótica, se recuperaron la bandera roja y el martillo y la hoz, que aparecieron en la Plaza Roja en el desfile de la Victoria y de este modo fueron reconocidos, de manera oficial, como símbolos del Estado. El presidente Putin también restauró algunos símbolos soviéticos: por ley recuperó el himno nacional soviético, pero con una letra renovada por el mismo autor que compuso la original, Serguéi Mijalkov (Yeltsin había eliminado por decreto el himno años antes); y también por ley se adoptó el viejo escudo del águila imperial zarista como parte de la bandera de la Federación Rusa. De este modo, el 1 de enero de 2001, tras las 12 campanadas sonó el nuevo himno en las

La historia de la Gran Guerra Patriótica, su interpretación y narración por parte de historiadores y autoridades rusas¹⁵⁸ y la percepción que la población rusa tiene de ella, ha sido controvertida y contradictoria, especialmente desde la caída de la URSS. Los valores fundamentales que han perdurado desde la guerra hasta nuestros días, transmitiéndose de generación en generación como características intrínsecas de ciudadano ruso y soviético, han sido el patriotismo y el heroísmo desarrollados durante el conflicto y heredado y potenciado tras la Victoria sobre el ejército nazi. Ambos elementos están estrechamente relacionados con los conceptos de nación¹⁵⁹ y nacionalismo ruso.

Geoffrey Hosking (2002) se plantea la cuestión acerca del tipo de patriotismo que alimenta la memoria histórica rusa de la Gran Guerra Patriótica: ¿se trata de patriotismo ruso o soviético?, y si es ruso, ¿étnico o

televisiones rusas con el fondo de la bandera con el águila bicéfala bizantina como escudo [Ref. en http://www.gov.ru/main/symbols/gsr4_1.html, 19.12.2014]. Desde la celebración de la Victoria del 9 de mayo de 2006, aparecen en el desfile la bandera de la Victoria (una copia de la que ondeó sobre el Reichstag al finalizar la guerra en mayo de 1945) y la estatal de la Federación Rusa. Según la ley federal de la Federación Rusa del 7 de mayo de 2007, nº 68-F3 “*O snámeni Pobedy*” (“Sobre la Bandera de la Victoria”) [Ref. <http://www.rg.ru/2007/05/08/znamya.html>, 19.12.2014]: “La bandera de la Victoria en el Día de la Victoria puede izarse en edificios, sobre mástiles y astiles de bandera, junto a la bandera Estatal de la Federación Rusa”. El desfile del Día de la Victoria comienza con la aparición de estas banderas mientras suena de fondo una de las más reconocidas canciones de la Segunda Guerra Mundial: “Guerra sagrada” (“*Svyashchénnaya Voiná*”). Asimismo, Putin, que siempre ha alabado los logros de la URSS como el triunfo en la IIGM, también recuperó otros símbolos presoviéticos: se acercó a la iglesia rusa ortodoxa y cita a filósofos antisoviéticos como Iván Ilyín, cuyos restos repatrió a Rusia y enterró con honores.

¹⁵⁸ El historiador ruso Nikolái Karamzín sostenía que la historia no es un género, sino un discurso producido y consumido en gran variedad de formatos de apoyo mutuo. A partir de su historia de Rusia en 12 volúmenes se desarrolló una serie en 2007 emitida en *TVtsentr*, de 16 horas, y narrada por Yuri Shevchuk, líder del grupo de rock DDT. Como discurso producido, el contenido y sentido de la historia vendrá determinado por el “narrador” de esa historia.

¹⁵⁹ Nos ha resultado interesante la propuesta que en relación al concepto de nación y campesinado soviético hace Steve Smith (2000). Según este autor, el concepto de nación rusa que imaginaban la mayoría de los campesinos que formaban parte del Ejército Rojo no se pudo desarrollar plenamente porque se diluyó o cedió ante el de identidad de clase.

imperial? Para Hosking, la construcción imperialista rusa (“*Russian empire-building*”) que se llevó a cabo a partir el siglo XVI entorpeció la construcción de la nación rusa (“*Russian nation-building*”), es decir, que el elemento “*rossiiskii*” (ruso imperial) de la identidad rusa entorpeció el desarrollo del “*russkii*” (ruso étnico)¹⁶⁰. Según Hosking, lo *russkii* y lo *rossiiskii*, lo étnico y lo imperial, se unirían como nunca antes entre 1941 - 1945. De este modo, la característica de la “*Russianness*” cristalizaría como una amalgama de lo étnico y lo imperial compuesto por elementos *russkii*, *rossiiskii* y *sovetskii*.

Entre 1917 y 1941, el objetivo de las autoridades comunistas no era desarrollar una identidad nacional rusa, sino más bien destruirla -por su vinculación con el zarismo- para sustituirla por una nueva genuinamente soviética y superior a la anterior. Los líderes soviéticos que iniciaron la Revolución habían mostrado su hostilidad hacia la idea de Rusia¹⁶¹ -por su relación, de nuevo, con el pasado zarista y por las reminiscencias capitalistas y de diferencias de clase que acarrea-, a la que consideraban

¹⁶⁰ Sobre las diferenciaciones entre *rossiiskii*, *russkii*, *rossiyanin* y *sovetskii* y su implicación en el discurso identitario ruso contemporáneo, véase, entre otros, Markowitz (1999). Markowitz describe cómo el término *russkii* se utilizó durante la época soviética para designar la nacionalidad de aquellos individuos de descendencia rusa étnica, independiente de donde vivieran, esto es, el término estaba relacionado con el origen étnico de la persona. *Rossiiskii* (o *rossiyanin*, actualmente) tendría que ver con la historia y ciudadanía compartida de un país o nación, con la pertenencia a un espacio demográfico y cultural concreto, no con la herencia de sangre. El uso de *russkii* está relacionado con la tradición nacionalista -que adquiere hoy día tintes cada vez más radicales- y enfatiza en una herencia racial eslava que tiene que ver con la “*Russianness on Great Russians only*” (Markowitz, 1999: p. 1185). *Rossiiskii*, por su parte, podría relacionarse con lo que se conocería como “*sovetskii narod*” (pueblo soviético), vinculado al hecho de que el individuo fuera habitante de la URSS. Markowitz apunta a que “*The return of the word rossiiskii to Russian political discourse is attributed to Boris El'tsin, who used it in his 1990-91 campaign for the Russian presidency. By appealing to the rossiiskii narod, El'tsin embraced all russkii-or-not persons and peoples as political actor-citizens endowed with full participatory rights*” (Markowitz, 1999: p. 1186).

¹⁶¹ Esta postura rupturista con respecto a la Rusia zarista queda patente en el XII Congreso del Partido, en 1923.

una “prisión de la gente” (Hosking, 2000: p. 163). Además, el discurso internacionalista de la revolución proletaria mundial seguía latiendo en la mayoría de los debates y discursos de la élite y la intelectualidad del Partido. En estos años y en los previos a la Revolución de Octubre se estaba produciendo la sustitución o mutación del orgullo imperial/étnico ruso por el orgullo soviético: la URSS era el único país con un proletariado triunfante, el único país que defendía a los explotados y a los pobres. En esta época también se implementaron políticas en relación con las nacionalidades no rusas, permitiendo y, en cierto modo, fomentando los diferentes idiomas y culturas nacionales.

Sin embargo, durante la década de los años 30, el Estado soviético moderaría su discurso internacionalista y su compromiso con las nacionalidades no rusas, y comenzaría a enfatizar en la contribución rusa (imperial) a la grandeza de la URSS¹⁶². La época de los zares volvió a

¹⁶² Según Nikolái Timasheff, a partir de 1934 comenzaría una época de “retroceso” hacia el nacionalismo clásico desde el comunismo que reviviría el orgullo nacional en Rusia y enfatizaría en algunos aspectos del pasado imperial. Timasheff defendía que lo soviético vivía una “retirada” o “retroceso” (*retreat*) a favor del recuerdo de lo imperial, de lo ruso zarista. Para él, la revolución bolchevique fue una catástrofe que interrumpió el desarrollo histórico como nación de Rusia. Sin embargo, en los últimos años (publica este libro en 1946), la Rusia nacional estaba haciendo un intento por eliminar ese elemento alienante de la cultura rusa. Para este autor, la sociedad de la Rusia prerrevolucionaria era dinámica y avanzaba con rapidez hacia la modernidad sobre una base nacionalista. Tras la Revolución de Octubre de 1917, en el desarrollo identitario ruso se produjo un conflicto entre los nuevos impulsos revolucionarios bolcheviques y las fuerzas de la tradición nacional imperial. Finalmente, los revolucionarios se verían forzados a un “*great retreat*”. Con el paso de los años, la tradición nacional demostraría ser más fuerte y a partir de los 30, la autoridad soviética retomarían algunos elementos identitarios propios de la época zaristas. Según Reichman, Timasheff resalta “*the abandonment in the mid-1930s of egalitarian economic and social policies and their replacement by pragmatic management, and the end to assault on the family and other traditional institutions, and the waning of cultural revolution and «proletarian internationalism»*” (Reichman, 1988: p. 64). Esa “gran retirada” significaba la vuelta al nacionalismo (tradicional zarista) que incluía, entre otros elementos, la vuelta a la religión o a un concepto más clásico de la familia. Como vimos en el epígrafe 1.3.1, autores como Hoffmann (2003), Kotkin (1998) o Weiner (1999) insisten en insertar el estalinismo dentro un proyecto general de ilustración paneuropeo. Defienden que la recuperación de valores tradicionales no fue el indicio de un supuesto retroceso del país ni afectó al desarrollo del socialismo, sino que sería el resultado de la evolución

estudiarse en las escuelas, pero no sólo por ejemplificar la explotación de los trabajadores, sino también recordando su heroico pasado, del que había surgido el gran Estado soviético (Hosking, 2002). En 1943 se reintrodujo la panoplia de los rangos militares como había sido en el ejército zarista¹⁶³, y el Ejército Rojo recuperó algunos elementos de los uniformes del ejército imperial¹⁶⁴. Del mismo modo, los muy diversos grupos étnicos que formaban parte de la URSS se verían obligados a unirse a ese compuesto que estaba dando forma a la futura gran nación soviética.

La Gran Guerra Patriótica redirigiría los objetivos planteados al inicio del mandato bolchevique y recuperaría valores presoviéticos y relacionados con el tradicionalismo imperial ruso, como el concepto de familia¹⁶⁵, el nacionalismo o el culto religioso¹⁶⁶. El cambio en el discurso oficial¹⁶⁷ y

natural de la Unión Soviética que respondía a las necesidades económico-sociales del momento, del mismo modo que ocurría en el resto de países europeos.

¹⁶³ Alexander Werth (1969) apunta que durante la Segunda Guerra Mundial se reintrodujeron los galones dorados y tiras en los hombros y se pusieron en marcha nuevas condecoraciones para oficiales, incluidas las que hacen referencia a Aleksánder Nevsky o Mijaíl Kutúzov.

¹⁶⁴ Las tiras zaristas que designaban el rango militar y que se colocaban en los hombros se reintrodujeron en el ejército en 1943 (Stephan, 1987: p. 590). Sobre los uniformes soviéticos de la Gran Guerra Patriótica y sus equivalencias con los del ejército zarista, véase Bekesi (2006).

¹⁶⁵ Conviene recordar que, durante la época soviética, era común la vida en apartamentos comunales. El concepto de familia adoptaba, en cierto modo, un tinte “social”. La intimidad era compartida: penas, alegrías o violencia eran públicos. Sobre este tema, véase Merridale (2000).

¹⁶⁶ En 1943 se restaura el patriarcado de la Iglesia Ortodoxa Rusa en el país. El miedo, las pérdidas, la tristeza y desolación por los caídos, la incertidumbre, etc. contribuyeron al resurgimiento del sentimiento religioso, lo que suponía una amenaza para el régimen. Las autoridades y la propaganda soviética aceptaron la restauración de la fe como método para aliviar ese dolor y la necesidad de acompañamiento que demandaba la población; no se trataba tanto de proporcionar a los individuos el permiso para volver a practicar su fe como de controlar y desactivar el entusiasmo religioso y nacional que se elevaba entonces. Así las cosas, durante la Gran Guerra Patriótica se permitiría paulatinamente que la Iglesia

propagandístico se haría evidente desde el inicio de la guerra. Las apelaciones a la lucha no eran sólo en defensa del Estado soviético, ni del Partido ni del líder; eran apelaciones a la patria, a la unidad, a la fortaleza y la defensa de los seres queridos¹⁶⁸, a la supervivencia y a la resistencia (Merridale, 2001: p. 31). La propaganda soviética haría hincapié en temas de carácter religioso y nacionalista, en lugar de en socialistas o comunistas¹⁶⁹. La idea de “guerra de aniquilación” presentada por los nazis predispuso al pueblo soviético a luchar por la supervivencia: no les quedaba más elección que la resistencia por todos los medios posibles. En estas circunstancias, la idea de “*ródina*”¹⁷⁰ (patria), entendida como el

Ortodoxa recuperase su libertad de culto para evitar la proliferación del nacionalismo (muy vinculado a la práctica religiosa) en las repúblicas acosadas o invadidas por los nazis. Sobre la relación entre nacionalismo y religión, véase Miner (2003).

¹⁶⁷ Stalin cambiaría su forma de llamamiento a las masas a partir la Segunda Guerra Mundial. Conocedor del odio y resentimiento que despertaba el poder soviético en ciertos sectores, apeló al nacionalismo y al patriotismo en favor de “Rusia”, no de la Unión Soviética, eliminando de su oratoria términos directamente relacionados con lo soviético, como “camarada”, que sustituiría por “amigos”, “ciudadanos” o “hermanos y hermanas” (Zajda y Zajda, 2003: p. 373). Sobre los discursos de Stalin al inicio de la guerra y su cambio de discurso, véanse “Documento 5” y “Documento 6” del Anexo. Medvédev (1979) sostiene que Stalin leyó su discurso del 3 de julio antes de su emisión a Elena Stasova, miembro destacado de la Komintern, quien mostró gran contradicción por su contenido: “*What is this? Have you decided to hand the country over to de Germans? You only talk about retreat and everything in ruins. Have we really prepared the country and the Party for this? And what kind of mysticism are you up to – we will shield ourselves with the banner of Alexander Nevsky, Sudorov, and so on...*”. Stalin le replicaría: “*We will never rouse the people to war with Marxism-Leninism alone*” (Medvédev, 1979: p. 124).

¹⁶⁸ Vasili Grossman estaba convencido de que “*those who died in the war died for a moral cause. They sacrificed themselves so that other could live: they died for the sake of the Soviet people and a better world*” (Finney, 2013: p. 322). Merridale llevó a cabo una serie de entrevistas para tratar el tema del trauma en Rusia tras la IIGM. Cita a un veterano: “*I think I was fighting for my city... I don't think the motherland really featured*” (Merridale, 2000: p. 52).

¹⁶⁹ Sobre este aspecto véase Markwicz, R. “The Great Patriotic War in Soviet and post-Soviet collective memory”, en Stone (2012).

¹⁷⁰ La poetisa soviética Olga Bergholz, que trabajó en la radio en Leningrado durante el bloqueo de la ciudad, escribiría ya en 1941: “*It is wonderful that the concept of Homeland (Rodina) has come so much closer to the ordinary person, has become so immediate: to save the life of one's friend in combat - that means to fight for one's homeland*” (en

pequeño pueblo en el que vivían o la propia familia, se revelaría fundamental en el llamamiento de la propaganda a la movilización de la población y el ejército durante la Gran Guerra Patriótica.

3.1.1. La llamada de la “Patria” en la Gran Guerra Patriótica

Los mensajes de la propaganda estalinista fueron variando en función de las necesidades del régimen. Como ya hemos mencionado, la propaganda bolchevique tuvo como primer gran objetivo movilizar a la población para conseguir su apoyo y alcanzar el poder -imponiéndose al gobierno provisional-, y, después, para ganar la Guerra Civil rusa. A continuación, esta propaganda buscaría asentarse, consolidarse, comenzar a conformar el imaginario del nuevo ciudadano soviético para el Estado que nacía (en

Hosking, 2002: p. 169). Lisa Kirschenbaum (2000) afirma que “patria”, “hogar” y “familia” emergerían durante la guerra como elementos constituyentes del patriotismo soviético. El mayor cambio que se produjo en la propaganda soviética durante la Gran Guerra Patriótica situaba a la “madre patria” (“*ródina-mat*”) en el centro de la narrativa bélica, y vendría propiciado por dos elementos: en primer lugar, suponía la renuncia temporal por parte del Estado soviético durante el tiempo de guerra a los llamamientos a la lucha a favor del marxismo-leninismo (a la lucha por el Partido o la construcción del socialismo/comunismo); por otro, tendría que ver con una utilización de la idea de la madre como encarnación de la patria, “*as national symbols and as the constantly reworked and reimagined nexus between home and nation, between love for the family and devotion to the state*” (Kirschenbaum, 2000: p. 825). Se pretendía un trasvase de las características y valores de la madre hacia la patria, presentar la lucha y el sacrificio de la guerra como un combate por la defensa y supervivencia de todas las madres (como representantes y pilares de la familia). Las madres sufridoras que esperan al hijo, al marido, al hermano, o las madres que trabajan desde la retaguardia (o en el frente, como valientes soldados) para contribuir en la victoria del Ejército Rojo sobre los “aniquiladores” alemanes. El identificar a la propia madre del soldado con la madre-patria permitía un llamamiento emocional a las armas que tenía más que ver con lealtades locales y personales que con políticas o ideologías. De este modo, la lucha adquiere un carácter privado e individual en oposición a la disciplina de Partido, según Jeffrey Brooks (2000). Por otro lado, Stalin utilizó por primera vez en muchos años la palabra “madre patria” en un telegrama que envió con motivo del hundimiento y posterior rescate de los tripulantes del Cheliuskin, término que posteriormente incorporó a los eslóganes que se utilizarían en la celebración del Primero de Mayo (Berkhoff, 2012: p. 8). Era, por lo tanto, un llamamiento no desconocido por la población soviética, pero que adquirió un significado totalmente distinto en el contexto de la Segunda Guerra Mundial.

el que la propia idea de “nuevo ciudadano soviético” ya era en sí una declaración de intenciones), por lo que la educación de una población mayoritariamente analfabeta y con poca o nula conciencia social y política se convertiría en una tarea primordial¹⁷¹. A continuación, con el inicio de los primeros grandes planes de desarrollo económico y social a finales de los años 20 y los 30 (NEP, planes quinquenales), se tuvo que preparar a la población para que aceptase su sacrificio personal -asumiendo un trabajo físico intenso y abnegado- con un fin un tanto abstracto: la construcción del “Estado socialista”. Había, pues, que crear la necesidad de trabajar por un Estado desconocido (por lo novedoso) que les prometía la eliminación de la desigualdad entre clases y un futuro próspero. La propaganda habría de hacerlos creer en la posibilidad de una sociedad justa y equitativa, y en la novedad, en la construcción de una nueva esperanza, radicaba buena parte de su poder movilizador. Este ingente trabajo de sub-propaganda y propaganda de integración prepararía al ciudadano soviético para asimilar con relativa facilidad las nuevas ideas y valores que los mensajes propagandísticos pretendían introducir en su imaginario bélico.

Al comienzo de la guerra, el mensaje cambiaría sustancialmente: se hacía imprescindible encontrar una idea capaz de movilizar a toda la población, que incluyese la demonización del enemigo y la exaltación de la nación¹⁷².

¹⁷¹ El imaginario hizo uso en aquel momento del odio y del sentimiento de inferioridad, opresión y agravio que se había cultivado durante los años de zarismo entre gran parte de la población, principalmente campesina. Habían sido víctimas de un gobierno autoritario que había eliminado sus posibilidades de crecimiento y prosperidad, en el que las diferencias sociales eran palmarias. La educación general y las políticas de la época predispusieron a la población para confiar y creer en la utópica idea de un Estado socialista que hasta entonces no había existido y que representaba todos los valores de los que carecía el régimen zarista, un Estado que satisfaría todas las necesidades (realistas e rocambolescas) de la población, que acabaría con las diferencias de clase y les daría la oportunidad de vivir en una sociedad igualitaria y libre. La propaganda bolchevique trabajaba, desde este punto de vista, con un imaginario rupturista.

La propaganda bélica en un periodo de “guerra total” busca, habitualmente, fomentar o despertar el sentimiento patriótico, convencer a la población de que sea leal al Estado (en caso de guerras entre Estados). En el caso soviético, el Estado (que hasta la fecha se había identificado con el propio Partido) hubo de difuminarse de estos mensajes y en su lugar emergió el concepto de “patria” como el ente al que había que mostrar lealtad, fortaleza y coraje, por el que se debía luchar y sacrificarse.



“¡La Patria te llama!”¹⁷³

¹⁷² Los mensajes en el periodo de la Segunda Guerra Mundial compartieron en ambos bandos algunas características: 1. Alentar al patriotismo como prerequisite para movilizar a la población y al ejército; 2. Desenmascarar a los enemigos (internos y externos); 3. Apelar al esfuerzo de toda la población para lograr un incremento de la producción, elemento que unía estrechamente las necesidades de frente y retaguardia en pro de la supervivencia; 4. La guerra y los esfuerzos de toda la población llevarían a la libertad; 5. La guerra era una cruzada internacional (este aspecto se hace evidente, sobre todo, en la propaganda americana); 6. Fomentar el miedo y la demonización del enemigo (Darman, 2008: p. 6).

¹⁷³ El papel que porta “la madre patria” en este póster es el “Juramento de lealtad” que traducimos en el “Documento 9” del Anexo.

Con el inicio de la Gran Guerra Patriótica, Stalin abandona de manera definitiva la idea de defensa internacional del comunismo e inicia los llamamientos a las armas y a la defensa del país en nombre del nacionalismo ruso, del amor y la lealtad a la Patria. Es entonces cuando recuperaría mensajes del pasado imperial. Este viraje en el discurso oficial lo encontramos en los discursos de Stalin del 3 de julio de 1941 y del 7 de noviembre de 1941¹⁷⁴. En este último, Stalin apela a la imagen de los “grandes ancestros”: Aleksánder Nevsky, Dmitri Donskói, Kuzmá Minin, Dmitri Pozharski, Aleksánder Suvórov, Mijaíl Kutúzov. A partir de 1943, con la victoria de Kursk y la situación en el Frente Oriental¹⁷⁵, los mensajes comienzan mostrarse más optimistas, orientados hacia la clara posibilidad de la pronta victoria y con ánimos de venganza. Estos mensajes se acentuarían en los últimos meses de la guerra. Con el final de la contienda y al principio de los años de posguerra, el culto al líder¹⁷⁶ comienza a acaparar la gran mayoría de los discursos, situando a Stalin como el artífice de la Victoria.

La URSS dio el definitivo paso hacia la victoria final de los países Aliados sobre los del Eje en la Segunda Guerra Mundial con el triunfo en

¹⁷⁴ Véanse “Documento 5” y “Documento 6” del Anexo.

¹⁷⁵ Para un repaso a la evolución de la guerra en el Frente Oriental, véanse, entre otros, Beevor (2012), Hart (1991), Hernández (2006) o Parker (2001).

¹⁷⁶ Roy Medvédev (1989) sitúa el inicio culto a Stalin a principios de los años 30, momento en el que la personalidad del líder comienza a identificarse, cada vez de forma más habitual, con todo lo hecho por el Partido y el gobierno, que, por extensión, era siempre lo correcto y lo mejor para el pueblo. Previamente se había iniciado el culto a Lenin con la construcción de un mausoleo tras su muerte, a pesar de la oposición de su esposa y otros miembros del Partido (Medvédev, 1989: p. 314). Gradualmente, el culto a Lenin se transfirió a sus discípulos (Trotsky, Bujarin, Rykov, entre otros), hasta centrarse exclusivamente en la figura de Stalin. Tras el 50 cumpleaños del líder georgiano, en diciembre de 1929, su figura comienza a hacerse omnipresente: en las escuelas, en los edificios oficiales, con la edición artículos que exaltaban sus acciones y personalidad, fotografías, pósteres, libros, biografías, etc.

las batallas de Stalingrado y Kursk, especialmente. Como decíamos, la maquinaria propagandística había recuperado aspectos del pasado imperialista ruso vinculados a la unidad, la fortaleza y el valor innato de la nación rusa, permitió de nuevo el culto religioso ortodoxo, recuperó una idea más tradicional de la familia y más conservadora de la sociedad en general, etc. Todo esto formaba parte del habitus del individuo ruso de la época presoviética, de la que habían abjurado los bolcheviques pre y posrevolucionarios. Sin embargo, estas características y valores serían recuperados y adaptados posteriormente para formar parte del imaginario del ciudadano soviético del periodo de la Gran Guerra Patriótica.

En esta situación, la gran arma del Estado-Partido fue la propaganda del miedo¹⁷⁷, principalmente, que logró que una población que estaba siendo literalmente explotada sacara adelante las cifras de producción marcadas (y dobladas) de los planes quinquenales en los años 30; que aceptara todo tipo de actos punitivos y violentos contra aquellos que subvertían las reglas del Partido; que fuera consciente de la existencia de los gulags (de los que muchos ni regresarían), o de las purgas entre los miembros del Partido y del Ejército o de ciudadanos acusados -en muchos casos, sin pruebas- de contrarrevolucionarios o de ser enemigos del Partido sin exhibir, al menos públicamente, su repulsión; que esta población ejecutase la abrumadora tarea de trasladar toda la industria pesada y armamentística del país lejos del frente y aceptara abandonar su hogar y trasladarse a las remotas Siberia, a los Urales o a Asia Central para trabajar en la

¹⁷⁷ Ejemplos ilustrativos de esta “propaganda del miedo” los encontraríamos en las ordenaciones y decretos que se emitieron al inicio de la guerra para contrarrestar los numerosos casos de desertión entre las filas del Ejército Rojo. Tal vez el caso más destacado sea el de la orden n° 227, conocida coloquialmente con el título de “Ni un paso atrás”, que ordenaba abrir fuego contra los combatientes que intentaran abandonar el frente y denunciar a los superiores que permitieran tales acciones. En esta línea también podemos citar el decreto 270 de la Stavka, en el que se amenazaba con la detención a las familias de los traidores. Nos detendremos en estas normativas en el Capítulo IV.

retaguardia bajo condiciones, en muchas ocasiones, inhumanas; que muchos aceptaran las medidas correctivas, los sufrimientos¹⁷⁸ o las carencias sin mostrar rechazo u oponer resistencia de manera manifiesta y masiva.

3.2. La propaganda interior soviética

La propaganda soviética durante la Gran Guerra Patriótica tuvo dos vertientes: la propaganda interior (destinada a soldados, ciudadanos, miembros del Partido, tanto en el frente como en la retaguardia) y la propaganda exterior (destinada a los ciudadanos de las regiones y países ocupados por los nazis, a los ciudadanos de las potencias aliadas, a los soldados extranjeros, al ejército enemigo, etc.).

La propaganda interior soviética cambia sustancialmente a lo largo de las décadas. Ya hablamos de los diferentes modelos de propaganda leninista y estalinista, definidos por la lucha por alzarse con el poder y la construcción del Estado socialista en un solo país, respectivamente; del paso de la educación política y la formación del ciudadano como objetivos prioritarios de la propaganda leninista, a la consolidación -al menos en la imagen proyectada por la propaganda- de un ciudadano complaciente “perfecta y voluntariamente” encajado en el modo de vida y sociedad previstos para el nuevo Estado socialista. La propaganda durante la época de Stalin sufrió un viraje radical con el estallido de la Segunda Guerra Mundial: si hasta la fecha del 22 de junio de 1941 había hecho hincapié en la lucha contra los elementos tóxicos del sistema y buscaba predisponer a la población para trabajar por la consecución del ideal socialista en un

¹⁷⁸ Orlando Figes (2009) habla de ciudadanos que mostraban su resignada aceptación de los sufrimientos que les tocaban vivir entonces y que en ocasiones justificaban con el famoso dicho “para hacer una tortilla, siempre hay que romper un huevo”.

solo país (con el consecuente abandono del discurso internacionalista), con el inicio de la Gran Guerra Patriótica ese mensaje esencialmente ideológico que habría encajado en el imaginario soviético, daba paso a un discurso protagonizado por mensajes de carácter principalmente patriótico.

Según Górllov (2009), la propaganda dentro de las fronteras de la Unión Soviética hizo un uso consciente del pasado ruso con el objetivo de extrapolar a la situación actual el sentimiento de triunfo y unidad de antiguas batallas victoriosas, como la guerra frente a Napoleón, de 1812. Los modelos a imitar eran “los héroes de las victorias épicas”, por encima de cualquier personaje extranjero, con lo que también se reforzaba el carácter nacional en dichos mensajes. Asimismo, la propaganda interior soviética apelaba a los logros de la cultura rusa para subrayar la grandeza nacional del legado del pasado. Tampoco faltaban entre sus temas más recurrentes las hazañas heroicas en el frente y la retaguardia y la descripción del “despiadado enemigo” nazi. Con respecto a la imagen de Stalin, se demostraría útil e inteligente el giro de la propaganda que lo presentó como líder de un grupo o del pueblo y no como líder del Partido. Claros ejemplos de todos estos casos veremos en los capítulos IV y VI.

3.2.1. La movilización de la población durante la Gran Guerra Patriótica: “Todo para el frente”

Un hito fundamental para el desenlace exitoso de la Gran Guerra Patriótica para los soviéticos fue la puesta en marcha del proceso de evacuación de la población y la industria pesada hacia el este, alejándola de las líneas más cercanas al frente y, por ende, de la posibilidad de ser atacadas, invadidas o destruidas.

El ataque alemán del 22 de junio de 1941¹⁷⁹ pilló desprevenida a la URSS¹⁸⁰. Desde su llegada al poder y tras la finalización de la Guerra Civil, el gobierno bolchevique puso en marcha numerosos planes de desarrollo económico y social¹⁸¹ con el objetivo de sacarlo de un atraso que le impedía situarse al nivel del progreso social y económico de otras grandes potencias. La implementación de un programa de desarrollo económico¹⁸² a gran escala que equiparara a la URSS en industria, tecnología y poder económico a los países avanzados era, por tanto, de vital importancia. La base socioeconómica heredada de la Rusia zarista, basada en un tremendamente empobrecido y analfabeto campesinado y asentada sobre enormes diferencias sociales, colocaba a la Unión Soviética a la cola del desarrollo con respecto al resto de países europeos. La NEP¹⁸³, primero, y los subsiguientes planes quinquenales¹⁸⁴ diseñados

¹⁷⁹ Sobre la Operación Barbarroja véase, entre otros, Glantz (2003), Kirchubel (2013) o Stahel (2009).

¹⁸⁰ Robert Service (2006), entre muchos otros, subraya que el propio Stalin recibió varias informaciones sobre la posibilidad de un ataque de Alemania en territorio soviético, pero no las consideró creíbles.

¹⁸¹ Ya hablamos en el Capítulo II del programa *Likbez*, por ejemplo, para la erradicación del analfabetismo.

¹⁸² De ahí el desarrollo de los primeros planes quinquenales. La propaganda sobre estos planes se centraba en alentar a la población a trabajar con más ánimo y más rapidez para alcanzar los objetivos establecidos en los planes quinquenales. Posteriormente, destacaría que estas metas se habían logrado en menos tiempo del establecido.

¹⁸³ Tras la Primera Guerra Mundial, la Revolución de Octubre, la Guerra Civil y las sequías y hambrunas que asolaron el país entre 1914 y 1921, Rusia era un país devastado, con alma revolucionaria, pero sin nada con lo que alimentarla. El nuevo gobierno bolchevique liderado por Lenin tenía la necesidad de crear una salida rápida para solventar la crisis económica y social que atravesaba al país. Con esta intención se puso en marcha la NEP (Nueva Política Económica), una extraña pero a la postre “eficaz” fusión entre formas socialistas y capitalistas que suponía la autorización del comercio libre interior (aunque con limitaciones), la aceptación de la propiedad privada de pequeñas y medianas empresas, y la posibilidad de que los campesinos, después de satisfacer la cuota del Estado, vendieran el excedente agrícola. El sector agrícola, gracias a la NEP, logró escapar de su mala situación, pero a costa de olvidar al sector industrial. El problema pasaría del campo a la ciudad, donde cada vez había más conflictos y más paro. Era posible adquirir casi cualquier tipo de artículo, pero los precios de los productos manufacturados habían

por el gobierno estalinista (con la industrialización acelerada y la colectivización forzada como abanderados del proyecto socialista en la URSS de Stalin) aceleraron el nivel de desarrollo del país¹⁸⁵. El Estado

sufrió un espectacular aumento que los hacía inaccesibles para la mayor parte de la población. Pese a todo, la NEP (que se extendería hasta 1929, cuando sería sustituida por el Primer Plan Quinquenal de Stalin) se manifestaría eficaz y la recuperación pronto se haría evidente. Sobre la NEP véase, entre otros, Valenzuela (2006) y el capítulo “La Nueva Política Económica”, en Service (2000).

¹⁸⁴ Sobre los planes quinquenales, véanse, entre otros, “El Primer Plan Quinquenal” en Service (2000), Hunter (1973), Knickerbocker (1931), Campbell (1973) y Harrison y Davis (1997).

¹⁸⁵ Si bien es cierto que con el Primer Plan Quinquenal se produjo un gran avance en la industrialización (Lee, 1991), se hacía imposible pensar en que fuera tan radical y veloz como se propuso inicialmente, más si cabe en un país que carecía de grandes infraestructuras tecnológicas y con baja competitividad. La política económica de Stalin traería consigo también hambre y desencanto, y el crimen y el vandalismo aumentarían de manera destacable a partir de entonces. El Primer Plan Quinquenal, por sus ambiciosos objetivos fuera del alcance de un país prácticamente subdesarrollado, estaba abocado al fracaso desde su inicio, a pesar de que la propaganda soviética se encargara de presentarlo como un éxito del esfuerzo y el trabajo colectivo de toda la población soviética. Muchos de los objetivos del plan quinquenal no estaban totalmente definidos y los que lo estaban solían cambiar sus cuotas y metas con frecuencia. Una vez que se lograba un objetivo, este era revisado y aumentado, por lo que nunca se podía llegar a completar por completo. Por otra parte, la colectivización forzada dio lugar a grandes episodios de hambrunas. Las propuestas de modernización del Primer Plan Quinquenal obviaron las necesidades del campesinado y la agricultura. Esto, unido a las malas cosechas de los años 1931 y 1932, provocaron la terrible hambruna de 1932-33: 70 millones de personas vivían en zona de hambruna, y entre 1930 y 1933 entre 4’6 y 8’5 millones murieron por inanición, sobre todo en Ucrania (Figes, 2009: p. 168). En lo que sí se demostró eficaz el Primer Plan Quinquenal fue en la puesta en marcha del desarrollo de una nueva potencia industrial. Sin ser conscientes de ello, habían comenzado a preparar a la URSS para su futuro enfrentamiento con los nazis durante la Segunda Guerra Mundial. Sin el desarrollo alcanzado durante estos años, la Unión Soviética no hubiese sido capaz de producir todo el armamento y munición necesarios para, en primer lugar, no sucumbir en los primeros envites de la contienda, y, finalmente, superar a Alemania (Fitzpatrick, 2005). Sin embargo, para el Partido, los objetivos propuestos en el Primer Plan Quinquenal sí fueron satisfechos en su totalidad, o al menos esa fue la versión oficial, tal y como señala Stalin en su informe para el Comité Central publicado en *Pravda* el 7 de enero de 1933 sobre “The Results of the First Five-Year Plan” [Ref. en <http://www.marx2mao.com/Stalin/RFFYP33.html>, 13.11.2014]. En este informe el líder soviético pone especial énfasis en el triunfo del desarrollo industrial: “*The main link in the five-year plan was heavy industry, with machine building as its core. For only heavy industry is capable of reconstructing both industry as a whole, transport and agriculture, and of putting them on their feet. It was necessary to begin the fulfillment of the five-year plan with heavy industry. Consequently, the restoration of heavy industry had to be made the basis of the fulfilment of the five-year plan (...). What are the results of the five-year plan in four years in the sphere of industry? Have we achieved victories in this sphere?*”

soviético se preparaba para un eventual enfrentamiento entre el socialismo soviético y el capitalismo mundial (Davies, en Harrison, 2008)¹⁸⁶, por lo que también se hizo hincapié en el aceleramiento de la producción y desarrollo de la industria armamentística¹⁸⁷. La movilización de la población ante un hipotético caso de una guerra ya estaba en marcha desde el fin de la NEP, aunque la guerra que finalmente sobresaltó al país no sería aquella para la que se estaban preparando.

El 30 de junio de 1941, días después de la entrada en territorio soviético del ejército nazi, se estableció el Comité Estatal de la Defensa (GKO en sus siglas en ruso)¹⁸⁸, una especie de Politburó reducido de emergencia compuesto por Stalin, Mólotov, Malenkov, Beria y Voroshílov. El GKO asumiría el liderazgo del proceso de evacuación y tomaría las medidas

Yes, we have. And not only that, but we have accomplished more than we ourselves expected, more than the ardent minds in our Party could have expected. That is not denied now even by our enemies, and certainly our friends cannot deny it". En cuanto a la agricultura, el Partido también consideraba que se habían cumplido las expectativas: *"The task of the five-year plan in the sphere of agriculture was to convert the U.S.S.R. from a small-peasant and backward country into one of large-scale agriculture organized on the basis of collective labour and providing the maximum output for the market (...). The Party has succeeded in converting the U.S.S.R. from a country of small-peasant farming into a country of the largest-scale agriculture in the world"*. Tanto en el caso de la industrialización como en el de la agricultura, presenta datos de los avances soviéticos concretos (muy probablemente manipulados) y en comparación con países "capitalistas" como Estados Unidos, Alemania o Gran Bretaña.

¹⁸⁶ Sobre este aspecto, véanse, entre otros, Davies, Khlevnyuk y Wheatcroft (2014) y el capítulo "Planning for mobilization: The 30's" de Davies R.W., en Harrison (2008).

¹⁸⁷ Véanse, entre otros, las detalladas investigaciones de Mark Harrison (1988, 1998, 2000, 2002) y Barber y Harrison (1991, 2000). Para Harrison (1988), la campaña de evacuación de la industria fue fundamental para evitar la derrota en los primeros meses de la guerra y alcanzar, posteriormente, la victoria final.

¹⁸⁸ El decreto del Politburó de formación del GKO se emitió el 30 de junio de 1941, bajo el título "Sobre la formación del Comité Estatal de la Defensa de la URSS". Véase la traducción de este decreto en el "Documento 7" del Anexo.

más relevantes en este sentido, aunque también se establecerían comités especiales encargados de gestionar esta labor¹⁸⁹.

El rápido avance alemán hacia las zonas industriales de la URSS provocó que el 27 de julio de 1941 el gobierno soviético aprobara una resolución en la que se exigía la evacuación de todos los activos industriales que quedaran en la zona europea de la Unión Soviética y se evacuaran hacia la zona oriental del país, Asia Central y los Urales (Arutyunyán, 1970: p. 45). En total, entre agosto y noviembre de 1941, 1523 empresas industriales fueron evacuadas hacia la región del Volga, los Urales, Siberia Oriental, Kazajstán y Asia Central (Lieberman, 1983: p. 91).

Según Mitrofánova (1960: p. 116), esta evacuación masiva de industrias enteras y población se tuvo que enfrentar a otras numerosas dificultades: había que encontrar grandes áreas que no estuvieran ocupadas para la industria y la población que llegaba, y proporcionar alojamiento a los trabajadores y sus familiares. Además, el desarrollo de estas empresas también exigía un gran número de trabajadores cualificados, que eran escasos en esas zonas, por lo que había que traerlos desde otros lugares de la URSS y formarlos. Asimismo, el asentamiento de trabajadores,

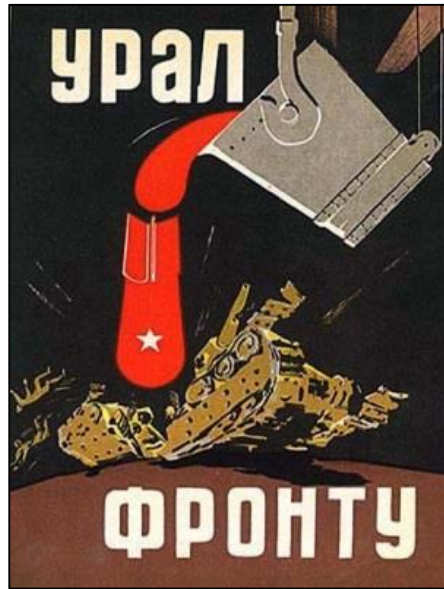
¹⁸⁹ Djatej y Sarikas (2009) hablan de la participación de distintos departamentos y organismo a nivel local, regional y estatal, de plenipotenciarios del Consejo de Evacuación, etc. Se nombrarían plenipotenciarios y órganos extraordinarios subordinados para ocuparse de los detalles de planificación y puesta en marcha de la evacuación de la industria. El 24 de junio de 1941, tan solo dos días después del inicio de la guerra, el régimen formó el Consejo para la Evacuación bajo el Consejo de Comisarios del Pueblo, otorgándole la dirección del trabajo de recolocar empresas, granjas colectivas, estaciones de máquinas y tractores (conocidas como MTS), población, producción, objetos materiales, etc., además de acomodar en los nuevos lugares todos los objetos e individuos evacuados (Pogrebnoi “*O déyat'nosti Soveta po Evakuatsii*”, en Polyakov, 1966: p. 202). Sobre este tema, véase también el artículo de Pervujin “*Perebazírovanie promyshlennosti*” en Pospélov et al. (1974). El Consejo de Evacuación se encargaría del establecimiento de las prioridades de evacuación y planificación, de determinar las áreas para la relocalización, de la distribución de los medios de transporte y de la conservación de los productos y cuidado de los evacuados en ruta (Lieberman, 1983: p. 92).

empleados y sus familias requería todo tipo de provisiones: ropa, calzado, alimento, aumento de la capacidad energética del lugar, etc., y las nuevas industrias demandaban más energía, más materias primas, más combustible, mejoras en los transportes y en los medios de comunicación, control de la salida y llegada de productos y materiales¹⁹⁰, etc.

Sobre la rápida respuesta del pueblo al llamamiento a la movilización, Harrison apunta que la población “*knew what they were supposed to do and did it without having to be told directly. This has a fact of colossal significance. The evacuation process, too, did not rely exclusively on controls superimposed from above*” (Harrison, 1988: p. 178). Así, entre la invasión alemana de 1941 y el otoño de 1942, más de 16 millones de ciudadanos fueron evacuados hacia el interior del país, lo que significó la movilización del 40% de la población (Manley, 2009: p. 1), y toda la maquinaria económica también se pondría al servicio de las necesidades bélicas¹⁹¹. El imaginario soviético ya había preparado a los ciudadanos para aceptar este sacrificio y realizarlo pronta y diligentemente.

¹⁹⁰ Otro aspecto importante que tuvo incidencia en el desarrollo económico de la URSS en los primeros meses de guerra fue que estas industrias, al ser trasladadas, tuvieron que cerrar en sus lugares de origen, y hasta que fueron recolocadas pasó algún tiempo en el que no produjeron. Muchas de ellas, al ser reubicadas, sufrieron problemas de abastecimiento de materiales, equipamiento y trabajadores. En numerosas ocasiones, los proveedores no sabían dónde se habían establecido de nuevo estas empresas, los productos no llegaban rápido y bien al lugar indicado, se perdían o nunca eran enviados; otras veces permanecían en vagones de tren viajando por la URSS, con origen desconocido y sin destino identificable, o estancados en una estación (Kudrin, 2002: pp. 214-15). Había cuentas que no se pagaban a los proveedores, transacciones realizadas de forma incorrecta, etc. Para intentar paliar esta problemática, se haría “materialmente responsable” del extravío de material a aquellos que se encargaran de las transacciones, tanto a la salida como a la entrada de los productos (es decir, a los encargados del papeleo y contabilidad) (Djatej y Sarikas, 2009: p. 39).

¹⁹¹ La Unión soviética mostró una mayor capacidad de movilización económica que otros países: “*By 1942, after discounting the (as yet minor) role of external supply, up to two-thirds of the Soviet national income was being allocated to the war effort. When external resources are included, the proportion rises to three-quarters. In 1943, on a national utilization basis, the 1942 record was perhaps even exceeded with 76 per cent of Soviet*



Fuente: www.softsalo.com
P. Karáčentsov, 1942, “De los Urales al frente”.

Tal y como describe Manley, en la movilización de la población hacia Taskent¹⁹² el proceso resultó bastante caótico: dejaron fábricas atrás, los

NNP allocated to the war. From the standpoint of domestic finance, however, the peak had already passed. The passing of the maximum of Soviet domestic resource mobilization was associated with military victory at Stalingrad, with recovery of national output, rising priority being attached to restoration of the steel, energy, and transport sectors, and with increasing access to imported military and civilian supplies under Lend Lease” (Harrison, 1988: p. 185).

¹⁹² Taskent, en Uzbekistán, fue una de las ciudades a las que se evacuó la población soviética cercana al frente. Según Stronksi (2010: p. 77), “*Intellectuals, artists, families of high-level Party officials, and other members of the Soviet elite departed front-line cities for the relative safety of the home front. In late 1941 and early 1942, Tashkent saw the arrival of prominent literary, theater, and academic figures, including Anna Akhmatova, Nadezhda Mandelstam, Kornei Chukovskii, Aleksei Tolstoi, and Solomon Mikhoels, as well as industrial workers from airplane, bomb, and tank factories. More than 157,803 people moved to the Uzbek capital in 1941 alone, causing enormous strain on the city’s urban infrastructure*”. Generalmente, los lugares a los que fueron evacuados los ciudadanos soviéticos estaban tan lejos del frente que no vivían la guerra del mismo modo y, en ocasiones, ni siquiera eran conscientes de la situación real del país. La propaganda de guerra se tuvo que construir en esa zona de modo diferente y tardío -con la llegada de los evacuados-, y destacaba, entre otros elementos, imágenes de nacionalismo ruso e figuras históricas rusas (Aleksándor Nevsky o Mijaíl Kutúzov, por ejemplo).

trenes en ocasiones tomaban direcciones equivocadas, la maquinaria o parte de ella era abandonada en las estaciones de tren, etc. Era también relativamente frecuente que las autoridades encargadas de las movilizaciones y traslados abandonasen las fábricas y a la población a su suerte. Aun así, la movilización de la población y la industria terminó siendo, en gran medida, un éxito para el sistema soviético, aunque también pusiera al descubierto algunos de sus límites. La movilización que llevó aparejada la Gran Guerra Patriótica supuso la transformación de la sociedad, la política y el propio régimen: *“As one woman put it in the opening pages of her unpublished memoirs of the evacuation, the war «divided the history of Soviet people in two parts: ‘before the war’ [dovoennyi] and ‘after the war’ [poslevoennyi]». For many Soviet citizens, the war became the defining experience of their lives”*. (Manley, 2009: p. 3).

Cabe recordar que el proceso de traslado de la industria hacia el este ya se había iniciado antes de la guerra (Kruptsov, 2002). Sólo en los Urales se habían construido más de 200 empresas, lo que hizo que en el inicio de la guerra los soviéticos ya fueran capaces de construir armamento, taques, aviones, municiones, etc. El traslado de la industria exigió una nueva distribución de los recursos laborales y la incorporación de un ingente número de especialistas. Entre julio de 1941 y enero de 1942 se destinaron a la industria de guerra, a la industria pesada, a la minería, a las fábricas de construcción de maquinaria y al transporte, entre otras, más de 120 mil personas. Ya en 1942, los Urales y Siberia proveían al país con el 97,4 % del hierro fundido, el 81,8 % del acero y el 84 % del metal laminado, y Kazajistán, con más de 85 % del plomo y más 50 % del mineral de cobre obtenido en el país. En el proceso de evacuación de la población

participaron 25 millones de personas, de los que 17 millones se trasladaron entre junio y diciembre de 1941.

3.2.2. La propaganda interior soviética: “¡Por la madre patria!”

La Constitución de 1936¹⁹³, conocida como “la Constitución de Stalin”, decía en su artículo 133, cap. X: “*To defend the fatherland is the sacred duty of every citizen of the USSR. Treason to the country -violation of the oath allegiance, desertion to the enemy, impairing the military power of state, espionage- is punishable with all the severity of the law as the most heinous of crimes*”. En este artículo se alude a dos importantes ideas que estarán presentes en la propaganda de guerra: “*fatherland*”¹⁹⁴ (“la patria”, “*otéchestvo*”) y “*sacred duty*”¹⁹⁵ (“deber sagrado”, “*svyashchennyi dolg*”). Luchar contra los enemigos de clase, del comunismo, contra los contrarrevolucionarios, además de un acto heroico, era una obligación moral del pueblo hacia sí mismo y hacia el Estado soviético. La Constitución no es un simple texto legal, sino un poderoso instrumento propagandístico del Estado. En la de 1936, además, se promovían varios valores propios de la identidad soviética e imperial: el del trabajo y el del

¹⁹³ El texto de la Constitución de 1936 se puede consultar en inglés en la página web del departamento de Lenguas Extranjeras, en el programa de ruso de la Universidad de Bucknell en <http://www.departments.bucknell.edu/russian/const/1936toc.html> [Ref. 15.12.2014].

¹⁹⁴ El 9 de junio de 1934, *Pravda* publicaba el editorial “For the Fatherland!”, en el que ya hacía referencia a esta “patria”: “*For our fatherland! This call fans the flame of heroism, the flame of creative initiative in pursuits and all fields of our rich life. For the fatherland! This call arouses millions of workers and alerts them in the defense of their great country. The defense of the fatherland is the supreme law of life*” (Suny, 2003: p. 231).

¹⁹⁵ El adjetivo “sagrado” aparece frecuentemente en los discursos periodísticos de la URSS durante la Gran Guerra Patriótica. Hablan de un “deber sagrado”, pero también de una “guerra sagrada”, haciendo uso de una terminología religiosa que envuelve ese deber del ciudadano para con la patria de un halo de misticismo y perdurabilidad vinculados a la supervivencia y al sacrificio del ser humano por un fin mayor.

deber hacia la patria. El sacrificio y el trabajo¹⁹⁶ por la patria se convertían en elementos inherentes al propio ser soviético. Si al principio la llamada a la lucha y al sacrificio por la “patria” hacía referencia a una patria que encarnaba al Estado socialista, con la Gran Guerra Patriótica se dio una vuelta a la idea de “patria” y se orientó hacia una “patria protectora”, “maternal”, hacia la “*ródina*” y “*ródina-mat*” (patria y madre patria). La patria dejaba de representar un poder superior personificado en el Estado socialista o en el Partido como representantes legítimos de la propia ciudadanía, para pasar a adquirir un significado cargado de emotividad e individualismo. La llamada no era la de un gobierno, ni la de Stalin, ni la del Estado soviético o el socialismo; la llamada era la de la propia madre de los soldados del frente y de los ciudadanos de la numerosa retaguardia. La URSS ahora simbolizaba a una madre (padre, hermano, hermana, novio, amiga, etc.) por la que había que luchar para proteger la cultura y las tierras que sus hijos habrían de seguir habitando.

La llamada a la defensa de la madre patria estaba inherentemente unida a la idea general de patriotismo. Sin embargo, esta no era una idea nueva que había incorporado la propaganda estalinista durante la Segunda Guerra Mundial, sino un elemento recuperado y puesto en valor en el contexto bélico. Los mensajes giraban en torno al patriotismo entendido como la capacidad del individuo de anteponer la defensa de la patria (encarnada en su hogar y su familia, no en el Estado o ningún otro tipo de ideal o aspiración estatal o del Partido) a intereses individuales y egoístas

¹⁹⁶ En la Constitución de 1936 vuelve a aparecer el principio de “Quien no trabaje no comerá”, que ya se mencionaba como lema socialista en la Constitución de 1918 [Ref. <http://www.marxists.org/history/ussr/government/constitution/1918/>, 15.11.2014]: “*He shall not eat who does not work*” (Cap. V, 18, Art. 2); “*In the USSR work is a duty and a matter of honor for every able-bodied citizen*” (Cap. I, Art.12), aunque aclara que cada uno trabajará de acuerdo con sus habilidades y su puesto de trabajo. El trabajo se convierte en un “asunto de honor”, además de un deber, para todos los ciudadanos, porque a través de él participaban en la construcción y el desarrollo del Estado socialista proletario.

e, incluso, a su propia vida. Se trataba de un “nuevo patriotismo” adaptado a las circunstancias impuestas por la guerra, relativamente fácil de incorporar a un imaginario soviético necesitado de un acicate o razón para la lucha. De este modo, el patriotismo fomentaría los sentimientos de pertenencia al grupo (en este caso, al pueblo soviético, amenazado y agraviado por el enemigo nazi) y de unidad, tan necesarios para la movilización de la población.

Fundamental para mantener la moral y el ánimo de los ciudadanos soviéticos fue el control de las informaciones publicadas durante este periodo. Tanto la prensa soviética como los líderes comunistas minimizarían en sus informaciones el número de pérdidas del bando soviético y exagerarían las infligidas a la parte alemana. Los censores de prensa habían recibido la orden de prohibir cualquier información que pudiera conducir al pánico o provocar un estado de ánimo depresivo en el ejército o la retaguardia (Berkhoff, 2012: p. 35).

En la difusión del patriotismo es muy importante poder señalar a un enemigo culpable del mal que aqueja al propio bando. La UPA informaría en 1942 a los editores de los periódicos de las regiones y distritos de que una de sus tareas principales consistiría en educar al trabajador en un profundo odio a los fascistas alemanes -quienes amenazan la vida y la libertad de la madre patria-, promover la idea de una gran guerra patriótica de liberación, y movilizar a la población para que cada uno llevara a cabo las tareas encomendadas para lograr la victoria final. Como en todos los aspectos de la vida durante la Gran Guerra Patriótica, el trabajo de los editores de los periódicos también habría de subordinarse a las necesidades de la guerra. Era necesario explicar a la población la grave amenaza que el enemigo nazi significaba para el país, superar la

irresponsabilidad y la indiferencia, desarrollar el patriotismo soviético y cultivar el odio por el enemigo (Berkhoff, 2012: pp.11-12).

Parte del éxito de la propaganda interior soviética durante la Gran Guerra Patriótica radica en que buena parte de los mensajes difundidos estuvieron canalizados desde la Dirección General de Propaganda y Agitación e incidieron en los mismos aspectos, fuera cual fuera el canal final desde el que se divulgaran. El control casi total, tanto de los canales como de los mensajes, permitió al gobierno remodelar el imaginario del ciudadano y adaptarlo a las necesidades del Estado durante la guerra, ocultando tras la llamada a la defensa de la patria y a la lucha por la supervivencia del pueblo soviético, el interés del Estado-Partido por conseguir la victoria para lograr la supervivencia y consolidación del sistema socialista.

3.3. La propaganda exterior soviética

Como mencionamos al inicio de este capítulo, la propaganda exterior soviética pretendía destacar dos mensajes, principalmente: que la URSS era un aliado fiable y que su caída implicaría graves riesgos para los países Aliados. Los bolcheviques, incluso antes de la Revolución, se habían dado cuenta de la importancia del desarrollo de una política propagandística específica destinada al exterior¹⁹⁷. Este tipo de propaganda serviría para minar la posición de los países capitalistas-imperialista y para difundir su idea sobre la revolución internacional. Por este motivo, en los primeros años de vida del Partido Comunista se insistió en el desarrollo de la Komintern y en la importancia de extender la Revolución a otros países. En los 30, como ya hemos visto, Stalin decidió que el socialismo podía ser

¹⁹⁷ Por ejemplo, Radio Moscú -la emisora soviética para el exterior- comienza a transmitir en 1922 sin fronteras (Taylor, 2003: p. 203).

posible en un solo país y la propaganda sería redirigida hacia nuevos objetivos.

El miedo de las democracias occidentales al bolchevismo y al comunismo comenzó tras la Guerra Civil rusa y se agudizó con la muerte de Lenin, el ascenso de Stalin al poder y la expulsión de Trotsky del Partido (Taylor, 2003: p. 204). El comunismo suponía una amenaza “real” para la estabilidad e incluso para la supervivencia de los países democráticos. El pacto de no agresión con los alemanes firmado en 1939 tampoco ayudó a mejorar la reputación de los comunistas entre estos países, que desde entonces calificaron a los soviéticos como “hostiles” o, incluso, enemigos. Con la invasión nazi, las fuerzas aliadas se vieron obligadas a modificar su postura con respecto a la URSS. Durante años, la propaganda anticomunista alemana se había encargado de demonizar a los comunistas, y del mismo modo que durante el pacto de no agresión germano-soviético se produjo un *impasse* en la difusión de propaganda anticomunista por parte de los alemanes, tras la invasión nazi de la Unión Soviética, los Aliados se vieron forzados a ocultar su miedo al comunismo, deshacer la propaganda anticomunista y aliarse con el “mal menor”.

La propaganda soviética en el exterior tenía varios grupos de receptores prioritarios: las tropas del ejército alemán y su retaguardia, la población de las zonas ocupadas, y la población y ejército de los países aliados.

Las embajadas en los países extranjeros aliados jugaron un más que relevante papel en la distribución de la propaganda soviética en el exterior. Muy aclaratorias y significativas en este sentido son las memorias del embajador soviético en Londres cuando estalló la Segunda Guerra Mundial, Iván Mijáilovich Máiski (1971). Hasta el inicio de la

contienda, la propaganda antisoviética fue especialmente dura en Inglaterra, sobre todo entre los años 1939-1940 (después del pacto Mólotov-Ribbentrop)¹⁹⁸. Revertir esa tendencia sólo fue posible a partir de la invasión alemana de la URSS.

Máiski recuerda en sus memorias que uno de los mayores desafíos a los que hubieron de enfrentarse en los primeros compases de la guerra fue la lucha contra el ánimo derrotista de la población inglesa: había que hacer que confiaran en la capacidad de la Unión Soviética para combatir hasta el final y lograr la victoria. Para contrarrestar ese ánimo derrotista, a partir del verano de 1941 y tras consultar con Moscú, pusieron en marcha una serie de medidas propagandísticas, entre ellas la creación del boletín *Soviet War News*, que se publicaba desde la Embajada. Originariamente contenía material militar casi en exclusiva (boletines desde el frente soviético, órdenes, mensajes de corresponsales de guerra, etc.). *Soviet War News* pretendía contraponer la información sobre los acontecimientos bélicos que se publicaban desde Inglaterra, EE.UU. o Alemania al punto de vista informativo ofrecido por la URSS. En poco tiempo el contenido del boletín se vio ampliado con la publicación de informaciones sobre la vida en la retaguardia, sobre los heroicos esfuerzos del pueblo soviético en el ámbito de la economía nacional, la ciencia, la cultura, la música, la literatura o el arte en general. Finalmente, se llegó a la conclusión de que

¹⁹⁸ La relajación de esta situación se consolidaría con la firma, el 12 de julio de 1941, de un acuerdo entre los gobiernos británico y soviético para prestarse asistencia y ayuda mutua en la guerra contra la Alemania hitleriana. En él también se comprometían a que, durante la contienda, no negociarían o concluirían ningún armisticio o tratado de paz si no era de mutuo acuerdo. Los encargados de rubricar el acuerdo fueron el embajador inglés en la URSS, R. Stafford Cripps, y el comisario del pueblo para Asuntos Exteriores, V. Mólotov. Anteriormente, ya habían acordado cesar las hostilidades, incluyendo cualquier clase de propaganda negativa contra la otra parte, tanto dentro como fuera de sus fronteras (Ullman, 1972). Se puede acceder el texto del acuerdo en la web *World War Two Today*: <http://ww2today.com/12th-july-1941-britain-and-soviet-russia-form-an-alliance#sthash.9EFyLgfs.dpuf> [Ref. 17.9.2015].

Soviet War News no podía albergar de forma adecuada toda esa información, por lo que se fundó el semanario *Soviet War Weekly*. Las publicaciones de *Soviet War News* se enviaban de manera gratuita a políticos y a personalidades públicas, militares, sindicales y del Partido, y tenía una tirada de cerca de dos mil copias (que ampliarían a 11 mil hacia el final de la guerra). *Soviet War Weekly*, por su parte, se vendía a través de librerías habituales y se editaban cerca de 50 mil copias. Las informaciones que aparecían en estas publicaciones eran enviadas y aprobadas desde Moscú, pero, como subraya Máiski, casi todos ellos escribían en ruso “no en sentido filológico, sino en el estilo y la forma”, en el carácter, por lo que en numerosas ocasiones era necesario volver a redactar la información para hacerla comprensible a la mentalidad inglesa. Para Máiski, estas publicaciones se demostraron excelentes armas en la lucha contra el derrotismo.

A título personal, el embajador también tuvo que acometer un trabajo propagandístico: acudía con mucha frecuencia a reuniones, charlas, mítines, comidas, etc., a las que siempre aceptaba ir por ser esa “una magnífica ocasión para contar la verdad de la URSS o golpear con fuerza el ánimo derrotista entre los ingleses”. Los objetivos del trabajo propagandístico llevado a cabo desde esta embajada y, por extensión, por el resto de embajadas soviéticas en países aliados, eran, en primer lugar, superar la incredulidad de los ingleses o de los ciudadanos de países aliados en relación a la posibilidad de que la URSS consiguiera vencer a la Alemania nazi; y, en segundo lugar, recordar a sus aliados que el éxito soviético lo sería también de ellos.

El gobierno otorgó especial atención a la propaganda dirigida a las tropas soviéticas tanto en suelo propio como en territorio enemigo. Tras la

Revolución, hizo su aparición en el organigrama de la propaganda soviética un departamento que se dedicaba en exclusividad a la propaganda militar -véanse el epígrafe 2.3. y el esquema organizativo incluido al final del Capítulo II-, parte fundamental de la estructura institucional propagandística desde entonces. Nos referimos a la Dirección General Política, encargada de la coordinación de la propaganda militar entre el propio ejército y entre ejércitos extranjeros durante la Segunda Guerra Mundial.

N. Volkovski (2003), en su libro sobre los cambios que tuvieron lugar en el sistema de medios de comunicación durante los años de guerra, investiga la propaganda dirigida al enemigo y a la población de los territorios ocupados y habla de los principales medios dirigidos al aplastamiento ideológico de la Wehrmacht, esto es, folletos, periódicos y emisiones radiofónicas, principalmente.

Galimullina (2005) añade que la propaganda soviética entre el ejército del enemigo se planteó varios objetivos prioritarios: explicar el carácter justo de la guerra por parte de la URSS y la postura violenta y de conquista por parte de la Alemania nazi; revelar como culpables de la guerra a Hitler personalmente y a su entorno; poner de manifiesto el potencial del Ejército Rojo; destacar los apoyos de la comunidad internacional a la URSS; y subrayar la inevitabilidad de la derrota Alemana y, por tanto, de la victoria soviética.

La Oficina Soviética de Propaganda Político-Militar se encargaba de analizar la situación de la guerra, de determinar los puntos fuertes y débiles del enemigo, de valorar las características históricas, sociales y nacionales de los países enemigos y sus ejércitos; y, teniendo en cuenta el

carácter y las necesidades de las operaciones militares en cada momento, determinaba los temas, tesis básicas y argumentos que habría de tratar la propaganda destinada a las tropas y la población del enemigo¹⁹⁹. Los temas más recurrentes en la propaganda preparada desde esta Oficina incidían en el carácter injusto de la guerra hitleriana, la distinción entre el pueblo alemán y la “camarilla” hitleriana, proclamaban ideas de amistad entre los pueblos de la URSS y Alemania, y hacían diversos llamamientos a lucha común contra el fascismo hitleriano, la inevitable derrota alemana y la segura victoria soviética.

Los métodos básicos utilizados para la propaganda exterior serían: las emisiones radiofónicas a través de las ondas alemanas, la edición y difusión en masa de octavillas o folletos, periódicos y panfletos de todo tipo entre el enemigo, y, en menor medida, la agitación oral a través sistemas de altavoces o el establecimiento de organizaciones antifascistas.

En el trabajo propagandístico bélico se cuidó con gran detalle la edición de folletos y octavillas, además de los contenidos de las emisiones radiofónicas²⁰⁰. Estas octavillas, que tocaban temas relacionados con los acontecimientos ocurridos en el frente, demostraron ser muy eficaces y

¹⁹⁹ Del artículo “*Politrabota sredi voisk i naseleniya protivnika v gody Velikoi Otechestvennoi Voiny*” de D. Zhukóvskaya, publicado en la revista digital *Historicus.ru* [Ref. http://www.historicus.ru/politrabota_v_gody_voiny/, 9.1.2015]. En este artículo Zhukóvskaya señala que entre los tipos de propaganda que se ejercieron sobre el enemigo, probablemente la más efectiva fue la “propaganda desmoralizante”, cuyo objetivo era el debilitamiento de la mentalidad del *propagandee*. Además, habla de un tipo de propaganda especial que se desarrolló durante la Gran Guerra Patriótica: la “propaganda en voz baja” (*propaganda shépotom*), orientada a difundir rumores entre la población alemana.

²⁰⁰ Sobre las octavillas y folletos propagandísticos publicados durante la Segunda Guerra Mundial, tanto desde la Unión Soviética como desde los otros países participantes en la contienda, y sobre la información bélica contra Rusia y la URSS en general, véanse la serie de artículos publicados en la revista *Slushu Otechestvu* (<http://www.sluzhuotechestvu.info/>) bajo el título “*Informatsionnaya voiná protiv Rossii: ot Ivana Gróznogo do Vladímira Pútina*”, entre 2013 y 2014, del historiador Aleksánder Danílov.

ventajosas al inicio de la guerra: eran fáciles de difundir, de esconder, de entregar a alguien o de conservar y guardar para luego pasarlas a escondidas a prisiones, por ejemplo. Existían diferentes tipos: de llamamiento al alto mando, octavillas-decreto, octavilla-panfleto, octavilla "sentimental", octavilla de los prisioneros de guerra, octavilla-diálogo, octavilla-poesía, octavilla en formato pregunta-respuesta, octavilla-llamamiento, octavilla-carta, octavilla-información²⁰¹, octavilla-cita, octavilla en nombre de las víctimas mortales, octavilla-advertencia, octavilla-respuesta²⁰², etc.

Con respecto a la propaganda destinada a los prisioneros de guerra, se crearon “escuelas antifascistas” para aquellos que desearan participar voluntariamente en el trabajo propagandístico antifascista. Se arrojaban sobre ciudades alemanas octavillas con direcciones y listas de prisioneros de guerra con saludos de sus parientes bajo cautiverio soviético²⁰³, para que, de este modo, se pudieran comunicar con ellos.

²⁰¹ Algunos títulos de estas octavillas, eran, por ejemplo, “Qué ocurre en Alemania” o “Cómo viven los prisioneros de guerra en la Unión Soviética”.

²⁰² Las octavillas destinadas al personal en el frente, al ejército, eran imprimidas en grandes tiradas y buscaban provocar excitación, desconfianza o miedo entre las tropas y retaguardia alemanas. También los órganos políticos del Ejército Rojo de Obreros y Campesinos publicaban y difundían una gran cantidad de octavillas, carteles y diversos materiales tipográficos para la retaguardia del enemigo. Sin embargo, la entrega de estos materiales no se podía llevar a cabo de manera regular y muchas veces estas octavillas se quedaban estancadas en aeródromos y caducaban. Los periódicos y las octavillas dirigidas a los soldados en las líneas del frente también se distribuían irregularmente en el territorio ocupado y sus tiradas eran más pequeñas. Además, no siempre respondían a las inquietudes de aquellos a las que iban dirigidos. En este sentido, eran más funcionales las octavillas y periódicos publicados desde la clandestinidad, cuyos autores sí conocían la situación real de primera mano, puesto que se movían entre los frentes y la retaguardia sobre los que informaban. Galimullina (2005) propone otra clasificación para las octavillas: según el autor del material (en nombre de la parte soviética, alemana o de autor encubierto); el contenido (informativo, analítico, documental, publicitario); según la forma de presentación del texto (como un decreto, octavilla-diálogo, en forma de pregunta-respuesta, etc.); y según la tendencia emocional (satírico, “sentimental”).

La propaganda en el exterior destinada al ejército alemán y a territorios ocupados por las tropas nazis o a la retaguardia alemana, no se probó especialmente útil, puesto que la mayoría de las personas a las que se dirigió esa propaganda mantuvieron su ideología fascista y su apoyo al gobierno nazi y al ideal nacionalsocialista (tal vez coaccionados por el miedo o por convicción real). Por el contrario, la propaganda antimilitarista y antifascista se mostró más efectiva entre los soldados y la población de los países europeos aliados.

²⁰³ En el mencionado artículo de Zhukóvskaya se habla del establecimiento de la organización “Vineta”, que se encargaba del trabajo propagandístico entre los prisioneros de guerra, ya que, una vez volvieran a territorio alemán, podrían ser útiles para difundir ideas antifascistas.

CAPÍTULO IV: LA INSTITUCIONALIZACIÓN DEL ARTE: EL COMITÉ PARA LOS ASUNTOS DE LAS ARTES COMO HERRAMIENTA PROPAGANDÍSTICA

La Segunda Guerra Mundial se podría considerar el ejemplo más ilustrativo de la llamada “guerra total”²⁰⁴. La movilización de recursos humanos (civiles y militares) y de infraestructuras durante 1941-1945 fue extraordinaria en todos los países participantes, especialmente en Alemania y la Unión Soviética. El objetivo final (la victoria y la destrucción del enemigo) justificó sin paliativos, en el imaginario de su población, todos los medios y esfuerzos utilizados para su consecución. La propaganda fue en ambos casos el catalizador de la aceptación de tamaño sacrificio: predispuso a la población para la batalla, física, moral, intelectual y de valores, y les infundió el ánimo necesario utilizando los mensajes más apropiados en cada momento.

²⁰⁴ El concepto de “guerra total” implica poner al servicio de la guerra todos los recursos disponibles, civiles y militares, de infraestructuras y personales, de un país. El término derivaría de la propuesta teórica de “guerra absoluta” de Claus von Clausewitz, la guerra considerada en abstracto, “donde todo ocurre por razones necesarias, todo se ensambla con rapidez, donde no hay, si puede decirse así, espacios intermedios neutrales y sin esencia, sólo hay (...) un éxito, y es el éxito final” (Clausewitz, 2005: p. 640). Siguiendo a Chickerin y Förster (2003), la guerra total quedaría definida por una serie de elementos: en primer lugar, por sus objetivos, orientados a la destrucción total o subyugación del enemigo (como sistema político o encarnado en la totalidad de un pueblo o nación). En segundo lugar, por los métodos utilizados en ella, de gran variedad y limitadas restricciones. Otro elemento que caracterizaría a la guerra total sería su competencia para la creación, por parte de los contendientes implicados, de ejércitos masivos compuestos por decenas de millones de militares. Un cuarto elemento sería su capacidad de movilización de “sociedades beligerantes”, para lo que es también necesario organizar y mantener el entusiasmo de la población, tarea ejecutada por la propaganda. La movilización de la sociedad deriva en una movilización total e implica, además, la movilización de la industria y de la economía. Finalmente, en una guerra total el control y la organización también han de ser totales, por lo que se tiene que combatir cualquier tipo de resistencia por cualquier medio y estimular el ánimo de población y soldados a través de métodos propagandísticos. De lo expuesto resulta que el elemento clave en la definición de guerra total sería la total implicación de civiles (Chickering y Förster, 2003: pp. 1-23). Subrayamos que esta guerra total no sería posible sin la puesta en marcha de una potente maquinaria propagandística, capaz de modelar conciencias y predisponer a la población para la guerra, de movilizar y espolear determinados sentimientos e ideas.

El 22 de junio de 1941 el ejército nazi entró en la URSS y dio comienzo la Gran Guerra Patriótica en la que unos 26 millones²⁰⁵ de soviéticos perdieron la vida. La victoria final soviética demostraría que la campaña propagandística de movilización de población y recursos orquestada por el gobierno de Stalin fue un “éxito”. La recuperación de valores denostados en el pasado inmediato, la puesta en valor del interés grupal frente al individual y la inteligente utilización de los sentimientos de desesperanza, miedo y fraternidad nacidos de la exposición al duro conflicto bélico, cristalizaron en eslóganes del tipo “Todo para el frente”, “Todo para la victoria” y “Por la Patria” o “Por la Victoria”.

El arte fue uno de los tantos recursos movilizados durante la batalla. El cine, el teatro, la música, la pintura, la literatura o el diseño gráfico mostraron a la población el ideal del ciudadano de la época de guerra y sus nuevas aspiraciones y necesidades. Los trabajadores del arte plegaron sus creaciones a las demandas ideológicas y estéticas del gobierno soviético, aunque es difícil distinguir quiénes lo hicieron por verdadera convicción y quiénes como método de supervivencia. La propaganda soviética que, desde la Revolución, había trabajado para modelar el imaginario del individuo reutilizando valores, costumbres, ideas y opiniones existentes previamente en la sociedad y creando otras nuevas, se encontró con una población que, dadas las circunstancias a las que se enfrentaba el país, se mostraría ávidamente receptiva a los mensajes difundidos por las autoridades. Al fin y al cabo, esa propaganda también parecía incorporar a su discurso mensajes que respondían al supuesto clamor popular típico de un periodo de guerra. La maquinaria propagandística puso en marcha su campaña bélica incidiendo en una

²⁰⁵Sobre las cifras de víctimas soviéticas en la Gran Guerra Patriótica, véanse, entre otros, Ellman y Maksudov (1994), Gorbachev (1990), Harrison (2003) o Haynes (2003).

serie de mensajes con el objetivo de incitar a la acción, despertar determinados sentimientos (de odio, amor, compasión, grandeza, etc.), destacar la naturaleza patriótica y heroica de la población y el ejército, distinguir el carácter justo de la guerra contra los nazis, definir y desenmascarar al enemigo, o buscar la unidad del pueblo soviético.

Desde la Revolución de Octubre, el gobierno bolchevique había estado trabajando en la creación de una cultura²⁰⁶, un arte y un artista genuinamente soviéticos. Si durante la segunda mitad de los años 10 y la primera de los 20 del siglo XX la experimentación vanguardista fue la seña de identidad de un arte soviético que pretendía romper radicalmente con el arte y la idea estética zarista, el final de la segunda década de la centuria comenzó a perfilar otro tipo de arte que derivaría en la imposición del realismo socialista como dogma creativo a partir de los años 30. Como veremos a lo largo de la primera parte de este capítulo, en esta época se produciría un “giro hacia la derecha”, tanto en la forma como en el contenido de las propuestas artísticas en la URSS, materializado a través de la puesta en marcha de políticas culturales más conservadoras. Numerosos soviólogos sostienen que a finales de los años 20 y principios de los 30 la URSS vivió una “revolución cultural” en la que cayeron derrotados los avances de las vanguardias artísticas en favor de las propuestas de proletarización de la cultura, se modificaron las formas y contenido de las obras artísticas, y se produjo un rápido proceso de cambio o remodelación de instituciones, líderes y creadores en el ámbito de las artes. La oficialidad del realismo socialista suplantaría la cierta libertad creativa y de experimentación artística que se había tolerado a las vanguardias de los años 20.

²⁰⁶ Cuando hablamos de “cultura” nos referimos al conjunto de ideas, conocimientos, costumbres, tradiciones, al estadio de desarrollo, la estructura social o los modos de vida que caracterizan a una sociedad en una determinada época.

Comenzaremos el capítulo haciendo un repaso por la evolución de la postura institucional con respecto al arte. Aunque hablamos de tres periodos distintos dentro de la gestión de las artes (1917-1931, 1932-1939, 1940-1945), nos detendremos especialmente en el periodo que va de 1917 a 1931 - por ser la época en la que comienza a definirse la importancia del control de las artes por parte del poder-, y en el periodo del nacimiento del realismo socialista, de 1932 a 1939 -por ser el método creativo que se impondría en los años de guerra patriótica-²⁰⁷. No es nuestro objetivo realizar un exhaustivo estudio del desarrollo artístico ruso y soviético en la primera mitad del siglo XX, ni particularmente del realismo socialista, por lo que nos centraremos en destacar los acontecimientos y cambios fundamentales que sufrieron las políticas culturales en estos años.

Si en el Capítulo II presentamos un organigrama general de la organización institucional de la propaganda, en este nos centraremos en la organización de la propaganda en relación al arte: qué organismos participaron en ella y cuáles fueron sus tareas principales, sus objetivos y los mensajes que pretendían hacer llegar a la población a través de las diversas manifestaciones artísticas. Para ello, utilizaremos decretos y normativas emitidas por el Politburó o el Sovnarkom y, principalmente, documentos del Comité para los Asuntos de las Artes, que analizaremos en la última parte del presente capítulo y que nos servirán para corroborar

²⁰⁷ Hemos establecido estos periodos partiendo de los decretos culturales publicados en esos años y del contexto sociopolítico de cada momento, tomando como punto de inicio, asimismo, la propuesta expuesta por Clark y Dobrenko (2007), quienes defienden que se produjeron varios giros en las políticas culturales durante las tres décadas en las que gobernó Stalin: en primer lugar, un giro “hacia la izquierda” (entendido como hacia una tendencia más “radical” en relación al arte) en el periodo posrevolucionario, de cierta experimentación y apertura, entre 1917 y 1932; un giro “hacia la derecha” (de corte conservador) en la gestión cultural, acompañado de una producción cada vez más controlada en los años 1932-1941; y, finalmente, un último periodo altamente conservador de legitimación del dictado cultural en los años de la Gran Guerra Patriótica y hasta la muerte de Stalin, cuando el control era “absoluto” y nada de lo producido en el arte podía escapar de la censura ni salirse de los márgenes establecidos por el Estado-Partido.

o no su participación directa en el diseño de la forma y el contenido del arte durante la Gran Guerra Patriótica.

4.1. Gestión y concepto del arte durante el periodo posrevolucionario: 1917-1932

La Revolución de Octubre de 1917 marca el inicio de una nueva era en la historia de Rusia. A partir de este momento comienza de manera oficial el trabajo de construcción de una nueva sociedad especialmente diseñada para satisfacer las necesidades y aspiraciones del nuevo gobierno bolchevique, del Partido y del futuro primer país socialista. La década de los años veinte²⁰⁸ sería la era revolucionaria de la URSS por excelencia, una época que se caracterizaría por la ruptura total con todas las políticas, costumbres y formas sociales que dominaron el periodo zarista anterior. Las políticas culturales que surgieron durante estos años serían diferentes a las de la era prerrevolucionaria y a las que le seguirían a partir de los años treinta. El clima político y social en los veinte (Guerra Civil, enfrentamientos por el liderazgo del Partido, hambrunas, etc.) también influiría en estas transformaciones en materia cultural.

En los primeros años 20, la institución oficial encargada de las artes estuvo centralizada desde el Narkompros (*Narodnyi Komissariat po Prosveshchéniya* - Comisariado del Pueblo para Instrucción Pública, encargado de la cultura y la educación del país), uno de los primeros comisariados que nació tras la Revolución de Octubre²⁰⁹. El Narkompros

²⁰⁸ En esta investigación cuando hablemos de “años 20” nos referiremos al periodo que va desde la Revolución de 1917 hasta 1932, año en el que se publicó el decreto “Sobre la reconstrucción de las organizaciones artístico-literarias”.

²⁰⁹ Nació oficialmente el 9 de noviembre de 1917 con el decreto “Sobre la institución de la comisión estatal para la ilustración” (“*Ob gosudárstvennoi komissii po prosveshchéniyu*”) [Ref. <http://www.hist.msu.ru/ER/Text/DEKRET/kompros.htm>, 10.2.2015], ratificado con

conviviría algunos años junto con otras organizaciones culturales y artísticas oficiosas independientes del Partido²¹⁰, como la Proletkult o la RAPP (*Rossiiskaya Assotsiatsiya Proletárskij Pisátelei* - Asociación Rusa de Escritores Proletarios), entre otras muchas, con las que compartiría su trabajo en la gestión de las artes. Esta “convivencia” significaría que, durante algunos años, no existió un liderazgo único en el ámbito de las artes en la URSS.

El Narkomprós fue el órgano de gobierno encargado de la educación y la cultura en la Unión Soviética. Desde su nacimiento en 1917 y hasta 1929, el Comisariado estuvo encabezado por Anatoli Vasílievich Lunacharski²¹¹ y controló durante los años 20 y 30 del siglo XX prácticamente todas las

la firma de Vladímir Lenin (presidente del Consejo de Comisarios del Pueblo) y de Anatoli Lunacharski (Comisario del Pueblo para la Instrucción Pública), a quien se le encargaba la tarea de la gestión de la educación y la cultura del país. El decreto establecía que bajo el control del Narkomprós actuarían 15 departamentos, casi todos dedicados a la educación, y uno de ellos, en exclusiva, al arte. Posteriormente, irían apareciendo departamentos adjuntos al Narkomprós que se ocuparían de las distintas ramas de las artes, de los que destacaron por su labor e influencia, los departamentos de teatro (TEO Narkomprós, creado por decreto en agosto de 1919 [Ref. en <http://lunacharsky.newgod.su/lib/omassovyh-prazdnestvah/dekret-soveta-narodnyh-komissarov-ob-obedinenii-teatralnogo-dela>, 10.2.2015]), artes plásticas (IZO Narkomprós, instituido por decreto en mayo de 1918 [Ref. en mención en nota a pie de página nº 50 en <http://lunacharsky.newgod.su/lib/russkoe-sovetskoe-iskusstvo/ob-otdele-izobrazitelnyh-iskusstv>, 10.2.2015]) y literatura (LITO Narkomprós, creado poco después del propio Narkomprós, en diciembre de 1917 [Ref. en <http://www.opentextnn.ru/censorship/russia/sov/law/tsik/?id=480>, 10.2.2015]), que actuaba también de editorial estatal hasta que fue sustituido en 1919 por Gosizdat -la editorial estatal oficial y única adjunta al Narkomprós [Ref. en <http://www.opentextnn.ru/censorship/russia/sov/law/tsik/?id=614>, 10.2.2015]-. También tenían sus propios departamentos la música, el cine, los museos o la fotografía.

²¹⁰ Anatoli Lunacharski afirmarí­a con respecto a la independencia de las organizaciones artísticas proletarias de los organismos estatales: “He declarado decenas de veces que el Comisariado del Pueblo para la Ilustración debe ser imparcial en lo que respecta a las orientaciones particulares de la vida artística. Por lo que se refiere a la forma, el gusto del Comisariado y el de todos los representantes del régimen no debe ser tomado en cuenta. Hay que facilitar el libre desarrollo de todos los individuos y grupos artísticos” (Anatoli Lunacharski en Molina, 1991: p. 37).

²¹¹ Para un acercamiento a Lunacharski y al Comisariado que encabezaba, véase Fitzpatrick (1977).

esferas de la cultura y las humanidades en la Unión Soviética: educación, museos, cine, teatros, clubs, parques de cultura y ocio, la seguridad de los monumentos, vínculos culturales internacionales, editoriales, red de bibliotecas, asociaciones creativas, etc. El Comisariado del Pueblo para la Instrucción Pública comprendía al antiguo Ministerio de Educación Pública, al Comité del Educación del Estado y al antiguo Ministerio de Palacios, que controlaba los teatros imperiales, la Academia de las Artes y los palacios reales (Clark y Dobrenko, 2007: p. 28). El gran volumen de trabajo, la falta de experiencia o la imprecisión en algunos objetivos fueron algunos de los lastres del Narkomprós en su primera década de existencia, que además hubo de lidiar con la ardua tarea organizativa y administrativa de un departamento compuesto por un ingente número de subdivisiones administrativas y con la existencia, en paralelo e independiente, de organismos relacionados con el arte y la educación ajenos a su estructura y control.

Desde el inicio de su trabajo teórico, Vladímir Lenin había destacado la vital importancia de la educación general, primero, e ideológica, posteriormente, de las masas para el progreso del Estado socialista. Sin embargo, antes de educar a la población políticamente habría que enseñarles a leer y escribir, pues la gran mayoría del pueblo soviético era analfabeta²¹², sobre todo en las zonas rurales. Era urgente educar a los trabajadores para que pudieran entender las propuestas políticas del Partido y así poder crearles la ilusión de que eran partícipes y hasta creadores de ellas. El destacado papel que otorgaron los bolcheviques a la educación política, tanto de las masas como de sus propios cuadros, culminó con la creación de un departamento exclusivo, dependiente del

²¹² En este sentido Lenin sostenía: “(...) *the illiterate person stands outside of politics. First it is necessary to reach him the alphabet. Without it there are only rumors, fairy tales, and prejudices, but not politics*” (Kenez, 1985: p. 145).

Narkomprós, que se encargaría del control y diseño de la educación e instrucción política y de la agitación política: el Glavpolitprosvet²¹³ (*Glavnyi Polítiko-Prosvetítel'nyi Komitet* – Comité General Político-Educativo), liderado por Nadezhda Konstantínova Krúpskaya, esposa de Lenin.

También dentro del Comisariado para la Instrucción Pública se creó un departamento especial que se encargaría del arte: la Glaviskusstvo²¹⁴ (*Glavnoe Upravlenie po Délam Judózhestvennoi Literatury i Iskusstva-*

²¹³ El Glavpolitprosvet se crea por decreto del Sovnarkom el 12 de noviembre de 1920 [Ref. <http://www.opentextnn.ru/censorship/russia/sov/law/snk/1917/?id=2835>, 10.2.2015]. Nace como departamento adjunto al Narkomprós para “la unificación de todo el trabajo político-educativo y de agitación-educativo de la República, y su concentración en el servicio de la construcción política y económica del país”. Según este decreto, sometían su trabajo a esta administración: el Departamento de Educación Política del Narkomprós, el Tsentragit (la institución encargada de la gestión de los puntos de agitación), ROSTA, la Universidad Sverlov, la Comisión Estatal Extraordinaria para la Liquidación del Analfabetismo y todos los trenes de agitación, barcos y otros medios de agitación móvil, entre otros. Cita también instituciones que tendrán acuerdos con el Glavpolitprosvet para la gestión de su trabajo: todas las organizaciones político-educativas del Comité Central de la Unión de la Juventud (*Tsentral'nyi Komitet Soyuz Molodezhi*) y todos los departamentos de cultura de las centrales sindicales y profesionales. Por otro lado, según este decreto, conservarán su “aislamiento administrativo”, aunque llevarán a cabo su labor teniendo en cuenta las consideraciones del Glavpolitprosvet en materia político-educativa y científico artística: TEO, IZO, MUZO, LITO y los departamentos de fotografía, cine y museos, además del Proletkult, entre otros. En los años posteriores a su creación, el Glavpolitprosvet fue objeto de intensos debates acerca de su papel como órgano de agitación y propaganda, hasta el punto de cuestionarse incluso su posible asimilación al Agitprop (Fitzpatrick, 1977: pp. 243-255 y Kenez, 1985: pp. 124-126). El trabajo del Glavpolitprosvet y el Agitprop se solapaba en ocasiones, aunque, teóricamente, la misión de la Dirección era monitorizar las instituciones públicas educativas y las bibliotecas, y el del Agitprop, vigilar todo el trabajo ideológico dentro y fuera de las filas del Partido (Brandenberger, 2011: p.12). En relación al arte, en 1921 Lunacharski dividía las tareas del Glavpolitprosvet en el campo de la “educación artística” en tres partes: “el trabajo de propaganda y agitación mediante el arte”; “la ayuda de todo tipo al descubrimiento del arte independiente de clase proletaria y campesino”; y “la popularización de las grandes obras de las artes del pasado, aunque no tuviera carácter directo de agitación y propaganda”. En este pequeño apunte de Lunacharski vemos de nuevo la difusa línea divisoria entre el trabajo de propagandístico y educativo en el arte [Ref. <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-7/nasi-zadaci-v-oblasti-hudozestvennoj-zizni>, 17.3.2015]. Finalmente, en junio de 1930, el Glavpolitprosvet queda asimilado dentro del Narkomprós, perdiendo su teórica independencia original.

²¹⁴ Sobre el nacimiento y funciones de la Glaviskusstvo, véase Fitzpatrick (1971).

Dirección General para los Asuntos de la Literatura y el Arte). Este departamento nació para resolver los problemas de control y la falta de un repertorio teatral que respondiera a las demandas que se hacían desde el Partido. Hasta la fecha, el Glavrepertkom (*Glavnyi Repertuarnyi Komitet* - Comité General de Repertorio)²¹⁵ se había ocupado insatisfactoriamente de estas tareas. En abril de 1928, el Sovnarkom establece la creación, dentro del Narkomprós, de la Glaviskusstvo, “*a special organ which would provide organizational and ideological leadership in the field of the development of literatura and art*” (Fitzpatrick, 1971: p. 242), que contaba con departamentos especiales para literatura, teatro, música, cine, pintura, arte amateur, variedades y circo, además de acoger en su seno al propio Glavrepertkom. Por lo tanto, podríamos considerar a la Glaviskusstvo como el predecesor directo del Comité para los Asuntos de las Artes.

El eje central de la propuesta artística soviética en las primeras décadas de la URSS era la imposibilidad de la neutralidad en el arte: o era socialista, o no era. Anatoli Lunacharski²¹⁶, Andréi Zhdánov, León Trotsky²¹⁷,

²¹⁵ El Comité General de Repertorio se había creado años antes, en 1923, dentro del Narkomprós. Su labor se centraba en la censura de las obras, además de ocuparse de elaborar, reunir y hacer circular listas con obras censuradas y permitidas en la URSS. Ningún trabajo podía estrenarse sin la aprobación del Comité. En 1934 se reorganizó en la GURK (*Glavnoe Upravlenie po Kontrolyu za Zrélisshami i Repertuárom* - Dirección General para el Control de Espectáculos y Repertorio), que se encargaba tanto de la censura del repertorio teatral como de su dirección artística (Green, 2005: p. 592). Finalmente, las funciones de la GURK serían trasladadas al Comité para los Asuntos de las Artes en 1936, mientras que la Glaviskusstvo existió formalmente hasta 1933 (Fitzpatrick, 1971: p. 253) y sus tareas serían también encomendadas, con posterioridad, al Comité.

²¹⁶ Según Anatoli Lunacharski, Lenin le dedicó poco tiempo al arte y se tildaba a sí mismo de “profano” (Molina, 1991: p. 33). Consideraba que ninguna esfera de la vida podía quedar al margen de la política, tampoco el arte o la educación: “*We have to abandon the old standpoint that education should be non-political, we cannot conduct educational work in isolation from politics (...). It is one of our basic tasks to contrapose our own truth to bourgeois “truth”, and win its recognition (...). Consequently, the purpose of political culture, of political instruction, is to train genuine Communists capable of stamping out falsehood and prejudices and helping the working masses to vanquish the old system and build up a state without capitalists, without exploiters, and without landowners*” (Anatoli

Gueorgui Plejánov²¹⁸ y, por supuesto, Lenin²¹⁹, definirían el concepto y utilidad del arte dentro del Estado socialista. Según las consideraciones marxistas del arte²²⁰, la obra artística no es creada para el goce de los

Lunacharski en “Speech Delivered at An All-Russia Conference of Political Education Workers of Gubernia and Uyezd. Education Departments”, 3 de Noviembre de 1920. Se puede consultar en *Marxists Internet Archive* en <http://www.marxists.org/archive/lenin/works/1920/nov/03.htm> [Ref. 18.11.2014]). Lunacharski veía en la literatura el mejor vehículo para observar los cambios que estaba experimentado el ciudadano soviético en su nueva vida: “*A new life is being built in our country, and literature is learning more and more to reflect this life in its as yet undefined and unstable forms*” (En “Theses on the Problems of Marxist Criticism”, escrito en 1928 [Ref. en <http://www.marxists.org/archive/lunachar/1928/criticism.htm>, 18.11.2014]). Pero no sólo se trataba de reflejar el presente, sino de proyectar esta imagen hacia el futuro, de presentar a través del arte “lo deseado” o lo “imaginado” como la realidad presente, elemento clave en el realismo socialista. El nuevo modo de vida había de portar el sello “*of the socialist aspirations of the proletariat (...). It is these circumstances which make the weapons of art – particularly literature – extremely important at the present time*”.

²¹⁷ Para León Trotsky el arte debía ponerse al servicio de los objetivos sociales, aunque no debería juzgarse por su utilidad social, tal y como sostenía Lenin, sino por la propia ley del arte (Egbert, 1973). Fue acusado de “formalista” por sostener que los métodos marxistas no deberían ser los mismos que los artísticos y que la función del Partido con respecto al arte debía ser protegerlo, cuidarlo y dirigirlo sólo indirectamente: “El método marxista permite investigar el desarrollo de lo nuevo, seguir todas las variaciones y cambios y una vez estudiados los diversos caminos del proceso artístico señalar el más propicio al desarrollo cultural...pero nada más. El arte debe emprender por sí solo la ruta que haya elegido. El partido es la guía del proletariado, no del proceso histórico (...). No es el arte terreno donde el partido esté llamado a mandar. Puede y debe proteger, mejorar y sólo indirectamente dirigir. Puede y debe otorgar su confianza condicional a las diversas agrupaciones que estén francamente dispuestas a aproximarse a la revolución para mejorar su propia formación artística” (Trotsky, 1974: pp.105-106).

²¹⁸ Plejánov rechazaba el “arte por el arte”, ya que todas las actividades humanas deberían tener alguna utilidad y el arte no podía basar su valor en la ociosidad o el placer de la observación. En su reflexión acerca de la función del arte en relación con la sociedad sostenía: “La sociedad no ha sido hecha para el artista, sino el artista para la sociedad. El arte debe contribuir al desarrollo de la conciencia humana, al mejoramiento del régimen social” (Plejánov, 1975: p.150). La cita que hemos utilizado es de 1912.

²¹⁹ Para Lenin, la literatura debía ser, únicamente, literatura del partido y promover la ideología bolchevique: “*Literature must become Party (...) the socialist proletariat must promote and develop the principle of Party literature and bring this principle to life in the most complete and integral form possible*” (“Party Organization and party literature”, escrito en 1905 [ref. en <http://marxists.anu.edu.au/archive/lenin/works/1905/nov/13.htm>, 17.11.2014]). Toda obra que no se ajustase a los cánones socialistas sería rechazada y acusada de “formalista”, “individualista” o “burguesa”. El artista deja de ser visto como un “genio” y se convierte en un trabajador.

sentidos, sino que se convierte en un instrumento propagandístico para la construcción del Estado.

Mediante el control de la creación artística en el país, el arte se convertiría en una de las principales herramientas propagandísticas de las autoridades en el proceso de construcción del nuevo imaginario del ciudadano soviético. Las distintas manifestaciones artísticas, sobre todo las novelas, el teatro y las películas, incorporaban protagonistas portadores de características definidas por la propaganda. El decreto de 1925 “Sobre la política del Partido en el ámbito de la literatura”²²¹ defendía que la literatura soviética (y el arte en general) debía ser capaz de crear obras pensadas para una masa de lectores obreros y campesinos y “elegir una forma adecuada que entiendan millones”. La forma “adecuada” de acercarse a la masa era a través de obras que presentaran problemas habituales resueltos por “personas normales”²²² con las que cualquier

²²⁰ Sobre las consideraciones marxistas y teóricas del arte soviético, véanse, entre otros, Egbert (1973), Guiducci (1976) o Williams (1980).

²²¹ Véase “Documento 1” del Anexo.

²²² Directores como Serguéi Eisenstein o Vsévolod Pudovkin llevaron a las pantallas de cine a esas “personas normales”: campesinos, obreros, trabajadores, marineros o soldados. Sus obras lograron gran aceptación por parte del público, que se veía reflejado en aquellos personajes, y del gobierno, que consideraba la temática adecuada para la formación ideológica. Un buen ejemplo de esto es la película muda *Konets Sankt-Peterburga (El fin de San Petersburgo)*, de 1927 y dirigida por Pudovkin), protagonizada por un joven campesino que emigra del campo a la ciudad en busca de trabajo y muestra el despertar político de un típico ciudadano soviético durante la toma de San Petersburgo por los bolcheviques durante la Revolución. A su llegada a la ciudad, el protagonista encuentra trabajo en una fábrica y se une a los sabotadores de los huelguistas, denunciando ante los encargados de la fábrica el lugar de reunión de estos. Pero al ver el comportamiento de los dueños de la fábrica, se percató de su error e intenta enmendarlo. Es detenido y enviado a luchar en la Primera Guerra Mundial, y a la vuelta se une a los revolucionarios para derrocar al zar Nicolás II. El enemigo burgués se encarna aquí en el jefe de la fábrica, un hombre trajeado y que explota a sus trabajadores, frente a los obreros, los héroes, que trabajan duramente y en pésimas condiciones y que comienzan a manifestar su descontento a través de las huelgas -inicio de su concienciación ideológica-. El mensaje que intenta transmitir esta película es el del desarrollo de la conciencia política del protagonista, que representa a la masa, desde una concepción ingenua de la misma hacia una conciencia

ciudadano se pudiera sentir identificado. Esa sería la base de la estética del realismo socialista que vería la luz, de manera oficial, en 1934, aunque años antes ya se trabajaba en esta dirección.

Los movimientos vanguardistas²²³ iniciaron el camino hacia el arte ideologizado que educa y moldea mentalidades y conciencias, pero con una diferencia con respecto al arte posterior: los movimientos como el constructivismo, el suprematismo y publicaciones como la revista LEF²²⁴ (publicación del Frente de Izquierdas de las Artes -*Levyi Front Iskusstv* –, que agrupaba a futuristas y constructivistas, entre otros), además de las organizaciones relacionadas con ellos, como la AJRR (Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria -*Assotsiátsiya Judózhnikov Revolyutsionnoi Rossii*)²²⁵, UNOVIS (Afirmadores del Nuevo Arte-*Utverdíteli Nóvogo Iskusstva*)²²⁶, RAPP, RAMP (Asociación Rusa de Músicos Proletarios - *Rossíiskaya Assotsiátsiya Proletárskij Muzykántov*)²²⁷ o la Proletkult²²⁸ pretendían hacer un arte auténticamente

proletaria marxista. Pudovkin, a través del personaje principal de *El fin de San Petersburgo*, nos acerca al héroe de masas, el héroe que se oficializará en el realismo socialista, pero que ya era el personaje principal de muchas obras de los años veinte.

²²³ Sobre los movimientos vanguardistas rusos véanse, entre otros, Kovtun (2012) y Burleigh-Motley y Gray (1987).

²²⁴ El LEF y sus partidarios “rechazaban los aspectos y géneros tradicionales del arte y subrayaban la necesidad de una forma de creación artística de agitación masiva”. La principal tarea del arte era, según esgrimía este grupo, la ejecución del orden social (Bórev, 2008: p. 75).

²²⁵ Creada en 1922, su objetivo era reflejar la belleza de las gentes sencillas, los trabajadores y los campesinos que construían el nuevo Estado libre. Debía ser un arte no dirigido a las élites, sino a las capas inferiores. Desaparece tras el decreto de 1932.

²²⁶ Nacido en 1919, existió hasta 1922, aunque a partir de esta fecha como parte integral del Instituto de Cultura Artística -INJUK- hasta 1926. De este grupo fue integrante principal Kazimir Malévich, promotor desde él del suprematismo. Sobre la aportación de Malévich a los movimientos vanguardistas, véase Souter (2012).

²²⁷ Fue fundada en 1923 por un grupo de músicos comunistas que opinaban que la música había permanecido durante demasiado tiempo sin ser afectada por la Revolución. Sus

proletario que supusiera una ruptura radical con las creaciones artísticas

miembros asumían que la música debía expresar la voluntad y las aspiraciones del proletariado y había de ser escrita por compositores de orígenes obreros. Desaparece tras el decreto de 1932. Sobre esta asociación, véase Nelson (2000).

²²⁸ La Proletkult (acrónimo del ruso para *Proletárskaya Kul'tura* -Cultura Proletaria-, hace referencia a la organización *Proletarskie Kul'turno-prosvetitel'nye Organizatsii* - Organización Educativo-cultural Proletaria-) fue el organismo que definió el término y las funciones de la cultura proletaria soviética tras la Revolución. Ligado al Narkomprós -de quien recibía apoyo- pero independiente del Partido, nació con la Revolución de Octubre y fue defenestrada, junto a otras asociaciones de carácter cultural proletario, en el decreto de 1932 "Sobre la reestructuración de las organizaciones artístico-literarias". Sobre la Proletkult es interesante el trabajo de Lynn Mally (1990), que propone un estudio histórico de la agrupación desde su origen hasta su disolución. La organización tuvo a su principal teórico en el intelectual bolchevique Aleksándor Bogdánov, quien defendía que el proletariado habría de encontrar un nuevo sistema cultural, lo que incluía políticas, arte y moral. Bogdánov vinculaba directamente el arte a la lucha de clases. Para él, el arte estaba intrínsecamente relacionado con la clase de la que partía, porque cualquier tipo de arte reflejará los intereses y concepción del mundo de dicha clase: "el arte es una de las ideologías de clase, un elemento de su conciencia de clase; por lo tanto, es una forma organizativa de la vida de clase, una forma de asociación y de unión de las fuerzas de clase" (Bogdánov, 1924: p. 105). El arte no habría de reflejar únicamente la realidad existente, sino que había de educar, proporcionar una determinada mentalidad y dirigir la voluntad de las masas. Apuntaba Bogdánov también que para la victoria definitiva del proletariado era necesaria la independencia cultural (del proletariado como clase con respecto a elementos burgueses, por ejemplo). La Proletkult vivió su momento álgido durante los años de la Guerra Civil, pero tras ella inició su decadencia como institución de peso en la organización cultural y artística soviética. En los años posteriores a la Revolución, el término "cultura proletaria" se utilizaría tanto para representar a aquellos que querían romper cualquier tipo de lazo con los intelectuales vinculados al pasado zarista, como para definir la propuesta de aquellos que, por el contrario, abogaban por que la cultura clásica rusa de las masas formara parte de su conocimiento. La propuesta de Bogdánov pasaba, indiscutible y primeramente, por la educación de las masas para que fueran capaces de tomar el control del movimiento socialista. Así, "(...) *in the opinion of its most passionate advocates, the Proletkult was never meant to serve as a mere "culture bearer". Instead, its task was to found a new cultural order, an order dominated by a proletarian class spirit. Although no one could articulate just what shape this new culture would take, Proletkultists set incredibly ambitious goals. They wanted an art that would inspire society to productive labor and break down the boundaries between refined culture and daily life. They sought a new science that would integrate all knowledge into a harmonious whole and yet still be accessible to the population at large. They hoped to create a new proletarian intelligentsia that could completely subsume the old intelligentsia but not lose its ties to the working class. It was this utopian agenda that so offended pragmatists like Lenin, who saw such proposals as "harebrained" extravagances that the state could ill afford*" (Mally, 1990: p. 254). Como sostiene Mally, la Proletkult vivió su época de esplendor gracias al apoyo de aliados que incluían uniones, sóviets y parte de la burocracia del Narkomprós (Lunacharski, entre ellos). Sin embargo, cuando el Partido Comunista comenzó a verlo como una amenaza y se posicionó en su contra, perdió a estos aliados. Además, la NEP recortaría las ayudas disponibles para proyectos culturales (más en el caso de una organización cuyos objetivos políticos y culturales chocaban con los del Partido), lo que supuso la puntilla definitiva para esta organización.

anteriores: desde artistas proletarios para el proletariado, que reflejase la lucha de clases y las aspiraciones sociales y políticas del proletariado, de la nueva sociedad y del Estado socialista. Sin embargo, con la llegada de los bolcheviques al poder y la subsiguiente toma de control de todas las esferas de la vida y la política soviéticas, la utopía con la que vanguardia y organizaciones proletarias se habían acercado al objetivo del arte, a sus usos, a sus creadores y a sus audiencias, se desvanece para dejar paso al uso político y utilitarista del arte concebido por el Partido con la imposición de realismo socialista como metodología artística a mediados de los años 30. En un estado totalitario el arte habría de ser también totalitario, debía estar henchido de la propuesta ideológica del poder, que toda obra artística habría de poseer de un modo u otro. La existencia de un arte “neutral” no tenía cabida en la avanzada sociedad socialista.

En esta primera década se produce, como veremos a continuación, una lucha interna por el control intelectual y formal del arte. El idealismo revolucionario e internacionalista de los vanguardistas es sustituido por una corriente que apuesta por la proletarización de la cultura, la vuelta a la tradición y la nacionalización (en cuanto a aceptación de las particularidades culturales de las distintas naciones de la Unión), hecho que allanará el camino hacia la gestión única, la burocratización y la ordenación institucional del arte en la URSS.

4.1.1. De la Guerra Civil a la Revolución Cultural: la lucha por el liderazgo en el arte y el “giro a la izquierda” en políticas culturales

El arte y las políticas culturales de los años veinte estuvieron marcadas por varios acontecimientos: la Guerra Civil (1918-1921), la puesta en

marcha y fin de la NEP (1921-1928) y la “Revolución Cultural” (1928-1932); así como por dos resoluciones en políticas culturales: el decreto de 1925 “Sobre la política del Partido en el ámbito de la literatura” que mencionamos en el epígrafe anterior (cuya traducción se puede consultar en el “Documento 1” del Anexo) y el decreto de 1932 sobre la reestructuración de las organizaciones artísticas²²⁹.

Entre los cambios que se estaban produciendo en la era posrevolucionaria en materia artística y cultural, el gobierno bolchevique prestaba especial atención a la formación de un nuevo sistema cultural: nuevas instituciones, nuevas funciones, nuevas “élites” culturales, incluso, y esto es quizá lo más importante, un nuevo consumidor de esta cultura, un consumidor con unas exigencias estéticas y culturales condicionadas, en gran parte, desde los centros de poder.

El periodo de comunismo de guerra impuesto durante la Guerra Civil rusa tuvo graves consecuencias para la cultura. El cambio radical que tendría lugar tanto en el ámbito político como en el ideológico llevaría al inevitable colapso de la infraestructura cultural. Las figuras que lideraban la vida cultural en la Rusia de antes de la Revolución eran miembros de la *intelligentsia* burguesa. Esta élite cultural se vería gravemente mermada durante los primeros años revolucionarios por enfermedad, hambruna, porque emigraron, fueron asesinados o, simplemente, porque decidieron callar y pasar desapercibidos (Clark y Dobrenko, 2007: p. 4). Tras los enfrentamientos entre las élites culturales prerrevolucionarias y el nuevo gobierno que habían caracterizado a la época de la Guerra Civil, los primeros años veinte serían de “reubicación” para esta *intelligentsia*. En

²²⁹ Nos referimos al decreto del Politburó “Sobre la reconstrucción de las organizaciones artístico-literarias”, del 23 de abril de 1932, traducido en el “Documento 2” del Anexo.

un momento en el que las condiciones del país hacían difícil la mera supervivencia, muchos intelectuales rusos decidieron emigrar para no traicionar sus principios. El gobierno bolchevique intentaría frenar esta emigración²³⁰ descontrolada prohibiendo la salida del país²³¹ y, al mismo tiempo, controlar los posibles episodios contrarrevolucionarios a través de

²³⁰ Había dos motivos fundamentales por los que muchos intelectuales tomarían la decisión de emigrar del país en estos años: las duras condiciones de vida y el Terror. Las condiciones de racionamiento de comida para los escritores eran mínimas, lo que dio lugar a numerosos llamamientos al gobierno por parte de los literatos y figuras culturales demandando medidas de mejora ante esta situación. Con este objetivo el Politburó publicaría la resolución del 16 de agosto de 1919 (Decreto del Politburó “Sobre la provisión de racionamiento a los escritores”, Documento nº 2, en Artizov y Naúmov, 1999: p. 13), que ordenaba la transferencia de los escritores a la primera categoría en cuanto a la repartición de raciones, ya que su trabajo se consideraba “socialmente necesario y útil”. Gracias a esto, numerosos personajes de la cultura pudieron sobrevivir a la Guerra Civil y a la hambruna que asoló Rusia entre 1921 y 1922. El segundo factor que animó a los intelectuales a emigrar fue el Terror. Gorki, Lunacharski o Kámenev hicieron distintos llamamientos al Comité Central contra los arrestos masivos de profesores, investigadores y figuras de la cultura que había pertenecido al partido de Kadete. En estos arrestos masivos llevados a cabo por la Cheka (Comisión Extraordinaria de toda Rusia para Combatir la Contrarrevolución y el Sabotaje) detendrían a los fundadores del Teatro del Arte de Moscú, Konstantín Stanislavsky y Vladímir Nemiróvich-Dánchenko, vinculados al partido Kadete. Pese a las peticiones, Lenin seguía viendo las detenciones de figuras prominentes de la cultura relacionados con los Kadetes como algo “esencial y correcto” (Dobrenko y Clark, 2007: p. 8).

²³¹ Memorándum del jefe de la Cheka, Félix Edmúndovich Dzerzhinski, al Comité Central del Partido Comunista Ruso (bolchevique) con objeciones a las intercesiones del comisario del Narkomprós a favor de la salida al extranjero de agentes del arte del 19 de abril de 1921. El presidente de la Cheka informa de que el camarada Lunacharski ha estado apoyando las instancias de los artistas que solicitaban permisos para viajar al extranjero. La Cheka protesta ante esto, ya que se han encontrado con que de los artistas que han viajado de forma individual (Kusevitski, Gozvoskaya, Gaidarov y Balmont) no ha vuelto ninguno, y Balmont, además, ha llevado a cabo desde el extranjero “una malintencionada campaña contra nosotros”. Ante la petición de permiso para viajar al extranjero de algunos artistas y compañías, la Cheka muestra su firme oposición y pide al Comité Central que trate este asunto “con la mayor seriedad” (Documento nº 7 en Artizov y Naúmov, 1999: p. 15). El 7 de mayo de 1921, un decreto del Politburó pedía a Lunacharski que redactara una lista detallada de los artistas que querían viajar fuera del país (Documento nº 9 en Artizov y Naúmov, 1999: p. 16). Unos días después, el comisario del Narkomprós remitía la lista, y el 18 de mayo el subdirector de la Cheka y el director del Departamento de Exteriores de la Cheka (INO) dirigían una carta al Politburó en la que insistían en que el Comité Central debía “llamar la atención al Narkomprós por su actitud completamente inadmisibles hacia las salidas al extranjero de las fuerzas artísticas. No hay ninguna duda de que la gran mayoría de los artistas y pintores que salen al extranjero se perderán para la Rusia soviética, al menos en los próximos años” (Documento nº 13 en Artizov y Naúmov, 1999: p. 18).

deportaciones como la que se produciría en 1922, conocida como “el barco de los filósofos”²³², en la que prominentes figuras de la intelectualidad rusa fueron deportadas a Occidente.

Clark y Dobrenko (2007) sostienen que en los primeros compases de la década de los años veinte el gobierno ya manifestó un doble posicionamiento en el ámbito cultural: una “línea blanda”²³³, representada por el Narkomprós con Lunacharski en la dirección (que permitiría el pluralismo en las artes y defendería la existencia de asociaciones proletarias independientes del Partido-Estado y de corrientes estéticas dispares), y una “línea dura”, encabezada por la Cheka (cercana al Partido y que actuaría como órgano censor y de represión de los artistas alejados de la postura oficial). Las decisiones del Politburó y del Comité Central en

²³² Para más información sobre la deportación de intelectuales, véase Chamberlain (2007). La deportación de los intelectuales en el conocido como “barco de los filósofos” (“*filosofskii parojod*”) tuvo lugar entre septiembre y noviembre de 1921 como parte de la campaña del gobierno de la RSFSR para enviar al extranjero a intelectuales “incómodos” para el poder. En ella, cientos de intelectuales (filósofos, doctores, profesores, críticos, escritores, etc.) fueron enviados en barco desde Odessa, Moscú o Petrogrado hacia Alemania y Letonia. En mayo de 1921, Vladímir Lenin dirigió una carta al jefe de la Cheka, Félix Dzerzhinski, en la que hablaba de la necesidad de enviar a los elementos “contrarrevolucionarios” al extranjero, pero antes sería necesaria una preparación “escrupulosa” de estas medidas, que deberían discutirse en profundidad. “Todos estos [se refiere a los trabajadores del diario *Ekonomist*] son claros contrarrevolucionarios, cómplices de la Entente, la organización de sus siervos y espías, y de los pervertidores de la juventud estudiantil. Es necesario organizar el asunto para atrapar a estos “espías militares” y, de manera constante y sistemática, enviarlos al extranjero”. Esta carta se puede consultar en el Archivo de Alexander Yakovlev: <http://alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/152> [Ref. 31.1.2012].

²³³ Sheila Fitzpatrick (1974b) habla de “*soft line*” para referirse a las políticas culturales del gobierno y del Partido antes de 1928. La línea blanda en políticas culturales implicaba la participación y acomodación de la *intelligentsia* burguesa en la gestión de la política cultural de la época, lo que permitió la aparición de distintas asociaciones y agrupaciones culturales y artísticas. Esta “permissividad”, con el paso del tiempo, daría lugar al desarrollo de una *intelligentsia* propia de orígenes proletarios. La “línea blanda”, pese a lo que pudiera parecer, no poseía un carácter liberal, sino que germinaba dentro de un marco ideológico concreto (el marcado por el comunismo) y bajo el control de una censura no excesivamente férrea. Por el contrario, la “*hard line*” (“línea dura”), que triunfaría a partir del 1928, trabajaría en la coerción a la *intelligentsia* burguesa y la protección de los intereses proletarios del Partido.

esta década favorecieron indistintamente las peticiones de una y otra línea²³⁴, dado que las políticas en el ámbito cultural aún no estaban totalmente definidas. Al no estar completamente limitadas las tareas de las distintas administraciones, ni del todo ideológicamente alineados los principales representantes de los numerosos departamentos y comisariados, ni unificado en un solo órgano administrativo todo lo relacionado con la gestión de las políticas culturales, se produjeron desacuerdos en la toma de decisiones e imprecisiones con respecto al ámbito cultural. Organismos de distinta índole, no sólo el Narkomprós, tendrían competencias en materia cultural (el Departamento de Agitación y Propaganda, la Cheka, el NKVD más adelante, etc.), por lo que se hizo difícil establecer una única línea de acción en el ámbito artístico.

Uno de los principales problemas que se planteó tras la Revolución fue el del trato y el uso que se debía dar al legado cultural ruso. En estos años, los bolcheviques se apropiaron de elementos del pasado y crearon otros

²³⁴ Muchos decretos e instrucciones remitidas desde diversos organismos estatales y el propio Politburó demuestran que no existía una línea concreta en cuanto a las resoluciones relacionadas con el arte y la cultura. En unas ocasiones favorecían a la élite cultural prerrevolucionaria; en otras, a la cultura proletaria naciente. Durante la NEP continuaría esta dinámica. Un ejemplo de que estas políticas favorecieron las peticiones de la “línea blanda” serían los casos del Teatro Bolshói y del Ballet de Leningrado. Hubo un intenso debate sobre lo idóneo o no de mantener abiertas estas instituciones con dinero estatal, puesto que ambas habían formado parte del esplendor cultural zarista. El 12 de enero de 1922, Lenin remitía una carta a Mólotov en la que le mostraba su preocupación por la “totalmente indecente” propuesta que se había hecho desde el Narkomprós para sustentar el Teatro Bolshói. Pedía que se dejaran sólo unas pocas docenas de artistas en el ballet y la ópera de Moscú y San Petersburgo para que con sus espectáculos se pudieran mantener por sí mismos (Documento nº 33 en Artizov y Naúmov, 1999: pp. 30-31). Más adelante encargaría al Presídium del Comité Central Ejecutivo la tarea del cierre del Bolshói. Por otra parte, Lunacharski defendió la labor y significado del Bolshói en la cultura soviética en cartas dirigidas a Lenin y a los miembros del Comité Central (documentos 35 y 36 en Artizov y Naúmov, 1999: pp. 31-34). Finalmente, ambos organismos continuaron trabajando. Por otro lado, las políticas culturales también respondieron a las demandas de la nueva “élite cultural proletaria”, con la desaparición por decreto de la Proletkult para aunar todas las fuerzas culturales bajo un mismo organismo controlado por el Partido, como hemos visto con el decreto “Sobre la reconstrucción de las organizaciones artísticas y literarias”.

nuevos para dar forma a una nueva “identidad soviética”, en lo que algunos autores llaman una *amalgama de culturas*²³⁵. En el proceso de creación de “lo soviético” se produciría una extraña mezcla en la que se apropiaban, rechazan, distorsionan o adaptan elementos del modelo anterior (procedentes de la cultura tradicional prerrevolucionaria), con elementos genuinamente nuevos. Pero los años de la vanguardia rusa también habían visto nacer movimientos artísticos como el constructivismo, el suprematismo o el futurismo y organizaciones como la Proletkult, que rechazaban de manera radical el arte realizado antes de la Revolución. Para ellos, un arte nuevo debía servir a la nueva sociedad y estar cargado ideológicamente de los valores que representa toda revolución y que están directamente relacionados con la ruptura con lo previamente establecido²³⁶. Sin embargo, Lenin y otras figuras del Partido defendieron

²³⁵ Roger Chartier (1988, 1997) se refiere a “amalgama de culturas” al hablar de la interacción entre los valores oficialmente creados y el proceso de su absorción, incorporación y asimilación en el imaginario pre-existente del ciudadano ruso. En esta línea, Timasheff (1945) afirma que “*The main pattern of the Great Retreat has been the amalgamation of traits of the historical and national culture of Russia with traits belonging to the Communist cycle of ideas and behavior patterns*” (Boobyer, 2000: p. 5). Boobyer aporta varios ejemplos de esa “fusión” de características propias de la historia cultural de la Rusia anterior a la Revolución y de las particulares del comunismo. Señala que la Iglesia Ortodoxa Rusa volvería a ser una institución reconocida y, en cierto modo, privilegiada, pero, al mismo tiempo, el Estado continuaría manteniendo la educación antirreligiosa en las escuelas. Por otro lado, el koljós sería una creación puramente comunista, pero la existencia de parcelas y ganaderías individuales recordaría al antiguo sistema zarista. Otro ejemplo significativo de la mixtura entre elementos prerrevolucionarios y posrevolucionarios lo encontraríamos en la pintura, que utilizaría un estilo propio de las últimas dos décadas del siglo XIX para producir retratos de héroes de los tiempos bolcheviques. En cuanto a la literatura, sería común el modelo de la novela *Pedro el Grande*, de Aleksándor Tolstói, escrita en el estilo utilizado en el periodo prerrevolucionario, pero concebida para mostrar que Stalin es el digno sucesor de los zares rusos.

²³⁶ Es la idea que defiende, de modo radical, Kazimir Malévich en su texto “Sobre el museo” de 1919 (Malévich, 2010: pp. 305-309). Durante la Guerra Civil, el gobierno temía que los museos fueran atacados y quería protegerlos. Malévich escribió este texto pidiéndole que no protegieran las colecciones que albergaban porque su destrucción podría abrir un nuevo camino hacia un arte verdadero y vivo. Como muchos de sus compañeros, Malévich pensaba que los nuevos y revolucionarios tiempos que estaban viviendo exigían nuevas y revolucionarias formas de arte: “Toda colección de antigüedades es nefasta (...). No debemos tolerar que nuestras espaldas sean plataformas de los tiempos antiguos./

la propuesta de preservar y hacer uso del legado cultural ruso de la época zarista²³⁷. La Proletkult fue disuelta por decreto en 1932, hecho que ponía punto y final a la era de experimentación y búsqueda de una cultura “plenamente” proletaria, según el concepto de arte de la izquierda más radical.

Otro de los acontecimientos históricos que mencionamos líneas arriba y que consideramos relevante en el desarrollo de las políticas culturales de la época, fue la puesta en marcha de la Nueva Política Económica (1921-28) que siguió a la Guerra Civil y al comunismo de guerra y que proponía revitalizar la vida económica y cultural del país. En este periodo, el gobierno toleraría las distintas corrientes artísticas y permitiría la convivencia de numerosas organizaciones y movimientos artísticos,

Nuestra tarea es siempre avanzar hacia la novedad. No vamos a vivir en los museos. Nuestro camino está trazado en el espacio y no en la maleta de quien ya ha vivido./ Sin colecciones nos lanzaremos con más facilidad al torbellino de la vida (...). En lugar de reunir no sé qué antiguallas hay que fundar los laboratorios del aparato creador de la construcción mundial: de sus ejes saldrán los pintores de formas nuevas y no de representaciones muertas de objetos./ Que los conservadores viajen a provincias con sus equipajes muertos, con sus querubines lascivos de las antiguas casas corruptas por Rubens y los griegos. Nosotros transportaremos vigas de doble T, electricidad y luces de colores”. Del mismo modo, los artistas proletarios de la época también consideraban que los nuevos tiempos exigían un nuevo arte, pero ellos destacarían su uso social. Los artistas del frente de izquierdas acusaban a los vanguardistas de realizar aproximaciones nihilistas al arte del pasado, de modo que impedían al proletariado y al propio Partido utilizar la herencia artística de Rusia para sus objetivos políticos. Es por esto que Groys (2008) defiende que el realismo socialista se presentó inicialmente como una “operación de rescate” dirigida contra la destrucción de la tradición cultural.

²³⁷ “No somos utópicos que piensan que la obra de la edificación de la Rusia socialista puede ser llevada a cabo por no se sabe qué hombres nuevos, nosotros utilizamos el material que nos ha dejado el viejo mundo capitalista. Emplazamos a los hombres del pasado en unas condiciones nuevas, les imponemos un control adecuado, los sometemos a la vigilancia del proletariado y les obligamos a llevar a cabo el trabajo que nos es necesario. Sólo así se puede construir. Si no podéis construir un edificio con los materiales que el mundo burgués os ha dejado, no construiréis nada en absoluto, y no sois comunistas, sino charlatanes fútiles. Para la edificación socialista es indispensable utilizar totalmente toda la ciencia, la técnica y, en general, todo lo que nos ha dejado la Rusia capitalista”. En el “Informe sobre la política interior y exterior del Consejo de Comisarios del Pueblo” de marzo de 1919 (Lenin, 1975: p. 143).

siempre que no supusieran una amenaza para el régimen. Durante los primeros años de la NEP, se producirían intensos debates entre los conocidos como “compañeros de viaje”²³⁸ (“*popútchik*”) y los “escritores proletarios”²³⁹, reflejo de la tolerancia con respecto a las distintas corrientes y creadores en el mundo del arte. El enfrentamiento se cerraría con el decreto del Comité Central de 1925 “Sobre la política del Partido en el ámbito de la literatura”, en el que se aceptaba la participación de los “compañeros de viaje” en la escena cultural soviética.

El Primer Plan Quinquenal y el inicio de facto del liderazgo de Stalin no sólo provocarían cambios políticos, sino que propiciarían un viraje hacia la izquierda dentro de las tendencias y exigencias culturales y artísticas enmarcado en lo que se conocería como “Revolución Cultural”, hito que pretendía guiar el arte hacia una “cultura proletaria pura”. La lucha de clases de esta revolución se desarrolló en un “frente cultural”²⁴⁰ que enfrentó por el poder de la cultura a dos grupos: el Partido Bolchevique y la antigua *intelligentsia* burguesa, imponiéndose el primero. La Revolución Cultural culminaría en la mencionada resolución del Comité

²³⁸ Intelectuales a favor de la revolución bolchevique pero que no se implicaban políticamente.

²³⁹ Los enfrentamientos entre los escritores proletarios y los llamados “compañeros de viaje” se intensificaron entre 1923 y 1924. Las figuras más relevantes del movimiento de literatura proletaria, que se movían en los grupos *Oktyabr'* y *Na postu* (que luego serían el núcleo central de la RAPP) exigían “*the hegemony of proletarian literature*” (Clark y Dobrenko, 2007: p. 39) y acusaban a los escritores compañeros de viaje de falta de compromiso ideológico. Los escritores proletarios llevarían a cabo incluso algún congreso, rechazado por el Orgburó. El debate se resolvería, por lo menos de manera temporal, con el decreto “Sobre la reconstrucción de las organizaciones literarias y artísticas”, que favorecería a ambos grupos. Es evidente que los escritores “radicales” de izquierdas se consideraban a sí mismos los representantes reales del arte proletario, del mismo modo que, posteriormente, el Partido hablaría de “literatura proletaria” refiriéndose a la literatura promovida desde el gobierno a partir de sus políticas culturales.

²⁴⁰ Sobre el “frente cultural” véase Fitzpatrick (1992), donde la historiadora australiana define este término y explica las relaciones entre los diferentes contendientes y las luchas que se establecen entre ellos por obtener la hegemonía cultural en la Rusia revolucionaria.

Central “Sobre la reconstrucción de las organizaciones literarias y artísticas” de 1932, que crearía un nuevo marco para la literatura y establecería sus funciones, además de prohibir todas las organizaciones artístico-literarias independientes. Con esta resolución se cerraría, definitivamente, cualquier posibilidad de alternativas en el ámbito de la cultura soviética.

La llamada Revolución Cultural se desarrolló en la URSS entre los años 1928 y 1932 y es objeto de debate en la historiografía soviética en relación a su significado, encaje e importancia en el desarrollo y en las políticas culturales soviéticas de los años 20 y 30. Michael David-Fox (1999) describe una Revolución Cultural entendida como parte integral del proyecto bolchevique general, una revolución cultural con varias trayectorias que se entrelazan a lo largo de los años como resultado de una tendencia cultural y del proyecto “aspiracional” del bolchevismo en el ámbito cultural. David-Fox defiende que se producen, al mismo tiempo, una revolución cultural de tipo “interna”, de carácter moral, cuyo fin sería la creación de una vanguardia y un individuo revolucionarios, y una revolución cultural “externa”, cuyo objetivo principal se centraría en la educación y la soviétización de las masas atrasadas y no conscientes (David-Fox, 1999: p. 182). El Partido bolchevique desarrollaría una base de acción política para lograr el control cultural y que su dominio pasara, a principios de los 20, a la *intelligentsia* cultural burguesa. David-Fox recalca que la Revolución Cultural no hace referencia a un periodo aislado e independiente del contexto sociopolítico anterior o posterior ruso, ni a un acontecimiento concreto y único. Por su parte, Sheila Fitzpatrick (1974, 1977, 1992) entiende la Revolución Cultural como indisolublemente ligada a la lucha de clases y a la lucha por el control de la cultura por parte del proletariado, que quiere encabezar el ideario

cultural soviético. La Revolución Cultural fue, en resumen, el periodo de tiempo en el que las propuestas proletarias dentro del arte (encabezadas por grupos, movimientos e instituciones como la Proletkult o la RAPP, entre otros) dominaron las artes y las políticas culturales de la URSS en una dura pugna frente a la *intelligentsia* burguesa. Según Fitzpatrick (1974), este periodo de mandato del proletariado sobre la antigua *intelligentsia* comenzaría con el juicio de Shajty en 1928²⁴¹. Desde la Revolución hasta esta fecha, los especialistas con origen en la antigua *intelligentsia* burguesa habían ocupado puestos muy relevantes en todos los ámbitos de la organización política y social soviética. Este juicio supondría el inicio de la “guerra de clases” -*intelligentsia* vs. proletariado- también en el frente cultural; la sustitución de la vieja élite cultural burguesa por la nueva elite cultural de origen proletario. En el ámbito de la agricultura, por ejemplo, la guerra de clases se pudo ver en la campaña contra los *kulaks*. De modo equivalente, los objetivos de la Revolución Cultural en educación eran la “proletarización” de las escuelas y universidades a través de una admisión selectiva y la purga de estudiantes socialmente ajenos con el fin de producir el mayor número de ingenieros, técnicos o especialistas de diversas ramas para lanzar el Primer Plan Quinquenal. Como mencionábamos, y del mismo modo que sucediera a

²⁴¹ Hace referencia al juicio a 53 ingenieros y técnicos de la minería del área de Shajty de Donbass que fueron arrestados y juzgados por cargos de conspiración, espionaje y sabotaje de la economía soviética. Sobre el juicio de Shajty es interesante el comentario del periodista americano Eugene Lyons, corresponsal de la agencia United Press International en Moscú y primer occidental en entrevistar a Stalin (Taylor, 1990: p. 163). Considerado un “compañero de viaje” por el Partido, con el paso de los años el periodista quedó desencantado con el régimen. En relación al asunto de Shajty, Lyons escribiría: “*Fifty Russian and three German technicians and engineers from the local industry were to be tried publicly on charges of counter-revolutionary sabotage and espionage*” (Lyons, 1937: p. 114). Este juicio, según Lyons, sería el primero de los “*melodramatic «demonstration trials»*” que desde entonces y durante años iban a sorprender a todo el mundo “*with their spectacle of men confessing incredible crimes and embracing death with grandiloquent gestures*” (Ídem.). Considera Lyons que “*The Shakhty men were pilloried not merely for their own misdeeds, but for the crimes of the whole embittered, rebellious intelligentsia*” (Lyons, 1937: p 115).

nivel académico-educativo, el arte se vio afectado también por esta rampante “proletarización” a través de la subordinación de su método y su labor a organizaciones proletarias estatales o del Partido, además de mediante la paulatina sustitución de elementos de la *intelligentsia* burguesa por elementos “originariamente” proletarios. Al final, la proletarización de la cultura significaría, ante todo, la politización y extensión del control del Partido a todo el campo de las artes. En este proceso se pretendía beneficiar al proletariado por encima de la vieja *intelligentsia*, vinculada a la tradición intelectual zarista.

En este periodo también asistiremos al proceso de paulatina superposición del Partido y Estado. En estos cuatro años las organizaciones de carácter proletario ejercieron un gran poder administrativo, coercitivo y en la gestión cultural. El telón de fondo de este cambio es el giro hacia la izquierda en políticas culturales del que fue epicentro la Revolución Cultural. Finalmente, cuando las organizaciones artísticas proletarias empezaron a mostrar demasiada independencia y su autoridad intelectual y “política” en el mundo del arte fue cobrando mayor fuerza, desde el gobierno empezaron a percibir las como un peligro, pues no eran órganos del Partido estrictamente hablando (la RAPP, por ejemplo, no dependía formalmente del Comité Central) y, por lo tanto, no se subordinaban a sus indicaciones ni obedecían sus políticas. El decreto de 1932 acabaría con ellas.

El cambio hacia una línea más dura en el ámbito de la cultura comenzaría a fraguarse en los años de la Revolución Cultural. Clark y Dobrenko (2007) destacan que había dos grandes temas que preocupaban al Partido: en primer lugar, la ruta que estaban tomando los conocidos como la “oposición de izquierdas” en el Politburó (con Trotsky a la cabeza), cada

vez más activos y beligerantes. En segundo lugar, consideraban cada vez más difícil el control de un “frente literario” cada vez más heterogéneo en el que convivían compañeros de viaje, grupos tan poderosos como la Proletkult y organizaciones como la RAPP y LEF. Muchos trabajadores del arte de la oposición de izquierdas serían posteriormente perseguidos y exiliados o eliminados bajo acusaciones de “trotskismo” o “izquierdismo”.

El Partido, en nombre del proletariado, seguía exigiendo su propia cultura. Como quedó patente en el decreto de 1925, todas las ramas de la cultura deberían quedar bajo el control del proletariado, pero hasta que la educación y la cultura fueran accesibles a todos, la vanguardia del Partido, la nueva *intelligentsia* soviética, se ocuparía de marcar las directrices en temas de arte. A partir de 1928, el Comité Central también dirigiría las actividades intelectuales y artísticas, y en 1929 Lunacharski abandonaba sus funciones al frente del Comisariado del Pueblo para la Instrucción Pública (Fitzpatrick, 1977). Cada vez se haría más difícil publicar o exponer fuera de los circuitos oficiales, y cualquier intento de independencia acabaría silenciado. El final de la década de los veinte y primeros años de los 30 supuso el fin de la utopía de la libertad creativa en el arte. La verdad, la ciencia, lo artístico o no, todo era definido a partir de la doctrina oficial del Partido. A principios de los años treinta, todos los escritores que manifestaran una voz independiente serían sospechosos de ir contra la ideología del Partido y perseguidos como “enemigos del pueblo”.

En 14 de abril de 1930, Mayakovski acababa con su vida de un disparo en el corazón en el apartamento comunal en el que vivía. Para muchos, su muerte marca el fin definitivo y simbólico de las vanguardias, la libertad

en el arte y la experimentación en la Unión Soviética. Como escribió Terz “Maiakovski era demasiado revolucionario para convertirse en un escritor tradicional” (Terz, 1960: p.161).

“¿El simbolismo, el acmeísmo, el futurismo, el LEF (Frente de Izquierdistas del Arte), el imagenismo, el formalismo? Liquidados: muerto Blok, fusilado Gumiliov, muerto Jlévnikov, suicidado Maiakovski, suicidado Esenin; declarado delincuente el formalista; vulgarización inculca del marxismo-leninismo; ateísmo militante; ofensiva en todos los frentes contra todas las corrientes creadoras, tal es, en síntesis, el saldo cultural” (Meyer, 2007: p. 234).

4.2. La gestión de la cultura bajo el estalinismo: de 1932 al inicio de la Gran Guerra Patriótica.

“Socialist realism was the attempt to create dreamers who would dream Socialist dreams”
(Groys, 2008: p. 148)

Si a principios de la década de los años veinte la sociedad y la cultura soviéticas experimentaron cierta atmósfera de libertad que permitió el desarrollo de diferentes grupos artísticos y movimientos de vanguardia, a comienzos de los años treinta este “aperturismo” se desvanecería y sería reemplazado por un fuerte control del arte desde los organismos del Estado y del Partido, mediante, entre otros, las disposiciones legales y la acción disuasoria de la Cheka, primero, y el NKVD, después.

Bajo el mandato de Stalin, la línea cultural dictada desde el poder sufrió varias transformaciones. Si las políticas de “proletarización” y la

Revolución Cultural de finales de la década de los años veinte y principios de los treinta engendraron un “cambio hacia la izquierda” en el arte, ya en la segunda mitad de los treinta tendría lugar un nuevo “giro hacia la derecha”, que se manifestaría en la lucha contra el formalismo y en una demanda cada vez mayor de una cultura de carácter nacional. Dividiremos este viraje “de izquierda a derecha” en tres fases: la primera tiene lugar de 1932 a 1935 (periodo de definición e imposición oficial del realismo socialista como metodología estética); la segunda, de 1936 a 1938 (la era de las grandes purgas²⁴², asentamiento del realismo socialista y la campaña contra el formalismo); y la tercera y última, de 1939 a 1941 (recuperación definitiva del tradicionalismo y nacionalismo en el arte e inclusión del patriotismo en el discurso propagandístico como temática central). Los dos discursos oficiales que marcarían el nuevo ciclo cultural serían el decreto de 1932 que acababa con las organizaciones proletarias y el primer Congreso de la Unión de Escritores Soviéticos que se celebró en 1934.

4.2.1. La instauración del realismo socialista como método artístico (e ideológico) oficial

“... el realismo socialista es profundamente distinto al burgués. El hecho es que el realista socialista es de por sí activo. No conoce el mundo simplemente, sino que aspira a rehacerlo”

(Anatoli Lunacharski, 1933)²⁴³

²⁴² Las purgas fueron el método utilizado por el gobierno para eliminar del Partido y sus instituciones, del Ejército y de la sociedad soviética a los elementos “indecisos” y a los “enemigos ocultos” que se podrían haber infiltrado para socavar los cimientos del Estado socialista.

²⁴³ Del archivo de artículos de Anatoli Lunacharski: <http://lunacharsky.newsgod.su>. La cita pertenece al texto recogido bajo el título “Sobre el realismo socialista”, redactado para su publicación en revistas literarias [Ref. en <http://lunacharsky.newsgod.su/lib/raznoe/o-socialisticheskomi-realizme>, 10.10.2015].

En agosto de 1934 tuvo lugar el primer Congreso de la Unión de Escritores Soviéticos. Destaca la participación en la reunión de líderes de la talla de Andréi Zhdánov, Maksim Gorki, Nikolái Bujarin y Karl Rádek. En él se definió e instauró oficialmente el realismo socialista como método de creación artística en la URSS²⁴⁴. Consideramos que el

²⁴⁴ En su intervención, Andréi Zhdánov habló de la literatura soviética como la más rica en ideas, la más avanzada y la más revolucionaria, una literatura que pone en el centro de su trabajo a la clase trabajadora y al campesinado mostrándolos en su lucha por el socialismo y contra la explotación de clases; una literatura que ha de ser optimista, impregnada de entusiasmo, y en la que se ha de destacar el espíritu de los hechos heroicos. La fortaleza de la literatura soviética radica en el hecho de que sirve a una nueva causa: la de la construcción del socialismo. Recuerda Zhdánov la mención de Stalin a los escritores como los “ingenieros del alma humana” (en una reunión con escritores soviéticos en casa de Gorki, en octubre de 1932), lo que para él se traduce en “*knowing life so as to be able to depict it truthfully in works of art not to depict it in a dead, scholastic way, not simply as “objective reality”, but to depict reality in its revolutionary development. In addition to this, the truthfulness and historical concreteness of the artistic portrayal should be combined with the ideological remolding and education of the toiling people in the spirit of socialism. This method in belles lettres and literary criticism is what we call the method of socialist realism*”. Es por esto que en el periodo de construcción del socialismo “*there is not and cannot be a literature which is not class literature, not tendentious, allegedly nonpolitical*”. Los escritores soviéticos han de reflejar la vida real en su “desarrollo revolucionario”, rechazar el viejo romanticismo que representaba una vida inexistente y héroes irreales y que no era capaz de mostrar al lector el antagonismo y la opresión de clases. En el nuevo periodo socialista, sin embargo, se creaba un nuevo tipo de romanticismo: el romanticismo revolucionario: “*We say that socialist realism is the basic method of Soviet belles lettres and literary criticism, and this presupposes that revolutionary romanticism should enter into literary creation as a component part, for the whole life of our Party, the whole life of the working class and its struggle consist in a combination of the most stern and sober practical work with a supreme spirit of heroic deeds and magnificent future prospects*”. Para cerrar su intervención, Zhdánov pide a los asistentes que creen obras de arte de contenido altamente ideológico y artístico, que ayuden a remodelar la mentalidad de la gente en el espíritu del socialismo y que se posicionen al frente de la lucha por una sociedad sin clases. Por su parte, en su intervención en el Congreso, Maksim Gorki hace un repaso histórico de la literatura rusa y europea y del enfrentamiento con la cultura burguesa y las aspiraciones artísticas de la URSS. Define el periodo entre 1907 y 1917 como la época “*when irresponsible ideas ran riot, when Russian men of letters enjoyed complete “freedom of creation”. This liberty found its expression in propaganda of all the conservative ideas of the Western bourgeoisie*”. Rechaza también que el tema central de las obras sea, como ocurrió en el siglo XIX, la personalidad del individuo, que es la antítesis de la sociedad, el estado y la naturaleza. Insistía, por otro lado, en que toda la masa de población, liderada por campesinos y obreros, habría de contribuir a la creación de una nueva cultura y habría de ser capaz de realizar autocrítica de sus errores. Finalmente, para entender algunos de los puntos básicos del realismo socialista que se expusieron durante el Primer Congreso de la Unión de Escritores Soviéticos, destacaremos la participación de Karl Rádek, que hizo una

acercamiento académico al realismo socialista se articula principalmente en torno al debate acerca de si esta corriente estética es una evolución “natural” del arte de vanguardia europeo en la URSS²⁴⁵, o si, por el

defensa de la utilización del realismo como método de trabajo para los artistas de la URSS: “*Realism means the portrayal of this reality in all its basic connections. Realism means giving a picture not only of the decay of capitalism and the withering away of its culture, but also of the birth of that class, of that force, which is capable of creating a new society and a new culture. Realism does not mean the embellishment or arbitrary selection of revolutionary phenomena; it means reflecting reality as it is, in all its complexity, in all its contrariety, and not only capitalist reality, but also that other, new reality – the reality of socialism*”. Para Rádek, el artista ha de mostrar a través de su obra cómo el socialismo se construye también sobre algunos elementos que el pasado les había dejado y sobre nuevos materiales que el hombre ha creado en su lucha contra la opresión de clases y en el proceso de remodelación personal. El realismo socialista habría de ser, pues, capaz de reflejar la vida en su movimiento hacia el socialismo, para lo que el artista ha de comprender la realidad en su totalidad, en el movimiento completo: “*Socialist realism means not only knowing reality as it is, but knowing whither it is moving. It is moving towards socialism, it is moving towards the victory of the international proletariat. And a work of art created by a socialist realist is one which shows whither that conflict of contradictions is leading which the artist has seen in life and reflected in his work*”. Las citas que hemos utilizado están recogidas en la transcripción de la reunión traducida al inglés en *Marxists Internet Archive* [Ref. en https://www.marxists.org/subject/art/lit_crit/sovietwritercongress/, 7.2.2015].

²⁴⁵ Pese a que se podría considerar que las vanguardias y el arte proletario son dos propuestas estéticas que se excluyen mutuamente, algunos autores han intentado mostrar que no están tan distanciados y que el realismo socialista se empieza a forjar desde las vanguardias (Groys y Günther (1992), Mally (1990), Vorob’ev (2012) y Gutkin (1999)). Vorob’ev (2012) propone la idea de una “tercera estética” representada por el realismo socialista y que conviviría en “germen” con las otras dos hasta que se impuso a las demás a partir de 1934 de forma oficial. Afirma que las consideraciones de Bujarin o Trotsky sobre la función del arte ya estaban preparando el fundamento de los planteamientos del realismo socialista. Conceptos cardinales en la propuesta bolchevique a nivel sociopolítico como *partiinost’* (compromiso con el partido), *ideinost’* (contenido ideológico) o *naródnost’* (carácter nacional), enriquecen la base de la propuesta de arte y cultura proletaria y son también los cimientos conceptuales de la propuesta artística del realismo socialista. Finalmente, parece evidente que tanto vanguardias como arte proletario y realismo socialista tienen un elemento en común: presentan la idea de un futuro brillante encarnado en un presente pictórico ideal, que implica la ruptura, en mayor o menor medida, con los contenidos ideológicos, temáticos y formales anteriores. A lo largo de la historia, el poder ha contribuido a dar forma a la concepción y tipo de arte en cada época, patrocinando unas tendencias y autores y atacando a otros. El arte es una herramienta propagandística capaz de representar el capital simbólico del grupo dominante, por lo que el poder siempre intentará atraer para sí a los trabajadores del arte y sus creaciones para rehacerlas de la forma más apropiada según su objetivo político. Es por esto que Vorob’ev (2012) defiende que en los años 20 las organizaciones proletarias fueran un “instrumento táctico” que se utilizaba para preparar el campo para el arte totalitario del estalinismo; en ese preciso momento servían a los intereses del poder y por eso fueron toleradas, del mismo modo que ocurrió un poco antes con las vanguardias. Posteriormente, con la lucha de clases del

contrario, se trató de un fenómeno aislado dentro del arte, un método artístico creado ex profeso como herramienta propagandística del poder para un periodo determinado²⁴⁶. De esta postura se desprende un segundo debate acerca de si el arte del realismo socialista se puede considerar arte

frente cultural, el poder vio más útil la liquidación de todas las asociaciones artísticas que no casaran con la opción estética e ideológica oficial dentro del arte y que estaban comenzando a desarrollar una independencia que no podía permitir un gobierno totalitario. Nekrásova (2006) defiende que el realismo socialista nace en un contexto histórico concreto provocado por la ideología de un estado totalitario, imponiéndose como método creador que surge “como parte de la ideología del estado soviético y se desarrolla en el contexto de su historia”. En su Tesis Doctoral, Nekrásova examina el fenómeno del realismo socialista “como una etapa integral y legítima del desarrollo de la cultura nacional” que aspira a desvelar los rasgos característicos de la cultura nacional soviética. La aparición del realismo socialista, engendrado desde el poder, fue inevitable en las condiciones del poder totalitario. Aunque en un principio podría parecer que la tradición cultural rusa excluye a las vanguardias, Nekrásova defiende lo contrario: las vanguardias desarrollaron cierto utopismo de la tradición artística rusa cuando intentaron conquistar el poder total en la cultura, reconstruyéndola según sus concepciones de la realidad y la vida. Esas pretensiones totalitarias se encarnarían con éxito en el realismo socialista, gracias a la ayuda del poder. Vanguardia y comunismo “se unieron en el realismo socialista”, fruto de la tradición cultural europea, y fueron definidos por la herencia cultural rusa. Borís Groys sostiene que el realismo socialista fue “parte de un único desarrollo europeo de la vanguardia (...). Mantiene paralelismos no sólo con el arte fascista de Italia o nazi de Alemania, sino también con el neoclasicismo francés, la pintura del realismo americano, con la prosa tradicional y políticamente contratada de ingleses, americanos y franceses de este tiempo, la arquitectura historizada (“istoriziruyushii”), los carteles promocionales y políticos, la estilística cinematográfica hollywoodiense, etc. Lo que diferencia al realismo socialista, sobre todo en sus métodos radicales, es que son impuestos” (Groys, 1993: p. 16). Bajo estas propuestas se defiende al realismo socialista como parte de la herencia cultural rusa, como una tendencia que dominó el arte durante medio siglo en la URSS. Gutkin (1999) presentaría el realismo socialista como una forma de “conciencia cultural” en la que conectaría con las tempranas visiones de una sociedad ideal insertas en la tradición cultural y política rusa. Gutkin busca los orígenes ideológicos del realismo socialista en escritos políticos y estéticos desde 1890 a 1934, y compara los textos de vanguardistas (simbolistas, futuristas, etc.) con textos políticos de la misma época, identificando lo que denomina un “paradigma revolucionario intelectual”, que acogería en un mismo espacio a esos movimientos, artistas y las propuestas ideológicas marxistas. Observamos, de este modo, la dificultad de desvincular totalmente la historia política y artística de Rusia; el arte anhelaba una renovación profunda en sintonía con el pensamiento político de la época, que defendía la idea de una futura utopía socialista y comunista. Tanto vanguardias como bolchevismo, élites proletarias culturales e intelectuales burgueses trabajaban bajo los ideales revolucionarios de una sociedad socialista aún por llegar.

²⁴⁶ Autores como Kopp (1970) o Birnholz (1972) sostienen que el movimiento de vanguardia ruso se desarrolló fuera de la corriente europea y que la Revolución supuso una ruptura trascendental dentro de la historia del arte ruso. El realismo socialista no sería la metodología estética oficial del estalinismo, sino la pauta que definiría al “arte totalitario” soviético entendido como tipología en sí, y no como el arte que se realiza bajo regímenes totalitarios (Golomstock, 2012).

habida cuenta de su evidente intención propagandística y su formulación desde los organismos de poder, cuestión que dejaremos abierta por alejarse de los márgenes de esta investigación²⁴⁷.

²⁴⁷ Hemos decidido no profundizar en nuestra Tesis en esta discusión por considerar que se aleja del centro de esta investigación. Aun así, queremos hacer constar algunas consideraciones al respecto: entendemos que la organización de la producción artística desde las autoridades podría llevar a reflexionar sobre una posible merma en el valor artístico a la obra realista socialista, pues muchos supondrían que tal trabajo artístico está dirigido única y exclusivamente por las necesidades y exigencias Partido, y no es fruto de la expresión libre del artista. Sin embargo, dado que en raras ocasiones es posible determinar si el artista realizaba este tipo de obra por imposición o por verdadero compromiso con el proyecto socialista en cada momento, y puesto que partimos de la consideración del realismo socialista como inserto en el desarrollo natural de la historia del arte en la Unión Soviética en un periodo convulso como fue la primera mitad del siglo XX y enmarcado en un régimen totalitario, privar al realismo socialista de su valor artístico por el hecho de poseer una carga ideológico nos resulta, quizás, demasiado restrictivo y encorsetado. Todo arte es, evidente o subrepticamente, ideológico y propagandístico por ser producto de un momento histórico concreto, creado bajo la postura ideológica del autor -consciente o inconscientemente-, y con la capacidad de “reflejar” a una sociedad y sus gustos. El trabajo del artista soviético de la época estalinista se institucionalizó hasta tal punto que la única obra permitida -en círculos masivos- era la obra definida por el poder, revelando en el proceso creativo y en la misma obra esa relación de dominación que determina la ideología del grupo dominante. Así, la existencia de la obra soviética del realismo socialista simboliza la aceptación implícita de la hegemonía dominante y del “sentido común” y la “realidad” descrito por ellos. Los circuitos libres funcionaban mal o no funcionaban al no existir un mercado privado del arte, y la valoración de las creaciones artísticas se hacía en función de su utilidad al Partido, no de su “valor artístico”. A este respecto, tenemos en cuenta que el “valor artístico” de una obra es definido subjetivamente en función de modas y de quiénes lideren los mercados del arte y los circuitos de la crítica en cada momento. Es difícilmente cuestionable el alto valor artístico de la obra de artistas como Eisenstein o Shostakóvich, que vieron ninguneados algunos de sus trabajos por no ajustarse a los cánones estéticos del momento. La existencia de galardones como el Premio Stalin no premiaba a artistas por la calidad de su trabajo u originalidad en su propuesta, sino en función de su adecuación a las demandas políticas del poder. El Premio Stalin era “the highest honor that could be bestowed by the Soviet state in recognition of a single piece of work in science or culture, but in the case of the fine arts its symbolic capital was often compromised by its role, perceived or actual, in the consolidation of a generational and ideological hegemony within the Soviet art world” (Johnson, 2011: p. 819). La elección del Premio Stalin estaba gestionada por el Comité para el Premio Stalin, aunque sus decisiones estaban subordinadas al Comité de las Artes, a la Dirección General de Agitación y Propaganda al Politburó y al mismo Stalin. Nuestra postura al respecto es que a pesar de que el arte del realismo socialista poseía, indudablemente, una alta y manifiesta carga propagandística e ideológica, este no respondería sólo a las imposiciones directas de las autoridades soviéticas, sino que también podría ser la manifestación artística propia y libre de un artista que pertenece a una sociedad cuyo imaginario -trabajado durante décadas desde el poder- les llevaba a responder artísticamente de esa precisa forma en ese preciso momento histórico. La creación artística en periodos revolucionarios es siempre interesada -sea cual sea el régimen bajo el que se crea- porque es la manera más fácil - junto con la prensa- de acercarse a las masas y de que el gobierno pueda explicar y

El realismo socialista, que partía de las consideraciones marxistas del arte²⁴⁸, sería el método unificado para todos los artistas soviéticos de

justificar su postura y acciones dentro de la guerra o ante una situación económica, social o política complicada, por ejemplo. Tendríamos que cuestionarnos también el valor artístico de obras filmográficas como *El Gran Dictador* (1942) de Charlie Chaplin, *Casablanca* (1942) de M. Curtiz, *Man Hunt* (1941) de Fritz Lang, *To be or not to be* (1942) de Ernst Lubitsch, o *Destination Tokyo* (1943) de Delmer Daves, entre muchísimas otras, de claro contenido propagandístico y creadas durante la guerra bajo el auspicio del gobierno americano. O el trabajo de John Steuart Curry (regionalista americano al que podríamos vincular con la tendencia nacionalista en el arte del realismo socialista), o incluso los de Mark Rothko, Ad Reinhardt o Jackson Pollock por haber sido ayudados en sus carreras por los programas de arte público generados por Roosevelt bajo el New Deal, conocidos como “Federal Art Project”. Por su parte, independientemente de la guía institucional, consideramos una respuesta natural del ser social que durante periodos bélicos apareciera, en primer lugar, un arte crítico contra el gobierno que los ha embarcado en una guerra (prácticamente imposible, por otra parte, en un estado como el soviético); pero también un arte para el pueblo, que refleje sus sentimientos (y que, en este caso, además sirve al poder), un arte que quiere poner de manifiesto el valor, la fortaleza y el coraje de un pueblo o de un ejército, que quiere infundir ánimo y fe en la victoria, que aboga por la resistencia contra el enemigo al tiempo que lo dibuja de forma abominable.

²⁴⁸ Bozal (2002) apunta que la estética marxista como doctrina definida y cerrada no existe, sino que más bien se trata de un conjunto de tendencias a partir del pensamiento de Marx y Engels, más las posteriores aportaciones de Lenin, Trotsky, Plejánov y Gramsci. Adolfo Sánchez Vázquez (1980) trata el tema del arte marxista a partir de los autores clásicos Marx y Engels. El arte, según el marxismo “clásico”, pertenece a la superestructura y está determinado por los condicionamientos sociohistóricos, especialmente económicos. El arte para los comunistas rusos debía ser un reflejo de la realidad social, pero de una realidad social determinada desde el gobierno. Por eso, desde finales de los años veinte y, sobre todo, en la década de los cuarenta del siglo XX, desde el Estado soviético se prestó especial atención al arte y se emitieron múltiples decretos en los que se instaba a los artistas de las distintas ramas (escritores, músicos, gentes del teatro, cine, etc.) a que contribuyeran en la creación del Estado comunista desde el arte, representando en sus obras la “realidad soviética”: el hombre soviético, trabajador, defensor del comunismo, honrado, patriota y valiente. De los principios del marxismo se desprenden cuatro puntos que podemos relacionar con el arte: En primer lugar, el marxismo concibe al hombre como un ser práctico, productor e, incluso, transformador. El arte, pues, sería un modo más de producción, característica que se empezó a vislumbrar antes de la imposición del realismo socialista a mediados de los años treinta. El trabajo del artista era el de uno más de los tantos ciudadanos que colaboraban en la construcción del socialismo. En segundo lugar, la historia avanza en función de las relaciones de producción de la sociedad y el arte sería un agente del devenir de esa historia. La tarea principal del artista del realismo socialista era mostrar al héroe de sus obras, al obrero o campesino soviético, en un presente que era la representación del ideal del “paraíso comunista”. En tercer lugar, en el marxismo lo fundamental es el individuo como parte de la sociedad, no como ser aislado, y el arte es considerado como un fenómeno social, así que se da menos importancia al “genio” del artista. Con el fin de trabajar para la creación de un nuevo Estado, completamente distinto al anterior (el zarista), que repudiaban, en la búsqueda de la desaparición de las clases, se va “eliminando” al individuo en favor de la masa. Lo individual representa a lo burgués; el proletariado, al pueblo. Los intereses del

cualquier rama de las artes desde ese momento, un arte “realista en la forma y socialista en el contenido”. Lo principal era que el arte no se pareciera al arte del capitalismo occidental, que era visto como decadente, como un arte formalista que rechazaba los valores del pasado (Groys, 2008). El realismo socialista estaba formulado de manera que podría incluir en su contenido y en su forma partes de la herencia rusa cultural y artística del pasado, siempre que esta se utilizase para responder a las necesidades específicas del Estado-Partido. La instauración del realismo socialista como estética oficial del arte de la época estalinista también supondría el inicio de la batalla contra el formalismo²⁴⁹ dentro del arte. El

proletariado serán los del pueblo. Por último, la visión holística del marxismo: la obra de arte puede construir la realidad social que representa. El realismo socialista intentaba crear una imagen concreta de una sociedad que, teóricamente, era nueva; una sociedad en la que la lucha de clases acabaría con la opresión y las injusticias y que otorgaría el poder al pueblo. Así, el realismo socialista mostraba en todas sus representaciones artísticas a campesinos y trabajadores que conseguían librarse de los opresores, movilizar a sus compañeros e imponer la visión socialista del mundo, y así conseguir uno en el que los campesinos y los agricultores se representaban con sonrisas y felices en el trabajo, en el colegio o en el tiempo de ocio. Por otra parte, sobre el realismo socialista, creemos imprescindible citar a Georg Lukács, considerado el principal teórico de este movimiento desde el realismo crítico centrado en la literatura. Para Lukács (1975), el autor debe posicionarse y en su obra debe haber un reflejo de la realidad, pero desde la crítica. Considera que en la obra de arte se produce una especie de “conocimiento dialéctico” de la realidad: la obra realista crítica plasma la realidad en sus contradicciones (la lucha de clases). Esas contradicciones quedan reflejadas entre el “sein” (ser) y el “sollen” (lo que debería ser). La intención es cambiar el mundo reflejando una realidad y aquella que debería ser como contraste. Esto se puede percibir, con bastante claridad, en obras literarias de autores soviéticos en las que, con fines propagandísticos, se presenta a un protagonista héroe que lucha contra una realidad adversa a la que logra superar y así preparar el camino hacia el nuevo mundo socialista sin clases y en el que el proletariado tomará el control. La estética de Lukács reniega de todo arte que sea utilizado como mero divertimento, pues el arte debe “punzar”, hacer que se reaccione y cambiar el mundo. La esencia del arte para Lukács sería el arte comprometido, social, crítico. Aunque no podríamos considerar el realismo socialista como un arte realmente “crítico”, lo que sí es cierto es que, aunque dirigido, tenía un fuerte contenido social.

²⁴⁹ Los formalistas aspiran a hablar de la obra de arte en sí, de sus cualidades en sí (en música, por ejemplo, del sonido). El formalismo considera que el arte es forma y está al margen del autor, porque atiende principalmente a la obra. No tienen en cuenta el contenido, pues su preocupación principal es el medio. He aquí el punto en el que difiere de forma radical con los planteamientos del realismo socialista. Una de las “víctimas” más famosa de la campaña antiformalista fue el compositor Dmitri Shostakóvich. Después del estreno de *Lady Macbeth de Mtsensk* en 1934, el 28 de enero de 1936, el diario *Pravda*

enfrentamiento fue dialéctico y “físico”. El arte soviético debía ser político, debía estar cargado de contenido ideológico para contribuir a la formación del nuevo ciudadano soviético. Toda forma artística carente de ideología era considerada negativa y rechazada tajantemente.

La estética del realismo socialista se consolida como doctrina oficial de las artes en este Congreso, aunque las disposiciones estilísticas propuestas para el desarrollo de dicha corriente ya comenzaron a fraguarse con las vanguardias de los años veinte y en las mentes de los intelectuales burgueses y de los futuros líderes bolcheviques antes de la Revolución. Los proyectos de grupos artísticos como el LEF, los constructivistas o la RAPP intentaban sentar las bases de una cultura totalmente proletaria²⁵⁰, semilla del realismo socialista. Sin embargo, como hemos apuntado anteriormente, el propio Lenin no consideraba viable que existiera una forma cultural totalmente nueva y puramente proletaria, y mantenía que había que utilizar los elementos heredados del capitalismo prerrevolucionario y avanzar a partir de ellos. El realismo socialista no aparecería y se impondría de forma abrupta a partir de este Congreso, sino que resultaría ser una suerte de “adaptación” y “desarrollo” de todo el bagaje teórico marxista aplicado al arte y a la situación particular de los años treinta. El realismo socialista no era un lienzo en blanco en el que dibujar un nuevo protagonista acorde a los tiempos y a las órdenes del

publicó un artículo titulado “Caos en lugar de música” (“*Sumbur vmesto múzyki*” [Ref. <http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/XX/?id=2471> , 18.2.2015]) en el que arremetía contra la obra del compositor ruso por ser “la transferencia a la ópera de los más negativos rasgos del meyerholdismo, pero multiplicados por mil (...)”. Shostakóvich sufrió un continuo “tira y afloja” con las autoridades soviéticas por su supervivencia artística en la URSS, donde recibió tantas alabanzas como críticas, lo que provocó que el artista viviera en un constante estado de agitación y desasosiego (Vólkov, 2004). Véase la traducción de un fragmento de este artículo de *Pravda* en el “Documento 10” del Anexo.

²⁵⁰ Para textos (manifiestos, declaraciones, discursos, etc.) sobre estos grupos, véanse González García (2009) y Gómez (2010).

Partido, sino que evolucionó a partir de las vanguardias, haciendo uso también de elementos y corrientes artísticas prerrevolucionarias²⁵¹ para crear, de este modo, una obra de arte acorde a las exigencias y necesidades del Partido. Como declara Katerina Clark: “*the only thing that was absolutely new about Socialist Realism was the term itself*” (Clark, 1981: p. 29).

Para algunos, el realismo socialista sería un movimiento enriquecido por el marxismo e inspirado por el Partido Comunista; para otros, un producto ideológico del pensamiento totalitario. Para los defensores de la primera postura, los temas que debían representarse en las obras socialistas los marcaban el devenir de la historia y la proyección hacia el futuro. Por ello, el arte y la literatura pasarían a formar parte de los instrumentos de la propaganda comunista para describir “*the brighter sides of life under communism without paying any attention to individual problems*” (Demaitre, 1966: p. 266).

La literatura y el cine serían los medios para los que con mayor detalle se describirían las características y exigencias del nuevo movimiento estético, instrucciones que se extenderían al resto de las artes. Sin embargo, antes de la proclamación del realismo socialista como estética oficial ya proliferaron películas, novelas y relatos que se centraban en el trabajo en las fábricas²⁵² o en la aplicación de medidas agrícolas²⁵³, temas

²⁵¹ Véase *The Arts in Russia Under Stalin*, de Isaiah Berlin, informe escrito para la Oficina Británica de Exteriores en 1945. Se puede consultar en *The New York Review of Books*: <http://www.nybooks.com/articles/archives/2000/oct/19/the-arts-in-russia-under-stalin/> [Ref. 20.07.2010]. En pintura, por ejemplo, el realismo socialista seguiría estándares del naturalismo o el impresionismo; en música, las complejas obras de experimentadores como Shostakóvich o Prokófiev serían atacadas y a sus autores se les aconsejaría seguir patrones más románticos como los que representaban Chaikovski o Rajmáninov; la literatura volvería hacer uso de la novela histórica (la vida de los zares, por ejemplo).

que se serían promocionados por el realismo socialista, pero que tienen su origen en la tendencia a la proletarización de la cultura que se vivió tras la Revolución. También se privilegió una mirada al pasado heroico de Rusia, con novelas como *Pedro I*, de Alekséi Tolstói²⁵⁴, cuya primera parte fue escrita en 1929. Muchas de las obras literarias se centraban en la proyección hacia el futuro de un hombre ideal, es decir, en su construcción (o re-construcción) a lo largo de la novela²⁵⁵. El líder del Partido, Stalin, también sería protagonista de muchas obras literarias (a menudo poesía) y, sobre todo, pinturas, trabajos que mostraban al jefe de la URSS como la luz que ilumina el camino hacia el paraíso comunista de los soviéticos²⁵⁶.

Los artistas soviéticos del régimen intentaron tematizar todo lo que parecía específicamente socialista y no occidental y así comenzaron a aparecer temas como las manifestaciones, reuniones del Partido, desfiles,

²⁵² Un buen ejemplo es la película *Cemento* (1925), de Fédor Gladkov. Considerada como una de las obras prototípicas del realismo socialista, narra la relación entre Gleb Chumalov, un soldado del Ejército Rojo y obrero, y su esposa, Dasha. Al regresar de la Guerra Civil, se percata de la transformación que ha sufrido Dasha, influenciada por el desarrollo industrial y político de la época: ha dejado de lado el cuidado de su hija para dedicarse a trabajar en las organizaciones del Partido del Departamento de Mujeres, rechaza cocinar o practicar sexo con él, etc. La novela “*takes seriously the collision between the “traditional” patriarchal culture of its working-class heroes and the egalitarian ideals of the revolution*” (Lenoe, 2004: p. 216).

²⁵³ Un ejemplo es la película Serguéi Eisenstein *Lo viejo y lo nuevo* (1928), sobre la idealización de los *koljoses* y el heroísmo de sus trabajadores.

²⁵⁴ Sobre la reaparición de los héroes zaristas en la literatura soviética, véase Platt y Brandenberger (2006).

²⁵⁵ Encontramos un ejemplo de este caso en la novela *Así se templó el acero* (que narra la vida de una familia desde la Primera Guerra Mundial hasta 1934), de Nikolái Ostrovski, otro característico ejemplo de realismo socialista en literatura. *La Madre* (1905), de Maksim Gorki, se considera la muestra más temprana de esta estética en literatura.

²⁵⁶ Para la idea de Stalin como “rey Sol”, véase Bowlt (2000). Para ampliar la información sobre el culto a Stalin en el arte, véanse Brown (1991), Grómov (1991), Lee (1999) y Tucker (1979), entre otros.

trabajadores felices que progresaban gracias a los avances industriales o de la industria agrónoma, imágenes de los grandes líderes del presente y el pasado, relatos heroicos de la historia de Rusia, etc. Pero el realismo socialista no estaba pensado para representar la vida tal y como era, sino en su aspiración hacia lo que quería o debía ser. El realismo socialista suponía una interpretación positiva y, sobre todo, utópica de la vida misma; era un método de interpretación, un filtro ilusorio que, aunque con cierta base social real, terminaba representando una imagen que era más una aspiración que una realidad²⁵⁷, y cuyo objetivo final era animar a la población en la persecución de ese ideal de perfección soviética en el hombre creado por el arte. El arte habría de transmitir unos valores éticos, morales, una ideología, unas ideas y unas formas de comportamiento que aparecerían como características casi intrínsecas del nuevo ciudadano soviético. Este arte tampoco había de olvidar mostrar su firme e implícito rechazo al arte y la cultura burgueses y a todos los enemigos de Estado

²⁵⁷ Dobrenko (2007) ve la producción cultural del realismo socialista como elemento definitorio del propio socialismo. La realidad, fuera del ámbito estético representado por el realismo socialista, no tendría nada verdaderamente socialista. Es gracias a esta estética que los ciudadanos soviéticos podrían vivir un futuro presentado como presente que nunca puede llegar a ser real porque no existe; es una representación. Dobrenko habla del realismo socialista como un mecanismo para producir una realidad alternativa en todas las esferas de la producción cultural soviética. Por otro lado, Gutkin (1999) habla del realismo socialista como “conciencia cultural”, como la batalla del día a día en la creación del nuevo hombre soviético, y conecta las visiones utópicas de la sociedad ideal con la tradición cultural rusa. Tanto bolcheviques como los movimientos artísticos de vanguardia compartían el ideal de alcanzar una sociedad futura ideal, convirtiendo a sus creadores en “demiurgos”. En el periodo anterior a 1917, vanguardistas y revolucionarios bolcheviques (defensores del futuro arte proletario) trabajaron de forma paralela, pero tras Octubre, las vanguardias se vieron obligadas a abandonar sus tendencias estéticas y unirse (o evolucionar/involucionar) hacia las propuestas bolcheviques (Gutkin, 1999: p. 150). Esta idea de la representación idealizada de la realidad ya había sido considerada previamente. Por ejemplo, Voronski tradujo la fórmula de Belinski al realismo socialista: “Cuando un poeta o escritor no está satisfecho con la realidad que lo rodea, naturalmente no pretende representarla sino como debe de ser: intenta entreabrir la cortina del futuro y mostrar al hombre su ideal. Comienza a examinar la realidad del hoy a través del prisma de un “mañana” ideal. Esto ni por asombro contradice la definición del arte” (Voronski, 1982: p. 305). Finalmente, de lo que trataría el realismo socialista sería de mostrar no que se vive dentro de la realidad, sino dentro y a través del arte, de ahí la propuesta de “arte total” de Groys (2008b).

socialista. De aquí la aparición del “héroe positivo”, quien encarnaba todas las virtudes positivas del soviético de a pie²⁵⁸. Esta característica del

²⁵⁸ El héroe soviético, representado con mayor precisión en novelas y cine, debía ser capaz de mostrar la evolución moral y el despertar de la conciencia social del protagonista a lo largo de la obra, su progreso natural hacia el paraíso del comunismo. Según la Enciclopedia Soviética en su versión *on-line* sobre la edición redactada entre 1969 y 1978 [Ref. en <http://bse.sci-lib.com/article104892.html>, 5.2.2015], la literatura y el arte del realismo socialista crearon la imagen de este nuevo héroe positivo como “luchador, constructor, líder”. A través de él se accede al optimismo histórico del realismo socialista: el héroe “afirma la fe en la victoria de las ideas comunistas a pesar de las derrotas y pérdidas”. Las obras del realismo socialista representan el espíritu heroico revolucionario y cómo aquellos que lo poseen son capaces de arrastrar a las masas (un famoso ejemplo de este ímpetu revolucionario y evocador de masas es *La Madre* de Gorki, llevada al cine por Pudovkin en 1926). Isaiah Berlin, en el informe anteriormente citado, menciona la aparición de este tipo de personaje, del héroe soviético, al que otorga las características de “*brave, puritanical, simple, noble, altruistic, entirely devoted to the service of his country*”. El nuevo héroe soviético se enfrentaba en características al héroe clásico del siglo XIX o los primeros años del siglo XX (Brooks, 1994). El héroe que desaparecía pecaba de carácter meditabundo y de no tener un fin claro en la vida. Sin embargo, para Abraham Terz (pseudónimo del escritor exiliado Andréi Sinyavski), el protagonista de las obras del realismo socialista sí compartiría algunas características con el personaje principal de las novelas del siglo XVIII, por ejemplo: ambos actuaban movidos por un fin mayor, que para el héroe del siglo XVIII era la religión y para el del siglo XX, el Partido y la construcción del socialismo. Los dos defendían la integridad de su Estado y en ambos casos se enorgullecían de su superioridad y subestimaban a los que no creían en él. El héroe del realismo socialista “no es sólo un hombre bueno, sino que es un héroe iluminado por la luz del ideal más ideal” (Terz, 1960: p. 133). No tiene defectos y, si los tiene, son corregibles o irrelevantes. Se caracteriza por su “convicción ideológica, audacia, inteligencia, fuerza de voluntad, patriotismo, respeto a las mujeres, predisposición al sacrificio, etc. La cualidad esencial es, naturalmente, la lucidez con la que ve el *Fin* y la resolución con que a él se dirige” (Ídem). Es un hombre normal, pero a la vez extraordinario, políticamente comprometido, que representa al “soviético corriente”, por eso a veces se muestra impulsivo y sujeto a pasiones. Lo que lo distingue del resto es su energía y su iniciativa. En el arte socialista se produce una sacralización del espacio (Dobrenko y Neuman, 2003) en el que se mueve este nuevo héroe positivo. Las acciones de la novela socialista (también del cine o del teatro) suelen ocurrir en la periferia, nunca en el espacio sagrado que representa el centro (el Kremlin, Moscú), el espacio al que sólo tienen acceso los grandes líderes. Sólo el héroe positivo y sus mentores podrán acceder al centro gracias a sus acciones. Así, la periferia sería el espacio de acción y vida de las masas, mientras que ese centro sacralizado se convierte en una meta final a la que quiere optar todo ciudadano. Del mismo modo, este héroe, en su periplo, vive un rito de iniciación: una figura inmadura que avanza a su adultez apoyado por las enseñanzas de sus mentores y superando toda una serie de pruebas de carácter ético, moral y político. Mathewson Jr. (1953) sostiene que la tradición del héroe positivo en la literatura rusa tiene una trayectoria muy extensa y que en ella han predominado las concepciones moralistas encarnadas en un héroe como epicentro de la narración. La literatura rusa es, por ello, “héroe-céntrica”: “*Russian literature was hero-centered, if not heroic in the conventional sense, from the earliest moments of the realist epoch. Pushkin's Onegin and Lermontov's Pechorin established a pedigree for the literary protagonist which persisted to the point of becoming a stereotype. Dostoevsky's Myshkin, Raskolnikov, the Karamazovs, Tolstoy's*

héroe como “hombre común” es fundamental para el desarrollo del imaginario soviético a través del arte durante la Gran Guerra Patriótica.

Es importante recordar que la introducción del realismo socialista coincidió con la prohibición del mercado libre (Groys, 2008: p. 145), incluido el mercado del arte. A partir de ahora el único consumidor/comprador del arte era el Estado, y a él sólo le interesaba un arte útil que atrajese a las masas, que las educara e inspirara. No tenía que probarse económicamente rentable, así que los gustos de las masas eran irrelevantes para las prácticas del realismo socialista. Por eso el realismo socialista, en última instancia, fue diseñado para la reproducción masiva y el consumo y distribución masivos; la contemplación individual quedaba fuera (Groys, 2008). El arte totalitario²⁵⁹ y el arte de masas son concomitantes con el realismo socialista.

Pierre, Prince Andrei, Levin, Turgenev's gallery of faltering heroes -to name only the most prominent- all demonstrate an effort to center the novelist's quest in the figure of the protagonist” (Mathewson, 1953: p.508).

²⁵⁹ Groys (en Dobrenko y Naiman, 2003) se refiere al arte totalitario durante estalinismo como el tipo de arte propio de los regímenes totalitarios (incluidos el italiano, chino y alemán), entendiendo totalitario como capaz de aunar, pero no en el sentido de uniformidad -que implicaría eliminar lo diferente o lo que no encaja en los parámetros artísticos e ideológicos definidos por el poder-, sino como lucha total de todas las oposiciones contra todas, lo que lo haría “formar parte de un único acontecimiento mundial”. Es la constante lucha contra el otro en el que ese “otro” no queda excluido, sino que es fundamental para el mismo establecimiento y existencia del concepto. El arte totalitario implicaría, de este modo, una ideología totalitaria. Para Groys, los signos del arte totalitario no describen el mundo, sino que lo ocupan y cubren todo su espacio con los signos propios de su régimen frente al de los “otros”. En estos estados totalitarios el arte fue utilizado como propaganda para ideologías, pues “*for the totalitarian state, all of society represents a single vast, unified homogeneous field of operation*” (Groys en Dobrenko y Naiman, 2003: p. 99). Groys consideraba a la sociedad soviética bajo el estalinismo como la “obra de arte total” de Stalin, y se refería a su líder y al estalinismo como una “obra de arte total” (2008b) capaz de integrar en sí misma también al espectador. Es la estética de la audiencia masiva frente al elitismo de la vanguardia; la dictadura del consumidor vs. la dictadura del productor.

4.2.2. El Partido como guía moral e ideológico

“El Partido siempre tiene la razón”²⁶⁰ es el apunte subliminal de cualquier mensaje propagandístico en la década de los años 30: el Partido y su líder, Stalin, como guías morales y espirituales de la nueva sociedad socialista. Después de la Revolución de Octubre, vivir ajeno al sistema soviético era imposible, puesto que todo se había estado construyendo en torno a él. La existencia del propio sistema soviético era ya un mensaje en sí mismo. Cualquier actividad cotidiana implicaba el contacto con oficiales, oficinistas o burócratas que trabajaban y servían al Estado-Partido, que habían sido educados dentro de una estructura educativa ideologizada e interactuaban con los millones de aspirantes a “nuevo ciudadano soviético”. Muchos de ellos eran ya *vydvizhentsy*. Los líderes y miembros del Partido se habían autoencomendado la tarea de construir el socialismo y modernizar Rusia, y con Stalin en el poder se convencieron de que la suya era una misión superior. Fitzpatrick (1999) apunta que en los años treinta la misión revolucionaria que realizaba la vanguardia del Partido se tornaría en misión “civilizadora” y convertiría a los oficiales en representantes de una vanguardia política, pero también cultural²⁶¹. Es en este momento, a partir de 1936, cuando Stalin se apropia del término “*intelligentsia*” para referirse a la nueva élite soviética²⁶².

²⁶⁰ “The party is always right” es el título del primer capítulo de *Every Day Stalinism: ordinary life in extraordinary times: Soviet Russia in the 1930's*, de Shelia Fitzpatrick.

²⁶¹ Recordemos que en 1932 Stalin se refirió a los escritores como “ingenieros del alma humana” en el célebre encuentro con escritores soviéticos en la casa de Gorki. La misión de los trabajadores del arte iba más allá de la creación puramente estética: era, también, una misión “civilizadora” y moral.

²⁶² Con la aparición de esta nueva *intelligentsia* estalinista se introducen en el vocabulario soviético algunos términos que permiten transmitir el mensaje de superioridad de la ideología comunista. Entre estas palabras, el vocablo “*backwardness/ otstálost*” (retraso) pasa ser central en el léxico y el imaginario soviético: representaba todo lo que había

Otro mensaje que adquiere especial protagonismo a partir de los años treinta dentro de la temática del realismo socialista es el del “futuro radiante” (“*svetloe búdushchee*”) que esperaba a la población de la URSS con la llegada del comunismo²⁶³. El nuevo hombre que quería construir el Gobierno soviético, culto, vigilante y disciplinado, se identificaba con el trabajador eficiente y con el estajanovista²⁶⁴. El trabajo bajo las condiciones soviéticas era lo que permitiría al hombre “rehacerse” (Fitzpatrick, 1999). La literatura y el cine serían dos de los principales canales a través de los que se ilustraría la posibilidad de redención y transformación del antiguo hombre ruso (el de la época anterior a la Revolución, el que había vivido bajo el zarismo y en la opresión de clases) en un nuevo hombre soviético mediante el trabajo y el acercamiento al Partido²⁶⁵.

En los últimos años de la década de los treinta del siglo XX, las represiones y persecuciones políticas se agudizaron y destaparon la época de la “Gran Purga” (1937-38, también conocida como *Yezhóvshchina*, por ser el periodo en el que Yezhov tuvo un papel fundamental al frente del

pertenecido a la vieja Rusia y tenía que ser cambiado en el nombre del progreso y la alta cultura: “*Religion, a form of superstition, was backward. Peasant farming was backward. Small-scale private trade was backward, not to mention petty-bourgeois, another favorite term of opprobrium. It was the Communists’ task to turn backward, agrarian, petty-bourgeois Russia into a socialist, urbanized, industrialized giant with modern technology and a literate workforce*” (Fitzpatrick, 1999: p. 15).

²⁶³ En un discurso ante estajanovistas en noviembre de 1935, Stalin pronunciaría la famosa cita: “*life has become better, comrades; life has become more joyous, and when you are living joyously, work turns out well*” (Brooks, 2000: p. 89; Petrone, 2000: p. 6).

²⁶⁴ El *estajanovista* era el trabajador que seguía el ejemplo Alekséi Grigórevich Stajánov, un minero que en 1935 logró extraer en una jornada de trabajo 14 veces más carbón que el establecido en el cupo habitual. El movimiento estajavonista promulgaba el aumento de la productividad laboral por iniciativa personal. Sobre el movimiento estajanovista, véase Siegelbaum (1990).

²⁶⁵ La “posibilidad de redención” la hemos visto, entre otros, en el personaje principal de la película *El fin de San Petersburgo*, de Pudovkin.

NKVD), limpieza que se extendió a los artistas. El objetivo era neutralizar o acabar con toda clase de “enemigos del pueblo” (“*vragi naroda*”), reales o imaginarios: con la oposición del Partido, con los elementos rebeldes en el Politburó, en el Ejército o en la sociedad y, en suma, con cualquiera que se manifestara en contra de las políticas y planes del Partido. En el arte significó condenar al ostracismo, al exilio o incluso a la muerte a autores que no cumplieran con las exigencias ideológicas del realismo socialista. La campaña antiformalista fue su manifestación más palmaria.

Las campañas de colectivización e industrialización que protagonizaron los planes quinquenales de Stalin también influirían en el desarrollo de las políticas culturales de los años 30²⁶⁶. Para Orlando Figes, la

²⁶⁶ El Primer Plan Quinquenal supuso la rápida industrialización de las ciudades y requirió del aumento de la fuerza obrera, lo que provocó que la población urbana creciese y que millones de campesinos llegasen a los centros urbanos huyendo de la hambruna y atraídos por las posibilidades de trabajo en las fábricas. Jóvenes trabajadores y campesinos educados en los valores socialistas y fieles al régimen, prestos a denunciar cualquier irregularidad cometida (o intuida) entre sus vecinos, amigos, familiares o compañeros, promocionaron y ocuparon puestos administrativos y de especialistas. Los trabajadores con más aptitudes y que mostraban su total convicción y servicio a la ideología del Partido, acudían a institutos nocturnos y a universidades para completar su educación. Recordemos que hasta mediados de los años treinta, con la Constitución de 1936 y la publicación en *Pravda* de las palabras de Stalin “*A son does not answer for his father*”, sólo los individuos de origen proletario (obreros y campesinos pobres), podían acceder a la educación superior. Por otro lado, con la industrialización y el desarrollo de la colectivización, la campaña *antikulaks* se endurecería y en 1929 el sóviet local de cada área establecería una tasa que indicaba la cantidad de grano que debían entregar al Estado como impuesto. Muchos campesinos señalados como *kulaks* perderían todas sus pocas propiedades porque no podían pagar las altas tasas exigidas por el Estado (Hellbeck, 2006, pp. 166-67). En la segunda mitad de los años treinta, se suavizaron las medidas contra los “enemigos de clase”, sobre todo a partir de la declaración arriba mencionada atribuida a Stalin y publicada en *Pravda* (Fitzpatrick, 2005b: p. 41). Asimismo, en la Constitución de 1936 se declaraba superada la lucha de clases porque la clase explotadora había sido liquidada. Con el Primer Plan Quinquenal, el Estado se aseguraba que la población dependería de él para todo, desde la vivienda a la educación, al empleo o en lo relativo al abastecimiento (se impusieron las cartillas de racionamiento). Al tiempo que la industrialización transformaría a Rusia en un Estado socialista, todos los campesinos-obreros serían remodelados como ciudadanos soviéticos. Los campesinos llegaban con las costumbres propias de la antigua familia (basadas en arcaicas tradiciones) y era necesario que los cambios en el Estado y en la población se desarrollasen paralelamente. Hellbeck (2006) apunta que a través del trabajo colectivo y de la educación política que recibían los recién llegados, se conseguía la conversión del campesinado-obrero en un auténtico

colectivización²⁶⁷ fue el gran punto de inflexión de la historia soviética, ya que destruiría un estilo de vida que había evolucionado durante siglos y que se basaba en la vida familiar en torno a una granja, a aldeas o comunas campesinas establecidas como centros independientes, en las que existían pequeños mercados interiores y la Iglesia marcaba las normas morales. Con la colectivización se dispersarían las familias, se requisarían todas las propiedades privadas (por pequeñas que fuesen, incluyendo animales, casas y hasta herramientas de trabajo) y se acabaría con la familia como centro organizador de vida, puesto que pasa a ocupar el Partido. El Partido, encarnado en su líder, se convierte en el centro de la vida del individuo soviético y lo será hasta el inicio de la Gran Guerra Patriótica, cuando el discurso oficial sitúa a la patria en el lugar prominente que antes ocupó el Partido o el propio Stalin.

Asimismo, los años treinta también asistieron al inicio de una transformación fundamental que marcaría las políticas culturales en esta década y, sobre todo, durante la Gran Guerra Patriótica: la vuelta a los valores conservadores y la nueva propuesta nacionalista, que suponía una mirada diferente al nacionalismo, entendido como *naródnost*, que enlazaría con las ideas de cultura popular, folclore, pueblo, lo nacional y

ciudadano socialista. En la época de hambruna (1930-33) se reactivó un “sistema de comercio” conocido como *blat*, una red informal de clientes y proveedores. (Sobre *blat* véase Ledeneva (1998)). Muchos de los entrevistados del “Proyecto Harvard sobre el Sistema Social Soviético” [Ref. en <http://hcl.harvard.edu/collections/hpsss/index.html>, 3.3.2013] hacen referencia a este sistema como un método de supervivencia: “*In time of the famine, you know everybody tried to get along the best he could, through blat, for example*” (Caso 5, p. 21); “*We have a proverb in Soviet Union: Blat vyshe Sovnarkom. With blat you can do everything in the Soviet Union*” (Caso 9, p. 19); “*You can get anything from blat. You can get a job and a pistol*” (Caso 133, p. 13). Durante la época en la que estuvo vigente la Nueva Política Económica, era fácil acceder a diferentes productos, pero con la introducción del Primer Plan Quinquenal, y especialmente durante los años 1932-33, se hizo casi imposible obtener artículos de ningún tipo.

²⁶⁷ Sobre colectivización, véanse Allen (2001), Livi-Bacci (1993), Narkiewicz (1966), Danilov (1999), Lynne (1996), Conquest (1987) o Davies (1980), entre otros.

el Estado, y que tendría que ver con la lealtad del individuo al régimen, característica presentada por la propaganda como una virtud en el hombre (Clark y Dobrenko, 2007). Al comienzo de su mandato, el gobierno bolchevique había rechazado cualquier reminiscencia o referencia al pasado zarista en el proceso de construcción de la nueva sociedad, pero el gobierno estalinista se vio en la necesidad de recuperar ciertos valores tradicionales que habían impregnado la mentalidad rusa prerrevolucionaria para que le fuera más sencillo influir en el nuevo imaginario: heroísmo, unidad de los pueblos, la grandeza rusa, su abnegada defensa de su patria/nación, la capacidad de guía y sabiduría de sus líderes, etc. Este nuevo nacionalismo también se encarna en el abandono de la revolución permanente por la aceptación del socialismo en un solo país, tal y como expusimos en el Capítulo II.

4.2.3. Órganos censores y de control en el arte durante el estalinismo

Goryáeva (2000) divide el sistema de censura en la Unión Soviética en dos grandes periodos: de 1917 a 1930 (desarrollo del sistema de censura política) y de 1940 a 1991 (consolidación, “naturalización” y desarrollo). Desde 1917 participan en la censura la Gosizdat (*Glavnoe Upravlenie Gosudárstvenym Isdátel'stvom* - Dirección General de la Editorial Estatal)²⁶⁸, el Narkomprós, el Glavpolitprosvet y la Cheka²⁶⁹. Desde 1922,

²⁶⁸ Trotsky, en un memorándum dirigido al Politburó del Comité Central sobre los jóvenes escritores y artistas, fechado el 30 de junio de 1922, hablaba de la necesidad de proteger a los jóvenes talentos revolucionarios para que no terminaran en las editoriales burguesas. Para que tal cosa no sucediera, Trotsky proponía elaborar un registro de poetas, escritores y artistas de diversa índole, donde figurara un dossier de cada autor con información biográfica, literaria, política y de otro tipo. De este modo se podría ejercer un control total sobre el artista y su obra desde el Partido (Documento n° 42, en Artizov y Naúmov, 1999: p. 36-37). El 6 de julio de 1922, el Politburó publicaba una resolución -basada en este memorándum de Trotsky- en la que afirmaba que era esencial la creación de una única editorial (con subsidio estatal) que quedara bajo control de la Gosizdat (Documento n° 46, en Artizov y Naúmov, 1999: p. 40-41).

el peso de la censura en la URSS recae sobre la Glavlit (*Glavnoe Upravlenie po Délam Literatury i Izdátel'stv* - Dirección General para la Literatura y las Editoriales) -que en sus primeros años dependía del Narkompros- y sus ramas locales y regionales, con la colaboración la Glaviskusstvo y el Glavrepertkom, y siempre con la participación como organismo represor del NKVD.

La Dirección General para la Literatura y las Editoriales informaba directamente al Orgburó, al Politburó y a una comisión especial del Comité Central²⁷⁰. Todo el material que se publicaba en la Unión Soviética debía conseguir la autorización de esta administración. Las tareas principales de la Glavlit quedaban recogidas en un informe al Orgburó del director de la Dirección General para la Literatura y las Editoriales, P.I. Lébedev-Polyánski, publicado en 1922²⁷¹. Meses más

²⁶⁹ Tradicionalmente, en Rusia el trabajo de censura político siempre ha estado vinculado al Ministerio de Asuntos Internos en sus divisiones históricas: Cheka, GPU, OGPU, NKVD, etc. Sobre la censura en la URSS, véanse Zhirkov (2001) o Blyum (2000).

²⁷⁰ “*Stalin and the Politburo intervened only when the matter concerned well-known figures in art and culture and might have great resonance or yield political dividends. The routine process was left to Glavlit, but the Politburo fully monitored the censorship agencies' strategy and work methods*” (Dobrenko, 2007: p. 122). Al contrario que en otros países, los censores de la Glavlit no daban consejo acerca de sobre qué escribir o cómo (Berkholff, 2012: p. 31), simplemente corregían las faltas de contenido y forma de lo que se iba a publicar, de modo que los textos fueran política e ideológicamente “correctos”. El encargado de exponer aquello sobre lo que se debía escribir, hablar, pintar o cantar era el Agitprop, previo ordenamiento del Politburó.

²⁷¹ Informe del director la Glavlit, P.I. Lébedev-Polyánsky, al Orgburó “Sobre las actividades de la Glavlit” (Dobrenko y Clark, 2007: pp. 122-126): “A. *ideological-political monitoring and regulating of the book market (...)* B. *a preliminary and subsequent survey of literature that takes the following lines: a. ideological-political, b. keeping economic and military secrets; C. removing from the book market and from libraries any harmful literature that was published either in the prerevolutionary years or during the years of the Revolution (...)*”. La Glavlit debía guiarse por consideraciones de carácter económico, pedagógico y político, adaptando las editoriales privadas a las necesidades estatales. Por tal motivo, y volviendo a citar la resolución del 6 de julio de 1922 (arriba mencionada), establecía que había que restringir un serie de temáticas en la literatura: “*a. in the sphere of literature, on issues of art, theater, and music, to eliminate literature aimed against Soviet construction and the flow of vulgar literature, while permitting in individual instances*

tarde, la Glavlit editaría una serie de instrucciones para sus departamentos locales²⁷².

La Glavlit tenía representación en las oficinas editoriales, estudios cinematográficos, departamentos de literatura teatral, departamentos de prensa del Comité Central, de las repúblicas, provincias y regiones, etc., organismos que, a su vez, estaban subordinados directamente a la Dirección General de Propaganda y Agitación o al Comité Central (Clark y Dobrenko, 2007: pp. 126-127). Para evitar conflictos en este sentido, el 3 de septiembre de 1930 el Politburó publicaría una nueva resolución “Sobre la reorganización de la Glavlit”²⁷³, en la que pide al Narkomprós que reorganice este departamento. En primer lugar, solicita que libere a la Dirección General para la Literatura y las Editoriales de cualquier trabajo operativo relativo a la revisión preliminar del material impreso desde el punto de vista político-ideológico y militar-económico. También le exige que preserve para los aparatos de la Glavlit las funciones de unificación general de todo tipo de censura, el liderazgo y la inspección general de agencias y agentes subordinados. De este modo, la Dirección acapararía todo el poder en cuanto a censura se refiere, aunque siempre bajo el auspicio del Comité Central.

those publications of light genre which help spread Soviet influence to the broad philistine masses (...); e. of children's and young adult literature, allow publication only of literature that promotes a Communist upbringing, of religious nature”. Finalmente, la Glavlit afirma que debe luchar contra la literatura que contenga “*a. pornography, b. unhealthy eroticism, c. obscenities, d. hack work and pulp novels, e. the depiction of OGPU as a torture chamber, f. sometimes against blatant counterrevolution*”.

²⁷² Véase “Documento 14” en el Anexo.

²⁷³ Véase “Documento 11” en Anexo.

A partir de los años 30, la Glavlit queda, de nuevo, como primer responsable, tanto de la censura previa como de la censura de libros ya publicados, aunque no es el único órgano que actúa como censor de las artes en la URSS. Los funcionarios del Comité Central también actuaban como censores y, en ocasiones, los oficiales del Agitprop corregían el trabajo de la Glavlit. En ocasiones, incluso se establecían “comisiones especiales” para revisar una obra artística en concreto (Clark y Dobrenko, 2007: pp. 265-270).

Por último, hemos de citar en la estructura de censura de la Unión Soviética el papel del NKVD como “censor indirecto” e instigador de la autocensura de muchos autores. El trabajo en relación a la censura del Comisariado del Pueblo para Asuntos Internos consistía, principalmente, en denunciar actividades contrarrevolucionarias²⁷⁴ y realizar informes sobre las actividades de ciertos personajes.

De las lecturas y análisis de documentos que hemos realizado en esta investigación se desprende la idea bastante extendida de que Stalin jugó un papel fundamental en las políticas y decisiones culturales -también en la censura- y, por tanto, en el desarrollo del arte durante la era de su liderazgo. Desde 1930 hasta la muerte de Stalin hubo pocas cuestiones en el ámbito ideológico y cultural en las que el secretario general del Partido no tomara la decisión final directa, no tuviera conocimiento de ellas o que se resolviesen sin su consentimiento y aprobación, según concluimos tras la revisión de los decretos, memorándums, cartas y otros documentos recogidos en *Vlast I Judózhstvennaya Intelligentsia* y en *Soviet Culture and Power*, principalmente. Sólo a partir de la aparición del “Breve

²⁷⁴ Véase el memorándum del NKVD de la administración de la región de Leningrado a Zhdánov sobre las manifestaciones negativas y contrarrevolucionarias de escritores de Leningrado, 28 de mayo de 1935 (Documento n° 90, Artizov y Naúmov: pp. 257-264).

Curso” en 1938 delegaría en Zhdánov ciertas tareas de vigilancia en el ámbito de la cultura. En la segunda mitad de los años 30, Stalin participó activamente en las tareas de censura del contenido político-ideológico de películas²⁷⁵, obras literarias, teatro, etc. No obstante, las cuestiones importantes de política cultural se resolvían desde el Politburó, en el que votaban todos sus miembros, además de Stalin, y entre los que había miembros destacados del ámbito de la cultura que, por otro lado, también eran miembros del Partido.

A pesar del imponente control que ejercían el Politburó y Stalin en temas culturales, algunos intelectuales lograron unirse e intentaron revertir algunas decisiones de las autoridades²⁷⁶. Parece que, pese al férreo control, hubo voces discordantes, artistas independientes que lograron que su obra prevaleciera mediante subterfugios a las órdenes del Partido²⁷⁷. No

²⁷⁵ Miller habla del Orgburó, el Politburó y Stalin como “*cancelor-in-chief*” en el ámbito de las artes (Miller, 2010: p. 63). En los años 30, el Orgburó estuvo envuelto en la censura y control ideológico de la industria del cine. En 1933 estableció por decreto una comisión sobre cine para controlar todos los proyectos desde sus etapas iniciales (desde los borradores del guion), pasando por la producción y hasta su estreno. A la cabeza de esta comisión se colocó a Alekséi Stetski, uno de los líderes del Agitprop. El decreto ordenaba que “*not one theme can be put into production without prior sanction of the Central Committee and no one film can be released without being viewed by this commission*”. (Miller, 2010: pp. 61-67).

²⁷⁶ Es el caso, por ejemplo, de la película *Bezhin lug* (*El prado de Bezhin*, de 1937) de Serguéi Eisenstein. Acusada de “antiartística” e “inconsistente políticamente” desde el gobierno y las páginas de *Pravda*, su producción fue paralizada varias veces por el Comité Central y de manera definitiva en 1937, por lo que “no llegó a montarse nunca” (Aristarco, 1976: p. 24). Sin embargo, un gran grupo de intelectuales se unieron en defensa del director y su película y desde Mosfilm y periódicos como *Sovetskoe Iskusstvo* o *Izvéstiya* llevaron a cabo una campaña para evitarlo. La película no se concluyó nunca y se perdió durante la IIGM. Sobre este caso, véanse también Dobrenko y Clark (2007: pp. 142-143) y Zabrodin (2008).

²⁷⁷ Según Terz (1967), con el realismo socialista proliferaron los escritores políticamente irreprochables, pero de “mediocre talento”. Véase también el capítulo *Socialist Realism in Soviet Literature*, de Katerina Clark en Cornwell (2001). En este artículo, la autora sostiene que no toda la literatura soviética fue realismo socialista. Algunos escritores no-soviéticos escaparon a la censura y publicaron, y existía una literatura cuya temática no se encuadraba dentro del realismo socialista. Por otro lado, Orlando Figes (2009) y Joschen

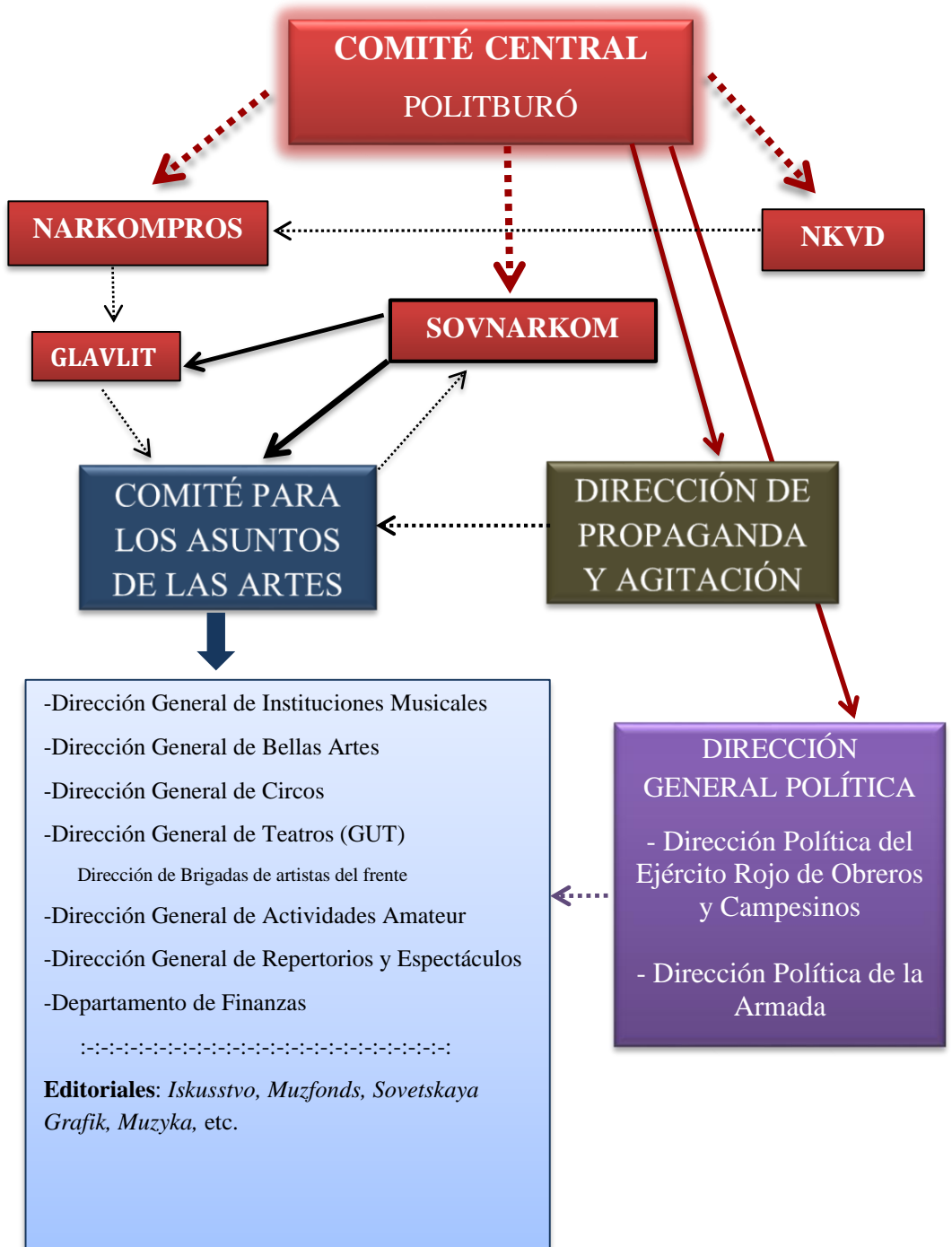
obstante, hemos de tener presente que los documentos que conocemos sobre estos casos fueron recogidos por el NKVD y no es fácil determinar cuánto de verdad hay en ellos, ni si los conservados son los únicos que existieron.

Los años treinta quedarían marcados por las purgas, tanto entre líderes del Partido y del gobierno, como entre intelectuales o miembros del Ejército. A finales de agosto de 1936 se celebrarían los juicios contra Kámenev y Zinóviev, acusados de ser el “centro Trotskista-Zinovievista”. Más tarde, en marzo de 1938, llegaría el más famoso de los juicios, contra Bujarin y otros miembros de la élite del Partido. Junto a todos estos, muchos líderes de la RAPP y críticos marxistas serían purgados por trotskistas o izquierdistas. Las purgas y represiones, la condena al ostracismo y el maltrato físico y psicológico a intelectuales y artistas soviéticos también fue escandaloso²⁷⁸ en esta década.

Hellbeck (2006) citarían en sus libros algunos ejemplos de escritores que lograron fama (y el Premio de Stalin) por obras que satisfacían las peticiones del Partido en cuanto a cómo debía ser la literatura soviética y los temas que tenía que tratar, aunque su calidad literaria no fuera destacable ni perdurasen en el tiempo, mucho menos fuera de la Unión Soviética.

²⁷⁸ Sobre la dura represión que sufrieron los escritores soviéticos durante el estalinismo, véase la trilogía de Vitali Shentalinski (2005, 2006, 2007).

A partir de lo expuesto hasta el momento, y como guía para lo que estudiaremos a continuación, ofrecemos el siguiente organigrama de la organización institucional de las artes en la URSS durante la Gran Guerra Patriótica.



4.3. Un nuevo giro en la política cultural: hacia el tradicionalismo y nacionalismo de los años de la Gran Guerra Patriótica

Los años cuarenta en el arte soviético estuvieron lógicamente marcados por la Gran Guerra Patriótica. En cierto modo, esta época podría percibirse como “estática” y “pragmatista” en comparación con las anteriores décadas en cuanto a políticas culturales. Las temáticas habían sido ya definidas y se estaban asentando y existía una cierta estabilidad en el ámbito institucional artístico frente a los revolucionarios y experimentales años 20, protagonizados por la lucha entre facciones para hacerse con el control de la cultura en la URSS; o a los violentos, restrictivos e indiscutiblemente oficialistas años 30, dominados por las purgas y represiones de artistas y la instauración del realismo socialista.

La normalización y aceptación de determinadas actuaciones, normas y prácticas que antes habían provocado temor, desconcierto o rechazo, confirmaban el hecho de que, por primera vez, el poder ya no tenía que luchar exclusivamente por su legitimación. En un gobierno liderado y compuesto por personas que se habían educado en el socialismo, las ideas del Partido, de Stalin como líder indiscutible o de la necesidad de sacrificio en pro de un fin mayor (como fueron la construcción del Estado socialista y, posteriormente, la defensa por la patria y la lucha por la victoria en la Gran Guerra Patriótica) estaban muy interiorizadas y permitieron la aceptación de actuaciones, a todas luces, inmorales y maliciosas.

La Segunda Guerra Mundial marcó el desarrollo de las políticas y de la sociedad de los años cuarenta en la URSS. La identidad soviética había

comenzado a definir sus características esenciales una década antes (y el realismo socialista las estaba ilustrando), pero las circunstancias bélicas de la época hicieron que resurgieran antiguos temas en la propaganda. Se dio forma a una “nueva” versión del patriotismo²⁷⁹, el nacionalismo reapareció con fuerza y la religión pasó del olvido a la “alianza” con los soviéticos.

Al inicio del conflicto, según Miner (2003), el ciudadano soviético tenía un sentimiento mezcla de patriotismo y hostilidad hacia el régimen soviético. Las épicas batallas de Stalingrado y Kursk, de las que salió victorioso el Ejército Rojo, supusieron el fin del avance nazi y el inicio de la victoria soviética. Lo que menos importaba entonces era el alto precio que habían tenido que pagar para lograr este triunfo, cuantificado en los más de 26 millones de vidas humanas perdidas y otros tantos millones de personas que se quedaron sin hogar, desaparecieron o purgaban sus penas en gulags o campos de concentración nazis. Lo importante en aquel momento no eran los millones de víctimas que dejó el conflicto, sino la

²⁷⁹ Suny (2003) habla de un nuevo patriotismo soviético nacido en el periodo estalinista. El editorial de *Pravda* del 9 de junio de 1934, titulado “¡Por la Patria!” (Suny, 2003: pp. 229 - 231), es un ejemplo del nuevo patriotismo que se estaba alentando desde los medios de comunicación mucho antes de la Gran Guerra Patriótica. En este artículo se alababa el trabajo de los aviadores que llevaron a cabo el rescate de los exploradores del Ártico del Cheliuskin. Hace referencia al amor por la “madre patria” y a la respuesta heroica de los soviéticos al llamamiento de la patria y en favor del desarrollo de la clase obrera y el socialismo, bajo la guía del Partido y el líder: “(...) *A small group of men laboring under unusually difficult conditions, lead by our Party and reared by Stalin, demonstrated unlimited love and devotion to their fatherland. This love for their fatherland, this devotion to the cause of the working class inspired them in their struggle against the elements. Consciousness of the fact that they are children of the Soviet land, of the country of socialism which united them, armed them and made them invincible in the struggle against such enemies as polar icebergs, fog, and blizzards (...). The best traditions of the Civil War and of the struggle with the interventionists, when the workers and peasant were armed to defend their right to a new life, are now being multiplied in the progress of techniques of Socialist culture (...). For our fatherland! This call fans the flame of heroism, the flame of creative initiative in pursuits and all fields of our rich life. For your fatherland! This call arouses millions of workers and alerts them in the defence of their great country. The defence of the fatherland is the supreme law of life. And he who raises his hand against his country, he who betrays his country should be destroyed*”.

victoria, que la propaganda estalinista presentaría como un logro personal del líder, lo que, por extensión, también legitimaba sus políticas.

Los años treinta fueron testigo de uno de los más trascendentales giros en la política cultural soviética: el giro hacia el nacionalismo, hacia una tendencia más conservadora y populista que se presentaría vinculada con el patriotismo y el heroísmo de los años de la Gran Guerra Patriótica. Este giro significaba la puesta en valor del *narodnost*²⁸⁰ en el ámbito cultural (aquí entendido en su aspecto más amplio, que incluye tradiciones, costumbres y los modos de ver la vida de los distintos nacionalismos) y artístico (cómo se manifiesta en la recuperación y respeto a la tradición artística rusa del realismo socialista). Este viraje trasladaría una cultura socialista con cierta tendencia al comunismo internacionalista (como era la propuesta revolucionaria inicial del bolchevismo) a una cultura que apostaba por la defensa de la tradición nacional rusa²⁸¹ (Timasheff, 1945). Asimismo, la disolución de la Komintern en 1943 supondría un punto de inflexión en el transcurso de la guerra, que se manifestó en una intensificación de la propaganda nacionalista (Clark y Dobrenko, 2007).

²⁸⁰ El concepto *narodnost*, traducido como “carácter nacional”, lleva implícito los adjetivos “nacional”, “popular” y de folclore tradicional. Se basa en la idea de que el arte ha de ser accesible a las masas, ser parte de su vida, hablar su lenguaje, representar sus tradiciones. En un estado multinacional como era la URSS, también significaba destacar las particularidades nacionales de cada pueblo. “*Narodnost’ is the tenet which emphasizes the specific content and composition of socialist-realist art (...). This principle applies to the quality of art which gives it significance to mankind. Best describe as “peopleness”, art with the quality of narodnost’ is art for the people and is, in his sense, considered “popular” o “populist” art. The concept of narodnost’ has a long tradition in the history of Russian letters as expressed in the writing of such thinkers as V. Belinsky, N Dobroliubov and N. Cherneshevsky*” (Morris, 2005: p. 92). Sobre este concepto, véanse, entre otros, Morris (2005) y Smorodinskaya (2007).

²⁸¹ Un caso es el de la prohibición de la película de Demian Bedny *Bogatyr*s. La resolución del Politburó del 14 de noviembre de 1936 prohibía la emisión del film (véase “Documento 12” del Anexo).

Los soviéticos encuentran en la guerra un punto de unión y solidaridad que la propaganda añade a su arsenal: el sufrimiento compartido. En palabras del compositor Shostakóvich: *“The war brought great sorrow and made life very hard. Much sorrow and many tears. But it had been even harder before the war, because everyone was alone in his sorrow”* (Vólkov, 1984: p. 135).

4.3.1. El llamamiento de la “Madre Patria” y la “guerra santa”

Ya en los años 30 la inestabilidad general en Europa hacía pensar a Stalin que un conflicto mundial afectaría a la Unión Soviética tarde o temprano. Sin embargo, el líder de la URSS no barajó la posibilidad de que los alemanes, con los que había firmado un pacto de no agresión en 1939, fueran la fuerza atacante, sino que apostaba por un conflicto mundial entre socialismo y capitalismo. Los alemanes rompieron el Frente Oriental y penetraron en territorio de la URSS en junio de 1941. El ejército soviético no estaba preparado para el ataque y los soldados pronto se percataron de que estaban muy por debajo de la preparación de los alemanes y faltos de recursos y condiciones adecuadas para el combate (armas, vestimenta, alimentación). El miedo y la sensación de inferioridad provocaron una importante oleada de rendiciones ante el enemigo y desertiones, no sólo entre los soldados rasos, sino también entre los mandos militares en el frente. El gobierno soviético quiso evitar estas desertiones y avivar el patriotismo, aprobando una serie de órdenes extraordinarias durante el conflicto.

Una de las medidas que se llevaron a cabo para evitar las deserciones fue la orden n° 270²⁸² de 1941:

“Ordeno que todo aquel que se quite los galones (...) y se rinda sea considerado un desertor infame, cuya familia será detenida por ser la familia de un hombre que ha roto su juramento y que ha traicionado a la madre patria. Esos desertores deben ser fusilados en el acto. Todo aquel que caiga en un cerco debe combatir hasta el final... El que prefiera rendirse será destruido por todos los medios posibles, mientras que su familia se verá privada de toda ayuda” (Montefiore, 2004, pp. 395).

Para asegurarse de que se cumplía este mandato, unidades del NKVD se situaban detrás de la línea de frente para evitar las fugas con la orden de disparar a quien intentase darse la vuelta. Apenas un año después, una nueva orden llamaba de nuevo a combatir las deserciones apelando al patriotismo, la valentía y la voluntad del soldado del Ejército Rojo. “¡Ni un paso atrás!” (“*Ni shagu nazad!*”, orden n° 227²⁸³) se convertiría en un lema de la propaganda anti-nazi:

“¡Ni un paso atrás! Este debe ser ahora nuestro principal eslogan. Es necesario defender cada posición, cada metro de nuestro territorio, hasta la última gota de sangre, aferrarse a cada parcela de tierra soviética y defenderla tanto tiempo como sea posible. Nuestra Madre Patria vive días duros. Debemos parar y luego expulsar y destrozar al enemigo a toda

²⁸² Decreto de la Stavka n° 270, 16 de agosto de 1941 “Sobre las responsabilidades de los militares que se entreguen en cautiverio y rindan armas al enemigo” (“*Ob otvétstvennosti voennoslúzhashchij za sdachu v plen i ostavlenie vragu orúzhija*”) (Kul’kov, Myágkov, Rzheshhevski, 2011: p. 384-388).

²⁸³ Orden n° 227 del Comisariado del Pueblo para la Defensa, 28 de julio de 1942 (Kul’kov, Myágkov, Rzheshhevski, 2011: p. 406-411).

costa. Los alemanes no son tan fuertes como parece (...). ¿Qué nos falta [para poder expulsar al enemigo nazi del territorio soviético]? No hay orden ni disciplina en las compañías, batallones, regimientos, en las unidades de tanques y en los escuadrones aéreos. Esa es nuestra mayor deficiencia. Debemos establecer en nuestro ejército las más rigurosas órdenes y sólida disciplina si queremos salvar la situación y mantener nuestra Madre Patria. No es posible tolerar comandantes y comisarios que permitan a sus unidades abandonar sus posiciones (...). Compañía, batallón, regimiento y división, comandantes y comisarios que se retiren sin órdenes de comandantes superiores, son traidores a la Madre Patria. Estas son las órdenes de la Madre Patria. Ejecutar esta orden significa defender nuestras tierras, salvar a la Madre Patria, exterminar y conquistar al odiado enemigo”.

La orden 227, firmada por Stalin como la anterior, fue publicada en *Pravda* y leída a las tropas ese mismo día, 30 de julio (Brooks, 2000: p. 165), y terminaba con la petición de eliminar a todo aquel que tuviera la intención de desertar o abandonar el frente y de denunciar a los altos cargos que permitieran estas acciones. Este nuevo patriotismo del inicio de la batalla podría ser calificado como “patriotismo del miedo”.

Durante las primeras semanas de guerra, Stalin permaneció en silencio y la población de la Unión Soviética no recibió ningún tipo de información ni orden de actuación. No sería hasta el 3 de julio cuando el líder de la URSS, por fin, se dirigió a su pueblo y lo hizo en unos términos totalmente distintos a los que habían caracterizado su discurso anterior: “¡Comaradas! ¡Ciudadanos! ¡Hermanos y hermanas, combatientes de

nuestro ejército y flota! ¡Mi dirijo a ustedes, amigos míos!”²⁸⁴. Las referencias a “lo soviético” o al Estado socialista desaparecían casi por completo en este nuevo tipo de discurso. Algunos ciudadanos soviéticos, sobre todo los de los pueblos no rusos, veían la guerra como un escape a la represión y violencia que imperaba en la Unión Soviética y podrían llegar a considerar a los alemanes como sus salvadores, por lo que pedirles nuevos esfuerzos para alcanzar el “paraíso comunista” o el “futuro radiante” en un Estado socialista hubiese sido, probablemente, poco efectivo. En apenas dos semanas de guerra, desde el gobierno ya habían percibido el descontento de la población y emprenderían un giro en su mensaje: la lucha a partir de entonces no sería contra el enemigo del comunismo, sino contra el de la madre patria.

Las críticas arreciaban entre campesinos y trabajadores: los soldados no estaban preparados para la guerra, las restricciones provocadas por el conflicto redujeron las raciones, se hacían reclutamientos forzados, escaseaban los alimentos y los dirigentes de las tropas huían de sus puestos de trabajo, incapaces de asumir más responsabilidades sin el permiso de sus jefes. Pese al desalentador inicio de la guerra, el triunfo final de la URSS en la Segunda Guerra Mundial se forjaría a partir de las victorias en batallas claves en ciudades como Leningrado, Kursk, Dniéper o Stalingrado. Para Figes (2009), estos triunfos se consiguieron porque los soldados y la población civil luchaban por los mismos motivos: en primer lugar, combatían por terror y coacción (provocados por medidas especiales como, por ejemplo, las órdenes 127 y 227 que acabamos de explicar); en segundo lugar, apelaban al patriotismo en el combate, no como lealtad al régimen soviético o a Stalin, sino a la familia y la madre

²⁸⁴ Véase “Documento 5” del Anexo.

patria²⁸⁵; y, en tercer lugar, peleaban contra el enemigo nazi por las atrocidades cometidas contra el pueblo ruso. Un último motivo del éxito de la guerra tendría que ver con el trabajo que realizaron los prisioneros de los gulags (y la población en la retaguardia) en la industria pesada para el abastecimiento de armamento de los soldados.

El tema central de la campaña bélica soviética fue el patriotismo, que al inicio de la contienda se vinculó a las deserciones y las traiciones de los soldados soviéticos (Miner, 2003), por eso nos hemos referido a él como un “patriotismo del miedo”. El odio hacia los alemanes, avivado por la propaganda soviética y por las atrocidades cometidas por los nazis, alimentó el nacionalismo ruso, y ese nacionalismo ruso, que no soviético, elevó el sentimiento patriótico entre los ciudadanos de la URSS, especialmente entre los soldados. La propaganda a través del arte y la prensa favoreció la cimentación de un nuevo “patriotismo positivo”, basado en valores y cualidades heredadas de los grandes patriotas de la historia de Rusia. Stalin, en septiembre de 1941, diría al describir al soldado ruso: “*We are under no illusion that they are fighting for us [the Communists]. They are fighting for Mother Russia*” (Miner, 2003: p. 67). Cuenta el historiador literario Lázaro Lázarev (oficial del ejército durante la guerra) que existía la leyenda de que los soldados soviéticos se lanzaban a combatir al grito de “¡Por Stalin!”, pero, al parecer, lo que realmente exclamaban era “«¡Por la Madre Patria!»». El resto de nuestros gritos de guerra eran obscenidades” (Figes, 2009: p. 598).

²⁸⁵ Stalin le diría a Averell Harriman, diplomático estadounidense de la época de Franklin Roosevelt, que el pueblo ruso luchaba “por su tierra natal, no por nosotros” (Figes, 2009: p. 571). Figes habla de que en los primeros años de la guerra se vivió un corto periodo de “desestalinización espontánea” relacionada con el “nuevo” patriotismo, y lo ejemplifica con el testimonio de Hendrick Smith, ciudadano soviético que luchó en la Segunda Guerra Mundial: “no era el país de ellos entonces, sino nuestro país. No eran ellos los que querían que se hiciera esto o aquello, sino nosotros los que queríamos hacerlo. No era la guerra de ellos, sino nuestra guerra” (Figes, 2009: pp. 595-596).

Sin embargo, el patriotismo no era una característica nueva del soviético de los años 40. Desde la toma del poder bolchevique en 1917, la propaganda exigía, como elemento definitorio del buen soviético, combatir al enemigo de clase, del Partido, de la Revolución o del pueblo. Con la Gran Guerra Patriótica, la exaltación de la virtud del patriotismo se acentúa. De hecho, el patriotismo soviético no es ni siquiera un elemento nuevo en la historia rusa. El zar Nicolás II, por ejemplo, ya apelaría al patriotismo en el inicio de la Primera Guerra Mundial, esperando que ese sentimiento sirviese para unir al pueblo ruso en una “causa común” (Taibo, 1993). En los años cuarenta, la “causa común” sería la defensa de la madre patria.

Los nacionalismos se cruzaron de nuevo en el camino de la definición del hombre soviético, porque ¿qué eran los polacos, bielorrusos o ucranianos? ¿Eran soviéticos o rusos? ¿Luchaban por la Unión Soviética, por Rusia, por Ucrania o por Polonia? El sentimiento de odio hacia el poder soviético aumentaría con la guerra y se haría tan intenso, en algunos casos, como el que sentían hacia el enemigo nazi. Para evitar esto, la propaganda soviética se esforzaría por buscar un elemento de unión entre los pueblos de las distintas repúblicas que desviara la atención directa de “lo soviético”, connotado negativamente durante la guerra entre la población. Por este motivo, el mensaje propagandístico se centró en un “nuevo” patriotismo vinculado, no a lo soviético, sino a lo ruso. Para ello contaron con el apoyo de la Iglesia Ortodoxa Rusa, que durante años había tenido que soportar la represión a la que fue sometida por las autoridades soviéticas. La Iglesia Ortodoxa reapareció para ganarse el apoyo de las iglesias locales y ayudar, de esta manera, a combatir el sentimiento

antisoviético que, desde ellas, se había estado fraguando²⁸⁶. Para aquellos que tuvieron que sufrir la ocupación alemana, la religión se convirtió en un consuelo ante tanta muerte y destrucción y en un refugio frente a la realidad²⁸⁷.

Tal y como había ocurrido en las décadas anteriores, la propaganda soviética volvió a utilizar la imagen del enemigo común para conseguir aceptación y lograr unidad. El enemigo del soviético de los años cuarenta

²⁸⁶ El poder soviético pidió al metropolitano Sergii, el patriarca de la Iglesia Rusa Ortodoxa, que bendijera su misión y la del Ejército Rojo. Por miedo o por convicción, Sergii aceptó y mostró su respaldo a la campaña soviética en contra de los invasores alemanes. Así, en los primeros días de la contienda, el metropolitano Sergii, que antes había admitido que la reconciliación entre Estado y religión era imposible, declaró *“The Church of Christ will bless all Orthodox who defend the holy borders of our motherland”* (Miner, 2003: p. 69). Como ejemplo, en su declaración utilizaba las figuras de grandes líderes históricos como Aleksánder Nevsky o Dmitri Donskói, santos de la Iglesia Rusa Ortodoxa, que habían sido militares y que habían defendido su patria frente a teutones y mongoles, respectivamente. De este modo, el apoyo de la Iglesia Ortodoxa al régimen soviético se hacía patente por boca de su máximo dirigente. Las iglesias, a partir de entonces, reavivaron tímidamente sus cultos, aunque el Ejército Rojo seguía teniendo prohibida toda actividad religiosa, y en las áreas no amenazadas o invadidas por los alemanes se mantenían las restricciones con respecto a la profesión de creencias religiosas. De nuevo aparece la mezcla entre lo antiguo y lo nuevo, lo prerrevolucionario y lo posrevolucionario, la tradición de la religión ortodoxa y la modernidad del Estado soviético. El pasado volvía a imbricarse con elementos del presente para conformar la identidad del nuevo soviético (como la valentía del *bogatyř*), a pesar de que la pervivencia de elementos del pasado no casaba con los ideales soviéticos más radicales. La tradición, en el subconsciente ruso, tenía un peso difícil de soslayar. Como dice Miner: *“Soviet history was, in large measure, a war against the past, against the historical legacy of tsarist Russia and the Russian Empire, which the Communists sought to bury in order to give birth to a «new Soviet man»”* (Miner 2003: p. 317). A partir del verano de 1943, coincidiendo con los avances militares soviéticos, las relaciones Estado-iglesia mejoran notablemente. Hasta la fecha, el régimen soviético había dado sólo tímidos pasos a favor de la aceptación de la práctica religiosa (de la Iglesia Ortodoxa), pero con una función más propagandística que efectiva, con el fin de evitar que los nacionalismos que hervían en las repúblicas acosadas por los alemanes se apoyaran en las iglesias en contra del poder soviético y a favor de los alemanes.

²⁸⁷ El renacer de la religión durante la Segunda Guerra Mundial se produjo especialmente en las regiones ocupadas por los nazis. Miner (2003) aporta varias razones para la reaparición del culto religioso en estas zonas: en primer lugar, la religión ofrecía consuelo a aquellas personas que se enfrentaban a la muerte todos los días; en segundo lugar, el pensamiento inicial de una rápida victoria del ejército alemán y, por tanto, de una eminente desintegración de la URSS, propiciaría la reactivación de la práctica religiosa, que había estado prohibida en la Unión Soviética hasta entonces.

era el soldado alemán, representado en imágenes como una culebra, como un sanguinario oficial de la Wehrmacht, caricaturizado en los carteles, en forma de esvástica, aplastado por una figura rusa en forma de bota, soldado o multitud, etc. Los artistas Kukryniksy o Dmitri Moor representaron muy bien esta terrorífica figura en sus pósteres e ilustraciones, que inundarían las calles de las principales ciudades de la URSS, además de páginas de periódicos y revistas.



“Tres años de Guerra”, de Kukryniksy, 1944²⁸⁸.

La guerra fue el gran desestabilizador, primero, y estabilizador, después, de la sociedad y el gobierno soviéticos durante los años cuarenta. En los primeros compases de la guerra, cuando el desaliento se apoderó de los soldados y la población, la oposición al régimen cobró fuerza, sobre todo encarnada en la animadversión de los elementos socialistas y soviéticos. La propaganda supo hacer frente a esta resistencia y reorientó su mensaje al componente de cohesión que mejor funciona en tiempos bélicos: la

²⁸⁸ Localizado en la página web “Kukryniksy po vragam mira”: <http://art-kukryniksy.narod.ru/kukryniksy27.htm> [Ref. 11.11.2015].

patria. Al cambiar el discurso patriótico inicial (el de los años veinte y treinta, que animaba a la lucha por la consecución del Estado socialista) hacia un patriotismo ruso, consiguieron que los soldados y la población de las distintas repúblicas aceptaran acometer un nuevo sacrificio por la defensa de algo que estaba por encima del Estado e, incluso, de ellos mismos: la madre patria.

4.4. La gestión de las artes durante la Gran Guerra Patriótica: el Comité para los Asuntos de las Artes

Después de la Revolución de 1917, y a pesar de la vital importancia que la propaganda tenía para el régimen Comunista, el Partido no fue capaz de establecer un único órgano central que se encargase de guiar y supervisar el trabajo de la propaganda, pues a pesar de la existencia del Agitprop o la Dirección General de la Propaganda y la Agitación, otros organismos intervenían en el funcionamiento y labores propagandísticos. En este epígrafe concretaremos qué órganos se ocuparon de la gestión de las artes en los años de la guerra, cómo fue su trabajo y el de los artistas soviéticos.

Hemos mencionado que el Narkomprós gozó de cierta libertad en el ámbito de la cultura hasta finales de los años 20, cuando las acusaciones de “derechismo” se hicieron cada vez más acuciantes y terminaron con la dimisión del propio Anatoli Lunacharski. Hemos visto también cómo la administración del arte quedaba bajo dominio de la Glaviskusstvo y otras instituciones afines adjuntas al Narkomprós hasta que, en 1936, toda la dirección de las distintas ramas de las artes se aleja del Comisariado para la Instrucción Pública y queda bajo el control del Comité para Asuntos de las Artes de la URSS, dependiente del Sovnarkom. Tampoco hemos de

olvidar la incidencia de la Glavlit en el arte como principal órgano censor en esta área (que durante los años de guerra, además, se ocupaba de que en la prensa no aparecieran informaciones que revelasen secretos militares), o del NKVD como órgano de represión y disuasorio, instigador de la autocensura y la denuncia.

El sistema del arte en la URSS parecía estar centralizado, pero los múltiples organismos que participaban en la gestión de los asuntos del arte y sus numerosos departamentos y subdepartamentos nos hacen pensar más en una especie de “atomización” institucional controlada, pues seguía existiendo una fuerte dependencia del Sovnarkom y del Comité Central. Todas las decisiones que afectaban a la esfera cultural y artística eran, de un modo u otro, dictadas y determinadas desde esos órganos de poder.

El Comité para Asuntos de las Artes (*Komitet po Délam Iskusstv*) se fundó oficialmente con una resolución publicada el 16 de diciembre de 1935²⁸⁹ por el Politburó. Si hasta los años 30 la literatura (desde la Unión de Escritores Soviéticos) había dominado las políticas culturales y había sido la guía para las otras ramas del arte, desde esta década cada una de las divisiones del arte sería sometida a detallados escrutinios elaborados desde departamentos especializados pertenecientes a este Comité. Consideramos que la creación de este órgano marcaría un hito, no tanto en la historia de la vida o políticas culturales durante del estalinismo, sino más bien en la organización y producción del arte de la época. En sus inicios, el Comité para los Asuntos de las Artes haría sombra incluso a la hasta la fecha todopoderosa Unión de Escritores. Si antes los documentos provenientes de la Unión o hacia la Unión de Escritores determinaban la

²⁸⁹ Véase “Documento 13” del Anexo: Decreto del Politburó del Comité Central “Sobre la organización del Comité para los Asuntos de las Artes”, del 16 de diciembre de 1935.

evolución de las artes en general, a partir de este momento, el Comité para Asuntos de las Artes se encargaría de la gestión y la vigilancia de cada campo concreto de las artes a través de sus múltiples direcciones especializadas. En enero de 1936 fue nombrado director del Comité Platón Kérzhentsev, quien ocuparía el cargo hasta 1938, y que fue sustituido en 1939 por Mijaíl B. Jrápchenko²⁹⁰.

Dentro de este organismo existían diversos departamentos, que desde 1939 fueron: Dirección General de Instituciones Musicales, Dirección General de Teatros (GUT), Dirección General para el Control de Repertorios y Espectáculos, Dirección General de las Bellas Artes, Dirección General de Circo, Dirección General de Actividades Artísticas Amateur, y una subdirección para asuntos financieros (Golóvkina, 2012: p. 8). Además, el Comité para los Asuntos de las Artes también controlaba editoriales como *Iskusstvo*, *Múzyka*, *Sovetskii Judózhnik*, *Muzfonds*, *Sovetskii Grafik*, etc., y las direcciones controlaban, a su vez, numerosos subdepartamentos propios (por ejemplo, la GUT controlaba la Dirección de Teatros del Frente).

Los documentos del Comité para Asuntos de las Artes circulaban de manera interna entre los departamentos y administraciones del organismo, el Sovnarkom y el Comité Central, y entre los responsables teatros, brigadas de artistas, museos y otras instituciones y organismos culturales. Estos organismos, a su vez, eran los encargados de hacer llegar a los artistas las distintas informaciones con peticiones, sugerencias, indicaciones y órdenes procedentes del Comité para los Asuntos de las Artes.

²⁹⁰ Mijaíl Borísovich Jrápchenko fue el director del Comité para los Asuntos de las Artes desde 1939 a 1948. Sobre M.B. Jrápchenko, véase Perjin (2007).

Entre las tareas de las que se encargará el Comité, como veremos en el análisis de documentos, destacan: la elaboración de resoluciones, informes, cartas de instrucciones en las que establecían los temas a tratar y cómo mejorar las creaciones de los trabajadores del arte; llamamientos generales a artistas, teatros, instituciones musicales, etc. en los que se destacaba la necesidad e importancia de su participación en la guerra a través de la elaboración de determinadas obras; encargos, contratos y seguimiento de producción de obras teatrales, musicales y pictóricas; informes sobre las obras musicales y teatrales que interpretarán las brigadas del frente y, desde el frente, cartas de líderes militares de unidades o divisiones acerca del trabajo realizado; biografías de autores; listados de obras musicales que han de aparecer en los repertorios de teatros y radios; listas temáticas para exposiciones que incluían cuadros, postales, sellos, carteles o folletos; menciones a los artistas galardonados con el Premio Stalin; informaciones acerca de concesiones de sueldos, pensiones, viudedad y permisos de desplazamiento, traslado o comisiones de servicio (*kommandirovki*); informaciones acerca de las tareas de los grupos de arte amateur, sobre artistas o instalaciones culturales (museos, teatros) evacuados, etc.

En los documentos del Comité para los Asuntos de las Artes a los que tuvimos acceso, encontramos referencias a los siguientes departamentos bajo el control directo del Comité: Dirección General de Teatros (liderado por F.P. Bondarenko/ Y. Kaláshnikov), Dirección General de Instituciones Musicales (V. Surin), Dirección General de las Bellas Artes (V.A. Skavarikov), Dirección General para el Control de los Espectáculos y el

Repertorio, Dirección General de Contabilidad y Dirección General de Brigadas del Frente²⁹¹.

4.4.1. Análisis de documentos del Comité para los Asuntos de las Artes: consideraciones preliminares

La selección de documentos del Comité para los Asuntos de las Artes se hizo de un modo parcialmente aleatorio, condicionado por la falta de tiempo y los problemas de acceso y reproducción de los documentos. Para minimizar esa problemática, establecimos un criterio de selección de documentos según dos parámetros: temporal y temático.

En primer lugar, el parámetro temporal de selección de documentos determinó nuestra elección sobre la base de las grandes batallas y acontecimientos de mayor relevancia de la Gran Guerra Patriótica, esto es: Batallas de Moscú (octubre 1941- enero 1942), Stalingrado (agosto 1942-febrero 1943), Kursk (julio-agosto 1943), Dniéper (agosto-diciembre 1943) y Vorónezh (junio-julio 1943), así como el sitio de Leningrado (septiembre 1941-enero 1944). Esto hace que la gran mayoría de los escritos con los que contamos se centren en los años 1942 y 1943. En segundo lugar, guiamos nuestra elección por un parámetro temático. Los archivos del Comité incluían documentos pertenecientes a departamentos de artes que se encargaban de las distintas disciplinas artísticas. Puesto

²⁹¹ A partir de la literatura revisada, hemos concluido que la Dirección de Brigadas del Frente pertenecía a la GUT, pues no se cita como “departamento independiente” en ninguno de los libros consultados. Aun así, ya hemos mencionado que una “*upravlenie*” (dirección) estaba siempre por encima de un “*otdel*” (departamento). Por lo tanto, no podemos confirmar que, dada la importancia que estas agrupaciones adquirieron durante la guerra, no logaran, en algún momento, cierta independencia organizativa (que no temática) en relación a la GUT. En este sentido, cabe recordar que todo lo relacionado con el frente era revisado por la Dirección General Política, que se encargaba de su “idoneidad ideológica”, por lo que esta Dirección también infliría, de un modo u otro, en las actividades y formación de las brigadas.

que las listas eran inabarcables en el tiempo que teníamos, determinamos también hacer una selección representativa de las ramas de las artes que aparecían con más frecuencia en el fondo de documentos del Comité para los Asuntos de las Artes y que, en nuestra opinión, podrían ser más influyentes en la modelación de los imaginarios por la accesibilidad que la población en la retaguardia y los soldados en el frente tenían a estas formas artísticas. Finalmente, decidimos centrarnos en los documentos relativos a teatro, artes plásticas y música.

Somos conscientes de la parcialidad y la relativa escasez²⁹² en el rango de documentos presentados, pero consideramos que son una muestra representativa para nuestro objetivo. Todos han sido extraídos del Archivo Estatal Ruso de Literatura y Arte de Moscú y pertenecen al fondo 962, listas (*op.* en ruso) nº 2, 3, 5, 6, 7 y 10. Los documentos fueron emitidos por la Dirección General de Teatros y sus departamentos, la Dirección General de Instituciones Musicales y secciones adjuntas, la Dirección General de Bellas Artes y el Comité para los Asuntos de las Artes, principalmente, y están compuestos por cartas, informes, telegramas, decretos, órdenes, listados de obras y artistas, memorias y actas, principalmente.

Para organizar los documentos que analizaremos en este epígrafe hemos elaborado una tabla (en “Anexo 2”) con la información básica de cada expediente: localización, fecha, tipo de documento, emisor/receptor y contenido general. A partir de estos datos, profundizaremos en el contenido de los documentos más relevantes ordenándolos en función de la institución que los envió o recibió y de la fecha de emisión.

²⁹² Se pueden consultar el resto de fondos -aunque no acceder a ellos- en la página web de Archivo Estatal de Literatura y Arte (RGALI) en www.rgali.ru

Analizaremos estos documentos desde el punto de vista de sus contenidos, interesándonos por los mensajes que difundían, su forma, sus destinatarios, cómo pretenderían afectar a la construcción del imaginario soviético y si existía una “orientación didáctica” en ellos.

Veremos, al fin, cómo la obra de arte soviética se presenta como objeto simbólico, cuyo valor no es sólo creado por el artista, sino también por toda la institución artística que lo rodea (críticos, periodistas, órganos del poder encargados de la gestión del arte, etc.). Tras la guerra, como apunta Yakovskaya (2008), el arte estalinista interesa menos porque es más tranquilo, porque vive un proceso de estabilización. Es el arte de la legitimación, que al final de la guerra se verá acompañado de un repunte del culto al líder que entroniza a Stalin como salvador de la patria y líder de la victoria.

4.4.2. Dirección General de Teatros: repertorios y encargos

“What should you write? Poetry is fine. Novels are even better. But plays are now best of all. Plays are easy to understand.... It is no accident that the bourgeois class, at the outset, produced some of its greatest geniuses in drama: Shakespeare, Moilière... We must make our own plays”.

(Stalin citado en Gutkin, 1999: pp. 57-58)

El Comité para los Asuntos de las Artes encomendaba a la Dirección General de Teatros (GUT) la gestión de la dramaturgia soviética. Desde esta administración se encargaban de realizar informes acerca del estado de la escena teatral y de cómo proceder a la ampliación y mejora del repertorio atendiendo a las consideraciones expuestas por el Comité y definidas desde el Sovnarkom (o el Comité Central), de mantener

actualizada y ampliar la cartera de autores, de la gestión de encargos estatales de piezas teatrales, de la actualización del catálogo de obras disponibles, etc. Desde los teatros y otras instituciones regionales relacionadas con el teatro se informaba del número de obras representadas, el lugar y la aceptación que habían tenido entre el público²⁹³, de las que se preparaban para ser estrenadas o de los trabajadores en comisión de servicio. Las piezas más exitosas en ocasiones eran llevadas al cine (como *El Frente*²⁹⁴ o *Chapáev*²⁹⁵) y las brigadas teatrales representaban fragmentos de las mismas en sus actuaciones en el frente. Estas brigadas, como explicaremos en siguiente apartado, seguían las instrucciones de la Dirección General Política del Ejército Rojo y del Comité para Asuntos de las Artes a través, intuimos, de la GUT.

²⁹³ El 9 de agosto, por ejemplo, el Teatro del Arte de Moscú informaba de que había vendido todas las entradas para la representación de *Tres hermanas* de Chéjov (Fondo 962, lista 7, n° exp. 887).

²⁹⁴ Escrita por Aleksánder Korneichuk en 1942, *El Frente* narra las necesidades de cambio generacional en las filas del Ejército Rojo durante la Gran Guerra Patriótica. El viejo comandante Górllov dirige a sus hombres con tácticas antiguas adquiridas de su experiencia en la Guerra Civil, lo que los conduce a la derrota; Górllov se niega a aceptar los avances técnico-tácticos de la nueva guerra. Por el contrario, joven oficial Ógnev es la personificación del valor, la iniciativa, la fuerza moral, la firmeza militar y la inteligencia táctica. Finalmente, el mando pasará a las jóvenes generaciones. Fue galardonada con el Premio Stalin de primera categoría y serializada en *Pravda* en 1942 (Brooks, 2000: p. 176; Stites, 1995: p.123).

²⁹⁵ *Chapáev* es una novela escrita en 1923 por Dmitri Fúrmanov que cuenta la historia de un soldado y comandante del Ejército Rojo que sirvió durante la Primera Guerra Mundial y fue héroe de la Guerra Civil rusa. La versión cinematográfica es obra de los hermanos Vasil'ev (1934). Vasili Chapáev, personaje real a quien Fúrmanov conoció personalmente como comisario político de la división que lideraba el oficial, es uno de los héroes soviéticos más utilizados por la propaganda durante la Gran Guerra Patriótica, parte indispensable de la mitología heroica-militar de la ciudadanía soviética. De origen campesino y sin educación, su valor e inteligentes estrategias permitieron el éxito de sus tácticas frente a los blancos en la Guerra Civil y es ejemplo de buen liderazgo, conciencia política y disciplina.

El proceso de seguimiento de autores y obras comisionadas se repetía en todos los encargos estatales de las distintas disciplinas artísticas, como detallaremos a lo largo de este epígrafe. En el caso de las obras teatrales, en primer lugar, la GUT hacía un llamamiento a los posibles autores y realizaba los encargos, generalmente a través de los teatros o las uniones de escritores regionales o de repúblicas, que previamente habían expuesto las listas temáticas redactadas por la GUT a propuesta del Comité. Para que una obra fuera aceptada, el autor debía remitir un resumen de su obra o tema a tratar, o un borrador de la misma. Una vez recibida la propuesta, se procedía a la firma del contrato para la realización de la obra dentro de un plazo determinado y se adelantaba un porcentaje de la cantidad del pago final. Para que la obra fuese finalmente aceptada y se completase el pago por el trabajo, se exigía la introducción de ciertas modificaciones que, en ocasiones, requerían una transformación casi total de la pieza original. Finalmente, una vez incluidas las recomendaciones hechas por la GUT y el Comité, se finiquitaban los pagos y la obra podía ser impresa y llevada a escena. Este proceso se realizaba en colaboración con *Iskusstvo*, que era el ente que se ocupaba de la publicación de material literario.

El estrecho seguimiento y control de la creación artística de la URSS aseguraba que las obras publicadas o representadas respondían a las exigencias del Sovnarkom y del Comité Central. En los encargos no se solía juzgar tanto el valor artístico formal de la pieza como su adecuación ideológica. Los personajes podían presentar “debilidades” (por no reflejar bien las características que debían encarnar, por ejemplo) o la temática podía resultar inadecuada (por tratar un tema “innecesario” para el arte soviético en ese momento o abordarlo de modo incorrecto). Como veremos, los protagonistas estaban definidos y poseían unas particularidades muy concretas, y los temas a tratar también habían sido

previamente delimitados y especificados, por lo que exceder estos márgenes significaba que la obra no pasaría el filtro de la GUT o del Comité.

En el primer año de guerra, la llamada a la movilización de los artistas fue prioritaria en los mensajes propagandísticos. Tras los primeros meses de combate, el gobierno soviético preveía una lucha larga y extenuante, motivo por el cual esta apelación a movilizar a las fuerzas del arte fue persistente y enérgica al menos hasta finales de 1942. El 15 de marzo de 1942, desde el Comité para Asuntos de las Artes, Mijaíl Jrápchenko (Fondo 962, lista 7, nº exp. 887) destacaba la magnífica respuesta de los artistas soviéticos a los llamamientos del gobierno al comienzo de la guerra: habían puesto todas sus fuerzas y su trabajo al servicio de la defensa de la Patria, “*subordinando su actividad creativa a las tareas de la guerra patriótica*”. Mención especial merecían los dramaturgos de la URSS, que respondieron destacando en sus obras “*la heroica lucha del pueblo ruso contra sus enemigos*”. En este informe se destacan algunas de las obras que estaban siendo utilizadas por los distintos teatros y nos sirven como ejemplo para entender los tipos de personajes y temáticas que el Comité quería potenciar. Estas obras tratan “*el gran patriotismo del pueblo ruso*” en guerras como la de 1812 (Lípskerov y sus obras *Nadezhda Dúrova*²⁹⁶ y *Denís Davydov*²⁹⁷) o en otras batallas, o exhiben

²⁹⁶ Escribió esta obra con Aleksánder Kochetkov. Dúrova fue una mujer rusa que se disfrazó de hombre para participar en las guerras napoleónicas con la caballería rusa y fue condecorada por su actuación. Es considerada la primera mujer oficial en los ejércitos rusos. Hemos encontrado esta obra digitalizada en la biblioteca digital de Tomsk [Ref. en <http://elib.tomsk.ru/purl/1-6716/>]. En la portada y en la segunda página del libro vemos que la editorial encarga de la edición del libro es *Muzgiz* -que se encargaba de las publicaciones de tipo musical-. Asimismo, en la información editorial que aparece al final de la tercera página, junto al número de tirada, podemos leer el nombre de la editorial “*Krasnoe Snamyá*”, de Tomsk, cuya imprenta se encargó de la manufactura de estos ejemplares. No hemos podido encontrar referencias acerca de por qué *Muzgiz* -y no *Iskusstvo* u otra editorial estatal relacionada con la edición literaria- se encargó de la

héroes de la Gran Guerra Patriótica que destacaron por su audacia y valentía en la lucha contra el enemigo fascista (en las obras de Gueorgui Mdivani y *Batal'ón idut na zapad – El batallón se dirige a occidente*, o Konstantín Finn y *Klyuchi Berlina - Las llaves de Berlín*). Este tipo de pieza busca fomentar el patriotismo y mostrar al público la posibilidad de la victoria: si una vez se logró ante un ejército teóricamente invencible como el de Napoleón, el pueblo soviético, unido, logrará vencer de nuevo siguiendo el ejemplo de los grandes héroes de otras épocas, de los que son herederos. El documento informa también acerca de las obras con las que trabajan en ese momento algunos teatros: el Teatro Artístico Académico de Moscú “Gorki” iba a estrenar nuevos espectáculos, entre ellos *El carrillón del Kremlin (Kremlevskie Kuranty)*²⁹⁸, de Nikolái Pogodin; el teatro Maly había terminado la producción de *Guerra y Paz*; el Teatro del Komsomol de Lenin contaba con nuevos espectáculos, como *Komandiry vedut korabli (Los comandantes dirigen nuestros barcos, “sobre nuestra heroica flota”)*; el Teatro Mossovet tenía en escena *Profesor Mamlok*; y el Teatro Musical de Donetsk, de la ciudad de Stalino -su antiguo nombre-, estrenaba la temporada con *Iván Susanin*²⁹⁹.

En 1942, la GUT contaba, entre otros, con el siguiente índice de obras teatrales (Fondo 962, lista 7, nº 1112, pp. 2-3), categorizadas según temática: sobre “*temas contemporáneos pero de preguerra*” (Lench con

edición de esta obra teatral. En la tercera página, además, aparecen otros datos interesantes: por un lado, que la pieza cuenta con una tirada de 250 ejemplares y, por otro, que ha sido impresa por encargo de la Dirección de Asuntos para las Artes de Tomsk.

²⁹⁷ Soldado y poeta que participó en la guerra contra Napoleón en 1812.

²⁹⁸ Escrita en 1940, es una obra protagonizada por el Lenin de los años 20 y muestra el gran carácter optimista del líder de la URSS durante la época de reorganización económica y electrificación del país.

²⁹⁹ Sobre un héroe que se sacrifica por su patria para expulsar del país al ejército invasor polaco y en defensa del zar Miguel I, con quien se inicia la dinastía Románov.

Zvezdá pervoi velichiny - Estrella de primera magnitud, o Gregory Kats y Mijaíl Shtitel'man con *Tvoi dobryi drug - Tu buen amigo*); obras teatrales de “temática bélica contemporánea” (muy demandadas, como veremos a lo largo de este capítulo y en los artículos de *Literatúrnyaya Gazeta*) de dramaturgos como Mdivani, Arkadi Pérventsev, Vladímir Solov'ev (*El capitán General Kutúzov*), Vladímir Guran (*Smelye pobezhdayut - Los valientes vencerán*), Fibij y Kupriyánov (*Snega Finlandii - Las nieves de Finlandia*), Vladímir Stavski (*Voiná - Guerra*³⁰⁰), Aleksánder Afinogénov³⁰¹ (*Nakanune - En vísperas*³⁰²), los hermanos Tur y L. Shéinin (*Dym otéchestva - El humo de la patria*³⁰³), el ucraniano Aleksánder Korneichuk (*Partizany stépyaj Ukrainy - Partisanos de las estepas de*

³⁰⁰ En 1941, Stavski, quien moriría en el frente dos años después, escribía esta pieza sobre la Guerra Civil. Al inicio de la guerra, desde el Comité encargaron obras que representaran a héroes y acontecimientos sobre el conflicto civil ruso. Con el proceso de “desestalinización” y, en cierto modo, “desideologización” que se vivió durante la Gran Guerra Patriótica, la temática de la Guerra Civil podía percibirse como excesivamente ideologizada, pues enfrentó a dos facciones del mismo país en un momento en el que la propaganda de guerra hablaba de la unidad de los pueblos. Por tanto, la demanda de obras que trataran este tema fue disminuyendo paulatinamente a lo largo de 1942.

³⁰¹ Aleksánder Afinogénov perteneció al ámbito del Partido desde su adolescencia. Fue censor militar y editor de periódicos y perteneció a la RAPP, desde donde defendía el realismo proletario (mostrar la realidad sin embellecerla, destacando las contradicciones de clase existentes dentro de la sociedad soviética). Consideraba a Stalin su mentor literario y le enviaba sus obras para su revisión y opinión personal. Su característico acercamiento psicológico al personaje y la crítica que impregnaba la imagen de algunos personajes y ciertos aspectos de la sociedad burguesa, le acarrearón duros reproches. En la época del Terror fue interrogado por el NKVD, pero finalmente no sería purgado. Murió en un bombardeo al inicio de la Gran Guerra Patriótica (Hellbeck, 2006: pp. 285-345).

³⁰² *Nakanune (En vísperas)* es un drama publicado póstumamente en 1942 y dedicado a la lucha contra el fascismo. La obra está escrita al inicio de la guerra, pero incompleta por la muerte del autor durante un bombardeo aéreo en Moscú (Engelstein y Sandler, 2000: p. 93). Trata sobre el cambio que supone para una familia rusa el inicio de la Segunda Guerra Mundial.

³⁰³ Al comienzo de la Gran Guerra Patriótica, el hijo de un antiguo terrateniente regresa a su pueblo con el uniforme nazi y reclama las propiedades de su familia. Demuestra y ejemplifica, junto a los oficiales alemanes que lo acompañan y de los que es una marioneta, la gran crueldad del enemigo.

*Ucrania*³⁰⁴) y Konstantín Símonov (*Russkie lyudi - Rusos*³⁰⁵). Junto al nombre de algunas obras aparecen anotaciones como “*en proceso de revisión*” -con las piezas de Anatoli Mariengof o Aleksánder Kapler- o “*rechazada*”. El registro enumera también obras de temática “*actual fascista*,” obras de teatro infantil (Alekséi Simukov, *Volshebnoe zernó - La semilla mágica*), y piezas de corte histórico (como *Davnym Davnó - Hace mucho tiempo* de Aleksánder Gladkov -terminada antes de la guerra³⁰⁶-, los *Iván el Terrible* de Solov’ev y de Alekséi Tolstói -el autor de la versión más conocida-, y la mencionada *Nadezhda Dúrova*, de K. Lípskerov y A. Kochetkov).

Los listados de repertorios suelen estar firmados por miembros del Comité para los Asuntos de las Artes. En este caso, el vicepresidente del Comité, Solodóvnikov, (Fondo 962, lista 7, nº exp. 887) firma un repertorio junto al jefe de la sección principal del Control para Espectáculos y Repertorios, en 1943, que incluye *Suvórov* de Bájarev y Razumovski, *Profesor*

³⁰⁴ Escrita en 1942 y Premio Stalin de Primera categoría ese mismo año, trata la historia de un pueblo ucraniano acosado por el avance de las tropas alemanas. El pueblo decide resistir por sus propios medios y aplicando las tácticas de tierra quemada. Sospechan que entre ellos se esconde un espía o colaboracionista. Cuando este es descubierto, es obligado a suicidarse. Cabe recordar que Kiev se perdió en los primeros meses de guerra, tras una dura batalla en la que los ucranianos opusieron gran resistencia.

³⁰⁵ La obra recibió el premio Stalin de segunda categoría en 1943. *Russkie Lyudi (Rusos)* fue escrita en 1942 y es un drama sobre las dificultades de la guerra y la gran capacidad de resistencia humana y transformación del pueblo soviético. Se desarrolla en una ciudad ocupada por los alemanes en agosto de 1941. A pesar de las enormes dificultades, pérdidas y sufrimientos, los soviéticos muestran su valor y coraje y conservan la fe en la victoria. Esta obra podría considerarse una de las más representativa del drama soviético de guerra: reúne misiones secretas contra el enemigo, hombres y mujeres que trabajan juntos y al mismo nivel, acciones heroicas, luchas contra los alemanes, romance entre el héroe y la heroína, la muerte de un camarada; también aparecen cobardes, traidores y elementos de la Rusia prerrevolucionaria, patrióticos y nacionalistas (Stites, 1995).

³⁰⁶ Se desarrolla durante la guerra contra Napoleón, en 1812.

*Mamlok*³⁰⁷ de Wolf, *Shel soldat s fronta - El soldado se fue al frente*, de Valentín Katáev ³⁰⁸, *El Capitán General Kutúzov - Fel'dmarshal Kutuzov*³⁰⁹ de Solov'ev, *Un chico de nuestra ciudad - Páren' iz náshego góroda*³¹⁰, de Konstantín Símonov, *Prodolzhenie sleduet - Hay que continuar*, de A. Ya. Brushtéin, *Moi Syn – Mi hijo*, de O. Litovski, *Pedro I* de Alekséi Tolstói³¹¹, *Chelovek s ruzh'em - Un hombre con armas*³¹² y

³⁰⁷ *Profesor Mamlok* es una obra del escritor alemán Friedrich Wolf de 1933, llevada al cine en 1938. Mamlok es un reputado cirujano judío al que no le interesan los debates políticos. Su hijo Rolf, comunista, se adhiere al movimiento de resistencia contra Hitler cuando este alcanza el poder y Mamlok lo echa de su casa. Poco tiempo después, el cirujano es obligado a abandonar su clínica y no puede practicar más la medicina debido a su origen judío. Sufre constantes humillaciones por parte de los oficiales alemanes y su hijo es arrestado y brutalmente torturado. Estos acontecimientos le hacen cambiar de opinión y se posiciona políticamente, hablando a favor de la resistencia. En el seguimiento de autores, a finales de 1941 (no concreta fecha) se informaba de que F. Wolf vivía “en Alma-Ata y trabaja en una obra antifascista. El plazo del acuerdo se cumple 1 de diciembre de 1941” (Fondo 962, lista 7, nº 1112, p. 1).

³⁰⁸ Valentín Katáev escribió en 1937 este texto que trata la historia de amor y actividades clandestinas de un joven soldado durante la ocupación alemana de Ucrania en 1918. Narra la historia de su huida al monte cuando los alemanes entran en territorio ucraniano y de cómo crea una brigada de guerrilleros que finalmente formará parte del Ejército Rojo. Acerca de Katáev, la información con la que contaban a finales de 1941 en el Comité indicaba que su lugar de residencia era la ciudad de Kúibyshev -probablemente había sido evacuado allí-. En esos momentos trabaja en una comedia cuyo héroe era un soldado del Ejército Rojo. El autor intentaba mostrar “*la unidad del pueblo soviético y el amor con el que el pueblo rodea a sus combatientes*” (Fondo 962, lista 7, nº 1112, p. 7).

³⁰⁹ El mariscal de campo Kutúzov combatió con éxito en las guerras napoleónicas y fue discípulo del también mariscal Aleksánder Suvórov. Ambos personajes son referencias constantes en la recuperación de personajes y valores del pasado. A finales de 1941, informaban al Comité de que V. Solov'ev vivía en Transcaucasia y trabajaba en la obra *Ciudadanos de la ciudad de Lenin* (Fondo 962, lista 7, nº 1112, p. 8).

³¹⁰ *Un chico de nuestra ciudad*, escrita por Konstantín Símonov en 1941, es una obra de teatro que narra las peripecias de Serguéi Lukonin, un joven de Sarátov que deja su ciudad para ingresar en la escuela de tanquistas. En 1936 es enviado a la Guerra Civil española, donde es hecho prisionero por los alemanes. Finalmente, consigue escapar tras los interrogatorios, aunque es herido en la huida. En 1941 acude de nuevo al frente con motivo del inicio de la Gran Guerra Patriótica y allí se encuentra con el alemán que lo interrogó en España. La obra fue llevada al cine en 1941, en una película con el mismo nombre y dirigida por Aleksánder Stoller.

³¹¹ En el año 1941, Tolstói aparecía en los seguimientos del Comité por el encargo de la obra sobre *Iván el Terrible* (Fondo 962, lista 7, nº 1112, p. 9).

El carrillón del Kremlin de Nikolái Pogodin, *Lyubov' Yarovaya*³¹³ de Konstantín Trenev, *Parjómenko* de Vsévolod Ivanov³¹⁴, *Chapáev* de Fúrmanov, *Razlom - La fractura* de Borís Lavrenev, *Bezpokóinaya stárost' - Vejez intranquila* de Leonid Rajmánov, *Platón Krechet*³¹⁵ y *Partisanos de las estepas de Ucrania* de Korneichuk, *Skazka - Cuento y Dvátsts' let spustýá - Veinte años después* de Mijaíl Svetlov, *Uchítel' - El Profesor* de Serguéi Gerásimov³¹⁶, *So vsyákim mózhet sluchitsya - Le puede ocurrir a cualquiera* de Borís Romashov, *Pérvaya Konnya-Primera Caballería*³¹⁷ de Vsévolod Vishnevski, y *Glubókaya Razvedka - Misión de reconocimiento* de Kron.

³¹² Los acontecimientos de esta obra tienen lugar durante la Revolución de Octubre. El soldado Iván Shadrin es enviado a Petrogrado para entregar a Lenin una carta con preguntas de sus camaradas. Shadrin vaga por el Instituto Smolny en busca de agua hirviendo y se encuentra casualmente con un hombre al que le pregunta dónde encontrar lo que necesita y que le responde amablemente. Posteriormente es informado de que había estado hablando con el mismísimo Lenin. Tras esto regresa al frente, donde es hecho prisionero por el Ejército Blanco, aunque logra escapar. Finalmente, se encontrará con Lenin y Stalin y recordarán divertidamente el episodio en que no reconoció a Lenin.

³¹³ Ambientada en Crimea durante la Guerra Civil rusa, esta obra, llevada al cine en 1953, está protagonizada por Lyubov' Yarovaya, una maestra que acude al comisario Román Koshkin, máximo representante de la autoridad local, con información acerca de la entrada de los blancos en la ciudad.

³¹⁴ Escrita en 1942, narra la heroica vida y muerte de Aleksánder Parjómenko, un viejo bolchevique que participó en la Guerra Civil.

³¹⁵ El autor recibió el Premio Stalin de primera categoría en 1941. La obra fue escrita entre 1934 y 1935 y narra la historia de Platón Krechet, un cirujano idealista, noble y con gran sensibilidad artísticas que trabaja por mejorar la sociedad soviética. Frente a él, el director del hospital, un saboteador del progreso socialista. Krechet opera a un hombre que finalmente muere durante la operación, por lo que es acusado injustamente de mala praxis.

³¹⁶ Es una obra sobre conflictos intergeneracionales. Stepán Lautin regresa a su ciudad natal tras terminar sus estudios con el objetivo de montar una nueva escuela. La idea es bien recibida por todo el pueblo, excepto por su padre, quien cree que ha regresado porque no ha alcanzado el éxito en la ciudad.

³¹⁷ Hace referencia a un cuerpo de caballería. La acción ocurre en el frente polaco durante 1920 y narra el proceso de formación del ejército y la Caballería Roja. Aparecen en la obra Voroshílov, Stalin o Timoshenko, entre otros.

En 1943, la GUT contaba con las siguientes obras en representación (Fondo 962, lista 7, n° exp. 1230): El Teatro de Ópera y Ballet de Leningrado S.M. Kírov pasaba el ballet de Aram Jachaturián *Gayanéh*; en el MJAT se representaban *El carrillón del Kremlin*, *Misión de reconocimiento* y *El Frente*; en el Teatro Pushkin, *Invasión, Rusos* y *El Frente*; en el Teatro Vajtángov *Oleko Dúndich*³¹⁸, *El Frente* y *Cyrano de Bergerac*.

La GUT también se encargaba de remitir cédulas informativas dirigidas al director del Comité con informaciones detalladas de las obras en cartel y el número de veces que se representas en cada teatro (Fondo 962, lista 7, n° exp. 1230)³¹⁹. Casi todas las obras trataban sobre los mismos temas: acontecimientos y héroes de 1812, héroes cotidianos actuales (soldados o ciudadanos en la Gran Guerra Patriótica, principalmente) o revolucionarios de la Guerra Civil como Oleko Dúndich. Las más representadas, según esta información, son *Rusos, Nashestvie - Invasión*³²⁰ y *Un chico de nuestra ciudad*. Entre las “obras clásicas” destacan *Zhdi menyá -Espérame*³²¹ o *Sinii platochek- El pañuelo azul*³²².

³¹⁸ Dúndich fue un revolucionario de enorme valor que participó en la Guerra Civil (en el cuerpo ecuestre del Ejército Rojo) y en la Primera Guerra Mundial.

³¹⁹ Véase “Documento 18” en el Anexo.

³²⁰ De Leonid Leónov, una de las obras más representadas durante la Gran Guerra Patria, narra los primeros días de la guerra en un pequeño pueblo ruso desde una complejidad psicológica que la hacía destacar sobre el resto de obras teatrales de la época.

³²¹ Del famoso poema de Símonov sobre un soldado ruso que se va al frente y le pide a su amada que lo espere. En el número de *Literatura i Iskusstvo* del 4 de julio de 1942, veremos una referencia a la importancia que para los soldados tuvo este poema, quienes lo arrancaban de los periódicos para mandarlos a sus personas queridas.

³²² Sobre amor y separación en tiempos de guerra.

Para que desde la Dirección de Teatros y desde el Comité para los Asuntos de las Artes pudieran conocer el trabajo que llevaban a cabo los teatros soviéticos y si este respondía o no a las exigencias del momento, cada uno de ellos informaba puntualmente de las obras y autores con los que trabajaban y del estado de su producción. Además, también les remitían las solicitudes de colaboración de ciertos teatros con determinados dramaturgos y razonaban la aportación positiva del autor a la labor de ese teatro en particular. El 25 de noviembre de 1943, el director del Teatro Evgueni Vajtánov y el director adjunto del Departamento Literario se dirigen por carta a Mijaíl Jrápchenko (Fondo 962, lista 7, n° exp. 1230) en relación a la colaboración exclusiva del escritor Vasili Grossman, quien trabaja con ellos desde 1940. Informan de que en el año 1941 Grossman escribió *Esli vérit' pifagorejtsam –Si tuviéramos que creer a los pitagóricos*³²³, y que en ese momento está trabajando en una obra nueva:

“... en cooperación creativa con el teatro bajo el asesoramiento de sus artistas y directores (...). Partiendo de lo expuesto más arriba, el teatro Vajtánov se dirige a usted con la petición de que en el contrato con el Comité para los Asuntos de las Artes adjunto al Sovnarkom de la URSS con V. Grossman para la escritura de obras por orden estatal, se incluya un punto sobre la concesión al Teatro Vajtánov del derecho a la primera representación teatral de la nueva obra de Grossman en Moscú”.

Para que los autores respondieran con la excelencia debida a las necesidades de repertorio en tiempos de guerra, el Comité estableció una

³²³ La escribió antes de la guerra, pero no llegaría a publicarse hasta 1946. Fue duramente criticada en *Pravda* (Garrard, 2010: p. 301).

serie de temáticas que debían de tratar las obras realizadas bajo encargo estatal. Así, en 1942, los temas recomendados eran, principalmente, los siguientes (Fondo 962, lista 7, nº 1112, pp. 139-151):

“1. Patriotismo soviético, sentimiento del deber ante el país y el pueblo, amor hacia la patria, lealtad a la labor de Lenin y Stalin (...). En su conferencia en el XVIII congreso del partido, el camarada Stalin dijo: «¿Qué es necesario para adelantar económicamente a los principales países capitalistas? Es necesario, ante todo, un indómito deseo avanzar y voluntad (...) [para] la ampliación por todos los medios de nuestra industria socialista» (...) 2. El Ejército Rojo: una escuela de valentía (...).”

En el ejército los jóvenes adquieren preparación táctica, aprenden a “golpear al enemigo”, pero, además, se educan en civismo, ya que en el Ejército Rojo los combatientes refuerzan sus conocimientos políticos, estudian el marxismo-leninismo. El Ejército “*educa en la disciplina, eficiencia y operatividad en el trabajo, desarrolla el sentimiento de artistas, la camaradería, el sentimiento del deber hacia el país, hacia el partido, educa en el valor (...)*”.

Otro tema muy demandado en las obras literarias de la época de guerra era la “3. *Imagen de los dirigentes y jefes militares*”. Como mencionamos previamente, la intención era extraer de esos héroes (porque los “dirigentes militares” eran siempre héroes) sus características y valores más positivos para “traspasarlos” al nuevo héroe soviético cotidiano. El nuevo protagonista era el “héroe ordinario” (soldado, trabajador de una fábrica, madre de familia, etc.), de forma que la propaganda, al jugar con la asimilación de estas características del héroe del pasado al actual,

contribuiría a la formación del imaginario del ciudadano común proporcionándole algunos de los valores fundamentales para lograr la victoria en una guerra: valentía, iniciativa, amor a la patria, capacidad de sacrificio, diligencia en su trabajo, etc. Como ejemplos de estos “líderes militares” en los documentos del Comité se citan a Stalin, Chapáev y Nikolái Shchors (el “Chapáev ucraniano”), entre otros. Los rasgos distintivos de los jefes militares son la *“alta pureza moral y profunda dedicación a los ideales, encendida fidelidad al partido, amor patriótico hacia su patria, serenidad y claridad en el pensamiento y seguridad (en sí mismo) bolchevique en la consecución del objetivo, tranquilidad y entereza (...)”* (Fondo 962, lista 7, nº 1112, pp. 139-151). Entre los rasgos citados, nos parece destacable la mención a la *“encendida fidelidad al partido”*. Este es un documento emitido a principios de 1942, por lo que aún era “admisible” exigir el sacrificio por la Partido y la patria no había copado todo el espacio de objeto al que venerar y por el que luchar.

El héroe soviético tenía que tener las características de un gran líder militar, pero su procedencia debía ser humilde, porque así se alentaba a la lucha desde cualquier estrato, a la idea de que cualquiera puede ser un héroe y contribuir con su trabajo a la defensa de la patria. El héroe no era sólo el que luchaba con un arma en el frente, sino todo aquel que, desde sus posibilidades, contribuía a la lucha desde la retaguardia: *“4. Retaguardia y frente (...). La lucha contra el enemigo no sólo la conduce el ejército en el frente, sino también la población organizada en la retaguardia. (...). Cualquier persona puede participar en la guerra actual, por eso se demanda de cada uno sentido del deber y abnegada devoción a la patria (...)”*. Además, el héroe que desde la GUT exigen ha de representar también la *“imagen del comandante hecho en el*

socialismo” y la del “*héroe en la época estalinista*” (Fondo 962, lista 7, nº 1112, pp. 139-151).

El héroe estalinista aparece encarnado en personajes como Chkalov y Grómov (pilotos y Héroes de la Unión Soviética), Fédorov (quien diseñó armas automáticas y participó en la Guerra Civil y en la Gran Guerra Patriótica), Lysenko (biólogo y agrónomo que rechazó las leyes de Mendel y colaboró en la colectivización estalinista), etc. Este párrafo resume, al fin, el objetivo de la propaganda al presentar al héroe soviético como un ciudadano común [el subrayado es nuestro]:

“Es completamente natural el deseo de los espectadores soviéticos de ver sobre el escenario imágenes de personas parecidas a ellos. El descubrimiento artístico de la imagen del héroe del país socialista inculca la creencia en sus propias fuerzas y posibilidades, desarrolla el valor del amor profundo hacia la patria de su pueblo, educa en la aspiración de la juventud para ser parecidos en todo a esos héroes” (Fondo 962, lista 7, nº 1112, pp. 139-151).

Este documento también destaca que las leyes estatales sobre disciplina laboral, sobre la jornada de ocho horas, por ejemplo, son también un medio para la educación, ya que “*incrementan el sentimiento de responsabilidad, disciplinan a la persona, incrementan la vigilancia en el trabajo, destrozan la flojedad, exigen una postura honrada hacia el trabajo*”. Relacionamos este punto con la petición a la población de que realicen mayores esfuerzos en la defensa de la patria. Esa “disciplina laboral” durante la guerra va acompañada de abnegación, diligencia y compromiso absoluto, no únicamente con el Partido, sino con la patria.

La unidad es otro tema recurrente en la propaganda bélica. En el caso de la Unión Soviética, este rasgo adquiere aún mayor magnitud, ya que el país estaba compuesto por multitud de nacionalidades. Y no sólo se trataba de la unión de las diferentes naciones, sino de la unión de los diferentes “estratos” aún existentes en una teórica sociedad sin clases: “6. *La unión de los obreros, campesinos y la intelligentsia soviética en un único frente laboral, la unidad moralmente política de nuestra sociedad y la amistad de los pueblos de nuestro país: son tres de los importantes factores de la política de la Unión Soviética (...)*” (Fondo 962, lista 7, nº 1112, pp. 139-151).

Finalmente, otros temas que el informe incluye entre las exigencias del Comité para las piezas teatrales soviéticas de 1942 eran:

“10. *Moral comunista y el reforzamiento soviético de la familia (...)*. 11. *La juventud soviética: constructores de la sociedad comunista. Destacar el papel del Komsomol, las hazañas de los jóvenes estajanovistas, pilotos, científicos, etc. Las características distintivas de nuestra juventud son su profunda riqueza ideológica, su fidelidad a la labor de Lenin y Stalin «la claridad del objetivo, la persistencia en materia de avances de los objetivos y la firmeza de carácter, que acaban con cualquier obstáculo» (...)*. 12. *Gentes de pueblos koljosianos (...)*. *Ya no hay más pueblos viejos, oscuros, embrutecidos y pobres; ha desaparecido para siempre el idiotismo del pueblo*”. (Fondo 962, lista 7, nº 1112, pp. 139-151)

Una vez establecidas las temáticas de carácter general, se precisaba qué dramaturgo se encargaría de trabajar sobre cada tema (Fondo 962, lista 7,

nº 1112, pp. 151-155)³²⁴. Con cada encargo estatal se elaboraba un contrato que repetía una misma fórmula (Fondo 962, lista 7, nº exp. 1229, pp. 5 y ss.)³²⁵: el vicepresidente del Comité para los Asuntos de las Artes, Solodóvnikov, firma el contrato con un dramaturgo que se compromete a escribir una obra sobre un determinado tema en un tiempo concreto. El Comité recibirá la obra y contará con 30 días para realizar un informe en el que añadirá los cambios y enmiendas que considere oportunos para mejorarla, informará al autor sobre ellos y le pedirá que introduzca los necesarios. Una vez realizados dichos cambios, el Comité resolverá en el plazo de dos semanas acerca de la aceptación o no de la obra. Si el autor ha de introducir nuevas rectificaciones posteriores a estas primeras, contará con el plazo de un mes, y el Comité resolverá en 10 días. En caso de que, finalmente, la obra sea aceptada, el Comité se quedará con todos los derechos sobre la obra. En el contrato también figura el pago que recibirá el autor por su trabajo, que se hace en dos entregas: la primera, con la firma del contrato, de un 25% del total; la segunda, con la entrega definitiva de la obra, del 75% restante. En el caso de que la obra sea considerada como de “*calidad ideológica-artística*” superior, la suma puede ser mayor de lo acordado en el contrato. Si la obra, pese a las correcciones introducidas, finalmente no es aceptada, el autor deberá devolver el adelanto del pago.

Tras la firma del contrato se producía el intercambio epistolar entre autor, la GUT y el Comité para la aceptación definitiva (o no) de la obra con la inclusión de las modificaciones y recomendaciones realizadas. El primer paso consistía en el envío, por parte del autor, de un resumen o borrador de la obra que iba a escribir, destacando los aspectos que se señalaban en

³²⁴ Véase “Documento 15” en el Anexo.

³²⁵ Véase “Documento 16” en el Anexo.

las temáticas prioritarias para el Comité (Fondo 962, lista 7, n° exp. 1229, pp. 10-11)³²⁶. A continuación, recibía el dictamen de la GUT, tras la consideración del Comité, acerca de su propuesta. En ocasiones, la GUT apremiaba al autor a enviar la obra revisada con las recomendaciones propuestas (Fondo 962, lista 7, n° exp. 1230)³²⁷.

El tono con el que la Dirección de Teatros se dirigía a los autores, con frecuencia, carecía de tacto y era más de orden que de consejo. El 4 de marzo de 1943, el instructor de la Dirección General de Teatros escribía a un autor en relación a su obra, de la que decía que “*de ninguna manera se puede llamar obra de teatro*”. Criticaba duramente la pieza, alegando que sus escenas no tenían un hilo unitario, la falta de cooperación entre las acciones y que ni el conflicto ni los personajes respondían bien en la obra. Además, le reprochaba que el protagonista mostraba una imagen “*vaga e inactiva*” (Fondo 962, lista 7, n° exp. 1230).

Puntualmente, la GUT redactaba informes para el Comité para los Asuntos de las Artes y sus órganos sobre el estado de los encargos estatales a los dramaturgos. En el informe del 1 de agosto de 1942 (Fondo 962, lista 7, n° 1112, pp. 113-116) aclaran, en primer lugar, que los encargos que describen en el mismo fueron realizados a principios de 1941 con el objetivo de crear obras “*de gran calidad artística en temas de vital importancia para la vida del pueblo soviético*”. Recalca que la experiencia ha demostrado la utilidad y conveniencia de los encargos estatales, que se han manifestado eficaces para la “*dirección creativa del trabajo de los dramaturgos*” al incidir en la forma “*ideológica-artística y*

³²⁶ Véase “Documento 19” en el Anexo.

³²⁷ Véase “Documento 20” en el Anexo.

organizativa-operativa” de los mismos. Adjunta una lista de los autores y las obras sobre las que trabajan o han trabajado³²⁸.

La Oficina de Contabilidad de la Dirección de Teatros tramitaba los pagos a los autores por los encargos estatales. Cuando el acuerdo era corroborado, la Oficina era informada y la GUT podía solicitar un adelanto del pago según las condiciones del contrato³²⁹. También podía requerir la anulación de los acuerdos y exigir la devolución de lo pagado por no entregar los trabajos contratados en el tiempo estipulado:

“A petición del presidente del Comité, camarada Jrápchenko M., pido la anulación del acuerdo con S.D. Golovachev del 15 de febrero de 1943 por la obra “La ley de Arquímedes” en vista de que no ha sido entregada. Se le entregó al autor un adelanto de 1000 rublos a recobrar.

*Director del GUT, Kaláshnikov. 25 de mayo de 1943”*³³⁰.

(Fondo 962, lista 7, n° de exp. 1229, p. 26)

La Dirección General de Teatros también informaba al Comité sobre las carencias que había percibido en el ámbito teatral. En septiembre de 1942, un documento remitido desde la GUT y firmado por Jrápchenko en una esquina con un “*conforme*” el 6 de agosto de 1942 (Fondo 962, lista 7, n° exp. 1229, pp. 76) denunciaba que contaban con gran número de obras de

³²⁸ Véase “Documento 17” en el Anexo.

³²⁹ Numerosos ejemplos de estas solicitudes de adelanto en el pago se pueden encontrar el Fondo 962, lista 7, n° exp. 1229.

³³⁰ El acuerdo para crear esta obra se había firmado en febrero de 1943 por 4000 rublos (Fondo 962, lista 7, n° exp. 1229, p. 25).

un acto (petición muy extendida durante la Gran Guerra Patriótica), pero que muchas mostraban deficiencias en:

“a) la naturaleza limitada de los temas. La principal imagen es la de las obras sobre la lucha antifascista en occidente y los movimientos partisanos durante la Guerra Patriótica. b) la impotencia dramática. Las obras que destacan tramas más o menos agudas, de un interés prestado de la dramaturgia de tercera categoría anglo-americana, son inverosímiles e irrealizables. c) la ausencia de imágenes claras, de materiales para el trabajo del actor. Esto dificulta el montaje de las obras en los teatros y lleva a una popularización ideológicamente deficiente”.

Para elevar el nivel general de la dramaturgia de un acto, proponía crear, al menos, *“algunas obras de teatro ejemplares en su actitud ideológica-artística”*. Aconsejaba que los encargos de obras de teatro de un acto fueran poco numerosos y se distribuyesen entre literatos y dramaturgos experimentados que proveyeran *“obras de temas importantes de la vida del pueblo soviético durante el periodo de la Gran Guerra Patriótica”*. Para eliminar las negligencias del ámbito teatral descritas, se adjuntaba una lista de candidatos aceptables compuesta por 23 nombres más dos añadidos a mano por Jrápchenko y algunos tachados y sustituidos por otros. Se proponía, asimismo, una lista de temas (como los que hemos destacado anteriormente) y se determinaba que el encargo habría de estar completo en el plazo de dos meses y el autor recibiría la cantidad de 4000 rublos por obra, aunque la cifra podría ser diferente según valía (Fondo 962, lista 7, nº exp. 1229, p. 27). El objetivo final, como podemos observar, era controlar el proceso entero de creación de la obra, pero

también, en cierto modo, la evolución (o involución) del propio autor, que se veía impelido a modificar una y otra vez una misma pieza hasta que esta se ajustase a los cánones exigidos por el Comité, muchas veces perdiendo calidad artística en el camino, aunque, teóricamente, ganando carga ideológica, útil en la formación del imaginario soviético, y, sobre todo, en la movilización de cara a la guerra.

El trabajo de la Dirección General de Teatros no se relajó con el final de la guerra. En mayo de 1945, solicitaban información desde el Comité a teatros y uniones para presentar nuevos repertorios, listas de directores, compilación de obras y espacios disponibles para representaciones por todo el territorio de la URSS. Al final de la guerra, el gran triunfador fue Stalin, quien sería presentado por la propaganda como el artífice principal de la victoria. Por este motivo se cuidaron con detalle las obras en las que él aparecía.

Previamente, Mijaíl Jrápchenko había advertido (Fondo 962, lista 7, nº exp. 1346, pp. 68-69) de la obligación de tratar con prolijidad la imagen de los líderes difundida en las piezas de dramaturgia. El presidente del Comité recordaba el 15 de junio de 1945 que en los últimos tiempos los teatros de la Unión Soviética habían recibido gran cantidad de espectadores a los que habían mostrado *“imágenes de los grandes líderes de la revolución: I.V. Lenin y I.V. Stalin y otras gentes del partido”*. Sin embargo, hacía notar la necesidad de que los órganos de las direcciones para las artes cuidaran *“la calidad ideológica-artística de estos espectáculos”*. Menciona el decreto nº 625, 1/12/39 para recordar que *“el trabajo de las obras teatrales con imágenes del líder del partido puede comenzar en cada departamento sólo después de un permiso especial de la Dirección General de Teatros del Comité para Asuntos de las Artes*

adjunto al Sovnarkom de la URSS (...)” y criticaba que, pese a la existencia de tal normativa, a lo largo de 1945 hubiera habido espectáculos en los que se había tratado la imagen de los líderes sin la debida observancia. Aconsejaba que repasasen el decreto y tuvieran en cuenta sus advertencias y recomendaciones.

A partir del análisis de esta muestra del repertorio teatral soviético durante la Gran Guerra Patriótica, concluimos que las instrucciones del Comité de ampliar el repertorio con autores nacionales que trabajasen sobre temas patrióticos y heroicos son rigurosamente obedecidas: la práctica totalidad de las obras y autores que llegaban a los escenarios de la Unión en el frente o la retaguardia eran soviéticos o de origen ruso, y la gran mayoría de las piezas de teatro representadas en la URSS en este periodo se articulaban en torno a misiones o acciones patrióticas y heroicas ambientadas en la Guerra de 1812, algunas en la Guerra Civil, capítulos históricos de grandes acontecimientos de la historia de Rusia y, sobre todo, en la Gran Guerra Patriótica. La variedad de personajes que protagonizan estas piezas teatrales se limitaría a dos tipos: militares (de mayor o menor rango, incluidos soldados, del pasado o del presente) y ciudadanos normales que sufren, echan de menos a sus familiares y luchan por su patria con sacrificio. En muchas ocasiones, sus protagonistas se “redescubren” y “rehacen” al despertarse en ellos una desconocida conciencia patriótica (frente a la conciencia de clases de periodos anteriores) en el trascurso de la historia. Muestran gran valor y gran capacidad de obrar desinteresadamente por la defensa de la patria -que representa los valores honrados del país: unidad, respeto y amor por la familia, honor, valentía, etc.-, que anteponen a sus intereses o, incluso, a su propia seguridad o vida. No se menciona apenas el radiante futuro que aguarda al país socialista, aunque sí se buscaban obras capaces de

representar “la conciencia socialista del trabajo”, por ejemplo, en un cierto intento de utilizar los mensajes de la propaganda sobre los planes quinquenales y el estajanovismo para fomentar el trabajo incansable del ciudadano y del soldado en la guerra. Como demandaba el realismo socialista, el objetivo era mostrar a la audiencia el tipo de persona que debía y podía ser y el futuro al que podía acceder, la realidad a la que aspirar. La cultura de masas que había acostumbrado al público soviético a obras más “livianas”, como folletines, novelas románticas, policiacas y de aventuras³³¹, se ve superada por las necesidades de la guerra y obliga al público a aceptar una nueva dramaturgia soviética, absolutamente plegada a los condicionantes de la guerra.

4.4.3. El trabajo de las brigadas de artistas y teatros del frente

Las brigadas teatrales del frente (*frontovye teatral'nye brigady*) y las brigadas del frente (*frontovye brigady*, que ya participaron en la Guerra Civil)³³² son de las manifestaciones más palmarias de la importancia que, para el gobierno soviético, poseía el arte como instrumento propagandístico para hacer llegar su mensaje a la población y a los combatientes de manera amena, sencilla y fácilmente asimilable. Como sucediera en otros departamentos, en la organización y gestión de estas brigadas también se solaparon distintos organismos. Según

³³¹ Sobre la cultura de masas en la Unión Soviética, véase Geldern y Stites (1995). Este libro reúne traducciones de canciones populares soviéticas (*Katiusha, Guerra Sagrada*) y de fragmentos de obras de teatro, novelas y poemas tan emblemáticos como *Chapáev, Pavlik Morózov, Cómo se templó el acero, El Frente, Zoya, Espérame* o *El pañuelo azul*.

³³² Sobre teatro estalinista y las brigadas del frente, véanse, entre otros, Hesse (1971), Van de Water (2006), Anastas'ev (1967), Antónov-Ovséenko (1995), Batyuk, (2005), Senelick y Ostrovsky (2014) y Uvárova (1976).

Kuzajmetov³³³, la Dirección Política del Ejército Rojo de Obreros y Campesinos, departamentos militares y comités locales y regionales y sus respectivos departamentos de agitación y propaganda, además del Comité para Asuntos de las Artes, intervenían en la elaboración del repertorio, en la composición de las brigadas y participaban en el control de estas agrupaciones.

Las brigadas del frente comienzan su trabajo el mismo día de la invasión nazi, el 22 de junio de 1941. El 23 de junio de 1941 los sindicatos de trabajadores del arte (desde el Comité Central de la RABIS - Unión de Trabajadores del Arte) se dirigieron a teatros, actores y directores: “Donde sea que se encuentre una sección de nuestro Ejército Rojo y nuestra Flota, los trabajadores del arte compartirán con los soldados la vida en el frente. De aquí en adelante, nuestro arte, como nunca antes, servirá con medios poderosos y combativos a la victoria del comunismo sobre el fascismo” (Senelick y Ostrovsky, 2014: p. 462).

Algunas brigadas se organizaron por modalidades artísticas, de modo que existían agrupaciones exclusivas de teatro (las brigadas teatrales³³⁴), de música (*kontsértnaya brigada*) o de ópera. Solían estar compuestas por artistas de diversas disciplinas, procedencias y generaciones, muchos de ellos de gran prestigio y muy conocidos dentro de la URSS (por ejemplo, el actor Nikolái Cherkásov, que interpreta a Aleksánder Nevsky en la

³³³ El texto original se puede consultar en Kuzajmetov, R. K. “Voenno-shefskaya rabota artisticheskij kollektivov Orenburzh’ya v gody Velikoi Otechestvennoi Voiny”: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:nGUMIV5xlfIJ:www.orenport.ru/images/img/persons/Kuzahmetov/8.doc+&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=es> [Ref. 22.7.2015].

³³⁴ Los teatros más importantes de la URSS organizaron brigadas de conciertos y teatro (Teatro Dramático de Moscú, Maly, Bolshói, Vajtánov, Teatro del Ejército Rojo, etc.) que incluían artistas de renombre.

película homónima, formó parte de esas brigadas), que llevaban a cabo espectáculos de diversa índole: recitales, lecturas, números circenses, títeres, arias de óperas, bailes folclóricos, interpretación de piezas musicales, canciones, fragmentos de obras de teatro, *sketchs* satíricos, etc. Acordeonistas, pianistas y violinistas solían ser parte de estas brigadas. Además de sus espectáculos, las brigadas llevaban a cabo otras actividades de carácter político: leían decretos o fragmentos de discursos de líderes del Estado o del Partido, informaciones del Sovinformburó, artículos de periódicos que destacaban por su contenido ideológico, y órdenes de jefes militares o de la Stavka.



Brigada de artistas del frente en el Frente Sur. Actuación de la famosa actriz Lidia Ruslánova, 1941. Autor: Ivanov. Archivo Estatal Ruso de Documentos Cinematográficos, nº 0- 177138. Ref. en www.victory.rusarchives.ru/

Se estima que, durante la guerra, las brigadas ejecutaron alrededor de un millón trescientos cincuenta mil espectáculos en los que participaron más de cuarenta y dos mil artistas repartidos en cuatro mil brigadas, algunas de

las cuales llegaron a actuar más de 300 veces en el frente (Ehrenberg y Mijáilova, 1985: p. 10). Los rasgos más relevantes de estas agrupaciones eran su movilidad, preparación y capacidad para actuar en cualquier lugar y bajo cualquier condición: al aire libre, sobre tanques, en estaciones de tren, en puntos de agitación, bosques, aeródromos, sobre las cubiertas de barcos de guerra, en cuevas, sobre ruinas, etc. Al inicio de la guerra, las condiciones y medios de trabajo de los artistas eran muy escasos, pero gracias al trabajo y la coordinación entre las instituciones encargadas de la gestión del arte, de los teatros y las uniones de artistas, en algunos casos las brigadas mejoraron susceptiblemente su situación: algunas contaban con maquillaje, pelucas, vestuario; más adelante pudieron hacerse con camiones con unas aletas abatibles sobre la que montaban su escenario; algunos incluso llevaban decorados y cortinas para improvisar un escenario real. En cualquier caso, veremos más adelante cómo algunas de las carencias más denunciadas estaban relacionadas con la escasez de suministros básicos, como ropa o alimentos, de difícil acceso en el frente.



M.N. Garkavi con artistas de brigadas del frente en un escenario improvisado: la carrocería abierta de un automóvil, entre 1944 y 1945. Autor desconocido. Archivo Estatal Ruso de Literatura y Arte. F. 3063, Op. 1, nº exp. 136, L. 12. Ref. en www.victory.rusarchives.ru/

El repertorio teatral de las brigadas solía constar de obras o fragmentos de obras de una hora y media de duración y se fue ampliando a lo largo de la guerra con piezas elaboradas por autores soviéticos y temáticas de corte militar e histórico y heroico- patrióticas creadas *ad hoc*, así como algunas composiciones clásicas rusas y extranjeras. Entre las obras más producidas, *Un chico de nuestra ciudad*, de Konstantín Símonov, *Profesor Mamlok*, de F. Wolf, *El soldado se fue al frente*, de Valentín P. Katáev, *Chapáev*, de Dmitri A. Fúrmanov, y fragmentos de *Rusos*, de Konstantín Símonov, o *El Frente*, de Korneichuk. Como expusimos en el anterior epígrafe, el nuevo repertorio debía ser encargado a autores soviéticos y prestaría especial atención al patriotismo y el heroísmo de ciudadanos comunes y soldados, destacaría los grandes triunfos y líderes militares (Kutúzov, Suvórov, Brusílov, Bagración o el Almirante Najímov) rusos o soviéticos, dramas y personajes históricos, acentuaría el carácter antialemán de las obras, etc.

Había brigadas de artistas y teatros del frente que actuaban cerca de las líneas de combate y otros que lo hacían en zonas más alejadas o en la retaguardia, lo que les permitía cierta fortaleza y estabilidad y acudir con frecuencia a su base para llevar a cabo los ensayos. Por el contrario, las brigadas y teatros que actuaban en el frente ante el Ejército Rojo o la Armada Soviética habían de soportar duras condiciones: era difícil y peligroso acceder a los lugares donde se encontraban las unidades ante las que tenían que actuar y solían carecer de medios, tal vez por no poder desplazarse durante largo tiempo o por determinados lugares con todo su material. La proximidad de brigadas al frente provocó que algunos artistas murieran en el ejercicio de sus funciones; muchos, además, como los que trabajaron en las brigadas y teatros de Leningrado, estaban armados y combatían. Para la mayoría, formar parte de una de estas unidades

artísticas era un deber cívico y moral, su manera de responder al llamamiento de “Todo para el frente, todo para la victoria, todo por la patria”. También ellos, como parte de la población soviética, compartían unos imaginarios que habían estado conformándose en los últimos años y que permitieron una naturalización de su misión en la guerra, de sus objetivos, su capacidad de sacrificio y de los valores que se auto-atribuían y que derivaban de la situación bélica a la que se enfrentaban, en la que estaban siendo atacados por bárbaros nazis cuyo único objetivo era acabar con todas las naciones y la cultura de la URSS, según rezaba la propaganda de la época.

La propaganda durante la Gran Guerra Patriótica estuvo vertebrada por el citado eslogan, que resultaba igual de efectivo en todos los ámbitos en los que era expuesto, ya fuera para movilizar a la población o a los trabajadores del arte: “Todo para el frente, todo para la victoria”. Desde un primer momento, las instituciones del arte se vieron impelidas a la creación de medios con los que contribuir a este llamamiento patriótico y las primeras brigadas del frente se formaron, como hemos comentado, el mismo día en el que comenzó la guerra.

En una carta dirigida a todos los directores de los teatros de Moscú, Mijaíl Jrápchenko exponía:

“El Comité para Asuntos de las Artes adjunto al Sovnarkom de la URSS les requiere que hoy, 24 de junio del presente año [1941], hacia las 10 de la noche, presenten una lista de los artistas que puedan ser utilizados en las brigadas de conciertos para servicio del Ejército Rojo con los siguientes datos:

Apellido, nombre, patronímico, conciertos, repertorio, lugar y año de nacimiento, afiliación al partido [partinost'] y lugar de residencia.

Presentar las listas a nombre del camarada SURIN, calle Kúibyshev, 21, habitación 401, a quien se encomienda este trabajo”.

(Fondo 962, lista 3, n° exp. 951 (1), p. 12)

En otro documento, fechado ya en los días 3 y 4 de septiembre de 1941 bajo el título “Sobre la cuestión del servicio artístico de las unidades militares de la región militar de Siberia”, continúan con la dinámica de definir y subrayar la importancia y utilidad de los trabajadores del arte en el conflicto, además de concretar las temáticas más apropiadas que habían de tratar sus obras. Los artistas soviéticos tenían, voluntaria o involuntariamente, la obligación “moral” de participar en la guerra poniendo al servicio de la patria sus habilidades artísticas. Es así como, desde el propio Comité y desde el mismo inicio de la guerra, se estaba instando al artista a verse a sí mismo como un “artista-soldado”, desde el frente o la retaguardia, con armas o con pinceles o plumas, aspecto en el que profundizaremos en el Capítulo VI.

“En los duros días de la Gran Guerra Patriótica, cuando los pueblos de la Unión Soviética han entrado en una mortal lucha contra el perverso enemigo de la humanidad, las hordas de asesinos fascistas hitlerianos, junto con los trabajadores de nuestra patria, los trabajadores del arte soviético se han levantado frente al enemigo.

En respuesta al llamamiento del presidente del Comité Estatal de la Defensa, el camarada STALIN, muchos cientos de

actores, músicos y artistas ingresaron en las filas de las milicias nacionales. Muchos luchan con valor en el frente. Muchos crean nuevas obras de arte llenas de un único pensamiento, con una única aspiración: destrozar, borrar de la faz de la tierra a los sucios fascistas.

Todo para la defensa de la patria, todo para el frente, tales son los eslóganes del pueblo, que son el camino de su orgullo, su libertad; tales son los eslóganes del arte soviético. Bajo estos eslóganes se rediseña ahora el trabajo de las organizaciones creativas y las instituciones de arte (...).

Su primera misión es la creación de un arte que ayude a la educación de los combatientes, que dedique desinteresadamente su amor a la Patria, que esté preparado para dar hasta la última gota de su sangre, depreciando a la muerte; luchar y destruir al enemigo sin ninguna clase de misericordia”.

(Fondo 962, lista 3, n° exp. 951 (1), pp. 4-7)

La carta, en la que no se puede distinguir la firma - aparece tachada-, prosigue alabando el trabajo realizado durante las diez primeras semanas de guerra por teatros, casas de creación nacional, filarmónicas e instituciones educativas en el despliegue de servicios artísticos en las unidades del Ejército Rojo, aunque denuncia que algunas instituciones y departamentos regionales aún no se han adaptado a las condiciones de guerra. Advierte de la escasa variedad temática de las obras “*defensivo-patrióticas de escritores, compositores y poetas soviéticos que se han arraigado en el repertorio de los intérpretes*”, tema también mencionado en repetidas ocasiones en los artículos de *Literatúrnyaya Gazeta*. Critica que “*las organizaciones de las secciones teatrales y de conciertos durante todo el mes siguiente al inicio de la guerra no renovaron el repertorio y*

utilizaron, principalmente, obras preparadas en 1940 y a principios de 1941". La renovación del repertorio no estaba orientada a satisfacer las demandas del público, sino a las del Comité (y el Sovnarkom, Comité Central, la Dirección Política o la Dirección de Propaganda), que exigía que las piezas representadas tuvieran la suficiente carga ideológica como para fomentar determinadas ideas, valores, creencias u opiniones que pudieran incorporarse fácil y naturalmente al nuevo imaginario soviético.

Del mismo modo, la misiva alerta de que los programas de conciertos de las brigadas que se han de representar frente a las unidades del Ejército Rojo *"no son suficientes en cuanto a la variedad de géneros"*, no se ha prestado la debida atención *"al desarrollo de actividades artísticas amateur del Ejército Rojo"* y no se ha difundido suficientemente *"la agitación plástica"*, ya que *"las copias de obras de "Okna-TASS" que tienen en las provincias y regiones del centro no han sido distribuidas también en los distritos"*. Este último aspecto nos parece destacable en relación a nuestra hipótesis sobre la existencia de una "centralización exitosa" de la propaganda: por diversos motivos, los lugares más alejados del frente no recibían todo el material propagandístico y de agitación necesario.

Con el fin de suplir estas carencias en la organización del servicio artístico a las pequeñas unidades del Ejército Rojo (en el territorio del distrito militar siberiano -SibVO-), en esta misiva se establece que se ha de actuar ante el servicio de casas del Ejército Rojo, clubes de unidades militares y hospitales, al menos 2 o 3 veces al mes. Este mismo documento se repite,

algo ampliado, unos días después en otro texto fechado en los primeros días de octubre de 1941 (Fondo 962, lista 7, nº exp. 887)³³⁵.

Asimismo, en este documento se apunta la necesidad de que las actividades artísticas amateur atraigan a familiares de combatientes, comandantes, comisarios y funcionarios políticos, y que en las casas del Ejército Rojo y clubes militares se organicen brigadas de agitación (*agitbrigady*), coros, grupos de teatro y baile, agrupaciones de mujeres y niños de cante y baile, orquestas de instrumentos nacionales, orquestas de acordeonistas, sociedades de artes plásticas, etc. Por otro lado, añade que durante la guerra se presenta la imperiosa necesidad del aprendizaje de nuevas canciones combativas y llevar a cabo “*seminarios y asesoramiento para los directores de los clubes de unidades militares y hospitales, instructores del trabajo artístico, directores y activistas de las actividades artísticas amateur del Ejército Rojo, dedicadas al conocimiento del nuevo repertorio de defensa y la organización del trabajo artístico de agitación en condiciones de guerra (...)*”.

En los primeros meses de la guerra eran comunes las cartas dirigidas desde el Comité para los Asuntos de las Artes al resto de departamentos e instituciones artísticas de la URSS de las repúblicas, distritos y regiones demandando la priorización de temas patrióticos y orientados a servir a las necesidades de la guerra (incitar el odio hacia el enemigo, destacar el heroísmo de la población y los soldados, alentar el sacrificio por un fin mayor, etc.). Encontramos, en esta línea, una carta directiva fechada en 1942, firmada por Jrápchenko (Fondo 962, lista 3, nº exp. 1004 (1), pp. 13-22) y dirigida a todos los directores de las administraciones de las repúblicas, departamentos territoriales y regionales de arte, directores de

³³⁵ Véase “Documento 21” en el Anexo.

teatros, museos, circos, organizaciones de conciertos, en la que pedía a los trabajadores del arte que dedicaran *“todas sus fuerzas a la defensa de nuestra patria, ayudar en la tarea de la movilización de todo el pueblo en la guerra patriótica contra el fascismo alemán, favorecer el aumento de la productividad del trabajo, reforzar la disciplina y la capacidad de organización de la población de nuestro país (...)”*. Para lograrlo, era necesario *“reconstruir la actividad de todas las empresas e instituciones de arte, subrayando su labor de defensa y su misión en la guerra patriótica”*. Asimismo, el Comité para los Asuntos de las Artes instaba a los teatros a:

“Preparar nuevos espectáculos (...); revisar el repertorio vigente, excluyendo de él los espectáculos que no respondan a las exigencias actuales. Un lugar fundamental en el repertorio de los teatros lo deben ocupar los espectáculos militares sobre temática de la defensa de la patria, la derrota de sus enemigos, la guerra civil y la victoria sobre los intervencionistas germanos, los espectáculos sobre el pasado heroico del pueblo ruso y de otros pueblos de nuestro país (...). La Dirección de Teatros, en acuerdo con las organizaciones locales, tiene que desarrollar un trabajo de agitación de masas entre los espectadores antes de los espectáculos, con intermedios/sainetes y poemas patrióticos, organización de exposiciones, carteles, eslóganes; antes de los espectáculos de ópera [aconseja] interpretar canciones patrióticas e intermedios musicales sobre temas actuales”.

(Fondo 962, lista 3, nº exp. 1004 (1), pp. 13-22)

Sobre la necesidad de tratar estos temas se incidirá en los artículos de *Literatúrnyaya Gazeta* publicados en estas fechas, incluso utilizando las mismas o similares expresiones.

En relación al trabajo musical de las brigadas del frente, defendía la necesidad de “*utilizar cada vez más repertorio defensivo y militar, canciones, espectáculos de variedades, sketches, etc. creados por compositores, escritores y poetas soviéticos*”. Este repertorio sería publicado por el Departamento de Difusión adjunto a la Dirección de Derechos de Autores, al *Muzgiz* y a la Editorial *Iskusstvo*. En relación a las artes plásticas o bellas artes, destacaba la publicación de sátiras de *Okna-TASS* por parte de artistas moscovitas, obras que habían logrado una gran aceptación popular, por lo que aconsejaba trabajar en “*carteles antifascistas, obras de defensa y de batalla del estilo de los lubki*”. Con respecto a la organización de exhibiciones en museos, Jrápchenko anunciaba que se debían “*abrir exposiciones dedicadas al glorioso pasado militar del pueblo ruso, al Ejército Rojo y a la Armada Soviética*”.

Con respecto a las brigadas del frente, encontramos también otro tipo de documentos que se repite con cierta frecuencia: las cartas de felicitaciones a brigadas dirigidas al Comité para los Asuntos de las Artes o la GUT por los jefes de las unidades militares ante las que han actuado, o del Comité hacia los departamentos de propaganda del distrito, región o república en los que había participado esa brigada. En ellas se informa del trabajo que habían llevado a cabo: número de actuaciones, lugar, repertorio, composición de la brigada, etc. En el siguiente ejemplo, el comisario militar de una unidad del ejército se dirige al Comité: “*Los artistas del teatro del frente ofrecieron ante el regimiento 16 conciertos en el periodo del 11 de noviembre al 18 de noviembre de 1941*” en presencia de

soldados, comandantes, comisarios y funcionarios políticos. Subraya que ejercieron su labor con gran valentía, pues “*casi todo el tiempo trabajaban en condiciones de ataques de aviación enemiga. Bajo explosiones y proyectiles, se comportaron como corresponde a soldados soviéticos (...)*”. Además, el comisario militar de la 251 brigada de artillería antiaérea Belov (quien firma el texto), destaca la importancia del trabajo de las brigadas para el ánimo de las tropas: “*Con sus canciones, música, lenguaje poético, elevaron el ánimo de los combatientes, los alentaron en su trabajo militar para la lucha contra los buitres fascistas*” (Fondo 962, lista 3, nº exp. 951 (1), p. 20).

Acerca del control del trabajo de las brigadas, los documentos del Comité para los Asuntos de las Artes incluyen listados de obras interpretadas por las brigadas teatrales y del frente. Forman parte de estos listados obras clásicas de Pushkin, Chéjov y Gorki, junto a readaptaciones para la ocasión o nuevas creaciones de escritores soviéticos, monólogos, duetos de acordeonistas o canciones rusas (Fondo 962, lista 3, nº exp. 951 (1), p. 43). En estos listados, enviados por las propias brigadas o los teatros a los que pertenecían a la GUT, también aparecían los nombres de los intérpretes junto a la obra que interpretaban³³⁶.

³³⁶ Las brigadas teatrales del frente organizadas por el Teatro del Arte de Moscú para el verano de 1942 incluían a “*15 personas entre actores, músicos y otros miembros de la brigada*”. Entre las obras que representarían estaban: *El Carrillón del Kremlin*, *Krysolov* (del poema de Marina Tsvetáeva basado en *El flautista de Hamelin*, de 1925, que narra la historia de una próspera ciudad habitada por comerciantes a los que sólo les mueven intereses materiales y que, un día, sufre una terrible plaga de ratas. Krysolov llega a la ciudad e, interpretando una música mágica con su flauta, dirige las ratas hacia el río, donde se ahogan. Como recompensa pide a un burgués la mano de su hija, pero este se la niega y en agradecimiento por su labor le regalan una funda de cartón piedra para la flauta. Días después, regresa al pueblo con su música y hechiza las almas de los niños de la ciudad y la hija del burgués, dirigiéndolas también hacia el río.); *El soldado Shul'ts* (*Ryadovoi Shul'ts*); y algunos relatos cortos de Chéjov como *El Malhechor*. También se procedería a la lectura de poemas sobre la Gran Guerra Patriótica, de corte heroico, y de Mayakovski (Fondo 962, lista 3, nº exp. 1004 (1), p. 32).

El respeto por las sensibilidades nacionales que mostró el gobierno soviético propició que, para las brigadas del frente que trabajaban en otras repúblicas, se establecieran repertorios con temáticas locales y que incluyeran autores de la región. El 31 de diciembre de 1942, desde el *óblast* de Chkálovski, el director y coordinador del partido del teatro se dirigía al presidente del Comité para Asuntos de las Artes en una carta con copia a la Dirección Política y al Comité de la Defensa de la URSS informando de su trabajo: “Desde el mes de noviembre de 1941, trabajamos en el *óblast* de Chkálovski y servimos a los trabajadores de las ciudades y los pueblos, a los hospitales y a las unidades militares”. En el repertorio para 1942 de la brigada (compuesta por 33 personas, 22 en la parte artística) que remite, la mayoría de las obras son de autores ucranianos y clásicos rusos: *Nazar Stodolya* de Shevchenko³³⁷, *Natalka-Poltavka* de Kotlyarevski³³⁸, *Bestalannaya*³³⁹, *Máiskaya Noch* de Gógol³⁴⁰, *Ispytanie chuvstv* (en el documento se indica que es “en ruso”) de Uspenski³⁴¹, *Platón Krechet* de Aleksánder Korneichuk. También se llevarán a cabo veladas de miniaturas y de conciertos con *sketches*,

³³⁷ Poema épico del ucraniano Tarás Shevchenko sobre las heroicas acciones de los cosacos ucranianos. El protagonista, Nazar, es un cosaco que desafía el poder despótico de los aristócratas. El antagonista de este poema es el terrateniente Jaletski.

³³⁸ Petro y Natalka son dos enamorados a cuyo matrimonio se opone el padre de ella, pues el pretendiente no es suficientemente adinerado. Petro decide irse fuera a ganar dinero y en ese periodo de tiempo el padre de Natalka muere y toda su familia se ve obligada a vivir en un pobre alojamiento de campesinos. Después de esperar 5 años, finalmente Natalka, animada por su madre, acepta casarse con un viejo y acaudalado oficial del gobierno ucraniano. Cuando Petro vuelve, ya con una pequeña fortuna, descubre el compromiso y comienza su lucha por impedirlo, hasta que finalmente los amantes vuelven a estar juntos.

³³⁹ *Bestalannaya (Sin talento)* es una obra musical de 1886 escrita por el clásico ucraniano Iván Karpenko-Kary. Es una historia de amor pasional y orgullo salpicada de canciones populares, tradición y costumbres ucranianas.

³⁴⁰ Del cuento de Nikolái Gógol *Noche de mayo o la ahogada*.

³⁴¹ *Prueba de sentimientos* es una obra sobre cómo la paz y la cotidianidad del ciudadano ruso (en este caso, dos familias de oficiales que viven en el bosque) se ve interrumpida por la guerra.

canciones, danzas, declamación de poemas, etc. (Fondo 962, lista 7, nº exp. 1019, p. 22-23).

Por otro lado, informan al Comité de que para el año 1943 tienen pensado incluir:

“6 nuevas obras soviéticas contemporáneas, incrementar los programas de conciertos y las veladas de miniaturas (...) el colectivo me ha encargado pedirle presentar una petición ante la Dirección Política del Comisariado de la Defensa acerca del traslado de nuestro teatro para un servicio permanente de unidades militares en las zonas cercanas al frente (...). No es necesario hacer gastos de medios estatales para nuestro trayecto al lugar de destino, ya que nuestro teatro tiene sus propios medios”.

Si las brigadas del frente recibían una valoración positiva, se las felicitaba y se ponía en conocimiento de sus dirigentes la satisfactoria ejecución de su trabajo. En ocasiones, su buen hacer podía dar lugar a peticiones para la repetición de ese repertorio en otra zona. El 13 de marzo de 1943, el secretario del Comité Central del Partido Comunista de Tayikistán para la Propaganda recibía una notificación del vicepresidente del Comité para los Asuntos de las Artes adjunto al Sovnarkom de la URSS, Aleksánder Solodóvnikov, acerca del trabajo de las brigadas teatrales en esa república (Fondo 962, lista 7, nº exp. 1019, p. 13)³⁴².

Los representantes regionales y de repúblicas del Comité para los Asuntos de las Artes habían de informar detallada y puntualmente de la organización de brigadas a los dirigentes del Comité. Es el caso de esta

³⁴² Véase “Documento 22b” en el Anexo.

carta que el director de la Administración para Asuntos de las Artes adjunto al Sovnarkom de la República Socialista Soviética de Kazajstán remite a Jrápchenko, en la que se incluye la organización de brigadas por distritos (Fondo 962, lista 7, nº exp. 1019, pp. 4-6)³⁴³.

Al avanzar la contienda, las condiciones en las que trabajan los integrantes de las brigadas son cada vez más duras, por lo que las protestas y denuncias se producen cada vez con más frecuencia. Se teme por la seguridad de los artistas y por la falta de medios básicos para su supervivencia: “*Una característica distintiva del frente de Vóljov es que es un área boscosa y pantanosa. Todos los caminos por los que tiene que ir el teatro están hechos de troncos que yacen en el suelo, por eso cruzar de lado a lado era muy agotador, y estos traslados se producen una o dos veces cada día*”. (Fondo 962, lista 7, nº exp. 1208, memoria “Sobre el viaje del Teatro Dramático del Frente de Moscú al frente de Vóljov del 1 de octubre al 18 de noviembre de 1943”). Este tema también será tratado, como veremos, en los artículos de *Literatúrnyaya Gazeta*.

El trabajo de las brigadas del frente aumenta, pese a las pérdidas iniciales y la falta de recursos, en el transcurso de la guerra. Por eso se hace necesario subrayar ante el Comité la necesidad de mejorar las condiciones de trabajo de estos artistas. Así, el 3 de abril de 1943, desde la Dirección de Teatros del Frente³⁴⁴ de la Dirección General de Teatros remiten una carta al vicepresidente del Comité para Asuntos de las Artes, el camarada

³⁴³ Véase “Documento 22” en el Anexo.

³⁴⁴ Según un documento del Comité para los Asuntos de las Artes (Fondo 962, lista 7, nº exp. 1019, p. 9), en julio de 1940 se había creado la Dirección de Teatros del Frente y ya se habían organizado 10 teatros especialmente dirigidos al servicio en el frente. Estas brigadas son aprobadas por la Dirección General de Teatros y por la Dirección Política y trabajan en el frente en periodos de dos meses.

Konstantínov entonces, en la que se notifica que en esos momentos trabajan bajo el sistema de Dirección de Teatros del Frente del Comité seis teatros, con un total de cerca de 200 trabajadores creativos. El volumen de trabajo era muy alto, ya que servían al Ejército Rojo y a la Flota.

“Sin embargo, el trabajo existente de los teatros y las nuevas organizaciones exige la movilización de maestros de los escenarios altamente cualificados: directores, actores, artistas. Por eso la Dirección considera necesario formular la cuestión acerca de la garantía de las debidas condiciones sociales para los artistas de los teatros del frente.

Las condiciones en las que se encuentran y trabajan los actores de los teatros del frente son mucho peores que las que atraviesan los actores de los teatros moscovitas; mientras, los actores-combatiente, que se someten a todas las dificultades de las campañas, arriesgando frecuentemente su vida, están en su derecho de reclamar una mejora relativa a sus condiciones (...).

En vista de las condiciones expuestas, la Dirección de Teatros del Frente le pide que se acepte en el Comisariado del Pueblo de Comercio de la URSS la petición sobre la distribución de cupones en productos manufacturados, de suministros y fondos [ilegible]”.

(Fondo 962, lista 7, n° exp. 1019, p. 7).

Posteriormente, el propio Konstantínov escribe al director adjunto del Comisariado del Pueblo para el Comercio en los siguientes términos:

Para el trabajo de las brigadas teatrales del frente para el Ejército Rojo y la Flota:

“... se ha movilizado a actores, directores y artistas altamente cualificados, entre ellos artistas de mérito y premiados con órdenes y medallas de la URSS (...). Muchos de los actores trabajan en el frente desde el inicio de la guerra patriótica (...).

Los trabajadores de estos teatros dan espectáculos y conciertos directamente en el frente, trasladándose en camiones, carros, a pie, pasando la noche en refugios, atravesando todas las dificultades de la vida ambulante.

Esto exige una gran y especial preocupación por las necesidades comunes de los actores. Durante el trabajo en el frente no se considera la ropa y el calzado que se gastan, ni la posibilidad de adquirir nuevos en la actualidad.

En vista de esto, el Comité para Asuntos de las Artes le pide que adjudique una orden de manufactura de productos para la costura de abrigos, trajes, zapatos y ropa interior (...).

En el periodo entre servicios, los teatros del ejército y del frente están en la base de Moscú, donde se preparan y se entregan a la Dirección General Política del Ejército Rojo de Obreros y Campesinos los nuevos espectáculos y programas (...).”

(Fondo 962, lista 7, nº exp. 1019, p. 8)

Aquí aparece de nuevo otro aspecto importante en la definición de la organización institucional de la propaganda en relación a las artes en la URSS: el repertorio de las brigadas y artistas del frente se prepara y se entrega a la Dirección Política.

Los documentos del Comité también incluyen informes y cartas sobre acciones de solidaridad con los soldados por parte de los trabajadores del arte. El 24 de abril de 1943, el jefe de la Dirección General de Teatros, F. Bondarenko, envía a la redacción del periódico *Literatura i Iskusstvo* una copia de la carta que le ha remitido el Teatro Dramático de Rostov para su publicación en los medios (Fondo 962, lista 7, n° exp. 1019, p.12). La carta, dirigida a Stalin, habla de la contribución al fondo de defensa para la reconstrucción del teatro de la ciudad (Fondo 962, lista 7, n° exp. 1019, p. 13)³⁴⁵.

El repetido eslogan “Todo para el frente, todo para la victoria” adquiere un significado especial en el trabajo de las brigadas de artistas enviadas al frente o a lugares próximos a él. Durante los primeros meses de guerra, desde el Comité y la Dirección de Teatros destacaron el trascendental papel que habrían de jugar -también- los “trabajadores del arte” en la lucha contra el enemigo nazi y por la victoria en la Gran Guerra Patriótica, que a lo largo de la contienda se convertirían en “artistas-soldado”.

4.4.4. Dirección General de Instituciones Musicales

La vida musical en la URSS continuó a lo largo de la Gran Guerra Patriótica, tanto en el frente como en la retaguardia. Muchos compositores, al igual que artistas de otras disciplinas como la literatura o el cine, fueron evacuados hacia el interior del país para evitar los lugares cercanos al frente y realizar su trabajo desde allí. Memorables obras musicales como la 5ª Sinfonía de Prokófiev o la 7ª Sinfonía de Shostakóvich (conocida como “Leningrado”) fueron compuestas durante el conflicto, y reputados músicos (instrumentistas, directores de orquestas

³⁴⁵ Véase “Documento 23” en el Anexo.

o cantantes) se unieron a las filas de las brigadas que actuaban en el frente.

Tras el análisis de los documentos de archivo, concluimos que la Dirección General de Instituciones Musicales fue un destacado órgano de control y ordenación en el ámbito la música soviética. Al igual que la Dirección General de Teatros, esta institución dependía directamente del Comité para Asuntos de las Artes y tenía encomendada la preparación y seguimiento del contenido musical de las instituciones artísticas de la URSS: encargos estatales de obras musicales (incluidas canciones), elaboración y revisión de repertorios de brigadas de conciertos³⁴⁶, observación de piezas musicales en emisiones radiofónicas, mejora y ampliación del repertorio musical soviético, seguimiento de autores y sus obras, etc.

Tanto las piezas teatrales como musicales (óperas³⁴⁷, sinfonías, etc.) eran elaboradas bajo encargo estatal. Puesto que el Estado era el único cliente en el “mercado del arte” de la URSS, crear cualquier obra fuera de sus márgenes era condenarse al ostracismo en el país.

³⁴⁶ Durante el periodo de guerra, las brigadas de conciertos ofrecieron más de un millón 350 mil conciertos, más de 473.000 cerca de las líneas del frente (Senelick y Ostrovsky, 2014: p. 462).

³⁴⁷ Borís Shwarz sostiene que la ópera recibiría una atención especial. Tras el ataque a la composición operística de Shostakóvich “Lady Mcbeth de Mtsensk”, las óperas se compusieron siguiendo tres criterios formulados por Stalin: estarían protagonizadas por sujetos socialistas, utilizarían un lenguaje musical realista (no formalista), y aparecería en ellas el nuevo héroe positivo como representante de la nueva era socialista (Schwarz, 1964: p. 262). Posteriormente, el perfil del protagonista se ampliaría con la aparición del drama nacional histórico, su participación en eventos revolucionarios, episodios de la Gran Guerra Patriótica, etc. El objetivo de este nuevo tipo de ópera era acentuar el carácter heroico y el sufrimiento del pueblo.

En relación a los encargos estatales de obras musicales, Mijaíl Jrápchenko remitía una misiva el 14 de mayo de 1942 sobre el posicionamiento del Comité con respecto a los mismos (Fondo 962, lista 7, nº 1112, pp. 83-84). En ella afirmaba que:

“... con el objetivo de la ampliación del repertorio y la creación de obras musicales soviéticas de pleno valor perseverante e ideológico, el Comité para Asuntos de las Artes adjunto al Sovnarkom de la URSS ejecutará una orden estatal para la creación de nuevas óperas soviéticas, ballets y comedias musicales creadas por compositores y libretistas soviéticos³⁴⁸”.

Jrápchenko explica que el encargo de las obras será realizado por el presidente del Comité o por alguno de los miembros, ratificado por el presidente. Antes de la firma del contrato, *“el compositor presentará al Comité un guion detallado de la obra (con indicaciones de forma separada): arias, grupos instrumentales, monólogos, solos de ballet, etc.”*. Los honorarios que se pagarán por los encargos musicales al compositor estarán entre 15 y 25 mil rublos por ópera y de 10 a 20 mil por ballet; y al dramaturgo encargado del libreto, entre 7 y 10 mil rublos por ópera y de 5 a 8 mil rublos por ballet. Al igual que ocurría con las obras teatrales, la cifra podría ser mayor si la composición destacaba por su *“alta calidad*

³⁴⁸ Todos los teatros se adaptarían a la petición del Comité de incluir en sus repertorios obras de autores y temática soviéticos. El teatro de Tbilisi, por ejemplo, contó, en su temporada 1941-1942, con los siguientes autores y obras: Borodín (“El príncipe Igor”), Chaikovski (“Evgueni Oneguín”, “La dama de picas”), Bizet (“Carmen”), Verdi (“Aida”, “El trovador”, “Rigoletto”, “La Traviata”), Puccini (“Tosca”). En cuanto a autores nacionales, y respondiendo a las exigencias de ampliar repertorios con obras de autores soviéticos, se incluyeron trabajos de dramaturgia de Aleksánder Sumbátov -Yúzhin, Borís Lavrenév, Mdivani, Bájterev y Razumovski (*El general Suvórov*), Símonov (*Un chico de nuestra ciudad*), Afinogénov (*Máshen'ka*), Litovski (*Mi hijo*), Brushtéin, Seiranyan, etc. (Fondo 962, lista 7, nº exp. 1112, p. 48).

artística". Para que un encargo se considerase aceptado, habría de recibir la aprobación por parte de la sección del teatro (por el libreto, en el caso de óperas) y el consejo de música, además de la del presidente del Comité. Asimismo, el Comité "*controla y asesora al compositor y al libretista en el proceso de creación de la obra musical, haciendo, en caso de que fuera necesario, correcciones y cambios*", igual que ocurría con las obras teatrales. En relación al plazo de entrega, no podría ser mayor de un año y medio, y el incumplimiento de las fechas acordadas acarrearía la reexaminación del contrato o su cancelación. Por último, se establecía que todo "*el trabajo operativo-organizativo para la realización del encargo estatal y el control de su cumplimiento recae sobre la Dirección General de Teatros junto con la Dirección General de Instituciones Musicales*". Este texto incide en un elemento constante en las directrices para las organizaciones artísticas de la URSS: que sean artistas nacionales los que compongan el principal repertorio artístico soviético, dato que se repetirá en los artículos de *Literatúrnyaya Gazeta* y *Literatura i Iskusstvo*.

Como describíamos en epígrafes anteriores, durante los primeros meses de la guerra todos los organismos oficiales relacionados con el arte se vieron impelidos a describir la tarea que habían de realizar los trabajadores del arte de cada disciplina ante el nuevo escenario que se emergía con el conflicto mundial. En el ámbito de la música, se insistió en la necesidad de reforzar el repertorio con nuevas obras de carácter patriótico y autores soviéticos. Se trataría, sobre todo, de obras épicas y monumentales que excluían todo tipo de amaneramiento, experimentación y complejidad sonora. Prevalecía la máxima del rechazo al formalismo musical, que se manifestó en la crítica a Shostakóvich y su "*Lady Macbeth de Mtsensk*". La Unión Soviética mostró su interés por destacar el carácter multinacional del país a través del arte, incluyendo también en sus

repertorios musicales obras de carácter folclórico y autores procedentes de las distintas repúblicas de la URSS, lo que está estrechamente relacionado con la aparición y reforzamiento del “*narodnost*” en el arte, del que ya hablamos. La inclusión en el repertorio de compositores y obras “locales” buscaba atraer al espectador con composiciones que pudieran despertar su interés y responder a sus gustos por tener una forma o tratar una temática que les resultara familiar. El fin era introducir el mismo mensaje adaptado al contexto cultural de la región.

Hemos mencionado que la Dirección de Instituciones Musicales organizaba el trabajo de las brigadas de conciertos del frente (con la participación de la Dirección General Política), lo que significaba un seguimiento preciso, inmediato y escrupuloso de su labor. Se consideraba un éxito notable la capacidad de estas brigadas de alcanzar todos los rincones de la URSS³⁴⁹. La Dirección también emitía órdenes y decretos en los que determinaba los pagos a los músicos por su participación en conciertos, que se establecían por categorías, y en los que se indicaba el salario mensual, el lugar de trabajo y el intérprete³⁵⁰.

El Comité para los Asuntos de las Artes recibía misivas procedentes de la Dirección de Instituciones Musicales en las que se solicitaba o se informaba sobre el traslado de músicos de un teatro a otro³⁵¹, y sobre las

³⁴⁹ Véase “Documento 24” en el Anexo.

³⁵⁰ Los intérpretes de categoría 2 en 1943, por ejemplo, tenían un salario mensual que rondaba los 1000 rublos con un sueldo único (“*rázovaya stavka*”) de 65 (Fondo 962, lista 5, n° exp. 627 (1)); los de categoría 1 podían llegar a los 2000 rublos con un sueldo único de 150 (Orden n° 299 de 3 de diciembre de 1943, Fondo 962, lista 5, n° exp. 627 (1)). El director de la Orquesta Estatal Rusa de Instrumentos Populares (orden 289, de 23 de noviembre de 1943) -por presentar otro ejemplo- tenía un salario de 900 rublos al mes.

³⁵¹ Orden 313, del 21 de diciembre de 1943, Fondo 962, lista 5, n° exp. 627 (1).

comisiones de servicio de los artistas³⁵². Todas estas informaciones eran firmadas por V. Surin, director de la Dirección General de Instituciones Musicales, que, por otro lado, también se encarga de redactar y emitir informes sobre el trabajo de las filarmónicas de las repúblicas. Un ejemplo es la orden nº 256 de 14 de octubre de 1943, en Moscú, “Sobre la mejora del trabajo en la Filarmónica Estatal Turcomana”³⁵³. En los artículos periodísticos veremos cómo, a partir de estas órdenes, los representantes de las Direcciones de Teatro o Instituciones Musicales escribían pequeños informes resumiendo las faltas y aciertos de la producción musical y teatral en estos lugares.

En este informe volvemos a notar la constante petición de ampliación del repertorio con creaciones de autores soviéticos, especialmente. Los trabajos que se realizaban en otras repúblicas habrían de destacar, asimismo, su particularidad cultural y nacional, añadiendo a sus catálogos elementos del folclore nacional. Entre las carencias que relata Surin nos parece importante resaltar que señalara, todavía en 1943, la falta de “*obras de carácter patriótico*” y de “*temas de defensa*”. La retaguardia no podía ralentizar la producción en el año en que la guerra giraba a favor de la URSS, por lo que había que seguir insistiendo en los mensajes de

³⁵² La orden 270 del 30 de octubre de 1943 anuncia la llegada en comisión de servicio a Moscú, el 25 de noviembre de 1943, del camarada Rimski-Kórsakov.

³⁵³ Véase “Documento 25” en el Anexo. Del mismo tipo son las órdenes de 192, 24 de agosto de 1943 “Sobre la mejora del trabajo de la Filarmónica Estatal Kazaja” (Fondo 962, lista 5, nº exp. 627 (2)), y 185, de 16 de agosto de 1943 “Sobre la mejora del trabajo de la orden de la Bandera Roja Laboral de la Filarmónica Estatal Kirguiz «Toktogul»” (Fondo 962, lista 5, nº exp. 627 (2)), en la que se destaca la regularidad que han adquirido los conciertos y que “*hacen propaganda de la cultura musical entre las amplias masas del pueblo kirguiz*”. Su repertorio lo componen “*canciones populares, obras de la literatura musical clásica y soviética*”, y están “*acostumbrados al trabajo de los compositores de Kirguistán*”. Sin embargo, en el caso de la filarmónica kirguiz, se ha notado que los colectivos “*están algo sobrecargados en cuanto a actuaciones de conciertos y no tienen suficiente tiempo para el trabajo de estudio y peticionario*”. El informe termina con algunas exigencias, como llevar a cabo “*conciertos sinfónicos no menos de dos veces al mes*” o abrir “*en ciudades y distintas regiones filiales de la Filarmónica*”.

heroísmo y patriotismo en las composiciones de la época. Exigir obras de este tipo era, por lo tanto, perseverar en la persecución de la movilización de la población.

Entre los documentos de la Dirección de Instituciones Musicales también son frecuentes las cartas en las que se felicita a los directores de orquestas y coros por su trabajo (Orden n° 229, 22 de septiembre de 1943, Fondo 962, lista 5, n° exp. 627 (2))³⁵⁴, tal y como ocurre, en general, con todas las agrupaciones de artistas que trabajan en el frente.

Los trabajadores de la Dirección de Instituciones Musicales eran sometidos a un férreo control³⁵⁵, del mismo modo que los artistas del resto de las disciplinas; su trabajo siguió siendo sometido a un diligente control de contenido de todas las obras³⁵⁶, prestando especial atención a la imagen

³⁵⁴ Del mismo modo que se felicitaba a los trabajadores y dirigentes de las brigadas y teatros del frente, las brigadas de conciertos también eran objeto de las alabanzas por parte del Comité. Un ejemplo es la orden n° 160 de julio 1943 (Fondo 962, lista 5, n° exp. 627 (3)). En ella, el presidente del Comité, Surin, informa de que la brigada de conciertos del frente, organizada en febrero de 1943, “*ha llevado a cabo un gran trabajo entre las unidades de acción del Ejército Rojo*”. En cuatro meses, esta brigada había ofrecido cerca de 400 conciertos en el frente. En este documento descubrimos una anotación especial sobre el importante trabajo de estas agrupaciones de artistas en el frente: no sólo suponían un acicate para el ánimo de las tropas al romper por unas horas con su rutina y con la dinámica de la guerra (violencia, miedo, preocupación, disciplina, carencias) proveyendo a los soldados con un poco de entretenimiento y diversión, sino que, en ocasiones, su visita suponía una forma de contacto con sus familiares y amigos en la retaguardia: “*La brigada lleva más de doscientas cartas de saludo y envíos de los combatientes en el frente de Ivantsev a sus familias (...). Esta brigada es la primera que hace algo de tal naturaleza en el frente*”.

³⁵⁵Véase “Documento 26” en el Anexo.

³⁵⁶ Un ejemplo es esta carta que el subdirector de la Dirección General de Instituciones Musicales, A. Ikónnikov, remitió al camarada S.M. Batalov, en el *óblast* de Kírov, distrito de Uninsky, del Consejo del Pueblo de Elganski del koljós “Prosvet” en 1945 (Fondo 962, lista 5, n° exp. 858, p.1): “*Cada canción, himno u otra clase de obra musical con texto, se presenta a sí misma como única e íntegra y no puede ser utilizada independientemente. Los textos musicales, si esta obra es de gran calidad, deben, sin falta, corresponderse con las ideas incluidas en el texto. Por eso el GUMU [Dirección General De Instituciones Musicales] no puede apoyar su petición sobre la utilización de la música de “Slav’sya”*

del líder. El culto al líder³⁵⁷, que había comenzado con la celebración del cincuenta aniversario de Stalin y se había limitado enormemente tras los primeros meses de guerra, volvía a ocupar un puesto privilegiado en las creaciones de los autores de todos los ámbitos artísticos en la URSS.

Por otra parte, de estos documentos se desprende que la Dirección de Instituciones Musicales trabajaba en cercana colaboración con el Comité de Radio y Emisiones (adjunto al Sovnarkom) en la gestión de los contenidos musicales de las emisiones radiofónicas. El Comité de Radio estaba presidido por Alekséi Puzin y controlaba el repertorio y programación de los programas de radio. Al ser un medio de comunicación de masas de gran poder, las comunicaciones se solían hacer directamente con líderes del Partido y de los departamentos de propaganda, además de la Dirección General Política.

El 10 de abril de 1944, el director del Comité de Radio remitió una carta “Sobre las medidas de mejora de la emisión musical radiofónica”, acerca de los programas de conciertos para después de los saludos en honor de la victoria del Ejército Rojo (Fondo 962, lista 3, nº exp. 1275, pp.1-12). El informe, de 12 páginas, iba dirigido a Mólotov, Andréev, Zhdánov, Malenkov y Shcherbakov. Como desde el inicio de la guerra, se seguía

con un nuevo texto. La imagen del camarada Stalin se ha presentado ampliamente en todas las formas del arte soviético. Ahora, diariamente, los poetas soviéticos, compositores y artistas trabajan en obras dedicadas al gran líder. Entre las nuevas canciones no hay pocas dedicadas al camarada Stalin. Estas canciones reflejan la imagen del líder, del gran jefe militar y otras características en relación con la representación del camarada Stalin. No hay necesidad de volver a las viejas imágenes y de introducir artificialmente en ellas nuevos contenidos”.

³⁵⁷ Sobre el culto al líder, véanse, además de la bibliografía citada relativa a Stalin o al estalinismo, Gill (1980) y Plamper (2012), quien ofrece una interesante visión del culto a Stalin alejada de la mera representación gráfica (de retratos, dibujos, fotografías o esculturas): el culto a Stalin a través de la veneración a su “obra”, su producción y aportación al socialismo y, por ende, a la sociedad soviética.

pidiendo una ampliación del repertorio con “*obras clásicas y de música popular*” y que se emitieran actuaciones de “*los mejores artistas, coros y orquestas*”. Subrayado en lápiz rojo en el documento original, leemos: “*Existen serios obstáculos en la mejora de la calidad musical de las emisiones, como son la organización del repertorio de artistas, teatros y colectivos musicales líderes apropiados para su interpretación por radio*”. Puzin informaba de que el Teatro Bolshói, por ejemplo, sólo había producido tres óperas en tres años. Para solucionar estas insuficiencias se proponían varias líneas sobre las que trabajar. En primer lugar, con el objetivo de mejorar las composiciones artísticas, el informe pedía que se obligase “*al Comité para Asuntos de las Artes a trabajar junto al Comité de Radio en un plan de preparación de un nuevo repertorio para su emisión por radio (...)*”. En segundo lugar, exponía algunas medidas para la organización de conciertos y la ampliación del repertorio musical en los programas de radio. Puzin proclamaba que la política de repertorios para su emisión por radio estaba definida “*por la misión de mostrar extensamente los logros de la cultura musical mundial*”, de la que formaban parte la “*música clásica rusa, las canciones de los pueblos de la URSS y las mejores obras de los compositores soviéticos*”, por lo que habría que incrementar “*la interpretación por radio de los clásicos, en primer lugar, óperas rusas y canciones populares*”³⁵⁸.

Poco después, Jrápchenko respondía a este informe (Fondo 962, lista 3, nº exp. 1275, p. 15): “*El Comité para Asuntos de las Artes no considera oportuno incluir en el plan de producción del Bolshói un repertorio especial para radio*”. Sostenía que el Bolshói y su filial ya habían preparado 16 óperas y 8 ballets. Aun así, se mostraba de acuerdo en la

³⁵⁸ Véase “Documento 27” en el Anexo.

necesidad de ampliar el repertorio y enumeraba las obras que ya estaban producidas y cuáles se podían grabar de entre las propuestas por el director del Radiokomité. Este sería un buen ejemplo para observar cómo la implicación de varios organismos independientes en aspectos decisorios sobre un mismo tema podría generar algún tipo de conflicto. De nuevo, Surin insistía en su postura en relación a los repertorios musicales para radio³⁵⁹. Para definir la programación, se anexaba un informe del Comité de Radio “Sobre las medidas de mejora de las emisiones musicales” con todas las obras que habían de poseer grabaciones para su emisión por radio³⁶⁰.

Distinguimos en estos registros los nombres de grandes representantes del nacionalismo musical ruso, del romanticismo europeo y de tradición folclórica, respondiendo al llamamiento nacionalista y patriótico también en la música. Las listas que hemos consultado nos presentan una reveladora elección de autores, en la que también destaca significativamente la ausencia o poca presencia de otros. Los listados están compuestos, mayoritariamente, por compositores románticos y posrománticos, sobre todo rusos y soviéticos. De la proclamación de la individualidad, la subjetividad, la emoción y el humanismo como elemento clave de la obra, y de la defensa de la identidad nacional y el componente revolucionario que primaba en las obras a finales del XIX y que caracterizaba la propuesta musical romántica, se produce una evolución natural hacia un nacionalismo más tradicional y menos “intelectual”, en el que las sinfónicas atraen a coros y danzas populares, y óperas y ballets están basados en hechos históricos pertenecientes, en

³⁵⁹ Véase “Documento 28” en el Anexo.

³⁶⁰ Véase “Documento 29” en el Anexo.

ocasiones, al folclore de las regiones. Románticos como Liszt, Verdi, Rossini, Paganini, Dvorak, Charles Gounod, Liádov, Massenet, Rajmáninov o el propio Chaikovski, aparecen junto a compositores pertenecientes a la corriente musical del nacionalismo ruso, encabezada por Glinka. También observamos referencias al grupo de Los Cinco, con Músorgski, Borodín, César Cui, Rimski- Kórsakov y Balákirev (que no aparece en las listas que consultamos, aunque, al igual que Chaikovski, se escuchó durante la IIGM). Autores georgianos como Jachaturián (que también sería acusado de formalista en su momento), Zajari Paliashvili o Grigori Kiladze, armenios como Aleksánder Spendíárov o ucranianos como Lysenko, Gulak-Artemovski o Stetsenko, ponían de manifiesto el énfasis en la inclusión de elementos musicales de las distintas repúblicas soviéticas. Para satisfacer el gusto más clásico, Mozart, Bizet o Beethoven. Finalmente, en línea con las tendencias posrománticas de ruptura con la tradición tonal, Shostakóvich, Prokófiev o el mencionado Jachaturián, que verían reconducidos sus trabajos hacia el oficialista nacionalismo ruso para poder sobrevivir³⁶¹. Del mismo modo que defendemos que el realismo socialista es la manifestación “natural” de la evolución de las vanguardias europeas en el contexto particular de la Rusia soviética posrevolucionaria, el nacionalismo musical ruso sería la evolución “natural” de la corriente musical europea del romanticismo de finales del siglo XIX y principios del XX.

³⁶¹ En las listas que hemos consultado no hemos visto obras de Shostakóvich o Prokófiev, pero dado que únicamente pudimos revisar algunos de estos listados, y puesto que aparecen referencias a los trabajos de estos autores en la bibliografía que hemos utilizado y en *Literatúrnyaya Gazeta* y *Literatura i Iskusstvo*, intuimos que también formaban parte del repertorio de artistas aprobados por el Partido, aunque sólo por algunas de sus composiciones.

En cuanto a los encargos estatales, en el seguimiento del proceso creativo se producían intercambios epistolares entre el autor y las autoridades artísticas. Es el caso de este ejemplo, en el que la Dirección de Instituciones Musicales recibe una carta del poeta I. Zvezdin el 4 de diciembre de 1944 en la que incluía su poema de tres páginas y un alegato sobre la pertinencia de su composición, con el objetivo de obtener la aprobación de la institución (962, lista 5, nº exp. 858, p. 5)³⁶².

El 17 de enero de 1945, un inspector de la Dirección de Instituciones Musicales, A. Mashistov, respondía a su petición:

“Estimado camarada Zvezdin:

No podemos recomendar su poema “El tiempo avanza” [“Vremya dvizhetsya vpered”] para su publicación, puesto que, por el tema que trata (el año nuevo), está retrasado, y tampoco posee los necesarios méritos artísticos”.

(Fondo 962, lista 5, nº exp. 858, p. 4)

Sobre el mismo asunto, el 24 de febrero de 1945 Mashistov respondía a otro autor:

“Estimado camarada Zíl’ber:

Su libreto de ópera “Dannil Galitsky” no puede ser aprobado debido a las serias carencias artísticas inherentes de este trabajo, y también a fuerza de las incorrecciones básicas del montaje de su libreto (...). El tema histórico que trata su libreto

³⁶² Esta lista recoge los documentos relativos al concurso para la mejor canción sobre la victoria. Es por eso que, a pesar de tratarse de la Dirección General de Instituciones Musicales, también recibe textos de poetas y escritores con propuestas de letras para el concurso.

es extraordinariamente primitivo y simplista (...), resulta totalmente atípico el papel de los residentes de la ciudad que apoyan al príncipe, que entorpecen la independencia política y los privilegios de la servidumbre del estado feudal (...)”.

(Fondo 962, lista 5, nº exp. 858, p. 8)

Como vemos en esta carta, los temas no relativos a la Gran Guerra Patriótica o a capítulos heroicos “oficialmente aceptados” (como 1812), quedaban fuera de las posibilidades creativas de los artistas soviéticos.

La fórmula que utilizaban para rechazar las obras era la siguiente: “*Los textos de sus canciones enviados no representan suficiente interés artístico y no podemos utilizarlos*” (“*Prislannye Vashi teksty pesen ne predstavlyáyut dostátóchnogo judózhestvennogo interesa a ne mógut byt’ nami ispolzovany*”).

Tal y como vimos en el apartado acerca de las brigadas del frente, la Dirección General de Instituciones Musicales llevó a cabo, en nombre del Comité, un detallado examen de la música en la URSS durante el periodo bélico, en la misma línea que se había iniciado con la instauración del realismo socialista y la campaña antiformalista, aunque incidiendo o destacando otros aspectos y temáticas condicionadas por la guerra.

4.4.5. Dirección General de las Bellas Artes

La Dirección General de las Bellas Artes - *Glavnoe Upravlenie Ozobrazítel’nyj Iskusstv*- del Comité para los Asuntos de las Artes era la institución que tenía encomendada la labor de dirigir, entre otros cometidos, la organización de exposiciones, la elaboración de listados de pintores, ilustradores o diseñadores disponibles, el encargo y seguimiento

de todo tipo de creaciones pictóricas (cuadros, carteles, postales, *lubki*, *Okna-TASS*, sellos, etc.), la preparación de planes temáticos en el ámbito de las artes plásticas³⁶³, la definición de tareas encomendadas a los artistas gráficos y plásticos, etc.

La prensa y la literatura se centrarían en definir y describir, a través de la palabra, los valores y características del pueblo soviético, del soldado y del enemigo nazi, pero también sus “obligaciones” y objetivos. Para “dibujar” esas figuras, misiones y valores, las artes plásticas tuvieron que trabajar al alimón con las autoridades soviéticas para desarrollar una correcta “definición pictórica” del individuo soviético y de su contrario. Las obras de los artistas plásticos fueron un recurso muy útil para explicar a la población y a los combatientes, de manera fácil y masiva, cómo las autoridades soviéticas entendían la guerra, cuál era la misión de la URSS en ella o qué papel tendrían los soldados o los ciudadanos en la resolución de la misma. A través de imágenes reproducidas en carteles (una de las herramientas más importantes para la agitación), en periódicos y revistas, en álbumes de ilustraciones o en postales, en cuadros, esculturas o dibujos que formaban parte de exposiciones fijas o itinerantes, el arte buscaba llevar al ciudadano, subrepticamente, el mensaje propagandístico adecuado en cada momento de la guerra.

En los años de la Gran Guerra Patriótica, la Dirección General de las Bellas Artes diseñó y puso en marcha numerosas exposiciones con títulos tan significativos como “La Gran Guerra Patriótica”, “Carteles de Agitación Soviéticos” (“*Sovetskie agitplakaty*”), “Moscú heroica” o “El

³⁶³ Cuando hablamos de “artes plásticas” o “bellas artes”, atendiendo al material encontrado en los documentos, nos referimos a dibujos, caricaturas, ilustraciones, cuadros, etc. en todas sus posibles representaciones, formatos y técnicas: carteles, postales, sellos, panoramas, álbumes, pastel, grabado, óleo, fotomontajes, etc.

Komsomol en la guerra patriótica”, entre muchas otras. Muchas de estas exhibiciones tenían carácter itinerante y recorrían las distintas repúblicas y ciudades del país. Las que alcanzaba más éxito se reproducían en álbumes que se encargaba de editar la editorial *Iskusstvo*.

Ya en el primer año de guerra se pergeñaron planes temáticos e itinerarios para numerosas exposiciones. Con este objetivo, la Dirección de las Bellas Artes, en primer lugar, hubo de confeccionar listas con artistas disponibles de Moscú, Leningrado y de las distintas repúblicas³⁶⁴ para proponerles las temáticas sobre las que tenían de trabajar para que sus obras fueran incluidas en las exhibiciones que se llevaban a cabo por toda la URSS. El seguimiento del trabajo del artista, como en todas las disciplinas, era muy preciso e incluía, junto con el nombre del artista y, en ocasiones, su procedencia, el estado de la obra encargada y el precio que se le iba a pagar por ella. Así, durante este periodo se crearon un gran número de trabajos diseñados *ad hoc* para las diversas exposiciones propuestas,

³⁶⁴ El Orgcomité, en una carta del 6 de marzo de 1942 firmada por el subdirector del mismo, exigía al Comité para los Asuntos de las Artes y a la Dirección de las Bellas Artes la elaboración de listados de artistas de Moscú, Leningrado y repúblicas autónomas y de la Unión disponibles para encargos para la exposición la “Gran Guerra Patriótica” (Fondo 962, lista 6, nº exp. 990). En respuestas a las demandas realizadas, desde la Dirección se expedían listados en los que se informaba sobre la realización de encargos a 292 artistas de la URSS, incluyendo: 142 pintores (88 de Moscú, 24 de Leningrado, 30 de las repúblicas de la Unión); 65 escultores (29 de Moscú, 16 de Leningrado, 20 de las repúblicas de la Unión); 85 artistas gráficos (48 de Moscú, 22 de Leningrado, 15 de las repúblicas). En esta enumeración no se encuentran artistas de Estonia, Lituania y Letonia. Entre las obras y los artistas que trabajan en los encargos exigidos por la Dirección, encontramos algunos nombres conocidos en el mundo de la pintura: Aleksánder Gerásimov, Vasili Svarog, Vasili Yákovlev, Vladímir Odintsov, Gavriil Gorélov, Yuri Pímenov, Fédor Shurpín, Arkadi Plástov, Konstantín Finogénov, Lev Bruni, Aleksánder Búbnov, Petr Vasil’ev, Konstatin Yuón (“El desfile de la Plaza Roja del 7 de noviembre del año 1941” -pintó dos obras con este nombre: una en 1942 y la otra en 1949-). Entre los escultores destacamos la presencia de Vera Mújina (“Patria”), Serguéi Merkúrov (que se encargaría de elaborar bustos de V.I. Lenin y de I.V. Stalin), Borís Korolev (“Por la patria”). Finalmente, algunos de los artistas gráficos citados son Iván Kos’min y Alekséi Laptev. Los encargos a los artistas incluían un pago inicial al cerrar el acuerdo y uno final con la entrega de la obra, como las obras literarias y musicales.

además de recuperar obras clásicas o del realismo socialista realizadas previamente.

Para el año 1942, la Dirección estableció un plan que incluía algunos detalles sobre las exposiciones que desarrollaría en este periodo:

La primera exposición a la que hacía referencia se titulaba “Nuestra patria” y estaba dividida en cuatro partes:

“1) Pasado militar y heroico del pueblo ruso - obras artísticas de pinturas, artes gráficas y escultura en preparación. 2) La Gran Revolución Socialista de Octubre y Guerra Civil - obras artísticas en preparación. 3) Construcción socialista pacífica -obras artísticas en preparación. 4) Gran Guerra Patriótica del pueblo soviético contra el fascismo de Alemania - encargo de las mejores obras hasta la fecha (...).”

(Fondo 962, lista 6, nº exp. 991).

Observamos, de nuevo, que temas como “La Gran Revolución Socialista de Octubre y la Guerra Civil” y “La construcción socialista pacífica” sí son demandados al inicio de la guerra, aunque irían perdiendo presencia a lo largo del conflicto por su, como ya explicamos, carga ideológica contraproducente para la época. Su lugar lo ocuparían obras inspiradas en la Gran Guerra Patriótica, principalmente.

Otras exhibiciones planificadas eran “La Guerra Patriótica en los días del Ejército Rojo en Moscú”, “Moscú heroica” o una dedicada a los trabajos de *Okna-TASS*. En todos los casos se indican los encargos realizados en los que se trabaja y el pago por cada uno de ellos (150 obras de pintura, a

una media de 3000 rublos; 50 esculturas a una media de 5000 rublos; 200 trabajos gráficos a una media de 750 rublos).

También se detallan las exposiciones planeadas por ciudades o distritos (Fondo 962, lista 6, n° exp. 991). Por ejemplo, las exposiciones itinerantes proyectadas para la ciudad de Moscú comprendían la exposición “La Guerra Patriótica”³⁶⁵ -veremos referencias a algunas de ellas en los artículos de *Literatúrnyaya Gazeta*-, que contenía pinturas y otro tipo de artes gráficas, obras de artistas de Leningrado y Moscú, y que en el futuro se mostraría también en el Cáucaso. Asimismo, para Moscú se diseñaron “10 exposiciones itinerantes de obras artísticas de agitación sobre el tema de la “Guerra Patriótica” para el trabajo en las provincias, regiones y ciudades liberadas de ocupantes”. En Leningrado se planeaba una “exposición itinerante de cuadros y artes gráficas de artistas de Siberia y Asia Central sobre el tema de la “Gran Guerra Patriótica”, que se exhibirá, posteriormente, en ciudades de Siberia y Asia Central”; Sverdlovsk recibiría una “exposición itinerante de cuadros y artes gráficas sobre el tema de la “Gran Guerra Patriótica” de artistas de los Urales y el Volga”; y Stalingrado también recibiría en sus galerías a estas exposiciones itinerantes.

El plan temático para la exposición “La Gran Guerra Patriótica del pueblo soviético contra la Alemania fascista”, que se celebraría a lo largo de 1942, incluía un minucioso listado que describía hasta 205 temas (Fondo 962, lista 6, n° exp. 991). Entre los más destacables: representaciones pictóricas de Stalin en distintas poses y situaciones (en discursos, con miembros del Ejército Rojo, en su despacho, con autoridades, con el

³⁶⁵ En los documentos que analizamos, se suelen referir al conflicto, sobre todo en los primeros años, como “Guerra Patriótica”, y no como “Gran Guerra Patriótica”.

pueblo), representación de todo tipo de hazañas militares, episodios heroicos de soldados, oficiales o gente anónima (basados en informaciones del Sovinformburó o *Pravda*), interpretaciones de artistas en el frente, la derrota del enemigo en la batalla, la muerte de un camarada, bombardeos de ciudades, luchas y batallas, partisanos, tanquistas, pilotos, prisioneros, infantería, imágenes del frente, comisarios de guerra, etc. También anotaban propuestas de títulos de dichas obras: “El pueblo unido”, “La hazaña del capitán Gastello”, “La hazaña de los 28 de la guarnición de la división de Panfilov”, “La partisana Tanya”. Para la exposición también se solicitaban esculturas sobre esas mismas temáticas. El tema de los “episodios heroicos de soldados, oficiales o gente anónima”, como hemos apuntado ya y también observaremos en los artículos de *Literatúrnyaya Gazeta*, es una de las exigencias temáticas más recurrentes a los artistas soviéticos en este periodo.

Tras la organización de las exposiciones sobre la Gran Guerra Patriótica³⁶⁶, se comenzó a trabajar en un álbum dedicado a la guerra a partir de esa muestra, para cuya elaboración se invitaba a los artistas a presentar sus trabajos atendiendo a un repertorio temático orientativo proporcionado por la Dirección de las Bellas Artes. El contenido general de los álbumes debía “reflejar, de una forma artística, la heroica lucha de la Unión Soviética contra los agresores fascistas”³⁶⁷. La publicación tendría una tirada de no menos de 20-25 mil ejemplares y cada uno de los números contaría con 80 reproducciones de media. Cada álbum estaría dedicado a un tema o episodio de la Gran Guerra Patriótica y en él se habría de reflejar el trabajo en el frente y la retaguardia. Por ejemplo, el

³⁶⁶ Véase “Documento 30” en el Anexo.

³⁶⁷ El álbum “Gran Guerra Patriótica” dedicado a la “Heroica defensa de Moscú”, editado en 1942, se puede consultar en el proyecto de digitalización del material de archivo de la biblioteca Pushkin de Tomsk: <http://elib.tomsk.ru/purl/1-6761/> [Ref. 12.2.2016].

álbum “Moscú heroica”³⁶⁸ reflejaría “*de una forma artística, la heroica defensa de la capital de la URSS ante las hordas hitlerianas*”, destacaría las características de la vida en la ciudad y en los distritos de las afueras y la heroica lucha del Ejército Rojo y su población en la defensa de su ciudad.

El Consejo de Redacción era el órgano encargado de contactar con los posibles autores de estos álbumes. Para establecer contacto con ellos, les enviaba una carta estándar (mecanografiada, con un hueco para escribir a mano el nombre del autor) en la que se precisaba el tipo de exposición que estaban preparando, las fechas de entregas de los trabajos y la petición de participación del artista en dicha exhibición, en el caso de que tuviera o pudiera preparar alguna obra que respondiera a las necesidades descritas³⁶⁹.

Un componente de la Unión de Artistas de Kazajstán comentaba en 1943 la responsabilidad y la diligencia de los trabajadores del arte en ese país a raíz de la exposición sobre la Gran Guerra Patriótica, que se celebraría en Alma-Ata con artistas locales, de Moscú, Leningrado y Ucrania. Esa responsabilidad transformaba al artista en un “artista-soldado”, figura en la que profundizaremos en el Capítulo VI:

“Los artistas que ahora viven en Kazajstán entienden toda la profundidad de su responsabilidad creativa ante la Patria, ante el pueblo soviético, ante esta era. No ha habido en la historia de la humanidad un tiempo más terrible y de más responsabilidad. La patria, el pueblo, el partido y el gobierno nos

³⁶⁸ Véase “Documento 31” en el Anexo.

³⁶⁹ Véase “Documento 32” en el Anexo.

exigen que trabajemos en lo militar, con todas nuestras fuerzas, con fortaleza y dedicación desinteresadas, que superemos las más grandes dificultades y consigamos heroicos resultados en este trabajo. La patria exige a cada trabajador que sea un combatiente en su puesto, no nos exige estándares de carácter general ni trabajo habitual, sino gestas. El trabajo creativo de los artistas en la época de la Gran Guerra Patriótica tiene una naturaleza militar-defensiva directa. La vida y la lucha induce a los artistas a hablar de [ilegible]: sobre la lucha del individuo contra el mal fascista, sobre el destino de los pueblos, sobre la lealtad a la patria, sobre la democracia futura, sobre el valor de los héroes, sobre el desprecio hacia la muerte (...)”.

(Fondo 962, lista 6, nº exp. 1054 (1), pp. 3-4)

La carta incluye una lista de los artistas y las obras que participaron en la exposición. El trabajo en las repúblicas soviéticas y en distritos lejanos había de ser tan extenso y cuidado como en las ciudades más importantes y centrales de la Unión. Por eso, documentos de este tipo son también muy comunes el material de archivo consultado. Asimismo, destacar el trabajo en estas regiones contribuía a poner en valor el carácter multinacional de la URSS, además de su respeto y admiración por todas las naciones que la componían.

Otro ejemplo del escrutinio al que se sometía el trabajo expositivo en la URSS lo hallamos en la puesta en marcha de la exhibición “El Komsomol en la Guerra Patriótica”. Desde el Comité y la Dirección se detallan,

además del plan temático, la colocación exacta de cada obra en el espacio de la exposición (Fondo 962, lista 6, n° exp. 1054 (1), pp. 26-66)³⁷⁰.

En 1942 se organizó también la exposición “*Sovetskii Agitplakat*” (“Póster de Agitación Soviética”) para la que, como en todas las exhibiciones, se contactaba en primer lugar con los artistas que pudieran estar interesados en participar en ella. En este caso, además, se adjunta un listado de eslóganes para utilizar en los carteles, que también contienen llamamientos específicos a pilotos, tanquistas, comandantes, marineros, etc. Los mensajes giraban en torno a tres temáticas principales: contra el enemigo, por la patria y hacia la victoria³⁷¹.

El Comité para Asuntos de las Artes poseía un listado de artistas, de sus trabajos y de títulos de *Okna-TASS*. La producción y reproducción de carteles y postales tuvo un peso muy importante dentro de las actividades propagandísticas y, sobre todo, agitacionales durante los años de guerra. La editorial *Iskusstvo* era la que se ocupaba de gestionar este trabajo; la propia editorial contactaba con el artista, hacía un seguimiento de las obras encargadas y tramitaba los pagos³⁷².

Por otro lado, con motivo de la conmemoración de fechas destacadas en la historia del bolchevismo y de la URSS, se encargaba a la Dirección General de Bellas Artes la realización de exposiciones o publicaciones con tiradas especiales, como podría ser el caso de la celebración del 24 aniversario del Ejército Rojo de obreros y campesinos³⁷³.

³⁷⁰ Véase “Documento 33” en el Anexo.

³⁷¹ Véase “Documento 34” en el Anexo.

³⁷² Véase “Documento 35” en el Anexo.

Para controlar el trabajo de los *agitplakati*, desde la Dirección de las Bellas Artes se organizaban reuniones -que intuimos se llevaban a cabo en todo el territorio de la URSS- con artistas y personal del Comité y otras organizaciones relacionadas con las actividades de agitación artística, además, intuimos, de las direcciones de Propaganda y Agitación y Dirección Política. Los documentos del Comité en este sentido comprenden telegramas y cartas sobre reuniones, conferencias, indicaciones acerca de quiénes acudirán a tales reuniones, quiénes van en comisión de servicio y a dónde, etc.

Para convocar una de esas reuniones, el director del Consejo de Redacción remitía una carta a los directores de los distintos departamentos de los asuntos de las artes y al presidente del Comité (Fondo 962, lista 6, nº exp. 992). En ella informaba de que *“el 7 de julio de 1943 tiene lugar una reunión con los representantes de las repúblicas de la Unión y de las grandes regiones del centro sobre cuestiones para la mejora del trabajo en el ámbito del arte de agitación y la producción de medidas para el incremento de su contenido ideológico y su calidad artística”*. Indicaba qué participantes intervendrían en la reunión y a qué estarían dedicadas sus ponencias. Es interesante destacar aquí la presencia en el encuentro de un representante del Departamento de Agitación del Comité Central, que titulaba su ponencia *“Las tareas fundamentales de las artes plásticas de agitación en el año 1943”*. También participaban un artista galardonado con el Premio Stalin, que leería *“El trabajo de Okna- TASS moscovitas”*, y el director de la editorial *Iskusstvo*, que expondría *“El cartel político en los días de guerra”*. La Dirección General de las Bellas Artes les pedía, asimismo, que enviaran en comisión de servicio a su principal artista (artista que trabaje en el ámbito de las bellas artes de agitación) para que

³⁷³ Véase “Documento 36” en el Anexo.

tomara parte del trabajo de la reunión. Este artista debía ser elegido y anunciado en los *“siguientes cuatro días a la recepción de este telegrama. Los que asistan no deberán estar en Moscú más tarde del 5 de julio (...). Les pedimos también que traigan sus mejores ejemplos de carteles de agitación para la organización de una exposición en la reunión”*.

Los diferentes formatos de las bellas artes o las artes plásticas proporcionaban a las autoridades soviéticas la posibilidad de transformar sus ideas en imágenes, elementos que se asimilaban y entendían sin gran dificultad, que se podían crear con rapidez (en el caso de ilustraciones, por ejemplo) y eran fácilmente reproducibles. El simple hecho de organizar una exposición acarrea un enorme significado propagandístico, puesto que implicaba mostrar en qué tipo de guerra participaban, quiénes eran sus héroes, a quiénes debían imitar, por qué debían luchar, quién era el enemigo y las atrocidades que era capaz de cometer, cómo era la vida del ciudadano en la retaguardia, del campesino en el koljós o del soldado en el frente, las acciones heroicas y comportamientos patrióticos del ciudadano y soldado soviético, etc. Además, era una forma de demostrar que el Estado seguía funcionando a pesar de la guerra, y que la actividad cultural en la Unión Soviética continuaba viva incluso mientras combatían la amenaza fascista. Las necesidades del momento, también en las bellas artes, urgían la presencia de representaciones de patriotismo y heroísmo en cuadros, carteles, ilustraciones o postales.

4.4.6. Sobre arte popular, arquitectura y evacuación de artistas

Entre los documentos del Comité para los Asuntos de las Artes encontramos otra clase de instrucciones que consideramos importante destacar en este apartado.

El episodio de evacuación de la población e industria soviéticas afectó, como hemos visto, a artistas de distintas disciplinas y conllevó el traslado de instituciones artísticas (museos, teatros, circos, etc.) y sus obras y trabajadores a otros lugares. No sólo había que preservar la capacidad de producción industrial en la URSS, sino también la producción artística y el legado cultural de la URSS. Los teatros de las ciudades cercanas al frente o amenazadas por los ataques alemanes se evacuaron del mismo modo y a los mismos lugares que la industria. Los artistas decidieron entonces si querían ser evacuados, si ingresaban en las filas del ejército, si entraban a formar parte de las brigadas del frente o si permanecían en sus lugares de origen, donde en algunos casos se agruparían y formarían grupos que continuarían ofreciendo espectáculos en ciudades atacadas o sitiadas³⁷⁴.

En los fondos del Comité para los Asuntos de las Artes hemos encontrado documentos de la Dirección de Actividades Artísticas Amateur

³⁷⁴ La guerra destruyó el teatro Vajtángov y el Bolshói quedó seriamente dañado. El Teatro del Ejército Rojo se evacuó a Sverdlovsk, el Maly de Moscú a Cheliábinsk, el Kámenny a Irkutsk, el Mossovet a Alma Ata, el Bolshói a Kúibyshev, etc. (Senelick y Ostrovsky, 2014: p. 462). Las evacuaciones hicieron necesarias la reconstrucción de grupos de teatro en las ciudades evacuadas o atacadas que, una vez se reinstauraba cierta estabilidad en ellas, volvían a requerir los servicios de los artistas. El 25 de septiembre de 1942, el documento N° C-11459 de carácter “confidencial” fue remitido desde el Sovnarkom, en nombre de Ya. Chadáev, a Jrápchenko y a Polikárpov, del Comité de Radio y Emisiones del Sovnarkom. Le adjuntaba a Jrápchenko una carta del Comité de Radio y Emisiones con la siguiente resolución del vicepresidente del Sovnarkom de la URSS: “*En contra de la convocatoria en Moscú. El camarada Jrápchenko tiene que ayudar al Comité de Radio. Solucione esta cuestión junto al camarada Polikárpov*”. Según Polikárpov, “*en octubre de 1941, [se produjo] la evacuación de Moscú a Sverdlovsk de 50 personas (músicos e intérpretes de la Gran Orquesta Sinfónica del Comité de Radio) y a Kúibyshev de 30 artistas del coro. De los que se quedaron en Moscú tras la evacuación de los músicos de orquestas, 30 personas, intérpretes de la orquesta sinfónica del Teatro Estatal Bolshói, se organizaron en la Orquesta Sinfónica del Comité de Radio (...). Le pido que se permita al Comité de Radio llamar al trabajo en Moscú a las 50 personas evacuadas a la ciudad de Sverdlovsk, intérpretes de la Orquesta Sinfónica, y a las 30 personas, artistas de la orquesta, evacuados a Kúibyshev, que ya llevan prácticamente un año sin trabajar*” (Fondo 962, lista 10, n° exp. 48, p. 16).

(*judózhstvennoi samodeyatel'nosti*), que intuimos se dedicaba al control de las actividades artísticas puestas en marcha en la retaguardia, esencialmente, por ciudadanos comunes y no por trabajadores profesionales del arte. El que existiese una dirección exclusiva para monitorizar el trabajo de estas agrupaciones da muestra de hasta qué punto se planeó un control sobre las artes en la URSS. Al ser parte del Comité y responder, por lo tanto, también ante el Sovnarkom, abunda en la idea de la existencia de una gran uniformidad de los mensajes propagandísticos a través del arte durante la guerra.

Bagáev, jefe de esta Dirección, informaba sobre el cumplimiento de las medidas básicas para este tipo de actividades durante 1943, y remitía el informe el 2 de marzo 1944. En él aseguraba que durante guerra “*las actividades artísticas amateur de la Unión Soviética han adquirido gran importancia como medio de educación cultural y política de los trabajadores*”. La Dirección comunica que se organizaron brigadas de agitación y grupos de conciertos y ese año fue el de la “*reconstrucción*” de los grupos de actividades artísticas amateur. Durante 1943 el objetivo pretendido era profundizar en el trabajo “*con la elevación del nivel ideológico-artístico de las actividades amateur, la mejora de la calidad del repertorio (...)*”. (Fondo 962, lista 3, nº exp. 1146, pp. 1-2).

En otro informe “Sobre las medidas para la mejora de la dirección de actividades artísticas amateur en los koljoses y empresas industriales”, subrayaban:

“... sólo en los koljoses de la república de Armenia, se llevaron a cabo en el año 1942 dos mil representaciones de actividades artísticas amateur; en la región de Sverdlovsk las

agrupaciones de actividades amateur ofrecieron 700 conciertos en hospitales, 760 estudiantes de las escuelas artesanas y ferroviarias han actuado ante colectivos de trabajadores de la juventud de la república de Buriata- Mongolia (...). La temática de la Gran Guerra Patriótica ha ocupado un lugar principal en los programas de actuaciones (...). Los participantes en las actividades artísticas amateur se han convertido en activos agitadores por el aumento del rendimiento en el trabajo, por el reforzamiento de la ayuda al frente”.

(Fondo 962, lista 3, n° exp. 1146, p.8)

Al igual que ocurría con el cine, el organismo dedicado al control y la gestión de la arquitectura en la URSS quedaría al margen del control del Comité y bajo el auspicio del Sovnarkom. Se trataba del Comité para los Asuntos de la Arquitectura, que en ocasiones colaboraba con el departamento de Jrápchenko a través de la Dirección General de la Industria Artística (Fondo 962, lista 6, n° exp. 1228, p.1).

En 1945, ya finalizada la guerra, el nivel de minuciosidad en la gestión de las artes continuaba a un nivel elevado y comprendía el control de disciplinas tan concretas como las miniaturas de Pálej³⁷⁵ o el arte folclórico³⁷⁶.

En 1945, en relación al arte popular, Mijaíl Jrápchenko se dirigía a Zhdánov, secretario del Comité Central del Partido (Fondo 962, lista 6, n° exp. 1228, pp. 60-61), en los siguientes términos:

³⁷⁵ Pintura de tradición icónica que representa escenas de la mitología y el folclore ruso, sobre todo, y que se realiza sobre pequeñas cajitas de madera de fondo negro y lacadas.

³⁷⁶ Véase “Documento 37” en el Anexo.

“En los tiempos de antes de la guerra, los oficios artísticos populares han crecido en colectivos creativos, reuniendo a extraordinarios maestros-artistas nacionales (...). Durante la Guerra Patriótica, la actividad de la artesanía popular decreció significativamente. Como consecuencia de que muchos trabajadores habían sido llamados al ejército, se produjo un empeoramiento en el abastecimiento de materias primas y materiales, y un grupo de artesanos en los territorios ocupados pararon su trabajo. (...). Sin embargo, durante el último año, el Comité para Asuntos de las Artes adjunto al Sovnarkom de la URSS ha conseguido que se produzca una mejora. Se han llevado a cabo concursos de piezas artísticas en piedra, madera y hueso, donde se presentaron cerca de 2000 modelos, la exposición “Barnices rusos”, con la participación de los líderes en artesanía, la exposición de trabajos de artistas en piedra, madera y telas estampadas”.

Jrápchenko proponía a Zhdánov la creación:

“... del Departamento de Oficios Populares-Artísticos adjunto a la Dirección General de las Bellas Artes del Comité para Asuntos de las Artes adjunto al Sovnarkom de la URSS. A esta Dirección se le debe dejar el derecho sobre el control de la publicación y lanzamiento de los artículos de la industria artística que no entren en el sistema o que no estén dentro de las competencias del Comité para los Asuntos de la Arquitectura adjunto al Sovnarkom de la URSS”.

Marx y Engels dijeron que no existían los pintores, sino más bien unos hombres que, entre otras cosas, practicaban la pintura. Ese es el papel al que queda relegado el artista de la era estalinista, especialmente durante la Gran Guerra Patriótica: a un hombre que pinta, esculpe, compone o escribe según unos parámetros previamente establecidos por el Partido y que, en muchos casos, habían sido previamente asimilados, aceptados e incorporados de forma natural al imaginario del artista. Pero este hombre o mujer, además, y como veremos en el Capítulo VI, se convertirá en arma de la lucha. En los documentos del Comité se describen, básicamente, los trabajos que han de realizar (formas y contenidos) y el procedimiento burocrático para su encargo, pero no se trata extensamente su papel en la guerra ni es el artista el que habla. *Literatúrnyaya Gazeta* será su “tribuna”.

CAPÍTULO V: PRENSA Y PROPAGANDA SOVIÉTICA

La prensa es y ha sido, desde sus comienzos, una herramienta del poder o contrapoder en todas las sociedades, bajo cualquier tipo de régimen. Controlar el acceso a la información y, de este modo, el contenido, la cantidad y los tiempos de difusión de las publicaciones es fundamental para alzarse con la hegemonía en el discurso de la “verdad”, la “realidad” o la opinión “correcta”. Quien tiene la hegemonía de la palabra ostenta el poder, entendiendo en ese caso el poder como malla de interrelaciones. Parfraseando la sentencia de Burke “¿De quién es la memoria de la que hablamos?”, lanzamos una nueva cuestión: “¿De quién es la palabra que hacemos nuestra?”. Este interrogante será el trasfondo desde el que trabajaremos en este capítulo, en el que incidiremos en el punto de conexión que consideramos más relevante -para los intereses de esta investigación- entre propaganda y periodismo: el papel de la prensa soviética como herramienta para la redefinición o creación de nuevos imaginarios, y no sólo para su difusión. Durante la Segunda Guerra Mundial, la prensa soviética hizo un uso extensivo de la propaganda de agitación expuesta por Ellul, que apela a sentimientos más básicos, con el objetivo de la involucración física del *propagandee*; el poder soviético necesitaba movilizar a toda la población, en el frente y en la retaguardia.

En este capítulo realizaremos un breve repaso por la historia del periodismo soviético desde los años previos a la Revolución hasta 1945. Vladímir Uliánovich (Lenin) siempre concedió un papel prioritario a la función de la prensa en la construcción del nuevo gobierno bolchevique y de la nueva sociedad soviética. La prensa era un instrumento esencial para la construcción socialista, pero también un medio de educación

económica, política y cultural de las masas. Es por esto que el bolchevismo, a partir de las ideas leninistas de la prensa, la consideraría una parte integral e integrante de la sociedad. Del mismo modo que la sociedad soviética y socialista estaba protagonizando una transformación radical, la prensa también atravesaría un periodo de cambios en el que se eliminaron y después ampliaron el número cabeceras, se instauraron nuevos métodos de trabajo, nuevas formas de hacer periodismo, apareció un nuevo tipo de periodista, diferentes mensajes, distintos tonos en los artículos, audiencias múltiples, etc.

La prensa soviética fue un eslabón clave en el sistema de propaganda estatal desde la Revolución de Octubre hasta la Gran Guerra Patriótica. Esta prensa debía ejecutar dos tareas fundamentales: en primer lugar, había de ser capaz de difundir un sugerente discurso político e ideológico que alcanzara a las masas y las movilizara para responder a las necesidades circunstanciales del Estado-Partido; en segundo lugar, tenía que lograr que el lector entendiera “de manera correcta” ese discurso, lo que en nuestro caso significaría comprender los mensajes en él “implícitos” diseñados por las autoridades. Para conseguir ejecutar estas tareas convenientemente, se pone en marcha el enmascarado proceso de elaboración y reelaboración, formulación y reformulación, creación y recreación del imaginario de clase soviético, fundamental para permitir al individuo acercarse a esa “manera correcta” de comprender los mensajes aparecidos en prensa.

5.1. Definiendo la función de la prensa bolchevique: de la época prerrevolucionaria a la NEP

El planteamiento central de la función de la prensa soviética quedaría establecido a partir de numerosos textos de Lenin, muchos de ellos escritos antes de la Revolución. En el Capítulo II, al hablar del modelo leninista de propaganda, exponíamos que estaba basado en cuatro pilares básicos para la construcción y sostén de los imaginarios del ciudadano soviético, entre los que destacaba la propuesta de un único periódico político central para toda Rusia. El aparente centralismo que estructuraba el funcionamiento de todas las instituciones gubernamentales soviéticas se extiende también al ámbito de la prensa.

Coca (1988) dividía el modelo leninista de la prensa en dos etapas (paralelas al modelo leninista de propaganda en general): la primera etapa atendía a la prensa anterior a la Revolución y fue utilizada como herramienta de acceso al poder. Animaba a combatir contra los grupos que se oponían al cambio, a la Revolución, atacaba al gobierno zarista y recordaba a las masas su condición de explotados y la necesidad de despertar sus conciencias y de que se levantaran contra el poder opresor. Tras la Revolución, la prensa se transformó en un instrumento para la construcción del socialismo. Una vez alcanzado el poder, era necesario explicar cómo se ejercería, con qué objetivo y cómo participaría en él la población.

A principios del siglo XX, cuando el que sería el Partido Comunista trabajaba desde la clandestinidad, se publicaban dentro y fuera de Rusia numerosos periódicos y panfletos destinados a distintos públicos (a

obreros de las fábricas, a intelectuales, a trabajadores de las minas, etc.). Las múltiples publicaciones, la diversificación de audiencias y la problemática de la edición y difusión desde la clandestinidad debilitaban el mensaje de los periódicos socialdemócratas, razón que motivaría la propuesta leninista de un único órgano central.

El 13 de noviembre de 1905, *Nóvaya Zhizn*³⁷⁷ publicaba un nuevo texto de Lenin: “La organización del Partido y de la literatura de partido”³⁷⁸. En él ponía sobre la mesa, por primera vez de manera abierta, el debate sobre la libertad de prensa. Toda la literatura había de ser literatura de partido, en contraste con la literatura burguesa y su dependencia del capital, reflejo del arribismo y del individualismo intelectual burgués.

Al final, el tema de la “libertad de prensa” para Lenin se resumía fácilmente: el escritor es libre de decir lo que quiera, pero si está vinculado o pertenece al Partido, a una organización política concreta, esta organización es también libre de expulsarlo si sus declaraciones son contraproducentes para el Partido. La libertad de crítica y de palabra existía dentro del Partido, que permitía diferentes corrientes, pero había que controlar sus manifestaciones y someter a la organización a limpiezas constantes para erradicar elementos negativos.

Lenin recordaba que hablar de libertad total de prensa era “hipócrita”, ya que no podía existir libertad efectiva en una sociedad basada en el poder del dinero. El escritor no es libre porque depende de los mecanismos del

³⁷⁷ Lenin se incorporó a este periódico, el primer periódico bolchevique legal -aprovechó el momento de cierta libertad de prensa que siguió al “Domingo Sangriento” de 1905-, al llegar a San Petersburgo, en noviembre de 1905.

³⁷⁸ El texto se puede consultar en la web *Marxists Internet Archive* [Ref. en <https://www.marxists.org/archive/lenin/works/1905/nov/13.htm>, 20.5.2015]

mercado editorial. Al liberarlo del yugo del dinero, y desde dentro de la organización del Partido, reflejo de las aspiraciones de la clase trabajadora, el escritor gozaría de una libertad “limitada” -por el bien de la organización- y delimitada por el propio Partido, vanguardia del proletariado.

Este posicionamiento con respecto a la libertad de prensa sería determinante, tras la Revolución, en la elaboración de los decretos en relación a la prensa publicados en los primeros meses del liderazgo bolchevique, que culminarían con el cierre de publicaciones burguesas y contrarrevolucionarias (esto es, las de cualquier otro partido que no fuera el bolchevique).

Desde 1864 y hasta 1905³⁷⁹ existió censura previa en Rusia y existían listas de temas que no podían ser tratados en los medios (como, por ejemplo, la hambruna de los 90 en el siglo XIX), aunque algunos medios quedaban exentos de seguir estas normas. El 24 de noviembre de 1905 se proclamó una ley de prensa³⁸⁰, modificada en abril de 1906, que estuvo vigente hasta la Revolución de Febrero de 1917 y que abolía la censura previa y arrebató al Ministerio del Interior el derecho de prohibir tratar determinados temas (Kenez, 1985: p. 24). La Revolución de 1905 trajo

³⁷⁹ Sobre censura de la prensa en la época zarista de las primeras revoluciones bolcheviques y la lucha bolchevique por la libertad de prensa, véanse Berezhnói (1967) y Letenkov (1974).

³⁸⁰ Esta disposición hacía posible la publicación de periódicos legales incluso por partidos ilegales -como el bolchevique entonces-. Fue aprobada en el “Manifiesto del Zar” de octubre de 1905 y garantizaba la libertad de conciencia y expresión, aunque no suponía en ningún caso la abolición de la censura posterior (Roxburgh, 1987: p. 16). De hecho, para que un periódico pudiera distribuirse era necesario que se remitieran tres copias al Inspector de Prensa para su aprobación. Si el periódico sobrepasaba los límites expuestos en la licencia, la publicación podría ser sancionada económicamente, retirada de la circulación o su editor encarcelado, entre otras medidas punitivas. Sobre normativas de publicaciones y censura en la época zarista, véase Bassow (1954).

consigo un breve periodo liberal que permitió que muchos periódicos socialistas ilegales fueran legalizados durante unos meses y convivieran con la prensa legal en igualdad de condiciones³⁸¹. No obstante, la censura no desapareció y las publicaciones de “material subversivo” terminaban en procesos judiciales y administrativos: cierres de periódicos, multas a los ofendidos, editores encarcelados, etc. Sin embargo, la clausura de un periódico no significaba su desaparición permanente³⁸², pues a los pocos días volvía a aparecer con otro nombre y con editores “de paja”.

La Revolución de Febrero de 1917 volvió a inaugurar otro breve periodo de libertad de prensa, con un Partido bolchevique en claro ascenso. El 5 de marzo de 1917 el Gobierno Provisional proclamaba la libertad de prensa, unión y reunión a través de las páginas de su órgano central, el *Véstnik Vrémennogo Pravítel'stva* (nº 1, 46) (Bespálova, 2003: p. 156), y establecería la prensa libre de censura: “... la prensa y el comercio de publicaciones periódicas es libre. No se permiten sanciones administrativas contra ellas”. Con esta normativa se consentían la libre salida y difusión de todo tipo de publicaciones, cualesquiera que fueran las tendencias políticas que defendieran. Todos los partidos podían tener sus publicaciones, aunque los editores habrían de registrar los nuevos periódicos y estaban obligados, en el plazo de 3 días, a publicar las

³⁸¹ Sobre la prensa legal en la época prerrevolucionaria, véase Sizova (2010). Aunque centrada en el desarrollo de la prensa en la ciudad de Riazán, nos sirve como ejemplo del funcionamiento de la prensa legal en este periodo.

³⁸² En estos periódicos escribían, sobre todo, revolucionarios profesionales que también ejercían de periodistas, ya que gran parte de su actividad consistía, de hecho, en escribir artículos y distribuirlos por todo el país o hacerlos llegar a otros territorios cuando se editaban fuera. Según Kenez (1985), los revolucionarios promovieron tres tipos de periódicos: los periódicos centrales que publicaban en el extranjero y enviaban a Rusia, las publicaciones ilegales y los periódicos legales. Todas las publicaciones socialdemócratas producidas en esta época tenían un carácter efímero, ya que la policía las clausuraba rápidamente, aunque volvían a brotar inmediatamente después. Sobre la historia de la prensa en los años previos a la Revolución de Octubre, véanse, entre otros, Esin (1971 y 1984) y Majónina (1991).

correcciones y desmentidos sobre “noticias falsas” -según la estimación del Gobierno Provisional-.

En julio, ante la amenaza de expansión de la izquierda, se impone de nuevo la censura y se cierran numerosas publicaciones bolcheviques (Kuznetsov, 2002), entre ellas *Pravda*, clausurada el 5 de julio. El endurecimiento de la censura en la prensa³⁸³ se traduce en la creación de los tribunales revolucionarios³⁸⁴.

Entre los años 1917 y 1918 se emitirían multitud de decretos y ordenaciones que definirían el sistema de publicaciones periódicas en la URSS. Eliminar la prensa de los grupos y partidos de la oposición se convirtió en prioridad inmediatamente después de la toma de poder bolchevique. La primera resolución de importancia se promulgó el 27 de octubre de 1917: el decreto “Sobre la prensa”³⁸⁵. La presteza con la que se elaboró e hizo pública esta orden da muestra del gran valor que el Partido otorgaba al control tanto de los que informaban como de la información exhibida a través de los medios.

³⁸³ Sobre censura en prensa desde la Guerra Civil hasta 1920, véase el Capítulo 3 “Tsenzura Gazet”, en Molchánov (2002).

³⁸⁴ Los tribunales revolucionarios se constituyeron por decreto el 24 de noviembre de 1917 con el objetivo de luchar “contra la contrarrevolución, el sabotaje y la especulación”. En el decreto “Sobre los tribunales revolucionarios”, publicado el 4 de mayo de 1918, se anulaban todos los tribunales locales y del ejército, que traspasaban sus funciones a los tribunales revolucionarios. También se habían de encargar de la lucha contra los “pogromos” y del gamberrismo con espionaje. Los asuntos de la prensa también pasarían por este tribunal [Ref. en <http://www.opentextnn.ru/censorship/russia/sov/law/snk/1917/?id=616>, 12.7.2015].

³⁸⁵ Véase “Documento 3” en el Anexo. El 25 de octubre de 1917, los bolcheviques toman el Palacio de Invierno, los ministerios, correos y telégrafos, y la imprenta *Rússkaya Volya*. Ese mismo día, el Comité Militar Revolucionario emite una resolución en la que prohíbe temporalmente la publicación de prensa burguesa y publicaciones contrarrevolucionarias: es el decreto sobre la prensa. Pronto, los Sóviets de las principales ciudades formaron departamentos de prensa (Kenez, 1985: p. 38).

Este decreto marcaría el desarrollo de la prensa soviética con el primer gobierno bolchevique y durante el primer periodo estalinista. Primero se eliminarían las publicaciones burguesas y, posteriormente, también desaparecería la prensa de la oposición socialista de mencheviques y socialdemócratas³⁸⁶. Una vez eliminada toda oposición, el objetivo para la nueva prensa soviética ya no sería tanto crear un único periódico central para toda Rusia, como crear y monopolizar un único discurso para todas las publicaciones controlado por el poder estatal-del Partido como “guía espiritual” de la sociedad soviética. Paulatinamente, la pregunta que planteábamos al inicio “¿De quién es la palabra que hacemos nuestra?” va dirigiéndose hacia su respuesta: nuestra palabra es la palabra del Partido porque es la única existente y la única posible.

En su camino hacia el monopolio del discurso nacional, días después del decreto sobre la prensa, se emitiría otro ordenamiento fundamental para la evolución de la prensa en estos años: el decreto “Sobre la introducción del monopolio estatal en los anuncios”, de principios de noviembre de 1917³⁸⁷. Esta resolución implicaba que el Estado se convertiría en el único gestor de la publicidad en todo tipo de publicaciones en la URSS, además de confiscar todos los medios y empresas vinculados a esta actividad. En los días de la Revolución aún existían periódicos y revistas burguesas, además de 52 mencheviques, 31 social-revolucionarias y 6 anarquistas (Ovsepyán, 1999: p. 75). Al día siguiente de la Revolución, el Comité Temporal Revolucionario

³⁸⁶ Un día después de la publicación del decreto sobre la prensa, el 28 de octubre de 1917, se emitía una nueva disposición acerca de la prohibición de la salida de los periódicos que fueran clausurados por el Comité Revolucionario de guerra (“*O zapreshcheenii vyjoda gazet, zakrytyj Voenno-revolyutsiónnym komitétom*”). [Ref. en <http://www.opentextmn.ru/censorship/russia/sov/law/snk/1917/?id=476>, 21.5.2015].

³⁸⁷ Véase “Documento 38” en el Anexo.

cerró más de 10 grandes periódicos burgueses: *Rech'*, *Rússkoe Slovo*, *Rússkaya Volya*, *Novoe Vremya*, *Kopeika*, etc. y se confiscaron los recursos de estos periódicos. La imprenta de *Rússkaya Volya* fue entregada a *Pravda*, cuya máquina había sido destruida por los cadetes un día antes de la Revolución, e *Izvéstiya* se organizó con los medios requisados a *Kopeika*. También se cerrarían periódicos mencheviques como *Nashe Edinstvo* o *Rabóchaya Gazeta*. Plantillas enteras fueron arrestadas y acusadas de conducir actividades contrarrevolucionarias. El significado de fondo del decreto sobre el monopolio estatal de los anuncios era mucho más interesante: el Estado, que controlaba los subsidios estatales para periódicos y revistas, eliminaba la publicidad y así estocaba de muerte a la prensa burguesa, que había sobrevivido gracias a la inserción de publicidad en sus páginas y que desaparecería finalmente el 18 de marzo de 1918, con un decreto del Sovnarkom que resolvía suprimir toda la actividad de la prensa burguesa³⁸⁸. El decreto sobre el monopolio estatal de los anuncios atrajo numerosas críticas por parte de la prensa burguesa. Las protestas condujeron a la emisión, en 1918, del decreto “Sobre el tribunal revolucionario de la prensa”³⁸⁹, que concedía al Sovnarkom amplios poderes con respecto a la prensa.

En esta misma línea monopolizadora, a finales de 1917 se emite el decreto “Sobre la editorial estatal”³⁹⁰, que, entre otras cosas, exigía la

³⁸⁸ Decreto del Sovnarkom “Sobre el cierre de periódicos burgueses moscovitas”, del 18 de marzo de 1918 (“*O zakrytii moskóvskij burzhúáznyj gazet*”). El Sovnarkom ordenaba: “Encargar al Comisariado de Justicia ponerse en contacto con el Sóviet de Diputados del Moscú y el camarada Dzerzhinski y tomar las medidas necesarias para el cierre de los periódicos burgueses con la entrega de los redactores y publicaciones al tribunal revolucionario y la aplicación de las más severas medidas de castigo” [Ref. en <http://www.opentextnn.ru/censorship/russia/sov/law/snk/1917/?id=617>, 21.5.2015].

³⁸⁹ Véase “Documento 39” en el Anexo.

publicación de ediciones baratas de los clásicos rusos y ediciones en masa de libros de texto. Todo el “negocio” de la publicación de libros en la Unión Soviética pasaba por este organismo.

En la segunda mitad del año 1918 se promulgaron una serie de decretos orientados al control y centralización de la organización y el trabajo de los organismos, personal y medios relacionados con las publicaciones periódicas y literarias en la URSS; se publicaron diversas normativas para la unificación de archivos³⁹¹, del mercado de impresión³⁹², de tiendas de venta de música, editoriales o discográficas³⁹³, o

³⁹⁰ El decreto “*O gosudárstvennom izdátel'stve*” se publicó el 29 de diciembre de 1917. En él, a la editorial estatal también le era concedido el derecho de subvencionar publicaciones periódicas, así como libros que fueran reconocidos de “utilidad general”. Para llevar a cabo esta tarea, el Consejo de Comisarios del Pueblo abrió un crédito de un millón y medio de rublos. El decreto estaba firmado por el Comisario del Pueblo para la Instrucción Pública, Anatoli Lunacharski [Ref. en <http://www.opentextnn.ru/censorship/russia/sov/law/tsik/?id=480>, 19.5.2015].

³⁹¹ Decreto del 1 de junio de 1918 “Sobre la reorganización y centralización de los temas relativos a los archivos” (“*O reorganizatsii i tsentralizatsii arjívno go dela*”), por el que se centralizaban todos los archivos existentes en Rusia en un único fondo estatal de archivo [Ref. en <http://www.hist.msu.ru/ER/Text/DEKRET/18-06-01-2.htm>, 21.5.2015]. En el archivo *online* del RGASPI (Archivo Estatal Ruso de Historia Socio-Política) se pueden consultar los documentos originales digitalizados de este decreto [Ref. en <http://rgaspi.org/funds/unique/1>, 21.5.2015].

³⁹² Decreto del 12 de julio de 1918 “Sobre la organización de los asuntos relativos a la impresión” (“*Ob organizatsii poligrafícheskogo dela*”), que suponía la centralización de las empresas, servicios y personal relacionados con la impresión, imprentas y edición de material tipográfico [Ref. en <http://www.opentextnn.ru/censorship/russia/sov/law/snk/1917/?id=654>, 21.5.2015].

³⁹³ Decreto del Sovnarkom del 19 de diciembre de 1918 “Sobre la nacionalización de las tiendas de música, almacenes, música impresa y editoriales musicales” (“*O natsionalizatsii nótnyx muzykál'nykh magazinov, skládov, notopechaten i notoizdátel'stv*”) [Ref. en <http://www.opentextnn.ru/censorship/russia/sov/law/snk/1917/?id=595>, 21.5.2015] : “Todas las tiendas de música, los almacenes, música impresa y editoriales musicales son nacionalizadas y pasan a la gestión del Comisariado del Pueblo para la Instrucción Pública”. Del mismo modo, toda “propiedad, material, reservas disponibles de mercancías de estos establecimientos”, así como el capital que tuvieran estas empresas, pasarían a ser bienes de la República Socialista Federativa Soviética de Rusia.

relacionados con el traspaso de las obras de propiedad intelectual al Estado³⁹⁴.

Con las publicaciones de oposición silenciadas, los medios y organización centralizada alrededor del Partido-Estado y la publicidad controlada, el Estado se acercaba al control casi total del discurso en los medios de comunicación. Lo perentorio, a continuación, era diseñar la estructura de la red de comunicación y, sobre todo, su contenido, de manera que fuera útil al Partido como herramienta propagandística para la definición de los nuevos imaginarios que habían de formar al prominente ciudadano soviético.

Tras la Revolución y durante la Guerra Civil, los periódicos eran distribuidos de manera gratuita en fábricas, centros de lectura, centros educativos, etc. El fin era poner todos los medios técnicos y materiales para publicar prensa en manos de la clase obrera y del campesinado y asegurar su distribución gratuita y amplia difusión. Sin embargo, la historia del desarrollo de la prensa soviética en estos años estuvo muy condicionada por la falta de papel, el mal funcionamiento de los servicios postales y las pobres infraestructuras de transporte y

³⁹⁴ Decreto del Sovnarkom del 26 de noviembre de 1918 “Sobre las obras científicas, literarias, musicales y artísticas” (“*O naúchnyj, literatúrnyj, muzykál’nyj i judózhestvennyj proizvedénijaj*”) [Ref. <http://www.opentextnn.ru/censorship/russia/sov/law/snk/1917/?id=593>, 23.5.2015]. Establecía que cualquier obra científica, literaria musical o artística “podía ser reconocida, por decisión del Comisariado del Pueblo para la Instrucción Pública como bien de la República Socialista Federativa Soviética de Rusia”, también las de autores ya fallecidos. La obra que hubiera sido declarada bien de la RSFSR podría ser reproducida y difundida sólo por el Comisariado del Pueblo para la Instrucción Pública u otra institución según acuerdo con este Comisariado. Si el autor hubiera fallecido, los honorarios por la obra pasan a ser bienes estatales. Si la obra fuera reproducida, difundida o hecha pública sin la autorización pertinente por parte del Comisariado, supondría una infracción punible del monopolio de estado.

comunicación³⁹⁵, la mala distribución³⁹⁶ y una aún deficitaria red de periódicos locales y regionales. Para hacer frente a la escasez de papel, el Sovnarkom tuvo que elaborar un plan de recorte y distribución de papel³⁹⁷ que obligó a muchas publicaciones a reducir sus tiradas o el número de páginas publicadas, mientras que otras se vieron obligadas a fusionarse y muchas tuvieron que cerrar.

A pesar de que los bolcheviques tenían en su poder todos los medios posibles para controlar la prensa tras requisar las empresas de impresión, maquinaria y suministros de material y papel, la situación de las publicaciones periódicas era precaria. El problema se agudizaría aún más con la instauración de la autogestión financiera de los periódicos por decreto, que acabaría con la distribución gratuita de la prensa en el país³⁹⁸. Con esta normativa, el número de periódicos se redujo de drásticamente al eliminar los subsidios estatales.

Entre 1921 y 1922, el Sovnarkom y el Agitprop, además de acabar con los subsidios para la prensa, a través de ROSTA³⁹⁹ se apoderaron por

³⁹⁵ Véase el capítulo “The Breakdown in Production and Distribution of Printed Material, 1917-1927” en Gleason, Kenez y Stites (1989), pp. 151-174.

³⁹⁶ Durante la Guerra Civil, el servicio de correos no funcionaba correctamente y estaba en manos de no socialistas que a veces rechazaban enviar prensa bolchevique. En ocasiones, eran los soldados o los activistas los que distribuían las publicaciones. Las ediciones locales también se quejaban de que no les llegaban periódicos ni material propagandístico (Kenez, 1989: p. 45).

³⁹⁷ Véase “Documento 40” en el Anexo.

³⁹⁸ Véase “Documento 41” en el Anexo.

³⁹⁹ El 7 de septiembre de 1918, el Presídium del Comité Central Ejecutivo decreta la fusión de la Agencia Telegráfica de Petrogrado y la Oficina de Prensa del Comité que, a partir de entonces, se denominaría “Agencia Telegráfica Rusa”, ROSTA. ROSTA queda así establecida como el “órgano soviético central informativo” para todas las repúblicas del país [Ref. <http://istmat.info/node/31097>, 21.5.2015].

completo de la supervisión ideológica de los periódicos. Sin embargo, la red de publicaciones sin financiación que se estaba desarrollando revelaría enormes fallos en la red de distribución y de comunicación entre las publicaciones regionales o provinciales y el centro (Partido-Estado), por lo que el Comité Central se vio abocado a retomar algunos subsidios y ordenar a los miembros del Partido a suscribirse⁴⁰⁰ a un periódico del Partido y así intentar frenar la caída del número de periódicos que circulaban en la URSS. En el XII Congreso se estableció que, desde diciembre de 1921, los miembros del Partido debían de suscribirse, obligatoriamente, a una publicación periódica (Brooks, 2000: p. 15). En el XIII Congreso de abril-mayo de 1924, se instituye que, en conformidad con “los órganos locales del Partido y las redacciones de los periódicos, se habrían de tomar medidas para que cada comunista se convierta en suscriptor de un periódico del partido”, y que por cada 10 haciendas campesinas hubiera un periódico de masas campesino (Ovsepyán, 2005: p. 75).

Otro problema añadido para la evolución de la prensa en esta primera época posrevolucionaria era la falta de personal cualificado, tanto periodistas como impresores. Los soldados, campesinos y obreros podían realizar tareas de agitación, pero no tenían suficiente formación ni

⁴⁰⁰ El Comité Central había concedido subsidios para suscripciones, descuentos, créditos fáciles, ayudas, etc., que habían contribuido al aumento del número de publicaciones en circulación, lo que, subsecuentemente, también incidiría en la carencia de material para imprimir. Estos periodos de escasez forzaron al Comité Central a responder limitando sus tiradas, reduciendo los costes de producción, eliminando los descuentos de suscripciones, etc. La misma situación se repetiría en 1922, 1926 y en el periodo 1929-30. Finalmente, entre 1930-31, se estableció un “*system of centralized rationing of newspapers in order to control newsprint supplies and direct information to preferred audiences*” (Lenoe, 1989: p. 625). El primer paso hacia la racionalización de los periódicos fue la distribución centralizada. El Sovnarkom encomendó la responsabilidad de la distribución y suscripciones al Comisariado de Puertos y Telégrafos, en agosto de 1930. También se controlarían los sistemas de suscripciones, con cuotas para las diversas organizaciones, oficinas o fábricas.

experiencia para escribir de forma efectiva, ni tampoco sabían cómo utilizar el material y maquinaria de impresión y tipográfico. En relación a los impresores, Trotsky afirmaba: “Camaradas impresores, su técnica de impresión es terrible. Hay series enteras que están tan borrosas que no se puede adivinar ni una línea. El número de errores de impresión, las líneas embarulladas, son innumerables” (Trotsky, 1925: p. 243).

Según Ovsepyán (1999), sería durante el periodo de la Guerra Civil cuando se produciría la consolidación definitiva del “periodismo monopartidista”, una vez eliminada por completo todo tipo de oposición. La prensa bolchevique volvió a la agitación como medio para movilizar a la población en la lucha contra el enemigo (Lenoe, 1989), aunque continuaba siendo, además, un medio ideológico y de organización. Como ocurrirá durante la Gran Guerra Patriótica, el contenido de las publicaciones periódicas se subordinó a las necesidades de la guerra.

Durante la Guerra Civil, los periódicos militares tuvieron gran visibilidad y difusión: era la prensa de masas del Ejército Rojo, publicada en diversas lenguas⁴⁰¹, y que se desarrolló al mismo tiempo que lo hacía el propio ejército.

⁴⁰¹ Desde la llegada al poder de los bolcheviques se intentó atender a las necesidades de las distintas naciones y publicar en sus lenguas nacionales. El Comisariado del Pueblo para las Nacionalidades tenía su propia publicación, *Zhizn' Natsional'nostei*, que se publicó semanalmente desde el 9 de noviembre de 1918 al 16 de febrero de 1922 (Ovsepyán, 1999). El objetivo era explicar las medidas del poder soviético en cuanto a la cuestión nacional y la conciencia nacional. Entre 1918 y 1919 se publicaron 90 periódicos del frente, ejército y divisiones (Kuznetsov, 2008: p. 87). A principios de 1919, todos los ejércitos en activo publicaban sus propios periódicos. A mediados de 1919, el Ejército y la Armada tenían publicaciones de ejércitos, de grupos especiales, de división, etc. Durante la Guerra Civil, en regiones de Ucrania, Bielorrusia, Siberia, Extremo Oriente también funcionaba la prensa clandestina y de guerrilla. Un grupo especial de la Dirección Política se encargaba de la propaganda del frente y retaguardia y consiguió publicar y distribuir entre el adversario hasta 16 millones de octavillas en diferentes lenguas. También editaban

Finalmente, hemos de mencionar el relevante papel que para el desarrollo del sistema de medios soviético (radio y prensa escrita) tuvieron la instauración de la Agencia Rusa de Telégrafos (ROSTA) y de *Soyuzpechat*, como organismo distribuidor de prensa. ROSTA fue creada por decisión del Comité Central en septiembre de 1918 y entre sus funciones destacadas se encontraba abastecer de información sobre “el trabajo heroico de las masas” (Ovsepyán, 1999) a la prensa y órganos del Partido. Se componía de 10 departamentos, entre los que sobresalían el literario y de agitación, el de educación, o el de fotografía. ROSTA puso en marcha una extensa red de corresponsales y proporcionaba boletines informativos temáticos diarios: *AgitROSTA*, *LitagitROSTA*, etc. En *LitagitROSTA* escribían propagandistas, pero también escritores, poetas y artistas sobre cuestiones de la vida interior e internacional (Kuznetsov, 2008: pp. 90-91). De *AgitRosta* surgiría, posteriormente, *Okna Rosta*⁴⁰². ROSTA era también la encargada de proporcionar materiales para los trenes y barcos de agitación⁴⁰³.

publicaciones especiales para difundir entre los ejércitos blanco y polaco. Como en la Guerra Civil también participaban fuerzas extranjeras, se editaron publicaciones en distintos idiomas extranjeros: inglés, alemán, serbocroata, italiano y finlandés.

⁴⁰² Las *Okna-Rosta* hacen referencia a las colecciones de pósters satíricos editados por ROSTA durante la Guerra Civil. Grandes artistas de la vanguardia soviética participaron en su creación como ilustradores o como compositores de los textos: Mayakovski, Ródchenko, Mijaíl Cheremnyj, Dmitri Moor o Kukryniksy, por citar a algunos. Se caracterizaban por un lenguaje muy iconográfico, basado en la sencillez de la imagen y la concreción de los textos.

⁴⁰³ Los trenes y barcos de agitación (*Agitpoezd* y *Agitparojod*) comenzaron a funcionar durante la Guerra Civil. Con ellos se pretendía llegar a lugares remotos de la URSS y a las unidades del frente. Servían para abastecer de material de agitación y propaganda a las redes locales del Partido y del Ejército Rojo y también recibían la visita de corresponsales extranjeros. Dependían del Departamento de Trenes y Barcos de Agitación (*Otdel Agitparpoezdov*), creado en 1919, que respondía directamente a Lenin como presidente del Comité de Comisarios del Pueblo. Sobre el trabajo de los barcos y trenes de agitación y de otros instrumentos de agitación alternativos, véase Bífikova y Tolstói (2002).

5.2. De la prensa de la NEP a los planes quinquenales

El inicio de la Nueva Política Económica tuvo una considerable influencia en la transformación de la prensa soviética, como también ocurriría durante los planes quinquenales de Stalin. Como había sucedido anteriormente con las revoluciones de 1905, de Febrero y Octubre de 1917 y durante las guerras mundial y civil, cada acontecimiento que afectaba a la estabilidad del país tenía su reflejo en la prensa.

La Nueva Política Económica se instauró en 1921 y finalizó en 1928, cuando fue sustituida por el Primer Plan Quinquenal. En los primeros años de la NEP, las páginas de los periódicos seguían siendo escenario de la lucha ideológica y de organización del Partido. A partir de 1926, cuando la lucha por el liderazgo vislumbraba su fin -que se alcanzaría con la derrota de la “oposición de izquierdas” en 1927-, los discursos de la prensa se centrarían en la reconstrucción de la economía nacional.

Una de las principales tareas de los periódicos soviéticos durante la NEP era explicar en qué consistía esta política económica y por qué era buena para el país, centrándose sobre todo en dos aspectos: su contribución a la reconstrucción de la economía nacional, duramente afectada tras la Guerra Civil y el comunismo de guerra, y su papel de puente hacia el establecimiento de nuevas relaciones con la sociedad (Ovsepyán, 1999). No obstante, la cuestión que más preocupaba a las autoridades era cómo se podía hacer propaganda de la NEP entre las masas de obreros y campesinos, aún iletrados en gran número. La lucha por acercarse a determinados lectores marcaría el desarrollo de las publicaciones de esta época y establecería una línea divisoria entre dos audiencias prioritarias

pero que no fueron atendidas de modo equitativo: por un lado, el conjunto de nuevos burócratas, oficiales, activistas y partidarios del Partido; por otro, la masa trabajadora urbana y campesina. Sus necesidades y capacidades eran distintas, pero el gobierno priorizaría la atención al primer grupo al encontrarse aún en fase de construcción y asentamiento de la organización del Partido. Según Lenoe (1989), una parte fundamental del proyecto de educación puesto en marcha por los bolcheviques tras la Revolución era la construcción de una red de periódicos diferenciados por público objetivo: según las habilidades lectoras, intereses, nivel educativo de las diferentes clases, si eran trabajadores, campesinos, oficiales del Partido, funcionarios, o si se trataba de minorías nacionales (judíos, polacos, armenios, alemanes, uzbekos, etc.) (Lenoe, 1989: p. 19)⁴⁰⁴.

Era, por tanto, tarea preferente de la prensa en esta época la comunicación con los comunistas de base para darles a conocer el lenguaje y la nueva cultura bolchevique (Brooks, 2000, 1989; Lenoe, 1989, 2003). Se trataba de explicarles no sólo las decisiones políticas y económicas del Partido, sino también el nuevo sistema organizativo y social del país, el lugar que ocupaban en él y el tipo de relaciones y rol que ocupaban dentro de ese sistema. Se había pasado de una prensa de agitación durante la Guerra Civil rusa con una “sección oficial” para publicar las directivas del Partido, a una prensa de propaganda, “educativa”, una prensa para enseñar a las distintas clases cómo era o debía ser el nuevo ciudadano soviético.

Durante la NEP, los periódicos estarían llenos de cartas, artículos y notas sobre la vida de los obreros, campesinos y de soldados del Ejército Rojo

⁴⁰⁴ Siguiendo este planteamiento, el Comité Central publicaría *Pravda* para activistas del Partido, *Rabóchaya Gazeta* para trabajadores de fábricas, y para campesinos, *Krest'yánskaya Gazeta*. Estos órganos centrales eran utilizados, también, para explicar las políticas del Partido en cada ámbito.

(Lenoe, 1989: p. 18), base de la figura del corresponsal obrero y campesino, quien comenzaría su andadura periodística escribiendo textos sobre desórdenes en fábricas o pueblos, como veremos a continuación. Durante la Revolución y la Guerra Civil, *Pravda* y *Bednotá*⁴⁰⁵ ya habían publicado cartas de obreros y campesinos de forma regular, pero para mejorar la comunicación con las masas, los oficiales del Agitprop decidieron expandir e institucionalizar la red de corresponsales de obreros y campesinos. El número de soldados, campesinos y obreros corresponsales creció rápido y alcanzó el medio millón en 1928 (Steklov et al., 1929: p. 203). Los corresponsales eran animados a ser independientes y críticos con las autoridades locales y muchos de ellos trabajaban encubiertos por miedo a posibles represalias por parte de sus jefes y oficiales del Partido (Brooks, 1989: p. 22).

En el periodo inicial del proceso de formación de la nueva red de periódicos entre 1922 y 1923, editores de periódicos y oficiales del Comité Central darían indicaciones a las nuevas publicaciones (*Rabóchaya Gazeta*, *Krest'yánskaya Gazeta* o periódicos sindicales) para reclutar e instruir a corresponsales de fábricas y del campo. El *rabkor* (*rabochii korrespondent*, corresponsal obrero) y el *sel'kor* (*sel'skojozyáistvennii* o *sel'skii korrenpondent*, corresponsal campesino) eran presentados como personas comunes cuya misión era revelar y denunciar casos de corrupción o mala gestión entre oficiales o jefes de fábrica, además de dar muestras del estado de ánimo general y las opiniones de campesinos y trabajadores. Muchos de estos corresponsales eran oficiales del Partido, activistas o incluso representantes de fábricas que pretendía contar lo que veían, pero desde la instrucción educativa y

⁴⁰⁵ Era el periódico de masas para soldados y campesinos diseñado por el Comité Central, que publicó desde marzo de 1918 hasta enero de 1931. Después de la Guerra Civil, se centraría exclusivamente en el público campesino (Kuznetsov, 1972: pp. 57-73)

política que les había dado el Partido, ajustándose a los temas más pertinentes en cada momento⁴⁰⁶. Sin embargo, estos “periodistas” no eran profesionales de la información cualificados, sino más bien propagandistas o, mejor dicho, agitadores con escasa formación y capacidad de expresión, motivo por el cual hubo que comenzar a prestar atención también a la instrucción educativa de los profesionales del periodismo. Para intentar reforzar la actividad periodística, en 1921 se abre en Moscú el Instituto Estatal de Periodismo⁴⁰⁷, cuya función principal era proporcionar a las publicaciones grupos de profesionales cualificados (Ovsepyán, 2005: p. 65).

La industrialización inició su preparación incluso antes de que se pusiera en marcha oficialmente el Plan Quinquenal; la demanda de capital era urgente. Por eso en 1926 dio comienzo la campaña conocida como “*belt-tightening*” o “*rezhim ekonomii*”⁴⁰⁸ (“régimen de austeridad”) (Lenoe, 1989: p. 24; Kuznetsov, 2005: 119-121), que suponía reorientar todos los recursos hacia el ámbito de la industria y suprimir gastos superfluos. El

⁴⁰⁶ Sobre los corresponsales obreros y campesinos, véanse las tesis doctorales de Mueller (1992) sobre la organización de las conferencias de corresponsales de obreros de *Rabóchaya Gazeta*, y Coe (1993), sobre el movimiento de corresponsales campesinos. Por otro lado, sobre la importancia de la educación del lenguaje oficial para los corresponsales obreros y campesinos, recomendamos consultar los trabajos de Brooks (1989) y Gorham (1996).

⁴⁰⁷ En noviembre de 1923 el Instituto Moscovita de Periodismo, que se encargaba de la preparación de periodistas y de corresponsales trabajadores y campesinos, es reorganizado en el Instituto Estatal de Periodismo (GIZh) y se determina que la gestión de esta enseñanza superior quede en manos del Narkomprós. Antes, en 1920, se había abierto el Instituto de Periodismo de Petrogrado, organizado por ROSTA, que ofrecía cursos de formación para sus corresponsales y trabajadores desde 1919 (Ovsepyán, 1999). En 1924 el GIZh se incluye en la red de escuelas superiores comunistas. En 1930 cambia su nombre al de Instituto Comunista de Periodismo “Pravda”. Un decreto del Comité Central del 11 de noviembre de 1930 le encarga la preparación de los redactores de periódicos de repúblicas, locales y regionales, así como de grandes ciudades. El 16 de abril de 1938 es liquidado por orden del Presídium de la URSS.

⁴⁰⁸ Véase “Documento 42” en el Anexo.

frente de batalla periodístico se trasladaba a las fábricas y, más adelante, también al campo para dirigir todos los recursos propagandísticos disponibles al refuerzo de las instrucciones del gobierno acerca de los cambios económicos que implicaban los procesos de industrialización y colectivización. Este “régimen de austeridad” propulsaría, definitivamente, al periodismo de masas organizado y los nuevos reporteros entrarían en las fábricas para ayudar a “organizar” esta producción.

Lenoe (1989) explica que en esta “lucha” por la industrialización del país, el método empleado por la prensa era el conocido como “*udárnaya kampániya*” (“campana de choque”), una forma de agitación militante que los periódicos utilizaron, sobre todo, entre 1928 y 1931 para explicar los planes de industrialización y colectivización⁴⁰⁹, pero al que también se recurrió en momentos concretos de la Guerra Civil. Las campañas de choque se organizaban en torno a tareas particulares indicadas por el Partido. El material para estas acciones era proporcionado por activistas bolcheviques o trabajadores de las fábricas (corresponsales campesinos y obreros) que escribían “desde el frente”, líderes del Partido que ofrecían apasionados discursos y conferencias, corresponsales que narraban los éxitos o fracasos en estas “batallas”, editores de periódicos que exponían las principales características y objetivos de una nueva campana, etc. Los editoriales explicaban, por ejemplo, el rol que había de ejecutar un obrero

⁴⁰⁹ En un informe del Comisariado del Pueblo para el Comercio sobre la campana y organización del acopio de grano para el año 1929-1930, del 21 de mayo de 1929, menciona este tipo de acción, “*udárnaya kampániya*”, en contraste con el trabajo de propaganda. En este informe en concreto se hace referencia a la necesidad de una campana prolongada, que se desarrolle a lo largo de todo el año, porque “la campana explicativa no siempre es suficientemente amplia ni está suficientemente planificada entre las capas de campesinos pobres y campesinos medios. Los métodos de influencia pública han tenido, en muchos aspectos, carácter de campana de choque a corto plazo, cuando deben llevarse a cabo de modo constante” [Ref. en <http://istmat.info/node/30022>, 27.5.2015].

que trabajara en una fábrica para participar en la construcción del socialismo con éxito: se hacían reportajes para ampliar explicaciones sobre determinadas tareas, se publicaban cartas de activistas, y se imprimían los decretos más relevantes en relación con los procesos de industrialización y colectivización. El lenguaje de estas campañas hacía uso de titulares imperativos, metáforas militares, superlativos y vocabulario de propio de la guerra de clases. El fin de las campañas de choque era movilizar a las masas y cerrar filas alrededor del Partido para la ejecución de acciones concretas, como la elevación de la producción o el pago del impuesto agrario. Implicaba a todos los departamentos de agitación y propaganda, además de a los de prensa. En estas campañas también se organizaban exposiciones, grupos de discusión, colectas para fondos, clases de educación para adultos, distribución de panfletos o juguetes de agitación (*agit-toys*) para explicar a los más pequeños, por ejemplo, la lucha de clases (Lenoe, 1989: p. 29-30). Como casi toda la agitación, estaba principalmente dirigida a lectores con poca o ninguna educación, y su lenguaje era sencillo y directo, con eslóganes muy repetidos.

Con el Primer Plan Quinquenal surgen nuevas publicaciones de temática industrial, agrícola y de economía nacional, cuyo objetivo era predisponer e incrementar la participación de las masas en la actividad laboral. Estas publicaciones trataban temas relativos a la organización de la producción, dirección, ritmos de trabajo, cuotas a alcanzar, etc. Entre esos nombres destacaba *Za Industrializátsiyu (Por la Industrialización)* que, como los demás, también incluía artículos sobre nuevas técnicas en la industria, la educación de cuadros económicos, artículos sobre tecnología puntera, etc. (Ovsepyán, 1999).

Según Lenoë (1989), con la muerte de Lenin y el inicio posterior del liderazgo de Stalin, se produciría un cambio hacia una prensa “estridente” (“shrillness”). Durante la NEP, los periódicos centrales estaban compuestos por los géneros habituales en la prensa occidental, es decir, noticias procedentes de agencias con cierta pretensión de objetividad, análisis sobre economía, editoriales o piezas satíricas sobre la vida diaria. En los años 30, por el contrario, vemos una prensa repleta de “*declamation, exhortation, and didacticism (...). Exclamation marks, commands, military metaphors, and congratulations from party leader to factories...*” (Lenoë, 1989: p. 1). En los años 30 asistimos al desarrollo de una prensa que conquista el papel de maestro-alcancionador o de padre, en el límite entre tutor y líder militar, que anima a la acción, corrige y aconseja. Cambian el tono, el formato y el estilo, y los artículos se van haciendo más cortos.

ЛИТЕРАТУРНАЯ ГАЗЕТА

№ 117
17 МАРТА 1930 Г. № 117
3

Дорога Прямую-вперед

Борьба за новый быт

В борьбе за новый быт мы должны бороться не только с буржуазными пережитками, но и с остатками феодализма. Мы должны бороться за то, чтобы в нашей стране не осталось ни одного пережитка старого быта. Мы должны бороться за то, чтобы в нашей стране не осталось ни одного пережитка старого быта. Мы должны бороться за то, чтобы в нашей стране не осталось ни одного пережитка старого быта.

Зеленый город



Зеленый город — это не только парк и аллеи, это и дома, и школы, и детские сады. Мы должны бороться за то, чтобы в нашей стране не осталось ни одного пережитка старого быта. Мы должны бороться за то, чтобы в нашей стране не осталось ни одного пережитка старого быта.

За рубежом

Жидокоры в Сорбонне

В Сорбонне, в Париже, жидокоры продолжают свои антинациональные выступления. Они пытаются привлечь внимание к своим делам, но их попытки тщетны. Мы должны бороться за то, чтобы в нашей стране не осталось ни одного пережитка старого быта.

Дела орфографические

Заседания ИАУТ, дело стоит.

Заседания ИАУТ, дело стоит. Мы должны бороться за то, чтобы в нашей стране не осталось ни одного пережитка старого быта. Мы должны бороться за то, чтобы в нашей стране не осталось ни одного пережитка старого быта.

По поводу одной заметки

В одной из заметок, опубликованных в журнале, говорится о том, что в нашей стране не осталось ни одного пережитка старого быта. Мы должны бороться за то, чтобы в нашей стране не осталось ни одного пережитка старого быта.

„Слово — обвиняемый“

Слово — обвиняемый. Мы должны бороться за то, чтобы в нашей стране не осталось ни одного пережитка старого быта. Мы должны бороться за то, чтобы в нашей стране не осталось ни одного пережитка старого быта.

Долой бездумность!

Долой бездумность! Долой бездумность!

Долой бездумность! Долой бездумность! Мы должны бороться за то, чтобы в нашей стране не осталось ни одного пережитка старого быта. Мы должны бороться за то, чтобы в нашей стране не осталось ни одного пережитка старого быта.

Против газетчиков

Против газетчиков. Мы должны бороться за то, чтобы в нашей стране не осталось ни одного пережитка старого быта. Мы должны бороться за то, чтобы в нашей стране не осталось ни одного пережитка старого быта.

По литературным организациям

По литературным организациям в „НУЖИЦЕ“

По литературным организациям в „НУЖИЦЕ“. Мы должны бороться за то, чтобы в нашей стране не осталось ни одного пережитка старого быта. Мы должны бороться за то, чтобы в нашей стране не осталось ни одного пережитка старого быта.

Экономизм в Сталинграде

Экономизм в Сталинграде. Мы должны бороться за то, чтобы в нашей стране не осталось ни одного пережитка старого быта. Мы должны бороться за то, чтобы в нашей стране не осталось ни одного пережитка старого быта.

Literatúrnyaya Gazeta, 17 de marzo de 1930, página 3. Utilización de distinta tipografía y artículos más cortos.

reflejasen los logros del trabajador avanzado. Dos meses después de esta reunión, el jefe informador del Agitprop (Alekséi Stetski), envió una resolución al Comité Central sobre la literatura en la que llamaba a la creación de una nueva ficción dirigida a las masas. Esa nueva literatura debía “*represent the process of the socialist reconstruction of the city and the countryside, the remaking of the proletariat and the peasantry in the transition period, the new directions of human relations, improvements in daily life, the class struggle of the world proletariat*” (Lenoe, 2004: p. 212). También llamaba a la unificación de todos los escritores en una única unión y al silenciamiento de los compañeros de viaje (que sucedería, como ya hemos visto, en 1932). Observamos aquí, de nuevo, la estrecha relación y el desarrollo paralelo vivido por la prensa y el realismo socialista. El periodismo de masas, por temática y tono, podría ser considerado un precursor de la literatura proletaria y del realismo socialista.

La represión y purgas del Gran Terror también afectaron al periodismo, que vio cómo talentosos periodistas y trabajadores del sector eran represaliados (Eremin, 1999), entre ellos miembros del consejo editorial de *Pravda* (Mijaíl Kol'tsov) y de *Komsomólskaya Pravda* (A. Kostsov, Vladímir Bubekin). Otros fueron calumniados o incluso asesinados.

5.2.1. Organigrama de la prensa

La ordenación institucional de la prensa soviética es, quizá, menos intrincada que la de la propaganda y el arte. Como medio de contacto directo con la población, merecía la máxima atención y control por parte de las más altas instituciones del gobierno, por eso se gestionaba bajo el riguroso escrutinio del Comité Central y su ordenación estaba estrictamente centralizada, empezando por la existencia de un órgano

central del Partido (*Pravda*), un órgano central del Estado (*Izvéstiya*) y órganos centrales de prensa para los más importantes comisariados e instituciones estatales. Su gestión siempre se vincularía, de manera directa o indirecta, a los departamentos y direcciones de agitación y propaganda, y muchos periódicos y revistas contaban en sus redacciones con representantes de las direcciones locales o regionales de propaganda. Además, en el caso de las publicaciones del frente y del Ejército y la Flota, la Dirección General Política era la institución que directamente se encargaba de su control y que además editaba el poderoso *Krásnaya Zvezdá*.

En 1939 nacía la Dirección de Propaganda y Agitación (UPA, de la que hablamos en el Capítulo III), que controlaba las publicaciones periódicas en la URSS a través de su Departamento de Prensa (en activo hasta 1947), que, a su vez, estaba compuesto de múltiples secciones: de revistas, editoriales, periódicos regionales, provinciales, de distrito y de repúblicas, periódicos centrales, imprenta y papel, y literatura artística. Cada sector tenía sus empleados y organizaciones, pero el Comité Central decía qué hacer, por lo que la función de estos departamentos se reducía a discutir acerca del cómo implementar los planes del Comité.

El Departamento de Prensa de la UPA se encargaba, entre otras muchas tareas, de vigilar la prensa central, de las repúblicas, regional y local, de poner en marcha las instrucciones recibidas de los órganos superiores del Partido, de la elección y verificación del personal para revistas y periódicos, de examinar los planes temáticos de las editoriales y de la supervisión del trabajo de la Agencia Telegráfica de la Unión Soviética

(TASS)⁴¹¹ y la Glavlit (Nevezhin, 2007: p. 56). Según Nevezhin, la UPA también influía directamente en el trabajo de la TASS y el Sovinformburó (los dos contaban con miembros de la Dirección de Propaganda y Agitación entre sus filas), aunque dado que ambos eran entes adjuntos del Sovnarkom, en última instancia responderían ante él.

Los órganos que elaboraban las informaciones para los medios nacionales e internacionales eran TASS, Sovinformburó y el Radiokomité⁴¹² -Comité para la Instalación de Radio y la Radiodifusión-, adjunto al Sovnarkom. Existía cierta competencia entre ellos⁴¹³ en cuanto a la información destinada al exterior se refiere, aunque todos eran eslabones de un mismo sistema y reflejaban un mismo punto de vista: el gubernamental.

⁴¹¹ Véase “Documento 43” en el Anexo.

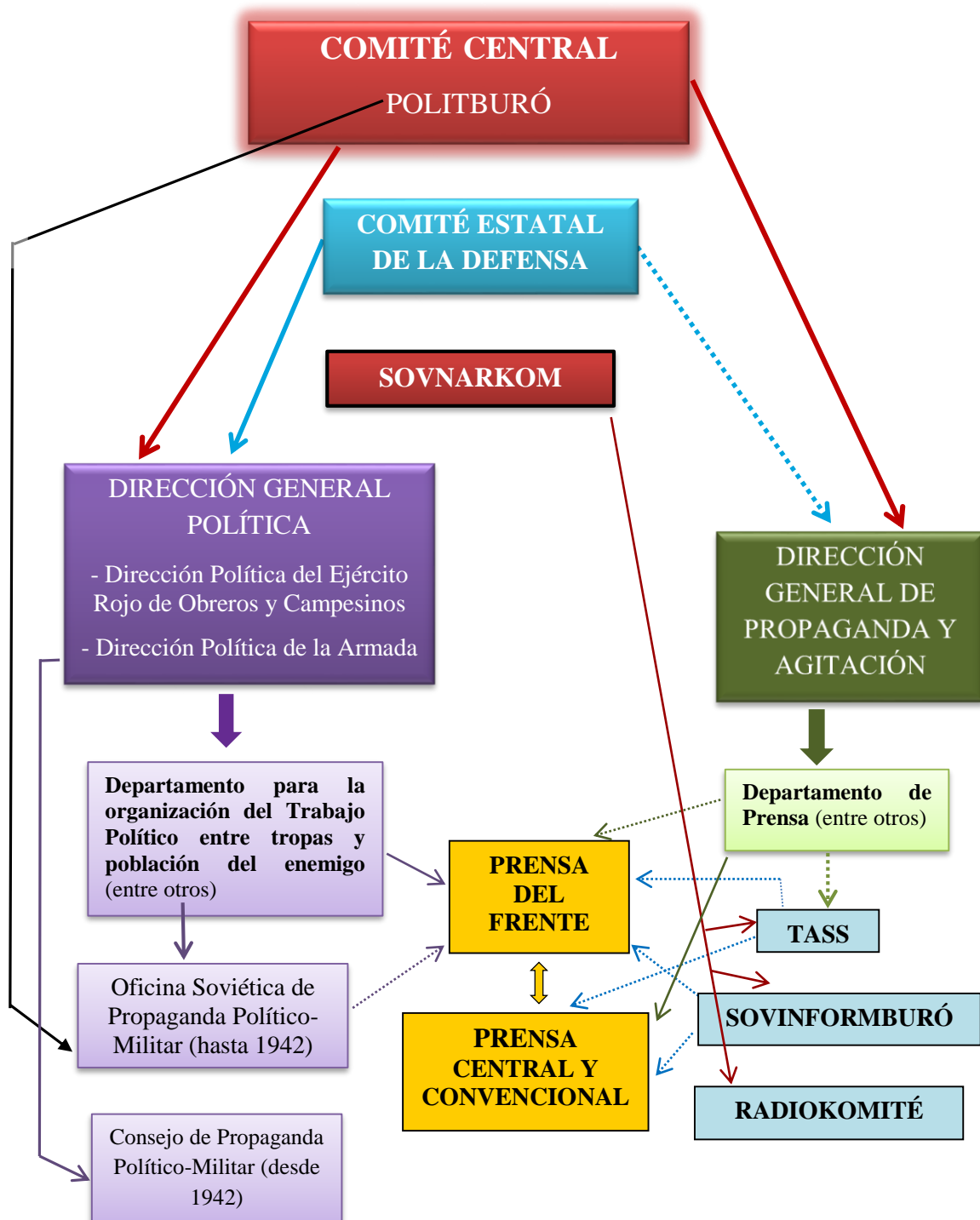
⁴¹² Tras el inicio de la Gran Guerra Patriótica, las emisoras principales de Moscú y algunas ciudades situadas cerca del frente tuvieron que ser desmontadas y evacuadas al este del país. La radiodifusión se limitó a la onda corta (para evitar filtraciones) y se redujeron los programas y emisoras. La programación de las radios comenzó también a mutar y el 75% de las emisiones se componía de boletines compuestos por informaciones del Sovinformburó (bajo la sección “Última hora”), órdenes del Alto Mando y correspondencia del frente. La calidad de las emisiones fue aumentando con el paso del tiempo y durante los años de guerra se consiguió emitir señal no sólo desde Moscú, sino también desde Kúibyshév (hacia Europa), Komsomolsk del Amur (hacia China, Japón y los EEUU) y desde Tbilisi (hacia Italia y los Balcanes) (Borkov, 1995: p. 131). En octubre de 1929 se inician las primeras transmisiones en alemán, un mes después, en francés, y finalmente, en diciembre de ese mismo año, en inglés. A partir de 1930 las emisiones eran diarias. En 1939 las emisiones eran ya en 10 lenguas (Ostrogorski, 1982: p. 50). A finales de 1941, se transmitían más de 51 horas de radio en 21 lenguas (Gurévich y Rúzhnikov, 1976: p.190). Para una historia de la radiodifusión en la URSS véanse Borkov (1995), Gurévich y Rúzhnikov (1976) y Ostrogorski (1982), entre otros.

⁴¹³ En la elaboración de las instrucciones y las direcciones básicas del Sovinformburó tomaban parte representantes del TASS y del Radiokomité y, al mismo tiempo, el TASS y el Sovinformburó eran los que preparaban los materiales para el Radiokomité. Los materiales y artículos salían de las corresponsalías del TASS en el extranjero y de publicaciones y emisiones extranjeras [Ref. en <http://www.katyn-books.ru/library/katynskoe-delo-informatsionnaya-borba3.html>, 30.12.2014].

En cuanto a la distribución, en los primeros años treinta “*the distribution department and individual publishing houses were eventually closed and replaced with a single centralized distribution organ, Soiuspechat*” (Lenoe, 2003: p. 616). Es en esa década cuando se acaba con los agentes de distribución privados al centralizar todo el aparato de distribución de prensa en la URSS en el mencionado organismo.

A lo largo de los años 30, TASS logra posicionar a sus corresponsales en todas las regiones del país y se consolida como servicio estatal informativo único. Además, se refuerza el departamento fotográfico con la sección *Fotokronika TASS* y el nacimiento del puesto de corresponsal gráfico. En esta década también se refuerza el departamento internacional, con la ampliación de corresponsales en el extranjero y el intercambio de información con Reuter o France Press (Ovsepyán, 1999).

A partir de lo que hemos expuesto hasta el momento y en anticipo de lo que trataremos a continuación, así quedaría el organigrama de la organización institucional de la prensa durante la Gran Guerra Patriótica.



5.3. La prensa durante la Gran Guerra Patriótica

El contenido de la prensa que acompañó a los soviéticos durante la Gran Guerra Patriótica tenía un aspecto en común con el de las décadas precedentes: la continua exhibición de la capacidad de abnegación inherente al alma rusa⁴¹⁴. Si durante los años que siguieron a la Revolución se había apelado al ciudadano desde las páginas de los periódicos a que sacrificara sus intereses personales en favor de la causa de la construcción del socialismo y del nuevo hombre soviético, durante la Segunda Guerra Mundial, el ciudadano soviético asistió y respondió nuevamente al llamamiento del sacrificio personal, esta vez en pro de la defensa de la patria. En este sentido, Hosking apunta que en las páginas de *Pravda* se vio un cambio “*from preaching ideology, leadership and party discipline to reporting directly on the lives and feelings of ordinary citizens, evoking their personal motivation to fight for the families, friends and native land*” (Hosking, 2000: p. 175).

En una sociedad asustada por el conflicto y descontenta por su situación socioeconómica, demandar el apoyo a la guerra en nombre del Estado, del Partido o de Stalin⁴¹⁵, por la construcción del socialismo o de un futuro

⁴¹⁴ Los trabajos del ruso Nikolái Berdiáyev, así como literatos de la talla de León Tolstói o Dostoyevski, tratan el tema del “alma rusa”. Berdiáyev la describe en relación a su inherente condición histórica ortodoxa. Tiene que ver con la capacidad de sufrimiento innato en el espíritu ruso, sufrimiento en el sentido de ceder por el bien del colectivo, de humildad y de falta de ambición. Para llegar a ser la poderosa nación que fueron, tuvieron que atravesar enormes dificultades y realizar muchos sacrificios que implicaban la cesión o pérdida de la ambición personal. Se nos muestra en su obra a una Rusia salvadora de las libertades del pueblo que, en ocasiones, se ve obligada a ejercer como ente “opresor” del pueblo en pro de un fin mayor. El pueblo, abnegado y obediente, accede y “acepta” la opresión. Al mismo tiempo, el alma rusa se caracteriza por su desorden y por su indolente capacidad de espera a que Dios venga a ordenarla y a indicarle el camino [Ref. en [http://www.berdyayev.com/berdiaev/berd lib/1915_007.html](http://www.berdyayev.com/berdiaev/berd_lib/1915_007.html), 15.8.15].

⁴¹⁵ La presencia “visual” de Iósif Stalin en las páginas de los periódicos empieza a disminuir: “*During the year and a half before the invasion, Pravda featured him in thirty-one front-page pictures (...). By contrast, the paper printed only twenty five pictures in the*

radiante, no parecía ser la opción más adecuada ni efectiva. Para movilizar a la población hubo que hacer uso de “fuerzas” aún mayores que pudieran apoyarse en la exaltación de los sentimientos más primitivos y básicos del ser humano: el amor y el odio. Había, asimismo, que trabajar en el control de la “imaginación radical” de la que hablamos en el Capítulo I, con el fin de someter y “encauzar” los miedos de la población. Esas fuerzas se encarnaron en frentes temáticos: la defensa de la patria y el odio hacia el enemigo. El cambio de discurso se reflejó inmediatamente en la prensa, y ya quedó patente en las intervenciones radiofónicas de Mólotov y Stalin - que también se publicaron en todos los periódicos y revistas del país- en los primeros meses de guerra.

La prensa se convirtió en una herramienta propagandística imprescindible para la movilización durante la guerra, ya que permitía a las autoridades exponer al pueblo de forma masiva su verdad, convirtiéndola en verdad absoluta y compartida: “*In Marxist-Leninist propaganda, the decisive weapon is the press: magazines, newspapers, and the pamphlets (...). The press offers an opportunity to make this or that truth into an immediate possession of all people in society*” (Thompson, 1991: p. 387).

En 1940 existían en la URSS 8806 periódicos con una circulación de 38,4 millones de ejemplares diarios (Ovsepyán, 2005: p. 127). Entre 1939 y 1940 se había producido una reestructuración de los departamentos de prensa, que ahora incluían sus propios departamentos de propaganda (*Pravda, Krásnaya Zvezdá, Komsomólskaya Pravda*, etc.). También los periódicos de las repúblicas, regiones y distritos de los periódicos del

first to and a half years of war, of which nine were current photographs that specified place or situation. Most were simply drawings or photographic portraits, which the paper used even when he issued military directives” (Brooks, 2000: pp. 164-165).

Partido y Komsomol contaban con este departamento. Del mismo modo, se habían fortalecido los departamentos de crítica y bibliografía, se habían organizado las plantillas y establecido corresponsales fijos en las distintas regiones, fortaleciendo de este modo a las publicaciones de tipo regional y local. Esta aparentemente estructurada, controlada y precisa red de periódicos, contribuiría a la rápida respuesta de la prensa, que desde el inicio de la guerra redirigiría su carga propagandística hacia una “nueva audiencia” (ejército, retaguardia), reelaborando ciertos mensajes para adaptarlos a las circunstancias bélicas. No obstante, las investigaciones de algunos revisionistas y posrevisionistas (mencionados en el Capítulo I), nos hacen plantearnos la posibilidad de que en la Unión Soviética, sobre todo durante las guerras, pudieran haberse producido importantes capítulos de caos y desorganización, tanto a nivel de la propaganda en general como de la prensa en particular. Este aspecto es difícil de contrastar, pero en memorias de a época como las de Grossman (2007), por ejemplo, parece apuntarse en esa dirección.

Los trabajadores de la prensa rusa, al igual que la población y gran parte de los líderes y mandatarios del Partido, no pensaban en la contingencia de una guerra inminente con Alemania, sobre todo tras la firma del pacto Mólotov-Ribbentrop de 1939. Sin embargo, el 22 de junio de 1941, la Radio Central transmitiría una declaración gubernamental a través de Vyacheslav Mólotov sobre el “traidor ataque” de la Alemania fascista sobre la Unión Soviética. Tan sólo 45 minutos después del anuncio oficial de la invasión nazi, comienzan a aparecer los primeros boletines con últimas noticias sobre la guerra, y en la edición nocturna se emiten ya los

primeros mensajes desde el frente (Ovsepyán, 1999; Sherel', 2000; Rúzhnikov, 2002)⁴¹⁶.

Dos días después del ataque, el 24 de junio de 1941, se crea la Oficina Soviética de Información, Sovinformburó⁴¹⁷. El día a día del ciudadano soviético durante la guerra comenzaba y acababa con un boletín de órgano informativo. A lo largo de la guerra se emitieron cerca de 2000 boletines semanales y 122 informes de “Última hora” (Ovsepyán, 2005: p. 132) que contenían, principalmente, informaciones sobre el curso de las operaciones militares o sobre iniciativas patrióticas en la retaguardia o el frente. Publicaba, también, los materiales ofrecidos por el Alto Mando (que inicialmente elaboraba un grupo especial y, posteriormente, se encargó a otro grupo dentro de la Dirección de Propaganda y Agitación del Comité Central). Desde el Sovinformburó se ocupaban, además, de la dirección del trabajo de los corresponsales militares, del abastecimiento de información para consulados y embajadas de la URSS en el extranjero,

⁴¹⁶Sobre el desarrollo y papel de la radio durante la Gran Guerra Patriótica, véase el apartado “*Sovetskoe Radioveshchanie v Gody Velikoi Otéchestvennoi Voyny (1941-1945)*” del capítulo I en Sherel' (2000). Se puede consultar en internet en <http://evartist.narod.ru/text5/44.htm> [Ref. 21.8.2015].

⁴¹⁷ Del decreto del Comité Central “Sobre la creación del Sovinformburó” (“*O sozdanii i zadáchaj sovétskogo informatsiónnogo byuró*”), del 24 de junio de 1941. En la ordenación se encargaba la Oficina: “a) la dirección de la cobertura de acontecimientos internacionales y de la vida interior de la Unión Soviética para prensa y radio; b) la organización de la contrapropaganda contra la propaganda alemana o cualquier otra enemiga; c) la cobertura de acontecimientos y acciones militares en el frente, la redacción y publicación de boletines militares de materiales del Alto Mando”. Nació con el objetivo de monopolizar toda la información nacional, internacional y militar publicada en la URSS o en el extranjero desde organismos soviéticos. Sólo aquello publicado y aprobado por el Sovinformburó podría utilizarse en los medios soviéticos, adonde llegaba a través de informes difundidos por TASS. A la cabeza del Sovinformburó estaba Aleksánder Shcherbakov, con la ayuda en la dirección del director de TASS, Yákov Javinson, del jefe del Radiokomité, Dmitri Polikárpov, y de un grupo de trabajadores del Departamento de Propaganda y Agitación, además de miembros del Comité Central como Solomón Abramóvich Lozóvski, entre otros. La Oficina Soviética de Información contaba con numerosos departamentos, entre ellos, los departamentos de guerra, de traducciones, de propaganda y contrapropaganda, de vida internacional, literario, etc. [Ref. en <http://evartist.narod.ru/text8/10.htm>, 29.5.2015].

para las radios, agencias telegráficas y periodísticas, y para periódicos y revistas. Otras tareas importantes eran la preparación de conferencias de prensa para abastecer de información a los periodistas soviéticos y extranjeros, y de octavillas con llamamientos a soldados alemanes, que se preparaban con la colaboración de la Dirección Política del Ejército Rojo. Los boletines militares pasaban por la revisión del Comandante Jefe y contenían información del Alto Mando sobre, entre otros temas, tanques y aviones destruidos o bajas enemigas y, posteriormente, se añadirían también las novedades de los corresponsales y de TASS. De la composición del Sovinformburó formaba parte también un grupo literario compuesto por escritores como Valentín Katáev, Evgueni Petrov (que fue su corresponsal militar y murió en servicio en 1942), Konstantín Símonov⁴¹⁸, Nikolái Tíjonov, Aleksánder Fadéev, Alekséi Tolstói⁴¹⁹, Mijaíl Shólojov, o Ilyá Ehrenburg⁴²⁰, que escribió hasta 300 artículos para el Sovinformburó. Algunos de ellos se convertirían en los corresponsales estrella de las principales publicaciones soviéticas, sobre todo de *Krásnaya Zvezdá*.

⁴¹⁸ Konstantín Símonov era escritor y corresponsal de *Krásnaya Zvezdá* y también colaboró con *Literatúrnyaya Gazeta* y otros medios. Dio testimonio de muchas batallas en las que él mismo estuvo presente, como la de Stalingrado. Es autor del famoso poema “*Zhdi Menyá*” (“Espérame”), que publicó *Pravda* y que muchos soldados llevarían consigo en el frente.

⁴¹⁹ En la obra periodística de Alekséi Tolstói se entremezclan dos temas principales: patria y riqueza interior del carácter nacional ruso. Lo vemos en artículos como “*Ródina*” (“Patria”), publicado el 7 de noviembre de 1941 en *Krásnaya Zvezdá* (Kuznetsov, 2008: pp. 338-344), o en “*Chto my zashchishchaem*” (“Qué defendemos”), publicado en *Pravda* el 27 de junio de 1941, en el que escribe: “Lo que se protege del enemigo fascista es la Patria”.

⁴²⁰ Ehrenburg empieza a publicar el 23 de junio de 1941 en *Krásnaya Zvezdá*. Su descendencia judía marcaría la vehemencia de algunos de sus textos, en los que domina un profundo odio por el enemigo nazi, como en “*O nenavisti*” (“Sobre el odio”), publicado el 5 de mayo de 1945 en *Krásnaya Zvezdá* (Kuznetsov, 2005: pp. 364-369). En ellos narra las atrocidades del invasor y mantiene un conteo de los alemanes prisioneros o asesinados. Sus “*bitterly anti-German articles were often reprinted in the west*” (Knightley, 2003: p. 268).

El estallido de la guerra supone una nueva reestructuración de la prensa, que implica cambios tanto en su organización institucional como en la temática a tratar. Los periódicos y sus plantillas (con los corresponsales a la cabeza) han de prepararse para tratar con otro tipo de materiales y fuentes, pero también para construir un nuevo discurso con un estilo de redacción algo distinto.

Una semana después del inicio de la guerra, en los periódicos centrales y radios de la URSS se crean departamentos militares, señal de la vital importancia que se otorgaba al control total de la información militar emitida⁴²¹. Esta información, como ya apuntamos, estaba en manos del Sovinformburó, bajo el auspicio de la Dirección de Propaganda y Agitación y -sobre todo para los periódicos del frente- de la Dirección General Política del Ejército Rojo, ambos órganos dependientes directos del Comité Central. Los mensajes propagandísticos y de agitación pondrían el foco en explicar a soldados y ciudadanos por qué la guerra era justa (“*nashoe delo pravoe*”, “nuestra causa es justa”, era una frase recurrente en los medios) y por qué debían participar en ella desde el frente o la retaguardia (“ellos” comenzaron el ataque, frente al “nosotros”, país pacífico, ahora defendemos nuestra vida, nuestra patria y la independencia de la URSS), además de revelar la perfidia y crueldad del enemigo (Ovsepyán, 1999).

Como ocurrió durante la Guerra Civil, en la Gran Guerra Patriótica aumentó el número de periódicos militares, lo que provocó que los de

⁴²¹ Los soviéticos tuvieron que dar sus radios privadas a la *militsiya* y se instalaron altavoces en las calles (Knightley, 2003: p. 267; Pizarroso, 2007: p. 51-52) para que sólo hubiese una voz oficial y así controlar lo emitido también por la radio, evitando las interferencias de radios extranjeras, por ejemplo.

carácter civil redujeran sus cabeceras, número de páginas o tiradas⁴²². Los periódicos del frente⁴²³ se editaron desde el comienzo de la guerra y en 1942 ya existían 13 publicaciones de esta índole en las diversas lenguas nacionales de la URSS. En ocasiones, en un mismo frente se publicaban periódicos en diferentes idiomas. El Comité Central y los órganos políticos del Ejército Rojo y de la Armada estaban pendientes de que la propaganda impresa mantuviera un “carácter constante y eficaz políticamente”. Los programas de actividades de la prensa del frente estaban determinados por las decisiones del Comité Central y del gobierno soviético, los decretos del Comité Estatal de la Defensa y las directivas de las Direcciones Políticas del Ejército Rojo y de la Flota, donde se daba forma a las tareas ideológicas y al trabajo político educativo que se había de realizar entre las fuerzas armadas soviéticas (Popov y Gorófov, 1981: p. 5). Había periódicos de división, ejército y frente y dirigidos a diferentes tipos de profesionales (tanquistas, aviadores, artillería, blindados, ingenieros, etc.), en línea con la tendencia de la prensa soviética, adquirida tras la Revolución, de divulgar publicaciones especializadas orientadas a distintas audiencias. Estos periódicos contribuían al refuerzo de la amistad y la camaradería entre los soldados, a la defensa multinacional de la patria, y servían también de aprendizaje de combate, ya que publicaban información con técnicas y tácticas militares.

⁴²² Desde el 30 de junio de 1941, *Pravda* sale a cuatro páginas (*polosa*) -antes 6- y *Komsomólskaya Pravda* deja de publicarse a nivel regional y de distrito (Ovsepyán, 2005: p. 133).

⁴²³ Sobre la prensa del frente, véase Popov y Gorófov (1981). Este libro ofrece una profunda revisión del funcionamiento, ordenación y estructura de toda la prensa publicada en el frente y para el frente. Al final del libro se incluye un completo listado de los periódicos y revistas del Ejército Rojo y la Flota, indicando el nombre de sus editores jefe y el frente, flotilla o ejército en el que eran difundidos.

Бей каской

Копилка И. ШАТОВ

Помимо этого, важно и правильно бить по голове противника. Это не должно означать только броски шапки, удары кулаком в висок, удары ладонью по затылку, удары коленом по затылку и т. д.

Посредством этой подготовки и бейки Кувалды (обязательной принадлежностью каждой пехотной роты) можно достичь успеха в боях. Это подготовит даже самых слабых и неустойчивых бойцов, не умеющих бить и бороться.

Вот и сейчас, когда война идет, необходимо знать, как правильно бить противника и бороться с ним.

Вот и сейчас, когда война идет, необходимо знать, как правильно бить противника и бороться с ним.

ЗАДАЧА ОТ УДОЛА

Если ты обороняешься, а твой противник бьет тебя по голове, бей его по голове. Если он бьет тебя по голове, бей его по голове. Если он бьет тебя по голове, бей его по голове.




Рис. 1




Рис. 2




Рис. 3




Рис. 4




Рис. 5

ПОДГОТОВКА ШЕЛИ К ВЕСНЕ

Воспитатель инженер 2-го разряда Ф. ЗАХАРОВ

При выполнении работ по подготовке шели к весне необходимо соблюдать следующие правила:

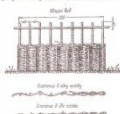


Рис. 1




Рис. 2

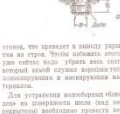


Рис. 3

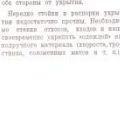


Рис. 4

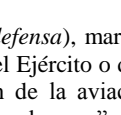


Рис. 5

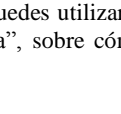


Рис. 6

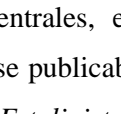


Рис. 7

Estos artículos pertenecen a la revista *Za Oboronu* (*Por la defensa*), marzo 1942, nº 5-6, pp. 22-23. No era estrictamente una publicación del frente (del Ejército o de la Flota), sino de la “Sociedad de ayuda a la defensa y a la construcción de la aviación y química” (Osoaviadjim). El artículo de la izquierda, titulado “Pega con el casco”, explica e ilustra cómo defenderse frente a un enemigo armado cuando sólo puedes utilizar un casco; el de la derecha, “Preparación de trinchera de cara a la primavera”, sobre cómo preparar una trinchera para esa época del año.

Al frente, además, llegaban 4 publicaciones centrales, entre las que destaca la influyente *Krásnaya Zvezdá*. También se publicaban *Krásnaya Flota* y, desde 1941, *Stálinkii Sókol* (*El Halcón Estalinista*), que pasó a denominarse *Krasnii Sókol* (*El Halcón Rojo*) desde octubre de 1942⁴²⁴, pensado para el refuerzo de información sobre y para las fuerzas aéreas (Kuznetsov, 2008: p. 282). Además, la Dirección Política del Ejército Rojo editaba sus propias publicaciones, como *Agitator i Propagandist*,

⁴²⁴ Este es un significativo cambio en el título del periódico, en la línea de los cambios en el discurso oficial que se estaban produciendo en los primeros meses de guerra. Se eliminan de él las referencias a Stalin (y con ello, al Partido o al Estado) al quitar el adjetivo “stálinkii”, que se sustituye por “krasnii” (“rojo”, en referencia al Ejército y la bandera, que es la de los obreros y campesinos).

*Bloknot Agitatora*⁴²⁵ y revistas literarias como *Krasnoarmeets* o *Frontóvaya Illyustrátsiya* (Ovsepyán, 2005: p. 134), que se publicaba en otros idiomas, como alemán o ucraniano.



Frontóvaya Illyustrátsiya, nº 19, agosto de 1942⁴²⁶

A la prensa del frente se une la clandestina y la partisana en territorios ocupados, con nombres como *Za Sovétskuyu Ukrainu* (*Por la Ucrania soviética*), *Za Sovétskuyu Litvu* (*Por la Lituania Soviética*), etc.⁴²⁷

⁴²⁵ Según la Gran Enciclopedia Soviética (versión 2012) *El Bloc del Agitador* comenzó a publicarse en 1942 con una periodicidad de dos veces por semana. Dependía de la Dirección Política del Ejército y la Armada y se diseñó con el objetivo de contribuir al trabajo de los agitadores-soldado y agitadores-marinero. Se centraba en hazañas en el frente y retaguardia y se editaba en ruso, azerí, armenio, georgiano, kazajo, uzbeko y tártaro. Su misión era explicar la política del Partido Comunista y del gobierno soviético en relación a las fuerzas armadas, la propaganda de las tradiciones revolucionarias, de combate y trabajo del pueblo soviético y el ejército, qué suponía el juramento militar, etc.

⁴²⁶ Esta imagen ha sido localizada en el archivo de la web de la publicación heredera de esta revista [Ref. <http://www.front2000.ru/archive.shtml>, 27.2.2016]

También eran muy utilizadas y teóricamente efectivas en territorios ocupados y en el frente las octavillas, con tiradas de miles de ejemplares, que incluían llamamientos a la lucha o carteles propagandísticos.

Al estallar la guerra, la prensa de carácter general, regional, de república y local⁴²⁸ es sometida a un mayor escrutinio. Muchos redactores locales se alistaron en el ejército y los periódicos sufrieron una repentina falta de personal que les obligó a completar sus plantillas lo más rápidamente posible, decidiendo que este personal estuviera conformado por “camaradas que sepan leer y escribir (*grámotnyi*), políticamente maduros (*razvityi*) y de probada valía (*provérennyi*)” (Bormotova, 2009: p. 40). La falta de personal cualificado pudo ser una de las causas por las que estos periódicos republicaban informaciones ya aparecidas en periódicos centrales como *Pravda* o *Izvéstiya*. Los periódicos regionales solían salir una vez a la semana, pero jugaban un papel fundamental en el trabajo y educación política de la población rural y fueron sometidos a exhaustivas inspecciones⁴²⁹. Como su frecuencia no era diaria, las radios regionales se

⁴²⁷ Véase “Documento 44” en el Anexo

⁴²⁸ Véase “Documento 45” en el Anexo.

⁴²⁹ Bormotova (2009), en su estudio sobre la prensa regional de Kursk, expone el control exhaustivo al que eran sometidos también los periódicos no centrales. Puntualmente se debían redactar informes sobre cómo se distribuían las tiradas (cuántos ejemplares por suscripción, cuántos para suscriptores individuales, etc.) y dar cuenta mensual del papel que se gastaba al Departamento de Editoriales e Impresión (*Upravlenie Izdatel'stv i Poligrafii*) del *óblast* de Kursk. El comité de distrito (*raikom*) comprobaba el uso de materiales y vigilaba la disciplina financiera de la publicación. De nuevo, hasta qué punto este control fue realmente efectivo es algo que no hemos podido corroborar y, por tanto, un dato que mantenemos en “cuarentena”. Las dificultades en las conexiones centro-periferia durante la guerra pudieron hacer que esta teórica centralización y minucioso control no terminase resultando tan efectivo como deseaban las autoridades. Asimismo, otros elementos como la falta de medios técnicos en lugares remotos, los posibles boicots, el desinterés de los lectores por la falta de adecuación del contenido a sus necesidades o intereses, la carencia de personal cualificado o de una correcta dirección, también pudieron afectar a la centralización y el control de la prensa periférica.

ocupaban de completar el trabajo informativo y, del mismo modo que hacía la prensa, emitían en las diferentes lenguas de las repúblicas y en el extranjero (Sherel', 2000; Rúzhnikov, 2002).

Los periódicos centrales (*Pravda*, *Izvéstiya*, *Komsomólskaya Pravda*, *Trud*, *Krásnaya Zvezdá*, etc.) se componían de piezas del Sovinformburó, artículos de militares y trabajadores políticos, cartas de soldados y partisanos, correspondencia de los corresponsales de guerra, editoriales y documentos oficiales, principalmente. Como era común en la prensa soviética, las cartas personales seguían apareciendo en las publicaciones periódicas de manera recurrente. Aquellas que provenían del frente adquirirían un mayor valor al poder narrar en primera persona los acontecimientos del conflicto y la mallada interpretación del soldado. Esta vez servían de testimonio de la emergencia nacional que estaba viviendo la URSS y de los sacrificios individuales a los que el pueblo soviético había, supuestamente, aceptado someterse. No se sabe con certeza si las cartas eran escritas desde el frente o desde las oficinas del periódico (como tampoco se puede certificar que lo fueran las cartas que enviaban los trabajadores denunciando o alabando a sus jefes u oficiales del Partido durante la NEP o el Primer Plan Quinquenal), pero sí que probablemente habían pasado un exhaustivo filtro antes de publicarse, lo que les otorgaba el sello de aprobación estatal, confirmando que tanto el contenido como el lenguaje que utilizaban eran los adecuados para los fines preestablecidos. Mediante estas cartas y muchos de los escritos de los corresponsales de guerra, se enfatizaba en la dimensión personal del conflicto. Al final, el Estado incluso se había “apropiado” del lenguaje emocional propio del ser humano, ejerciendo el monopolio sobre tal lenguaje y sobre los sentimientos que había de tener el ciudadano o soldado de la URSS. Es en este punto donde queda patente el trabajo de la propaganda como

construcción de imaginarios: se apropia o asimila el sentir del pueblo, para redirigirlo y moldearlo interesadamente, con el fin de lograr la movilización y el apoyo de la población de modo que pareciera una acción voluntaria y desinteresada.

Kirschenbaum (2000) habla de la guerra como posibilidad de verdad. En este sentido, es reveladora la cita de *El Doctor Zhivago*, de Pasternak, extraída de la conversación entre el comandante Dúdorov y el recién ascendido alférez Gordon, que se reencuentran camino a su unidad común en el verano de 1943:

“Y cuando estalló la guerra, sus horrores reales, el peligro real y la amenaza de una muerte real fueron un bien en comparación con el dominio inhumano de la abstracción, y proporcionaron alivio, estableciendo un límite a la diabólica fuerza de la letra muerta./ No sólo los que se hallaban en tu situación, los deportados, sino todos, en la retaguardia y en el frente, respiraron con mayor libertad, a pleno pulmón, lanzándose como ebrios, con un sentido de verdadera felicidad, en el crisol de la tremenda lucha mortal y salvadora”.

(Pasternak, 1997: p. 580)

Esta cita de Pasternak se refuerza con el testimonio de una joven, que tenía 15 años en 1941, y que recuerda la guerra como “*as providing a similar sense of the possibility of taking «real» action*” (Kirschenbaum, 2000: p. 832).

Ni siquiera en las etapas más cruentas de la guerra los periódicos rusos habían dejado de imprimirse. Por ejemplo, en los 900 días del bloqueo de Leningrado, la radio no paró de emitir (Shostakóvich y Berggol'ts, entre

otros, estuvieron ante sus micrófonos) y *La verdad de Leningrado* hacía llamamientos continuos a la resistencia y a la defensa de la ciudad. *Pravda* también se publicaba en esos días en Leningrado⁴³⁰. En Stalingrado, escenario de una de las más épicas batallas en suelo soviético, se alababa el valor de los soldados y su trabajo abnegado, además del trabajo en la retaguardia para la producción de tractores, tanques, etc.

En las páginas de los diarios parecen también artículos de sobresalientes militares como Konstantín Rokossovski, Iván Bagramián o Pável Belov. Los textos destacan la valentía y firmeza de soldados y sus líderes, las pequeñas hazañas de grupos militares y ciudadanos, o episodios de soldados que dan su vida por la victoria⁴³¹.

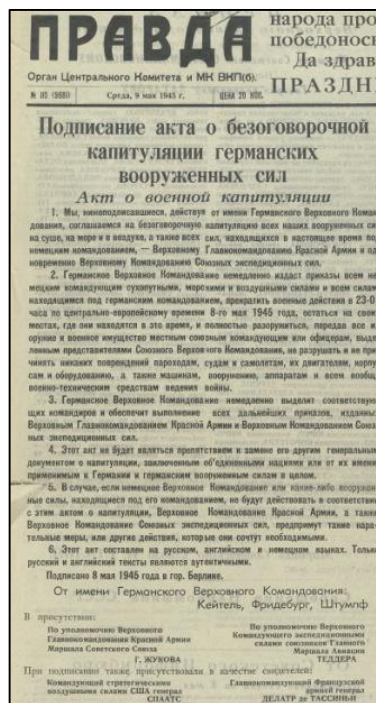
En cuanto a la retaguardia, se incidía en el mensaje “todo para el frente, todo para la victoria” para reflejar e inspirar la labor de los millones de ciudadanos que trabajaban en la producción de defensa o de productos alimentarios o básicos.

Con la victoria cada vez más cerca, en los periódicos se empiezan a leer piezas sobre la reconstrucción de la economía nacional. La información internacional vuelve a ocupar más espacio con textos sobre coaliciones, acuerdos o sobre temas vinculados con la guerra en general. La prensa publica artículos, cartas y telegramas de personalidades extranjeras que

⁴³⁰ Nikolái Tíjonov escribe habitualmente relatos sobre la vida de los habitantes de Leningrado en *Pravda* y también colabora con *Literatúrnyaya Gazeta* publicando poemas y algunos artículos.

⁴³¹ Muy destacada es la historia de Zoya Kosmodemiánskaya descrita en *Pravda* por P. Pdiv, el 27 de enero de 1942. Zoya participó en la Gran Guerra Patriótica dentro de milicias de partisanos. Fue capturada por los alemanes, que la vejaron y torturaron hasta la muerte, fotografiaron su cadáver y lo exhibieron. Las fotografías aparecieron en prensa.

expresan su agradecimiento a la URSS por sus victorias, que informaban de la resistencia en países de Europa, de conferencias internacionales (Yalta, Postdam, Teherán), de las liberaciones de zonas ocupadas por los fascistas en otros países, o de operaciones del Ejército Rojo fuera de sus fronteras. Para los que trabajaban en misiones fuera del país, se reforzaba la publicación de documentos esenciales sobre política exterior de la URSS. En los estados liberados comienzan a aparecer diarios en sus lenguas nacionales con el objetivo de poder explicar la política de la URSS en esos lugares. Finalmente, el 9 de mayo *Pravda* publica el acta de capitulación alemana.



Pravda, 9 de mayo de 1945

El género periodístico conocido como “*publitsistika*” (periodismo sociopolítico), que busca describir la vida de las personas en el frente y la retaguardia, sus sentimientos y sufrimientos, su día a día y sus opiniones

sobre lo que ocurría, es primordial en los artículos de las publicaciones de guerra. De la *publitsístika* se ocupaban grandes escritores, que también aportaban su percepción individual, sus sensaciones sobre una vida que vivían en condiciones de guerra, etc. Entre ellos, los ya mencionados: Alekséi Tolstói, Nikolái Tíjonov, Ilyá Ehrenburg, Mijaíl Shólojov o Konstantín Símonov, y también Borís Gorbátov, Leonid Sóbolev, Vsévolod Vishnevski, Leonid Leónov, Marietta Shaginyán, Alekséi Surkov, Vladímir Velichko, etc. Estos autores producían obras de enorme carga patriótica y emocional que mostraban una firme fe en la victoria. Así contribuían a la educación de la masa en el amor y la fidelidad a la Patria y en la confianza en el éxito final de la campaña bélica.

5.3.1. Corresponsales de guerra soviéticos

Una de las principales tareas de los corresponsales de guerra era nutrir a los periódicos, radios y agencias con información sobre el trabajo en el frente desde todos los puntos de vista, destacando las experiencias de combate y los capítulos de heroísmo, autosacrificio y valentía. Para organizar el trabajo de la prensa y de sus trabajadores, se emitieron varias ordenaciones y decretos al inicio de la guerra⁴³². Lo que aportaba el corresponsal de guerra era una opinión directa y probada de experiencia bélica, y la participación en estas narraciones de, en muchos casos, profesionales de la literatura (que habían bebido del realismo socialista en los años previos), que hacían sus escritos más vivos, emocionales y cercanos al lector: “*The literary war correspondent enlarged their voices by emphasizing the first-person singular and investing we with new meanings*” (Brooks, 2000: p. 168). Una buena parte de los corresponsales soviéticos no eran periodistas de profesión que se dedicaban al periodismo

⁴³² Véase “Documento 46” en el Anexo.

de guerra, sino, a menudo, “*well-known writers, who gave somewhat unreal literary style to the news*” (Knightley, 2003: p. 267). Grossman, Surkov, Símonov, Shólojov, Tíjonov... escribían sobre el individuo, sobre lo que hacía y lo que vivía. Para otro tipo de informaciones era suficiente con atender a los comunicados oficiales del gobierno.

Sovinformburó y TASS controlaban todo lo que escribían los periodistas y corresponsales de guerra, y la edición era tan meticulosa que podían tardarse días en corregir un artículo en el que bajo ningún concepto se permitirían referencias a la cobardía o el pánico (Merridale, 2006: p. 316). El control llegó incluso a Stalin: “*Mekhlis and Scherbakov constantly scrutinized the press with Stalin in mind, and one or the other met with him several times a week*” (Brooks, 2000: p. 184). Lev Méjlis -miembro del Orgburó, vicepresidente del Consejo de Comisarios del Pueblo y redactor jefe de *Pravda* entre 1930 y 1937-, o Stalin directamente, rehacían o cambiaba editoriales, según sostiene Brooks. Méjlis incluso llegaba a llamar al líder para consultarle acerca de la publicación de informaciones sensibles⁴³³. Suponemos, en cualquier caso, que dada la ingente cantidad de información producida por todas las publicaciones generalistas o por Sovinformburó y TASS en concreto, se hace difícil pensar que el propio Stalin, en plena guerra, dedicase tanto tiempo a estas labores, por muy importante que fuera la propaganda a través de la prensa durante esta época.

⁴³³ Es el caso, por ejemplo, que se dio en octubre de 1942, cuando Stalin introdujo la estructura de comando único, que colocaba a los comisarios políticos bajo autoridad de los comandantes militares (Brooks, 2000: pp. 184-185).

El Frente Oriental fue el más importante de la Segunda Guerra Mundial y del que peor se informó, según Knightley (2003)⁴³⁴. En los comunicados oficiales nunca se mencionaba el número de víctimas, se evitaba informar acerca de los grandes desastres del frente y no describían claramente el lugar donde se producían las batallas. Las informaciones de lo que sucedía en el campo de batalla se publicaban con varios días de retraso, probablemente porque, como hemos explicado, la inspección a la que se sometía la información militar era aún mayor.

Los corresponsales extranjeros trabajaban bajo la supervisión de Solomón Abrámovich Lozovski, vicecomisario de Asuntos Exteriores y portavoz oficial del Sovinformburó. Los comunicados oficiales eran las principales fuentes para los corresponsales extranjeros en la URSS (Pizarroso, 2007). Lozovski ofrecía una rueda de prensa para estos corresponsales e informadores soviéticos al menos dos veces por semana, pero la información que se podía obtener de estas declaraciones públicas era más bien escasa. Posteriormente, para que su información pudiese hacerse pública, era necesario obtener un sello de aprobación que no permitía la inclusión de opiniones o especulaciones en los artículos de los corresponsales extranjeros (Knightley, 2003: p. 271). Sin embargo, estos periodistas fueron capaces de sacar provecho a esta limitación gracias a la difusión de rumores. Incluían informaciones que no habían sido confirmadas en sus artículos, y si el censor las dejaba pasar, suponían que eran ciertas y las trataban como confirmadas. La fotografía estaba prohibida y sólo se podían publicar imágenes procedentes del departamento de fotografía de TASS. Los escasos datos que podían obtener estos informadores hacían que grandes agencias y periódicos

⁴³⁴ Sobre cómo informan los corresponsales de guerra extranjeros en la Revolución de Octubre, IGM y la IIGM, véase Knightley (2003: pp. 147-184 y 265-291).

extranjeros utilizaran artículos y citas de *Pravda* o *Izvéstiya* para completar sus artículos.

Por último, era prácticamente imposible ver a un corresponsal extranjero en el Frente Oriental. Sólo dos lograron la autorización para visitar el Leningrado bajo asedio: Henry Shapiro y Alexander Werth⁴³⁵. En Stalingrado, por el contrario, no permitieron la presencia de periodistas extranjeros y sólo hubo corresponsales alemanes y rusos (Sómonov y Rovksi de *Izvéstiya*, o Grossman, que estuvo durante toda la batalla y escribió para varios medios, entre ellos *Literatúrnyaya Gazeta*) (Knightley, 2003: p. 286).

⁴³⁵ Gran parte de su experiencia y conocimiento de la Segunda Guerra Mundial como corresponsal en la URSS queda reflejada en los dos tomos de su libro *Rusia en la Guerra* (Werth, 1969).

CAPÍTULO VI: ANALISIS DEL DISCURSO: LITERATÚRNAYA GAZETA EN LA PROPAGANDA DE GUERRA

6.1. Metodología

Hasta este momento hemos prestado una amplia atención la descripción del contexto sociocultural, institucional y político de la época sobre la que trabajamos para poder entender los planteamientos y desarrollos de la propaganda, vinculados a las necesidades del gobierno en cada momento. Nuestra propuesta de análisis se basa fundamentalmente en el enfoque de los actos de habla de John Langshaw Austin⁴³⁶ y el análisis crítico del discurso desde las propuestas de Teun A. van Dijk o Norman Fairclough, y parte de la observación de modelos analíticos pragmáticos y metodologías esencialmente cualitativas. Por otro lado, en nuestro análisis están presentes los conceptos de poder (desde la perspectiva de Foucault, principalmente, como malla de interrelaciones) y de hegemonía (desde Gramsci) que planteamos en el Capítulo I. No se trata tanto de sistematizar el análisis para establecer un modelo intercambiable y

⁴³⁶ En la teoría de los actos de habla (*speech-acts*) debemos distinguir: a) el *acto locucionario* [locutivo o elocutivo], esto es, el acto de decir algo, de emitir ciertos sonidos que forman palabras; b) el *acto ilocucionario* [o ilocutivo], es decir, aquel con el que decimos algo cuando hablamos (“prometer, advertir, afirmar, felicitar, bautizar, saludar, insultar, definir, amenazar, etc.”); c) finalmente, el *acto perlocucionario* [o perlocutivo], que es “el que llevamos a cabo *porque* decimos algo: intimidar, asombrar, convencer, ofender, intrigar, apenar, etc.” (Austin, 1990: p.32), o el que produce un efecto a partir de la elocución y la ilocución, es decir, el que logra que el receptor realice una acción demandada en el acto ilocutivo. Los actos ilocutivos y perlocutivos son aquellos que dan más juego a la propaganda entendida como herramienta para la construcción de imaginarios. El acto ilocutivo evidencia una cierta intención en el discurso, a veces fácilmente identificable en el mensaje; y el acto perlocutivo tiene que ver con el efecto que el acto comunicativo causa en el receptor. Por eso, al hablar, como lo hacía Ellul, de propaganda como medio que conduce a la acción (en este caso, la movilización de la población), lo que hacemos es subrayar cómo durante la Segunda Guerra Mundial la propaganda soviética estaba haciendo uso y desarrollando en profundidad el acto perlocutivo en el discurso propagandístico, con el fin de provocar una respuesta determinada y activa en los ciudadanos.

reutilizable, como de “dejar hablar a cada texto” para entenderlo dentro de su contexto de emisión y recepción, de manera que consigamos que los protagonistas del texto (los escritores de *Literatúrnyaya Gazeta*) se pudieran “reconocer” en nuestras consideraciones, y que un lector ajeno al mundo soviético y los acontecimientos de la Gran Guerra Patriótica sea capaz de entender por qué entonces existían tales estructuras de poder, cómo funcionaban socialmente y de qué manera llegaron a influir en el imaginario del ciudadano soviético de la época. Es por esto que intentaremos que, en el análisis, el propio discurso vaya revelando qué necesita para mostrar parte de su forma y contenido profundo. Ofrecemos en este epígrafe dedicado a la metodología las herramientas que consideramos necesarias para enfrentarse al texto sin “disecarlo” ni “extraerlo quirúrgicamente” del contexto de emisión y recepción, y proponemos, por tanto, aceptando el riesgo de que se trata de una propuesta que podría parecer laxa, poco ortodoxa y arriesgada, “dejar hablar al discurso” actuando nosotros, en cierto modo, como sus “altavoces”.

En este punto no podemos dejar de mencionar el papel del investigador como parte integrante del discurso⁴³⁷ y necesario mediador en el análisis

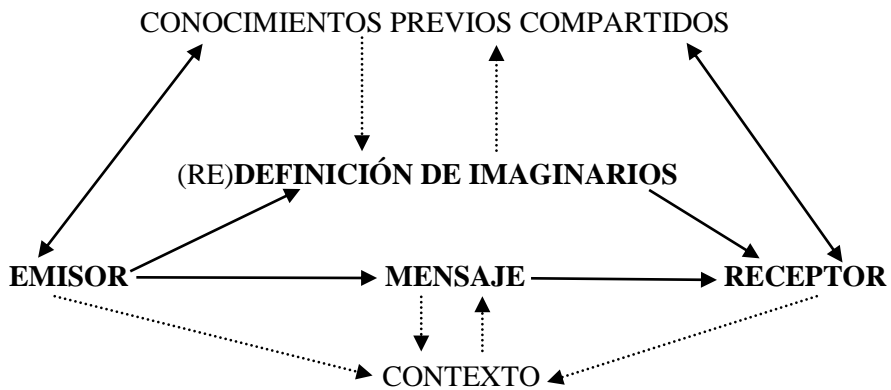
⁴³⁷ Siguiendo a Fairclough, el discurso se definiría como el uso del lenguaje socialmente determinado, como una “*form of social practice*”, lo que implica que el discurso es parte de una sociedad, no un agente externo a ella. Implica que el lenguaje es un proceso histórico y está socialmente condicionado (Fairclough, 1998: p. 22). En cuanto a la definición de texto, volvemos a acudir a Fairclough, que a su vez parte de las propuestas de Michael Halliday para relacionar texto y discurso: “(...) *a spoken text is simple what is said in a piece of spoken discourse, but I shall generally use the term for a written transcription of what is said. A text is a product rather than a process – a product of the process of text production. But I shall use the term discourse to refer to the whole process of social interaction of which a text is just a part. The process includes in addition to the text the process of production, of which the text is a product, and the process of interpretation, for which the text is a resource*” (Fairclough, 1998: p. 22-23). No olvidemos que estos procesos de producción e interpretación están también socialmente determinados. Por ello Fairclough habla de los “*members’ resources*” (“recursos de los miembros”, el repertorio interpretativo del individuo) que las personas utilizan para

desde sus conocimientos, limitaciones, capacidades, creencias, valores u orientaciones ideológicas. Su papel de herramienta para el “entendimiento” del discurso media los resultados, voluntaria y/o involuntariamente. Ni el lenguaje en general ni, obviamente, el texto elaborado en particular, son medios transparentes a través de los que tenemos acceso directo a la “realidad”. En su elaboración y su recepción entran en juego una serie de condicionantes que mostrarán una realidad determinada e interesada, que ha sido presentada como “sentido común” para encajarla en determinados imaginarios. En la construcción de dicha realidad habrán participado, como elementos activos y principales, la institución de la que parte el mensaje (como representante del poder y controlador y definidor final del discurso y sus intenciones), el emisor como codificador y el receptor como descodificador. Es, sobre todo, en la parte de decodificación del mensaje donde entran en juego los imaginarios, que han sido y son sometidos a un permanente moldeamiento a través de la manipulación de conocimientos, valores, opiniones y creencias exhibidos, como decíamos, como parte del “sentido común” y, de ese modo, naturalizados. Sin el trabajo previo de construcción o transformación de imaginarios, la decodificación del mensaje difícilmente producirá una “respuesta deseada”, es decir, aquella que el emisor busca en el receptor a través de su mensaje y que se puede traducir en acción o adquisición de una nueva opinión, por ejemplo. Es aquí donde la propaganda trabaja desde distintas instituciones como la educación, la religión o el arte, entre otras.

producir e interpretar textos. Define estos *members' resources* como “cognitivos” en el sentido en que están en la cabeza de las personas, pero a la vez son también sociales porque poseen un origen social, además de ser socialmente transmitidos y distribuidos en una sociedad. La gente internaliza lo que es socialmente producido y utiliza este internalizado “*member's resource*” para introducirse en su práctica social.

La consideración principal de partida para el análisis es la siguiente: cada discurso, inevitable e indefectiblemente, es un acto de comunicación, un intento de intercambio comunicativo con una intención implícita. Se trata, pues, de desentramar el discurso, la red de elementos y condicionantes que han participado -de nuevo, voluntaria o involuntariamente- en la “encriptación” de las intenciones finales del mensaje y en la “desencriptación” de determinados aspectos de dicho mensaje. El discurso ha sido elaborado partiendo de los conocimientos previos del emisor y del receptor, de conocimientos, creencias y valores comunes, del contexto sociocultural y político de emisión y recepción, y de los objetivos concretos del mensaje, que probablemente promulgarán subrepticamente la difusión de una idea determinada, de una postura concreta con respecto a un tema o cuestión particular, de una información ideológicamente formada, etc. Al final, todo desemboca en el mismo lugar: el discurso -propagandístico- como constructor de imaginarios.

Al enfrentarnos a los textos de *Literatúrnyaya Gazeta*, partiremos de este sencillo esquema, que aquí mostramos en dos partes y que detallaremos a lo largo del epígrafe:



EMISOR

MENSAJE

RECEPTOR

COMITÉ PARA LOS ASUNTOS DE LAS ARTES

- Intención explícita► Información institucional

- Intención implícita► Subrayar la función ideológica del arte
y el papel del artista en guerra

ARTISTAS

Respuesta ideal⁴³⁸:

- Movilización política
- Creación de nuevas obras

EMISOR

MENSAJE

RECEPTOR

LITERATÚRNAYA GAZETA

- Intención explícita► Difundir la postura del Comité

- Intención implícita► Explicar el papel del artista en guerra

ARTISTAS

⁴³⁸ Formulamos este término a partir de los propuestos por Stuart Hall (1973) “*preferred reading*” y “*preferred or dominant meanings*”. Hall habla del dominio discursivo como un sistema jerárquico prevalente que permitiría, más que dar significado al discurso, reforzar, ganar credibilidad y dirigir la decodificación del evento, provocando, de este modo, una “lectura preferida” que, sistemáticamente, habría de dar lugar a una “respuesta ideal”.

LITERATÚRNAYA

GAZETA

- Intención explícita► Informar sobre la actuación del arte y los artistas en guerra
- Intención implícita► Definir valores, ideales, creencias, etc. del ciudadano soviético

CIUDADANOS

- Respuesta ideal:
- Movilización
 - Identificación con los ideales, creencias, valores, opiniones, etc. expuestos.

En este esquema presentamos a dos emisores. El primer emisor sería una institución gubernamental (en este caso, el Comité para los Asuntos de las Artes) que emitiría un doble mensaje dirigido a los artistas y a los dirigentes de los diversos organismos gestores de las artes, departamentos y direcciones de los distintos ámbitos del arte, teatros, brigadas, periódicos artísticos y literarios, etc. La primera vertiente del mensaje tenía un carácter explícito, cuyo fin era comunicar a estos agentes las órdenes llegadas desde el Politburó o el Sovnarkom, a veces desde el Dirección General de Propaganda y Agitación o la Dirección Política; la segunda capa del mensaje, de carácter implícito, subrayaría la función ideológica del arte a partir de las instrucciones incluidas en tales órdenes. El segundo emisor del que hablamos es *Literatúrnaya Gazeta*, que se dirige a dos receptores: por un lado, al artista, con un mensaje explícito orientado a

difundir la postura del Comité con respecto al arte y al papel del artista; y, de nuevo, uno implícito de carácter autorreferencial: el papel y las características del artista en la guerra. El segundo receptor del mensaje de *Literatúrnyaya Gazeta* habría de ser el ciudadano común. En un mensaje explícito, el periódico les hablaba del arte que se hacía en el país y de cómo trabajaban los artistas soviéticos. Por otro lado, el mensaje implícito, que, a través de las palabras de los artistas y corresponsales, de su trabajo y de las obras que se publicaban o criticaban en el periódico, difundía una información en la que definía la imagen del ciudadano soviético en guerra, sus creencias e ideas, y describía, además, su “deber” para con la patria, con el fin de provocar la movilización, adherencia a la causa o la identificación con determinados valores. En el cruce de los mensajes de estos dos emisores con sus receptores se crearía el habitus, ese conjunto de esquemas mentales que permiten al hombre entender de una determinada manera un mensaje concreto, o comprender y actuar en el mundo en el que viven.

Añadimos a este esquema inicial un nuevo aporte de partida: la comunicación como acción⁴³⁹, que nos sirve para poner a dialogar la tesis de la propaganda como medio hacia la acción (Ellul) y la teoría de los actos de habla (Austin). Según nuestra propuesta, el discurso a analizar tendría lugar en un momento concreto con dos objetivos principales: contribuir a la definición o remodelación de imaginarios (el del nuevo soviético, por un lado, y el del soviético “ideal” en guerra, por otro) y alentar a la acción (a la movilización ciudadana y militar durante la guerra), utilizando los recursos emocionales que contienen los discursos que construyen ese imaginario.

⁴³⁹ A este respecto Van Dijk defiende que “una expresión no debería caracterizarse solamente en términos de su estructura interna y el significado que se le asigna, sino también en términos del acto realizado al producir tal expresión” (Van Dijk, 1993: p. 31).

Para que la respuesta del receptor a los mensajes sea la buscada/esperada por el emisor, ha de haber un conocimiento previo compartido entre ambos actores que le permita al productor del mensaje elaborar un discurso adecuado a sus necesidades y que, al mismo tiempo, pueda ser aceptado y entendido por el receptor (mensaje explícito) sin ser plenamente consciente de todas sus implicaciones significativas (mensaje implícito). Así, la respuesta buscada (*respuesta ideal* o *respuesta preferida*) no es espontánea; está mediada por el contexto de producción. Asimismo, en un texto escrito el proceso de comunicación está limitado, ya que en muchas ocasiones no existe posibilidad directa de *feedback*, no hay interacción directa entre autor y lector, a no ser que se introduzcan tipos de texto como “las cartas al director” o alguna sección en la que pueda participar el lector como comentarista. El emisor, por su parte, sí que puede anticipar algunas de las reacciones posibles a determinado contenido y, por tanto, confeccionar su texto teniendo en cuenta o anticipando estas posibles reacciones o respuestas. En cierto modo, la “interacción” se falsifica por medio de la inclusión de elementos de los conocimientos previos compartidos y de la ideologización del discurso.

Esta “respuesta ideal” de la que hablamos parte de la premisa fundamental de que el mensaje dice mucho más de lo que está escrito. Si leemos un texto descontextualizado -no somos su objetivo ni formamos parte de su espacio (social y físico) y tiempo de producción-, podremos extraer una información básica y moderadamente ideologizada, pero la respuesta ideal implica que la elaboración del mensaje se ha realizado bajo un contexto y unos conocimientos compartidos y para un receptor concreto, lo que habría de provocar una “respuesta ideal ideologizada” que no se lograría en un lector que no comparte contextos ni conocimientos con el emisor, es decir, en un contexto de recepción ajeno al contexto de emisión. Es en

este punto en el que los conocimientos previos compartidos (*background knowledge* para Fairclough, 1995) juegan un papel vertebral en la elaboración del discurso y en su recepción. Ese conocimiento marcará el nivel de entendimiento, la capacidad de retención, de acción o de influencia.

En este punto creemos necesario subrayar la importancia de los contextos, entendidos como constructos subjetivos de los participantes en el intercambio comunicativo⁴⁴⁰, que determinan la elaboración de un discurso y, por tanto, entran en relación directa con la modelación o creación de imaginarios. Para Van Dijk, el contexto no puede ser considerado como una propiedad objetiva derivada de situaciones sociales, políticas o culturales; aunque puede poseer características objetivas, “dichas situaciones [y estructuras] sociales son capaces de influir en el discurso sólo mediante las interpretaciones (inter)subjetivas que hacen los participantes” (Van Dijk, 2012: p. 39). Así es como se presenta que el contexto es, también, una construcción social única en la que conocimientos, percepciones, emociones y opiniones intervienen en el proceso de recepción y producción del mensaje, condicionando el uso del lenguaje y produciendo un discurso que es también único, dinámico, mutable y actualizable para cada situación comunicativa. Desde una postura parecida, Jensen y Jankowski (1993) plantearían la existencia de un contexto social del discurso y un contexto construido a partir del discurso. Por lo tanto, no se trata tanto de que la situación social, económica o política influya en el discurso o sea influida por él, como de que los participantes definen el contexto de cada discurso del que forman parte. Siguiendo con la propuesta de Van Dijk (2012), los contextos serían

⁴⁴⁰ Van Dijk (1993, 2012) trata en profundidad el papel del contexto en el discurso y la relación texto, contexto y poder.

clases de modelos mentales de tipo experiencial, contruidos por los participantes “sobre las situaciones y ambientes de sus vidas cotidianas” y que se categorizan según escenarios espacio-temporales, participantes, identidades, conocimientos, acciones u objetos. De este modo, los contextos controlarían tanto la producción como la comprensión del discurso con el objetivo de crear un discurso apropiado para cada situación comunicativa. Esta definición de “contextos” está directamente relacionada con el concepto de imaginarios sociales, en el sentido de que ambos, aunque con diferente incidencia, moldean el discurso del emisor y, sobre todo, la capacidad de un entendimiento determinado por parte del receptor. La diferencia entre imaginario y contexto estriba en que los imaginarios alcanzan un mayor espectro, son más “poderosos”, menos situacionales y más difícilmente variables, y suelen ser más una construcción (que parte) “de otros” que del propio individuo (ya sea como receptor o como emisor). Los imaginarios, pues, incidirían en la construcción de esos contextos al aportar un corpus de creencias, valores y opiniones naturalizadas como “sentido común”, básicos para que la codificación y decodificación de cualquier discurso produzca, finalmente, una “respuesta ideal”.

En el análisis que proponemos es asimismo fundamental entender el peso del “conocimiento previo compartido” para la producción y entendimiento del mensaje. Fairclough (1995) afirma que los datos que se pueden extraer del análisis del discurso se usan para mostrar “*how the orderliness of interactions depends upon taken-for-granted «background-knowledge» (...) how BGK [background-knowledge] subsumes «naturalized» ideological representations, i.e. ideological representations which come to be seen as non ideological «common sense»*” (Fairclough, 1995: p. 28). Al descubrir esas “representaciones ideológicas naturalizadas” podemos

mostrar las determinaciones sociales y los efectos de discurso que son “característicamente opacas” para los participantes. Ese bagaje de conocimientos previos compartidos, de representaciones ideológicas naturalizadas (valores, creencias, opiniones), modela el discurso de forma voluntaria o involuntaria, al mismo tiempo que permite dotar al receptor de una serie de recursos comunes al emisor que posibilitan una decodificación “correcta”.

Hemos hablado de producción de un “discurso apropiado”, de “decodificación correcta” y de “respuesta ideal” del receptor, pero ¿qué es “lo apropiado”, “lo ideal” o “lo correcto”, para quién y en qué momento? Al inicio de esta Tesis planteábamos la propaganda como herramienta para la “construcción de imaginarios”; a lo largo de la investigación, hemos visto cómo estos imaginarios, al menos parcialmente, son definidos por el poder soviético en función de las necesidades del Partido-Estado en cada momento, con el objetivo de modificar las percepciones del ciudadano soviético para posicionarlo a favor de determinadas acciones y decisiones estatales, haciendo para ello uso, por ejemplo, de tradiciones o valores del pasado presoviético. Lo que intentaremos subrayar del discurso de prensa que analizamos aquí es aquello que era “lo apropiado” en cada momento, la “respuesta ideal” buscada, y los mecanismos que se utilizan para alcanzar esos objetivos.

Una vez aclarados los conceptos que estimamos esenciales en un discurso de estas características, añadiremos a nuestra propuesta metodológica consideraciones que parten del modelo de análisis formal y del análisis a nivel semántico -en menor medida- y pragmático del mismo⁴⁴¹. Como

⁴⁴¹ Norman Fairclough (1998) hace una propuesta de análisis que hemos tomado de punto de partida para desarrollar el nuestro, y que se basa, fundamentalmente, en tres fases:

explicamos más arriba, nuestra propuesta de análisis no es directamente extrapolable a otros medios y otras situaciones que no sea la experimentada por *Literatúrnyaya Gazeta* y los soviéticos durante la Gran Guerra Patriótica, ya que el modelo ha sido elaborado para “hacer hablar” a este texto en concreto, observando “desde arriba” (no en el sentido revisionista de la expresión, sino espacial) a este único medio de comunicación inserto en un contexto (esta vez en su concepto más clásico) sociopolítico y económico determinado.

Siguiendo el modelo de análisis de prensa de Blanco Leal (2008), nuestra propuesta incluye la presentación de determinados aspectos formales que son relevantes para el análisis global: fecha de publicación, titular, ubicación en la página (revela la importancia de la información: las noticias más importantes se colocan en la parte superior de la página, buscando la alineación hacia la izquierda) y autor.

En el plano semántico, siguiendo las propuestas de Van Dijk (2012), destacaremos los elementos de cohesión local y global (personal e

descripción (que tiene que ver con las propiedades formales del texto), interpretación (relacionado con los conocimientos previos compartidos, cómo funcionan en las relaciones entre texto e interacción, con el texto como producto de un proceso de producción y con el proceso de interpretación), y explicación (la relación de los discursos con los procesos de lucha y las relaciones de poder, con el contexto social). Para el proceso de descripción del texto -en el que no nos detendremos demasiado-, propone una serie de preguntas de las que destacamos aquellas que inciden en el poder semántico de las palabras. En primer lugar, en la descripción semántica del texto habría que buscar cómo las diferencias ideológicas entre textos en sus representaciones del mundo están codificadas en el vocabulario utilizado. En algunos textos, el uso de un determinado vocabulario conlleva una fuerte carga ideológica. En nuestro caso de estudio, lo veremos en las formas en las que se refiere a nazis o soviéticos, a sus sociedades y sistemas políticos, que confrontan en ese constante enfrentamiento de valores del “nosotros vs. ellos”, característico de la propaganda en general. Otra cuestión que cabría considerar se orientaría hacia la observación y descripción de cómo la elección de las palabras de un texto depende de y ayuda a crear relaciones sociales entre participantes. Por último, de la propuesta de Fairclough, extraemos la necesidad de cuestionarnos acerca de la evaluación negativa o positiva de los términos utilizados por parte del emisor y del receptor (Fairclough, 1998: pp. 112-119).

institucional), que tienen que ver con el tema general del que trata el texto, con su significado y sus consecuencias para el usuario. En este plano incluimos también el análisis del “estilo” del texto como forma alternativa para decir más o menos la misma cosa utilizando determinadas estructuras sintácticas o palabras con implicaciones sociales o ideológicas (no es lo mismo decir “nazi” que “alemán”). Para entender mejor la implicación del estilo en la semántica, atendemos a las palabras de Ducrot, que lo define como el momento “cuando la manifestación del contenido implícito se asienta sobre una especie de artimaña del locutor (...) [que] facilitará al destinatario los elementos susceptibles de conducirlo a tal o cual conclusión” (Ducrot, 1982: p. 18). Esta interpretación entiende la “estrategia del estilo” como una manipulación que puede ser premeditada o “semipremeditada”.

Con respecto a los contextos como modelos de representaciones mentales “experienciales”, pretendemos observar, a través de ellos, cómo finalmente acomodan, en primer lugar, e ilustran, posteriormente, significados, opiniones o ideologías subyacentes. No olvidemos aquí que el análisis del discurso de Van Dijk parte de una propuesta que establece que el enfoque cognitivo toma como premisa de partida el hecho de que los textos no tienen por sí mismos un significado, sino que son los usuarios del lenguaje los que le asignan los significados.

Desde estos pilares de sustento del discurso nos proponemos buscar, en palabras de Ducrot (1982), “*el implícito del enunciado*” (que trata de expresar de manera explícita unos hechos representando en su lugar otros

que puedan aparecer como la “causa o consecuencia de los primeros”⁴⁴²) y “*lo implícito basado en la enunciación*” (que tiene que ver con los “*sobreentendidos* del discurso”, es decir, con los efectos de sentido) (Ducrot, 1982: pp. 12-13). Distingue también entre significados implícitos y literales, y aclara que el significado literal puede ayudar al emisor a “limitar su responsabilidad”, que se refugiaría bajo un “excusante” “yo lo que dije fue, literalmente...”. No se trata en este caso de descubrir la información o intenciones implícitas en el discurso, sino de “reconstituirlas”; de hallar en lo “implícito” o “sobreentendido”, no una información nueva, sino una que podamos reconstituir, inferir a partir de los distintos elementos del discurso. Para Fairclough (1995), las proposiciones implícitas naturalizadas (eso que se dice “sin saber que se dice”, porque el imaginario te lo ha dictado) mantienen un valor persuasivo en el discurso, ya que contribuyen al posicionamiento de la gente como sujeto social. Del mismo modo, afirma que lo no dicho en las proposiciones implícitas es el lugar en el que podemos localizar la carga ideológica de un mensaje.

Cabe aquí plantearnos una difícil cuestión: hasta qué punto el emisor (periodista o escritor) tiene conocimiento consciente del significado profundo de lo que escribe, cuánto hay de intencionalidad (propagandística) en su texto y cuánto responde a unos conocimientos previos compartidos como parte de su imaginario y de sus propias rutinas laborales. Esta pregunta, sin embargo, quedará sin respuesta en esta investigación por salirse de los márgenes que proponemos, del mismo modo que tampoco podremos afirmar tajantemente que la respuesta del ciudadano fue esa “respuesta ideal” anhelada desde el gobierno.

⁴⁴² Un caso paradigmático del “implícito del enunciado” lo encontraríamos en los boletines del Sovinformburó, que hablan eufemísticamente de “retiradas”, cuando lo que implícitamente dicen es “derrotas”.

Por otra parte, la pragmática tiene que ver con el descifrado de los textos en situaciones sociales complejas y concretas. Pretende, ante todo, inferir los estados mentales subjetivos que subyacen a la conducta social de los actores, a su modo de entender el discurso y su respuesta al mismo. Lo que busca la pragmática en el discurso es construir un modelo teórico abstracto de las relaciones causales que subyacen y definen el discurso. El análisis del discurso combinaría los conocimientos derivados de un estudio a nivel semántico (qué significa de forma general lo que dice el artículo) y a nivel pragmático (qué busca provocar en el lector). Los dos niveles están sistemáticamente relacionados y no se puede obviar por completo una de las dos partes si se quiere realizar un análisis más o menos preciso.

Finalmente, queremos destacar un último aspecto que consideramos imprescindible para una comprensión global del análisis. El análisis del discurso, desde nuestra perspectiva, ha de pasar también por describir la relación entre discurso y poder; en palabras de Van Dijk “describir y explicar cómo el texto y la conversación de las instituciones o grupos dominantes promulgan, responden y legitiman el abuso de poder” (Van Dijk, 2009: p. 121). Quizá no se trate tanto de exhibir el “abuso” como de describir la estructura de poder inserta en estas relaciones de dominio y cómo funcionan y se mantienen tales relaciones, esto es, mostrar el modo en que la prensa se utiliza como herramienta propagandística al servicio del poder, cómo contribuye a la legitimación del poder y como se inserta “naturalmente” en su discurso la idea de hegemonía propuesta en el Capítulo I. La batalla por el poder se convierte, en este punto, en la lucha por la transformación o conservación de un determinado orden social. El poder de un discurso dependerá menos de las propiedades intrínsecas del discurso que del poder de movilización que ejerza, derivado de su

capacidad o posibilidad de presentarse como fuerza hegemónica y lograr la aceptación tácita del pueblo a sus propuestas y visiones del mundo. Ya mencionamos que el poder simbólico, la fuerza constituyente que hace ver y creer a la gente en un determinado mundo, no se logra por la fuerza, sino por medio de la hegemonía impuesta por los grupos de poder, hegemonía defendida a través de un discurso para el que los medios de comunicación son, sin duda, uno de sus más poderosos altavoces. Bourdieu (1991) insistía en que este poder simbólico no residía en los sistemas simbólicos como “fuerza ilocutiva”, sino que se definía en y a través de la relación entre el que ejerce el poder y aquellos que aceptan someterse a él. De este modo, lo que crea el poder es la creencia en la legitimidad de las palabras y de aquellos que las expresan, ya que las palabras, por sí solas, no son capaces de producir tal creencia:

“In other words, the form and the content of a discourse depend on the relation between the habitus (which is itself the product of sanctions on a market with a given level of tension), and a market defined by a level of tension which is more or less heightened, hence by the severity of the sanctions it inflicts on those who pay insufficient attention to ‘correctness’ and to ‘the imposition of form’ which formal usage presupposes” (Bourdieu, 1991: p. 79).

De lo que aquí estamos hablando, en definitiva, es del control de acceso a la producción y a la emisión del discurso como forma de defensa de la hegemonía de una clase, pero sin olvidar que los medios no son “simplemente un portavoz de la élite, los medios también muestran que son una parte inherente de la estructura de poder de la sociedad” (Van Dijk, 2009: p. 96). En la época de la comunicación de masas, las instituciones de poder se manifiestan a través de los medios de

comunicación que dominan, convertidos en herramientas para la difusión de la ideología dominante. Podemos ver más claramente el control que ejercen las instituciones de poder en los medios de comunicación en la selección ideológicamente interesada de las fuentes, de la “rutina de los ritmos de noticias”, la selección de los temas, de los protagonistas y “omitidos” de las informaciones, del qué se dice y cómo se dice del acontecimiento y de los que en él participan. Sólo al desentrañar las “intenciones ocultas” del mensaje que se esconden tras los *sobreentendidos* y las *implicaciones*, tras los contextos de producción y emisión y sus conocimientos previos, podremos ver cómo el poder termina por caracterizarse, también, como la capacidad o características para controlar el discurso.

Hemos visto a lo largo del Capítulo V cómo el gobierno soviético trabajaba en el control material de los periódicos: suministro de materiales, distribución, etc. Ese es el primer paso hacia el control del discurso, al que le sigue el control ideológico de tal discurso.

Así, partiendo del esquema que presentamos al inicio de este epígrafe, a los artículos que vamos a analizar les haremos las siguientes preguntas, muy relacionadas con el esquema que presentamos más arriba:

Qué dice el texto {
Tema
Protagonistas

Qué quiere decir y por qué {
Tema
A quién
Quién
Con qué intención

Qué valores, opiniones, ideas difundiría

Por qué se publica esa información concreta en ese momento determinado

Nos enfrentaremos al discurso con estas cuestiones en mente, con la intención final de reconstruir el proceso de construcción (parcial) de imaginarios a través de la prensa y qué valores e ideas forman parte de esos imaginarios, normalizados hasta convertirse en “sentido común”.

6.2. La prensa como herramienta del poder: el caso de *Literatúrnyaya Gazeta*

Literatúrnyaya Gazeta nace por iniciativa de Maksim Gorki y aparece por primera vez el 22 de abril de 1929⁴⁴³, con carácter semanal. En 1934 es designado órgano central de la Dirección de la Unión de Escritores de la URSS tras su unificación. Al inicio de su andadura contaba con una tirada

⁴⁴³ En la web del actual *Literatúrnyaya Gazeta* fechan su nacimiento el 1 de enero de 1830, fundado por Antón Dél'vig con la cercana participación de Pushkin [Ref. <http://www.lgz.ru/gaz/> , 22.8.2015]. Sin embargo, poco tenía que ver la *Literatúrnyaya Gazeta* de mediados de 1830 con la que comenzó a publicarse en 1929 a instancias de Gorki. Tal vez, con el objetivo de mantener el prestigio que conlleva ligar la publicación al nombre de Pushkin, la revista habría querido defender esa continuidad, pese a que es posible que lo único que tuvieran realmente en común ambas ediciones fuera el nombre.

de 45.000 ejemplares. En el primer número exponían su orientación: “trabajar duro por la producción de un tipo de escritor activista-social, orgánicamente unido a la clase trabajadora y formando parte de su lucha”. En cada publicación de los años 30, desde *Literatúrnyaya Gazeta* se subrayaba el papel político de la Unión de Escritores: los escritores no podían quedarse al margen de la construcción socialista y tendrían que participar activamente en la construcción de la literatura y la cultura proletaria. En la guerra, este escritor “activista-social” en pro del Estado socialista, transmutaría en “escritor-soldado” defensor de la patria.

Durante el Primer Plan Quinquenal, el periódico hace un llamamiento para que los escritores dediquen sus artículos a temas relacionados con este proyecto gubernamental. El periodista o escritor tenía la tarea de describir cómo el arte podía contribuir a la construcción socialista y cómo el artista, reconvertido ahora en un trabajador más de la gran obra socialista, habría de participar en ella, del mismo modo que lo hacía el periodista. Es así como los periódicos culturales, al igual que el resto de corte generalista, se acomodaban a las demandas temáticas de las autoridades. Asimismo, en relación a este llamamiento a la colaboración con la empresa socialista, las publicaciones soviéticas comenzaron el envío de periodistas a fábricas y otros lugares de trabajo como minas, con el objetivo de representar en profundidad en la literatura el trabajo y modo de vida de estos trabajadores y cómo contribuían con su esfuerzo a la construcción del socialismo y el cumplimiento del Primer Plan Quinquenal. Periodistas y escritores fueron enviados al Donbass, a los Urales y a las principales ciudades industriales para reunir material para sus escritos, del mismo modo que durante la Gran Guerra Patriótica serían enviados al frente con el mismo objetivo.

La prensa soviética pasaba por ser el canal a través del cual el gobierno se dirigía a las múltiples audiencias con discursos adecuados a cada sector, intentando dar la impresión de que realmente respondía a las demandas del lector “especializado”. Sin embargo, ni *Za Industrializátsiyu* respondía a las necesidades informativas reales del trabajador de una fábrica, ni *Literatúrnyaya Gazeta* se dedicaba a hablar de arte en exclusiva, ni *Bednotá* de las necesidades de los campesinos, ni *Krásnaya Zvezdá* del trabajo del Ejército únicamente. Más bien, el foco se ponía en cómo desde los diferentes ámbitos de la sociedad se podía contribuir a la formación de un estado socialista, cómo el ciudadano debía dejar a un lado sus intereses personales y priorizar el servicio al Partido, al Estado o a la patria. Es por eso que *Literatúrnyaya Gazeta*, como el resto de publicaciones, pese a ser un periódico “literario” o “cultural”, no quedaba “exonerado” de colaborar con las autoridades en la formación ideológica de la población soviética.

El primer número de guerra se publica el 29 de junio de 1941 acompañado por un significativo titular: “La aniquilación del fascismo es tarea de los escritores”, dejando patente, desde el principio, que *Literatúrnyaya Gazeta* se iba a implicar en la definición del “artista-soldado”, antes “artista-obrero”.

El 1 de enero de 1942, se produce la fusión con *Sovetskoe Iskusstvo* y surge la nueva cabecera *Literatura i Iskusstvo*, con Aleksánder Fadéev como su redactor jefe. En este momento se convierte también en el órgano oficial del Comité para los Asuntos de las Artes y del Comité para la Cinematografía, además de la Unión de Escritores. No hemos encontrado referencias directas al motivo por el que *Sovetskoe Iskusstvo* y *Literatúrnyaya Gazeta* se fusionaron, pero una de las razones que podría ser economizar el papel, ya que las exigencias de la propaganda y

agitación durante la guerra empujarían, como sucedió en la Guerra Civil, a un aumento necesario en el número de periódicos y publicaciones para el frente. Del mismo modo, era preciso priorizar las cabeceras más importantes, con mejor infraestructura para llegar a más lugares, y la edición en distintas lenguas nacionales. En noviembre de 1944, el periódico recupera su nombre original, *Literatúrnyaya Gazeta*, que es con el que nosotros nos referiremos a esta publicación en todo momento.

Este nuevo periódico informaba “sobre las actividades de escritores, artistas, compositores, cineastas”. En sus páginas también publicaban grandes artistas de todas las disciplinas: músicos como Serguéi Prokófiev, Dmitri Shostakóvich o Jachaturián, directores de cine como Serguéi Eisenstein y Mijaíl Romm, pintores e ilustradores como Aleksánder Gerásimov, Dmitri Moor o Kukryniksy, actores y actrices, arquitectos, y, sobre todo, numerosos literatos -algunos reconvertidos en corresponsales de guerra- de mayor o menor renombre, como los ya citados Ilyá Ehrenburg, Nikolái Tijonov, Alekséi Tolstói o Vasili Grossman. Sus páginas estaban llenas de material “histórico-literario”, de crítica al trabajo de los artistas (al ideológico, no tanto al formal o estético), muchos artículos especiales por aniversarios o festividades (aniversarios de Lérmontov, Pushkin, de la muerte o nacimiento de Lenin, celebración del Primero de Mayo, de la Revolución de Octubre, etc.), reseñas de obras de arte de cualquier género, cuentos, poemas, ilustraciones, comentarios sobre la situación del arte en las distintas repúblicas, llamamientos a los artistas para su participación en la guerra y consideraciones sobre el trabajo que realizaban o debían realizar, artículos dedicados a grandes artistas rusos, al valor de la herencia artística rusa, al patriotismo como tema principal del arte durante la Gran Guerra Patriótica, a la crueldad de los alemanes, “enemigos de la cultura”, etc.

Resumiendo, en cuanto al tipo de “periodista” que trabajaba en *Literatúrnyaya Gazeta*, aparte de los que formaban parte de la plantilla habitual, destacamos los siguientes contribuidores habituales: artistas de referencia dentro del arte soviético del momento (músicos, pintores, ilustradores, cineastas, escultores, etc.), miembros del Comité (incluidos su presidente y vicepresidente), de sus direcciones o de otro tipo de instituciones estatales o de partido, escritores reconvertidos en corresponsales, y, mucho menos frecuente, militares de distinto rango que publicaban textos (generalmente cartas) donde hablaban de su experiencia en la guerra o para agradecer el trabajo de algún autor en concreto o de una brigada. Era habitual, también, la participación de artistas de distintas repúblicas de la URSS que, en contadas ocasiones, incluso publicaban en su idioma.

En relación al análisis de los artículos de *Literatúrnyaya Gazeta*, hemos establecido una serie de criterios de selección de documentos, basados en varias variables. En primer lugar, una de carácter temporal: a pesar de que haremos una revisión de todos los números publicados entre junio de 1941 y mayo de 1945, profundizaremos en dos periodos concretos. Nos detendremos, prioritariamente, en los primeros meses de la guerra (que son los meses en los que se define el papel del artista en el conflicto) y en los meses que siguieron y precedieron a las victorias de Kursk y Stalingrado (por ser cuando se produce el cambio de discurso en la prensa de “guerra defensiva” a “guerra ofensiva”). Nuestra selección, pues se centrará en los años de 1941 a 1943.

En segundo lugar, nuestro criterio de selección de artículos incluye una variable onomástica: destacaremos los artículos firmados por artistas y miembros del Comité para los Asuntos de las Artes, como referentes

morales e institucionales del arte en la URSS, ya que, tal y como expusimos en la Introducción de esa investigación, el objeto de estudio de esta Tesis radica en la identificación de los principales mensajes propagandísticos difundidos a través de instituciones como el Comité, por lo que las piezas periodísticas compuestas por estos autores podrían aportarnos importantes datos en esa dirección.

Finalmente, buscaremos en los artículos referencias a dos puntos clave en la propaganda soviética del arte: el papel del “artista-soldado” y la recuperación de valores, símbolos e ideas presoviéticos, principalmente.

Desde el 29 de junio de 1941, *Literatúrnyaya Gazeta* se publica a 4 páginas en 6 columnas (a 7 columnas desde abril de 1943) cada 5 días aproximadamente -no tenía ni frecuencia ni día de la semana fijos para su publicación-, al precio de 45 *kopeks*. A partir de 1943, el periódico se edita semanalmente. En 1942 *Literatúrnyaya Gazeta* (*Periódico Literario*) y *Sovetskoe Iskusstvo* (*Arte Soviético*) se fusionan y el periódico oficial cultural pasa a denominarse *Literatura i Iskusstvo* (*Literatura y Arte*), órgano de la Unión de Escritores, del Comité para los Asuntos de las Artes y del Comité para los Asuntos de la Cinematografía. Conserva este nombre hasta el 7 de noviembre de 1944, cuando vuelve al original.

En los primeros meses de guerra, en las dos primeras páginas del periódico se publicaban siempre informaciones del Sovinformburó. Al no contar con todos los números de *Literatúrnyaya Gazeta* publicados desde mediados de octubre de 1941 hasta febrero de 1942, no podemos concretar la fecha exacta en la que dejaron de aparecer de forma recurrente. Probablemente, como todos los grandes cambios que se producían en el periódico, coincidiría con el primer número del año.

Entre los tipos de artículos que nos vamos a encontrar a lo largo de este análisis destacamos:

- En todos los números, un editorial en la primera página a dos columnas (generalmente) en el que se trata el tema general del número y se menciona, en algunos casos, la situación bélica del momento.

- Crónicas desde el frente de artistas, escritores y corresponsales. Describen la atmósfera de trabajo, el ánimo de los soldados (y el suyo propio) y el tipo de trabajo que realizan allí.

- Informes o reportajes sobre la situación del arte en las distintas repúblicas, regiones o distritos, y por tipos de género (teatro, canciones, literatura, cine, etc.)

- Memoriales dedicados a artistas de renombre.

- Artículos acerca de la labor del artista y el arte en la Gran Guerra Patriótica.

- Poemas, relatos, fragmentos de novelas, reproducciones de cuadros e ilustraciones, canciones, partituras, etc.

- Críticas de obras literarias, cinematográficas, teatrales, canciones, pictóricas, etc.

Del análisis realizado, hemos concluido la existencia de varios temas recurrentes en los que nos detendremos en este análisis, y que son los siguientes:

- Agitación para la movilización.

- El “artista-soldado” o el papel del escritor en guerra.

- Recomendaciones a artistas.

- Textos destinados a la definición del héroe soviético en la Gran Guerra Patriótica.
- Textos orientados a describir las características del enemigo.
- Memoria del pasado zarista e imperial (especialmente de la guerra de 1812) y recuperación de escritores, pintores, músicos, etc. del pasado (Repin, Pushkin, etc.).

Antes de comenzar con el análisis, vemos necesario añadir unas últimas puntualizaciones. En primer lugar, en muchos artículos, sobre todo en los editoriales, se mezclan varias temáticas. Para no complicar la lectura y comprensión del análisis, hemos decidido no dividir los textos por temas, sino determinar la temática central del artículo y clasificarlo, como una unidad, según esta elección, mencionando, cuando sea oportuno, otros temas que se traten secundaria o tangencialmente. En segundo lugar, hay dos temáticas que siempre están presentes, de un modo u otro, en el discurso propagandístico de *Literatúrnyaya Gazeta*: la “patria” (como “somos todos” o “vamos a defenderla”) y la visión de la guerra como una “causa justa” (“fuimos atacados” y “Alemania es el país agresor”).

Hemos incidido en numerosas ocasiones a lo largo de este trabajo en la importancia de la “patria” como elemento central del mensaje propagandístico durante la Gran Guerra Patriótica. El viraje a este mensaje desde la inicial lucha por la construcción del Estado soviético, por el comunismo y por el Partido, hacia la lucha por la defensa de la patria es, en nuestra opinión, el más significativo de todos los cambios que experimentó el discurso bélico en la Unión Soviética. “Patria”, “heroísmo” y “patriotismo” están indisolublemente unidos y siempre presentes en estos discursos, también en los de carácter periodístico. Esta

transformación es básica en la reconstrucción del imaginario soviético de la época, ya que implica la recuperación de unos valores, aspiraciones e ideales algo distintos a los que hasta entonces habían formado parte de la cultura soviética, y todos ellos giraban alrededor de un mismo concepto: la patria. La patria, insistimos, es la encarnación de la madre (y la hermana, la novia, amiga, el padre, hermano, novio o amigo), de la pequeña comunidad a la que cada uno pertenecía, de su tierra, de su casa, su espacio, en fin, de su “hogar”; es incluso la encarnación de sus costumbres tradicionales (las suyas, no las del Estado o el Partido) o de la celebración de su fe; es el sufrimiento y el dolor común, pero también la alegría, el compañerismo y la amistad.

La propaganda se encargó de llenar de significado un concepto, al principio, vacío y tornadizo (la patria), describiéndola como la encarnación de todo lo que, aparentemente, era realmente puro y verdaderamente “propio” del soviético. Así, la lucha merece la pena porque no es por “los otros” o “esos”, sino por “mí y por los míos”, por lo que la disposición hacia el sacrificio y el esfuerzo es aún mayor, lo que la convierte también en una poderosa arma para la movilización.

El artista era muy consciente de la importancia de este elemento en sus obras, del mismo modo que lo eran los periodistas y autores que colaboraban en *Literatúrnyaya Gazeta*, por lo que en sus artículos este “personaje” está omnipresente. El propio escritor es consciente (o al menos lo finge) de que trabaja por y para esa patria, por su defensa, para su victoria, y que él mismo forma parte de ella.

6.2.1. Agitación para la movilización

Hemos mencionado en numerosas ocasiones que el primer gran objetivo de la propaganda bélica durante la Gran Guerra Patriótica era la movilización de recursos y personas. Sin duda, los artículos que publicaba *Literatúrnyaya Gazeta* no olvidaban en ningún momento esta meta. No obstante, en ocasiones, las menciones eran mucho más directas y el artículo se dedicaba, abiertamente, a la agitación para la movilización entre los artistas.

Desde el primer día de guerra, la propaganda soviética, a través de todos sus canales y en todas sus formas, se lanzó a la batalla por la movilización de todos los recursos materiales y humanos disponibles. El ámbito de las artes no quedó fuera de este llamamiento. Era tiempo de “reorganizar” el trabajo de los trabajadores de las artes en toda la URSS, de plegar sus creaciones artísticas a las necesidades de la guerra, tanto en su contenido como en su forma. La movilización habría de realizarse desde la “unidad” de los distintos frentes (frente y retaguardia) y pueblos, y se justificaba como respuesta a la “traición” alemana por el ataque sin aviso previo. Este argumento de la “traición” alemana al romper el pacto de no agresión e invadir territorio soviético, se encuentra indisolublemente unido a la justificación de la guerra como una “causa justa”, esencialmente defensiva en los primeros dos años del conflicto. El odio al enemigo y esta “causa justa” por la que luchar serían efectivos azuzadores en los discursos de agitación.

En los artículos que expondremos a continuación observaremos en qué consistía esta movilización dentro de las páginas de *Literatúrnyaya Gazeta*: apelación a las emociones de los artistas y al necesario heroísmo, insistencia en su papel fundamental en la guerra y su deber con la patria -

ya fuera desde el frente o desde la retaguardia-, insistencia en la creación de un mayor número de obras patrióticas y heroicas, etc.

Estos artículos de agitación para la movilización serían más frecuentes, lógicamente, durante los primeros meses de guerra.

Literatúrnyaya Gazeta, 29 de junio de 1941.

El 29 de junio de 1941 se publica el primer número tras el inicio de la operación Barbarroja. En él se reproduce la intervención radiofónica del Vyacheslav Mólotov (traducida en el “Documento 4” de nuestro Anexo), vicepresidente del Sovnarkom (fue presidente hasta abril de 1941, fecha en la que Stalin ocupó su lugar) y comisario del Comisariado del Pueblo para Asuntos Exteriores. El discurso está impreso en la parte superior izquierda de la primera página, junto a una foto de I. Stalin. Mólotov, en esta histórica intervención, se dirigía a la población soviética con una doble intención: en primer lugar, subrayar que el ataque se había producido con el total desconocimiento de las autoridades soviéticas, víctimas, junto al pueblo, de un acto traicionero por parte del gobierno alemán; en segundo lugar, que esta invasión otorgaba a los soviéticos el legítimo derecho a defenderse.

От края и до края всколыхнулась необъятная Советская страна. Народы СССР поднялись на отечественную войну против обнаглевших банд фашистских извергов.
 Отдадим все силы и знания борьбе за наше право дело, за честь и свободу родной земли!
 Сталин—наше знамя! Сталин—победа!

Выступление по радио Заместителя Председателя Совета Народных Комиссаров Союза ССР и Народного Комиссара Иностранных Дел тов. В. М. МОЛОТОВА
 22 ИЮНЯ 1941 ГОДА.

ГРАЖДАНЕ И ГРАЖДАНКИН СОВЕТСКОГО СОЮЗА!

Советское правительство и его глава тов. Сталин выступили еще раньше, накануне нападения. Сегодня, в 4 часа утра, без объявления войны, германские войска вошли на нашу страну, атаковав наши границы на многих местах и подвергли бомбежке со своих самолетов наши города — Смоленск, Киев, Севастополь, Одессу и многие другие, причем убито и ранено более десятка человек. Намыты вражеские самолеты и артиллерийской огнем были совершены также с румынской и финской территории.

Эта внезапная нападке на нашу страну является беспримерным в истории цивилизованных народов варварством. Нападению на нашу страну и Гитлеровый пакт о ненападении и Советские правительство со всей добросовестностью выполняли все условия этого договора. Нападению на нашу страну совершено, несмотря на то, что за все время действия этого договора германское правительство ни разу не могло предъявить ни одной претензии к СССР по условиям договора. Все ответственность за это варварское нападение на Советский Союз целиком и полностью падает на германских фашистских приврателей.

Уже после совершения нападения германские войска в Москве Шухомберг в 3 часа 30 минут утра сказали нам, как Маршалу Советского Союза, что германское правительство, решив выступить с войной против СССР в связи с сосредоточением частей Красной Армии у восточной германской границы.

ной войны и приключений. Такой же войной и провозглашен является все соглашение декларация Гитлера, выходящее далеко числом составитель обязательной материал имеет исполнение Советскому Союзом советско-германского пакта. Теперь, когда выданы на Советский Союз уже совершены, Советское правительство для ведения войны приняло — отбросив разбойничьи нападения германские войска с территории нашей страны.

Эта война навязана нам не германскими извергами, германскими рабочими, крестьянами и интеллигенцией, страдания которых мы хорошо помним, а в первую очередь фашистскими приврателями Германии, порабощенных французом, чехом, поляком, сербом, болгаром, итальянцем, японцем, голландцем, греком и другими народами.

Правительство Советского Союза выражает непоколебимую уверенность в том, что наши доблестные воины и флот и советские граждане Советской России с честью выполнят долг перед родиной, перед советскими народами, и выигрывают сокрушительный удар агрессору.

Но первый раз нашему народу приходится иметь дело с ненавистным захватчиком врагом. В свое время на полях Павлова в России наш народ ответил отечественной войной и Пактом о ненападении Германии, приняв в союзу нашу. То же брат и с нами вступил Гитлером, объявившим войну поляку против нашей страны. Кроме этого и еще много народа вновь поведут необъявленную отечественную войну за родину, за честь, за свободу.

Правительство Советского Союза выражает твердую уверенность в том, что все население нашей страны, все рабочие, крестьяне и интеллигенция, мужчины и женщины, участвуя с единым сознанием и общим обязательством, и сполну трудя. Выход



★ Página 1, parte inferior derecha, bajo fotografía de Stalin. “Cumpliremos nuestro deber ante los nuestros” (“Vypolnim svoi dolg pèred rodnoi”) es el titular que engloba un breve titulado “La palabra de los escritores estonios” (“Slovo estónskij pisátelei”), y dos artículos cortos: “Bajo la bandera invencible” (“Pod nepobedimy známenem”) y “Destruiremos el fascismo” (“Unichtózhim fashizm”). El breve sobre los escritores estonios proclama:

“Nosotros, trabajadores de la literatura de Tallin, vamos juntos de forma unánime con el pueblo estonio, con los pueblos de la URSS en la defensa de la patria. ¡Cumpliremos nuestras responsabilidades en la gran guerra patriótica que comienza fiel y firmemente! ¡Estrecharemos nuestras filas aún más en torno al partido bolchevique, en torno al gobierno soviético, en torno al nuestro gran líder, el camarada Stalin⁴⁴⁴!”.

⁴⁴⁴ Como veremos a lo largo de los artículos aquí seleccionados, el nombre de Stalin, que aparecerá con cierta frecuencia en los tres primeros meses de guerra, va a pasar a segunda línea hasta que reaparece con fuerza en 1944, cuando la victoria es más que una mera y lejana posibilidad.

El primero de los artículos recoge las declaraciones de varios participantes en las reuniones de escritores en Kiev, Tallin y Tbilisi, que ponen de manifiesto la postura y predisposición de los escritores soviéticos contra el fascismo. El segundo, reunía algunas impresiones de los escritores reunidos en Moscú con motivo del inicio de la guerra:

“Tres horas después de la intervención por radio del camarada Vyacheslav Mijáilovich Mólotov, tres horas después de eso, ya todo nuestro país y todo el mundo conocía la traición sin igual en la historia de la humanidad de los fascistas del gobierno de Alemania”.

Los escritores moscovitas se habían reunido y habían escuchado varias veces el discurso de Mólotov, leído por Fadéev⁴⁴⁵, siempre ovacionado al final de cada lectura:

“De nosotros se demanda la máxima capacidad organizativa, disciplina y compostura, unidas al empuje bolchevique. El insolente enemigo, rompiendo criminalmente el acuerdo existente, sin anuncio de guerra, atacó nuestras pacíficas ciudades. Pero nosotros sabemos de la invencible fuerza del pueblo soviético y no dudamos de que la victoria será nuestra. Los escritores de los países soviéticos conocen su lugar en esta decisiva lucha. Muchos de nosotros lucharán con armas en sus manos; muchos lucharán con plumas. De nosotros, brigada avanzada de la intelligentsia soviética, se exige ahora un colosal

⁴⁴⁵ Aleksánder Fadéev fue secretario de la Unión de Escritores Soviéticos desde 1938 hasta 1944, y desde 1946 hasta 1954.

trabajo. Más que nunca necesitamos ahora una única voluntad. ¡Unámonos aún más en torno al gran Stalin! ¡Entreguemos todas nuestras fuerzas a la defensa de la patria soviética! ¡Pelearemos hasta que el enemigo que se atrevió a atacar nuestro país sea destruido!”.

El escritor alemán, Willi Bredel, también intervino en este mitin en su idioma natal, hablando sobre *“la devoción del pueblo alemán por la libertad, sobre su odio hacia el clamor fascista que subyuga a Alemania, sobre el odio escondido del pueblo alemán hacia los bárbaros que destruyeron su cultura, hacia quien ha arrojado al pueblo al abismo de una sangrienta guerra”.*

El artículo subraya que los soviéticos ahora gozan de un gobierno que superó décadas de *“pobreza y oscuridad”*, un gobierno que es portador de la verdad, goza de la unidad de su patria y posee poder económico y cultural: *“Para la protección del Estado soviético existe un ejército poderoso. Y, principalmente una gran verdad”.* El artículo insistía en la movilización de *“todas nuestras fuerzas; todas nuestras capacidades las dedicaremos a una lucha difícil pero gloriosa, y cuando termine, cada uno de nosotros, de millones, podremos decir: en esta lucha hay una pequeña parte de mí”.* El escritor, como ciudadano de la URSS, ha de realizar también su aportación a la causa bélica:

“Recordemos: la tarea del escritor es la tarea de la patria. Nuestra organización debe reconstruir su trabajo para que cada literato, cuya pluma refleja el resplandor del acero militar, esté en la estructura militar (...). ¡Comaradas escritores! Ahora no es tiempo para libros de muchos tomos, ni obras de

teatro de muchos actos. ¡Hagamos historias cortas heroicas, versos combativos! (...). Los escritores de nuestro país hicieron juramento de entregar todo su saber, todas sus fuerzas, a la tarea de la gran guerra patriótica”.

Literatúrnyaya Gazeta, 29 de junio de 1941.

★Página 2, a dos columnas centradas en la parte superior de la página. “¡Destruir sin piedad!” (“*Unichtózhit’ bezposhchadno!*”), F. Panférov⁴⁴⁶.

Panférosov se centra en este artículo, principalmente, en arengar a sus camaradas artistas para que se pongan a trabajar con carácter inmediato. La guerra no puede esperar y los artistas han de responder al llamamiento de la patria con la mayor brevedad posible.

“Nosotros, literatos, debemos entregar todas nuestras fuerzas, habiéndolas triplicado, todos nuestros conocimientos, habiéndolos triplicado, a un único asunto: la defensa de nuestra patria en nombre de la vida del hombre, de la cultura del hombre. Algunos de los nuestros deben ir al frente y llevar a cabo allí un gran trabajo cultural para destruir al fascismo (...). Otros, que no pueden ir a parar al frente, deben reorganizarse rápidamente. Canciones, versos, guiones cortos, escenas, relatos... todos son golpes al enemigo. ¡Al trabajo, camaradas!”.

Literatúrnyaya Gazeta, 6 de julio de 1941.

★Página 3, centro derecha, a una columna. “Qué hiciste para la victoria” (“*Chto ty sdélal dlya pobedy*”), Leonid Leónov.

⁴⁴⁶ Fédor Panférov fue un escritor soviético, editor jefe de la revista literaria *Oktyabr’* y uno de los líderes de la RAPP.

Leónov parte en su artículo del discurso de Stalin del 3 de julio de 1941 (traducido en el “Documento 5” de nuestro Anexo), publicado en la primera página de mismo número. En las semanas posteriores a la intervención radiofónica del líder soviético, muchos autores recurren a este discurso en sus artículos como material para la agitación y movilización: “*Los pueblos de la Unión Soviética responden al discurso del camarada Stalin con el esfuerzo heroico unánime de todas sus fuerzas, para expulsar al enemigo de las fronteras de la Unión Soviética*”. Leónov destaca la existencia de una profunda motivación que empuja al pueblo a combatir: “... *en esta guerra se lucha por la virtud del hombre, por su libertad (...). El camarada Stalin habló con nosotros con nuestro idioma de la libertad, la ley y la victoria*”.

***Literatúrnyaya Gazeta*, 6 de julio de 1941.**

★Página 4, dos artículos breves, a una columna, en el centro de la página. Ninguno de los dos está firmado.

El primero de los artículos se titula “El deber de los patriotas” (“*Dolg patriótov*”) y habla de la respuesta de los literatos al llamamiento de Stalin, que provocó que de forma inmediata un “*gran grupo de escritores de Moscú se fueran al frente*”, e insiste en la idea del “deber” que adquiere el artista con la guerra: “*Todos los que consideren que tienen la capacidad de llevar un arma, irán en comisión de defensa y pedirán que se les lleve en las filas de las milicias nacionales*”. Del mismo modo, escritores que se habían mostrado indiferentes o que no mostraron ningún compromiso político antes de la guerra, ahora sienten la llamada de ese deber y se ofrecen a colaborar.

El segundo breve es una corresponsalía desde Tbilisi (“¡Todo para el frente!”, “*Vse dlya fronta!*”) que informa sobre la organización, por parte de los escritores georgianos, de brigadas de agitación de literatos, con poetas como Leonidze, Mosashvili, Shanshiashvili o Chikovani al frente. Como componentes de estas brigadas, los poetas se desplazaron hasta oficinas de reclutamiento o clubes de trabajadores y hablaron ante los soldados sobre “*nuestra sagrada guerra patriótica*”. Los autores georgianos, explica el breve, ya estaban produciendo obras cortas, pequeñas escenas, etc. “*dirigidas contra los ladrones fascistas y llamamientos a movilizar a todas las fuerzas para el frente*”.

***Literatúrnyaya Gazeta*, 30 de julio de 1941.**

★Página 4, dos columnas, parte central de la página. “Una única ráfaga” (“*Edinyi poryv*”), Pérets Márkish⁴⁴⁷.

Este artículo de Márkish describe la normalidad de una velada literaria en la capital de la URSS durante un domingo, día de descanso. Los escritores leen en los parques antes de la “velada literaria”. En ella, F. Panférov habla “*del hombre y sus virtudes, del derecho del ciudadano soviético a la vida, al trabajo*”, a la existencia de su cultura. En este encuentro también se habla de “*la heroicidad de los koljosianos soviéticos que drenan pantanos, que construyen enormes embalses, diques, que construyen caminos en espacios sin caminos*”, de que todo este esfuerzo se realiza para colaborar en “*la ayuda defensiva del país, el pueblo y el ejército*”. Las menciones a Stalin se siguen de grandes aplausos, puntualiza el artículo. Vsévolod Ivanov hace referencia a los “*pensamientos*” y “*conciencia*” de todo el público, “*de toda la población de la heroica*

⁴⁴⁷ Escritor ruso de origen judío, autor de poemas y obras de teatro, principalmente en yiddish.

Moscú”, de los que destaca su “*esfuerzo*” y “*sacrificio*”. El bielorruso Yarki Kupal y otros poetas insisten en “*el gran camino heroico*” que ha emprendido la patria.

***Literatúrnyaya Gazeta*, 6 de agosto de 1941.**

★Debajo del editorial publicado este día, encontramos un breve firmado “B.B.”, que informa del encuentro que tuvo lugar el 3 de agosto entre escritores y poetas en el parque Gorki, donde se trató el tema “Moscú heroica” (de la que se programó una exposición para 1942, tal y como recogen los documentos del Comité, en el fondo 962, lista 6, nº exp. 991). Con este nuevo ejemplo percibimos cómo, sobre todo en estos primeros meses de guerra, eran frecuentes las veladas y reuniones de escritores en lugares públicos en las grandes ciudades de Rusia, con el objetivo promover la agitación entre los artistas, principalmente. Asimismo, cabe recordar que en estas fechas la capital rusa comenzaba a sentir muy cerca la amenaza nazi -la Batalla de Moscú se iniciaría en octubre de ese año-, por lo que el hecho de que fueran los escritores y poetas moscovitas los que se reunieran para debatir o compartir sus trabajos sobre el tema “Moscú heroica” es más que significativo.

En su intervención, V. Kirpotin arenga: “*El penoso pigmeo Hitler quería repetir la experiencia de Napoleón y con este objetivo, de repente, atacó nuestro país. Quiere intimidar a los moscovitas (...). Pero nunca conseguirá machacar la valentía del moscovita ni de todo el pueblo soviético*”. Autores como Lébedev-Kumach, S. Gorodetski, I. Utkin, S. Vasíl’ev, etc. leyeron obras dedicadas a la resistencia y valentía del pueblo moscovita.

Literatura i Iskusstvo, 25 de julio de 1942.

★Editorial. “Arte-agitador” (“*Iskusstvo-agitátor*”).

Gran parte de este editorial está dedicado a la obra de Símónov *Rusos*, de la que dice recoge los “*mejores sentimientos de la gente soviética*”. La obra deja ver “*cómo se vive en un país soviético*”, “*llama a la valentía*”, “*educa en el desprecio hacia la muerte*”, “*excita la furia hacia el enemigo y el traidor*”, etc. Esta pieza teatral hace agitación “*con fuerza y pasionalmente (...), tal y como el arte debe hacer*”. Esta es la primera referencia explícita que encontramos en la que se refieren al arte como herramienta de agitación.

El arte de agitación muestra cómo “*la guerra ha enseñado a nuestros artistas a hablar el idioma de la ira y del odio*”. Estos sentimientos quedarían reflejados en obras como la 7ª Sinfonía de Shostakóvich, películas sobre los defensores de Sebastopol y Leningrado, obras como “La ciencia del odio” (“*Nauka nenavisti*”) de Shólojov⁴⁴⁸ y “La caída de París” de Ehrenburg, etc., o en las ilustraciones de Kukryniksy, entre otros. El camino hacia la victoria es “*la fuerza agitadora del arte*”. Pero para que la creación artística cumpla con su misión, esta debe responder a la verdad, es decir, que los mensajes lanzados a través del arte de agitación han de ser “*veraces*”. El arte tiene que ser “*veraz, audaz, inclemente*”; debe ofrecer “*una imagen poderosa, brillante y heroica del individuo soviético*” y “*una imagen monstruosa y repulsiva del enemigo*”.

⁴⁴⁸ Este cuento de Mijaíl Shólojov (Premio Nobel en 1965) fue publicado el 22 de junio de 1942 en *Pravda*, al cumplirse un año de la invasión alemana. Junto con la novela en varios tomos *El Don apacible (Tijii Don)*, son las dos obras más memorables de este autor: “Odio extremadamente a los fascistas por todo lo que han causado a mi patria y a mí personalmente, y al mismo tiempo amo a mi pueblo con todo el corazón y no quiero que tenga que sufrir bajo el yugo fascista” (“La ciencia del odio”, en Kuznetsov, 2005: pp. 350-365).

invasor, tiranos y asesinos”; debe hablar “*del heroísmo del pueblo, de sus sufrimientos, de su lucha en nombre de la futura victoria (...). Y entonces el arte soviético cumplirá su propósito*”.

Literatura i Iskusstvo, 1 de agosto de 1942.

★Página 1, a dos columnas bajo el editorial. “La tarea de guerra de los artistas” (“*Boevaya zadacha judózhnikov*”), V. Shkvarikov, A. Mijáilov.

En la primera mitad de 1942, el Ejército Rojo había sufrido importantes reveses, además de sumar innumerables pérdidas humanas. Es por esta razón que en muchos artículos de estos meses de 1942 se incide en llevar a cabo una movilización lo más amplia posible. Además, la amenaza nazi se aproximaba a Stalingrado: “*El pueblo soviético debe movilizar a todas sus fuerzas para parar y luego expulsar y destruir al enemigo (...). En este momento patriótico histórico, cuando se decide el destino de nuestra patria, todas las fuerzas del arte deben ser dirigidas a la lucha contra el enemigo*”.

El arte de agitación, con su carácter más inmediato y efectista, más útil en las campañas de choque, atendía de manera más eficaz las tareas para la movilización. En otros “*momentos históricos patrióticos*”, como durante la Guerra Civil, los pósteres y trabajos de *Okna-Rosta* habían alentado al Ejército Rojo en su labor, del mismo modo en que lo hicieron “*en los días de noviembre del año pasado, cuando las bandas hitlerianas estaban hambrientas de la capital de nuestra patria: Moscú*”.

Kukryniksy, Sokolov-Skalyá, Cheremnyj, Savitski, Rádlov o Shujmín son algunos de los más destacados artistas de pósteres bélico-políticos:

“La tarea que se establece ante los artistas hoy día exige todavía mayor fuerza de agitación de su arte. Se necesitan carteles, paneles y lubki que se dirijan a los más secretos y queridos sentimientos del individuo soviético. Se necesita no sólo revelar el sentido lógico, sino también el directamente emocional que surge de la batalla, mostrar que en esta lucha no hay otra salida más que la victoria o la muerte. El enemigo ocupa y destruye todo lo que fue creado por siglos de pacífico trabajo de nuestro pueblo, mata mujeres, niños y ancianos, incendia ciudades, pueblos y aldeas. Frente a tal enemigo, es necesario luchar hasta la última gota de sangre”.

El artista que trabaja con pósteres ha de saber expresar en ellos *“los sentimientos, tormentos y lágrimas de los soviéticos”* que cayeron en la *“esclavitud de los fascistas”*. Es la apelación a los sentimientos, sin lugar a dudas, una de las herramientas más poderosas para la movilización, por ello se insiste tanto en su correcto entendimiento y exposición ante la población y el ejército. Los carteles exhibidos en el frente *“transmiten bien los sentimientos de odio hacia el enemigo, llaman a la lucha abnegada (...). La llamada a la resistencia, a la valentía, al heroísmo, la llamada a la lucha hasta el último aliento”* son temas que han de ilustrar estos carteles y *lubki*. Otra idea que han de transmitir es el pensamiento de que *“el enemigo no es tan fuerte (...). Los nuevos pósteres han de movilizar toda la fuerza, toda la voluntad de resistencia frente enemigo”*.

El artículo de Shkvarikov y Mijáilov concluye haciendo un llamamiento a escritores y pintores, a los que recuerdan que como ocurrió

“... en los decisivos días de Octubre, como en los días de la heroica defensa de Moscú y Leningrado, el artista debe convertirse en un auténtico soldado de un único gran frente contra el fascismo alemán (...). Levantar en los soldados del Ejército Rojo una poderosa oleada de valor y odio que repela y destruya al acérrimo enemigo; esa es la tarea de los artistas”.

Literatura i Iskusstvo, 30 de noviembre de 1942.

En este número se dedican las tres primeras páginas al “*mitin antifascista de trabajadores del arte y la literatura*”, una acción de agitación llevada a cabo en uno de los peores momentos del conflicto para los soviéticos (recordemos: Leningrado bloqueada, Stalingrado acosada, el Cáucaso perdiendo territorios a gran velocidad, etc.), acompañada por el eslogan “Los canallas fascistas nunca aplastarán a la gran y poderosa cultura soviética. Nunca acallarán la voz libre del arte soviético”. En él participaron grandes figuras de las artes rusas, y con motivo de la reunión se publican artículos de A. Tolstói, D. Shostakóvich, V. Bársova, A. Gerásimov, I. Sudakov, L. Aleksandrósvkaya o V. Vesnín, con referencias al odio hacia el enemigo, al gran valor del pueblo ruso, alabanzas a la patria, etc., siempre animando a contribuir a la lucha a través de todos los medios posibles.

Literatura i Iskusstvo, 30 de noviembre de 1942.

★Página 2, a cuatro columnas centradas en la parte inferior de la página, acompañado de una foto de Mijaíl Jrápchenko. “El deber de los intelectuales del mundo” (“*Dolg intelligentsii mira*”), M. Jrápchenko.

М. ХРАПЧЕНКО *Долг интеллигенции мира*

Неоточисимые бедствия, бесмерные страдания приневоловенности фашизма. Миллионы невинных жертв, реки крови, тысячи разрушенных городов, бесчисленное количество сожженных селений — таков результат фашистского вторжения. С таким же ожесточением и жестокостью последовательность немцы нависли и в убойных равнанах культурные ценности, уничтожают замечательные содания архитектуры, расхищают произведения живописи и скульптуры, грабят и уничтожают музеи, университеты, библиотеки.

Немецко-фашистские моралы превратили в равнины архитектурные сооружения Балкого Новгорода, одного из древнейших русских городов, колыбели древнерусской культуры. Они безжалостно воруали выдающийся памятник XII века — Софийский собор. Они превратили в груды камней древние стены Новгородского кремля, уничтожили ценнейшие реликвии русской старины, те, чем



которым трудились водие двух веков. Из сообщения Советского информбюро известно, какому варварскому опустошению подверглись пощады в руки захватчиков дворцы в городах Петергофе, Павловске и Пушкине.

Вальным немечных оккупантов — это широко разработанная система уничтожения культуры, обращения человечества в варварское состояние. Ни один честный деятель культуры, кому дороги судьбы человеческой цивилизации, не может остаться равнодушным к тому хаосу разрушения, который вселу несет фашизм.

Во имя свободы и независимости прогрессивных народов мира, во имя сохранения их культурных завоеваний нужно без пощды уничтожить гитлеровское государство, гитлеровскую армию, представляющую величайшую опасность для всего прогрессивного человечества.

Мастера культуры и искусства всех свободных стран мира! Вудьте в первых рядах борцов против фашистского варварства и мракобесия! Пусть каждый найдет оружие, направленное прямо в сердце фашизма.

В грозные дни испытаний советская художественная интеллигенция единя с нашим народом, с партией Ленина с Сталиным. Она отдает все свои силы делу

ка, советская живопись обогатилась яркими и значительными произведениями, в которых живет героическая нафос отечественной войны.

Обрам в пьесе «Русские люди» К. Симонова, «Фронт» А. Корнейчука, «Нашистые» Д. Леонова воздугт широкие массы зрителей и читателей своей мужественной и суровой правдой, своей верой в силу и непоколебимость русского народа. Кого из нас не потрясла 7-я симфония Шостаковича, являющаяся одним из наиболее замечательных творений советского музыкального искусства, все провинциальное парфосом грядущей победы? В дни 25-летия Октябрьской социалистической революции в Третьяковской галлерее открылась всеобщая художественная выставка «Большая отечественная война», показывавшая высокое мастерство и исключительную творческую активность советских художников.

Только народ-гигант, народ-богатырь, твердо уверенный в своей победе, может, вели жесточайшую во войну, и утомимо создавать новые художественные ценности. В этом заключено подлинное величие для советского народа, ведущего ожесточенную борьбу с немецкими захватчиками под водительством великого Сталина.

Боевым, воинственным творчеством мастеров советского подлинное проява — это ступет тех, которыми живет наш лмы. И поэтому так тити искусство.

Армии работников и любовь народа и особенно и командиров Красной С интеллигенции и са несут люди искусства действующие части.

За время войны советали на фронт сотни а га. Постоянно в частях ми работают сотни таланта. Дни и ярки на оккупации, боями и выдают у бойцов горячи повляют их на героичес

Мастера искусства и! Нужно еще острее отжме, еще сильнее разити еще громче звучит наш обличающий фашистски Мастера искусства и! долюбных стран!

Мы обращаемся к вам вывоз! беспощадно кле

El presidente del Comité para los Asuntos de las Artes, Mijaíl Jápchenko (en el retrato de arriba), describe el resultado de la ocupación fascista evocando la imagen de crueldad y sinrazón que la propaganda soviética asociaba con los nazis:

“Millones de víctimas inocentes, ríos de sangre, miles de ciudades destrozadas, una innumerable cantidad de poblaciones incendiadas (...) los tiranos y asesinos alemanes destruyen el valor cultural, aniquilan las extraordinarias creaciones de la arquitectura, saquean las obras de pintores y escultores, roban y destrozan museos, universidades, bibliotecas”.

Con este “*amplio sistema elaborado de destrucción de la cultura*”, acusa Jápchenko, los alemanes pretenderían conducir a toda la humanidad hacia “*un estado de barbarie*”. Ante esta situación, advierte el presidente del Comité, ningún agente de la cultura “*puede permanecer indiferente*”. Es por este motivo que el presidente del Comité para los Asuntos de las Artes lanza un nuevo llamamiento a la participación de los artistas soviéticos: “*En nombre de la libertad y la independencia de los pueblos avanzados*

del mundo, en nombre de la conservación de las conquistas culturales, es necesario destruir sin compasión el estado hitleriano, al ejército hitleriano que representa un enorme peligro para toda la humanidad progresiva". Por esto apela a todos los "*¡Maestros de la cultura y el arte de todos los países amantes de la libertad del mundo!*" para que se unan a esta lucha.

Mijaíl Jrápchenko proclama que la *intelligentsia* artística, unida al pueblo "*y al partido de Lenin y Stalin*" ha de entregar todas sus fuerzas para la lucha contra el enemigo y la derrota de la Alemania fascista:

“Miles de trabajadores del arte y la literatura han cogido en sus manos rifles y subfusiles, se han hecho pilotos, artilleros, tanquistas, luchando valientemente en las filas de los defensores de nuestra patria (...). Con un entusiasmo heroico sin precedentes, los maestros del arte trabajan en la retaguardia. Crean nuevas obras de arte de gran talento que llaman a la lucha contra el enemigo, que desarrollan en el pueblo un sentimiento de infinito odio hacia la escoria fascista, y un sentimiento de fortaleza, valor y ardiente patriotismo”.

El presidente del Comité se enorgullece por las creaciones con las que la música, la pintura y el teatro soviéticos se han enriquecido durante la Gran Guerra Patriótica. Destaca las piezas teatrales *Rusos*, *El Frente* e *Invasión*, que excitan a lectores y espectadores "*con su valiente y dura verdad, con su fe en la fuerza e invencibilidad del pueblo ruso*"; o la 7ª Sinfonía de Shostakóvich, "*una de las más espléndidas creaciones del arte musical soviético*". También merecen ser distinguidas la exposición "Gran Guerra Patriótica" de la Galería Tretyakov y el gran trabajo de las brigadas

enviadas por los teatros al frente. Todas las obras y la exposición aquí citadas, aparecen referenciadas en los documentos del Comité.

Por último, Mijaíl Jrápchenko culmina su artículo con una nueva apelación a las fuerzas de las artes:

“¡Maestros del arte y la literatura de los países amantes de la paz! Nos dirigimos a ustedes con un ardiente llamamiento: ¡estigmaticeen inmisericordemente a los bárbaros fascistas, llamen a los pueblos amantes de la libertad a la lucha activa y ofensiva! (...). Sobre ustedes recae la obligación de crear nuevas obras, personificar brillantes imágenes de guerreros medievales [bogatyry] de la tierra rusa, héroes estalinistas de la guerra patriótica. ¡Que vuestra voz incansablemente llame a la vitoria final sobre el enemigo, sobre la Alemania fascista!...”

Literatura i Iskusstvo, 19 de junio de 1943.

★Página 1, parte inferior a cinco columnas alineadas a la derecha. “El más poderoso medio de agitación de masas. En la reunión sobre bellas artes de agitación” (“*Moguchee sredstvo mássvoei agitatsii. Na soveshchanie ob agitatsiónnom izobrazítel’nom iskusstve*”), sin firmar.

El artículo trata acerca del encuentro de cuatro días de duración entre los representantes del arte de agitación, convocado por el Comité para los Asuntos de las Artes, donde se exhibieron la “*enorme y eficaz fuerza de agitación visual, la enorme popularidad del póster en el frente y la retaguardia*”. El arte de los pósteres es continuación, explican, de la

tradición de *Okna-Rosta*⁴⁴⁹. Si bien no se trata de un texto de agitación a la movilización *per se*, sí que trata del arte de agitación por excelencia (el cartel), motivo por el que lo hemos incluido en este bloque. Con reuniones de este tipo se contribuía a la unificación de los mensajes en las obras.

En la guerra, junto con los experimentados Moor, Cheremnyj, Deni o Lébedev, trabajan artistas gráficos o ilustradores y pintores como Sokolov-Skalyá, Kukryniksy, A. Kokorekin, V. Koretski, F. Antónov, etc. “*Destacando los considerables logros de nuestro arte de agitación, los participantes en esta reunión estuvieron lejos de la complacencia*” y en ella se prestó fundamental atención a la “*crítica de las carencias, a la explicación de los motivos que frenan el desarrollo de la agitación visual*”, aunque en el texto no se concretan. A lo largo de la reunión intervinieron numerosos artistas que ofrecieron discursos sobre la historia y situación de este arte. Sokolov-Skalyá, por ejemplo, habló del trabajo de *Okna-Tass*, que en los dos últimos años había creado 745 “ventanas” (“*okna*”). Kokorekin, que acababa de regresar del frente, compartía sus impresiones sobre qué pósteres tienen mayor éxito entre los combatientes: “*De gran cariño disfruta en el frente el póster de I. Toidze «La madre patria te llama» [«Rodina Sovet»]. También son muy populares los carteles de Dementi Shmárinov «Otomsti» [«Véngate»], y de F. Antónov «¡Hijo mío! Mira lo que me han hecho...» [«Syn moi! Ty vidish' dolyu moyú...»]*”.

⁴⁴⁹ La tradición de las publicaciones satíricas de *Okna-Rosta* se extendió durante la Gran Guerra Patriótica. En su elaboración participaron “80 poetas y 130 artistas”, entre ellos, los dibujantes Sokolov-Skalyá, Kukryniksy o Deni, y poetas como Lébedev-Kumach, Bedny o Serguéi Mijalkov. Durante la guerra, las exposiciones de *Okna-TASS* se llevaron a otros países, como Inglaterra, Suecia, China o Sudamérica (Kuznetsov, 2008: p. 296).



“¡Hijo mío! Mira lo que me han hecho... ¡destruye a los fascistas en la sagrada batalla!”. Dementi Shmárinov, 1943⁴⁵⁰.

Participa también en la reunión el presidente de la editorial leningradense *Iskusstvo*, que afirma que los “artistas-agitadores” que trabajan en la “Ciudad heroica” (como la propaganda bautizó a Leningrado) realizan un “multifacético trabajo (...) en el ámbito de la agitación del arte” y crean “Okna TASS, carteles, postales, retratos en grandes series, álbumes artísticos y documentales, paneles escultóricos y de pintura”. Borís Prorókov, “artista-soldado del frente”, habló del “trabajo de los artistas en la flota”; el poeta-soldado del frente I. Sel’vinski, de las exigencias del frente con respecto a los carteles; en su intervención, el artista V. Serov dijo: “Para transmitir al espectador la idea fundamental de la obra, debemos sentir profundamente, con todo el corazón”.

⁴⁵⁰ Hemos localizado esta imagen en la Biblioteca Presidencial Borís Yeltsin, de San Petersburgo [Ref. en http://www.prlib.ru/Pages/victory70_1-2-posters1943.aspx, 25.4.2016]

Esta reunión de artistas de agitación de las artes plásticas tiene lugar en fechas próximas a la Batalla de Kursk, que tendría lugar en julio de este año y sería definitiva en el cambio de rumbo a favor del Ejército Rojo en la Gran Guerra Patriótica. Es en artículos de este tipo donde podemos percibir la importancia de las llamadas “campañas de choque” en la guerra: con motivo del inicio o fin de combates concretos (sucede con Vorónezh, Dniéper, Stalingrado, Moscú, Leningrado, la ofensiva de verano de 1942 en el Cáucaso, etc.), se aceleran los trabajos de agitación y se concretan aún más las acciones del arte y sus mensajes. La agitación es, durante toda la guerra, herramienta fundamental para la movilización y la llamada a la acción y a la resistencia de los trabajadores del arte y de la población, mucho más cuando la victoria está próxima y la batalla ha sido ardua, sangrienta y larga. Siempre hay que recordar que el enemigo es cruel, que la victoria está próxima y que el pueblo soviético es fuerte y abnegado, capaz de expulsar a los invasores de sus tierras con su voluntad, firme creencia en la victoria y absoluto amor a la patria como arma más letal, y la mejor manera de incidir en estos aspectos y características del individuo es con ejemplos concretos y apelaciones directas, el método de la agitación.

6.2.2. El “artista-soldado” y el papel del escritor en la Gran Guerra Patriótica

Fue este, sin lugar a dudas, uno de los temas estrella de *Literatúrnyaya Gazeta* durante la guerra. Tras leer y analizar los artículos publicados entre junio de 1941 y mayo de 1945, hemos podido determinar que el Comité para los Asuntos de las Artes no sólo tenía como función establecer el tipo de arte que se debía de hacer en la URSS, sino que, por añadidura, y con ayuda de esta publicación, estaba definiendo el modelo de artista soviético durante la campaña bélica.

A los artistas se les estaba “concediendo” una nueva función ante el desafío de la guerra: convertirse en el mejor “artista-soldado” posible, y no sólo metafóricamente. Muchos de ellos recibieron formación militar, no únicamente aquellos cuya intención era alistarse en el Ejército Rojo o en la Flota. Sabían manejar armas y luchaban, codo con codo, en el frente, junto a soldados “profesionales”. De tal modo, algunos desplegaron una doble labor: aparte de ejercer su profesión de artista (pintando, escribiendo, actuando, etc.), participaban en las acciones militares sobre el terreno. El arma del artista soviético tenía, pues, doble filo: por un lado, podía golpear al enemigo con su “pluma” o su “pincel”, con la palabra o la imagen; mientras que, por el otro, lo atacaría con una pistola de verdad.

El “artista-soldado” entiende su nueva labor como un servicio a la patria (un “deber sagrado”) y como un deber moral “autoexigido”, o al menos esta sería la idea que se quería incorporar a su imaginario, según deducimos del análisis de estos artículos. Al igual que desde la retaguardia en las fábricas los obreros trabajan con ímpetu para producir más armamento, el artista ha de afanarse para crear más obras que satisfagan las demandas del Comité (esto es, del Sovnarkom y del Comité Central), tanto en número como ideológica y temáticamente. La idea del “artista-soldado” es, al fin y al cabo, la idea del artista reconvertido en manifiesta herramienta de agitación y propaganda, relegando a un segundo plano su función original: la creación de obras de arte.

En esta línea se inscribe también el trabajo del escritor durante la guerra. Muchos de ellos pasaron a convertirse en corresponsales para distintas publicaciones y acompañaban a los soldados al frente. Su labor era describir lo que ocurría, pero imbuyendo a sus relatos de un profundo halo propagandístico en el que destacaban temas como el valor y abnegación

del trabajo de los soldados, el firme avance hacia la victoria (incluso cuando no era así), su profundo amor por la patria, sus heroicas hazañas, las muestras de camaradería, etc. Puesto que estos relatos también eran publicados en periódicos y revistas que llegaban al frente, uno de sus objetivos era, a través de estas narraciones positivas y heroicas, elevar el ánimo de los soldados e inspirar a sus compañeros. Con respecto al resto de la población en la retaguardia, la intención de estas publicaciones estribaría, ante todo, en hacer ver que sus compatriotas luchaban con valor por la defensa de su patria y que cabía esperar de ellos la misma dedicación y sacrificio.

Según se desprende de los textos examinados, el “artista-soldado” tenía en la Gran Guerra Patriótica una doble misión: la primera, relacionada con el ciudadano/audiencia, les exigía que sus obras estuvieran protagonizadas por un “héroe común”, un patriota voluntarioso, abnegado y valiente en el que el ciudadano se pudiera reflejar o que fuera el ideal al que aspirasen, y, en este sentido, que situasen heroísmo y patriotismo en el centro de sus obras; la segunda, vinculada con la patria, les pedía que sus trabajos creativos se construyeran pensados como “armas” para la defensa del país.

Los artículos que siguen a continuación, asimismo, son de carácter autorreferencial: artistas hablando de su trabajo y sus obligaciones, pero bajo la guía implícita del Comité. Si al hablar del héroe como “hombre común” el objetivo era presentar una serie de características que pudiera compartir o poseer el público en general (el lector ordinario), en estos artículos el público objetivo “real” es el colectivo de los artistas soviéticos, que debería de ver, a través de los textos que se publicaban en *Literatúrnyaya Gazeta*, la clase de artista que habrían de aspirar a convertirse.

***Literatúrnyaya Gazeta*, 13 de julio de 1941.**

★Editorial. Acompañado por varias fotografías de miembros del Comité de la Defensa a la derecha, bajo el título “¡Todo para la victoria!” (“*Vse dlya pobedy!*”).

El artículo comienza con unos alentadores datos (probablemente falsos o exagerados) en relación a las bajas enemigas: “*Sólo en los primeros doce días de guerra, el sanguinario enemigo ha perdido cerca de 700.000 hombres, entre muertos y heridos, y miles de tanques y aviones*”⁴⁵¹. Establece que el eslogan del pueblo soviético es, desde el 22 de junio de 1941, “*¡Todo para el frente, todo para el ejército!*”, lema que, como hemos repetido a lo largo de esta Tesis, es *leitmotiv* de la propaganda soviética bélica. La retaguardia soviética se transforma en el “*arsenal de la victoria*”. A partir de aquí, se irá desarrollando la idea del artista como “*arma*” o como “*soldado*” que empuña su pluma o pincel en el ataque.

En este editorial se destaca la importancia de la industria pesada, que hubo de ser trasladada lejos de la línea del frente y en cuyas instalaciones se trabajó sin descanso para aumentar la producción de acero para la industria defensiva. El texto asegura que los patriotas “*encontrarán su sitio*” en la defensa de la patria, porque todos son soldados, incluidos los escritores:

“El arma del literato es la palabra, afilada como la bayoneta de un soldado del Ejército Rojo, certera como la bala de

⁴⁵¹ Recodemos aquí lo mencionado acerca de lo “*implícito del enunciado*”. En este caso, este mensaje, en este contexto concreto, significaría “*vamos ganando*” o “*ellos tienen muchas bajas y nosotros no*”; no aparece en el editorial referencia alguna a las bajas locales. De tal modo, se ocultan o minimizan las pérdidas del bando soviético, mientras que se exageran (probablemente) las del enemigo, herramienta clásica de la propaganda de guerra.

un francotirador. Muchos escritores se fueron al frente, muchos se han quedado en la retaguardia para, aquí, llevar a cabo su honroso papel de agitadores y propagandistas de las elevadas tareas del pueblo soviético en su sagrada guerra patriótica contra los fascistas”.

En el editorial se define la literatura como “armamento” que ha de incluir “*canciones bélicas*” que inspiren a los que se dirigen al frente. Esta literatura combativa ha de incorporar “*cuentos sobre héroes-soldado del Ejército Rojo, obras para brigadas teatrales, versos que hablan de la valentía y fortaleza de los combatientes y comandantes*”, tal y como recomendaban los documentos del Comité. El lenguaje en estos artículos es eminentemente bélico: equipara a los artistas con soldados y a sus herramientas de trabajo, con armas y municiones:

“¡Afilen la pluma, camaradas poetas, novelistas y dramaturgos! (...). Que en vuestras obras surja incesantemente la voz de la vigilancia bolchevique y un áspero odio hacia los bárbaros fascistas. ¡Id a los clubs, a las plazas, a los periódicos y unidades de soldados del Ejército Rojo! En estos terribles días el escritor está obligado a ser la tribuna y el obrero de la palabra impresa y oral. Todo su talento [ha de estar] dedicado a la educación y el reforzamiento en el pueblo del sentimiento de responsabilidad por el destino del país, por el sentimiento de solidaridad y de disciplina. No hay lugar ahora para la comodidad y el orden académico”.

El arte de los soviéticos posee, además, un carácter “*nacional*”, puesto que “*siempre sirve a sus intereses*” (a los del pueblo) y está unido “*con lazos*

de sangre” a la vida de los trabajadores: “Hoy los trabajadores del arte y la literatura no tienen otra obligación que la ayuda al Ejército Rojo en su hazaña militar, con los obreros y koljosianos, en su abnegado trabajo en la defensa de la patria”.

Literatúrnyaya Gazeta, 30 de julio de 1941.

★ Página 2, a una columna, segunda desde la izquierda en la parte superior de la página. Bajo el cintillo “¡En la lucha por la patria!”, encontramos el breve artículo “El escritor en el frente” (“*Pisátel’ na fronte*”), Efin Sadovski⁴⁵².

Sadovski describe en este artículo el trabajo de los corresponsales de guerra a partir de los ejemplos de varios escritores que trabajaban desde el frente para diversos medios. Uno de ellos es Alekséi Surkov -quien formaba parte de la redacción del periódico-, del que dice vive en una tienda de campaña y a menudo se desplaza a las posiciones avanzadas del ejército activo. Sus escritos y llamamientos aparecen también en periódicos del frente. Menciona, asimismo, a Vladímir Stavski, quien “*trabaja mucho y de manera productiva*”. Asegura que en casi cada número del periódico del frente *Krasnoarmeinskaya Pravda* se publican sus relatos sobre los mejores pilotos de bombarderos, sobre tanquistas, etc. El escritor Vadim Kozhévnikov es otro de los corresponsales que con frecuencia acude al frente y colabora en publicaciones del ejército, como también sucede con Fédor Levín. El autor también ha visto en acción a lo largo del frente activo a Víktor Gol’trev y Konstantín Símonov, a quien describe como “*infatigable*” en su constante búsqueda de “*encuentros interesantes, de personas interesantes*”. Además de escritores moscovitas, también nombra a algunos destacados corresponsales bielorrusos.

⁴⁵² Fue corresponsal de *Literatúrnyaya Gazeta* y escribía desde el frente activo.

Al artículo no hace referencia a las tareas concretas del corresponsal de guerra, sino al hecho de que son numerosos y se reparten a lo largo de todo el frente, publicando con frecuencia en las numerosas cabeceras que edita el Ejército Rojo, además de en las de carácter generalista.



“¡En la lucha por la Patria!” La fotografía (de la agencia TASS) muestra a varios militares hojeando los periódicos que llegan al frente. *Literatúrnyaya Gazeta*, 30 de julio de 1941, página 2.

***Literatúrnyaya Gazeta*, 30 de julio de 1941.**

★ Página 2, a una columna centrada en la parte superior de la página. Bajo el cintillo “¡En la lucha por la patria!”, “Periodistas-soldado” (“*Zhurnalisty-boitsy*”), de S. Sheveidel’.

Sheveidel’, corresponsal de *Literatúrnyaya Gazeta*, en este artículo mitad crónica, mitad relato de aventuras, describe el momento en el que un escritor desplazado al frente se convierte, además, en un “soldado” más del Ejército Rojo.

“Por la mañana temprano, un grupo de periodistas de guerra se ponen en marcha en máquinas de mercancías por la

carretera hacia la ciudad G⁴⁵³. De repente, por el lado derecho del camino, se escucha el rugido de los motores de aviones y, después, el estruendo de una explosión. No era difícil de adivinar: los bandidos fascistas bombardean las vías ferroviarias”.

Del bosque surgen “dos buitres” que disparan a los soldados soviéticos y “cuando los despreciables buitres fascistas aparecieron detrás de nosotros... balas por todos lados”, narra vivazmente Sheveidel’. En ese momento, según el relato, los periodistas que acompañaban a esa unidad comenzaron también a disparar. Los aviones enemigos continuaron su vuelo, pero, en cuestión de segundos, uno de los aparatos “comenzó a perder apreciablemente el equilibrio y cayó al suelo (...). El fuego certero de los periodistas soviéticos cumplió su misión: el avión fascista fue derribado”. En el aparato había cuatro alemanes: dos de ellos fueron asesinados y dos capturados, según esta crónica.

En este caso, al hablar de “periodista-soldado” o de “escritor-soldado” no se está utilizando una metáfora. El artículo también sirve para poner de relieve la preparación militar del escritor soviético, quien, llegado el momento, sabrá disparar un arma como un integrante más del ejército.

Literatúrnyaya Gazeta, 20 de agosto de 1941.

★ Editorial. “El lugar del literato en la guerra patriótica” (“*Mesto literatora v otéchestvennoi voine*”).

⁴⁵³ Para que los periodistas y escritores no revelaran pistas acerca de su situación en el frente, con frecuencia, al hacer referencia a una localización o ciudad, se mencionaba el lugar únicamente con una inicial, como en este caso. Tampoco es descartable que incluso la inicial fuese falsa.

Aunque este texto comienza con una arenga contra el enemigo nazi, gran parte del mismo está dedicado al trabajo del literato en la guerra, tanto en el frente como en la retaguardia, razón por la que lo hemos incluido en este epígrafe y no en el que estudia las características y representación del enemigo (6.2.5.). También trata otros temas, como el tipo de obras que se deben realizar, apegadas a la actualidad y en las que se destaque el heroísmo del pueblo.

El editorial retoma el argumento de que el ataque alemán se produjo a traición, sin declaración previa de guerra. En una nueva muestra de la temible imagen del enemigo que los medios quieren ofrecer, en el editorial se afirma que los nazis cometen “*torturas sádicas*” y “*asesinatos masivos de ancianos y niños*”, entre otros delitos. Hitler “*odia a los eslavos*” y considera que “*deben ser aniquilados como insectos, remangándose los puños*”. El editorial subraya que en la mente del dictador alemán aparece la “*idea delirante*” del exterminio físico del pueblo soviético.

El texto continúa insistiendo en que la “*enorme masa de escritores*” había respondido inmediatamente al llamamiento de la patria a la lucha: de nuevo, unos se dirigieron al frente portando armas, como soldados, y otros utilizarían sus “*plumas*” en la batalla⁴⁵⁴. *Pravda*, *Izvéstiya*, *Krásnaya Zvezdá* y *Komsomólskaya Pravda* publican relatos de sus corresponsales en el frente, que escriben “*en las paradas, en los descansos entre*

⁴⁵⁴ Es esta una oración muy repetida, aunque con ligeras modificaciones, en los artículos de *Literatúrnyaya Gazeta*, sobre todo en los primeros meses de guerra: entre los artistas y escritores, unos acudieron al frente con armas y se alistaron en el ejército, mientras que otros utilizaron pinceles o plumas en este mismo frente, en lugar de pistolas. Otra variante de “frase estándar” en este periodo es aquella que repetía que hubo artistas que acudieron al frente y otros que cumplieron su labor con la patria desde la retaguardia, en sus puestos en los periódicos o creando obras literarias o artísticas adecuadas, ideológicamente, a los estándares exigidos por el Comité.

batallas". Los literatos en el frente muestran al lector casos de "incomparable heroísmo" de combatientes del Ejército Rojo. Son ellos los encargados dar vida a estos "innumerables héroes" en la mente del lector. "En el frente y en los periódicos del frente, que salen directamente allí", en la línea de fuego, los escritores publican sus relatos, poemas bélicos, eslóganes, etc. Con el objetivo de forjar "la voluntad en la victoria (...), llaman a la aspiración a imitar a los héroes de la patria, a la exaltación en la gente del sentimiento de patriotismo, a la preparación para ofrecer todas nuestras fuerzas y, si se necesita, también la vida por la victoria sobre los brutales bandidos fascistas".

Pero hay otras ramas de trabajo importantes en la vida del escritor en tiempos de guerra: "la propaganda política en la retaguardia, la educación del alma patriótica" de la amplia masa de trabajadores de la URSS, el trabajo político-educativo militar. En estos ámbitos, los literatos soviéticos, asegura el editorial, hallarán un amplísimo campo de trabajo. "Los escritores, en colaboración con los artistas, revivieron una maravillosa tradición, fundada por el mismo Mayakovski: los Okna-TASS". En Moscú, Leningrado y en muchas otras ciudades, por las calles y plazas se cuelgan carteles de Okna-TASS. La radio, el "medio de comunicación más poderoso, que no conoce fronteras", también es ampliamente utilizada por la propaganda en estos días, se apunta en este texto.

Por otro lado, el editorial informa de que los mejores escritores trabajan en antologías y colecciones de poemas de guerra, artículos y obras artísticas de defensa, lo que significaría que la repuesta al llamamiento del Comité fue inmediata. Ya han editado algunos trabajos de autores como Aséev o Lébedev-Kumach y se han publicado artículos de A. Tolstói o I.

Ehrenburg, entre otros. Los teatros preparan para los escenarios soviéticos nuevas obras de defensa y antifascistas, “*escritas en los días de la gran guerra patriótica*”. Como recomendaba el Comité para los Asuntos de las Artes, este editorial reivindica que sean autores contemporáneos soviéticos los que compongan este tipo de obras. “*El pueblo quiere leer en profundidad auténticas obras artísticas, crónicas de nuestros días, reflejo del heroísmo del pueblo y el partido. Los escritores crean esas obras. No hay tiempo para libros largos*”. La prioridad es la “*ayuda **inmediata** [negrita en el original] al ejército y al frente en su lucha (...). Y aquí de los literatos se demanda una gran movilidad y capacidad de trabajar mucho y rápido*”. Los autores soviéticos deben escribir artículos, sátiras, folletos, textos para carteles, para la radio, obras cortas para espectáculos de variedades, etc. La gran mayoría del material que los escritores necesitan para sus obras lo pueden encontrar en los “*miles de hechos de heroísmo personal y colectivo de combatientes del Ejército Rojo y la Flota*”. Desde el editorial se pide a los escritores que generalicen, de forma artística, estos hechos protagonizados por héroes anónimos por todo el país para que puedan servir de ejemplo para la población: “*... que cada ejemplo de heroísmo sea abierto, y, a través de los medios del arte, se muestre el carácter nacional de los soviéticos, la nobleza de la idea que educa en el desprecio a la muerte y en el odio hacia el enemigo*”.

Los escritores movilizados pueden proceder de cualquier lugar de la Unión Soviética, desde ciudades grandes hasta la periferia. El artículo denuncia el aislamiento de algunos literatos por parte de las editoriales y periódicos y anima a facilitar su integración. Insiste en que estos autores deben incorporarse a un trabajo que lleva a cabo toda la población. El soviético está preparado para enfrentarse a cualquier sacrificio por defender a su patria “*del enemigo infame y terrible*”. A pesar de que el

enemigo es aún fuerte, “*nosotros somos más fuertes. La verdad está de nuestra parte, ella triunfará*”. El editorial finaliza afirmando que el pueblo soviético está orgulloso de haber luchado con todas sus fuerzas contra el enemigo, en la búsqueda de “*la victoria de la razón, de la democracia y la libertad*”.

***Literatúrnyaya Gazeta*, 3 de septiembre de 1941.**

★ Editorial. “¡Escritores, adquieran conocimientos militares!” (“*Pisáteli, ovladevaite voénnymi známiyani!*”).

Este editorial nos resulta especialmente interesante por un motivo: habla abiertamente de la necesidad de que los literatos adquieran formación militar, tanto si van al frente como si se quedan en la retaguardia.

Comienza, como es habitual en los editoriales del primer año de guerra, atacando al enemigo nazi, en esta ocasión relacionando la propaganda fascista con la mentira, puesto que, según el texto, los alemanes insisten en afirmar que “*ya han abierto*” las puertas de Moscú, Leningrado y Kiev⁴⁵⁵, y que han destruido toda la aviación soviética y capturado la artillería, tanques e infantería del Ejército Rojo. Sin embargo, continúa el editorial, de la “*victoria en el éter a la victoria en la tierra*” hay una gran distancia: “*Moscú, Leningrado y Kiev son y serán capitales soviéticas, gloriosos halcones estalinistas*” que destruyen al enemigo atacando objetivos militares e industriales en Berlín, Kenigsberg o Dánzig. Esas ciudades soviéticas, junto a Stalingrado más adelante, tienen un gran peso

⁴⁵⁵ Estas ciudades eran objetivos prioritarios de Hitler al inicio de la guerra. En el caso de Kiev, por tratarse de un “gran almacén de grano”; Moscú, por ser la capital del país; y Leningrado, por su estratégica situación -cerca de Finlandia y con salida al mar- y por su valor simbólico, al llevar el nombre del líder de la Revolución. En estas fechas, los soldados del ejército alemán deberían estar aproximándose a Leningrado, ya que el sitio a la ciudad comenzó en la primera semana de septiembre de 1941.

estratégico y, sobre todo, simbólico para el país, por lo que su pérdida sería un fuerte golpe para el ánimo de la población y el ejército. Kiev se perdería al inicio de la guerra, tras un cerco de algo más de mes y medio que concluyó en septiembre de 1941, semanas después de que fuera escrito este editorial. Al contrario de lo defendido por la propaganda nazi, se insiste en el texto en que los tanques, infantería y artillería del ejército soviético *“continúan mostrando su aplastante fuerza en los campos de batalla, infundiendo el miedo en los fascistas, forzando a los soldados alemanes a no levantar la cabeza de las trincheras en días”*.

Según este texto, en el estado de ánimo de los soldados alemanes, *“entrenados para no pensar y cumplir ciegamente la voluntad del Führer y sus lacayos”*, ya se refleja el decaimiento por la gran cantidad de muertos y heridos, la falta total de perspectiva de guerra y la previsión de un invierno severo. Por su parte, cada ciudadano reconoce que la guerra trata *“sobre la vida y la muerte de nuestro estado”*, sobre si *“ser pueblos soviéticos libres o caer en la esclavitud y la servidumbre”*.

Los agentes del arte, como el resto de la población de la URSS, han de acudir a la llamada de la patria:

“La intelligentsia soviética y su importante grupo de literatos, desde los primeros días de guerra, entregaron su pluma al servicio de la patria. En la prensa del frente, en los periódicos centrales, en Okna-TASS, en la radio, por todos lados, dondequiera que fuera necesaria la palabra del artista, comenzaron a aparecer correspondencias desde el frente, artículos sociopolíticos, canciones, mordaces pasquines, artículos satíricos, epigramas, etc. (...). Pero todo esto ahora no es

suficiente. Estos difíciles tiempos exigen de cada individuo, independientemente de su profesión y edad, habilidad para disparar un rifle, manejar una ametralladora, lanzar una granada hacia un objetivo concreto, conducir un tanque”.

Para combinar destreza artística y militar, un gran grupo de literatos ingresaron en las filas de la milicia popular, donde *“transcurre con éxito su instrucción militar”*. Sin embargo, en el editorial se aboga por que no sólo los *“escritores-milicianos”* posean destrezas militares, sino por que sea un conocimiento compartido por todos los literatos sin excepción: *“Se sabe que muchos escritores han llegado a la literatura sosteniendo sobre sus hombros la experiencia de la guerra civil y sus primeras obras artísticas están vinculadas a estos admirables tiempos”*, mientras que otros escritores entrarán por primera vez en contacto con un arma en este conflicto. La labor militar del soldado, del artista o del periodista de guerra en el frente es esencial en cualquiera que sea el papel que haya de desempeñar. Por tal motivo, la *“Unión de Escritores Soviéticos de Moscú ha organizado una instrucción militar sistemática”* entre los escritores. Todos los hombres de la literatura capaces de utilizar armas o que conozcan el funcionamiento de rifles, ametralladora, granadas, etc., harán *“salidas al campo, practicarán el tiro (...). Para que se eduque el establecimiento de una auténtica disciplina militar, los literatos que tengan experiencia militar, capaces de entrenar en el arte militar a sus camaradas, serán nombrados jefes”*.

El papel del “escritor-soldado” no es nuevo en la historia bélica rusa, por lo que sus grandes representantes son puestos como ejemplo:

“La historia de la literatura conoce muchos ejemplos de escritores con armas en sus manos que defienden su patria (...) a Denís Davydov, poeta-partisano, a Lérmontov, participante en las guerras caucásicas, a León Tolstói, participante en la defensa de Sebastopol, Dm. Fúrmanov, héroe legendario de la división Chapáev, y muchos otros. Pero nunca hasta la fecha había existido un enemigo tan peligroso para nuestro pueblo como el de ahora, y nunca de nosotros se había exigido tal esfuerzo de todas las fuerzas como ahora. Hitler anunció abierta y cínicamente que se esforzaría por destruir a los pueblos eslavos, y que la nación que considera a León Tolstói un gran escritor, no es digna de un mejor destino”.

A esta amenaza del “enemigo de nuestro pueblo”, del “enemigo de toda la humanidad”, habrá de responderse “con tal golpe que nunca jamás pueda repetirse el horror y sufrimiento” que trajo consigo el “fascismo sanguinario”. Para concluir, el artículo llama a la preparación de los escritores para “golpear con fuerza al enemigo”, no sólo con sus versos, canciones o relatos, sino también con bayonetas, granadas y balas, “la segunda arma de igual derecho del literato”.

Literatúrnyaya Gazeta, 3 de septiembre de 1941.

★Página 4, a dos columnas alineadas a la izquierda en la parte inferior de la página. “Escritores-soldado” (“Pisáteli-boitsy”), comisario político E. Sikar.

Como el editorial de este mismo número, este artículo vuelve a tratar el tema de la necesidad de que los escritores también obtengan conocimientos militares para poder defenderse o atacar en cualquier

acción militar en el transcurso de su trabajo en el frente o en la retaguardia. Con este objetivo, el comisario político Sikar escribe que los escritores se entrenan en campos de tiro y que los mejores técnicamente (con las armas) y en preparación política podrán llegar a ser comisarios políticos y dirigir sus propios destacamentos.

***Literatúrnyaya Gazeta*, 24 de septiembre de 1941.**

★Editorial. “Escritores en el frente”, (*“Pisáteli na fronte”*).

Comienza este texto recordando que Gorki dijo que, si alguna vez el enemigo entraba en el país, él estaría preparado para luchar junto al Ejército Rojo. Su pasión y entrega a la misión que ocupara al país en cada momento es puesta aquí como ejemplo para los demás.

Los escritores, apunta el editorial, siempre han participado en las avanzadillas en los peores días de guerra: *“En los años de la guerra civil, A. Serafimóvich fue un corresponsal de guerra activo en el frente”* que sirvió con sus relatos artísticos y sus diseños *“honrada y abnegadamente a la sagrada lucha contra los enemigos de nuestra patria”*, del mismo modo que hicieron Mayakovski o Dmitri Fúrmanov. La Guerra Civil y la finlandesa de 1939-40 también contaron con la enérgica participación de escritores y de la prensa. Se crearon relatos históricos y cuentos *“sobre héroes de guerra y patriotas de nuestra tierra”*, y los escritores se levantaron *“como uno solo”* recordando *“la sagrada responsabilidad de los patriotas soviéticos de defender la patria”*. De esta forma, los literatos y periodistas se transformaron en escritores-soldado, en *“verdaderos patriotas”*, a través de su trabajo: *“La afilada pluma del artista-escritor ahora, en primer lugar, se ocupa de la representación de las hazañas de los patriotas-soldado soviéticos, comandantes, comisarios y*

politrabotniki, que exhiben su fortaleza, valor, heroísmo y fidelidad abnegada a nuestra gran patria”.

Durante la Gran Guerra Patriótica, según el editorial, los literatos soviéticos adoptaron la orden de Lenin: “*Escribir sin “ira” sobre lo nocivo significa escribir de forma aburrida*”. Por esta razón se los animaba a plasmar en sus relatos sus más profundos sentimientos de odio o amor, dejando a un lado cualquier “visión objetiva” del conflicto.

En este texto también se reconoce el trabajo del corresponsal Vladímir Stavski para *Pravda* y destaca que *Krásnaya Zvezdá* cuenta con un gran número de escritores, entre los que sobresale la labor de Alekséi Surkov, quien con el material que obtuvo en el frente escribió versos que reflejaban el “*ardiente odio hacia los caníbales fascistas*”. Además, en *Vo Slavu Ródiny* escribe S. Mijalkov, quien siempre refleja un “*gran sentimiento patriótico*” en su obra. El editorial resalta también el buen trabajo de corresponsales de guerra-escritores como A. Korneichuk, V. Vasilevski, K. Símonov, B. Lapin, K. Finn, L. Slavin, etc.; y escritores del periódico *Na Strazhe Ródiny* y de Leningrado, entre los que cita a Nikolái Tíjonov, A. Prokófiev o B. Lijarev. Subraya que estos periodistas no sólo trabajan en las redacciones, sino que, además, se adentran en el frente. Acompañan a la Armada Soviética, entre otros, V. Vishinevski, L. Sóbolev o Bondarin. Especialmente destacable son los escritos de corresponsalías de Ilyá Ehrenburg, M. Shólojov, A. Tolstói, Y. Kolas, S. Marshak o P. Márkish. Finalmente, el artículo concluye recordando a los artistas de la URSS que: “*La propaganda en guerra, radio, teatro y cine es responsabilidad de cada maestro de la palabra*”.

En la construcción del imaginario soviético, la participación del escritor-soldado fue fundamental, ya que, como participante directo en el conflicto y profesional de la palabra, sus relatos poseían una importante carga emocional y de veracidad, fácil y ampliamente transmitida a través de los medios de comunicación de masas, especialmente radio y periódicos centrales y del frente.

Literatura i Iskusstvo, 21 de febrero de 1942.

★Editorial. “Todas las fuerzas del espíritu y del talento para el querido Ejército Rojo” (“*Vse sily dushi i talanta- lyubímoi Krasnoi Armii*”).

Este editorial pretende reflejar la estrecha relación entre el pueblo y el ejército y entre el ejército y sus líderes. Plasmar la existencia de tales relaciones es de gran importancia en la construcción del imaginario soviético, ya que está ligada a los conceptos de unidad y “frente único” en la lucha por un mismo objetivo.

“Lenin y Stalin crearon el Ejército Rojo (...). ¿Qué ha dado la fuerza a nuestro ejército, que ha sabido mantenerse en pie ante el súbito y pérfido golpe del enemigo? (...) El lazo de sangre de nuestro ejército y el pueblo (...). El infinito amor del gran pueblo soviético hacia su ejército”.

Encontramos en este editorial una breve referencia al papel de Stalin en la dirección del Ejército Rojo y como catalizador de la unidad entre el pueblo y el ejército: “*El gran Stalin dirige nuestro ejército con férrea sangre fría. Con genial sagacidad ha dirigido la heroica resistencia (...). Alrededor de Stalin, jefe y organizador del Ejército Rojo, se une todo el pueblo*”.

El texto, como muchos de los editoriales de los dos primeros años de guerra, subraya, como un mantra, el importante papel del artista en esta guerra y su rápida movilización. En las redacciones de los periódicos del ejército, ante los micrófonos de la radio del frente, en refugios, búnkeres, aeropuertos o campos de batalla, describe el editorial, “*se encontrarán escritores, artistas, pintores, operadores de cine*”, entre otros, dispuestos a relatar los avances del Ejército Rojo. Con este objetivo, los moscovitas han mandado al frente a “*más de 230 literatos, que participan, de un modo u otro, en la lucha del Ejército Rojo contra el fascismo alemán*”. Además, “*60 ucranianos*” y “*prácticamente todos los bielorrusos*” han entrado a formar parte de las filas del ejército. “*Sólo los artistas de Leningrado han dado más de 10.000 conciertos ante los combatientes en medio año*”. Desde septiembre de 1941, Leningrado era una ciudad sitiada, por lo que destacar con un número más o menos concreto la cantidad de actuaciones que se produjeron allí es del todo significativa, no sólo porque el número se nos antoja elevado en exceso, sino porque de este modo se pretendía evidenciar que en la ciudad, pese al bloqueo, seguía existiendo un espacio para el arte.

Siguiendo con el papel de artista-soldado, el editorial afirma que estos artistas han conseguido que el arte se haya convertido “*en un arma **inmediata** [negrita en el original] de la lucha del pueblo contra el malvado enemigo. El arte se ha convertido en armamento del Ejército Rojo*” y poetas, actores y artistas ayudan en la guerra como cualquier otro ciudadano de la Unión Soviética. Su trabajo ha contribuido a expresar “*brillante y totalmente (...) los sentimientos del ciudadano*” y ha permitido que el pueblo pueda encontrar en sus trabajos “*fuentes de inspiración para la lucha contra los enemigos de la madre patria*”.

Recuerda el editorial que los trabajadores de la literatura y el arte deben tener presente que todas sus creaciones de estos días “*entrarán en las grandes crónicas de la guerra patriótica*”, para insistir en su deber con la patria y con las generaciones futuras. Por ello recomiendan que sean “*autoexigentes*” y siempre “*veraces*”, lo que significa “*dominar el sentimiento de perspectiva de nuestra lucha, experimentar, compartir con sus participantes su trabajo, su campaña, su batalla; conocer a los héroes de la batalla como si se tratase de los mejores y más cercanos de sus amigos*”.

Finalmente, se subraya que el trabajo del artista soviético nunca ha de olvidarse de “*glorificar a los heroicos hijos e hijas de nuestro pueblo*”. Este aspecto está muy relacionado con el importante cambio ya discutido que sufrió el contenido tanto de obras artísticas como periodísticas y discursos oficiales desde el inicio de la guerra: poco a poco, las alabanzas por la labor central acometida por el Partido o el propio Stalin en los triunfos y logros de la URSS fueron disminuyendo para concedérselas, en su lugar, al pueblo y a la patria como motores del avance hacia la victoria del país.

***Literatura i Iskusstvo*, 28 de febrero de 1942.**

★Página 2, a 5 columnas en la parte inferior de la página. “Gente de la redacción del frente” (“*Lyudi frontovoi redaktsii*”), M. Levin.

Este artículo vuelve a tratar el trabajo del “escritor-soldado” a través del ejemplo de varios periodistas de guerra que trabajan en el frente. Levin cita a Borís Gorbátov, quien trabaja “*codo con codo junto con los soldados*” y que ha asistido “*al inicio de futuras victorias*”, lo que deja patente en cada línea de su texto “Cartas al camarada” (“*Pis'ma k*

*továrishchu*⁴⁵⁶), texto utilizado “en las reuniones del partido como material propagandístico”. Algunos artículos de prensa de autores como Ehrenburg, por ejemplo, eran utilizados como “material propagandístico”, no sólo en las reuniones del Partido, sino también en los espectáculos de las brigadas de artistas.

Para cerrar su artículo, Levin afirma que el periodista en el frente “*es un periodista más útil*”, pues “*se acerca rápidamente a los más valiosos acontecimientos*”. Esto tiene que ver con la demanda de “veracidad” exigida a los artistas, con la necesidad de mostrar los acontecimientos de la guerra en toda su supuesta realidad.

Literatura i Iskusstvo, 4 de julio de 1942.

★Página 3, a dos columnas en el centro de la página. “El escritor-soldado” (“*Pisátel’-voin*”), Aleksánder Romm.

En este artículo se insiste, nuevamente, en la necesidad de que el escritor “experimente” la guerra para poder escribir más “verazmente” acerca de ella, ofreciendo un nuevo relato acerca de las características y labor del escritor en guerra. Aleksánder Romm defiende que la guerra “*da mucho al escritor*”, “*lo enriquece con su valiosa experiencia*”, pero también exige de él que, sea y quien sea y esté donde esté, “*luche contra los fascistas*”. El escritor se ha de convertir en un soldado más, en el frente o en la retaguardia, capaz de expresar en palabras los sentimientos de la gente, sus emociones; ha de ser parte de sus vidas, de las de los soldados y oficiales del Ejército Rojo y la Flota, o de la de los ciudadanos que trabajan en la retaguardia; ha de entender sus vivencias y compartirlas y

⁴⁵⁶ Sobre el amor a la vida, a la patria y el odio a los fascistas, publicada el 29 de septiembre de 1941 en *Pravda*: “¡Camarada! ¡Si amas a la patria, golpea, golpea sin compasión, sin miedo, golpea al enemigo!” (en Kuznetsov, 2008: pp. 310-315).

así poder mostrar que, estén donde estén, los sentimientos básicos (amor, odio, miedo) son similares para todo el mundo.

En artículos de este tipo percibimos también la “reformación” del imaginario del propio escritor, quien es *propagandee* al mismo tiempo que propagandista. Acepta su papel de portavoz de la voz y sentimientos del pueblo y del ejército y su deber con la patria, presentados de tal modo que parecen ser una “misión superior”, cuando, en realidad, el escritor no es más que otro elemento de la cadena de difusión del mensaje general de la propaganda de guerra de la URSS, aunque situado en una tribuna privilegiada.

En relación a la “experimentación” de la guerra en primera persona, Romm escribe: *“La persona que trabaja en Asia Central porque es necesario para la victoria, ve la guerra; la persona que se sienta en el frente de la ciudad y que piensa únicamente en permanecer vivo, no ve la guerra, aunque silben las bombas sobre él”*. La guerra supone *“un esfuerzo extraordinariamente duro”* de todas las fuerzas del pueblo, y quien acude a ella sólo a *“enriquecerse”* no es *“hijo de su pueblo”*. Aleksánder Romm explica que los escritores son enviados a la guerra para reunir material sobre un tema que se ha estipulado de antemano. Sin embargo, *“el frente cambia a la gente”* y el resultado final del escrito puede ser muy distinto a lo programado. Algunos escritores, a los que se les exige que describan para los combatientes las hazañas de sus compañeros, responden:

“... yo no soy un periodista [gazetchik⁴⁵⁷], eso es asunto de los corresponsales. Hay que ser atento con los soldados, es necesario ser compañero. Pero los soldados no sólo necesitan noticias sobre hazañas (...). Es necesario ganar más rápido. Podemos aguantar más tiempo que el enemigo, pero cada día innecesario de guerra es un mar de lágrimas. Hay que escribir sobre esto desde Moscú, hablar con las mujeres ancianas cuyo hijo se alistó en el ejército, cuyos nietos fueron evacuados a las profundidades del país. Escriban cómo esta vieja mujer le pide al soldado: «por favor, vencedles más deprisa»... ¡Escriban! En el frente lo leerán, y si escriben bien, cientos de miles de personas recordarán a su madre, y cientos de miles de combatientes combatirán con más fuerza que el día anterior. Así has ayudado a estos soldados, les has proporcionado un entusiasmo que sin ti les hubiera sido más difícil”.

Este párrafo es especialmente interesante por varios motivos: en primer lugar, porque pone de manifiesto la clásica estrategia de la propaganda de guerra de “adueñarse” de los sentimientos de la población para integrarlos de forma natural en el mensaje propagandístico y utilizarlos a su favor, de modo que este sea fácilmente permeable en el imaginario; en segundo lugar, por la directa mención a la madre, que es la encarnación de la familia, el hogar y, como “ente superior aglutinador”, la patria.

Asimismo, y en relación al contexto de elaboración de este artículo, en julio de 1942 la Unión Soviética continuaba repeliendo a duras penas el avance de las tropas alemanas y exigiendo a los países aliados que se

⁴⁵⁷ Esta palabra también se puede traducir como “repartidor de periódicos” o “vendedor de periódicos”.

abrieran nuevos frentes para aliviar el peso de las batallas en suelo soviético. No obstante, a partir del verano de 1942, la Wehrmacht comenzaría a flaquear en algunas importantes batallas, sobre todo en la Guerra del Desierto, señal de inicio de la paulatina decadencia del ejército nazi, espoleado por importantes derrotas y cada vez más cansado de una guerra que, en teoría, iba a durar apenas unos meses.

Las batallas en territorio soviético seguían siendo tremendamente crueles y sangrientas, por lo que la propaganda habría de continuar con sus llamamientos a la movilización, como es este caso. En estos llamamientos, los dirigidos al escritor-soldado eran de especial importancia, pues eran estos trabajadores los encargados de difundir las hazañas, valores y acontecimientos de la guerra.

Romm subraya, como hacían tantos otros escritores, la labor de Konstantín Símonov, quien “*no desdeña ningún trabajo*” y desde que empezó la guerra estuvo trabajando en el frente, como corresponsal de prensa y con sus poemas. Los soldados arrancan de los periódicos el poema “Espérame” de Símonov y se lo mandan a sus esposas o amadas: “*Símonov ha ayudado a contar a los seres queridos lo más importante, y eso para muchos es la tarea más difícil. Símonov ha ayudado a cientos de miles de soldados; ha ayudado al frente, ha ayudado a la victoria. Una muchacha escribe a un soldado: «Te espero, y tú regresarás, lo deseo mucho...»*”. Símonov se ha convertido “*en un hombre querido por todas nuestras unidades militares*”. En este sentido, otro escritor que menciona Romm, Ilyá Frenkell, “*ha ayudado a cientos de miles, a millones*” a reforzar su “*sentimiento de camaradería*” con su canción “*Davai zakurim*” (“Fumemos”).

Por estas razones, Aleksánder Romm cree que el escritor ha de estar atento a lo que “*siente la gente*”: cuando ven que su sentimiento es expresado de algún modo, “*se les hace más fácil la lucha*”. Esta es la forma en la que funcionan los imaginarios: se integran más fácilmente si parecen ser ya parte de nuestro habitus.

Romm apunta también que el trabajo abnegado de los soldados y oficiales inferiores ha de ocupar un lugar predominante en las composiciones de los “*escritores-soldado*”: Pável Panchenko escribe para periódicos del frente sobre hazañas de pilotos, artilleros, soldados, infantería de marina; Lev Dligach, en Sebastopol, está en la redacción de un periódico de la Armada y escribe sobre marineros y publica sus poemas en el periódico *Pravda*: “*Todos estos no fueron a la guerra a “lucrarse”, sino a acercarnos a la victoria, a golpear al alemán*”. El objetivo final es vencer al enemigo “*con lo que sea*”: con un verso, ensayo, artículo, historia, obra de teatro, “*con balas, y si no hay otro medio, con la culata (...). El enriquecimiento llegará a cualquiera que cumpla con su deber hasta el final*”. Como decíamos en la introducción de este epígrafe, el “*escritor-soldado*” tiene el deber de servir a la patria en el frente con un arma de doble filo: con sus obras artísticas de fuerte carga propagandística, que “*hieren*” la moral del enemigo y alientan al ánimo de los suyos; y con su fortaleza, preparación física y formación técnica-militar, que les permitirá, llegado el caso, utilizar armas de fuego contra el enemigo y avanzar o retroceder con el batallón como uno más.

Literatura i Iskusstvo, 18 de julio de 1942.

★Editorial. “*Inspirar a la victoria con todos los medios del arte*” (“*Vsemi srédstvami iskusstva- vdojnovlyat’ k pobede*”).

De nuevo tenemos un editorial que incide en el arte como un “*arma*” de la propaganda que “*golpea*” al enemigo e inspira al pueblo hacia la destrucción del invasor. El texto también trata el significado del trabajo del artista para la patria y para el pueblo. Con un lenguaje manifiestamente bélico, artistas y arte se convierten en el “*armamento*” para vencer al enemigo, y se subraya que desde cualquier género se puede contribuir a la derrota del nazismo.

El pueblo exige de sus artistas utilidad, intensidad e inspiración en la época “*en la que transcurre la guerra patriótica, cuando todas las fuerzas están dirigidas a un único objetivo, a la derrota del hitlerismo, cuando de la movilización y resistencia en la lucha depende el futuro del país, la humanidad, la cultura*”. Recordemos, de nuevo, que en verano de 1942 las tropas alemanas aún seguían acosando a las soviéticas, por lo que no se podía descuidar el trabajo de movilización de la población y todos los recursos disponibles del país, y el arte y los artistas estaban entre los más valiosos de esos recursos.

El arte soviético, continúa el editorial, “*ha de proclamar incansablemente la verdad de la vida, ser agitador e inspirador de la triunfal batalla*”. El lugar del artista en la guerra ha de estar junto al pueblo: “*Cuando el mismo artista, consciente y completamente dedicado a la patria, se impregna con los pensamientos y aspiraciones del pueblo, aparecen obras de elevada maestría y fuerza efectiva; fortalece y madura su talento*”. Es, por tanto, la dedicación a la patria y el entendimiento profundo del sentir del pueblo lo que conduce al artista a la producción de obras de pleno valor artístico y propagandístico. Pueblo y artista trabajan al alimón para servir a la patria.

En el editorial se enumeran algunos nuevos cambios en las temáticas de las obras durante el conflicto. La guerra “*ha cambiado al individuo*” y el arte habría de adaptarse a esta transformación, mostrarla y encontrar “*los medios y métodos para transferir lo nuevo que ha traído la guerra*”, que también pide que se hable de “*motores*”, de estrategias militares, de tanquistas, de “*operatividad*”, etc. Los escritores soviéticos no trabajan sólo como corresponsales, sino también en cuentos, historias, novelas, obras de teatro de interés actual. Cada uno de estos tipos de arte forma parte del “*arsenal de nuestro armamento*”, porque “*el arte arma en la lucha contra el hitlerismo (...), ayuda a la movilización de las fuerzas espirituales del hombre*”. Así, “*nuestro arte es un arma diversa*”, todo un “*arsenal*” que se debe poner “*al servicio del pueblo, debe golpear al enemigo en el mismo corazón, inspirar a los soviéticos en la lucha y la victoria, hacia la destrucción de la barbarie fascistas. Tal es la obligación y el papel del artista en la guerra patriótica que decide el destino de nuestro estado, de nuestra patria*”.

***Literatura i Iskusstvo*, 16 de agosto de 1942.**

★Página 4, breve centrado a dos columnas bajo bocetos de Yákov Romas. “Artista-soldado de la flota” (“*Judózhnik-krasnoflotets*”), B. Prorókov.

Este artículo ejemplifica la permeable línea existente entre la labor del artista y la del soldado. El dato relevante aquí no es que el artista utilice su obra como arma, sino que deja de lado su trabajo creativo para coger, literalmente, un arma con la que defenderse y defender al país. Se trata, en esta ocasión, de un artista que pasa a ser soldado como respuesta a una situación de emergencia.

El texto se centra en el artista Yákov Romas, quien acudió al frente en los primeros días de guerra, incorporándose a “*un escuadrón de las fuerzas ligeras*”. Se le había encargado el trabajo de ilustrar “*la historia de los movimientos militares del escuadrón de la flota*”. Los marineros recibieron a Romas con agrado, pero “*cuando la negra nube de la guerra se arrastró hacia Leningrado*”, Romas dejó a un lado el “*pincel*” y cogió una “*ametralladora*” para defender “*su amada ciudad*”. Romas, experimentado ametrallador de la Guerra Civil, se convirtió en comandante de la compañía de ametralladoras. Posteriormente volvería a su trabajo en el barco.

En estos textos no se trata tanto exhibir la doble habilidad del “artista-soldado”, como de mostrarlo como un ejemplo de abnegado servicio a la patria: allá donde sea necesario, con los instrumentos que sean precisos, defenderán su patria por encima de todas las cosas. Este sería el mensaje ejemplarizante implícito en todos los artículos que describen el papel del “artista-soldado”.

Literatura i Iskusstvo, 12 de septiembre de 1942.

★Página 2, dos columnas centradas. “En la línea del frente” (“*U perédnego kraya*”), P. Luknitski⁴⁵⁸.

⁴⁵⁸ Durante la Gran Guerra Patriótica, Pável Luknitski fue corresponsal de TASS en los frentes ucraniano y en Leningrado, entre otros.



El corresponsal P. Luknitski explica en este artículo las duras condiciones en las que trabajan los escritores en el frente, a las que se han acostumbrado y que han logrado normalizar, del mismo modo que tuvieron que hacer los artistas de las brigadas del frente. Describe la tienda de campaña en la que trabajan y duermen como asentada sobre “*un suelo pantanoso por la lluvia*”. Al tratarse de escritores, aunque trabajen como corresponsales, sus crónicas suelen presentar marcados toques literarios, como es el caso de este artículo. Asimismo, en una guerra, permanecer oculto ante el enemigo es fundamental para la supervivencia, lo que también conlleva sus pequeños inconvenientes, que no pasan desapercibidos en estas narraciones: “*De una densa nube en la tienda suenan los mosquitos. No puede haber fuego encendido para no descubrirnos con el humo*”, o “*La noche llega a la tienda, se encarama a la compuerta, y haciéndose hueco entre nosotros, con todo su equipo militar, duerme como un tronco el poeta Vsévolod Rozhdéstvenski, corrector del periódico del Ejército Rojo «Léninskii put'»*”. Luknitski cuenta que el dramaturgo Dmitri Shcheglov, “*trabajador literario*”, duerme cerca de él, y que en la tienda de al lado se encuentran el autor

Vasya Korolev y el crítico Lev Levin. Observamos, pues, que en cada unidad había varios corresponsales y escritores.

El autor del artículo recuerda que cuando los escritores llegaron a las unidades militares en el frente la recepción fue fría: “«¿A qué viene esta gente? ¿Cómo van a trabajar? ...»”. Según Luknitski, los soldados, en ocasiones, no entendían la importancia de que gentes del arte formaran parte de sus unidades. La “*mayor ayuda*” para los escritores en el frente provenía, no obstante, del *Politotdel* (Dirección Política). Esta mención nos ha servido para corroborar la importancia de esta institución en la gestión tanto de la prensa como de sus trabajadores a lo largo del frente.

Luknitski escribe que ninguno de los escritores que estaban con él temía dirigirse hacia posiciones avanzadas ni moverse “*bajo el fuego de artillería o de mortero*”. De este modo se lograban “*vivos reportajes desde líneas avanzadas, ensayos, versos*”, grandes titulares de periódicos, editoriales y materiales que también podrían utilizar para actividades artísticas amateur o las brigadas de artistas.

En el relato del trabajo de los escritores del frente, este autor narra su visita a un hospital donde trabajan una actriz y un escritor que él conoce: “*Ella es ahora comisaria del hospital*”. Consideramos importante este apunte, pues da muestra de cómo los artistas tuvieron que reubicarse y acometer actividades que no les eran propias con el objetivo de servir a la patria allá donde fueran necesarios y realizando la actividad que les fuera encomendada. El motivo de su visita al hospital era la organización de una velada literaria, en la que todos los heridos “*escuchan con gran atención y hacen preguntas interesantes sobre Mayakovski, Gorki, Ehrenburg...*”. El trabajo de agitación en hospitales de campaña por parte de los artistas

seguía siendo muy relevante, pues había que recuperar, no sólo físicamente, sino anímicamente, a los heridos para que pudieran regresar cuanto antes a sus puestos.

Finalmente, Luknitski cierra su relato manifestando que, pese a las duras condiciones en las que trabajan, el buen ánimo no decae: viven *“en un pantano. Escribimos espantando mosquitos, encaramándonos a un tronco húmedo, a un tronco podrido...Nos movemos con mochilas por las posiciones avanzadas... Somos felices trabajando aquí”*.

***Literatura i Iskusstvo*, 3 de abril de 1943.**

Especial “Literatura de la Gran Guerra Patriótica” con motivo de la reunión de la Unión de Escritores Soviéticos.

★Página 2, división a 7 columnas, 2 a los laterales y tres más estrechas en el centro de la página. Las tres columnas del centro, parte superior, son las que ocupa el artículo “El escritor en guerra” (*“Pisátel’ na voiné”*), de la intervención en la reunión del corresponsal Ilyá Ehrenburg.

“A menudo escucho conversaciones sobre los “materiales” que la guerra da al escritor. Yo, en tiempos de paz, estaba seguro de que el escritor no puede buscar su tema como se buscan setas en el bosque (...), las conversaciones sobre lo que la guerra ha dado al escritor son inoportunas (...). [Es momento de cuestionarse] ¿qué han dado los escritores a la guerra?”

El contexto en el que se reúnen estos escritores es en el de una guerra que ha comenzado a cambiar de rumbo: el Ejército Rojo no se dedica exclusivamente a repeler los ataques de la Wehrmacht, sino que ahora

también se ve con las fuerzas y el denuedo de avanzar y recuperar posiciones. Es por tal motivo que reuniones como esta no serían más que meros actos masivos de agitación entre la comunidad artística, en los que se les recuerda que, aunque parezca que todo marcha, por fin, hacia un final victorioso, no hay que bajar la guardia en el trabajo diario literario de agitación y propaganda.

Ehrenburg enfatiza en el gran trastoque que la guerra supone no sólo para la vida del ciudadano o del soldado, sino para la del propio escritor, que se ve obligado a modificar las temáticas con las que trabaja, el tono y los tiempos de entrega.

“Quiero recordar el trabajo del escritor que en los días de guerra se ha ocupado, no de la futura «antología de obras escogidas», sino de lo cotidiano, del trabajo duro, del suministro de munición de guerra para el frente (...). La guerra es un estado excepcional del pueblo y del individuo. Es el frenesí, la incandescencia del odio y del amor abnegado. La guerra no sólo ha dividido en dos el destino de cada uno, no sólo ha cambiado el modo de vida o la ropa de millones, sino que también ha fundido el corazón del hombre (...). La guerra sin odio es inmoral, como la cohabitación sin amor. Cuando la guerra se convierte en un modo de vida, muere”.

En relación con la labor del artista, el corresponsal continúa: *“La guerra no exige que la describamos con tinta, sino con combustible (...). El deber del escritor es avivar el fuego de la indignación del estado de alarma, del espíritu de sacrificio”.* Esta es una clara soflama de agitación que tal vez podríamos relacionar con la referencia de Lenin a que el periódico podría

ser la llama que encienda la indignación de la gente. El escritor, para Ehrenburg, en ningún caso puede permanecer callado ante tan magnos acontecimientos.

Ilyá Ehrenburg insiste también en que cualquier acción o texto que contribuya a animar a los soldados será bienvenido, proceda de donde proceda, independientemente de su calidad literaria: “*Muchos combatientes reciben en el frente cartas de muchachas desconocidas*”. Para el autor, estas cartas son de ayuda, aunque se escriban “*de forma inepta*”, porque “*una frase, una palabra producirán una agitación vivaz*” entre los soldados. Del mismo modo, los escritores “*podemos decir con orgullo que muchos de nuestros libros, versos, artículos han ayudado al combatiente del mismo modo que una carta escrita con mano temblorosa*”. Recordamos aquí que, en muchas ocasiones, artículos, poemas o partes de textos literarios eran guardados por los soldados, que los llevaban al frente y leían cuando necesitaban encontrar algo de aliento.

Ehrenburg defiende el trabajo de los corresponsales de prensa en el frente, que a veces pueden escribir “*piezas débiles*”, ya que “*tienen que escribir sobre el artillero de mortero en dos horas*”. De este modo, pretende justificar la escasa calidad de algunos artículos, alegando la urgencia con la que tienen que ser redactados.

“*No creo que las musas callen en el campo de batalla. Pero las musas, como la gente, cambian en el campo de batalla*”. Ehrenburg asegura que los soldados del frente no esperan temáticas bélicas, con lo que se posiciona en contra de lo expresado por el propio Comité para los Asuntos de las Artes. “*He visto en el frente a lectores que preferían los versos de Pushkin sobre el mar a la descripción de un refugio de guerra. Porque es*

que ellos no están de visita, viven en ese refugio". Así que esperan historias sobre "*altos sentimientos*" que no se extingan "*en el enrarecido aire de la guerra*". Lo que está intentando decir Ehrenburg es que el soldado busca una vía de escape en los escritos literarios que llegan a sus manos, cualesquiera que sean. El Comité, no obstante, era partidario de que se produjeran obras que representaran al pueblo y al ejército durante la guerra, en el frente y en la retaguardia, sus padecimientos y alegrías; por eso exigía la creación de más obras bélicas y que narrasen "acontecimientos actuales". Sin embargo, olvida este aspecto que apunta Ehrenburg: los soldados ya saben lo que es una guerra, desde dentro y real. Por eso fue tan importante el papel de las brigadas del frente, ya que supieron preparar -con la supervisión directa de la Dirección Política- repertorios adecuados para los combatientes: entretenimiento edulcorado - y algo de educación política- para que se olvidaran, aunque fuera por unas horas, de su dura y sangrienta realidad diaria.

Por último, Ehrenburg vuelve a incidir en la crueldad del nazi: "*... he visto lo que hacen los fascistas con la gente. Hablo no sólo de casas quemadas o de cuerpos mutilados. Hablo de los corazones de los supervivientes. Europa bajo el poder de Hitler no sólo ha desfallecido, sino que se ha asalvajado*". En esta situación, el hombre ordinario "*se convierte en héroe (...). Quedarse fuera de la guerra es quedarse fuera de sí mismo*", concluyendo, de este modo, que la guerra es parte del día a día del soviético y que este no puede vivir ajeno a ella, ni en la vida real ni en la literatura.

6.2.3. Recomendaciones a artistas

Al ser *Literatúrnyaya Gazeta* el órgano oficial del Comité para los Asuntos de las Artes, los artículos (sobre todo editoriales) con recomendaciones a

los artistas eran una práctica más que habitual. Desde el tipo de temas que habían de tratar hasta el tono a utilizar, y siempre recordándoles su deber⁴⁵⁹ para con la patria y su labor como “artista-soldado”, a veces directamente vinculado con la figura del artista como “héroe”. Las recomendaciones se transformaban, más bien, en órdenes encubiertas. Son estos artículos, con toda probabilidad, en los que encontramos una relación más directa con los documentos del Comité, pues su contenido y tono casan, casi literalmente, con el material original publicado por este organismo.

Estos textos están casi siempre escritos por miembros del Comité o de alguna de sus direcciones, aunque artistas y periodistas también colaboran en esta línea. Es también un tema recurrente a lo largo de la guerra, dado que en todo momento es necesario que el artista sepa qué tipo de trabajo se considera el más adecuado para contribuir en la defensa de la patria.

⁴⁵⁹ El 13 de julio de 1941, en la página 3 de *Literatúrnyaya Gazeta*, a una columna y alineado a la derecha, podemos leer “Sobre el deber” (“*O dolge*”), de Konstantín Fedin. El sustantivo “deber” adquiere durante la Gran Guerra Patriótica múltiples connotaciones. Está vinculado a la obligación del soviético con la patria como encarnación de la familia y los amigos; significa defender las características positivas inherentes al pueblo ruso y a su herencia histórica. No cumplir con este deber supondría la traición al pueblo, a la patria, la exposición pública a escarnio y vergüenza. Cada ciudadano de la URSS entiende y ejecuta este deber desde sus posibilidades: el obrero trabajará sin descanso en las industrias metalúrgicas para producir más armamento; los campesinos recolectarán más grano para producir más alimento con el que sustentar al Ejército; el soldado luchará con todas sus fuerzas y sin miedo a la muerte contra el enemigo nazi; el escritor producirá más y mejores obras de alto contenido patriótico y que muestren “la realidad” de la guerra, etc. Este artículo llama a participar en la guerra desde las posibilidades de cada uno, y esta participación es calificada de “*deber para todo ciudadano soviético*”. La contribución a la guerra es tan importante para aquellos del frente como para los que defienden a la patria desde la retaguardia. Más aún, el trabajo “*ininterrumpido e irreprochable*” de la retaguardia representaría “*la condición de nuestra victoria*”. Así, cada uno habría de hacer “*el trabajo que debe*”: los obreros en las fábricas, los científicos en los laboratorios, los koljosianos en el campo, los trabajadores de trenes en las vías y en las maquinarias del tren, el telegrafista con sus aparatos de comunicación, los sanitarios en el hospital... “*todos en sus puestos con un objetivo: cumplir su deber irreprochablemente*”.

***Literatúrnyaya Gazeta*, 24 de septiembre de 1941.**

★ Página 4, columnas cuarta y quinta en la parte superior derecha de la página. “La dramaturgia movilizada”, (*“Mobilizóvannaya dramaturgiya”*), A. Fevral’ski.

Fevral’ski describe en este artículo cómo la dramaturgia se puso al servicio de la guerra modificando tanto el contenido como la forma de las obras teatrales que se comenzaron a producir desde el inicio de la guerra siguiendo, como hemos visto, las indicaciones del Comité para los Asuntos de las Artes, la Dirección General de Teatros y la Dirección General Política.

Las obras de teatro de un acto⁴⁶⁰, muy solicitadas desde las instituciones artísticas durante este periodo, se centrarían, prioritariamente, en una temática: “*la lucha contra el sanguinario fascismo*”. Fevral’ski explica que este tema se puede tratar de diferentes formas atendiendo a los sujetos, personajes, lugares de acción y circunstancias de la obra. Asimismo, las formas de la dramaturgia bélica son muy variadas, lo que permite al autor diferentes aproximaciones formales: obra de teatro de un acto, estudios dramáticos, piezas cortas, cuentos escenificados, monólogos, artículos satíricos, teatro de marionetas, etc. Las piezas muestran, siguiendo la dinámica del realismo socialista y atendiendo a las peticiones del Comité, a “*patriotas soviéticos, gente normal*”. Como ejemplo de este caso menciona una escena de una obra de Yákov Rudin en la que se muestra a un anciano de 70 años que quiere participar en la guerra porque siente “*su alma joven, sus brazos fuertes y en el corazón*”

⁴⁶⁰ Este artículo está escrito a finales de septiembre de 1941. A principios de ese mismo mes un año después, en 1942, y tras recibir el visto bueno de Jrápchenko en agosto, la Dirección General de Teatros había emitido un documento en el que aún se quejaba de la falta de obras de un solo acto y de su escasa calidad (Fondo 962, lista 7, n° exp. 1229, p. 79).

(...) *odio hacia los malditos fascistas*". El comisario descubre que es panadero, por lo que decide mandarlo a una panadería militar. Con la elección de este ejemplo pretende reforzar la idea de que todo el mundo es válido para colaborar en la guerra, desde cualquier puesto, independientemente de su edad.

Este artículo recoge una queja también formulada desde el Comité: *"todavía hay pocas obras dramáticas que representen acontecimientos que ocurren directamente en el frente, y en gran parte ilustran episodios militares aislados"*⁴⁶¹. Lamenta también que la atención de los dramaturgos soviéticos se centre demasiado en el tema de la lucha partisana, cuando lo que demanda la situación son más obras *"políticamente agudas, de mayor canal emocional"*. Su crítica hacia la dramaturgia del momento se dirige a su excesivo apego a describir episodios aislados o escaramuzas partisanas, en lugar de temas de carácter general y más amplio, y más apegados a la "realidad" del momento.

Dada la urgencia de la situación bélica, el autor finaliza su artículo recordando el requerimiento hecho por el Comité para los Asuntos de las Artes con respecto al aumento de la producción de obras teatrales con mayor carga política de fondo e impregnadas de un fuerte valor emocional, elemento imprescindible para conseguir la movilización de todos los estratos de la sociedad. Cuando hablamos de "valor emocional" nos referimos a elementos como la valentía, la camaradería, el amor a la patria, etc., no a los sentimientos personales del personaje que, como veremos, la dramaturgia soviética pide a los autores evitar.

⁴⁶¹ En la lista que proporciona la GUT en 1942 al Comité para los Asuntos de las Artes (Fondo 962, lista 7, nº 1112, pp. 2-3), describe que en su repertorio se incluyen obras teatrales sobre "temática bélica contemporánea". Por lo tanto, las recomendaciones del Comité habrían sido, en este sentido, más o menos atendidas (o, al menos, escuchadas) por los artistas soviéticos.

***Literatura i Iskusstvo*, 3 de febrero de 1942.**

★ Página 3, a cinco columnas en la parte inferior izquierda. “Obras teatrales en tiempos de guerra” (“*Pesy voénnoogo vrémini*”), A. Solodóvnikov.

Solodóvnikov, vicepresidente del Comité para los Asuntos de las Artes, escribe con frecuencia en las páginas de *Literatura i Iskusstvo* sobre la situación del teatro en la URSS. Sus artículos, que más bien parecen pequeños informes, discuten temas que han sido tratados por Comité para los Asuntos de las Artes, por lo suelen contener numerosas recomendaciones de distinta índole destinadas a los artistas.

Solodóvnikov se enorgullece al informar de que las salas de teatro, también las de las zonas cercanas al frente, están llenas, en un intento de subrayar que, pese a los acontecimientos, el país sigue gozando de cierta vida cultural. Además, las brigadas de teatro y conciertos llegan a los “*más remotos rincones de nuestro país*”. No obstante, subraya que no hay que olvidar que la guerra ha impuesto al teatro tareas completamente nuevas, ya que:

“...el espectador espera del teatro una nueva palabra, nuevas imágenes que ayudarán en la gran lucha aún por llegar. En primer lugar, esos espectáculos y conciertos, en los que de una u otra forma se expresa la gran idea de la defensa de la patria contra los invasores alemanes, llegan con grandes éxitos”.

Los tiempos de guerra han impulsado un profundo cambio en el repertorio literario. Tal y como se indica en los documentos del Comité⁴⁶², las nuevas obras y los dramaturgos soviéticos trabajan en composiciones en las que suenan con “*fuerza y pasión la idea del patriotismo*” y “*la idea de la derrota de los enemigos*”, protagonizadas por combatientes que luchan “*por el honor*” y “*la independencia de la patria*”. Por este motivo, han tenido gran éxito espectáculos “*dedicados a líderes militares rusos del pasado*”, como Kutúzov o Suvórov. Otros ejemplos destacados de héroes históricos protagonizan obras como *Nadezhda Dúrova* de Lípskerov y Kochetkov, *Hace mucho tiempo* de A. Gladkov, *Oleko Dúndich*, de Rzheshhevski y Kats, etc. En las imágenes que ofrece el arte en sus distintas formas, el espectador busca “*a sus queridos héroes, quiere verlos, quiere escucharlos*”. Solodóvnikov menciona que una de las obras que más popularidad ha adquirido en los primeros meses de guerra es la de Símonov *Un chico de nuestra ciudad*, que muestra a otro tipo de héroe: el “individuo común”. Aunque cree que aún posee algunas carencias, la obra de Símonov muestra “*oportunamente la figura central de nuestros días*”: “*al ardiente patriota, al combatiente tanquista valeroso, al héroe de la Unión Soviética*”. También hace referencia a la obra de Korneichuk *Partisanos en las estepas de Ucrania*, sobre la lucha entre ucranianos y alemanes. Asimismo, cita una serie de trabajos que entonces formaban parte del repertorio de los teatros soviéticos y que, tal y como vimos en los documentos del RGALI, habían sido aprobadas y positivamente valoradas por el Comité: *En vísperas*, de Afinogénov, *Familia Siláev*, de V. Solov’ev, *El humo de la patria*, de Tur y Sheinin, o *El batallón se*

⁴⁶² En el Fondo 962, lista 7, n° 1112, pp. 139-151 se incluye un listado con los principales temas a tratar en 1942, que coinciden con los mencionados en este artículo. Tenemos en cuenta que el autor de este texto es el vicepresidente del Comité, por lo tanto, es bastante lógico que utilizara -tanto él como cualquier otro miembro del organismo que participara en *Literatúrnyaya Gazeta*- el material previamente redactado o en disposición de ser elaborado por dicho Comité o sus direcciones.

dirige a occidente, de Gueorgui Mdivani. En ellas está presente la idea de “*la devoción por la patria y la lucha contra el invasor extranjero*”; amor por la patria y odio por el enemigo, los dos canalizadores de los mensajes propagandísticos durante la Gran Guerra Patriótica.

Solodóvnikov también revela algunos de los errores más recurrentes cometidos por la dramaturgia. Critica que, en ocasiones, las obras insistan en mostrar los acontecimientos de manera superficial y sin llegar hasta el final, que las acciones no estén motivadas por circunstancias suficientemente profundas a nivel psicológico y no aparezcan en las piezas teatrales “*grandes generalizaciones filosófico-artísticas*”. A veces se centran demasiado en la presentación del individuo, de su mundo interior, y al tratarse de obras que son “*demasiado cortas y demasiado lacónicas*” para narrar tan relevantes acontecimientos, no puede describir todo lo que debieran y se pierde la imagen esencial del héroe central.

El vicepresidente del Comité lamenta la falta de piezas contemporáneas “*donde la maestría profesional del dramaturgo se situaría en el nivel de los eventos representados*”. El espectador no encuentra todavía en el teatro héroes que sean la encarnación de las “*espléndidas cualidades de los héroes vivos*”. A menudo, el lenguaje “*inadecuado y lacónico*” de las hojas informativas (del Sovinformburó o TASS, por ejemplo) permiten al ciudadano formarse una imagen más clara sobre las hazañas de los soldados que el lenguaje que los dramaturgos soviéticos utilizan en sus obras.

Muchos teatros organizan, antes de los espectáculos, actuaciones de agitación (*agitvystuplenie*), prólogos, intermedios para “*narrar desde los escenarios la sagrada guerra patriótica, las insólitas hazañas y los*

grandiosos eventos”. Este apunte de Solodóvnikov nos hace recordar que la Dirección General Política intervenía de manera directa en el trabajo del Comité con respecto a las representaciones artísticas que se llevaban a cabo en el frente, sobre todo. Las supuestas carencias, sobre todo en relación con el contenido de valor ideológico de las obras teatrales, quizá fueran suplidas por estos “prólogos” o actuaciones previas, donde también se leían, como vimos, algunos textos de líderes del Partido o artículos con fuerte carga ideológica.

Raramente observamos en los artículos publicados menciones al Partido como guía de la literatura. En este caso, Solodóvnikov afirma que los literatos y los agentes del arte soviético gozan de mayor ventaja en relación a sus colegas del pasado, cuando no existía un partido “*que pudiera ver tan profundamente y prever el transcurso de los acontecimientos*”. Entonces, los artistas tenían “*décadas para interpretar o comprender, para penetrar en la profundidad de lo que ocurría*”. Ahora, el Partido y sus instituciones han podido y sabido dirigir a los artistas hacia el arte que más útil podía resultar para el pueblo, para su camino hacia la victoria. El verdadero artista soviético puso su trabajo creativo al servicio del frente desde el inicio de la guerra y supo “*hacer de su pluma y su pincel una afilada arma contra el enemigo*”. La urgencia del momento no permitiría interpretaciones ni tiempo para tratar sus creaciones “*con distancia histórica*”. En esos días, “*cuando se decide el destino de nuestra patria y la paz*”, de cada dramaturgo se exige diligencia, que decida cómo puede colaborar con la causa general, qué puede aportar al teatro y al espectador, pero evitando escribir desde la distancia y el análisis de los eventos culminados (no hay tiempo para esperar a ver cómo se resuelve una batalla o la guerra), sino dentro de ellos, en el proceso.

Encontramos también en este informe una breve referencia a los encargos estatales: *“En la primavera del año pasado, un grupo de dramaturgos prometió al Comité para los Asuntos de las Artes escribir obras sobre temas actuales”*. Solodóvnikov destaca que 40 dramaturgos respondieron al llamamiento para escribir nuevas obras patrióticas y de defensa. Tal y como expusimos en el Capítulo IV, el vicepresidente explica que, para llevar a cabo estos encargos estatales, autor y Comité acordaban un tema para la obra y establecían una fecha de finalización y entrega. Asimismo, anunciaba que el Comité se mostraba predispuesto para recibir propuestas de cualquier autor. Una vez empezada la guerra, *“debería reforzarse aún más la responsabilidad por el cumplimiento”* de estos encargos e incrementar su número. Los dramaturgos, sostiene, deben *“escribir obras de teatro”* y han de *“encontrar suficiente cantidad de tiempo para su actividad profesional”*, que es prioritaria.

En relación a la producción de obras de corte bélico, Solodóvnikov concluye que:

“... ya se ha empezado a producir un modelo original de obra de teatro bélica. En el primer acto se representa, generalmente, la vida pacífica. Después, la esperada guerra, una u otra variación de acontecimientos de partisanos o del frente, el estruendo de los cañones, la munición de las ametralladoras y un feliz final. El modelo en las obras sobre tales grandiosos acontecimientos, sobre tales maravillosas hazañas, es un asunto peligroso. Es el resultado de lo que algunos escritores escriben sobre la guerra por lo que han oído, sin saber ni haberlo visto. Para escribir sobre la guerra hay que sentirlo, hay que ir al frente”.

Por este motivo se consideraba tan importante que los escritores acudieran al frente como corresponsales o para buscar inspiración para sus obras. También era importante que escuchasen lo que tenían que decir los soldados o el pueblo que trabajaba desde la retaguardia.

El vicepresidente clama por la creación de más obras sobre:

“... cómo la lucha contra los ocupantes alemanes del Ejército Rojo se generaba y reforzaba (...), sobre líderes militares soviéticos que lideran luchas y victorias del pueblo soviético (...). Necesitamos obras de teatro sobre el individuo soviético, sobre cómo se ha educado con el partido y crecido en los años previos a la guerra, cómo fue preparado para los grandes acontecimientos actuales, cómo hoy lucha por la victoria de nuestra patria, para la felicidad de las futuras generaciones”.

Finalmente, Solodóvnikov vuelve sobre el tema de los encargos estatales para hablar de la *“disciplina social de los dramaturgos”*. Denuncia que el plazo para la ejecución de las obras encargadas acaba en diciembre y hasta la fecha sólo se habían recibido 10 obras a tiempo. Algunas estaban ya terminadas -y destaca la responsabilidad de sus autores en el cumplimiento de los plazos- o en proceso de incorporación de los cambios exigidos por el Comité:

“Algunas piezas están acabadas, pero no han sido aceptadas por el Comité, y ahora los autores trabajan en ellas. Debemos nombrar a los camaradas Afinogénov, Kaverin, S. Vurgún, Stavski, Solov’ev y algunos otros que cumplieron su

promesa con toda seriedad y responsabilidad y que ya han entregado o terminado sus obras. Según información del Comité, próximos a acabar su obra están A. Brushtéin, Bill'-Belotserkovski, Paustovski, Finn, Yanovski. Esperemos que en breve otros dramaturgos entreguen al Comité sus nuevos trabajos. Muchos de los autores, tras el comienzo de la guerra, llegaron a un acuerdo con el Comité para el cambio del tema originalmente planeado y se han puesto la tarea de reflejar en estas piezas la gran lucha del pueblo soviético contra el fascismo hitleriano”

Al tratarse de un texto escrito por el vicepresidente del Comité, las recomendaciones que en él podemos leer son más bien advertencias y “órdenes”. Los artistas que no recibían las informaciones del Comité por los cauces que hemos estimado habituales (los propios teatros y otras instituciones artísticas), podían acceder a estas indicaciones a través de *Literatúrnyaya Gazeta*.

A pesar de que los soviéticos habían logrado que los nazis no tomaran la capital (fue más bien una decisión militar de Hitler para desviar las fuerzas a otros focos), el ejército alemán seguía avanzando en suelo soviético, por lo que el trabajo propagandístico de los literatos debía seguir siendo diligente, urgente y conciso. Por eso, para finalizar su informe, critica a aquellos dramaturgos que no ha cumplido con los plazos de entrega de sus encargos y anima a los demás a trabajar más y con todas sus fuerzas para responder a las necesidades de la guerra.

***Literatura i Iskusstvo*, 8 de febrero de 1942.**

★ Editorial. “Asunto de honor del artista” (“*Delo chesti judózhniki*”).

La batalla de Moscú había culminado un mes antes sin que los nazis alcanzaran Moscú, pero los alemanes continuaban su avance implacable por el resto del país, por lo que seguía siendo necesario insistir en el esencial papel del artista en la propaganda soviética: “*El científico entrega todo su conocimiento a la cuestión de la defensa del país, el inventor y el ingeniero forjan nuevas y temibles armas (...), el periodista, el escritor, el poeta, el compositor, el artista en la palabra y en la canción, en la pintura y en la escritura, expresan el ascenso del patriotismo multinacional*” a través de sus retratos de hazañas. Transcurridos ocho meses desde el inicio del conflicto, este editorial sigue tratando el papel del artista en la guerra, esta vez destacando su responsabilidad con respecto a las futuras generaciones, pues habrá de ser capaz de representar verazmente -desde el sufrimiento y la muerte a la victoria- los acontecimientos más reseñables y a los héroes más destacados. El “asunto de honor” es, por tanto, ser capaz de servir a la patria representando “con veracidad” hazañas, acontecimientos y héroes de la Gran Guerra Patriótica.

El editorial enfatiza en la capacidad de movilización generada por el conflicto, que provocó que, desde los primeros días de la guerra, los artistas tomaran parte activa en ella participando en la creación de pósteres y *Okna-Tass*, acudiendo al frente, etc. Gracias a la rápida respuesta de estos artistas, prosigue el artículo, se pudieron componer “galerías de héroes” de la Gran Guerra Patriótica que contribuirían a mostrar a las futuras generaciones a partisanos y héroes de guerra.

Asimismo, retomando el tema acerca de la labor del artista, el editorial anuncia que “*en sus obras deben representar para siempre cuadros de las amargas batallas en las que el Ejército Rojo destruye y machaque a la*

monstruosa máquina militar de Hitler". Las obras de los artistas soviéticos deben "*ser evidencia veraz de los elevados acontecimientos contemporáneos*" y mostrar "*verazmente las hazañas de los mejores hijos de nuestra patria, los sacrificios que realizó nuestra patria, los crímenes de los canallas fascistas*". Estos trabajos "*de artistas-patriota, coetáneos y participantes de los hechos históricos*" serán parte del conocimiento histórico en el futuro.

El artista soviético debe ser capaz de "*penetrar en el alma heroica de la época, debe sentir su peculiaridad, su especial e irrepetible carácter*". La enorme escala de los acontecimientos y las nuevas tareas que se erigen ante los artistas demandan de cada uno de ellos, pintores, escultores, poetas o escritores, "*poder de observación, agudo e intuitivo, y nuevos métodos de composición*"; "*el viejo arsenal de métodos artísticos*" ya no es adecuado para las nuevas exigencias. Se afirma en el editorial que en los trabajos del pintor o el escritor deben reconocerse el "*espíritu y forma de pensar de nuestra época*". Cuando el artista del pincel "*pinta sólo luchas de caballería al estilo de las viejas batallas, peca contra la verdad, olvida que en la guerra contra el hitlerismo el combatiente soviético está armado con la más avanzada tecnología, con poderosos motores, tanques, aviones, artillerías, armas mecanizadas...*". Por eso en este texto se recuerda que es necesario que el artista tenga presente, al crear su obra, que en los campos de batalla de la Gran Guerra Patriótica ya no hay tanques como los que había en 1917, ni siquiera en 1940, como al parecer muestran algunos artistas, ni tampoco los soldados de la guardia y partisanos visten en 1942 como la gente de la Guerra Civil. Esta es, pues, una fuerte crítica a la falta de conocimientos y de fidelidad en las representaciones de algunos artistas. El editorial recomienda que "*el hombre, el motor, el uniforme de gala, todo se debe aprender de nuevo*".

La evidencia del artista debe ser exacta y veraz y ha de representar “*los nuevos centros industriales, nuevas formas de defensa en el este [subrayado en el original], lienzos históricos dedicados a los grandes líderes militares rusos, batallas del Ejército Rojo en Ucrania, en Leningrado, en la Guerra Civil (...)*”.

Con el objetivo de reflejar la nueva guerra, al nuevo soldado y la nueva situación, se crearon, afirma este texto, una “*serie de álbumes de la Gran Guerra Patriótica*”, tal y como se describe en los documentos de archivo que mencionamos en el Capítulo IV⁴⁶³. La primera entrega estuvo dedicada a la heroica defensa de Moscú, Leningrado y Sebastopol.

Por último, este editorial incide en la importancia de que el artista acuda al frente, dentro de las brigadas de artistas y con el ejército activo: “*Los artistas de la Unión Soviética tienen grandes maestros: los guerreros [bogatyry] de la pintura rusa Súrikov y Repin, o los excelentes pintores de batallas Vereshchaguin, Samókish y Grékov*”, artistas que, inspirados por “*nuestros gloriosos héroes*”, recrearon hazañas “*que inspiran a la humanidad (...). La creación de crónicas de la gran guerra patriótica es una tarea de la vida, es cuestión de honor de los artistas soviéticos*”.

El final de este editorial recupera las figuras de algunos artistas clásicos. El recuerdo de estos, y no otros, es muy significativo y conlleva también la recuperación de una memoria y valores determinados, como veremos en el epígrafe 6.2.6. Al citar a artistas como Vasili Súrikov e Ilyá Repin, grandes maestros de la pintura rusa, y a Vasili Vereshchaguin, Nikolái Samókish y Mitrofan Grékov, reconocidos pintores de guerra (los tres

⁴⁶³ Hay referencias a estos álbumes sobre la Gran Guerra Patriótica en los documentos del Comité para los Asuntos de las Artes fechados entre febrero y marzo de 1942 en el fondo 962, lista 6, nº exp. 992 y en el fondo 962, lista 6, nº exp. 1054 (1), entre otros.

acudieron a diversos frentes en las guerras ruso-japonesa, turco-rusa y en la Guerra Civil, entre otras), todos vinculados al realismo, está proponiendo no sólo el tipo de pintura más recomendable para la época, sino también el tipo de artista en el que deberían reflejarse los creadores soviéticos.

***Literatura i Iskusstvo*, 8 de febrero de 1942.**

★ Página 2, a cinco columnas en la parte inferior de la página. “Seremos dignos de nuestro pueblo” (“*Búdem dostoiny svoego naroda*”), A. Korneichuk.

El artículo de Aleksánder Korneichuk pone el foco sobre la labor de los escritores ucranianos durante la guerra y subraya la fortaleza del pueblo ucraniano (“*como cada pueblo soviético*”). Lo hemos incluido en este epígrafe porque, pese a que no realiza recomendaciones explícitas, si se deducen del tono del artículo.

La Batalla de Kiev en los primeros meses de la guerra supuso un gran golpe para el ánimo de los soviéticos y las futuras acciones tácticas y militares del Ejército Rojo. Ucrania era estratégica, no sólo porque podía proporcionar un paso “limpio” hacia el resto del territorio de la URSS, sino porque suponía que quien controlara el país gozaría de su enorme arsenal alimenticio (Ucrania era un gran productor de grano).

Korneichuk se dirigía en este texto a los trabajadores del arte y ciudadanos de una zona ocupada por los nazis, en la que existía, en teoría, una positiva predisposición hacia el ocupante, razón por la cual el mensaje propagandístico debía elaborarse con más cautela y atención. Asimismo, los habitantes de las zonas ocupadas eran más susceptibles de sucumbir

ante la propaganda enemiga, por lo que trabajar en su “recuperación” era una tarea importante.

Aleksánder Korneichuk explica que con la entrada de los nazis en Ucrania “*el pueblo ucraniano quería escuchar de sus escritores un discurso patriótico que llamara a una lucha decisiva*” y sus literatos respondieron a esta petición. Describe el trabajo de algunos escritores ucranianos, de los que destaca sus “*profundo amor hacia la patria (...). Nunca los escritores ucranianos habían luchado en sus obras con tan cariñoso amor hacia la patria, hacia el pueblo, como durante la gran guerra patriótica. Nunca como ahora en el corazón del escritor había ardido con tal intensidad el odio hacia el enemigo que atacó nuestra sagrada tierra*”.

Del mismo modo que ocurría en otras repúblicas soviéticas, la literatura ucraniana “*ha dado al ejército a 60 de sus camaradas. Trabajan en unidades, periódicos, departamentos políticos, como corresponsales, comisarios o periodistas de guerra. Un gran grupo continúa su trabajo creativo en la retaguardia, aunque su trabajo, en su totalidad, sirve a los intereses del frente*”.

Igualmente, Korneichuk expone el denominador común en toda la temática bélica artística soviética, también presente en la ucraniana: “*¿Cuál es el tema básico de la literatura ucraniana? La patria, la lucha del pueblo soviético. A esto entregan los escritores todo su talento, todo su tiempo*”. Si en “*los años de los planes quinquenales estalinistas el héroe central de la literatura soviética debía ser un trabajador que construía enormes empresas industriales*”, o el koljosiano que trabajaba en la producción de grano, ahora se ha de destacar también el trabajo de esos obreros, koljosianos o *intelligentsia* “*que defienden la patria o ponen*

en marcha procesos de evacuación en las condiciones del severo invierno”.

Por otro lado, el escritor también denuncia que existen literatos que no encuentran las palabras adecuadas para reflejar “*la grandeza de nuestra lucha*”. Al defender la “*distancia histórica*” para sus creaciones, algunos escritores carecen de material suficiente para componer; la premura de la guerra no permite que el artista medite los acontecimientos antes de escribir sobre ellos. El escritor, desde los primeros días de guerra, ha escrito sobre “*la lucha de su pueblo contra los ocupantes fascistas, ha sentido directamente cómo han fertilizado en su trabajo artístico el heroísmo, el valor, la resistencia, la fuerza (...)*” y ha descrito “*la devoción por la patria*” de los soviéticos.

Por último, menciona el trabajo de escritores y poetas en el frente, y el gran trabajo que realizan los miembros del periódico *Za Radyns'ku Ukrainu* -que aparece en territorios ocupados por los alemanes-, pese a que considera que sus editoriales han de reforzarse. También se cuestiona qué libros son los más adecuados para el frente y los soldados y apuesta por un formato más pequeño para que puedan llevar en el bolsillo.

Literatura i Iskusstvo, 21 de febrero de 1942.

★Página 3, a tres columnas centradas en la parte superior. “El arte en la línea de fuego” (“*Iskusstvo na linii ognjá*”), V. Surin y R. Bajraj.

Bajraj y Surin, director de la Dirección General de Instituciones Musicales, escriben acerca del trabajo de las brigadas de conciertos en el frente: “*Las brigadas de artistas aparecieron en los frentes de la gran guerra patriótica ya en las primeras semanas tras el traicionero ataque*

*de la Alemania fascista sobre nuestro país*⁴⁶⁴. Según su relato, estas brigadas se desplazaron hasta Siberia, a las orillas de Rostov o a los alrededores de Moscú, y acompañaron a pilotos, tanquistas, artillería, infantería, unidades de reservistas, hospitales, trenes sanitarios, etc. Surin y Bajraj informan de que en el frente se celebraron más de 9000 conciertos y el trabajo se ampliaba cada mes; sólo en febrero existían ya más de 50 brigadas en el frente con artistas de diferentes géneros. Muchos “maestros del arte” que contaban “con el amor y la popularidad del auditorio soviético” estaban en el frente y sólo regresaban a la retaguardia para pequeños descansos y reponer el repertorio. En las duras condiciones de guerra, los artistas soviéticos “se han mostrado como auténticos patriotas soviéticos. Mantienen alta la bandera de nuestro arte y conquistan, en las condiciones del frente, el amor y el respeto de los combatientes, no sólo por su maestría, sino también por su entrega, su carácter disciplinado y su fortaleza”.

Surin y Bajraj nombran en su artículo a artistas de brigadas que despuntaron en su labor y matizan que algunos de ellos incluso fueron heridos en el frente. Como vimos en el Capítulo IV, era común entre los jefes de unidades del frente remitir cartas al Comité o a la GUT destacando y agradeciendo el trabajo de estas brigadas. Según los autores de este artículo, el trato entre los componentes de las brigadas y miembros del ejército es tan cercano que se forjan amistades entre ambas facciones⁴⁶⁵. También reseñan los obstáculos y duras condiciones que han

⁴⁶⁴ Mijaíl Jrápchenko, presidente del Comité para los Asuntos de las Artes, había remitido el 24 de junio de 1941 una carta a todos los directores de teatros de Moscú (intuimos que también dirigiría la misma misiva a directores de otros teatros del país) en la que pedía que presentaran una lista de artistas para incorporar a las brigadas de conciertos, listado que se habría de presentar ante Surin (Fondo 962, lista 3, n° exp. 951 (1) p. 12).

⁴⁶⁵ En noviembre de 1941, el comisario militar de una unidad del ejército se dirige al Comité para destacar el excelente trabajo realizado por las brigadas del frente, que pese a

de superar estos artistas para poner en escena sus espectáculos, teniendo que atravesar la nieve o ejecutar conciertos al aire libre a -34 grados⁴⁶⁶.

En este texto explican también la existencia de diferentes tipos de brigadas para diferentes tipos de públicos. Asimismo, los autores mencionan que las primeras brigadas eran algo numerosas (entre 12 y 10 personas) y se movían con dificultad por el frente. En esos momentos - febrero de 1942-, por el contrario, las agrupaciones eran menos numerosas. En los hospitales, por ejemplo, habían obtenido gran éxito pequeños colectivos de 2-3 personas (formados por cantante, músico-instrumentista, recitador/lector), según Surin y Bajraj.

Sin embargo, como también recogen los documentos del RGALI, uno de los principales problemas seguía siendo el repertorio. En el frente, las obras heroicas “*son apreciadas*”, del mismo modo que lo eran antes; el público escucha “*con amor y gratitud*” estos espectáculos y canciones como “Guerra sagrada” (“*Svyashchénnaya Voiná*”). Las brigadas que incluyen en sus repertorios humor, sátiras y chistes también tienen mucho éxito en el frente. A los soldados y oficiales les gustan, sobre todo, “*las obras en las que se recuerda el hogar, a las personas cercanas, a la amada, pero sobre todo que, en nombre de la libertad y la felicidad, la gente llevará a cabo una lucha sin piedad contra el enemigo aquí, en la*

que han de actuar bajo las duras condiciones de guerra (“ataques de aviación”, “explosiones”), “elevaron el ánimo de los combatientes” (fondo 962, lista 3, nº exp. 951 (1), p. 20).

⁴⁶⁶ En los documentos analizados hemos encontrado cartas emitidas por la Dirección General de Teatros o de Brigadas del Frente, o incluso de Instituciones Musicales, al Comité donde se quejan de las duras condiciones bajo las que trabajan sus artistas (un ejemplo lo encontramos en la memoria “Sobre el viaje del Teatro Dramático del Frente de Moscú al frente de Vóljov”, del 1 de octubre al 18 de noviembre de 1943, fondo 962, lista 7, nº exp. 1208). Si en febrero de 1942 aún persistían este tipo de protestas, intuimos que las quejas por las duras condiciones de trabajo de las brigadas del frente no fueron debidamente atendidas por el Comité ni por el Sovnarkom.

línea de fuego". Esa mención "al hogar, a las personas cercanas, a la amada" es una referencia directa a la patria que describíamos al inicio del capítulo.

Surin y Bajraj también recomiendan que los compositores se preocupen por que sus obras "heroico-patrióticas sean cada vez más concretas, que hablen sobre la gente (...) y las hazañas conocidas por el pueblo". Aconsejan a los artistas que presten atención al receptor de sus creaciones. Por ejemplo, en el frente disfrutaban, principalmente, con "canciones tipo baladas (...). El compositor debe ver ante él al auditorio al que se dirige, debe sentir sus intereses, sus inquietudes artísticas, sus gustos". Ante los soldados del frente se interpretan con enorme aceptación el aria de "Oneguin", "La Dama de Picas" de Chaikovski, "Iván Susanin" de Glinka, la apertura de Carmen, composiciones de Paganini, etc., todas ellas obras referenciadas en los documentos del Comité que incluimos en el análisis del Capítulo IV. Nos resulta curiosa esta apelación al "gusto del público". Pese a que no se hace referencia directa "a atender a los gustos del público" en los escritos del Comité, sí que es cierto que la petición de obras más cortas con protagonistas con los que se puedan sentir identificados los ciudadanos, o el esfuerzo por la ampliación del repertorio de canciones heroicas y la inclusión de obras clásicas (musicales o teatrales), son indicativos de que el Comité era consciente de que para acercarse al público y penetrar más fácilmente en su imaginario debía de hacerlo tomando en consideración los gustos de los espectadores, tanto en la forma como en el contenido de las obras. Por eso también se pidió la inclusión en estos repertorios de elementos del folclore nacional de las distintas repúblicas, que también tenía que ver con a recuperación y reincorporación al discurso de guerra de valores conservadores y presoviéticos. Con respecto a ese repertorio clásico, Surin y Bajraj

afirman que al público le gusta escuchar, además de los “*textos políticos*” de Ehrenburg, la introducción de *Guerra y Paz* de Tolstói, o alguna obra Chéjov, Gógol, Ostrovski o Shakespeare, autores que tienen en común la narración de historias heroicas de los pueblos. Lérmontov es otro de los autores que goza de gran admiración entre el público del ejército.



Ilustración realizada por Kukryniksy de Dmitri Shostakóvich, publicada en *Literatura i Iskusstvo* el 4 de abril de 1942, página 2

***Literatura i Iskusstvo*, 16 de mayo de 1942.**

★Página 2, a seis columnas en la parte inferior de la página. “El tema heroico” (“*Geroícheskaya tema*”), Mijail Jrápchenko.

En este artículo, el presidente del Comité para los Asuntos de los Artes muestra su satisfacción porque durante la guerra han aparecido “*una serie de buenas obras y sinfonías que reflejan las imágenes heroicas de nuestra realidad*”. Entre ellas, la 7ª Sinfonía de Dmitri Shostakóvich, que ha sido

bien recibida por la sociedad soviética y en la que el compositor “*con gran fuerza artística expresó el enorme contenido ideológico, pensamientos y sentimientos de un pueblo que dirige una lucha encarnizada contra los invasores fascistas*”. Así, en este texto, Jrápchenko se centra en resaltar la importancia de que el tema del “espíritu heroico” protagonice las creaciones musicales de los compositores soviéticos.

Las nuevas canciones patrióticas que se compusieron en la Segunda Guerra Mundial en la URSS gozaban de “*gran popularidad*” y pronto conquistaron el reconocimiento del público: “*Todas estas canciones, tocando diferentes partes de nuestra vida y lucha en los días de guerra, están penetradas por un único sentimiento patriótico*”. Las canciones creadas eran cantos a la lucha por un fin mayor (la victoria, la defensa de la patria), a la amistad, a la unión, a la independencia, a la valentía y al odio hacia el enemigo, y todas estas características se conjugaban, de un modo u otro, dentro del imaginario del soviético.

Mijaíl Jrápchenko considera equivocada la elección, por parte de compositores y teóricos, de la lírica como la mejor opción para expresar la temática y sentimientos de la guerra. La apuesta del presidente del Comité apunta a la “heroica” o “estilo heroico” (“*geroika*”): “*La heroica supone un enorme y variado mundo de sentimientos y experiencias: el amor a la patria, al pueblo, el odio al enemigo, la celebración de grandes hazañas, la amargura de las pérdidas, la alegría de la victoria*”. Todo así, la cuestión central es cómo introducir este género en la música, cómo hacer que en las canciones y obras musicales suenen “*con más poder los temas heroicos*”. La escasez de canciones bélicas de calidad, que sean capaces de portar esta “*geroika*”, es un problema que aún hay que reparar, en opinión de Jrápchenko.

Algunos compositores, explica el presidente, como medio para expresar el tema heroico utilizan géneros de música de cámara, romance o sentimental: *“Naturalmente, esto no puede dar resultados positivos”*. Las composiciones musicales *“lacrimógenas”*, *“los temas psicológicos”* o *“el romance melancólico y lacrimógeno”* no responden a las necesidades del momento y, por lo tanto, han de evitarse. Las imágenes musicales que se crean a partir de estos géneros tienen que ver más con *“un estado de ánimo”* y están alejadas *“de las duras experiencias que ocurren en la realidad”*. La cultura de masas había acostumbrado al público soviético a obras más *“livianas”*, de contenido romántico y de aventura. Esto, aplicado al mundo de la canción, da como resultado la composición de obras *“superficiales”* y que no respondían a las demandas del Comité. La muestra del mundo interior del protagonista es algo a evitar en cualquier ámbito artístico, puesto que no aporta nada a la concienciación ideológica del ciudadano soviético, mucho menos a su movilización.

En este sentido, el *“individualismo”* y el *“pesimismo”* tampoco tienen cabida en las nuevas composiciones: *“La idea de pesimismo es ajena a nuestra patria. La confianza positiva en nuestra victoria penetra toda nuestra vida, toda la actividad de millones de personas que luchan en el frente y trabajan en la retaguardia”*. Como el talante de la población soviética es de confianza en la victoria, las obras musicales deben encarnar *“el valor, la voluntad en la victoria, representar los más altos sentimientos patrióticos del soviético”*. Estas ideas del *“pesimismo”* y el *“individualismo”* las vinculamos con un grave problema al que se enfrentaba el Ejército Rojo desde el inicio de la guerra: las deserciones. En agosto de 1941, la Stavka había publicado la orden 270 en la que ordenaba que se eliminase a cualquier desertor y que, además, se castigase de modo equivalente a sus amigos y familiares por la infamia cometida

por su ser querido. En julio de 1942, se publicaría también la famosa orden 277 conocida como “¡Ni un paso atrás!”, en la misma línea que la 270: amenazas a los posibles desertores o traidores del Ejército Rojo, quienes eran mostrados como carentes de valía, coraje y amor a la patria.

Al igual que ocurre con el teatro, Jrápchenko recuerda que la guerra pide nuevos contenidos y nuevas formas de expresión. Si en la dramaturgia demandaba más piezas de un acto, en la música, el vals o el blues “*se pueden utilizar para canciones de masas, pero no sirven para hablar de los grandes asuntos de la época*”, pues están más vinculados, sobre todo el jazz, a la cultura popular de masas (que no es lo mismo que cultura “para las masas”).

A partir de este momento, el artículo se centra en la explicación acerca de cuál es el género musical más apropiado para expresar estas temáticas. Según el presidente del Comité, entre las formas de arte musical más destacadas se encuentra la ópera. Chaikovski decía con respecto a ella: “*la ópera tiene la ventaja de que da la posibilidad de hablar en el idioma de las masas*”. Jrápchenko lamenta que ni las personas ni los episodios heroicos de la Gran Guerra Patriótica han tenido reflejo en las obras musicales de este tipo hasta la fecha, salvo algunas excepciones. Las óperas han de reflejar:

“Los caracteres heroicos, los pensamientos, los sentimientos de la gente que lucha por la libertad y la independencia de nuestra patria, por la liberación de los pueblos amantes de la libertad del mundo; he aquí lo que debe presentar el contenido de la nueva ópera soviética sobre la guerra

patriótica, sobre cuya creación debe trabajar intensamente el pensamiento creativo de los compositores soviéticos”.

Según el líder del Comité, ya no sirven las canciones de los primeros meses de guerra, que “*deben ser ampliadas y complicadas*”. Los compositores, concluye Jrápchenko:

“... deben escuchar con todo el corazón las palabras de Stalin”: «... estudiar a la perfección sus armas, convertirse en maestros de su tema y aprender, ante todo, a golpear certeramente al enemigo» (...). La profunda devoción por la patria, el deseo de ofrecer todas las fuerzas a la lucha contra el enemigo, la enorme intensidad del trabajo creativo de los compositores soviéticos, servirán de estímulo para la creación de nuevas obras musicales, de nuevas sinfonías y óperas, de nuevas canciones en las que se ensalzará con inolvidable fuerza la lucha heroica del pueblo soviético (...)”.

La patria, una vez más, es el impulso hacia la lucha heroica del pueblo y el ejército soviéticos.

Literatura i Iskusstvo, 30 de mayo de 1942.

★Página 3, a seis columnas en la parte inferior de la página. “La dramaturgia soviética contemporánea” (“*Sovreménnaya sovétskaya dramaturgiya*”), M. Jrápchenko.

Si en el número anterior Jrápchenko analizaba el escenario y necesidades de las composiciones musicales soviéticas durante la guerra, en este nuevo artículo el presidente del Comité atendía a la situación del teatro soviético,

realizando una serie de críticas y recomendaciones a los dramaturgos de la URSS.

El artículo comienza trazando el perfil del nuevo espectador, interesado en el teatro y capaz de conmoverse con sus obras:

“El desarrollo del arte en los días de guerra ha mostrado que el teatro soviético y la dramaturgia están llamados a jugar un papel social prominente. El interés hacia el arte teatral que tienen los trabajadores de nuestro país es extraordinariamente grande. El espectador soviético percibe con especial emoción los espectáculos sobre la guerra patriótica, sobre la heroica lucha de nuestro Ejército Rojo contra los ocupantes fascistas. Cada escena de cada espectáculo provoca una encendida respuesta del espectador”.

El interés que despierta el teatro entre la población justifica *“la responsabilidad de los dramaturgos soviéticos ante el pueblo”*. Jrápchenko enumera a algunos autores que trabajan en nuevas obras: N. Pogodin, A. Korneichuk, Virtá, K. Símonov, V. Kaverin, L. Leónov, K. Finn, A. Brushtéin, etc. También destaca otros autores de las distintas repúblicas soviéticas. Como obras más destacadas menciona *Rusos, Una casa sobre la colina, Partisanos en las estepas ucranianas, En vísperas, Oleko Dúndich, Nadezhda Dúrova*, y otras piezas galardonadas con el Premio Stalin y también citadas en los documentos del Comité.

Mijaíl Jrápchenko hace referencia a una reunión mantenida con dramaturgos soviéticos en la que *“fue severamente subrayado el descontento de lo creado hasta la fecha en el ámbito de la dramaturgia”*.

En esta reunión se insistió en que la *“lucha heroica de nuestro pueblo y el enorme alcance de los acontecimientos obligan a los dramaturgos a no limitarse”* sólo a diseños de bocetos y fragmentos literarios; son necesarias obras *“prominentes”, “monumentales”,* en las que se representen *“generalizaciones artísticas de los acontecimientos de la guerra patriótica”,* de *“las grandes acciones de los héroes”*. Algunos de los participantes en el encuentro intervinieron para defender que la creación de obras monumentales era un tema a largo plazo, es decir, que era necesario que se desarrollase el acontecimiento en su totalidad antes de poder escribir, de forma veraz, acerca de él. Se discuten aquí los aspectos de la *“distancia histórica”* para tratar determinados acontecimientos y del tiempo con el que cuentan para escribir sus trabajos. Los defensores de este punto (la imposibilidad de componer *“piezas monumentales”* a corto plazo) argumentan que el artista puede únicamente *“retratar episodios aislados de la guerra y llevar a cabo un trabajo de carácter preparatorio”,* dadas las condiciones de la guerra. Por el contrario, Jrápchenko sostiene que este punto de vista es *“incorrecto”* y les replica que la *“experiencia de la historia del arte”* ha demostrado que muchas de sus más destacadas obras fueron creadas en las *“huellas frescas de los acontecimientos y a corto plazo”*. Este tema de la *“distancia histórica”* y las *“generalizaciones de los acontecimientos”* estaría relacionado con la necesidad de incrementar el número de obras producidas a gran velocidad. Unos meses antes, desde las páginas de este mismo periódico, se había subrayado la necesidad de *“veracidad”* en las producciones artísticas. Con la introducción obras monumentales que registrarán *“generalizaciones artísticas de acontecimientos históricos”,* consideramos que esa veracidad se perdería por falta de datos reales. En los primeros años de guerra, cuando el ejército de la URSS estaba en claro retroceso y acosado por la Wehrmacht, ser capaces de mostrar grandes

batallas ganadas por héroes soviéticos y ciudadanos en actos admirables y abnegados, se convertía en un imprescindible de la propaganda soviética para la movilización y, sobre todo, para que el ánimo del ejército y la población no decayera. No se podía, por lo tanto, esperar a que el acontecimiento culminase para escribir sobre él.

Al enfrentarse a una obra, el dramaturgo ha de prestar atención, sobre todo, a la “temática”. En el momento en el que Jrápchenko escribe este artículo, “la predominante mayoría” de las piezas están dedicadas a la lucha partisana: “Indudablemente, las piezas sobre el movimiento partisano son muy necesarias”. Sin embargo, Jrápchenko muestra su descontento con respecto a que a menudo estas obras conllevan un carácter “especulativo” y lo que representan es “fruto de pura fantasía (...). No se percibe en estas obras el conocimiento de la vida, de la gente real”. Critica que en este tipo de composiciones hay escenas que no responden a la realidad, que son artificiosas y que reflejan situaciones forzadas.

El presidente del Comité se pregunta sobre qué debe escribir la dramaturgia soviética y concluye:

“Nuestra dramaturgia debe escribir sobre lo que conoce bien (...). En primer lugar, necesitamos obras sobre el Ejército Rojo, sobre los combatientes y comandantes. El país conoce muchos gloriosos nombres de héroes, de líderes militares soviéticos. Las imágenes de héroes de la guerra patriótica y las imágenes de líderes militares del Ejército Rojo deben de ser representadas en las obras dramáticas”.

Por otra parte, se hace imprescindible que estas obras también estén protagonizadas o cuenten con la participación destacada del ciudadano común:

“El frente está indisolublemente ligado a la retaguardia. En la retaguardia millones de personas trabajan para el frente, para la victoria. Son necesarias obras sobre el trabajo heroico de los trabajadores de la retaguardia, estajanovistas en tiempos de guerra, sobre el elevado entusiasmo patriótico que envuelve a todo nuestro país. Necesitamos obras sobre el pueblo koljosiano, sobre sus gentes, sobre las mujeres-koljosianas que han sustituido a los maridos que se han ido al frente”.

Ambos tipos de héroe (el “común” y el “militar”) eran referidos en los documentos del Comité. ¿Por qué en este momento? Como decíamos, a mediados de 1942 el Ejército Rojo estaba siendo literalmente masacrado por el ejército alemán. Era necesario recordar que ese Ejército Rojo forjó algunos de los más grandes combatientes de la historia del país y podía ser fuente inagotable de experiencias heroicas (verdaderas o no). En cierto modo, lo que se pretendía con esta propuesta temática era recuperar la confianza y el prestigio del ejército soviético, que había sido motivo de orgullo durante décadas, aunque fuera casi más un mito que una realidad. Toda la carga ideológica y sentimental ligada al soldado soviético era fácilmente extrapolable al ciudadano, que veía en sus combatientes a personas dignas de admiración y ejemplo. Por otro lado, presentar al ciudadano como un “héroe” tenía una misión principal: su movilización. Si era capaz de creer que poseía aquellas características que el arte atribuía al “héroe común”, le sería más fácil atender a las demandas del Estado-Partido en relación a la guerra. En este sentido, Jrápchenko insistía

en que las creaciones teatrales habrían de evidenciar las características de los ciudadanos soviéticos:

*“En estos días de terribles experiencias se han revelado con especial claridad las elevadas **cualidades morales** [negrita en el original] del individuo soviético: su fuerza de espíritu, su devoción sin límites por la patria, su fortaleza, su confianza en la victoria. Estas elevadas cualidades morales del pueblo, educado por el partido comunista, permitieron soportar las difíciles pruebas que nuestra patria atraviesa en los días de guerra”.*

Para Jrápchenko, un ejemplo de obra que combina la representación de los acontecimientos de la guerra con la muestra de las características y valores del ciudadano soviético es *El Frente* de Solov’ev, que narra *“acontecimientos relevantes de la guerra patriótica, pero también muestra la vida de una familia”*. El presidente advierte, no obstante, al autor de que no puede limitarse *“a las estrechas imágenes de la historia de una familia”*, sino que ha de enmarcarlo en el *“carácter multinacional de los acontecimientos de la guerra patriótica”*.

El presidente del Comité también lamenta la tendencia en la dramaturgia al retrato de la gente en el periodo de la guerra patriótica dentro del *“género del drama de aventuras”*, que debe su influencia sobre el espectador *“a sus métodos efectistas”*, al uso del *“truco fácil”*: *“El error de muchos dramaturgos consiste en creer que cualquier acontecimiento puede ser reflejado en cualquier género”*. Esto está relacionado con lo que mencionábamos en el artículo precedente con respecto al desarrollo, en décadas anteriores, de la cultura de masas, que había ofrecido al espectador obras más *“comprensibles”* y *“sencillas”* (ideológicamente) y

con menos pretensiones, centradas en el mero entretenimiento, por lo que el romanticismo o la aventura eran sus elementos centrales.

Para Mijaíl Jrápchenko, la dramaturgia soviética no puede dejar de reflejar el heroico pasado del pueblo ruso, sus luchas y victorias históricas:

“Las imágenes heroicas del pasado, la lucha histórica por la libertad y la independencia de los pueblos de nuestro país, inspiran ahora a nuestros soldados y comandantes en hazañas bélicas. La representación de las etapas esenciales del desarrollo del pueblo ruso ayudará más claramente a comprender nuestras antiguas tradiciones, a ver con más claridad la fuerza e invencibilidad de nuestro pueblo”.

Esto supone el “descubrimiento histórico veraz de los acontecimientos y héroes de nuestro pasado”, con obras de corte histórico como *Iván el Terrible*, de Tolstói, aunque para el presidente del Comité esta pieza no “resuelve preguntas de la rehabilitación histórica de *Iván el Terrible*”.

Para concluir, Jrápchenko expone que de los dramaturgos soviéticos se exige “elogiar a los héroes de la gran guerra patriótica, sus hazañas sin igual, su amor y devoción sin límites por la patria, mostrar el gran entusiasmo en nuestro país, el indestructible vínculo del ejército y el pueblo, la firmeza de la retaguardia; todo esto debe convertirse en ejemplo” para las obras y escenarios soviéticos.

Es así que el espectador habrá de esperar de los dramaturgos la plasmación en sus obras de imágenes de los héroes de la Gran Guerra Patriótica que se convirtieron en:

La batalla de Stalingrado estaba próxima a su comienzo. Mientras tanto, las tropas nazis, acompañadas por soldados rumanos y otras fuerzas del Eje, avanzaban hacia las ricas regiones del Cáucaso a gran velocidad, cosechando victoria tras victoria. El interés por ocupar esta zona radicaba, principalmente, en la riqueza de sus pozos petrolíferos, que podrían proveer de combustible al ejército alemán desde la misma zona de conflicto. Posteriormente, una vez el territorio fue “reconquistado” en 1944, los pueblos checheno, ingusetio, karachai y balkar, acusados de “colaboracionistas” y “traidores”, fueron deportados en trenes, en condiciones infrahumanas, a Asia Central y Siberia. Por eso en estos momentos, en el verano de 1942, se hacía más necesario que nunca recordar en los mensajes propagandísticos que en el alma del soviético debía sobresalir su capacidad de “*persistencia, resistencia y valentía*”.

El texto anima a que todos los agentes de las artes, escritores, músicos, artistas, actores, trabajadores del cine, etc. se planteen qué debe hacer la literatura y “*cuál es el deber del arte en estos días*”.

Según indica el editorial, son ejemplos del tema que el arte ha de cubrir la obra *Rusos* de Símonov, ejemplo de la idea de resistencia (*stóikost'*, también “fuerza de espíritu”) “*que llega a través de las actuaciones de los héroes*”; los versos de Tvardovski en “*Otrechénie*”, que hablan sobre un hijo al que sus padres vuelven la espalda al saber que huyó del campo de batalla (un desertor, castigado por las órdenes 277 y 270); o los artículos de A. Tolstói o I. Ehrenburg en *Kráznaya Zvezdá* o *Pravda*. Y junto al necesario tema de actualidad del momento, las sempiternas referencias al “*amor hacia la patria, el profundo patriotismo, el odio hacia los invasores*”. Por supuesto, no hay que olvidar los libros de los grandes

clásicos como León Tolstói, Lérmonov o Rustaveli, que retrotraen a una gloriosa época pasada y “*son también actualidad hoy*”. Cuando el artista piensa en el destino de Rusia, recuerda “*su doloroso camino, sus gloriosas tradiciones, sus grandes hijos: Nevsky, Suvórov, Kutúzov*”. Su deber es, ante todo, hablar de esos temas al pueblo, al ejército, “*para que su palabra incendie los corazones*”. Como dijo Mayakovski y rememora este editorial para finalizar: “*La palabra es el adalid de la fuerza humana*”.

***Literatura i Iskusstvo*, 10 de octubre de 1942.**

★Página 3, a cuatro columnas en la parte inferior centrada de la página. “Imagen y esquema” (“*Óbraz i sjema*”), Y. Kaláshnikov.

Yuri Kaláshnikov, director de la Dirección General de Teatros, vuelve sobre la cuestión de que el tema central de la dramaturgia soviética ha de establecerse en función de las necesidades impuestas por la situación bélica. En este texto critica con dureza, como ya hicieran otros compañeros del Comité, el espacio que los dramaturgos han concedido en sus obras a los partisanos: “*Los partisanos se convirtieron en los héroes de las primeras obras sobre la guerra patriótica*”, sobre todo en obras como *El Frente*, *En vísperas*, *Una casa sobre la colina*, etc.

Según el director de la Dirección General de Teatros, “*la vida*” es la que le indica al dramaturgo el tema a tratar. En su opinión, los dramaturgos parecían experimentar un “*especial placer*” en mostrar hábitos y estados de ánimo “*pacíficos*”, y en un estado de guerra, no son los más adecuados. Los espectáculos protagonizados por partisanos se caracterizaban por la presencia de “*mucho amor*”, mucho “*recuerdo del pasado*” y muchos “*episodios cómicos*”. Sin embargo, en estos temas “*realmente se ahogaron las nuevas características del carácter humano*” y los

dramaturgos se vieron obligados a introducir frases forzadas, generales y poco expresivas, “*de mitin*”, para “*ratificar la disposición hacia la lucha, la valentía y el patriotismo de los personajes*”. La “*inmovilidad interior*” del carácter del personaje ha exigido una “*recepción especial de la animación de la acción*”. Es decir, al ser estos personajes portadores de unas características “no apropiadas” a las necesidades del momento, los dramaturgos habían tenido que “forzar” las frases, el carácter del propio personaje y sus acciones para intentar, de ese modo y sin éxito, ajustarlo a las exigencias del Comité.

Kaláshnikov pone como ejemplos de obras partisanas de este tipo *El humo de la patria* y *Chervonnye ostrová*, de Evgueni Permyak. En estas obras, “*los partisanos realizan no pocas proezas*”: ayudan a unidades del Ejército Rojo a destruir a los alemanes, capturan hitlerianos y “*siempre sin especial esfuerzo ni pérdidas*”. Además, en el momento más crítico siempre interviene la “suerte”. Los partisanos que protagonizan estas obras viven “*con una sonrisa en los labios*”, “*sin experimentar dificultades serias*”. Para intentar minimizar esta falta de rigor, según Kaláshnikov, los dramaturgos de vez en cuando introducen “*peligros e infortunios*” en la trama, con lo que finalmente realizan un “*retrato idealizado*” de la vida y la lucha del partisano. De este modo, estas piezas carecen de una “*sensación viva concreta de la realidad*”; la representación es “*simple*”.

Por el contrario, la obra *Partisanos en las estepas de Ucrania*, de Korneichuk, presenta una alternativa de salida “*a los límites del estándar establecido*”. Se trata de una comedia nacional donde “*la risa se convierte en la expresión de la fuerza y confianza del pueblo en su victoria*”.

Entre las últimas obras sobre partisanos, de desigual calidad, también cita *Inmortal*, de Gladkov y Arbúzov. Kaláshnikov recomienda a los dramaturgos prestar especial atención al “*proceso de formación de las nuevas cualidades del carácter del ciudadano soviético y del patriota*”.

De nuevo, en un momento crítico de guerra como fue la campaña el otoño de 1942, con la inmensa gravedad de los hechos que ocurrían en Stalingrado, principalmente, las obras que pudieran parecer “superficiales” o mostrar a personajes que alcanzan éxito sin esfuerzo eran absolutamente contraproducentes para la propaganda del momento. La batalla iba a ser cruenta y larga, y era necesario esperar de sus participantes gran capacidad de sacrificio, entrega, fortaleza, confianza en la victoria y esfuerzo sin límites. Sin embargo, esto no era óbice para que se crearan también piezas en las que hubiera espacio para la risa, como la mencionada de Korneichuk, siempre que esa risa fuera acompañada de una lucha intensa por la defensa de la patria y en la que sus protagonistas encarnasen valores profundos y mostrasen las mejores “cualidades del carácter del ciudadano soviético y del patriota”.

***Literatura i Iskusstvo*, 31 de octubre de 1942.**

★Página 2, a 6 columnas en la parte inferior de la página. “En Uzbekistán”, A. Solodóvnikov.

Este artículo es un informe escrito por Aleksánder Solodóvnikov, vicepresidente del Comité para los Asuntos de las Artes, a raíz de su viaje a Uzbekistán, en el que describe la historia y la vida cultura del país, habla de sus más ilustres artistas y destaca sus mejores logros. El vicepresidente escribe puntualmente informes de este tipo sobre diferentes repúblicas de

la URSS (como el publicado sobre Turkmenistán el 14 de noviembre del mismo año, página 4, a cinco columnas en la parte inferior de la página).

En su visita a Taskent ha asistido al “*espectáculo más afamado del país*”, la ópera “*Tajir y Zujra*”, representada más de 300 veces y creada por el compositor azerí Dzhafarov. Los protagonistas son los “Romeo y Julieta” uzbekos y la obra ha sido escrita por el poeta Sabir Abdullá. Apunta el vicepresidente que la mayoría de espectáculos a los que ha asistido son creaciones de autores uzbekos y/o están protagonizados por uzbekos, aunque también se escenifican funciones como *Otelo*, *Desdémona* u *Oleko Dúndich*. Con esto, en nuestra opinión, buscaba incidir en el carácter nacional del arte de cada república, cuyo desarrollo se alentaba desde el propio Comité, que también abogaba por promocionar a artistas y temáticas locales para aproximarse con más facilidad al espectador. En algunos documentos del Comité hemos encontrado referencias similares. Por ejemplo, sobre unas brigadas que informaban de sus actuaciones en Ucrania para las que habían adaptado sus repertorios al lugar, incluyendo más autores de la república y abordando temas locales (Fondo 962, lista 7, nº exp. 1019, p. 22-23).

Uno de los reproches que Solodóvnikov remarca en el desarrollo del arte uzbeko es la falta de espacio en el repertorio de compositores de otras zonas de la URSS: “*Ahora el Teatro Académico piensa poner en escena espectáculos de los mayores maestros del teatro ruso que se encuentran en Uzbekistán. ¡Ya era hora!*”. El vicepresidente considera esta medida “*necesaria e importante*”, pues ayudará a los actores y directores del Teatro Académico de Uzbekistán “*a crecer*”. Cabe recordar que muchos artistas de Moscú, Leningrado y de lugares próximos al frente, fueron evacuados hacia Asia Central, donde continuaron con su labor creativa,

por lo que no era tan complicado que sus piezas también ocuparan los escenarios uzbekos, aunque su temática quizá no atraería del mismo modo al público de la república por no conocer de primera mano la cultural del lugar. Sin embargo, estos autores evacuados, al estar alejados del frente, tal vez carecían de material para crear composiciones según las exigencias concretas del Comité.

A pesar del gran trabajo del arte dramático en Uzbekistán, Solodóvnikov tiene la sensación de que “*los artistas uzbekos podían haber hecho más*”, ya que “*el arte es un arma afilada en manos del pueblo soviético que lucha contra los ocupantes hitlerianos*” y ha de reflejar los “*enormes acontecimientos de nuestros días*”. El vicepresidente denuncia que la dramaturgia uzbeca aún no ha respondido positivamente a la demanda de una mayor producción de obras de temática contemporánea: de las 35 obras de dramaturgia encargadas en 1942 por la dirección del arte uzbeko, sólo 9 son de temática actual. Unido a esto, Solodóvnikov lamenta la carencia de preparación entre los cuadros creativos más jóvenes y la escasez de departamentos y facultades de arte para formarlos. De nuevo, creemos que la lejanía con respecto a los puntos capitalinos podría ser la razón que dificultaba la formación de estos nuevos artistas, que probablemente también carecían del material necesario para su educación y a los que la información llegaría con retraso, si es que lo hacía.

Literatura i Iskusstvo, 27 de marzo de 1943.

★ Página 4, a 6 columnas en la parte inferior de la página. “Vivo y muerto” (“*Zhivoe i mertvoe*”), Y. Kaláshnikov.

Según Yuri Kaláshnikov, las obras de teatro sobre la retaguardia se dividen en dos grupos: drama, la mayoría (con obras como *Petr Krymov*,

de K. Finn, *Dar'ya* de M. Kozakov, o *Ural'tsi* de M. Slominski, etc.); y en menor medida, comedias (como la obra *Soldatskie Zhenki-Las mujeres de los soldados-* de N. Virtá, entre otras): “*La acción del drama casi siempre ocurre en el corazón de ingenieros y trabajadores evacuados de fábricas, y la de la comedia, en la aldea koljosiana*”. Dentro de los límites de estos géneros, el dramaturgo estará obligado a “*ofrecer una imagen de verosimilitud en cuanto a los sentimientos y acciones de los personajes «en las circunstancias propuestas»*”.

Kaláshnikov se detiene en algunas de las obras enumeradas para destacar ciertos aspectos o poner en evidencia sus carencias, de modo que sirvan como advertencias o recomendaciones para otros autores. La pieza de Finn, por ejemplo, está protagonizada por un ingeniero movilizado contra el enemigo que supedita su vida “*al glorioso asunto de la defensa de la patria. Él quiere y puede vivir sólo así y no de otro modo*”. Su protagonista, Krymov, “*con una pasión extraordinaria, casi obsesión, lucha en los días, horas y minutos cercanos a la puesta en marcha de la fábrica, porque para él se miden con la sangre y la vida de los soviéticos que luchan en el frente o sufren bajo el yugo de los ocupantes alemanes*”. De este modo, la imagen de Krymov “*es veraz porque esta persona conoce el dolor y los fracasos, supera todas las dificultades y, con constancia, se dirige hacia el objetivo y vence*”. Sin embargo, el presidente de la Dirección General de Teatros critica, entre otras cosas, que el autor no vea “*la importancia y la riqueza de contenido del conflicto central del drama*”, “*busca complicaciones y se ahoga con «los complementos»*”. Hace del protagonista una “*persona infeliz en la vida personal*”, empezando con “*un irrisorio escándalo con su mujer*”, Olga, que “*no es necesario*”. De nuevo, la imagen de un héroe común en el que no se han de percibir debilidades sentimentales.

Como ya hiciera en otros artículos, reprocha a los dramaturgos soviéticos que no confíen “*en la vida*”, que no agoten sus contenidos y sólo muestren “*una parte del proceso*”. Recrimina a Finn que su protagonista sea un héroe en soledad, hecho que, para Kaláshnikov, no se ajusta a la realidad soviética: “*Petr Krymov debe, en nuestras obras, tener la posibilidad de trabajar y crear rodeado de compañeros en armas y amigos*”. Por lo tanto, termina el director de la Dirección de Teatros:

“... se hacen innecesarias en nuestras obras de teatro las técnicas melodramáticas y vodeviles. Así, la pena y los sufrimientos de los héroes adquirirán la hombría y severidad necesarias. Así, el entusiasmo y la alegría de las victorias laborales de los koljosianos perderán la ligereza de vodevil y el convencionalismo de la opereta. Así, lo muerto no tapaná a lo vivo”.

Literatura i Iskusstvo, 5 de junio de 1943.

★Página 3. Bajo el titular general “La dramaturgia en tiempos de guerra” se agrupan una serie de artículos confeccionados a partir de las intervenciones de los participantes en la reunión de críticos y agentes de teatro celebrada en esas fechas. A siete columnas, en la parte inferior de la página, encontramos el texto “Problemas de la dramaturgia soviética” (“*Provlemy sovetskoi dramaturgii*”), de Mijaíl Jrápchenko.

A mediados de 1943, las principales obras de la dramaturgia soviética seguían siendo *El Frente*, de A. Korneichuk, *Rusos*, de K. Símonov, e *Invasión* de L. Leónov, y desde el Comité se referían a ellas como ejemplos a seguir por los escritores de teatro. Mijaíl Jrápchenko mantiene que las obras del inicio de la guerra eran, sobre todo “*esbozos*

esquemáticos de los acontecimientos (...) parecían simples ilustraciones de informes bélicos". Las piezas creadas posteriormente ya comenzaron a poner de relieve las características más significativas de la gente, de "*su mundo interior*", tal y como exigía el Comité, pero evitando enfoques simplistas que tendieran hacia el romanticismo o la aventura.

El presidente del Comité utiliza como ejemplo la obra de Korneichuk, en la que son confrontados dos tipos de líderes militares: "*Górllov, retrógrado, conservador, que no desea aprender en la experiencia de la guerra contemporánea; y Ognev, un joven y talentoso comandante de la escuela estalinista, líder de guerra audaz y con iniciativa, que aprendía en la experiencia de la guerra la elevada maestría de la dirección de las tropas*".

Con respecto a la obra de Símonov, Jrápchenko afirma que las imágenes de "*Safónov, Valya, Globa mostradas por K. Símonov en "Rusos" atraen la verdad vital de la expresión artística. K. Símonov ha plasmado brillantemente la fuerza, valentía y la voluntad en la victoria, las mejores cualidades de los soviéticos que libran la sagrada guerra contra el ocupante germano-fascista*".

En cuanto al trabajo de Leónov, *Invasión*, según Jrápchenko "*muestra la grandeza de espíritu y la belleza interior de los soviéticos, su férrea resistencia frente a las duras experiencias. Esta obra de teatro trata sobre los infinitos sufrimientos que ha traído a nuestro pueblo el fascismo, sobre el odio y la inquebrantable unidad del pueblo soviético*".

Otras obras como *Inmortal* de Arbúzov y Gladkov, *General Brusílov* de Sel'vinski, *12 meses* de Marshak, *Territorio Lejano (Dalekii krai)* de

Shvarts, o *Petr Krymov* de K. Finn, son consideradas “*contribuciones positivas a nuestra dramaturgia*” a pesar de que muestran algunas “*carencias*”, como “*esquematismo de las imágenes aisladas, laxitud de las composiciones, pobreza del lenguaje*”.

Jrápchenko considera que la dramaturgia soviética ha de cuestionarse qué ideas e intereses nacionales han de presentarse como base a partir de las cuales poder dar forma al auténtico arte soviético. Si el artista quiere que su voz se escuche, “*llegar al corazón de los soviéticos y hacerlo arder*”, encontrará “*sus temas en la vida y la lucha nacional*”. Mijaíl Jrápchenko no olvida mencionar tampoco la importancia de una de las más célebres aportaciones de Símonov a la literatura de guerra, el poema “*Espérame*”.

“*Las estampas literarias y los estereotipos tienen una enorme influencia en nuestra dramaturgia bélica*”, continúa el presidente del Comité. Por ejemplo, algunas obras representan “*la imagen del viejo profesor*”, como las de K. Finn *El secreto de la belleza (Sekret krasoty)* o *Noches moscovitas* de Pogodin. Si antes el profesor solventaba problemas relacionados con la Revolución de Octubre, la industrialización, la colectivización o la educación física, ahora se atormenta con problemas sobre la guerra, la evacuación o la lucha partisana.

La imagen del “*héroe soviético clásico*” -que describimos en el apartado 6.2.4., principalmente- también es muy debatida en las recomendaciones del Comité. Así, Jrápchenko estima que “*los principales héroes de la dramaturgia soviética*”, que a veces los dramaturgos olvidan, han de ser:

“*Los heroicos defensores de nuestra patria: soldados y comandantes del Ejército Rojo y héroes de la retaguardia*”

soviética que forjan armas para el frente en las fábricas e industrias. Generalmente, la variada vida de la retaguardia soviética se queda, en gran medida, fuera del campo de visión de los dramaturgos soviéticos. Son muy pocas las obras sobre la retaguardia, y las que se hacen, con rara excepción, no comunican procesos interesantes y profundos que ocurren en el país. Faltan obras dedicadas a las aldeas de koljoz (...). La vida, lucha y el heroico trabajo de la gente de la retaguardia soviética presentan un material no convencional por su riqueza, que debe encontrar su encarnación en la dramaturgia, en el escenario de los teatros soviéticos”.

El objetivo sería crear imágenes generales “*del heroísmo de masas de nuestro pueblo*”, “*imágenes que emocionen a millones de personas*”.

Ahora que el Ejército Rojo comenzaba a ganar terreno, quizá era más interesante para la propaganda insistir más en la representación del “abnegado ciudadano que trabaja en la retaguardia”, pues su labor no podía bajar el ritmo, ya que armamento, municiones, alimento y otros tipos de aprovisionamientos debían seguir llegando al frente, aunque la amenaza en él fuera disminuyendo.

Rememora Jrápchenko el discurso del 7 de noviembre de 1941 en el que Stalin dijo que en la guerra serían inspiración “*la imagen valiente de nuestros grandes ancestros: Aleksánder Nevsky, Dmitri Donskói, Kuzmá Minin, Dmitri Pozharsiki*⁴⁶⁷, Aleksánder Suvórov, Mijaíl Kutúzov”. En este sentido, el jefe del Comité considera importante cuidar el tratamiento de

⁴⁶⁷ El mercader Kuzmá Minin y el príncipe de la Dinastía Rúrika Dmitri Pozharski, héroes nacionales, lideraron la lucha contra la invasión polaca de principios del siglo XVII.

los temas históricos en el teatro, ya que al final se trata de una “*exhibición de la riqueza de las fuerzas interiores de nuestro pueblo*”.

6.2.4. El héroe

Literatúrnyaya Gazeta concede un importante espacio a los relatos periodísticos que describen la figura del “héroe”, fundamental en la definición del imaginario soviético. Tal vez, el aspecto más interesante en este sentido es que este héroe es siempre “uno de los nuestros”, alguien con el que el ciudadano y el soldado se podrían identificar fácilmente. No es el “héroe de nuestro tiempo” de Lérmontov; es un personaje positivo y sencillo que encarna los mejores valores del ruso y del nuevo soviético; es el “ciudadano común” al que encumbra el realismo socialista, que se forja para darle alas y hacerle creer que él también puede y ha de aspirar a la autorrealización con el objetivo de progresar en su vida, mediante su esfuerzo y trabajo, y contribuir, con su actitud y acciones, a la victoria soviética sobre la Alemania nazi. El héroe es aquel que lo da todo por la patria: quien trabaja más, quien mata a más alemanes, quien se sacrifica por la victoria hasta extremos casi inhumanos e incluso da la vida por la ella. Veremos en este epígrafe algunas de las características que se atribuyen a esta imprescindible figura en la propaganda soviética de guerra, aunque algunas de ellas ya han sido esbozadas en los artículos precedentes.

No obstante, además del “héroe común”, en estos textos también se trata la figura más tradicional del “héroe militar”: grandes dirigentes militares y líderes históricos como Mijaíl Kutúzov, el almirante Najímov, Aleksánder Suvórov, Aleksánder Nevsky, Pedro el Grande y, más adelante, otros como Konstantín Rokossovski o Gueorgui Zhúkov, quienes participaron en la Segunda Guerra Mundial.

Stalin y los dirigentes militares que participaron en la Gran Guerra Patriótica son presentados como héroes, sobre todo, en el último año de guerra, mientras que el “héroe histórico” (personajes como Chapáev, Nadezhda Dúrova u Oleko Dúndich, y los arriba mencionados Suvórov o Nevsky) y el “héroe común” aparecen con constancia desde el comienzo del conflicto.

Literatúrnyaya Gazeta, 6 de julio de 1941.

★Página 3, a dos columnas alineadas a la derecha. “Heroísmo en la retaguardia” (“*Geroizm v tylu*”), Marietta Shaginyán.

La escritora Shaginyán refiere en su artículo cómo cualquier ciudadano, en el frente o la retaguardia, puede convertirse en héroe. Subraya la existencia en el carácter soviético de un enorme deseo de ayudar en el frente, de poner todas sus fuerzas, conocimientos e incluso sus propias vidas al servicio de la victoria. Ese deseo:

“... arde ahora en el corazón de cada soviético, del anciano al niño, y se necesita que este deseo encuentre una forma correcta de encarnación. Cada uno de nosotros debe recibir su sitio preciso en la estructura. Al levantarse, por las mañanas, nos preguntaremos: ¿qué hay que hacer hoy para el frente? Al acostarnos, por la noche, nos diremos: ¿has hecho todo lo que de ti se esperaba?”.

Shaginyán presenta aquí el trabajo del ciudadano desde la retaguardia como un deber patriótico, con la misma carga de heroísmo que el realizado por un soldado en el frente. No se trata de una obligación, sino de la respuesta a la llamada de la patria y la entrega “voluntaria” a su

misión en la guerra. El sentimiento del deber con la patria es el catalizador de la movilización de la población y, por lo tanto, un recurso muy utilizado en los primeros meses de guerra.

***Literatúrnyaya Gazeta*, 30 de julio de 1941.**

★Editorial. “Heroísmo popular” (“*Narodnyi geroizm*”).

En la introducción de este epígrafe hablábamos del héroe común encarnado en el ciudadano de a pie o en el soldado. En este editorial hemos encontrado algunas referencias en relación al militar soviético, capaz de ejecutar acciones heroicas que podrían hacer peligrar su vida: *“Cada día trae nuevas evidencias de fortaleza, valor y heroísmo del ejército rojo, que combate no por la vida, sino por la muerte contra el acérrimo enemigo de la humanidad: el fascismo”*.

El editorial repasa las conquistas alemanas, que ya han llegado a Bélgica, Holanda y Francia, pero que *“no han alcanzado ni un centro de vital importancia”* en la Unión Soviética. Otorga al pueblo soviético, a sus trabajadores, *intelligentsia* y koljosianos el honor de haber acabado *“con el mito de la invencibilidad de las tropas germanas”*.

El texto incluye varios ejemplos del heroísmo soviético con protagonistas “reales”. Narra la historia de un general herido que al conocer que su unidad ha sido capturada, abandona el hospital y sale en su búsqueda; o la de otro militar que a lo largo del frente recoge a heridos que traslada a sus espaldas, recorriendo kilómetros a pie, hasta los hospitales.

Por último, cabe destacar que en este artículo aún se presenta a Stalin como el líder que guiará al pueblo hacia la victoria (*“Stalin nos conduce a*

la victoria”), idea que irá perdiendo protagonismo a lo largo de los meses. Recuerda, asimismo, el discurso de Stalin unas semanas antes, que sostenía que la guerra con Alemania no era una guerra entre dos ejércitos, sino una “*guerra patriótica de todo nuestro pueblo contra los bárbaros armados*”.

***Literatúrnyaya Gazeta*, 13 de agosto de 1941.**

★ Página 2, a dos columnas alineadas en la parte superior derecha de la página, bajo el cintillo “En las batallas por la patria”, “Teniente Maksímov”, S. Bondarin⁴⁶⁸.

El artículo narra la historia del teniente Maksímov y responde a las exigencias, por parte del Comité, de reflejar en las obras artísticas el trabajo valeroso y el desarrollo personal de los ciudadanos comunes y soldados y oficiales del ejército durante la Gran Guerra Patriótica. Para que el soviético se vea reflejado en los personajes de las obras artísticas y aspire a imitar sus logros, el protagonista debe ser creíble, vivir una vida ordinaria y atravesar las mismas dificultades que cualquier otra persona. Su diligencia, motivación y gran amor a la patria permitirán al protagonista superar estas dificultades y salir victorioso de su misión. El ejemplo de Maksímov encaja perfectamente con estas características/requerimientos: perteneció en su juventud al Komsomol, posteriormente asistió a la escuela de pilotos marinos y finalmente ingresó en la Armada. Trabajó mucho para llegar alto, siempre guiado por el “*amor a la patria*” y “*la devoción por la tarea del Partido de Lenin-Stalin*”. Desde el primer día, mostró su disposición y valentía y se enfrentó a los nazis con su avión. Otro objetivo del artículo es introducir

⁴⁶⁸ Este corresponsal de *Literatúrnyaya Gazeta* para la Armada escribe sobre la marina soviética y el trabajo y combates en los que participan sus marineros y oficiales.

en el imaginario soviético la idea de que existe la igualdad de oportunidades independientemente de la procedencia social de la persona, ya que con fidelidad, constancia y entrega en el trabajo cualquier ciudadano puede convertirse en un héroe de la patria.

***Literatúrnyaya Gazeta*, 13 de agosto de 1941.**

★ Página 3, sección titulada “Bibliografía” a dos columnas y que incluye varios artículos que presentan novedades bibliográficas. Breve a dos columnas sin firmar, “La batalla del hielo” (“*Ledovoe poboishche*”).

Se trata de la reseña de un libro para niños que pertenece a la serie “Biblioteca Bélica del Escolar”. El libro muestra “*episodios históricos de la lucha heroica del pueblo ruso contra los invasores extranjeros*”. Rememora, entre otros acontecimientos, la fecha del 5 de abril de 1240, cuando los alemanes fueron derrotados por el ejército de Nevsky. “*El pueblo soviético (...) recuerda las hazañas de los antepasados, que siempre derrotaron a sus agresores alemanes*”. El título del libro hace referencia a la conocida como “Batalla del lago Peipus” o “batalla del hielo” (porque tuvo lugar sobre un lago congelado), en la que Nevsky repelió el ataque de los caballeros teutones que pretendían adentrarse en Nóvgorod.

Aleksánder Nevsky es una de las figuras históricas más relevantes del pasado pre-soviético, ejemplo de los grandes líderes rusos, de sus logros y victorias, junto con otros como Pedro I, Catalina la Grande, Lenin o Stalin. En este caso, al haber sido tradicionalmente representado como el príncipe que expulsó a teutones, tártaros y suecos del país, firme defensor de la fe ortodoxa, siempre dispuesto a la defensa de su patria y a la expulsión de los invasores en una “*guerra sagrada*”, la recuperación de

este personaje es, si cabe, aún más oportuna y significativa en estos primeros meses de guerra, ya que se utiliza para enfatizar las características positivas de este personaje, que serían connaturales al alma rusa y que, por lo tanto, los soviéticos habrían de poseer también. Por otro lado, el caso del enfrentamiento de Nevsky contra los guerreros teutones es muy recurrente en la propaganda soviética de guerra, no sólo porque es una figura que representa un gran número de valores positivos, tal y como acabamos de mencionar, sino porque, como en el caso de cualquier lucha pasada contra los alemanes, es vista como una reedición de la actual contienda. Si Nevsky pudo, el ejército y pueblo soviético también podrán, porque comparten valores, ideales y objetivos, aunque en distintos siglos.

Literatúrnyaya Gazeta, 20 de agosto de 1941.

★ Página 3, sección “Nuevos libros”, con reseñas de nuevas publicaciones en varios breves, a cuatro columnas alineadas a la derecha. Una de ellas se titula “Cuento sobre el halcón estalinista”, V. Ignát’ev.

Las hazañas de pilotos soviéticos en los distintos frentes de la guerra patriótica son frecuentes en la narrativa popular sobre el héroe soviético en la URSS. El cuento que reseña el artículo narra la historia de un joven que ingresa en el Komsomol, posteriormente en la escuela de pilotos, y finalmente terminar luchando heroicamente en la Segunda Guerra Mundial, de forma similar a la trayectoria de Maksímov, al que nos referíamos algo más arriba. El muchacho posee “*voluntad y perseverancia, sangre fría y autodisciplina*”, líneas básicas del “*carácter del futuro Héroe de la Unión Soviética*”. Se formó en los años 30 y ahora participa “*en las batallas contra los fascistas por el honor y la independencia*” de la patria. Los personajes que protagonizan la mayoría de historias creadas durante la guerra, ya fueran militares o civiles,

compartían, como ya dijimos, el perfil de “*gente común*”, hecho que permite al lector trazarse la ilusión -patrocinada por el realismo socialista- de que en el Estado soviético cualquiera podía aspirar a lo máximo con disciplina, perseverancia, diligencia y fidelidad a la patria/ Partido.

***Literatura i Iskusstvo*, 4 de abril de 1942.**

★Página 4, a dos columnas en la parte superior izquierda. “Obra de teatro sobre los rusos” (“*Pesa o rússkij lyúdyaj*”), Y. Kaláshnikov.

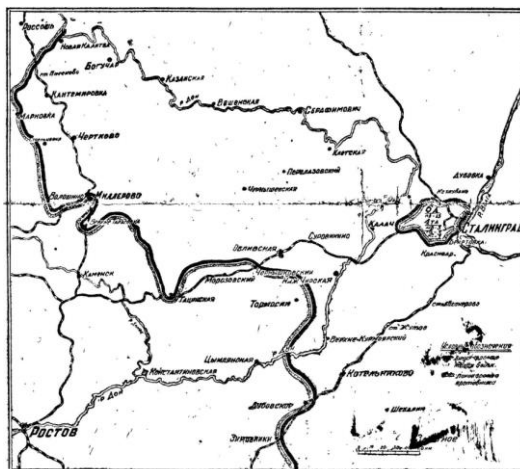
Hemos mencionado en distintas ocasiones a lo largo del Capítulo IV que la obra de Konstantín Símonov *Rusos* es una de las más reconocidas de las que se crearon durante la Gran Guerra Patriótica. Kaláshnikov, director de la Dirección General de Teatros, dedica este artículo a destacar algunos aspectos de esta obra, enfatizando en el hecho de que es capaz de representar al héroe cotidiano que exigen los nuevos tiempos. Matiza que en esta pieza “*no hay disparos*”, ni “*escenas de lucha*”, no aparecen oficiales ni comandantes, pero, sin embargo, “*es una de las primeras obras en las que parcialmente ya se reflejaba la experiencia de la guerra*” y se puede percibir al individuo contemporáneo:

“La obra de K. Símonov está dedicada a los rusos simples, soviéticos, que defienden su tierra natal de los bárbaros fascistas [korichnevye], con su amor hacia la patria, resistencia, nobleza y limpieza moral (...). El autor presta especial atención a los amigos, a los héroes del pueblo soviético. Gente educada en una atmósfera de confianza mutua y trabajo creativo, poliédrico y humano en el amplio sentido de la palabra”.

Kaláshnikov también elogia la obra de Korneichuk *Un chico de nuestra ciudad*, en la que se muestra “la verdad del frente, la verdad del pensamiento y el sentimiento” y en la que se refleja “la pasión y la ira del talentoso poeta”.

***Literatura i Iskusstvo*, 1 de enero de 1943.**

En este número se informa de los avances y situación militar en Stalingrado e incluye un mapa. El Ejército Rojo estaba a un mes de alcanzar la victoria en la ciudad tras más 6 meses de intensas luchas que dejaron tras de sí innumerables víctimas, tal vez en una de las más cruentas batallas de la Segunda Guerra Mundial. A partir de este éxito, y a lo largo de 1943, observaremos cómo el discurso insiste, cada vez más, en la cercanía de la victoria.



★Página 3, tres columnas más estrechas a los lados y dos de la anchura habitual en el centro. Las tres columnas de la izquierda llevan un titular unitario “Cartas desde el frente” (“*Pis'ma s fronta*”); las tres comunas de la derecha se engloban bajo el titular “Cartas al frente” (“*Pis'ma na*

fronta”). Bajo el primero de los titulares citados, una carta dirigida a “A Ilyá Ehrenburg” firmada por el jefe mecánico-conductor de la guardia, *starshiná* (suboficial), I.V. Chmil’.

“¡Hola, apreciado y querido miembro de la tripulación, Ilyá Ehrenburg!”

Hemos colocado su fotografía en un marco en el vehículo, y así usted, junto con nosotros, cumplirá las misiones militares. El libro que nos regaló siempre estará sobre la mesa. Este libro prende aún más en nuestros corazones el odio hacia los alemanes, y vamos a golpear aún más persistentemente al enemigo”.

Chmil’ se dirige a Ehrenburg para contarle la historia de su vida: nacido en 1919, ingresó en la unidad de tanques en 1939, donde ha estado desde entonces. Tiene cuatro hermanas mayores, su padre, su madre y su “amada”, Olya, “*con cabellos blancos, ojos marrones y sonrisa alegre (...). Hemos recibido un nuevo tanque y dentro de poco nos dirigiremos con nuevas fuerzas a destruir a los caníbales fascistas (...), y si morimos por la patria en el campo de batalla, entonces, que vivan felizmente nuestros hijos, hermanos y hermanas, padres y madres, y que nuestros nombres sean recordados*”. El probable objetivo de esta carta a Ehrenburg es que su relato sirviese de inspiración para que él o algún otro corresponsal o literato escribieran un artículo u obra basado en su historia. Cabe recordar que los escritores soviéticos eran animados a buscar inspiración para sus trabajos en las cartas que, desde el frente o la retaguardia, les enviaban soldados o ciudadanos comunes.

En “Cartas al frente” los artistas se dirigen a miembros particulares del ejército o a secciones o divisiones concretas. Les piden que les relaten las labores que llevan a cabo allí y rememoran, si es el caso, su trabajo en el frente, a los héroes que conocieron, las acciones en las que participaron, etc. Finalmente, les ruegan que sigan enviándoles cartas.



Literatura i Iskusstvo, 1 de enero de 1943, página 2, “La hora final”, ilustración de Orest Veréiski.

Estos dos textos nos confirmarían que los artistas soviéticos estaban determinados a seguir los mandatos del Comité acerca de incluir en sus obras acciones heroicas y vivencias reales de soldados y ciudadanos soviéticos (convirtiéndolos en héroes), de tal modo que sus creaciones fueran representaciones “veraces” de la realidad en el frente y la retaguardia. Asimismo, el hecho de que un soldado considerase a Ehrenburg uno de los suyos (al referirse a él como “querido tripulante”), ahonda en la idea del “escritor-soldado”.

De nuevo, es posible que estas cartas no fueran reales, sino composiciones elaboradas desde la redacción con el objetivo de mostrar al ciudadano soviético el trabajo y sacrificio que el soldado del Ejército Rojo realizaba por la patria, siempre con ánimo positivo y fe en la victoria.

Literatura i Iskusstvo, 6 de mayo de 1944.

★Página 2, a dos columnas, centrado en la parte superior de la página. “Escritor-soldado” (“*Pisátel’-voin*”), V. Grossman.

En este artículo, Vasili Grossman habla de la fuerza de los textos de Ilyá Ehrenburg, del impacto que en él y en muchos lectores han tenido sus descripciones de soldados, de héroes sucios y cansados que lo han dado todo en la lucha. Honra el trabajo del corresponsal y defiende que le otorguen la Orden de Lenin. Lo que destaca en este texto es la clara descripción de un héroe absolutamente cotidiano, de un soldado raso que ha atravesado numerosas batallas y que siempre ha confiado en la victoria, a pesar del sufrimiento y de las dificultades.

“Con frecuencia me encuentro en el frente con gente, soldados del Ejército Rojo y oficiales que han pasado todo el camino de la guerra, desde los primerísimos días, con participantes en las grandes batallas defensivas y en las más grandes ofensivas militares.

Lucharon en la terrible mañana del 22 de junio del año 1941 en los puestos fronterizos, lucharon en Berézina, en la cabeza de puente de Smolensk, participaron en la batalla de Moscú, conocieron la excesiva crueldad del invierno del 41-42, se bebieron por completo el sangriento vaso de los combates de Stalingrado, y triunfalmente marcharon a occidente, del Volga a

[ilegible], a través del humo y el estruendo de la batalla del Bélgorod, a través de la niebla, las tormentas de nieve y la raspútitsa⁴⁶⁹ de las ofensivas invernal y primaveral del presente año (...). Cuando miro a esta gente vestida con abrigos arrugados y desteñidos por el sol, el viento y la lluvia, con gorras militares [pilotka], los recuerdo en los días más duros para nuestro país y en los gloriosos días de las victorias”.

Lo que caracteriza a estos soldados es su “*integridad interior*”. En los días más duros “ *fueron pacientes*”, y ahora, en los buenos, “*la cabeza no les da vueltas por el éxito, no son jactanciosos ni fanfarrones. Son trabajadores de la guerra*”.

Oficiales y soldados del Ejército Rojo tuvieron que superar “*experiencias brutales*”, realizar grandes trabajos y experimentar:

“...sufrimientos y privaciones que el mundo no había conocido hasta entonces (...). La guerra cambió la faz de la tierra, redujo a cenizas decenas de ciudades; la guerra quemó y deformó campos (...). Pero la semilla de la victoria vivía en la firme lealtad de nuestra gente trabajadora, que atravesó todas las pruebas (...). La victoria de nuestra artillería, de nuestros tanques, de nuestros aviones, es la victoria, ante todo, de nuestro honesto corazón de trabajador, del alma del pueblo, buena y humana, de nuestra razón, correcta en la verdad y el mundo”.

Grossman elogia de la labor del escritor durante el conflicto:

⁴⁶⁹ Periodo del otoño y la primavera cuando las nieves se empiezan a derretir y los caminos y carreteras se hacen impracticables por el lodazal formado.

“... la relevancia del trabajo de Ehrenburg no está en los méritos literarios de sus artículos, panfletos, artículos satíricos, crónicas, sino en que desde los primeros días de guerra, Ehrenburg, en sus cientos de enérgicos artículos, se convirtió en el pregonero de aquellas simples y humildes personas, vestidas con guerrera [gimnasterki] y pilotka desteñidas por el viento y la lluvia, que sobrevivieron a toda clase de experiencias, perseverando en su riqueza, no endureciendo su corazón, su alma humana, su razón, su justa verdad y universo (...). Recorrió con ellos todo el duro camino de la retirada del Prut al Volga, y en cada línea de sus escritos informaba al mundo de que el soviético no cede ni un palmo de su posición ideológica, de que su fe en la victoria es firme, donde quiera que luche contra el fascista”, en Berézina, Dniéper, Moscú, Smolensk, la ribera del Volga, las arenas de Astracán, en el Cáucaso...

Grossman alaba de Ehrenburg que:

“... escribió sobre aquellas personas, campesinos, obreros, intelligentsia, que pelearon contra el fascismo en tierra soviética temporalmente ocupada por los alemanes, aquellos que permanecieron nobles y valientes en la negra niebla (...). Todos recordamos el artículo de Ehrenburg “¡Resistir!” [“Vystoyat!”], escrito en los días de noviembre de 1941, en esos días cuando los agentes de inteligencia alemana se lanzaban sobre las dachas de los alrededores de Moscú y la sede hitleriana informaba de que la parte central de Moscú se veía claramente a través de los binoculares de los oficiales. Eran días verdaderamente difíciles y terribles. Pero en estos días, como antes, quedaba la fuerza

espiritual de nuestro combatiente, su amor hacia la libertad, su odio hacia el mundo de la mentira y la esclavitud. Sobre esto escribió para nosotros, en los días más difíciles, la pluma de Ehrenburg”.

El trabajo de Ehrenburg, describe Grossman, es entendido claramente por oficiales y soldados rasos, por rusos, ucranianos, bielorrusos, georgianos, hebreos, armenios, kazajos, uzbekos o tártaros. Sobre cualquier cosa o persona que escribiera Ehrenburg, sus palabras siempre llegaban al público: sobre valentía, sacrificio, “*sobre el bajo carácter del enemigo*”, sobre la lucha de los franceses, checos, belgas, holandeses, “*sobre el noble sacrificio de nuestros partisanos*”, la esperanza en la victoria, “*sobre las torturas a viejos y niños condenados por el fascismo a una cruel muerte*”, “*sobre la bella Europa transformada por los fascistas en pueblos de trabajos forzados*”, etc. El punto central del trabajo de Ehrenburg estaba en su firme “*convicción en la invencibilidad moral del hombre trabajador, humilde y simple*”. Porque, para Grossman, “*en estos días triunfan no sólo nuestras armas sobre las armas del ejército alemán en los campos de las grandes batallas. En estos días triunfa nuestra moral, nuestra ética, nuestro amor, nuestra lealtad a la libertad triunfa sobre la oscuridad ideológica mundial fascista*”.

6.2.5. El enemigo

La representación del enemigo nazi en los textos de *Literatúrnyaya Gazeta* parece responder a una única lógica dual: los nazis encarnan al mal, Hitler es el mal. En ellos se despoja al soldado alemán de cualquier humanidad y lo muestran como un ser despiadado, sanguinario, traidor, dominado por la violencia y, sobre todo, por la sinrazón. Este “enemigo nazi” está guiado por líderes aún peores que él, encabezados por Hitler, quien pasa a

ser sinónimo del “mal” y del “odio”. De este modo, las tropas alemanas son más bien “hitlerianas” o “nazis”, y en algunas ocasiones se utiliza la sinécdoque “*korichnevye*” (literalmente, “camisas pardas”, que era el color de las camisas de los miembros de las SA) para referirse a los fascistas.

El enemigo no sólo lo es porque amenaza a la integridad física del pueblo soviético, sino también a su cultura. El nazi siente una profunda animadversión hacia la cultura soviética que se hace patente en su permanente intento por destruirla. Además, es enemigo de toda la humanidad y no sólo de los pueblos de la URSS. La lucha contra él es la lucha por la independencia, por la unidad y por la supervivencia.

Creemos conveniente destacar aquí también que, sobre todo al principio de la guerra, se intentó hacer una distinción entre el enemigo alemán (los nazis) y el pueblo alemán, al que se tendía la mano y defendía, pues era víctima y prisionero de la crueldad de su líder. Es este un clásico en la propaganda de guerra: “no luchamos contra el pueblo, sino contra un líder despiadado”.

No obstante, el nazi no es el único enemigo del soviético (aunque sí el más cruel y vívidamente descrito): con el avance de la guerra, la definición de enemigo se amplía y abarca también a los “saboteadores” en territorios ocupados, los traidores, los desertores del Ejército Rojo, o los sospechosos de “colaboracionismo”, por ejemplo.

La representación del enemigo en *Literatúrnyaya Gazeta* es una constante a lo largo de todo el conflicto. La intensidad para describir su crueldad y la barbarie que encarna nunca disminuye y es un recurso siempre necesario y

recurrente: no conviene olvidar contra quién se lucha, ya que ese “quién” es una de las razones de más peso del “porqué”.

Literatúrnyaya Gazeta, 29 de junio de 1941.

★ Página 2, a dos columnas, parte superior izquierda. “¡Por la patria, por Stalin!” (“*Za rodinu, za Stalinu!*”), Fédor Gladkov⁴⁷⁰.

En este artículo, Gladkov comienza narrando su experiencia en algunas veladas literarias en el Volga -que, como ya mencionamos, eran valiosas herramientas de agitación-: “*Hubo muchas preguntas; muchas eran grandes pensamientos sobre patriotismo, sobre educación comunista, sobre comportamiento personal, sobre el papel de la literatura artística como fuerza combativa e inspiradora, como arma de nuestro pensamiento comunista*”. Destaca la intervención de un soldado del Ejército Rojo que comenta: “*El escritor es un soldado, y la literatura, una extraordinaria arma. Yo mismo escribo versos que alaban a nuestros soldados*”. Pero de este texto de Gladkov destaca, sobre todo, el profundo sentimiento de odio hacia el enemigo que exhibe:

“La literatura soviética, imbuida de la elevada idea del comunismo, respira del ardiente odio hacia el más fiero enemigo de la humanidad, hacia los fascistas perros hitlerianos. Este odio ha crecido en el alma de nuestros soviéticos por muchos años. Y por muchos años, como fuerte arma de nuestra patria, ha reforzado el ardiente amor a nuestra patria, el orgullo por nuestro trabajo, por nuestro estado, por la creación de una gran riqueza, por nuestra elevada cultura (...). La feroz banda

⁴⁷⁰ Fédor Gladkov, escritor soviético miembro del Partido desde 1920, participó en la HGM como corresponsal de *Pravda* e *Izvéstiya* en los Urales. Es el autor de “Cemento”, una de las primeras obras del realismo socialista.

hitleriana de canallas se arrojó sobre nuestra patria. Armados hasta los dientes (...) los caníbales quieren aplastar y poner cadenas a nuestro pueblo, como ya encadenaron a los desafortunados pueblos de Francia, Bélgica, Dinamarca, Checoslovaquia, Serbia y Grecia”.

El autor opina que a la URSS no le ocurrirá lo mismo, pues ellos son un pueblo aguerrido que cuenta con el apoyo del Partido y de los heroicos Ejército Rojo y Armada. Asimismo, añade que “*Stalin vive en el alma de cada soviético. Stalin está entre nosotros y al frente de nosotros. Stalin y el pueblo es todo uno. Stalin es nuestra fuerza, nuestro valor, nuestra invencibilidad, nuestra alegría y nuestra brillante verdad*”. El pueblo soviético es “*inmortal*”, es un “*pueblo-luchador*”, un “*pueblo-creador*”, unido.

Gladkov también hace una breve mención al trabajo de los escritores soviéticos:

“(...) deben estar en las primeras filas, como agitadores, propagandistas, cantantes de nuestra ira, valor nacional y gloria. Gran orgullo y gran deber es ser cantante del Ejército Rojo y la Flota. Los escritores de nuestra Patria llevan a cabo este deber patriótico valientemente. ¡Por la patria, por Stalin, adelante!”.

En este artículo, pues, vemos una de las líneas fundamentales de las publicaciones de la época en relación a la construcción de la imagen del enemigo como objeto del odio. El enemigo queda aquí definido por la utilización de adjetivos de clara significación peyorativa y negativa, tales como “*caníbales*”, “*perros*”, “*canallas*”, “*ladrones*”, “*invasores*”,

“monstruos”, “sanguinarios”, etc. Los soldados y oficiales alemanes son objeto de ataque de un discurso profundamente violento y visceral.

De las palabras de Gladkov también se desprende la idea de la “causa justa” de la guerra (“*la banda hitleriana de canallas se arrojó sobre nuestra patria*”, es decir, ellos atacaron primero y ahora no queda más que defenderse), muy presente en los primeros meses de conflicto, principalmente.

Literatúrnyaya Gazeta, 6 de julio de 1941.

★Página 3, a dos columnas situadas en la parte inferior izquierda de la página, bajo el cintillo “¡Juntos con el Ejército Rojo en la defensa de la Patria se levanta todo el pueblo soviético!”. “Un frente único de los pueblos” (“*Edinnyi front naródov*”), Anna Karaváeva⁴⁷¹.

A pesar de todas las dificultades y sacrificios que el pueblo soviético sufrió y sufre por el golpe que “traicioneramente” asestó el enemigo nazi a “*nuestras sagradas fronteras*”, para Karaváeva, “*la confianza en la victoria no nos abandona ni por un minuto*”.

“Y ahora, en estos feroces días, nuestro glorioso Ejército Rojo y todos nosotros, cada uno en su puesto, no sólo defendemos nuestra tierra, defendemos a la humanidad progresista del sanguinario y brutal fascismo (...). Sí, el enemigo lanzó sobre nuestra tierra todas sus fuerzas. Pero igual que abre codiciosamente sus salvajes e insaciables sauces, no le saldrán esta vez ganancias; puede tragarse pequeños países, pero no

⁴⁷¹ Escritora soviética y corresponsal en los Urales de *Pravda* y otros medios.

puede tragarse a un país enorme, un pueblo libre de doscientos millones”.

Karaváeva se inspira en las palabras de Stalin para escribir:

“Será un frente unido de los pueblos, que se pone en pie por la libertad, contra la esclavitud y la amenaza de esclavitud por parte del ejército fascista de Hitler (...). Sí, todos nosotros, gentes de la Unión Soviética, lucharemos en este frente único de los pueblos”.

Este artículo también sería un ejemplo de otro recurrente mensaje difundido en los primeros días de guerra: la necesidad de mostrarse como un frente unido, formado por todos los pueblos y ciudadanos de la Unión Soviética, junto con el Ejército Rojo y la Armada.

De nuevo, y volviendo a la definición del perfil del enemigo, menciona el carácter “*traicionero*” del ataque alemán, e introduce algunos adjetivos muy recurrentes en la descripción de la guerra y las acciones del ejército a partir de este momento: “*sagrado*” y “*glorioso*”. Como expusimos en capítulos anteriores, el inicio de la guerra trajo consigo la reavivación de los sentimientos religiosos, motivada por el miedo y el sufrimiento de la población, que encontró en la religión consuelo y apoyo. Esto provocó un acercamiento entre la Iglesia Ortodoxa y las autoridades soviéticas, que culminó en la restauración del patriarcado de la Iglesia Ortodoxa en 1943 e hizo más común la aparición de terminología religiosa en el discurso soviético en general.

Literatúrnyaya Gazeta, 13 de julio de 1941.

★Página 2, a dos columnas en el centro de la página. “El enemigo será destruido” (“*Vrag búdet unichtozhen*”), de Alekséi Nóvikov-Priboi⁴⁷².

Alekséi Nóvikov-Priboi comienza con una devastadora descripción del resultado del ataque fascista sobre el pueblo soviético: “*No hay en el idioma de la humanidad palabras para representar el miedo, para expresar el sufrimiento de la gente y sus lágrimas por el resultado del fascismo sediento de sangre. Esclavitud, hambre y burla, esto es todo lo que vemos*” en todas las ciudades por las que han pasado los nazis. “*Hubo un tiempo en el que el líder de los fascistas alemanes, Hitler, con hipocresía jesuita empezó a mostrar un interés “favorable” hacia Polonia. Como resultado, Polonia resultó devastada y saqueada, le quitaron todo lo que pudieron*”. A los polacos siguieron Francia, Holanda, Bélgica, Noruega, Dinamarca, Grecia y Yugoslavia: “*Ahora el sanguinario Hitler ha caído sobre nosotros. Todo el pueblo soviético, del pequeño al grande, hirviendo de ira se ha levantado en la defensa de su patria. Y no bajarán las armas hasta que el enemigo sea destruido*”.

En el texto se hace uso del común paralelismo entre Hitler y Napoleón: pese a que ambos intentaron destruir la capital, al final, el pueblo y el ejército unidos lograron liberarla “*del antes invencible conquistador de los pueblos europeos. Cansados de una guerra de cuatro años, hambrientos, miles muriendo de hambre y tifus, luchamos*”, consiguiendo rechazar y expulsar a los invasores extranjeros, en este caso franceses. “*Nos convertimos en los dueños de nuestra tierra y construimos una nueva vida, libre y feliz*”.

⁴⁷² Nóvikov-Priboi fue escritor y sirvió en la Flota del Báltico a principios del siglo XX. Durante la Gran Guerra Patriótica escribió para periódicos y revistas de la Armada como *Krasnii Flot* o *Krasnoarmeets*.

Nóvikov-Priboi culmina su artículo recordando que el pueblo soviético ya ha demostrado “*su valor en numerosas ocasiones*” y no permitirá que el “*brutal fascismo*” destruya su país.

Literatúrnyaya Gazeta, 20 de julio de 1941.

★Editorial. “Fascismo e *intelligentsia*” (“*Fashizm i intelligentsiya*”).

El editorial de este número se centra en el fascismo como enemigo global de la cultura de todos los pueblos, en especial del soviético. De una manera generalista, el texto afirma que el fascista siente “*odio por la humanidad*”. Entre sus objetivos se incluyen invadir las tierras de la URSS, requisar “*el pan y el petróleo, restaurar a los terratenientes, el zarismo, la destrucción de la cultura nacional y de la estatalidad nacional de los rusos, ucranianos, bielorrusos, letones, lituanos, estonios, uzbekos, tártaros, moldavos, georgianos, armenios, azerís y otros pueblos libres de la Unión Soviética*”. Estas serían algunas de las metas que los nazis, según el propio Stalin, se habría establecido.

Como explicábamos al inicio de esta sección, Hitler es la encarnación del mal y del odio, y tal aspecto queda patente en alegatos como el que se expone en este editorial, que incluyen frases tan contundentes como las siguientes: “*Hitler odia a los trabajadores porque, según su punto de vista, ellos sólo pueden ser esclavos (...). Hitler odia a los campesinos y quiere quitarles sus tierras*”; Hitler también “*odia a la intelligentsia (...). Hitler odia a todos y a todo*”.

En la introducción de este epígrafe hacíamos referencia a la acusación, por parte de la propaganda soviética, de la falta de actitudes y consideraciones basadas en la razón como base del movimiento fascista: “*La razón y el*

pensamiento son enemigos de Hitler”, y la ciencia y la escuela “*lo pudren*”. De este modo, el líder nazi es enemigo de la cultura, también incluso de la alemana. El editorial alude a las palabras de Hitler acerca de los rusos, citadas en otros artículos: “*un pueblo que considera a Tolstói un gran escritor no puede aspirar a una existencia independiente*”. La tarea encomendada a los literatos en relación a cómo reflejar el carácter del enemigo es clara: “*Los escritores encontrarán palabras fervientes para mostrar ante todo el mundo los despreciables planes de los asesinos traidores*”. El trabajo por la patria de la *intelligentsia* habría de centrarse en revelar “*los pensamientos del enemigo, para que cada una de sus palabras, orales o escritas, llame a la vigilancia, que cada soviético entienda que la guerra contra el fascismo les atañe personalmente, que el discurso va sobre vivir o ser destruido*”. Al final, esta guerra es una lucha de “*la cultura contra la barbarie*”.

Literatúrnyaya Gazeta, 20 de julio de 1941.

★Página 2, a cuatro columnas centradas en la parte inferior derecha de la página. Titular en cursiva. “La coalición de la libertad” (“*Koalítsiya svobodu*”), Ilyá Ehrenburg.

Los artículos de Ilyá Ehrenburg, como ya dijimos, se caracterizan por su dureza en la descripción del enemigo. Este texto defiende la necesaria separación entre los “*inocentes*” pueblos europeos en el bando enemigo - que en muchos casos han mostrado su respeto y amistad por los rusos- y las intenciones de sus ambiciosos líderes.

Ehrenburg alude a una intervención de Hitler en la que había hablado de una “*coalición de pueblos europeos*”, algo que, para el periodista ruso, sería impensable dada cuenta que “*Hitler abolió los pueblos*”. Para

Ehrenburg, el líder nazi en realidad *“habla de una cruzada (...). El caníbal defiende la libertad de los pueblos, la paz, la cultura, la religión (...). ¿De qué libertad de los pueblos podría hablar Hitler?”*. Lo califica de *“sanguinario degenerado”* que pretende hablar de paz, pero contra el cual se ha formado una coalición de estados. No cree que los finlandeses pudieran responder positivamente a la petición hitleriana de morir por la causa nazi, ni que los eslovacos desearan *“disparar a sus hermanos rusos”*. La respuesta de estos pueblos y otros a la petición de coalición alemana contra los estados libres siempre es negativa, pero sus *“mercenarios”*, *“el cobarde y malicioso Mussolini, el ignorante Tiso, el patético violinista Antonevski, el imbécil Ryti, no se atrevieron a objetar”*. Los italianos, dice Ehrenburg desde su experiencia personal en tierras helvéticas, aprecian a los rusos. Recuerda que en el terremoto de Mesina recibieron ayuda rusa y alabaron el heroísmo de los pilotos que acudieron al rescate. Para el corresponsal ruso, la realidad es que existe una coalición que no es de esclavos, sino de *“pueblos libres”*: *“Es la colación contra Hitler”*. Asimismo, cuenta con *“la perseverancia de los ingleses (...) la fuerza de América (...) y la valentía sin parangón del pueblo soviético”*.

Literatúrnyaya Gazeta, 6 de agosto de 1941.

★Página 3, dos columnas centradas bajo una ilustración de Borís Efímov. *“El Führer de los caníbales” (“Fyurer lyudoévov”)*, profesor Zdenek Needly.

El profesor Needly presenta un estado de la cuestión actualizado de los libros publicados sobre Hitler. Destaca, entre otros, la obra de un profesor australiano que incide en la imagen de un Hitler poco instruido, sin ambición de conocimientos. Hitler *“no estudió”* e intentó entrar en la

escuela de pintura, aunque no lo logró. Además, “no leía” y “era mal soldado”. Needly asegura que el líder nazi no leía porque en los libros “puede encontrar, algún mínimo pensamiento racional”, y ese no es un tipo de pensamiento que caracterizara al mandatario alemán. Recuerda que Hitler odia de forma particular al pueblo eslavo, y en general a toda la gente: “no tiene ni mujer, ni hijos, ni amigos”. En este artículo asistimos de nuevo a la representación de Hitler como un ser irracional, que actúa por impulsos violentos y que carece de humanidad.



***Literatúrnyaya Gazeta*, 8 de octubre de 1941.**

★ Editorial. “¡Destruyamos al fascismo, al enemigo de la cultura!” (“*Unichtózhim fashizm, vraga kul'tury!*”).

Este editorial gira en torno a la confrontación entre literatura soviética y alemana, en el enfrentamiento entre el raciocinio y la defensa de las ideas elevadas que hace la cultura soviética, frente a la sinrazón del pensamiento alemán que gobierna la producción artística alemana. La literatura soviética aboga por la creación y la belleza, frente a la alemana,

que “*tiene de héroes a los hombres de las SS*”, símbolos de destrucción y crueldad: “*La literatura es, ante todo, la búsqueda en la vida y la recreación de aquella gente que crea vida, que la hace mejor, más bella, que lucha por el triunfo de los más altos ideales de la humanidad*”. El escritor ha de saber escuchar y recoger los sentimientos y pensamientos del hombre, porque la literatura “*es un ardiente corazón humano que golpea en el pecho del artista al unísono con los corazones humanos*”; es el alma de las mujeres rusas de Pushkin, Turguénev o Tolstói, es “*la gran virtud humana de Otelo*”, “*el heroico amor de Romeo y Julieta*”, “*el noble humanismo de Carl Moore*”. Por el contrario, la literatura nazi se caracteriza por la “*falta de razón*” que conduce a los fascistas a querer “*amputar de toda la humanidad lo que los distingue de los animales: el pensamiento (...). Pero la literatura siempre es la afirmación de las ideas elevadas, es la lucha por la victoria de la razón sobre los instintos*”, por la creación verdaderamente bella de la moral humana; así es la literatura soviética. Por el contrario, en la “*idea de la muerte en la guerra*”, “*la muerte sin discusión, sin oscilación*”, la muerte como primera orden del “Führer”, ahí radica la “*idea*” artística y se desarrolla la literatura fascista, según este editorial.

El texto expone de nuevo la idea de la Unión Soviética como único garante de la victoria y salvador de la humanidad y la cultura, además de como poseedor de una superioridad moral y ética inapelable frente a la decadencia moral alemana. La cultura soviética lucha en la Gran Guerra Patriótica desde todos sus ámbitos, y en todo el mundo son conscientes del enorme esfuerzo y trabajo de la URSS “*en nombre de la salvación de nuestro gran país, en nombre de la salvación de la cultura, en nombre de la salvación de la humanidad*”. Esta idea era clave en la propaganda exterior soviética, tal y como explicamos en el Capítulo III.

El editoria pretende subrayar dos ideas fundamentales para el imaginario soviético: la cultura y la literatura soviéticas y, por ende, el propio individuo soviético, se caracterizarían por la búsqueda de la razón, del bien, la belleza y la capacidad para la creación positiva; la cultura alemana y su literatura, por su parte, se identificarían con la destrucción, el caos y la sinrazón bajo la guía de Hitler, valores que se extienden a todos los fascistas.

Literatura i Iskusstvo, 3 de julio de 1943.

★Página 2, a siete columnas en la parte inferior de la página. “El deber del arte” (“*Dolg iskusstva*”), Ilyá Ehrenburg.

En una nueva demostración del odio que solía impregnar las palabras de Ehrenburg sobre los nazis, al inicio de este artículo califica a los soldados de Hitler de “*salvajes*”: “*Antes de que Hitler destrozara bibliotecas y museos de Europa, saqueó al pueblo alemán. Aislado a los alemanes de la cultura de otros pueblos, condenó a Alemania al salvajismo espiritual*”.

Como expusimos en la introducción de este epígrafe, la barbarie nazi no se limita a la pura violencia y a la muerte física, sino que, además, tiene que ver con la imposibilidad de un desarrollo cultural e intelectual libre en el país, con la represión de las formas artísticas del arte en Alemania, un arte y unos artistas guiados por la sinrazón, el salvajismo, el odio y la falta de moral y valores positivos que reflejar en sus obras, y, sobre todo, por un absoluto rechazo y acoso, por parte de las autoridades, a cualquier forma de desarrollo intelectual y cultural en el país.

El corresponsal se pregunta qué pintura es la que caracteriza el arte de los hitlerianos, y responde:

“El naturalismo vulgar, la imaginaria monumentalidad (...), la arrogancia del pincel ignorante (...). En los periódicos alemanes se pueden ver dibujos de artistas-soldado del frente, hechos en el espíritu de los grabadores del siglo XV, y los tanques recuerdan a unicornios heráldicos (...). Pero cada época tiene sus normas, su espíritu, su estética (...). Nuestro patriotismo no tiene arrogancia. Sabemos qué hemos cogido de otros y qué hemos dado a otros”.

Destaca que la herencia clásica rusa aceptada por los artistas soviéticos no es sólo base ejemplar y creativa para los artistas de la URSS, sino que también escritores ingleses o franceses alaban el trabajo de Pushkin, Tolstói, Chéjov y Dostoyevski, o la música de Chaikovski, Shostakóvich o Músorgski. De Pushkin dice que *“era un ruso en el mejor sentido de la palabra. Escuchaba el latido de la lengua materna”*, y señala que *“Don Quijote hace tiempo que pertenece a toda la humanidad”*. Es esta una forma de incluir en el legado internacional artístico a los mejores artistas rusos como referentes del arte de la humanidad.

6.2.6. Memoria del pasado zarista e imperial y recuperación de grandes figuras artísticas del pasado

Lenin ya defendía que los artistas debían respetar y utilizar la valiosa herencia artística legada por los grandes nombres del arte en Rusia. En este sentido, podemos hablar de (re)utilizar (y, en muchas ocasiones, “resignificar”) la valiosa herencia histórica para ponerla al servicio de las demandas del momento, de modo que los nuevos artistas pudieran añadir a su arsenal temático e ideológico, con modificaciones, ciertos acontecimientos y personajes que encarnasen los valores que la

propaganda de la época veía preciso difundir. De tal modo, *Literatúrnyaya Gazeta* también hizo un uso político de la historia durante la Gran Guerra Patriótica. El uso propagandístico de la guerra contra Napoleón y el triunfo ruso en aquel conflicto, aportaban valores fundamentales para la composición del imaginario soviético en guerra: valor, fortaleza y patriotismo. Asimismo, establecía un evidente paralelismo entre aquel conflicto y el actual contra la Alemania fascista, y entre Hitler y Napoleón. Además, en la utilización del pasado como herramienta retórica, veremos citado en varias ocasiones a Aleksánder Nevsky, artífice, en el siglo XIII, de la victoria de la Rus frente a los invasores teutones (de nuevo, buscando la analogía con la Segunda Guerra Mundial) y encarnación de la unidad de los pueblos y el amor a la patria, además del más firme defensor de la fe ortodoxa.

En términos generales, para la propaganda soviética 1812 era ese momento histórico en el que el “pueblo ruso” había vencido al general invencible, había conseguido lo que parecía imposible. En 1941, la historia se repite. De nuevo, la invasión viene de occidente y, de nuevo, la unidad, fortaleza y amor a la patria del pueblo soviético conseguirán ganar la batalla. La victoria ante la invasión externa y el odio al invasor unen estos dos momentos de la historia. En esta interesada recuperación del pasado ruso, muchos artículos incluirán referencias a héroes y acontecimientos de la historia del país. La guerra de 1812 o la Guerra Civil rusa son dos de los acontecimientos recuperados por la propaganda soviética durante la guerra. Así, elementos del pasado presoviético entran a escena en la retórica periodística, mediando en la construcción de la realidad bélica, de las metas y de los ideales del ciudadano soviético. El objetivo, finalmente, sería presentar valores deseables (por parte de las autoridades) atribuidos a algunos personajes históricos como

características connaturales al individuo soviético, de modo que se pudieran naturalizar ideas y particularidades necesarias para infundir en el ciudadano valor, obediencia e interés en la participación en la guerra, logrando así la “respuesta deseada” en el lector, en este caso, la movilización de los agentes del arte y de la población en general; hablamos en este punto, pues, de un elemento crucial para el proceso de construcción de imaginarios.

Grandes líderes de 1812 como Kutúzov o Suvórov, al igual que Oleko Dúndich o Aleksánder Nevsky, eran portadores de unas características que la propaganda pretendería hacer pasar como innatas al ruso: eran grandes patriotas y poseían enorme valentía, capacidad de autosacrificio, determinación y diligencia en el cumplimiento de su misión para con la patria. No era casual, pues, que fuera este tipo de personaje y no otro el elegido para mostrar esas supuestas características innatas, ya que, además, casi todos ellos se habían visto envueltos en algún tipo de guerra. En el imaginario del ciudadano soviético (soldados y civiles), estos héroes y sus valerosas acciones eran ejemplos a seguir. Además, y no es menos importante recordarlo, todos ellos salieron victoriosos de sus lances.

Así, el Comité para los Asuntos de las Artes recomendó que la literatura, la pintura o la música recogiesen en sus creaciones las vidas y acciones de estos héroes. La referencia a estos personajes y acontecimientos es continua durante todo el conflicto, ya que los valores que encarnaban no eran caducos y servían bien en cualquier momento de la batalla.

Muy vinculado a este uso interesado de ciertos acontecimientos y personajes de la historia rusa está la recuperación de determinados artistas del pasado. Ilyá Repin, Aleksánder Pushkin, Mijaíl Lérmontov, León

Tolstói, Modest Músorgski o Nikolái Rimski-Kórsakov, entre otros, no eran sólo artistas rusos que habían recibido reconocimiento internacional, sino que, además, habían sido capaces de capturar, como ningún otro, las particularidades fundamentales del arte nacional del país que ahora pretendía heredar el soviético. Se trata de artistas a través de cuyas obras, en muchos casos, se podía indagar en lo más profundo del “alma rusa”, desentrañar los valores y características del individuo. En sus creaciones, de fuertes tintes nacionalistas⁴⁷³, aparecían personajes que mostraban un abnegado amor a la patria y una gran capacidad de sacrificio, dos elementos fundamentales en la recomposición del imaginario soviético durante la Gran Guerra Patriótica. Pero no sólo se trataba de sus personajes: los mismos autores encarnaban también esos valores positivos.

¿Por qué se recuperaban ahora estas figuras? Tras el análisis de los siguientes artículos, entre otros, consideramos que el objetivo de la recuperación de estos personajes era ahondar en la peculiaridad del “*narodnost*” del arte y la sociedad soviéticos, traspasando los valores del “carácter nacional” al corpus de ideas, valores, creencias, ideales y opiniones que daban forma al imaginario soviético. Vereshchaguin y Lérmontov, por ejemplo, habían participado en guerras, al igual que Tolstói. No sólo estaban entre los mejores representantes de su ámbito artístico a nivel nacional e internacional y habían captado los acontecimientos que relataban o dibujaban con gran fuerza emocional y significativa, sino que, además, habían demostrado ser grandes patriotas. Por este motivo eran un ejemplo perfecto para los artistas (y los “artistas-soldado”) y para el resto del pueblo. Por otro lado, son autores que

⁴⁷³ En un doble sentido: nacionalista como defensor de la unidad de la nación (de la Unión Soviética) en la fraternidad de los pueblos, y relacionado con la cultura popular, aglutinadora de elementos del folclore tradicional de las repúblicas soviéticas.

trataron en profundidad y profusamente temas como el heroísmo y el patriotismo, y que en sus obras lograron describir las principales características del héroe que la propaganda soviética buscaba encumbrar durante la Gran Guerra Patriótica. Por último, estos autores superaron a recoger las peculiaridades y características de la cultura popular de las distintas repúblicas mediante la descripción del carácter de los personajes, las tradiciones y los paisajes que ilustraban en sus composiciones literarias, pictóricas o musicales.

El respeto por el legado artístico de los grandes clásicos nacionales, sobre todo los relacionados con el realismo -en literatura y bellas artes, principalmente- y el romanticismo o el movimiento nacionalista romántico -en la esfera de la música clásica-, fue una constante en *Literatúrnyaya Gazeta* durante la Gran Guerra Patriótica. Haciendo honor al legado personal y creativo de estos autores, los artistas soviéticos aceptaban y veneraban esta “herencia artística”, exhortando a toda la comunidad del arte a perseguir la perfección e implicación en la causa que exhibieron sus antepasados rusos.

A continuación, expondremos una serie de artículos en los que observaremos este uso interesado y recuperación de determinados artistas del pasado, acontecimientos y personajes históricos.

***Literatúrnyaya Gazeta*, 13 de julio de 1941.**

★Página 2, segundo artículo a dos columnas alineado a la derecha. “Un país inspirado” (“*Vdojnovénnaya straná*”), A. Popovski.

En este artículo se relacionan los valores de los líderes militares de la guerra de 1812 con los de la Segunda Guerra Mundial, destacando el

“eterno heroísmo” ruso en el frente y la retaguardia. Además, también se citan otros destacados personajes históricos dignos de admiración: “La historia guarda el recuerdo de los héroes nacionales. No hay fuerza capaz de oscurecer el nombre de Stepán Razin⁴⁷⁴, Iván Susanin (...). Vivirán eternamente, como eterno es el valor del pueblo ruso, su heroísmo y su desinteresado amor hacia la patria”.

***Literatúrnyaya Gazeta*, 20 de julio de 1941.**

★ Página 2, a dos columnas, alineado en la parte inferior izquierda. “Hitler odia al pueblo ruso”, (“Gítler nenavídit russkii narod”), M. Gus.

Este artículo sería un claro ejemplo del intento por vincular capítulos heroicos del pasado con los acontecimientos presentes. En este caso, se trata de recordar algunas colaboraciones entre Alemania y Rusia, no con la intención de estigmatizar a todo el pueblo alemán como enemigo, sino para mostrar que en tiempos pretéritos ambos pueblos colaboraron exitosamente. Sobre la colaboración entre Alemania y Rusia, recuerda que Pedro el Grande ayudó a Federico I con su ejército, y que cuando Napoleón destruyó Prusia recibió la asistencia del zar ruso Alejandro I, del mismo modo que se ayudó a los alemanes contra el general francés. Según este artículo, Hitler sabe de la fuerza del pueblo ruso y de su significado en Europa y por eso “odia salvajemente a nuestro país y a nuestro pueblo”, al que quiere convertir en su esclavo.

***Literatúrnyaya Gazeta*, 30 de julio de 1941.**

★ Página 3, a dos columnas alineadas a la derecha bajo un retrato de Lérmontov. “El gran patriota” (“Velikii patriot”), V. Zhdánov.

⁴⁷⁴ Stepán Razin lideró a los cosacos del Don en el levantamiento contra la nobleza y el zarismo en los años 1670-1671.



Este artículo fue editado para conmemorar el centenario de la muerte de Lermontov. V. Zhdánov lo describe como un “*genial poeta ruso, gran patriota y ciudadano ruso*” y recuerda que este aniversario coincide “*con los días de la gran guerra patriótica del pueblo soviético contra las hordas del fascismo germano*”. En la poesía de Lermontov, continúa Zhdánov, se encarna la imagen de la Rusia nacional, la imagen del pueblo poderoso e invencible, “*el amor hacia la patria en la firme esperanza en su radiante futuro*”. Lermontov ilustró en sus obras su “*fuerza de poeta-revolucionario*”, valor que se pretende transferir al artista soviético. Subraya el autor del artículo que en la época de la Rusia del zar Nicolás I, quien somete al poeta a una constante persecución, es capaz de unir al pueblo con sus obras, donde “*el amor a la patria penetra y calienta la poesía de Lermontov*”. Es por este motivo que en los días de la “*poderosa exaltación de los sentimientos patrióticos de todo el pueblo*”, Lermontov aparece especialmente cercano al soviético. El poeta pertenece a aquellos escritores del pasado “*creadores de obras inmortales sobre el amor a la patria, sobre la lucha del pueblo ruso contra el enemigo*”, como Pushkin, que pretendía desenmascarar “*a los calumniadores de Rusia*”, o Tolstói,

que habla de la guerra contra Napoleón. Lérmonov lega al pueblo una obra sobre la patria que alaba “*la fuerza y al valor del pueblo*”, que se centra en “*temas heroicos de la lucha por la libertad y la independencia*”, que habla del “*pensamiento en el pasado heroico del pueblo ruso*”. Finalmente, destaca que la obra del poeta “*llama a la literatura de vanguardia a servir a los intereses de la sociedad y del pueblo*”.

Literatúrnyaya Gazeta, 13 de agosto de 1941.

★ Página 3, sección “Bibliografía” a dos columnas. Incluye varios artículos que presentan novedades bibliográficas. Esta sección también aparecería bajo el nombre “Nuevos libros” en otros números. Uno de esos artículos es “La voz de combate del pasado” (“*Boevoi golos próshlogo*”), I. Jalturin.

Este texto se centra en alabar las figuras de grandes poetas de siglos pasados, de Derzhavin a Pushkin, de los que se destaca la presencia en sus obras de referencias al patriotismo y al sentimiento nacional de la sociedad rusa. Jalturin, en este artículo, pretendería establecer cierta línea de continuidad entre los trabajos, deberes y sentimientos de los autores clásicos rusos y los contemporáneos soviéticos. Habla de escritores que vivieron su esplendor en 1812, con la invasión napoleónica; muchos de ellos fueron poetas que también cogieron las armas: Zhukovski, Bátyushkov, Ryléev, Denis Davydov... todos fueron partisanos y poetas, excelentes ejemplos a seguir para el “escritor-soldado” soviético. En tiempos de guerra no hay espacio para discusiones literarias y los escritores se transforman en “*ciudadanos y guerreros*”. Sobre los poemas de Zhukovski, Jalturin escribe que sus versos son “*majestuosos y ceremoniales*” y que ahora inspiran a los soviéticos en lucha, pues reproducen “*la voz de la lucha, del ejército que combate por la patria*”.

Las composiciones de estos literatos que participaron en la contienda de 1812 componen el libro que reseña Jalturin en este artículo. Compara la guerra actual con la napoleónica porque en ambas la patria, unida, hubo de levantarse “*contra el terrible enemigo*”. El libro-recopilatorio “*recuerda a los poetas soviéticos la tradición militar de la poesía rusa*” y muestra a los lectores los cuadros poéticos que describieron la guerra en la que Rusia se impuso 130 años antes.

Literatura i Iskusstvo, 14 de febrero de 1942.

★ Primera página, a cuatro columnas en la parte inferior derecha. “El patriotismo de Pushkin” (“*Patriotizm Púshkina*”), por el 105 aniversario de Pushkin, A. Egorin.

Pushkin es un referente universal en la literatura rusa, del que siempre se ha destacado su elevado patriotismo y carácter multinacional. Egorin apunta a su “*alma revolucionaria*” para explicar que la literatura rusa es “*la literatura de los grandes patriotas (...). La poesía de Pushkin inspira hazañas heroicas en la lucha y en el trabajo*”. Pushkin luchó en la Rusia zarista -“*una cárcel de los pueblos*”- y “*soñaba con la hermandad de los pueblos*”, igual que los soviéticos luchan por deshacerse del yugo germano y defienden la unidad de la patria soviética.

Pushkin, además, ejerció una gran influencia en el desarrollo de la literatura rusa de la guerra patriótica de 1812. El escritor ruso, “*como auténtico hijo de su patria*”, sabía que en cada soldado ruso podía haber un guerrero (*bogaty*), cuyo objetivo sería “*o vencer, o morir en el calor de la batalla*”. En este punto, Egorin comienza la equiparación de la guerra de 1812 con la Gran Guerra Patriótica: “*la fuerza de los rusos está en su sentimiento patriótico (...). En el fuego de Moscú, Pushkin dijo lo*

mismo que hoy podemos decir de muchas ciudades y pueblos de la URSS". Ya hemos visto en epígrafes anteriores que esta asimilación fue una constante en el discurso periodístico de la época, especialmente al comienzo de la guerra, cuando era necesario mostrar que el pueblo ruso ya había derrotado enemigos del tamaño de Hitler y su Wehrmacht. Egozin afirma que Pushkin alababa a Kutúzov por ser un "*inteligente líder militar*", unido al pueblo y al ejército, que al escritor "*le gustaba de la guerra*", y que en sus obras se percibía la "*exaltación del alma nacional, el entusiasmo de los defensores de la patria*". Pushkin era un "*auténtico patriota*": describía con igual intensidad la "*victoria de Pedro el Grande*" y el triunfo "*del alma rusa*", que la insurrección liderada por Pugachev. Pueblo y patria eran, pues, los temas fundamentales de la creación de Pushkin, como también lo habrían de ser en la literatura soviética.

***Literatura i Iskusstvo*, 28 de febrero de 1942.**

★Página 3, a cuatro columnas, centrado en la parte inferior. "Para el frente y la retaguardia" ("*Dlya fronta i tyla*"), Alekséi Popov.

"La gran guerra patriótica ha sido una prueba para todo el arte soviético", comienza este artículo de Alekséi Popov. En él escribe, principalmente, sobre los artistas que componen las brigadas de teatro del frente y de los repertorios que interpretan, entre los que se incluyen las obras más destacadas de la dramaturgia soviética bélica, recogidas en los documentos del RGALI.

Hemos incluido, no obstante, este artículo en el epígrafe dedicado a la recuperación de la memoria de 1812 por haber hallado en él varias referencias a elementos presoviéticos en las obras teatrales de la época que, como afirma el propio Popov, siguen estando presentes en los

repertorios de las brigadas a través de figuras históricas que con sus acciones y discursos de “*elevados sentimientos patrióticos levantaron el ánimo de nuestros actores*”. Por ello, son comunes, entre otras, “*escenas con discursos de Parjómenko*” o “*monólogos de Suvórov*”.

Popov señala, una vez más, que desde el mismo día del inicio de la guerra ya hubo brigadas de artistas que se dirigieron al frente, y que hasta esa fecha estos grupos habían interpretado cerca de 1000 conciertos. Menciona el autor a una brigada que se ha formado para los Urales por decisión de la Dirección General Política. Desde estas brigadas se han de exponer ante el público las hazañas de sus camaradas del frente y “*los grandes objetivos de la lucha*”, además de incidir en los temas relacionados con el amor hacia la madre patria, el odio hacia el enemigo, “*el gran amor a la vida y el desprecio a la muerte*”, y la “*unidad de frente y retaguardia*”. “*Las nuevas condiciones demandan una nueva etapa de vida creativa del teatro*”, sostiene Popov, motivo por el cual ya se trabaja en “*la reconstrucción de viejas obras y elaboración de nuevas*”.

El proceso de recuperación y asimilación de elementos, valores o ideas presoviéticas en el nuevo imaginario soviético tiene un gran aliado en la elección de determinadas obras teatrales y espectáculos puestos en escena por las brigadas del frente. Los personajes y contexto en el que se desarrolla la acción poseen una fuerte carga ideológica. Popov cita, entre otras, obras como *El humo de la patria*, *Oleko Dúndich*, la comedia heroica en los versos de A. Gladkov *Hace mucho tiempo*, o la obra sobre la guerra de 1812 *Nadezhda Dúrova*. “*Hay una diferencia muy grande entre la guerra patriótica de 1812 y la de 1941-1942, pero comparten un punto en común fundamental: la ardiente ira del pueblo ruso contra los invasores extranjeros*”. También hace referencia a obras que se

desarrollan durante la Guerra Civil y que muestran “*las acciones conjuntas de filas de campesinos partisanos y el joven Ejército Rojo, que trajeron la muerte a los alemanes*”.

La valentía, fortaleza y coraje de Oleko Dúndich en la Revolución de Octubre, que despertó entre la población y sus compañeros de batallón gran admiración y cariño, o de Nadezhda Dúrova, disfrazada de hombre para poder participar en la guerra de 1812, son características dignas de admiración y ejemplos a imitar por parte del ciudadano soviético. En ambos casos, sus complicadas situaciones personales y la dureza del combate en el campo de batalla fueron superadas con gran esfuerzo, inteligencia y gallardía, y ni el miedo a un ejército teóricamente más poderoso (como el napoleónico), o el siempre complicado enfrentamiento contra los propios compatriotas en la defensa del ideal bolchevique (Ejército Blanco contra Ejército Rojo), detuvo a estos personajes en su lucha por la patria.

El trabajo de las brigadas es intenso y constantemente se preparan nuevos repertorios para brigadas del frente y retaguardia. Popov defiende que la mayor alegría para el artista que forma parte de una brigada o que crea una obra de teatro es que su trabajo “*movilice sentimientos y pensamientos del ciudadano soviético en la lucha contra el odiado enemigo, que su creación levante al combatiente del Ejército Rojo en la lucha*”. Por eso, la recuperación de figuras como Oleko Dúndich, el general Suvórov o Nadezhda Dúrova es fundamental para la formación de la imagen del héroe durante la guerra, ya que ellos son portadores de los valores que formarían parte del nuevo imaginario soviético.

Literatura i Iskusstvo, 8 de agosto de 1942.

★Página 3, a seis columnas en la parte inferior de la página. “Rajmáninov y la música rusa” (“*Rajmáninov i rússkaya múzyka*”), prof. K. Kuznetsov.

El profesor Kuznetsov dedica este artículo a la obra “Aleko”, escrita en 1893 por Serguéi Rajmáninov. En su momento, Chaikovski ya había escrito a Stalin y al director del Departamento de la Sociedad Musical Rusa de Járkov acerca de esta composición. Kuznetsov subraya la continuidad entre Chaikovski y Rajmáninov: “*Rajmáninov fue a la escuela de Chaikovski, él es el principal custodio y continuador de su gran tradición*” y, en este sentido, un músico “*genuina y fundamentalmente*” ruso que, “*como ningún otro compositor, reflejó el espíritu artístico de Moscú*”. Kuznetsov opina que fue un gran compositor, pianista y director. Esta comparación recae en esa necesidad de buscar y defender una continuación entre los grandes artistas rusos y los nuevos soviéticos, tanto en forma como en contenido, pero también en el carácter y compromiso del artista con el pueblo y la nación.

Literatura i Iskusstvo, 22 de agosto de 1942.

★Página 4, breve centrado en la parte inferior de la página. “Guerra patriótica del año 1812” (“*Otéchestvennaya voiná 1812 goda*”).



La cámara nacional de libro edita, bajo la coordinación del profesor A. Efímov, una guía que incluye materiales sobre la guerra patriótica de 1812 y también sobre las actividades de los más importantes líderes militares rusos y héroes nacionales -participantes en dicha guerra-, tales como Kutúzov, Bagratión, Denís Davydov, Plátov, Ermílov, etc. En esta guía también se incluiría una “*bibliografía con fuentes fundamentales*” y “*las principales memorias de la literatura en ruso, monografías, investigaciones científicas, investigación científica-popular, etc.*”.

La relevancia que se le concede a la guerra de 1812 en los discursos de la Gran Guerra Patriótica no radica tanto en destacar para la posteridad las heroicas acciones de sus líderes militares o su victoriosa resolución, sino más bien el intento por traspasar los valores y heroicidades de aquella batalla a la actual, así como la fuerte determinación para la defensa nacional que, según las crónicas, tiñó las acciones de estos líderes militares y la población rusa. Es el orgullo por la victoria, pero amplificado y con “posdata”: si una vez se logró vencer a un enemigo que parecía invencible (Napoleón y su ejército) gracias a la tenacidad y el sacrificio del ejército y del pueblo ruso, si en esta ocasión se actúa con la misma actitud y predisposición que cuando las tropas napoleónicas invadieron territorio ruso, entonces se obtendrá el mismo resultado: la victoria. Por eso lo acertado y necesario de publicar esta guía de materiales sobre 1812 precisamente en estos difíciles compases de la guerra en el verano de 1942.

Literatura i Iskusstvo, 31 de octubre de 1942.

★Página 4, parte inferior centrada, a cuatro columnas. “El artista-soldado” (“*Judózhnik-voín*”), con motivo del 100 aniversario del nacimiento de V. Vereshchaguin, A. Tijomírov.

En su artículo, Tijomírov alaba la figura de Vasili Vereshchaguin, quien cumplió “*con su más alto deber moral*”: trasladar a la sociedad la verdad sobre la guerra. Según el autor del texto, “*Vereshchaguin en pintura confirmó esa línea de representación de la guerra que en la literatura rusa concretaron Lérmontov y Lev Tolstói. (...) con la fuerza de su talento, expresó los límites de la valentía, resistencia y habilidad para hacer la guerra que siempre fueron inherentes al guerrero ruso*”.

Por otra parte, Tijomírov quiere reiterar que los actuales artistas que trabajan en el frente son justos herederos de aquellos que ya trabajaron describiendo otras guerras antes que ellos: “*En mayor medida que cualquier otro pintor, Vereshchaguin era un artista-guerrero*”, que para ayudar en la victoria luchó como un soldado ordinario. Este artista de guerra representaba en sus lienzos e ilustraciones episodios vividos por él en la guerra y formó parte de cuatro campañas: la turca de 1868, la de los Balcanes 1877-78, la hispano-americana 1898, ruso-japonesa 1904, en la que falleció. Vereshchaguin también pintó muchos cuadros dedicados a la guerra de 1812, para los que “*estudió con atención todo el material histórico del que pudo disponer*”. Es pues, un ejemplo a seguir para cualquier otro pintor o ilustrador de guerra por su valentía, dedicación y la gran calidad de su trabajo, pero también por la forma en la que exponía el contenido de sus trabajos. Tijomírov subraya que las obras de escritores como Konstantín Símonov, Vitali Vasilevski o Aleksánder Korneichuk se apoyan “*en la severa escuela de la guerra*”, y al interpretar la verdad de esta guerra “*establecen una fuerza moral poderosa que educa el heroísmo y preparación hacia cualquier sacrificio en nombre de la patria*”, del mismo modo que lo hicieron los grandes artistas en el pasado.

Para Tijomírov, los artistas que narran, pintan o ponen música a las guerras han de exponer todo lo que en ellas hay: ataques, frío, hambre, victorias, asaltos, enfermedad, heridos, etc. Vereshchaguin fue un “*patriota, guerrero y cronista*” de guerra, un artista cuya obra “*es un ejemplo*” para el artista que participa en la Gran Guerra Patriótica. Es el mito del arte soviético como revelador de la realidad existente y anticipador del futuro ideal, señas de identidad del realismo socialista, pero en una nueva versión, ciertamente algo deformada: sí se muestran batallas, muertes, enfermedad y toda la violencia y crueldad de la guerra, pero son los miembros del ejército nazi quienes causan todos esos daños; sí aparece el héroe que ha de atravesar por indescriptibles dificultades y que al final siempre sale victorioso (no necesariamente con vida), pero esta vez lucha por la patria y es capaz de sacrificarse por ella.

Literatura i Iskusstvo, 1 de enero de 1943.

★Página 4, a dos columnas en la parte derecha superior de la página. “Un año de trabajo” (“*God raboty*”), Serguéi Prokófiev.

El gran compositor Serguéi Prokófiev repasa en este artículo algunas de sus últimas composiciones escritas durante la Gran Guerra Patriótica. Este texto nos ha parecido relevante por las referencias que hace a los eventos y autores que han inspirado algunas de sus obras:

“Ya en los primeros meses de guerra escribí la suite sinfónica “Año 1941” en tres partes, dedicada a la lucha de nuestro pueblo contra las hordas fascistas. Al terminarla, me puse con la suite de la ópera “Guerra y Paz” de la novela de Lev Tolstói, especialmente cercana a nosotros hoy día, ya que habla

de la lucha del pueblo ruso contra tropas de invasores y que acabó con la derrota y expulsión del enemigo de Rusia”.

Prokófiev describe esta ópera y aclara que el libreto es obra de Mira Mendelson. Explica que para el epílogo se ha inspirado en la obra de Tolstói y en anotaciones sobre la guerra de 1812 del “poeta-partisano” Davydov. Por último, menciona que ha trabajado en la música de la película *Partisanos en las estepas de Ucrania* y que ahora se ocupa con Eisenstein en la banda sonora de la primera parte de la película *Iván el Terrible*, cuyo estreno se esperaba para ese año 1943.

***Literatura i Iskusstvo*, 12 de junio de 1943.**

★Página 2, a 7 columnas parte inferior de la página (primera parte); y página 3, a 6 columnas, parte inferior izquierda de la página (segunda parte). “Tradición y modernidad” (“*Tradítsiya i sovreménnost’*”), B. Iogansón.

El pintor Borís Iogansón, uno de los principales representantes del realismo socialista, comienza su artículo con una interesante reflexión:

“El arte de la época de la guerra patriótica está impregnado de dos sentimientos: un gran amor a la patria y un gran odio hacia el enemigo. Cualquier cuadro que despierte estos sentimientos es un cuadro de guerra, ya sea un lienzo de batalla que represente hazañas legendarias de las tropas soviéticas, un cuadro de los crímenes de los canallas fascistas, un retrato heroico, un panorama de defensa de las grandes ciudades heroicas, o un paisaje de guerra que revele la belleza de nuestra patria.

En las manos del artista soviético hay un arma fuerte y temible. ¿Pero está esta arma siempre lo suficientemente afilada?”.

Iogansón lamenta que en el cuarto de siglo de poder soviético, de crecimiento político y cultural del pueblo soviético, *“la pintura soviética aún no ha alcanzado la altura del arte clásico y mundial ruso. Y la razón de esto está en la separación temporal de las tradiciones de la pintura realista rusa, en la negativa influencia de las tendencias decadentes el arte extranjero del siglo XX, y en las carencias de la formación artística de los años prerrevolucionarios y primeros años del periodo soviético”.*

Que mencione las *“tendencias decadentes del arte extranjero del siglo XX”* nos parece especialmente destacable, pues no hemos encontrado muchas más referencias en este sentido. Suponemos que se refiere al arte formalista o a tendencias artísticas que dominaron la esfera europea del arte durante esos años, en los que las vanguardias europeas siguieron desarrollándose en diferentes direcciones, más centradas en el arte conceptual o abstracto que en el objetual y realista por el que se abogaba en la URSS.

Para Iogansón la creación de una *“obra genuinamente artística”* requiere que el artista posea *“una gran visión política”, “cultura general”, “un amplio conocimiento de las tradiciones nacionales en el arte y amor hacia ellas, un amplio conocimiento de la herencia mundial que nos dejaron los grandes maestros realistas del pasado, y amor hacia ella”.* Los grandes maestros de la pintura rusa para Iogansón son Repin y Súrikov, y rechaza a los *“admiradores de Matisse, Picasso, Deren y otros representantes del formalismo”.* Califica esas tendencias de *“moda”* y

crítica que no dan “*resultados positivos*”, algo que sólo se puede alcanzar a través del realismo socialista.

El escritor del artículo recuerda una visita a la Galería Tretyakov cuando era joven y la impresión que le causó, porque sus cuadros eran un “*reflejo verídico de la vida rusa, de esa vida que nos rodeaba*”. Cita a otros muchos pintores, entre ellos, a los llamados Peredvívzhniki (Serov, Súrikov, Repin, Kramskói, etc.): “*Ellos hablaban de la vida en un idioma comprensible*”. Iogansón considera fundamental aprender de los grandes maestros como Tizziano, Miguel Ángel, Rafael, Rembrandt o Velázquez, todos grandes referentes del realismo.

En cuanto a la situación actual del arte tras dos años de guerra, en opinión de Iogansón, se debe mucho al realismo socialista y a los 25 años de pintura soviética. Uno de los temas principales del arte actual es el “*odio hacia el enemigo*”, en el que el artista ha de “*mostrar la auténtica cara del enemigo*”: fría, la del cruel asesino profesional para el que la destrucción del pueblo eslavo es un asunto “*honroso*”. Artistas como Plástov, Kukryniksy o Gaponenko han aprehendido estos aspectos para la exposición “Gran Guerra Patriótica”. De Kukryniksy dice que “*golpea al enemigo*” desde la posición de las mejores tradiciones de la pintura rusa de Súrikov, Repin, Serov, Levitán o Korovin. Explica Iogansón que en esa exposición están “*los mejores cuadros de la historia imperial y de la guerra civil*”, traídos de distintos museos para formar parte de la exhibición.

Literatura i Iskusstvo, 7 noviembre de 1943.

★Página 4, a tres columnas alineadas en la parte superior izquierda.
“Pensamientos sobre Chaikovski” (“*Mysli o Chaikóvskom*”), D. Shostakóvich.

Д ШОСТАКОВИЧ **МЫСЛИ О ЧАЙКОВСКОМ**

Нет ни одного русского композитора конца XIX или первой половины XX столетия, который не был бы обязан той или иной сторонай своего творчества Петру Ильичу Чайковскому. Автор шести симфоний и самых значительных, самых популярных опер русского репертуара — подлинный строитель великой русской музыкальной культуры. В его гениальной личности счастливо сочеталось незаурядное природное дарование с огромной, не прерывавшейся в течение десятилетий деятельностью творческого сознания. Нет буквально ни одного музыкального жанра, в котором наследие Чайковского не занимало бы своего значительного места. Песня и симфония, опера и романс, соната и балет, концерт и музыкальная юмореска — всё это было присуще творческому опыту гениального композитора.

Чайковский влиял на своих современников независимо от их творческого направления и склада музыкального мышления. Но еще бо-



стой симфонии и «Пиковой даме») доминирует не идея реиньяции, а тема борьбы и преодоления трагического «фатума».

До сих пор принято говорить, как о первенствующей, о русской композиторской школе Римского-Корсакова. Пора уже, однако, воздать должное школе Чайковского и оценить всё богатство и многообразие его композиторской техники. По умению развить музыкальную мысль, оркестровать звучание он не знает себе равных. Я преклоняюсь перед ним и как перед великолепным оркестратором, ибо он обычно не оркестровал уже написанные сочинения, а как бы априори сочинял для оркестра, мыслит «оркестровов». И когда я испытываю творческие затруднения в работе над тем или другим сочинением, в секретах композиторской техники Чайковского я всегда нахожу исчерпывающие ответы.

Хочется вспомнить еще о том, что, общаясь в своем творчестве

П. И. Чайковский, 1887 г.

Dmitri Shostakóvich escribe en este artículo sobre el trabajo y valor artístico de la obra de Chaikovski en la música rusa y soviética:

“No hay ni un compositor ruso de finales del XIX o principios del siglo XX que no esté en deuda con una u otra parte de la creación de Petr Ilich Chaikovski (...). El carácter nacional del compositor está determinado por su profundo conocimiento del alma contemporánea del individuo ruso, por su sutil sentimiento de la naturaleza rusa”.

Nuevamente aparece la referencia a la ligazón del arte soviético y la tradición rusa, junto al respeto por la herencia cultural rusa, tanto por los valores que el autor transmitía a través de su obra como por su propio comportamiento.

6.2.7. Otros

En este último epígrafe, incluiremos artículos que no encajan con claridad en los anteriores, pero que consideramos de vital importancia para entender el papel de *Literatúrnyaya Gazeta* y su relación con el Comité para los Asuntos de las Artes, además de su contribución a la difusión de un determinado mensaje propagandístico. Aquí encontraremos referencias a algunos de los géneros artísticos específicos de la Gran Guerra Patriótica (obras de un acto, cartelera bélica, canciones de guerra, etc.), a las brigadas de artistas del frente y la retaguardia, ejemplos de correspondencias (en tiempo y tema) entre documentos del Comité y artículos del periódico, ejemplos del cambio de tono y temática en los artículos a partir del verano de 1943, la reaparición de Stalin y los líderes del Partido y del gobierno en el discurso periodístico, etc.

***Literatúrnyaya Gazeta*, 24 de septiembre de 1941.**

★Página 2, centrado a tres columnas en la parte inferior de la página. Cuento de M. Zóshchenko “En estos días” (“*V eti dni*”).

Este artículo se enmarca en un contexto muy especial: a principios de ese mes de septiembre había dado comienzo el asedio a la ciudad de Leningrado por parte del ejército alemán. Desde el comienzo del bloqueo, se publican numerosos artículos dedicados a la ciudad y a sus habitantes. Era necesario mostrar al lector que Leningrado, a pesar del duro asedio al que está enfrentándose, seguía siendo una ciudad viva, donde su gente, además de luchar, podía permitirse gozar de algunos momentos de distensión y ocio. Asimismo, los textos sobre el bloqueo mostrarían la valentía y abnegación de sus habitantes, dispuestos a dar la vida por su ciudad, por su patria.

Son habituales en las páginas del periódico relatos cortos o fragmentos de piezas literarios de diversos de artistas del país. En ocasiones, se trata de obras ya publicadas o preparadas para editarse, y en otros casos, como el que nos ocupa, es un texto escrito ex profeso para *Literatúrnyaya Gazeta*. Esta composición de Mijaíl Zóshchenko descubre al lector que, para los artistas, la vida también continúa, aunque ahora tienen que convivir con las vicisitudes propias de la guerra.

El relato describe un paseo del autor por las calles de la ciudad, en el transcurso del cual se va encontrando a varias personas. En ningún momento menciona ningún episodio sangriento. Entre otras cosas, relata sus impresiones sobre el trabajo propagandístico de los artistas en la ciudad: “*Muchos de ellos trabajan en carteles (...), publican hojas de agitación [agitlisty], escriben relatos de comandantes proletarios. La brigada creativa “El lápiz combativo” trabaja magníficamente. Sus carteles disfrutan de una enorme popularidad*”. Habla también de un grupo de artistas-pintores que preparan un gran diorama con escenas bélicas que reflejará “*episodios de defensa de Leningrado, hazañas de Héroe de la Unión Soviética, el movimiento partisano, etc.*”. Los dioramas, según el relato Zóshchenko, se iban a colocar en lugares transitados de la ciudad.

También describe un acto cotidiano -para insistir en el “cierto grado de normalidad” de la vida de los leningradenses- que comparte con un personaje extraordinario: “*En la calle me encuentro con el compositor D. D. Shostakóvich. Vamos a una cafetería. Bebemos café. Shostakóvich me cuenta cómo ha estado 6 días cavando trincheras y me habla de su trabajo en la patrulla de incendios*”. Zóshchenko le dice que él escribe artículos satíricos para radio, revistas y periódicos, y Shostakóvich le

responde que él está componiendo la 7ª Sinfonía: “-No sé cómo quedará... creo que bien” “-¿Y el tema?” “-Puede que no haya un tema exacto. Pero en general es el tema bélico, la lucha, el heroísmo del pueblo soviético...”.

Al final del relato, Zóshchenko ofrece su opinión personal acerca del estado de ánimo general de los habitantes de Leningrado: “*Muestran una energía enorme y sin precedentes para defender su ciudad natal*”. Del talante ante la vida de los ciudadanos leningradenses es de donde el autor afirma sacar su material.

Literatura i Iskusstvo, 11 de julio de 1942.

★Editorial. “Una honorable tarea” (“*Pochétnaya zadacha*”).

Este editorial nos ha parecido especialmente interesante por haber encontrado una correlación directa con un documento publicado por el Comité para los Asuntos de las Artes (por la Dirección de Actividades Amateur, más concretamente). Se trata de un informe que recoge la labor de las agrupaciones de artistas amateurs en varios koljoses a lo largo de 1942 (Fondo 962, lista 3, nº exp. 1146, p. 8).

El documento de archivo referido pone el acento sobre el cardinal papel de las brigadas de artistas y grupos artísticos amateur que acudían a diferentes puntos de la retaguardia a reforzar el “*trabajo político de masas*”. Las agrupaciones amateur las componían “*activos agitadores*” y la temática de la Gran Guerra Patriótica ocupaba “*un lugar principal en los programas de actuaciones*”. Además, según este informe, con su trabajo contribuían en el “*reforzamiento de la ayuda en el frente*”.

Volviendo al artículo, en él se relata el trabajo que estas agrupaciones realizaban durante la época de siembra en los koljoses y es un buen ejemplo del extensivo trabajo de la propaganda soviética, que cubría todos los ámbitos, públicos y espacios existentes. En la guerra, la labor propagandística no sólo se centró en el frente o en la retaguardia “industrial”, sino que se acercó al campo para recordar los trabajadores agrícolas su “deber patriótico”, que en su caso pasaría por el aumento de la producción para poder alimentar al ejército o a otras zonas de la retaguardia necesitadas.

El editorial informa de que cientos de actores trabajaron en estas brigadas y que ofrecieron “*decenas de miles*” de conciertos. En la época de siembra de primavera participaron 17 brigadas de teatro y conciertos con artistas de diferentes teatros del país. En los campos de Tataria actuaron más de 15 brigadas de conciertos; en los campos koljosianos de Uzbekistán, 90 brigadas de artistas; las brigadas de artistas de Krasnoyarsk sirvieron a cerca de 350 *krais* de koljoses con conciertos, periódicos de pared (*stengazety*⁴⁷⁵) y *Okna- TASS* sobre “*temas locales*”, además de charlas y discursos.

En el texto se explica que en este tiempo se crearon brigadas de actividades artísticas amateur de ciudades, koljoses y seljoses que incluían actuaciones “*artístico-agitacionales*” en sus repertorios. Se subraya también que en los últimos tiempos habían surgido nuevos grupos teatrales, brigadas de agitación artística, agrupaciones de danza y baile, y que se había mejorado el repertorio de los grupos amateurs. Cita como ejemplo de éxito la labor de estas brigadas de actividades artísticas de

⁴⁷⁵ La palabra “*stengazeta*” hace referencia a los murales que preparan los niños en los colegios para hacer presentaciones. En este caso, se trataría de murales informativos-propagandísticos imitando a un periódico y pegados en las paredes del lugar.

aficionados en el *óblast* de Stalingrado, donde se montaron pequeños grupos de agitación-artística compuestos por 3-5 lectores/recitadores, cantantes y conferenciantes. Todos estos grupos también distribuían *“panfletos con textos de las mejores canciones y obras de poetas-soldado del frente”*.

En la región de Ordzhonikidze, una brigada de agitación había acudido con el equipamiento de una *“agitmashin”* (vehículo de agitación), que incluía *“receptores de radio, cinematógrafo ambulante, una biblioteca, pósteres de exposición”*. Algunos teatros de esta región ayudan a los *“partidos locales y organizaciones sociales a la organización del trabajo político de masas”*. Con este apunte se reitera que el papel de los artistas en los distintos tipos de brigadas no se limitaba sólo a la ejecución de un repertorio artístico determinado, sino que, además, llevaban a cabo tareas de agitación y ayudaban a asociaciones y secciones locales del Partido que carecían de material propagandístico o para realizar acciones de agitación.

En relación al contenido de los repertorios de conciertos y actuaciones, *“hay que reconocer los fallos; el repertorio de algunas brigadas de teatro y conciertos que actúan en los koljós es insustancial y a menudo no responde a las cuestiones que preocupan a los koljosianos”*. Como apuntaba Jrápchenko en su artículo del 30 de mayo de 1942, algunos repertorios se habían desviado hacia *“la mera diversión y el entretenimiento”* y habían olvidado que su misión era reflejar las preocupaciones e intereses de los koljoses. *“El actor debe ser el primer ayudante del agitador, él mismo debe ser un excelente agitador. La agitación por medios del arte, la agitación figurativa, siempre comprensiblemente, da siempre en el blanco a la perfección”*.

En el editorial se insiste en que los programas de conciertos:

“... y montajes teatrales en los koljoses deben destacarse por su riqueza de contenidos, versatilidad, concreción. Está muy bien cuando los trabajadores del arte en sus intervenciones utilizan hechos locales (...), [aunque] por ahora tenemos pocas buenas obras de teatro, pequeñas escenas, narraciones y canciones de la vida del pueblo koljós. Nuestros autores y brigadas tienen aún poco gusto hacia la creación de obras sobre temas locales”.

Por último, el editorial defiende que la *“participación en el servicio artístico de los trabajos de recolección es tan honroso para los trabajadores del arte como la participación en las brigadas del frente”*. Los trabajadores del arte deben contribuir a que se recoja *“una gran cosecha”*, pero también a educar a los koljosianos en el odio hacia los ocupantes alemanes, el amor a la patria y la fe en la victoria.

Literatura i Iskusstvo, 11 de julio de 1942.

★Página 4, a cuatro columnas en la parte inferior de la página. “La obra de teatro de un acto” (*“Odnoaktnaya p’esa”*), Y. Kaláshnikov.

Para ampliar la capacidad de producción de obras teatrales de los dramaturgos soviéticos, durante la Gran Guerra Patriótica se fomentó la creación de piezas de un acto, que, como ya mencionamos, era una recurrente demanda realizada desde el Comité (por ejemplo, en el informe localizado en el fondo 962, lista 7, nº exp. 1229, p. 76 y ss.). Yuri Kaláshnikov, de la Dirección General de Teatros, dedica su artículo a describir la importancia de esta forma teatral. Estas piezas fueron muy

demandadas durante la Segunda Guerra Mundial: se componían más rápido que otras obras literarias y las brigadas teatrales y del frente las podían incluir en sus repertorios con más facilidad. Para Kaláshnikov, *“nunca antes la obra de teatro de un acto había tenido tan amplia función como en los días de la guerra patriótica”*. Los grupos amateur en el frente y en la retaguardia representan este tipo de obras de un acto que, dadas las circunstancias, no podían ser como las que se hacían en los tiempos de paz: *“En primer lugar, han cambiado los temas, han aparecido nuevos personajes: soldados y comandantes del Ejército Rojo, partisanos y partisanas, médicos, donantes de sangre y enfermeras se lanzan en la lucha contra los ocupantes de los franceses, checos, polacos”*.

Estas obras cortas buscan representar la *“realidad heroica”* y las *“acciones heroicas”*, pero pocos autores consiguen cumplir esta encomienda. Al dirigente de la Dirección de Teatros le sorprenden varias circunstancias: *“se escribe sobre todo sobre el tema de la lucha contra los hitlerianos en los países ocupados de Europa occidental”*, y esas piezas eran *“muy repetitivas”* y *“melodramáticas”*. Por el contrario, *“el éxito de las obras de un acto se explica en que sus autores fueron capaces de expresar el carácter del héroe y subordinaron a esta tarea todo lo demás”*. La dramaturgia soviética de un acto, recomienda Kaláshnikov, ha de *“aproximarse a la vida”*. Si bien es cierto que en la mayoría de estas composiciones los protagonistas sufren toda clase de infortunios, la moraleja que se obtiene de ellas es siempre positiva: sobreviva o no el personaje principal, siempre habrá quedado como un héroe y su acción será recordada y exhibida como ejemplo ante sus contemporáneos y las futuras generaciones.

***Literatura i Iskustvo*, 16 de agosto de 1942.**

★Editorial. “Literatura sobre la resistencia y la valentía” (“*Literatura o stóikost’ i múzhestvo*”).

Desde los primeros días de guerra, la *publitsístika* había ocupado un lugar privilegiado en el trabajo de los escritores soviéticos. Este género ofrecía al lector una imagen inmediata de los acontecimientos, revelando los sentimientos que movían a sus participantes y con “*palabras precisas e inteligibles*”. En estos artículos, según el editorial, se puede percibir “*el coraje humano*”, “*el desprecio hacia la muerte*” y “*el amor a la patria*”, exponiendo, nuevamente, los temas claves de la propaganda de guerra soviética.

Como ejemplos de *publitsístika* cita el artículo “Pueblo inmortal” (“*Narod bessmertén*”) de Vasili Grossman (para *Krásnaya Zvezdá*, del que E. Koval’chik escribe una crítica en este mismo número, en la página 3 a seis columnas), una historia en la que el propio escritor se sitúa en el centro de la narración para relatar las dificultades de la lucha, la victoria y los fracasos “*vistos con sus propios ojos, con los ojos de un participante en la lucha*”. Lo mismo se puede decir de los versos y cuentos de Tíjonov, de las historias de Lev Slavin, de los cuentos de Leonid Sóbolev, de los poemas de Aleksánder Tvardovski, etc. “*La experiencia del país (...) encuentra su forma de expresión en las imágenes, pensamientos y sentimientos que llenan estas obras*”.

La *publitsístika* era la mejor respuesta periodística a las demandas que el arte hacía a sus artistas. En ella, los protagonistas, soldados en el frente o ciudadanos en la retaguardia, destacan por sus heroicas acciones, que se desarrollan bajo la cotidianidad del trabajo en la guerra.

***Literatura i Iskusstvo*, 12 de septiembre de 1942.**

★Editorial. “Grandes tradiciones” (“*Velikie traditsii*”).

El nuevo imaginario soviético incorpora imágenes del folclore nacional de las distintas repúblicas de la URSS. Al fomentar el respeto y la defensa de la cultura propia de cada región y situar el valor de su creación artística al mismo nivel que el producido en la RSFSR (Moscú, Leningrado), se promovía la unidad de la patria, de las repúblicas y pueblos de la Unión Soviética. Este editorial está dedicado a los artistas y el arte producido en el Cáucaso, histórico lugar cuya población se ha enfrentado durante siglos a continuas invasiones y batallas, y que en 1942 intentaba frenar, sin éxito, el avance del ejército nazi. Ya hemos hablado más arriba de la campaña del Cáucaso durante la Segunda Guerra Mundial y cómo su finalización, en 1944, dio lugar a que muchos de sus pueblos fueran represaliados acusados de colaborar con el enemigo nazi. El Cáucaso era una zona en la que, como en Ucrania, muchos de sus habitantes recibieron con cierta alegría y gratitud al enemigo, que era visto más como un liberador del “yugo soviético” que como un invasor. La propaganda necesitaba recordar que el Cáucaso era parte importante de la Unión Soviética, que sus pueblos eran soviéticos y su arte, costumbres y folclore, aceptadas como elementos propios de la multiculturalidad de la URSS. Asimismo, como parte irrenunciable e imprescindible de la URSS, debían mostrar el mismo valor, odio hacia el enemigo y amor a la patria que el resto de ciudadanos soviéticos. El editorial pretendía mostrar al enemigo nazi como un devorador insensible, que lo único que quería extraer de esas tierras eran sus recursos, despreciando a sus gentes y su cultura:

“El Cáucaso es un antiguo sueño de los asesinos y asaltantes alemanes. El Cáucaso es petróleo y carne, es lana y manganeso, es vino y metales preciosos, es cemento y cítricos. Los tiranos fascistas buscan aquí nuevas fuentes de mano de obra gratuita, les parecen stanitsas⁴⁷⁶ ricas (...)”.

Sin embargo, para el soviético el Cáucaso “no es sólo un paraíso al sur”, también “es tierra de patriotas”. Enumera a algunos de los más ilustres oriundos caucasianos: Stalin, Ordzhonikidze, Mayakovski o Suleimán, Stal’ski... Además, Pushkin, Lérmontov o Tolstói escribieron sobre sus gentes o su riqueza; la música de Rubinstéin se inspiró en el Cáucaso; Rustaveli y Nizami reflejaron “en sus inmortales versos” las “imágenes heroicas de los pueblos del Cáucaso, sus tradiciones de valor militar, su inalterable valentía, lealtad a la patria y disposición a la muerte por su honor y libertad”. Otras características de los ciudadanos del Cáucaso, igualmente compartidas por soviéticos de otras regiones, serían el “orgullo”, “la valentía”, “el coraje”, “un ardiente sentimiento patriótico”, “la amistad” o “la camaradería”, características que el arte del Cáucaso ilustraría también.

Para concluir, en este artículo se recuerda que también el arte caucásico hace uso de la herencia clásica rusa: “La alta cultura rusa tuvo una gran y fructífera influencia en todos los ámbitos de la creación artística de los pueblos del Cáucaso” y sus artistas, del mismo modo en que lo hicieron otros creadores soviéticos, estudiaron a los grandes rusos como inspiración para sus obras.

⁴⁷⁶ Grandes poblados cosacos.

Literatura i Iskusstvo, 31 de octubre de 1942.

★En la primera página de este número, en el lugar que ocupa habitualmente el editorial, aparece una lista con eslóganes dedicados a la Revolución de Octubre. Entre los documentos del Comité para los Asuntos de las Artes también hemos encontrado listados de este tipo, como el referenciado en el Capítulo IV en el fondo 962, lista 6, nº exp. 992. Estos eslóganes servían como inspiración para el desarrollo de nuevas obras, para utilizar en carteles, *Okna-TASS*, poemas, ilustraciones o canciones, para crear materiales de agitación, etc.

Literatura i Iskusstvo, 14 de noviembre de 1942.

★Página 3, bajo una ilustración de Aleksánder Nevsky, a una columna alineada a la izquierda, “Muestra nacional” (“*Vsesoyuznii smotr*”), A. Gerásimov.

Aleksánder Gerásimov, uno de los máximos exponentes del realismo socialista en pintura, narra en este artículo su visita a la exposición “Gran Guerra Patriótica”⁴⁷⁷ que albergaba la Galería Tretyakov. El pintor percibe la utilización del “*método realista de creación*” en los diferentes artistas que participan en la exhibición. Gerásimov explica que para que los artistas soviéticos puedan crear “*obras de pleno valor*” y necesarias para el pueblo, hay que llevar a cabo un “*atento estudio de la vida real de la gente y de sus asuntos*”. Destaca lo “*especialmente brillante*” que es la verdad reflejada en los trabajos de los artistas de Leningrado -quienes aún luchaban por sus vidas en una ciudad sitiada-, que “*se han convertido en testigos de la gloria y participantes de la experiencia de la ciudad de Lenin*”, lo que añadía fuerza emocional a sus creaciones.

⁴⁷⁷ Véanse las referencias al fondo 962, lista 6, nº exp. 991 en el Capítulo IV.

Si en otros tiempos desde los medios de comunicación se advertía de la negativa influencia que para el arte suponían las tendencias formalistas, Gerásimov ahora sostiene que no hay que temer al formalismo que anteriormente difamó *“los sanos comienzos de nuestra joven pintura realista”*. Las obras que se exhiben en esta exposición confirmarían que *“la bien desarrollada juventud artística soviética de la época de Octubre es digna continuadora de las grandes tradiciones del arte realista ruso”*. Esto demuestra que el realismo socialista se había generalizado de tal modo que ya no era necesaria su confrontación con el formalismo para justificarlo. Además, recordemos que estas exposiciones se montaban, en la mayoría de los casos, con obras realizadas por encargo estatal, con lo cual era prácticamente imposible que hubiera una pieza que se saliese de los márgenes estéticos oficiales.

Gerásimov afirma que las pinturas que forman parte de esta exposición son una clara muestra de que la creación artística soviética ha encontrado *“las verdaderas imágenes artístico-plásticas que preservarán para las futuras generaciones todo nuestro odio hacia el enemigo, toda nuestra indestructible fe en la victoria, todo nuestro amor y devoción hacia la patria, el pueblo y el gran Stalin”*.

Literatura i Iskusstvo, 30 de enero de 1943.

★Página 2, a seis columnas parte inferior de la página. “Arte de Bashkiria en los días de guerra” (*“Iskusstvo Bashkirii v dni voyny”*), de A. Usmánov, secretario del comité regional bashkirio de Propaganda y Agitación.

Elegimos hacer referencia a este artículo por lo particular de su autor: el “secretario del comité regional bashkirio de Propaganda y Agitación”. De hecho, el que oficiales o representantes de la Dirección de Propaganda y

Agitación o de la Dirección Política participaran en *Literatúrnyaya Gazeta* no debería ser un acontecimiento aislado, ya que ambas instituciones formaban parte de los organigramas de la prensa, el arte y la propaganda que hemos presentado en capítulos anteriores. No obstante, su participación en este medio como colaboradores no era muy común.

Usmánov habla sobre el desarrollo del arte y la cultura en la república desde la Revolución, de la puesta en marcha de teatros y de las obras que han representado y se representan en ellas, de autores locales y de otras repúblicas. En un artículo en el que parece que está “justificando” el papel y el valor del arte bashkirio en el arte soviético, segura que:

“... realizamos un serio trabajo para la preparación de nuevos cuadros del arte bashkirio (...). En los terribles días de la guerra patriótica, los trabajadores del arte de Bashkiria, como todos los trabajadores, no escatimando en fuerzas, ayudan con valor al Ejército Rojo a aproximar la hora de la victoria sobre el odiado enemigo”.

***Literatura i Iskusstvo*, 6 de febrero de 1943.**

★Editorial. “El héroe de Stalingrado” (“*Geroi Stalingrada*”).

Este número es el primero que se publica después de la victoria definitiva en Stalingrado, una batalla de casi 6 meses en la que una sucesión de estrategias fallidas y certeras a ambas orillas del Volga por parte de los dos ejércitos participantes, finalmente, y gracias a la perseverancia y confianza de los soldados soviéticos y de los habitantes de la ciudad -que defendían cada edificio, cada piedra-, culminó con la agónica victoria del Ejército Rojo. La victoria de Stalingrado es clave en el cambio de

orientación del tono de los artículos periodísticos, en los que a partir de esta fecha se puede percibir un halo más positivo y un ánimo más combativo que defensivo, tono que se reafirma tras la victoria en Kursk. No obstante, los temas “clásicos” de la propaganda soviética general (amor a la patria, odio al enemigo, todo para la victoria), seguirán estando presentes tanto en los textos de *Literatúrnyy Gazeta*, como en las obras que el Comité pedía a sus artistas. La movilización en una guerra en la que aún había frentes abiertos seguía siendo clave en los mensajes propagandísticos de 1943.

ПРОБЛЕМЫ ВСЕХ СТРАН, ОБЪЕДИНЯЮТСЯ

Литература и искусство

Орган управления Союза советских писателей СССР, Комитета по делам искусств при СНК СССР и Комитета по делам кинематографии при СНК СССР.

№ 8 (88)
ФЕВРАЛЬ
1943 г.
—
ВЫХОДИТ
ЕЖЕНЕДЕЛЬНО
—
ЦЕНА 8 КОП.

Сталинградская героическая эпопея закончилась полной победой наших войск.
Выполняя сталинские стратегические предначертания, Красная Армия наносит врагу удар за ударом, освобождая родную землю от фашистской нечисти.
Слава Красной Армии и ее великому полководцу!

Приказ
ВЕРХОВНОГО ГЛАВНОКОМАНДУЮЩЕГО
ПО ВОЙСНАМ ДОНСКОГО ФРОНТА

Донской фронт.
Представителю Ставки Верховного Главного командования маршалу артиллерии тов. **ВОРОНОВУ**,
Командующему войсками Донского фронта генерал-полковнику тов. **РОКОССОВСКОМУ**.

Поздравляю Вас и войска Донского фронта с успешным завершением ликвидации окруженных под Сталинградом вражеских войск.
Объявляю благодарность всем бойцам, командирам и политработникам Донского фронта за отличные боевые действия.

Верховный Главнокомандующий
И. СТАЛИН.

Москва, Кремль. 2 февраля 1943 года.



Его Превосходительству Иосифу В. СТАЛИНУ
ВЕРХОВНОМУ ГЛАВНОКОМАНДУЮЩЕМУ ВООРУЖЕННЫМИ СИЛАМИ
СОЮЗА СОВЕТСКИХ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ РЕСПУБЛИК

Москва.

В известие Главного командующего вооруженными силами Соединенных Штатов Америки и полководца Вас с блестящей победой наших войск у Сталинграда, одержанной под Вашим Верховным Командованием. Сто тысяч лет для всей мировой борьбы за торжество, борьбу, которую все американцы празднуют сегодня, будет одной из самых прекрасных глав в этой войне народов, объединившихся против нечести и его вождя Гитлера. Командиры и бойцы наших войск на фронте, в тылу и в воздухе, которые поддерживают их, доблестно на поле боя, обязались не только для того, чтобы помочь нашей великой борьбе, но и своим примером вызвать среди всех объединенных людей новую решимость продолжать всю борьбу к тому, чтобы добиться окончательного поражения и окончательной ликвидации общего врага.

Франклин Д. РУЗВЕЛЬТ

Вашингтон, 5 февраля 1943 г.

Господину Франклину Д. РУЗВЕЛЬТУ
ГЛАВНОКОМАНДУЮЩЕМУ ВООРУЖЕННЫМИ СИЛАМИ
СОЕДИНЕННЫХ ШТАТОВ АМЕРИКИ

Ваш дом, Вашингтон.

Благодарю Вас за поздравление в связи с победой советских войск под Сталинградом.

Парламент уверенности, что союзные воюющие вооруженные силы Соединенных Штатов, Великобритании и Советского Союза в скором времени приведут к победе над нашим общим врагом.

Stalingrado fue más que una simple batalla; la propaganda la utilizó para alabar el éxito de la estrategia estalinista, aunque mencionaría también la importancia del liderazgo de militares como Vóronov o Rokossovski. Además, esta victoria es, sin duda, la más simbólica de todas las que se produjeron en el Frente Oriental: Stalingrado era “la ciudad de Stalin”. Del mismo modo que Hitler se fotografió en París con la torre Eiffel de fondo tras la ocupación nazi de la capital francesa, ninguna otra imagen hubiera podido ser tan poderosa para la propaganda enemiga como aquella en la que el líder nazi hubiera aparecido entre las ruinas de Stalingrado o,

554

anteriormente, ante las cúpulas de la Catedral de San Basilio o junto a las murallas del Kremlin en Moscú.

En las publicaciones periodísticas a partir de este momento, Stalingrado se convierte en un mito. El heroísmo del ejército y el pueblo servirán de inspiración para construir nuevos relatos sobre la guerra, una guerra que ya comenzaba a ganarse, pero en la que jamás se mencionarán las vidas humanas que se perdieron en la batalla. Lo más importante siempre será que tanto el ejército como el pueblo defendieron y se defendieron y nunca se dieron por vencidos.

Este editorial se publicaba bajo un edicto emitido por Stalin para felicitar al mariscal de artillería Nikolái Vóronov y al mariscal Konstantín Rokossovski tras la victoria en Stalingrado.

Se centra en elogiar la labor del Ejército Rojo y en el significado de la victoria de esta batalla en la historia de la guerra. Fue una lucha:

“...gigantesca, de proporciones jamás vistas y de gran ensañamiento, una de las mayores de la historia de la guerra, que acabó con la absoluta victoria del Ejército Rojo (...). La firmeza sin precedentes y el valor de los defensores de Stalingrado destruyeron los planes del enemigo (...). Desde hoy, Stalingrado se ha convertido en símbolo de la profundísima deshonra de los fascistas. Desde hoy, Stalingrado se ha convertido en símbolo de la gloria inmortal del pueblo ruso, expresión de su indoblegable voluntad y valor, la encarnación del valor militar y del heroísmo abnegado de los combatientes”.

Este editorial marca las pautas para el proceso de “mitificación” de la batalla de Stalingrado como encarnación del éxito de la estrategia militar, técnica y táctica de sus líderes, combinado con la voluntad y el coraje del pueblo soviético y el Ejército Rojo. Describe someramente cómo se desarrolló la resolución del conflicto en las luchas en las orillas del Volga, y cómo el ejército soviético supo, finalmente, hacerse con la iniciativa e imponerse a la estrategia alemana gracias al liderazgo del Alto Mando y de sus dirigentes militares. Es importante hacer notar que, a partir de Stalingrado, ya no sólo se logran victorias gracias al trabajo de los soldados en el frente o de la gente en la retaguardia; a partir de entonces, los altos mandos del ejército y sus acertadas técnicas, dirección y maniobras, juegan un papel fundamental en estos éxitos militares.

El editorial dedica un mínimo espacio al arte en este texto, pues se trata más de una especie de loa a Stalingrado y al Ejército Rojo. Sí menciona, aunque superficialmente, el trabajo que habrán de realizar los artistas tras este combate: los arquitectos, por ejemplo, tendrán que empezar a “reconstruir sobre las ruinas”, y el arte, en general, habrá de esforzarse por representar las hazañas de estos héroes defensores de la ciudad: “*La gloria de los heroicos defensores de Stalingrado se verá impresa en brillantes e inspiradoras obras de arte y literatura*”. Temas como el “*pueblo, el ejército, la ciudad defensiva*” u otros de carácter más moralista o ético, como el “*nivel de generosidad, humanidad y heroísmo*” de los participantes en la batalla, tienen que destacarse a partir de ahora en el arte soviético.

Literatura i Iskusstvo, 26 de junio de 1943.

★Página 1, a cinco columnas en la parte inferior derecha de la página. “Retrato heroico” (“*Geroicheski portret*”), V. Mújina.

Vera Mújina, una de las escultoras soviéticas más destacadas, “Artista del Pueblo”⁴⁷⁸ galardonada con numerosos premios Stalin y otras condecoraciones, asegura en este artículo que el artista soviético, en sus retratos históricos, se esfuerza por descubrir al espectador:

“... los atributos fijos de la persona representada. Esto se alcanza por medio de la selección y criba de unos rasgos del modelo y la acentuación de otros, y aquí el talento y el tacto del artista juegan un papel decisivo: en su poder está convencer al espectador de la veracidad de su trabajo (...). En contraste con la pintura, los escultores no tenemos esos medios auxiliares para la revelación del espíritu heroico [geroika] que poseen el paisaje, la iluminación, el color”.

Asimismo, en comparación con el cine, la escultura, por su misma naturaleza, no puede expresar “*el desarrollo del conflicto*”. En la escultura, subraya Mújina, “*no hay desarrollo de la acción, ni palabra, ni lugar de la acción*”, sólo una única cara exterior que ha de ser capaz de mostrar la vida interior del representado, sus características: “*El heroísmo puede ser expresado (...) por medio de un gesto extremadamente reservado y cerrado*” y, como en otras formas de arte, la escultura soviética es capaz de proporcionar grandes ejemplos de heroísmo con la creación de retratos heroicos históricos capaces de inmortalizar a una persona.

⁴⁷⁸ El título honorífico “*Narodnyi Judózhnik*” se concedía a los artistas más destacados del país, que con sus destacadas creaciones artísticas hubieran contribuido, desde cualquier rama artística, al desarrollo y grandeza del arte soviético.

Literatura i Iskusstvo, 10 de julio de 1943.

★Página 2, a 7 columnas, parte inferior de la página. “La canción de masas”⁴⁷⁹ (“*Massovayapesnya*”), Mijail Jrápchenko.

“De todos los tipos de arte musical, la canción tiene el más amplio acceso al corazón del pueblo. Una canción nueva y buena penetra rápidamente en los más diferentes rincones del país; se convierte en propiedad del pueblo”.

Jrápchenko, como en otras ocasiones, sigue considerando que muchas de las “armas creativas” que se utilizaron con anterioridad “*resultan ahora insuficientes y obsoletas*”. Percibe la necesidad, por parte de los artistas, de emprender la búsqueda “*de nuevos caminos, nuevas formas*”. Al resultar este momento de la guerra (julio de 1943) un periodo de transición de la fase de “guerra defensiva” a la “ofensiva”, demandar nuevos “caminos” y “formas” era más que comprensible, ya que mantenía la sintonía con el viraje general de los mensajes propagandísticos en esos meses.

Durante la guerra, reconoce el presidente del Comité, las canciones de compositores como A. Aleksándrov, G. Jazánov y V. Solov’ev-Sedoi lograron gran popularidad. La creación de estos autores “*está profundamente vinculada a la música folclórica popular*”. Jrápchenko destaca que cada uno de ellos tiene su “*estilo creativo personal*”, pero que todos “*han absorbido para sí los orígenes de la canción popular y desarrollan las maravillosas tradiciones de la creación nacional rusa*”. El presidente del Comité asegura que “*la canción popular expresa un*

⁴⁷⁹ Sobre las canciones populares en tiempos de guerra véase Krupyánskaya y Mints (1953).

variado mundo de sentimientos y se distingue por su claridad y forma contemporánea, desarrolladas a lo largo de los siglos”, aunque no siempre recibe la atención que debiera por parte de compositores e intérpretes.

Mijaíl Jrápchenko abre el debate acerca del valor artístico del folclore nacional. El presidente percibe “*una actitud señorial-condescendiente*” hacia la creación de canciones populares. La palabra “folclore”, para algunos agentes del arte musical, “*se presenta como sinónimo de atraso, primitivo*”, lo que supone “*un profundo error*” que “*descansa, sobre todo, en la ignorancia elemental de los valores artísticos creados por el pueblo*”.

Los compositores soviéticos, como los artistas de otros ámbitos, han de producir nuevas canciones que ensalcen el valor y las hazañas de los soviéticos: “*La canción soviética lleva a cabo una enorme función social y por eso su creación demanda una actitud responsable del compositor*”. El compositor debe reflejar en sus obras el nuevo cambio de rumbo en la guerra y en el ánimo del pueblo y el ejército.

Literatura I Iskusstvo, 28 de agosto de 1943.

El rumbo de la guerra comienza a cambiar de forma evidente a partir del verano-otoño de 1943, aunque aún quedarían por resolver importantes conflictos como el bloqueo a Leningrado o la lucha en Dniéper -que acabaría ese mismo agosto-. Por eso, en los artículos a partir de este momento comenzamos a ver con cierta frecuencia las palabras “reconstrucción”, “renovación”, “renacimiento”, etc. Este número es un buen ejemplo de esta tendencia: el editorial, “*Vozrozhdénie*” (“*Renacimiento*”) (primera página); “*Vosstanovlénie kinoseti v*

osvobodhdénnyj raiónaj) (“Reconstrucción del circuito de cinematografía en las regiones liberadas”) (página 2, a dos columnas en la parte superior izquierda); “*Tam, gde byli ruiny*” (“Allí, donde había ruinas”) (página 2, a tres columnas centradas en la parte inferior de la página).

Literatura I Iskusstvo, 28 de agosto de 1943.

★Página 3, parte superior izquierda de la página a tres columnas. “Kukryniksy”, Dmitri Moor.

El ilustrador Dmitri Moor dedica este artículo a una exposición de los artistas que forman Kukryniksy. Estos autores cumplen “*sagradamamente su deber patriótico ante la patria con sus creaciones, que representan la avanzada estética y ética de nuestros días*”. Moor los califica de “*maestros*”, destaca que poseen una “*amplia gama de medios de expresión*” y que dominan todo tipo técnicas: óleo, acuarela, tinta china, gouache, pastel, litografía; son “*artistas que hacen uso, si se puede decir así, de toda la paleta de los diversos géneros, como póster, caricatura, ilustración, retrato, paisaje*”. La exposición a la que se refiere Moor está compuesta por ilustraciones que han sido publicadas en periódicos, revistas, libros, panfletos para el frente, carteles y dibujos. Moor apunta que uno sólo de estos dibujos puede llegar a ser reproducido 17 millones de veces. La exposición exhibe numerosas caricaturas de los “*perversos enemigos*”: Majnó (“*ridículo, desagradable y pequeño*”), Goebbels, Himmler, Mussolini o Hitler (“*el cabo endemoniado*”).

Por último, el artista añade que si algo puede criticarse de Kukryniksy es que, en ocasiones, “*no representan los acontecimientos en su totalidad*”. La idea de representar algo “en su totalidad” y de la búsqueda de “generalizaciones” de los acontecimientos -que hemos abordado

previamente- era una falta que se achacaba a menudo muchos artistas de diferentes especialidades. Sin embargo, en nuestra opinión, era difícilmente corregible, ya que en ningún momento hemos podido encontrar explicaciones certeras y claras por parte del Comité o ningún otro miembro de la comunidad artística acerca, en primer lugar, de a qué se referían exactamente con representar algo “en su totalidad” y, en segundo lugar, de cómo abordar esa “totalidad” o “generalización” artísticamente. Por lo tanto, podemos determinar que en relación a cuestiones de teoría de la estética del arte, *Literatúrnyaya Gazeta* no era la fuente a la que un artista habría de acudir.

Literatura i Iskusstvo, 7 noviembre de 1943.

Литература и искусство

Орган правления Союза советских писателей СССР, Комитета по делам культуры при ЦК ВКП(б) и Комитета по делам литературы при ЦК ВКП(б).

№ 43 (97)
7 НОЯБРЬ
1943 г.
ВХОДИТ
включенный
Цена 4 коп.

Да здравствует 26-я годовщина Великой Октябрьской Социалистической Революции, свергнувшей власть империалистов в нашей стране и провозгласившей мир между народами всего мира!

XXVI ГОДОВЩИНА ВЕЛИКОЙ, ОКТЯБРЬСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

**Доклад Председателя
Государственного Комитета Обороны
товарища И. В. СТАЛИНА**

**на торжественном заседании Московского Совета депутатов
трудящихся с партийными и общественными организациями
в Москве 6 ноября 1943 года.**

Приветствуя Московскую Сессию депутатов трудящихся, я хочу выразить свою благодарность Государственному Комитету Обороны товарищу И. В. Сталину.

Вражьи провокационные слухи и клеветнические обвинения против Сталина не имеют ни малейшего основания. Сталин — великий организатор войны. «Я приветствую наш великий Сталин», — кричали Сталинградцы «За победу Сталинград». Этот приветствие революционер Вурц написал Товарищу Сталину в плену.

Товарищ!

Спасибо нашему Советскому Союзу, который 26-ю годовщину Великой Октябрьской социалистической революции встречает в обстановке величайшей победы. Третий раз наша страна в обстановке Отечественной войны встречает годовщину своей народной революции.

В течение 1917 года наша страна совершила великий подвиг. Под ее знаменем с великим героизмом и мужеством отстояли. Победоносно отстояли устои страны и выполнили все, что было нужно, чтобы одержать верх и нанести ему смертельный удар под Москвой.

С октября 1943 года опасность для нашей Родины всё более возрастает. Вплоть до сих пор в районе Москвы и в районе Сталинграда, восточнее и западнее от Москвы, восточнее и западнее от Сталинграда. Но и в эти тяжёлые дни войны и сейчас мы не перестаем в своих выступлениях и в своих выступлениях. Мы не перестаем в своих выступлениях и в своих выступлениях. Мы не перестаем в своих выступлениях и в своих выступлениях.

Вплоть до сих пор в районе Москвы и в районе Сталинграда, восточнее и западнее от Москвы, восточнее и западнее от Сталинграда. Но и в эти тяжёлые дни войны и сейчас мы не перестаем в своих выступлениях и в своих выступлениях.

Вплоть до сих пор в районе Москвы и в районе Сталинграда, восточнее и западнее от Москвы, восточнее и западнее от Сталинграда. Но и в эти тяжёлые дни войны и сейчас мы не перестаем в своих выступлениях и в своих выступлениях.



Este número está dedicado, casi por completo, a la reproducción de parte de las intervenciones de Stalin y otros líderes del Partido y del gobierno con motivo de la conmemoración de la Revolución de Octubre. Ni la Revolución de 1917 ni la Primera Guerra Mundial son utilizadas habitualmente como acontecimientos de referencia en la formación del

carácter del nuevo ciudadano soviético ni en las composiciones de los artistas soviéticos. En el caso de Octubre, probablemente por su directa vinculación con la campaña de construcción socialista, del Partido y del Estado, excluido por la necesidad de redireccionar los mensajes hacia la definición y defensa de la patria. En cuanto a la Primera Guerra Mundial, la salida prematura del país de la guerra (de una forma que muchos líderes de entonces considerarían vergonzosa y claudicante) y las pérdidas territoriales y morales, probablemente fueron el motivo de su “desaparición” de la lista de acontecimientos históricos que el artista había de reflejar.

***Literatura i Iskusstvo*, 7 noviembre de 1943.**

★Página 4, a dos columnas alineadas en la parte superior de la página. “Primeras impresiones” (“*Pervie Vpechatléniya*”), L. Leónov.

No hemos incluido en nuestra selección de artículos apenas críticas -en el sentido periodístico de la palabra: revisiones sobre una pieza realizadas por un experto en la materia⁴⁸⁰-, aunque eran, lógicamente, muy habituales en este periódico. En el 50 aniversario de la muerte de Chaikovski, Leonid Leónov -que era escritor, no músico- escribe sobre Shostakóvich y su 8ª Sinfonía. El artículo está acompañado por una fotografía de la Gran Sala del Conservatorio de Moscú, lugar donde se interpretó por primera vez la pieza.

⁴⁸⁰ Entre las que sí hemos considerado y entre las que hemos leído, pero no incluido aquí, hemos observado que muchas de ellas fueron escritas por otros artistas de la misma rama artística que el autor o la obra revisada. Es el caso, por ejemplo, de las críticas de Gerásimov o Dmitri Moor, aquí referidas. También hemos mostrado en este análisis las críticas de algunos de miembros del Comité sobre obras teatrales como *Rusos*, entre otras.



“Esta obra de nuestro contemporáneo habla maravillosamente y a plena voz sobre el dolor y la furia del pueblo soviético que lucha contra los ocupantes fascistas, una guerra que no es por la vida, sino por la muerte. En la producción de la sinfonía el compositor, me parece, ha encontrado los medios adecuados para la expresión de pensamientos y sentimientos complejos. Aquí están la naturaleza y el barullo de la guerra (...). Yo no soy músico y entiendo espléndidamente que sobre la Octava Sinfonía hay diferentes juicios y diferentes opiniones... Pero para mí, como oyente, lo más importante es la idea fundamental, el estado de ánimo fundamental del que la Octava Sinfonía está impregnada”.

Literatura i Iskusstvo, 1 de enero de 1944.

En la primera página se reproduce la partitura y letra del nuevo himno soviético, que pretende mostrar que la grandeza histórica de Rusia se

reafirma y continúa en la Unión Soviética. En él Stalin reaparece como guía no sólo de la victoria, del gobierno o del Partido, sino de la patria.

“Unión indestructible de repúblicas libres,
ha unido para siempre la Gran Rus,
que viva lo creado por la voluntad de los pueblos,
la Unión Soviética, unida y poderosa.

Sea célebre nuestra Patria libre,
¡Seguro bastión de la amistad de los pueblos!
¡La bandera soviética, la bandera nacional
que guía de victoria en victoria!

A través de la tormenta brilla sobre nosotros el sol de la libertad,
y el gran Lenin nos iluminó el camino:
Nos educó Stalin en la fidelidad al pueblo,
¡en el trabajo y en las hazañas nos inspiró!

Educamos a nuestro ejército en las batallas.
¡Barrimos el camino de los despreciables invasores!
¡En las batallas decidimos el destino de las generaciones,
hacia la gloria llevaremos a nuestra Patria!

***Literatura i Iskusstvo*, 13 de enero de 1944.**

★Página 2, a dos columnas en la parte superior derecha, bajo una linografía perteneciente a la exposición “Frente y retaguardia heroicos”. “El teatro en el frente” (“*Teatr na fronte*”), capitán B. Yarustovski.

La guerra afronta su último año y medio de guerra con las perspectivas de victoria de su parte, pero las brigadas de artistas del frente continúan su trabajo igual que al inicio de la contienda, y los debates acerca de cómo mejorar su trabajo y qué obras son las más apropiadas para sus repertorios continúan: “*¡Espectáculo teatral en el frente! Cuántas discusiones ha provocado este tema entre los trabajadores del arte... (...). ¿Necesita tragedia el teatro del frente? ¿Qué comedias son preferibles en su repertorio? ¿Cuál debe ser el diseño del espectáculo?*”.

El capitán Yarustovski escribe que el Teatro Vajtánov representa en el frente la comedia *Viaje de novios*⁴⁸¹. Yarustovski asegura que las obras de género cómico gozan de bastante éxito entre la audiencia: “*La característica común de los espectáculos de mayor éxito [entre los soldados] es su colorido nacional; el fascinante desarrollo del sujeto, la combinación orgánica de lírica y humor*”. Los espectáculos de este tipo ofrecen al espectador “*descanso*” y ánimos para emprender los “*nuevos asuntos militares*”.

El capitán, sin embargo, cuestiona la conformación de los repertorios de teatros del frente:

“¿Es correcto que sólo uno de cada 10 de nuestros teatros del frente incluya en su repertorio el espectáculo “Rusos” de Símonov? ¿Por qué nuestro espectador del frente no ve, por ejemplo, “Invasión” de Leónov? ¿Por qué no se ha creado ni una obra para el teatro del frente sobre el arte del líder militar soviético, la audacia y sagacidad del combatiente, el honor del

⁴⁸¹ Citada en los fondos 962, lista 7, n° exp. 1208 y 962, lista 7, n° exp. 1230, como parte del repertorio de las brigadas del frente.

oficial soviético? ¿Por qué no son adaptadas para las condiciones del teatro del frente piezas teatrales sobre líderes militares (tales como “Suvórov”, “Capitán General Kutúzov”, “General Brusílov”)?”.



Espectáculo *Viaje de novios* representado para los heridos del frente e interpretado por actores de la filial del Teatro Vajtánov. Primer Frente Ucraniano, 1944. Autor desconocido. Localización: Polonia, Rytvyany. Archivo Estatal de la Federación Rusa. F. R- 5508, Op. 3, D. 321, L. 89. Ref. en www.victory.rusarchives.ru/

Yarustovski explica que en el frente actúan distintos tipos de teatros. Existen, por un lado, las filiales de teatros de nacionales, y por otro, los teatros propios del frente. En los de primer tipo se exhiben producciones teatrales muy conocidas producidas por las filiales de los teatros Vajtánov, Maly o Pushkin, entre otros.

El capitán B. Yarustovski destaca el trabajo en el frente del teatro Vajtánov. Un general del frente ucraniano escribe al respecto: “*El teatro atravesó con las unidades del frente todo el camino de las tensas*

ofensivas de Vorónezh a Kiev, del Don a Dniéper...”, y gracias a su abnegado y muy artístico trabajo “se convirtió en el colectivo más querido de los soldados, sargentos, oficiales y generales del frente”.

Por otra parte, critica que algunos teatros del frente no puedan, siquiera, calificarse como “teatros”. Enumera los muchos problemas relativos al “*diseño escénico*”, por ejemplo. Apunta que en los espectáculos del frente son muy importantes “*el color y la pintura*” y comenta cómo se reutilizan o cómo modifican la escenografía. Añade, además, que las condiciones de los desplazamientos de los teatros en el frente no les permiten que lleven consigo los “*decorados y atrezzo*” habituales, lo que desvirtúa sus representaciones.

El artículo finaliza con un alegato a favor de seguir trabajando en la mejora de estas brigadas y sus condiciones de trabajo:

“Los teatros del frente son una enorme fuerza en nuestra agitación y propaganda, un importante medio de organización del descanso cultural de soldados y oficiales (...). Es momento de dedicarles auténtica atención, obligar a los directores artísticos de los teatros a responder por la calidad del espectáculo del frente en el mismo grado que por la calidad de los estrenos en escenarios de la capital. Es el momento de crear las condiciones para que estos teatros puedan desarrollar sus creaciones: en un corto espacio de tiempo, un espectáculo de pleno valor, valioso para el espectador del frente”.

***Literatura i Iskusstvo*, 1 de abril de 1944.**

Este número dedica su primera página a Kalinin por su nombramiento como “Héroe del Trabajo Socialista”, acompañado por la entrega de la Orden de Lenin -la más alta condecoración de la URSS- y la medalla dorada de “La hoz y el martillo”, coincidiendo con el 25 aniversario de su “*actividad en el puesto de jefe del órgano supremo de gobierno soviético*”. Por esta razón, algunos de los más renombrados artistas del país, como Nikolái Tíjonov, Alekséi Tolstói, Aleksánder Gerásimov, Leonid Leónov o Kukryniksy, entre otros, dedican un breve texto en la parte central de la página a la figura del presidente del Presídium del Soviet Supremo de la Unión Soviética. Al acercarse el final de la guerra, el Partido, el gobierno y sus principales líderes vuelven a ser considerados héroes y dignos de mención, ya sea por su participación en el conflicto o por sus actividades dentro del gobierno. En este caso, los artistas que escriben sobre Kalinin destacan su cercanía e interés por las cuestiones del arte.

★“La hazaña del trabajo abnegado” (“*Podvig bezzavótmogo truda*”), N. Tíjonov.

“Mijaíl Ivánovich conoce a todos los pueblos de nuestro país, a gente de todas las profesiones, a gente de todas las edades (...). La abnegada devoción al partido de Lenin-Stalin, profundo amor a la patria, atención a las necesidades del pueblo, son cualidades esenciales de su carácter (...). Ardiente agitador, amigo de la intelligentsia soviética, cabeza de toda la unión, Mijaíl Ivánovich Kalinin es un prominente hijo del pueblo ruso”.

★“Un amigo del arte soviético” (“*Drug sovétskogo iskusstva*”), A. Gerásimov.

“Mijaíl Ivánovich siempre ha mostrado un profundo interés hacia todas las cuestiones del desarrollo de las bellas artes. Sus numerosos pronunciamientos sobre historia del arte ruso, sobre pintura soviética, carteles, arquitectura, representan para nosotros una guía en el camino hacia la creación de un gran arte realista, digno de nuestro heroico pueblo (...). Mijaíl Ivánovich, para nosotros, artistas soviéticos, siempre fue y es estricto, exigente, pero invariablemente benevolente (...). El amor y el interés de Mijaíl Ivánovich hacia las variadas cuestiones de la cultura y el arte del pueblo ruso es una clara evidencia de la excepcional atención y cuidado que ha rodeado a la creación artística en el país soviético”.

Literatura i Iskusstvo, 6 de mayo de 1944.

★Página 2, a dos columnas parte superior derecha de la página. “Corazón inagotable” (“*Neistoshchimoe serdtse*”), Konstantín Símonov.

Con motivo del Día Internacional del Trabajador de 1944, varios escritores defienden el otorgamiento a Ilyá Ehrenburg de la Orden de Lenin. Ya vimos el alegato expuesto a su favor por Grossman en el epígrafe 6.2.4. Símonov trata en su artículo sobre el buen trabajo de Ehrenburg -con quien coincidió en el frente- y sobre los debates que hay siempre en la Unión de Escritores en torno a la “profundidad” que han de alcanzar sus obras. Recuerda que los artículos de Ehrenburg son recortados y guardados, la gente los lee, “ríe”, “odia” o “desprecia” con ellos, y es capaz de llegar a personas con distinta educación y formación

porque sabe expresar “*sentimientos generales*”. La “*profundidad*” o no de su trabajo queda, pues, en un segundo plano ante la amplia aceptación del público. Los artículos de Ehrenburg causan tal “*profunda y llamativa impresión*” que superan incluso a novelas.

“Estoy convencido de que la obra periodística de Ehrenburg escrita durante la Guerra Patriótica, por la fuerza de su influencia, por su verdadera profundidad, es un ejemplo de la publitsística rusa y de panfletos. Existen los escritores con inagotable inventiva; estos son buenos escritores. Existen los escritores con inagotable corazón; estos son grandes escritores. Pues Ehrenburg es un escritor de inagotable corazón (...). Estoy seguro de que no se encontrará ni una persona que no lo conozca o haya leído”.

Ehrenburg escribía diariamente, “*especialmente en los días más duros*”. Para soldados y oficiales, sus artículos eran “*como un alimento espiritual*” diario: “*Ellos amaban la patria, odiaban al enemigo, iban a la batalla, y así cada día. Y el siguiente artículo de Ehrenburg era necesario para el alma, en parte porque encajaba en ese día*”. Por eso Símonov considera que lo escrito por Ehrenburg parecerá “*monótono sólo a los críticos y la empalagosa gente de la literatura*”.

“Cuando por sus grandes contribuciones ante la patria premian a un colega de pluma, nace en el corazón un sentimiento de orgullo por tu profesión. Cuando premiaron a Ehrenburg (...) se premió a una persona que -y estoy convencido de esto- trabajó en esta difícil campaña de la guerra más, de forma más abnegada

y como el mejor de todos nosotros. ¡Honor y alabanza a él por esto!”.

Literatura i Iskusstvo, 6 de mayo de 1944.

★Editorial. “El camino hacia la victoria” (“*Put’ k pobede*”).

El último de los artículos que exponemos en este análisis muestra, de nuevo, la reaparición de Stalin y los altos mandos del gobierno y el Partido en los discursos periodísticos. Estos artículos rememoran las victorias como si se hubieran logrado de forma rápida y limpia, con pocas bajas y siempre apoyados por el espíritu patriótico de toda la población y el ejército. El nuevo tema central de la propaganda comienza a ocupar su lugar: la victoria.

“... El Ejército Rojo dirige un ataque ininterrumpido. ¡Del Volga al Seret! Hubo un tiempo en que las hordas enemigas se abrían paso hacia el Cáucaso. Ahora el eco propaga el retumbe de las armas soviéticas en el valle del Kárpato (...). Fuente de los éxitos del Ejército Rojo fueron la inteligencia y tácticas de la estrategia estalinista, el alto espíritu moral e ímpetu ofensivo de los soldados y oficiales soviéticos, perfectamente adiestrados por el arte militar y la alta calidad de las técnicas militares soviéticas”.

Con respecto al arte, el editorial recuerda que la guerra “*no interrumpió el crecimiento de la cultura soviética*”. La *intelligentsia* soviética subordinó todos sus intereses al frente, a la tarea de la victoria: “*«Nuestra intelligentsia soviética ha enriquecido a la ciencia y la técnica soviética, a*

la cultura y el arte con nuevos logros y descubrimientos»- destaca en la orden del Primero de Mayo el camarada Stalin (...)”.

Sin embargo, una nueva e ingente tarea se presenta ante el pueblo:

“La guerra patriótica ha mostrado que el pueblo soviético es capaz de hacer milagros y salir victorioso de las más duras experiencias. Los obreros, koljosianos, la intelligentsia soviética, todo el pueblo soviético, están firmemente decididos a acelerar la derrota del enemigo, reconstruir en su totalidad la economía destruida por los fascistas, y hacer a nuestro país aún más fuerte y próspero (I. Stalin)”.

El arte sigue siendo un arma para la victoria (*“La lucha heroica del pueblo inspira al artista soviético. Y viceversa, el arte inspira a nuestro pueblo en la victoria”*), y ahora también para Stalin, equiparado, por primera vez, a la patria:

“La orden de la Comandancia Suprema de la Unión Soviética del camarada mariscal Stalin provocó una gran oleada de entusiasmo. Junto a todos los compatriotas en el frente y la retaguardia, la intelligentsia soviética, a través de las palabras de sus mejores representantes, ofrece la promesa de cumplir la orden del líder: la sagrada orden de la patria”.

Es, por consiguiente, tarea de los artistas soviéticos, aún en lucha, encontrar *“tales palabras, tales combinaciones de pinturas que puedan dar heroísmo y nobleza al soviético, a sus cualidades espirituales, que*

*quedan patentes en las duras experiencias de la guerra. Esa es la noble
tarea del arte”.*

CONCLUSIONS

At the beginning of this work I put forward a series of hypotheses and raised several questions that have guided this thesis and to which I have then tried to provide answers. Following a historical-theoretical study of Soviet propaganda – one of the main pillars of this thesis – and the analysis of the socio-historical and socio-political context against which events transpired during the Great Patriotic War, I have then gone on to probe into the (power) relations established between the populace and state/party institutions through the analysis of the hegemonic discourse of the press and official bodies devoted to the arts. My main aim has been to delve deeper into the use of the cultural press and the institutionalization of art – embodied in this work by the *Literaturnaya Gazeta* and the Committee on Arts Affairs – as propaganda tools at the service of power, entrusted with the task of contributing to the construction of the (new) Soviet imaginary during the Great Patriotic War. In this regard, I must stress the importance that the elaboration of a specific theoretical and methodological framework has had for laying the groundwork of this particular research and its consequent development.

As an initial hypothesis of this thesis, I have hinted at the existence of an attempt by the Soviet authorities to centralize the general organization of propaganda, particularly as regards propaganda through art and the cultural press. This research has served to substantiate that **an attempt was indeed made**, which can be seen in the institutional structure created “inside out” and from “top to bottom” by the Central Committee or the Council of People’s Commissars (Sovnarkom). **However, I have not been able to find conclusive evidence that this centralization was as “successful” (understanding by success that the machine created to this effect functioned flawlessly) as I had suspected**, probably for

several reasons. Firstly, because, as with many revisionist and post-revisionist historians, **I did not know of the potential existence of an opposition – however limited – in rural areas or regions far-flung from large cities or the front, where it was more difficult to silence dissenting voices; and, secondly, because in due course I did not take into account the organizational chaos that usually stems from an armed conflict**, in which priorities tend to vary from one moment to the next and new temporary institutions (such as the State Defence Committee) can be created or the powers of existing ones subject to modifications so as to adapt them to the needs of war. In a country the size of the USSR, the procedures and regulations laid down by the centre could take too long to reach their destination and, sometimes, not even respond to the real and specific needs of the area. Likewise, **local party or state organizations could lack precise instructions or qualified staff to proceed as established by the centre**, act out of self-interest and personal gain, or act as legitimate centres of representation of the people and search for truly useful solutions adapted to local needs which, on the other hand, did not comply with official instructions. For instance, as has been seen in several articles published in the *Literaturnaya Gazeta* and documents issued by the Committee on Arts Affairs in republics, regions or remote districts, in spite of the quantity of directives and missives issued its instructions were not always followed to the letter – although it is impossible to say whether this “disobedience” was intentional, due to the lack of training and experience of the agents involved in carrying out such orders, out of sheer ignorance, or because such instructions were delayed or never arrived.

The truth is, however, that in a totalitarian state everything tends to be centralized by definition, but the question that I am posing in order to

conclusively rule out or confirm the existence of a “successful” centralization is the presence or otherwise of deviations in this system with a centralized structure. In the case in hand, inasmuch as different entities under the state or the party indifferently encroached on one another, I can conclude that, although programmed and implemented, that centralization was by no means watertight. Furthermore, one cannot deny that, in any case, the majority of the art and press regulations derived from the Politburo, at least with respect to their general planning and ideology, despite that fact that the Committee was attached to the Sovnarkom.

For that matter, **I have also detected a non-functional “dual representation” in institutional planning at all administrative levels in the USSR: State and Party intervened simultaneously in the same spheres.** Regulations, directives, decrees or orders of both bodies were occasionally issued in parallel, but without showing contradictions, although indeed making the already intricate Soviet bureaucratic maze just that bit more convoluted. That they did not contradict one another could be due, as already noted, to the real existence of a certain degree of “centralization”, along with the fact that, since May 1941, Stalin also occupied the presidency of the Sovnarkom – the supreme executive and administrative body of the USSR – in addition to the post of General Secretary of the Central Committee of the Communist Party – its central administrative body between congresses – and that of President of the People’s Commissariat for Defence since July 1941 (in place of Marshall Semyon Timoshenko). Stalin was, therefore, the head of state and government of the USSR during the war years, thus becoming the genuine driving force behind the aforementioned administrative centralization.

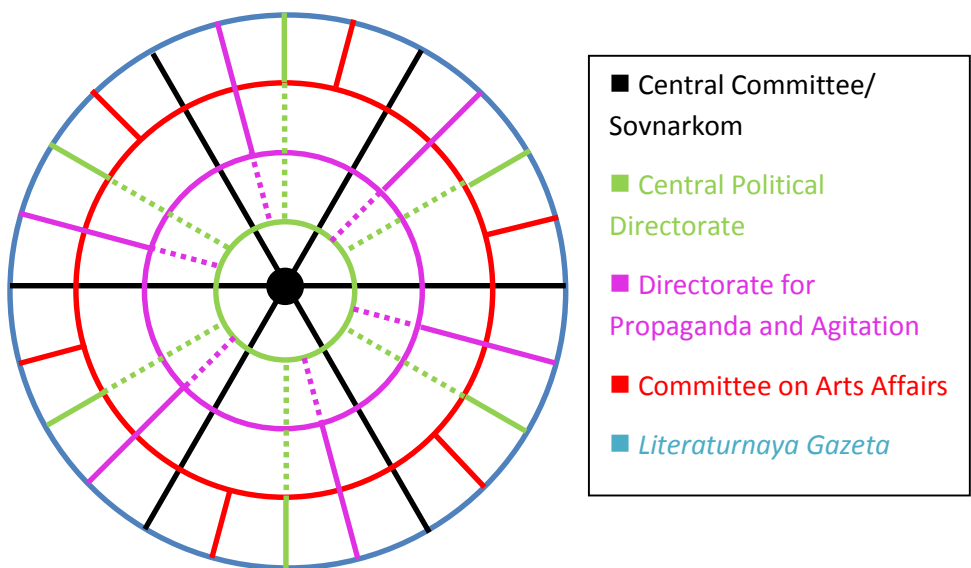
State and party institutions participated and had powers of decision-making and instruction in the spheres of art and the press, thereby duplicating management functions in this regard. If the institutions involved are “at odds”, dual representation can lead to chaos, which, according to the results of my analysis, might have been the case on more than one occasion. However, given the structure of the Soviet system of institutional organization, it was not that they were “at odds”, but rather that the dividing line between State and Party had not been correctly defined and **it was impossible to establish exactly where the exclusive powers of the former began and ended, or what were those specific to the latter**⁴⁸². Moreover, the fact that Stalin was the head of both of the USSR’s main governing bodies made this dissociation even harder. In theory, “dual representation” and “centralization” could seem like mutually exclusive attributes, but my analysis points in the opposite direction: the existence of a dual representation was evident; nonetheless it was also apparently more of an incomplete “symbiosis” of governing bodies than a real struggle between them both over the running of the country. So much so that the supposedly “centralized” government and “dual representation” contributed to the development of a special organizational system for the arts and the press in the USSR, which has been covered in this work, and, additionally, it worked horizontally with other institutions that were not directly related to either field, although, in any case, always answerable to the Central Committee or the Sovnarkom.

One of the objectives of my thesis was to reconstruct the institutional organization chart of the press, propaganda and the arts in the USSR

⁴⁸² Thus, for example, we have seen how the theatre brigades (ultimately accountable to the Committee on Arts Affairs, attached to the Sovnarkom) collaborated with local party officials by supplying material for the political education of the masses; or how these local party offices and local and central newspapers with branch offices on the peripheries had a sub-department or members of the Directorate for Propaganda and Agitation on their staff.

during the Great Patriotic War, charts that have been included in Chapters III, IV and V. In these conclusions, however, I believe that it is necessary to include one last chart correlating the main organs of propaganda that I have studied. Thus, in my mind, we could speak of the existence of an organization of propaganda, art and the press in concentric circles with lines radiating outwards from the centre (Central Committee/Sovnarkom) which intersect all of the circles. The Central Committee/Sovnarkom would be located in the centre; the Directorate for Propaganda and Agitation (accountable to the Central Committee) would occupy the first circle; the second would correspond to the Central Political Directorate of the Red Army and the Fleet (also reporting to the Central Committee); the Committee on Arts Affairs (attached to the Sovnarkom) would be located in the third circle; and the cultural press (for which I have focused on the *Literaturnaya Gazeta*) in the fourth. As can be seen, *a priori* there is no direct link between the different circles. Nonetheless, in some cases interactions did indeed take place, which I have illustrated here by means of continuous and dotted lines. I have drawn continuous lines from the centre to the outermost circumference in order to highlight that the dependence or encroachment of one body on another was direct. The dotted lines (for example, between the Directorate for Propaganda and Agitation and the Committee on Arts Affairs, or between the former and the Central Political Directorate – also vice versa in this case) indicate that another body could have “contributed” to, “interceded” or “colluded” in some of its practices, actions or decisions. There are also other shorter continuous lines that reveal the existence of a direct relationship between these institutions: for instance, between the Central Political Directorate and the *Literaturnaya Gazeta* (my hunch is that, in spite of not being a publication of the front, owing to the fact that some of its correspondents were controlled by the GUP, to the existence of *politrabotniki* in the units

that the said correspondents had joined, and also to its publication of information released by the Soviet Information Bureau (Sovinformburo) or TASS, its relationship must have been more or less direct, at least in some cases); between the Directorate for Propaganda and Agitation and the *Literaturnaya Gazeta* (it should be remembered that the Press Department also belonged to this institution); and, for obvious reasons, there is also a continuous line between the Central Committee and the *Literaturnaya Gazeta*. What can be gleaned from the analysis of this chart is that the press was such an important tool for Soviet propaganda that, through their departments, committees and directorates, both the Central Committee and the Sovnarkom controlled all kinds of publications, including cultural ones such as the *Literaturnaya Gazeta*.



In another central scenario, I have suggested the existence of specific messages in Soviet propaganda during World War II, differing from those existing hitherto. In this regard, I have arrived at the conclusion that the messages transmitted during the Great Patriotic War were clearly different

from those in preceding years and, for several reasons, a fair level of thematic consistency was achieved⁴⁸³. Firstly, because the Soviet propaganda machine knew how to compose personal messages that could be easily introduced into the Soviet imaginary, making use of the shared aspirations and experiences and basic sentiments already existing in a populace crushed, weakened and terrified by the war. By the same token, it also fathomed how to include values and ideas (like patriotism, unity or the defence of the motherland/nation) in these messages, which in the past had formed part of the Russian imaginary, proclaiming them to be “inherent” to the “Russian soul” and thereby incorporating them into the habitus shared by the Soviets during the war. As a result, the messages transmitted were a kind of amalgam of carefully selected Soviet and pre-Soviet (imperial or tsarist) ideas, opinions, beliefs and values that, adapted to the context of war by the institutional propaganda machine, were easily assimilated and naturally assumed as their own by the Soviet citizenry. Secondly, this thematic consistency was ultimately possible thanks to the work of the Committee on Arts Affairs vis-à-vis the organization of the country’s artistic production – requiring artists to produce certain types of works that addressed specific topics; thirdly, to the reiteration and dissemination of those same messages on a massive scale and public level through the *Literaturnaya Gazeta* – although the articles it published might have sharpened slightly the tone of agitation; fourthly, to the fact that both the processes of creation and dissemination of artistic works – including those of the art market – had been “nationalized”; and, finally, in a more particular way, to agitation operations – *Okna-TASS*, posters, literary evenings – the scrupulous selection and unification of repertoires – musical, literary or any other artistic form of expression – and the

⁴⁸³ It is important not to forget that I have not analyzed all of the Soviet propaganda messages transmitted via any channel during World War II, but only those originating from the Committee on Arts Affairs and the *Literaturnaya Gazeta*.

participation of brigades of artists, who took these previously studied and defined repertoires to all the corners of the country, both on the front and in the rearguard. All these channels contributed to transmitting an identical set of messages, albeit sometimes with small local concessions⁴⁸⁴.

Those messages mainly revolved around two subjects: hatred of the enemy and love of country. In the Soviet case, the main objective was to mobilize the populace: at the beginning of the war, seeking to pool the largest quantity of (technical and human) resources; at the end of the conflict, focusing on ensuring that neither the civilians nor the troops let their guard down and on arousing patriotic pride for victory. Revolving around these two cornerstones of the war propaganda machine there emerged new messages composed of very different ideas and values, both old and new, all chosen and employed at a specific moment with the aim of influencing the shaping of the Soviet imaginary, thus facilitating the mobilization of the populace or the achievement of a concrete objective.

Another assumption is based on the consideration that the Committee on Arts Affairs was a key institution in the organization of the arts in the USSR. In fact, at the outbreak of World War II the Art and Press Departments⁴⁸⁵ gained a certain degree of *de facto* autonomy with respect to the Directorate for Propaganda and Agitation – which until then had

⁴⁸⁴ For instance, as has been seen in the documents of the Russian State Archive of Literature and Art (RGALI) and in several articles appearing in the *Literaturnaya Gazeta*, when a theatre brigade was deployed, for example, in the Ukraine, an effort was made to include the works of local authors and elements of traditional folklore, such as songs and dances, in its repertoire. By the same token, if its destination was in the rearguard, in a kolkhoz, an attempt was made, whenever possible, to include topics that might be of interest to the peasants and locals.

⁴⁸⁵ The Press Department formed part of the Directorate for Propaganda and Agitation during the Great Patriotic War.

controlled the country's ideological, educational-propagandistic and agitation programmes – henceforth being primarily accountable to the Sovnarkom or the Central Committee. So far as I have been able to judge, **the Committee on Arts Affairs functioned with a certain amount of independence with respect to the organization and management of artistic production in the USSR, though not so, I believe, as regards ideological orientation, dictated mainly by the Politburo and the Sovnarkom through decrees or the intervention of other agents, such as the Central Political Directorate or, to a lesser extent, the Directorate for Propaganda and Agitation, both under the aegis of the Central Committee.** Therefore, **independence did not exist, not even *de jure*, in the bodies responsible for administering issues related to propaganda, art or the press,** inasmuch as the regulations and decrees issued derived from the Sovnarkom or the Politburo.

The Committee on Arts Affairs ordered the drawing up of lists of artists and works available, demanded certain types of artworks covering very specific topics, monitored authors and state-commissioned works, authorized exhibitions (which was not the task of museums), put together theatrical and musical repertoires, prepared brigades destined for the front and the rearguard (both compositions and repertoires), etc. But I believe that in the majority of cases these tasks had been previously mandated, in some way or other, by the Politburo or the Sovnarkom, at least as far as ideological content was concerned. Moreover, when theatre brigades performed before the troops on different fronts or when they accompanied them during their campaigns for several days, the Committee had to collaborate closely with the Central Political Directorate of the Red Army and the Fleet in the preparation of these troupes of performers, above all, I suspect, as regards their repertoires. The fact that some brigades included

a kind of “prolegomenon” of agitation, in the form of reading directives, leaders’ speeches or texts of a more ideological nature, was in all likelihood on the suggestion of the Political Directorate or even the Directorate for Propaganda and Agitation, although ideological education on the front was a task that fell to the GUP⁴⁸⁶.

On the strength of the above, I conclude that **the Committee acted as a liaison between the state/party and performers and artistic organizations**: it did not have any direct power to define content or over the planning or tone of Soviet artistic creation; it did not directly establish regulations or ideological postures with regard to the topics to be addressed, nor did it concern itself with censorship; the undertaking of the Committee was to channel and disseminate the issues to be covered at each time and the type of character that had to play a central role in artistic creations, to control the available performers and to manage state-commissioned works, yet it was probably up to the Politburo or the Directorate for Propaganda and Agitation to stipulate ideological content and establish the tasks of the arts at any given moment.

That is why **neither the Committee on Arts Affairs nor the *Literaturnaya Gazeta* was a basic element in the development of the cultural policies of the time, although they did indeed play a role in the organization, unification and massive dissemination of a series of ideas central to the construction of the Soviet imaginary.** The influence of both institutions was essentially revealed in artistic creation. On working solely on a state commission basis and due to the absence of a

⁴⁸⁶ I think it is pertinent to recall here that in all the frontline units, subdivisions, battalions, etc., of the Red Army and the Fleet there existed the figure of the “commissary” or “*politrabotnik*” (literally “political worker”), a type of “special state or party official” responsible for the supervision and political-ideological education of officers and troops.

free art market in the USSR, no artist or work could, in theory, break out of the thematic and formal boundaries imposed by the Committee, nor exist outside the state circuit. Thus, **the Committee was a bureaucratic body whose job it was to supervise and assess artists and works, and *Literaturnaya Gazeta*, its official mouthpiece, through which the authors publishing articles in the newspaper also publically voiced their pro-government stance.**

I also reflected on the existence of a correlation between the instructions issued by the Committee on Arts Affairs and the articles published in the *Literaturnaya Gazeta*. Logically, there existed a direct relationship between them both, owing to the fact that the latter was the official newspaper of the institution, as well as that of the State Committee for Cinematography and the Union of Soviet Writers. Thus, in this respect to my eye it was more relevant to **identify the differences in tone, format or messages between texts**. For obvious reasons, the format was necessarily distinctive: the official one, the automated and formal format of reports, missives or instructions issued by the Committee or any one of its directorates, versus the more or less time-honoured and general format of the articles appearing in any newspaper. As regards the tone, this is where I discovered the largest gulf: from the formal, managerial, authoritarian, demanding, exemplifying and “automated” tone characterizing the documents of the Committee, to the somewhat more “popularizing”⁴⁸⁷, self-referential tone of the *Literaturnaya Gazeta*, sometimes exemplary, more deliberate and literary, occasionally pompous and aggressive, in which it was also possible to perceive the high demands placed on authors (above all concerning the articles written by members

⁴⁸⁷ Sometimes even colloquial, as can be seen, for instance, in the letters from the front or in the personal accounts of a number of correspondents or artists.

of the Committee), reminding them unremittingly of their duty to the motherland and, at the same time, the sense of responsibility that can be deduced from the newspaper itself as the voice of the arts in the USSR during the war. It is also important not to forget that, on many occasions, its articles served as an excellent tool of agitation and were read on the front. In any case, **the *Literaturnaya Gazeta* was not an especially easy read, which also gives us a clue as to its readership: its target audience was the collective of artists and intellectuals, although, as it was a central and public newspaper, it was readily available to all citizens**⁴⁸⁸, a point I will return to further on. Lastly, with respect to the issues covered, the Committee set the tone and the *Literaturnaya Gazeta* hammered away at them time and again. Even the poems, scores or short stories published in the newspaper satisfied the demands of the Committee as regards specific content. This being the case, **the possibilities of thematic deviations in the *Literaturnaya Gazeta*, as the official organ of the Committee on Arts Affairs, were practically nil and I have not found any dissenting voices in the newspaper**⁴⁸⁹: **all the views of the Committee were defended and bolstered in the press and the possibility of introducing conflicting or different messages was negligible**. After a fashion, the newspaper was the “colloquial” way in which artists, representatives and agents talked about their work, what they should do and how they should do it; about when an artwork was acceptable and when it showed deficiencies of form or content, the most representative artists and works, inspiring historical characters and events, and the inestimable worth of the Russian cultural legacy; and, above all,

⁴⁸⁸ As I have been unable to find references to prints runs and circulation figures, I cannot be more specific as to the definition of the newspaper’s readership or availability.

⁴⁸⁹ Although some renowned authors (like Ilya Ehrenburg) could afford to voice their own opinions with respect to some topics, and some musical critiques were, effectively, mere critiques, without any evident ideological content.

about the best way of contributing to the war effort with their work, whether on the front itself or in the rearguard. By contrast, the Committee published regulations, ordinances and lists dealing with what to do and how to do it – content, form, quantity or background of the authors – in addition to managing state commissions, without whose approval no work could be, in theory, disseminated in the Soviet Union. It was therefore a more organizational and managerial than ideological body, although there are eminently propagandistic texts to be found in its documents.

Accordingly, though distinct in tone and form, the Committee and the *Literaturnaya Gazeta* put the accent on the same messages, which hardly varied throughout the war. In any case, it was highly improbable that dissenting, schismatic or hostile messages would emanate from a public institution, whether under duress, for fear or for the author's real commitment to and firm belief in the official messages, something that was, on the other hand, commonplace in times of war⁴⁹⁰.

The propaganda messages disseminated by the Committee on Arts Affairs and the *Literaturnaya Gazeta* functioned in a different way, not because their recipients were distinct, but because their roles were, as has been explained above. On taking a closer look at the newspaper, it is possible to determine that its **target audience was not the man in the street, as I first believed, but artists or people involved**

⁴⁹⁰ I have not studied the independent circles or movements in the press or unofficial art. They existed, nonetheless, thanks to methods such as the *samizdat*, although in a more limited way than in the 1970s and 1980s, because, in addition to the Government's methods of control and censorship of publications, in the Stalinist period all printing presses, material and printing and design equipment, even typewriters, had been confiscated by the state and it was still early days to reconstruct an "industry" or an alternative editing and dissemination network. Furthermore, authors like Shostakovich, Bulgakov, Mandelstam and Nikolay Glazkov managed to temporarily circumvent censorship, albeit some of them paid for such recklessness with their lives (On samizdat, see Komaromi, 2004).

in the art world (mainly literary critics, editors, artists, members of a variety of committees and directorates, etc.). I have found no references to the newspaper being read by a conventional public, so I cannot confirm whether it was a mass-readership publication, yet I assume that it had a widespread circulation insofar as it was the foremost cultural newspaper of its time. However, both the issues addressed and, in particular, the greater complexity and the more specialized language give me cause to believe that it was not readily accessible to the average citizen. Another reason could have been its price: *Pravda* cost 15 kopeks, whereas *Literaturnaya Gazeta* and *Literatura i iskusstvo* cost 45. Likewise, *Pravda*, *Izvestiya* and other general-interest newspapers and magazines also published information about premieres or critiques of films, literature or plays, hence covering public demand for information to this respect. Something similar happened with the recipients of the documents of the Committee. In this case, **its instructions were not of a public nature and were distributed or delivered to artists chiefly through different cultural bodies: museums, theatres, conservatories, artistic organizations of various sorts, groups, artists' associations, etc.;** namely, the regulations and information published by the Committee were transmitted to official bodies related to art which, in turn, passed them on to the artists in question.

Yet, in this regard, **the key question would be, did the propaganda circulated by the Committee on Arts Affairs or the *Literaturnaya Gazeta* truly fulfil its purpose? My answer is somewhat ambiguous: “probably”.** As I have already stated on numerous occasions, this is because we do not know for sure if the “anticipated response” of artists, citizens or soldiers was exacted or sincere; the result of the substantial impact of the propaganda of integration and “shock campaigns” on the

Soviet imaginary. In any case, the main objective of propaganda during the Great Patriotic War (mobilization) was reached, regardless of the importance of its role in (re)shaping the Soviet imaginary. Thus, if the goal had been mobilization, rather than the ideological “conversion” of artists, we could go so far as to say that war propaganda through art had a huge impact. So, it seems to be beyond doubt that **the propaganda of the Committee and the *Literaturnaya Gazeta* fulfilled its mandate, at least with regard to the art community**: it made them more committed to their work, both on the front and in the rearguard, in defence of the motherland by creating more works that followed the guidelines established by the Committee; many of them marched to the front in brigades of artists, responding to the call of patriotic “duty” as “soldier-artists”; similarly, a large number of writers became war correspondents.

In the analysis proposal put forward in Chapter VI, I inquired into how **the dominance relationships existing in the discourse revealed themselves and how the establishment used the press to disseminate a discourse that contributed to legitimizing itself**. On the basis of the articles analyzed, I have arrived at the conclusion that the method employed was **the transmutation of “me” (Party, State) into “us” (the people, the motherland), an objective that was attained by passing governmental interests and needs through the propaganda machine so as to present as them as being shared by the people**. By establishing the victory of the people in defence of the motherland as a common goal in the war, the demand that citizens or soldiers make every effort or even lay down their lives for the party or the state was thus avoided. Promoted under the slogan “For the motherland!” the struggle lost a lot of its ideological weight in favour of a more personalized and subjective vision of both the conflict and its participants. The Soviets offered up their work,

their possessions and their own lives in order to save their families or friends, protect their homes and villages (that was the “motherland” for them), but not for a cohering abstract entity as was the nebulous socialist state, which had been demanding ever greater efforts from its citizens for the last decade, without them glimpsing any real progress or a foreseeable “brilliant future”.

Thus, it can be seen in all of the articles that the struggle was always to protect the motherland or native soil (*otechesvo, rodina, otchizna*) from the German invaders; not Stalin, not the socialist project that the press had promoted untiringly in the 1930s, not even the Soviet state. The “motherland”, therefore, was a common denominator in the discourse of the *Literaturnaya Gazeta* during the Great Patriotic War and, more than likely, a vital element in all of its messages and the most crucial in the construction of the Soviet imaginary.

Those writing for the *Literaturnaya Gazeta* did so, generally speaking, about their work (what topics should be addressed and how, what was considered incorrect and what was not, or what were the principle needs of each genre). It is on this point that the following questions should be raised: **at whom were the messages directed, what values did they intend to disseminate and why exactly at that moment and not at another?** As I have already highlighted, the messages of the Great Patriotic War differed from those churned out by the Soviet propaganda machine during, for instance, the period of the five-year plans, the Civil War, or the country’s industrialization and collectivization. With the advent of World War II, multiple variables had to be taken into account, which might not have been a priority until then. The recipients have already been discussed, but **what relationship can be found among the**

values disseminated at each moment and the context in which they were used in press articles? For example, at the beginning of the war, between the summers of 1941 and 1942, the *Literaturnaya Gazeta* covered the mobilization of all forces in the defence of the motherland, with a particularly defensive discourse featuring persistent comments to the tune of “they have attacked us treacherously”, “our cause is just”, “we are fighting to defend our motherland”. It was a direct message which, without mincing words, urged artists to take up arms, whether in the figurative (paintbrushes, pens, cameras) or literal sense, following the example of the troops and citizens in the rearguard. At the beginning of the war, there were countless desertions and casualties due, among many other factors, to the lack of training of the renovated, inexperienced and youthful Red Army, to the absence of a high command with war experience (purged in the mid-1930s), and to the need for cutting-edge equipment and technology. The populace was terrified and, if a true account of the war had been published (Sovinformburo and TASS were responsible for filtering information), this would have dealt a terrible blow to the morale of the Soviet people very difficult to overcome. That is why in the initial years of the war the *Literaturnaya Gazeta* insisted on recalling past heroes and similar battles⁴⁹¹ that the Russians had won against foreign invaders (for that reason, 1812 was an important benchmark: Hitler was the new Napoleon), thanks to the perseverance of the people, the love they professed for their motherland and the heroic exploits of their leaders, fellow citizens and soldiers. The Soviet Union appeared to be represented yet again as the “great empire” it had once been, as a union of diverse peoples and nations, faithful in the struggle

⁴⁹¹ In *Literaturnaya Gazeta*, some of the figures of the Russian Civil War were indeed mentioned as sterling heroes. However, references to the war itself as an exemplary battle and historical fact with a positive symbolism that served to reconstruct the Soviet war imaginary only occurred during the first few months of the conflict. Afterwards, its ideological baggage was to become excessively exclusive.

that they knew was just. To abandon the motherland or to ignore its call was regarded as a hostile act of treason, and such cases were never mentioned in the press. Hence the imperative need to achieve the greatest level of mobilization, boost morale, and underscore positive values shared by those who decided to lay down their lives for the motherland during the Great Patriotic War: heroism, patriotism, charisma, self-sacrifice, bravery, generosity, etc. They were examples to be followed because with their deeds they managed, as they had done in the past, to deliver their country from a foreign foe and restore peace. It was crucially important that, as reflected in the articles published in the *Literaturnaya Gazeta* and the documents issued by the Committee, the hero was shown “as one of ours”: a soldier, a mother waiting for her son to return, a peasant, a munitions factory worker, etc. The feeling of being represented in the images disseminated by art contributed to defining the Soviet war imaginary.

After the summer of 1943 and the victories obtained in Stalingrad and Kursk, Soviet propaganda shifted towards an offensive war rhetoric: it was essential to continue the advance, to keep on fighting with the same intensity as before because victory was nigh and the enemy did not seem as invincible as it had done at start of the war. Hence, the subtle tinge of pride, arrogance, a certain degree of deference and superiority in the face of the enemy which impregnated some texts towards the end of the war. Likewise, the issue of the country’s reconstruction (on a physical and economic level) was finally broached. Ultimately, the message had not changed: “Fight, fight for the motherland, since the ultimate victory is still to come”.

Lastly, from 1944 onwards, above all after the Leningrad Blockade had been lifted, victory was just around the corner. Although, already back in 1943, newspaper articles had begun to include “praise” for the wise handling and tactical guidance of Stalin and the country’s military leaders, thanks to whom the conflict seemed as if it were going to be finally resolved positively for the USSR, these “dithyrambs” proliferated in the last year of the war. That year also marked the beginning of series of important victories for the Red Army and the hasty retreat of the Wehrmacht, as a result of which orders and decrees with citations of awards to be given to military leaders, battalions, units or soldiers, or to those on whom the country’s gratitude was showered for the huge undertaking that they had accomplished for the motherland, had begun to appear on the front page of the *Literaturnaya Gazeta*. And it was usually Stalin who signed those documents, which bear his image.

As stated in Chapter VI, I have detected several recurring topics in my analysis of the articles appearing in the *Literaturnaya Gazeta*: the important impact of the memory of 1812 and its heroes; recommendations to artists on what they were doing correctly and incorrectly; agitation articles geared to mobilizing the people; the role of the soldier-artist or the war writer; the representation and attributes of the hero; the image of the enemy; the rehabilitation of artists of the past for their artistic and moral value; the relationship between motherland and artist (present, in any case, in all the articles); and a mention to some specific genres, such as one-act plays or war songs.

Of all these issues perhaps **the most thought-provoking aspect touching on the subject matter of the articles published in the *Literaturnaya Gazeta* is the process of concretion and specification of the role of**

artists in the war: that of “soldier-artists”. They were called in this way for different reasons: because many of them received military training and could “lay down their pens to take up arms”; because the majority of them enlisted directly in the army as soon as the war started; or because they formed part of brigades of artists or were newspaper correspondents and worked alongside the soldiers on the front. Moreover, the “soldier-artists” were also metaphorically so: their weapons were pens or paintbrushes, their work, bullets or ammunition. Their task centred on describing the situations experienced by the soldiers on the front: accounts of small skirmishes or struggles, everyday situations, the feelings of camaraderie that were aroused, the episodes of heroism and bravery that they witnessed or about which they were told, their enormous capacity to cope with blows and overcome difficulties, their undeniable courage and selfless dedication to the struggle for the motherland, etc.

As regards the subject matter of the articles appearing in the *Literaturnaya Gazeta* which were not written by correspondents, **the columnists advised artists to keep to current affairs and, instead of** focusing on describing the intimate feelings and personal emotions of the protagonists, to highlight their best qualities and to generalize; **in other words, they were to cover real issues, credible events involving everyday characters with whom readers could identify (soldiers, middle-ranking officers, tank crews, pilots, people in the rearguard, etc.); their task was to relate the exploits and heroic episodes experienced by them** as an example to follow and, therefore, an aspiration, in addition to stressing, as has already been noted, **historical episodes of the past, the richness of the Russian cultural legacy or the popular cultures of the republics.**

The link between Soviet art and traditional Russian culture and elements of national folklore of the republics was a habitual propaganda resource. In these articles, it can be seen how they were used to introduce the idea of the moral and intellectual hegemony of Soviet art and artists with respect to the Germans, whose intention was to destroy the cultural legacy of humanity. Placing the art of the different republics on the same level as that of the Russian Soviet Federative Socialist Republic (RSFSR) laid emphasis on the idea of unity of the Soviet people as a symbol of superiority, based on the respect for the traditions, tolerance, generosity and fellowship of the regions of the USSR. In connection with the Russian artistic legacy, **Lermontov, Pushkin, Vereshchagin, Repin and Leo Tolstoy were represented in these articles not only as torchbearers of the Russian cultural legacy, but also as examples of the best moral attributes of the Russian people, inherited by the Soviets. All of them were highlighted above all for having been great patriots.**

This is when **the Soviet hero takes centre stage, of whom I have been able to identify three types: historical Russian heroes (such as Suvorov, Kutuzov and Nevsky); ordinary Soviet heroes (soldiers and citizens); and high-ranking military heroes (more frequent towards the end of the war).** All of them possessed the same qualities: they were true patriots willing to lay down their lives for their nation; they were not concerned about the effort or sacrifices that they would have to make, nor did they fear the enemy, however vast and reckless, for whom they felt a profound disaffection, even hatred; they were diligent in their work, putting it before their personal interests, their morals and ethics were strict and responsible; and, primarily, they regarded their work for the

motherland as an almost sacred “duty”, not as an obligation, but as something spontaneous and morally necessary.

To these three types of hero a fourth, maybe not so evident, one can be added: **the hero-artist, which dovetails with the idea of the “soldier-artist”, the “war writer” or the correspondent.** He was also a hero and his chronicles, editorial pieces and articles were geared to presenting himself before his readers in this guise. Furthermore, his heroism was even greater, since on having answered the call of the motherland from day one of the war, he had been bold enough to leave everything behind to go to the front, despite having little or no military training. As one of many, he fought side by side with the rest of the troops, with his pencil or paintbrush and a pistol in his holster.

Conversely, his antithesis, **the enemy of the Soviet Union, the Nazi soldier, or Goebbels, or Himmler, or, above all, Hitler, embodied all the evils of the earth: treacherous, bloodthirsty, ruthless and “mindless”.** In the articles appearing in the *Literaturnaya Gazeta*, I have found numerous references to the “iniquity” that guided the actions of the German army, which blindly and unconsciously followed all of Hitler’s instructions. **As a cultural publication, it also emphasized the difference between the impoverished, filthy and decadent culture of the Germans, and the richness of Soviet culture, proud heir to the Russian cultural legacy.**

Thus, from my point of view, **one of the major contributions to the construction or shaping of the new Soviet imaginary was the promotion of the ordinary citizen (or the soldier) as the leading character in the heroic history of the Great Patriotic War.** Both the

documents of the Committee and the articles published in the *Literaturnaya Gazeta* stressed how urgent it was that new artistic creations should include protagonists with whom the public could easily identify; what was sought was the sublimation of ordinary citizens through selfless work in defence of the motherland. In the Great Patriotic War, any citizen could aspire to heroism, whatever his or her social or professional position or contribution to the war.

In this thesis, I have discussed art and the press at the service of power, because the Soviet state impeded any other alternative: neither art for art's sake nor the press with a desire to inform. However, another aspect which I also believe to be of enormous importance and which has been revealed during this research is that **the artists and art workers who disseminated their messages through their artistic creations, whether in the *Literaturnaya Gazeta* or through the Committee on Arts Affairs, unconsciously constructed their own imaginaries** (the idea, for instance, of the “soldier-artist”⁴⁹² or “war writer”), **while simultaneously constructing the imaginary of the Soviet citizen.** Though the ultimate objective was the same (the mobilization of the populace and resources), in the self-referential portrait of the artists themselves the accent was put more on their role as guides and illustrators of the reality of the people (as before, Stalin's “engineers of the human soul”) than on that as “everyday heroes”.

Each people or nation, each social group or class, exists within the bounds established by its imaginaries, within the “historically possible” in a given

⁴⁹² The “engineer of souls” artist thus becomes the soldier-artist; the former uses “ammunition” blatantly aimed at the reformulation of the minds of new citizens (at social and political education); the latter employs ammunition directed at sentiments, which seeks to provoke a response in the form of action (adhesion, mobilization).

situation, in the face of a given event. The responses of particular individuals – already (self-)acknowledged as elements of a group – form part of a cultural repertoire specifically created or recreated for them at a precise moment, which activates their conceptual frames in order that they understand what is occurring in a specific way and act in one way but not another when faced with whatever challenge may arise. The repertoire of responses that Soviet propaganda defined in the years of the Great Patriotic War for the imaginaries of the citizens proved to be reasonably effective (regardless of the fact that these could be conditioned by fear) and reached its specific objectives at the time: to mobilize the populace and the army, to unite the people in the struggle through their hatred of the enemy and their love of country. In the end, an objectively inferior army, with less training and technology and which was mainly made up of conscripts, managed to defeat the all-powerful Wehrmacht. The question that I posed about whose was the memory that we make our own is, in itself, the answer: the memory that we make our own (at least in the case in hand) is that which the propaganda machine, controlled by the establishment, had created *ad hoc* for a specific social group at a given time, for the purpose of obtaining a precise response that was advantageous to the interests of that group of powerbrokers in particular.

Similarly, returning to the question I raised in Chapter V – “Whose is the word that we make our own?” – I conclude that the word the Soviets made their own was identical to that which defined them in the images of themselves that art created and publications, like the *Literaturnaya Gazeta*, were entrusted with spelling out and disseminating. The Soviets, ordinary citizens, soldiers or writers working for the *Literaturnaya Gazeta* spoke with their own voices, but delivered words designed by the establishment which they might have believed were their own.

In conclusion, what I am suggesting is that what has been addressed throughout this work might perhaps have more to do with **art and the press “as a consequence of the exercise of power”, rather than “art and press at the service of power”**. The form and function that art and the press acquired during the Great Patriotic War was obviously conditioned by the events of the time. Propaganda shaped the imaginaries of a society that might not otherwise have achieved victory. Power acted as a flexible and transparent mesh with multiple interconnections, it made itself visible and gave citizens the theoretical mandate, allowing them to play a leading role in the heroic historical trajectory of the Soviet people. But it was that power that, from its hypothetical invisibility, intentionally offered citizens a fictitious image of themselves, providing them with a repertoire of apparently genuine and inherent beliefs, values and ideals that allowed them to understand what was happening and act accordingly, without knowing that, in reality, they were satisfying the needs of the Soviet authorities, whose sole objective was to win a war that they had been losing for nearly two years and continue to man the helm of the country without criticism or opposition once the Great Patriotic War was over.

★ ★ ★

EPÍLOGO

En los más de cinco años de trabajo de esta Tesis ha estado a punto de dejarla y dedicarme a la vida contemplativa o a poner copas en un bar (todo mi respecto a los camareros) cientos de veces. He dudado de mi capacidad intelectual para llevar a cabo este trabajo y de que mi estado emocional o económico me permitiera terminarla. En muchas ocasiones me ha resultado difícil encontrar motivaciones para seguir trabajando en ella. Mi poca pericia a la hora de buscar/encontrar becas o el poco interés que el Estado y las Universidades pueden tener en que se realicen investigaciones de este tipo por el poco rédito económico que puedan dejar, me han hecho replantearme mil veces si merecía la pena seguir con esto o si era hora de arrojar la toalla.

Sin embargo, al final y contra todo pronóstico, parece que lo he logrado. ¿Lo he disfrutado? Pues he de confesar que, en muchas ocasiones, no. No tenía tiempo, no tenía libros, no tenía dinero, me faltaba concentración... Eso sí, cuando leía algo que no conocía, cuando estaba en el archivo o en la hemeroteca en Moscú, con ese olor a cerrado, a libro viejo, a soviético...; cuando escribía o descubría algo que pensaba que podría aportar algo o que, simplemente, yo no conocía en absoluto, entonces me sentía más plena y feliz que nunca.

El caso es que en 2014 hubo un importante punto de inflexión, justo en el momento en el que agarraba esa toalla con un solo dedo. Me permito dedicarle unas líneas a este acontecimiento en mi vida a modo de epílogo, que explica por qué no lo dejé entonces y que, aunque no lo parezca, es absolutamente verídico.

En una estación de autobuses en el País Vasco intentaba explicarles a unos amigos -con ningún interés en el tema, ni en la investigación en general, ni siquiera en la mía- sobre qué trataba mi Tesis y por qué hacía lo que hacía si apenas tenía apoyo y si lo que hacía, muy probablemente, no me aportaría ningún beneficio económico. Su autobús salió y no tuve tiempo de contestarles a esa última pregunta, aunque probablemente un “porque me gusta y me hace feliz” no les habría servido. De la felicidad no se come. Mientras contaba esto, una señora de unos 60 años estaba sentada a mi lado. Al irse mis amigos se dirigió a mí: “No te desanimes. Admiro y agradezco profundamente a los que hacéis un trabajo como el tuyo, de ciencias sociales, humanidades... Supongo que muchas veces es poco gratificante y no lográis apenas difusión en los medios, mucho menos en los generalistas, por no hablar de la carencia de becas y apoyo institucional para investigaciones en vuestro ámbito, pero vuestro trabajo es fundamental para la investigación en general, también para los “científicos de ciencias”: ayudáis a despertar la pobre conciencia crítica de la sociedad. Aunque no logréis llegar a todos, sois los únicos que podéis hacernos repensar el modo en que leemos el mundo”. Ella era profesora titular en la Universidad Complutense de química o física o ingeniería, no recuerdo.

Volvemos, pues, a la cuestión inicial para poner punto y final a esta Tesis: ¿por qué esta investigación y por qué ahora? No es nuestra intención apuntar al ambicioso y, tal vez, algo presuntuoso blanco de “despertar la conciencia crítica” de nadie; tampoco queremos parecer oportunistas al estudiar este tema en unas fechas en que se cumplen aniversarios redondos de la Segunda Guerra Mundial, o en el que el debate sobre el papel de la propaganda, que muere y resucita periódicamente, vuelve a estar en primera línea del frente. Sin embargo, sí es nuestra intención

intentar cuestionarnos que, tal vez, no somos tan libres como pensamos, ni tan genuinos como queremos hacer ver en las redes sociales o en nuestras investigaciones, ni nuestras ideas totalmente nuestras y originales, ni nuestras acciones íntegramente voluntarias y espontáneas, ni nuestras creencias y valores realmente propios; se trata de acercarnos al pasado para ver lo que fuimos, cómo nos hicimos (y nos hicieron) y qué parte de aquello ha quedado en nuestra memoria y sigue siendo parte (interesada) de nuestro presente y de nuestro “yo” del siglo XXI, y hacernos conscientes de que esa “construcción”, la construcción propagandística de los imaginarios, continúa en marcha, también a través de nuevos canales y con mensajes quizás diferentes.

En una sociedad en la que “la realidad” es cada vez más la forma en la que nos vemos y lo que vemos a través de una pantalla, mostrar que somos constructos sociales y que nos movemos y pensamos dentro de los límites de nuestros múltiplemente reconstruidos o rediseñados imaginarios, que no somos impermeables a la propaganda manejada desde los ámbitos del poder porque esta es connatural a los tiempos actuales de la sociedad de masas, tal vez nos permita acercarnos a nuestras lecturas, a lo que vemos y oímos, a los que nos educan y cómo lo hacen, o a lo que decimos o escribimos, de una forma distinta, tal vez más crítica, aunque sea sólo en el infructuoso intento por buscar o defender que tal vez haya algo puramente genuino en nosotros.

BIBLIOGRAFÍA

- AFANÁSIEV, Y. N. (coord.). *Sovetskaya Istoriografiya*. Moscú: RGGU, 1996.
- AFANASIEV, Y. N. “Reclaiming Russian History”. *Perspective*. vol. VII, nº 1, septiembre-octubre, 1996 (b): <http://www.bu.edu/iscip/vol7/Afanasyev.html> [Ref. 16.08.2014].
- AILEEN, K. “Por qué creyeron en Stalin”. *Claves de Razón Práctica*, nº 175, 2007. Pág. 60-65: http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/claves_articulo175kelly.pdf [Ref. 22.3.2015].
- ALLEN, R.C. “The rise and decline of Soviet economy”. *The Canadian Journal of economics*, vol. 34, nº4, noviembre de 2001. Pág. 359-881.
- ALTHEIDE, D., JOHNSON, J.M. *Bureaucratic propaganda*. Boston: Allyn and Bacon, 1980.
- ALTHUSSER, L. *La filosofía como arma de la revolución – Ideología y aparatos ideológicos del estado*. Barcelona: Anthropos, 2014.
- ANASTAS’EV, A. N. (et al.) *Istoriya sovetskogo dramaticheskogo teatra*. (Tomo 5. 1941-1958). Moscú: Nauka, 1967.
- ANDERSON, B. *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ANTÓNOV, V., KÁRPOV, V. *Razvedchiki: Gerói Sovetskogo Soyuza i gerói Rossii*. Moscú: Molodaya Gvardiya, 2004.
- ANTÓNOV-OVSÉENKO, A. *Teatr Iosifa Stalina*. Moscú: Gregory – Peidzh, 1995.
- ARENDT, H. *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus, 2013.

- ARISTARCO, G. *Tragedia atea/ Eisenstein. Romanticismo revolucionario /Dovjenko*. Valencia: Fernando Torres, 1976.
- ARMSTRONG, T. *The Russians in the Arctic*. Londres: Methuen and Co, 1958.
- ARON, R. *Democracia y totalitarismo*. Barcelona: Barral, 1968.
- ARTIZOV, A. L., NAÚMOV, O. N. (coord.). *Vlast i judozhestvennaya intelligentsiya. Dokumenty 1917-1953*. MFD: Moscú, 1999.
- ARTURO GÓMEZ, P. “Imaginarios sociales y análisis semiótico. Una aproximación a la construcción narrativa de la realidad”. *Cuadernos*, nº 17, febrero 2001.
- ARUTYUNYÁN, Yu. V. *Sovetskoe Krest'yanstvo v Gody Velikoi Otechestvennoi Voiny*. Moscú: Nauka, 1970.
- ASHWIN, S. (ed.). *Gender, State and Society in Soviet and Post-Soviet Russia*. Florence, KY, USA: Routledge, 2000.
- ATTWOOD, L. *Creating the new soviet woman: women's magazines as engineers of female identity, 1922-1953*. Londres: Palgrave, 2000.
- BADIGIN, K.S. *Tri zimovki vo l'daj Arktiki*. Moscú: Molodaya Gvardiya, 1950.
- BAILES, K.E. *Technology and society under Lenin and Stalin. Origins of the Soviet technical intelligentsia, 1917-1941*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1978.
- BARBER, J., HARRISON, M. *The Soviet Defence Industry Complex from Stalin to Khrushchev*. Basingstoke: Macmillan Press, 2000.
- BARBER, J., HARRISON, M. *The Soviet Home Front, 1941-5: A Social and Economic History of the USSR in World War II*. Londres: Longman, 1991.

- BARDIN, L. *Análisis de contenido*. Madrid: Akal, 1986.
- BASSOW, W. "The pre-revolutionary Pravda and Tsarist Censorship". *The American Slavic and East European Review*, vol. 13, 1954. Pág. 47-65.
- BATYUK, L. I. "Kul'tura Rossii v gody Velokoi Otechestvennoi Voiny". Moscú: Universidad Económica de Moscú, 2005 (Tesis Doctoral).
- BEER, D. "Origins, modernity and resistance in the historiography of Stalinism". *Journal of Contemporary History*, vol. 40, nº 2: "Domestic Dreamworlds: Notions of home in post-1945 Europe", abril de 2005. Pág. 363-379.
- BEEVOR, A. *La Segunda Guerra Mundial*. Barcelona: Pasado y Presente, 2012.
- BEKESI, L. *Stalin's War: Soviet uniforms & militaria 1941-1945 in colour photographs*. Marlborough: Crowood Press, 2006.
- BENTON, D., ELLIOT, D, WHYTE, I. *Art and power. Europe under dictators 1930-1945*. Council of Europe. Centro de Cultura de Barcelona, 1996.
- BENVENUTI, F. *The Bolsheviks and the Red Army, 1918-1922*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- BEREZHNOÍ, A. F. *Tsarskaya tsenzura i bor'ba bol'shevikov za svobodu pečati*. Leningrado: LGU, 1967.
- BERNAYS, E. *Propaganda*. Nueva York: Ig Publishing, 2005.
- BERGER, P., LUCKMANN, T. *La construcción social de la realidad*. Madrid: Murgia, 1984.
- BERKHOFF, K. *Motherland in danger: Soviet propaganda during World War II*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2012.
- BERLIN, I. "The Arts in Russia Under Stalin". *The New York Review of Books*, 19 de octubre de 2000:

<http://www.nybooks.com/articles/archives/2000/oct/19/the-arts-in-russia-under-stalin/> [Ref. 4.10.2015].

- BESPÁLOVA, A.G. (et al.). *Istoriya mirovoi zhurnalistiki*. Moscú- Rostov del Don: Izdatel'skii Tsentr "MarT", 2003.

- BIALER, S. *Stalin's successors: Leadership, Stability and Change in the Soviet Union*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

-BÍBIKOVA, I.M., TOLSTÓI, V.P. *Agitmassovoe iskusstvo Sovetskoi Rossii. Materialy i dokumenty: agitpoezda i agitparajody, peredvizhnoi teatr, politicheskii plakat, 1918-1932*. Moscú: Iskusstvo, 2002.

- BIRNHOLZ, A. C. "The Russian Avant-Garde and the Russian Tradition". *Art Journal*, vol. 32, nº2, invierno de 1972-1973. Pág. 146-149.

- BLACK, J. "Semantics and Ethics of propaganda". *Journal of Mass Media Ethics*, nº 16 (283), 2001. Pág. 121-137.

- BLOCH, M. *La sociedad feudal*. Madrid: Akal, 1987.

- BLYUM, A.V. *Sovetskaya tsenzura v epogu total'nogo terrora, 1929-1953*. San Petersburgo: Akademicheskyy proekt, 2000.

- BOGDÁNOV, I.M. *Gramotnost'i obrazovanie v dorevolyutsionnoi Rossii i v SSSR*. Moscú: Statistika, 1964.

- BOGDÁNOV, A. *O proletarskoi kul'ture 1904-1924*. Moscú, Leningrado: Kniga, 1924: <http://dlib.rsl.ru/viewer/01003385705#?page=1>

- BOLSOVER, G.H. "Soviet Ideology and Propaganda". *International Affairs* (Royal Institute of International Affairs 1944-), vol. 24, nº2, abril de 1948. Pág. 170-180.

- BOOBYER, P. *Stalin Era*. Nueva York: Routledge, 2000.

- BÓREV, Y. *Sotsialisticheskii realizm: Vzglyad sovremennika i sovremennyi i vzglyad*. Moscú: AST, 2008.

- BORKOV, A.V. *SSSR v mirovom informatsionnom prostranstve (1917-1945 gg.) Ch. I.* Nizhny Novgorod: Universidad Estatal de Nizhny Novgorod, 1995.
- BORMOTOVA, A.P. “Rukovodstvo partiinyj struktur periodicheskoi pechat’yu Kurskoi oblasti v gody Velikoi Otechestvennoi voiny (1941-45gg.)”. *Izvestiya Rossiiskogo Gosudarstvennogo Pedagogicheskogo Universiteta im. A.I. Gertsena*, n° 96, 2009. Pág. 38-41.
- BOTERBLOEM, K. *Partner in crime: The life and times of Andrei Zhdanov, 1896-1948.* Quebec: McGill-Queen’s University Press, 2004.
- BOURDIEU, P. *El sentido práctico.* Madrid: Taurus, 1991.
- BOURDIEU, P. *Language and symbolic power.* Cambridge: Polity Press, 1991b.
- BOURDIEU, P. *The logic of practice.* Stanford: Stanford University Press, 1990.
- BOURDIEU, P. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto.* Madrid: Taurus, 1979.
- BOURDIEU, P. *Esquisse d’une théorie de la pratique précédé de trois études d’Ethnologie.* Génova: Librairie Droz, 1972.
- BOWLT, J.E. “Stalin as Isis and Ra: Socialist Realism and the Art of Design”. *The Journal of decorative and propaganda Arts*, vol. 24: “Design, Culture Identity: The Wolfsonian Collection”, 2002. Pág. 35-63.
- BOZAL, V. (ed). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas.* Vol. II. Madrid: Antoni Machado, 2002.
- BRANDENBERGER, D. *Soviet ideology, indoctrination, and Terror under Stalin, 1927-1941.* New Heaven: Yale University Press, 2011.

- BRAUDEL, F. *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- BRINTLINGER, A. *Chapaev and his comrades: war and the Russian literacy hero across the twentieth century*. Boston: Academic Studies Press, 2012.
- BROOKS, J. *When Russia Learned to Read: Literacy and Popular Literature, 1861–1917*. Evanston: Northwestern University Press, 2003.
- BROOKS, J. *Thank you, comrade Stalin! Soviet Public culture from revolution to cold war*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- BROOKS, J. “Socialist Realism in Pravda: Read All about it”. *Slavic Review*, vol. 53, nº 4, invierno de 1994. Pág. 973-991.
- BROOKS, J. “Public and private values in the Soviet press”. *Slavic Review*, vol. 48, nº1, primavera de 1989. Pág. 16-36.
- BROVKIN, V. “Stalinism, revisionism and the problem of conceptualization: a review article”. *Soviet Studies*, vol. 40, nº 3, julio 1988. Pág. 501-505.
- BROWER, D. R. “Stalinism and the ‘view from below’”. *The Russian Review*, vol. 46, nº 4, octubre de 1987. Pág. 379-381.
- BROWN, M. C. *Art Under Stalin*. Nueva York: Holmes and Meier, 1991.
- BUDGEN, S. (et. al.). *Lenin reactivado. Hacia una política de la verdad*. Barcelona: Akal, 2010.
- BURKE, P. *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós, 2012.
- BURKE, P. (ed.). *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza, 2006.

- BURKE, P. "The invention of tradition by Eric Hobsbawm and Terence Ranger". *The English Historical Review*, vol. 101, nº 398, enero de 1986. Pág. 316-317.
- BURLEIGH-MOTLEY, M., GRAY, C. *The Russian Experiment in Art 1863-1922*. Londres: Thames & Hudson, 1987.
- BÚRTSEV, M. I. *Prozrenie*. Moscú: Voenizdat, 1981.
- BUTLER, R. *Stalin's Instruments of terror: KGB, CHEKA, NKVD, OGPU, from 1913 to 1953*. Londres: Amber Books, 2006.
- CAMPBELL, R. "What makes a five-year plan feasible?". *Slavic Review*. vol. 32, nº 2, junio de 1973. Pág. 258-263.
- CARLETON, G. "History Done Right: War and the Dynamics of Triumphalism in Contemporary Russian Culture". *Slavic Review*, vol. 70, nº 3, otoño de 2011. Pág. 615-636.
- CARR, E.H. *¿Qué es la historia?* Barcelona: Ariel, 2010.
- CARR, E.H. *La revolución bolchevique (1917-1923)*. Tres volúmenes. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- CASSINELLI, C.W. "Totalitarianism, Ideology, and Propaganda". *The Journal of Politics*, vol. 22, nº 1, febrero 1960. Pág. 68-95.
- CASTORIADIS, C. *Figuras de lo pensable*. Madrid: Cátedra, 1999.
- CASTORIADIS, C. *La institución imaginaria de la sociedad. Vol. 2. El imaginario social y la institución*. Barcelona: Tusquets, 1989.
- CHAMBERLAIN, L. *Lenin's Private War: The Voyage of the Philosophy Steamer and the Exile of the Intelligentsia*. St. Martin's Press: Nueva York, 2007.
- CHARTIER, R. *On the edge of the cliff: history, language and practices*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997.

- CHARTIER, R. *El mundo como representación. Estudios sobre la historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 1995.
- CHARTIER, R. *Cultural History. Between practices and representations*. Cambridge: Polity Press, 1988.
- CHERNYJ, A. *Stanovlenie Rossii sovetskoi. 20-e gody v zerkale sotsiologii*. Moscú: Pamyatniki Istoricheskoi Mysli, 1998.
- CHICKERING, R., FÖRSTER, S. *The shadows of Total War. Europe, East Asia, and the United States, 1919-1939*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- CHOMSKY, N., HERMAN, E. *Los guardianes de la libertad*. Barcelona: Mondadori, 1995.
- CHOMSKY, N., HERMAN, E. *Manufacturing consent: the political economy of the mass media*. New York: Pantheon Books, cop., 1988.
- CHUVAROV, A. *Russia's bitter path to modernity. A history of the Soviet and post- Soviet eras*. Londres: Continuum, 2001.
- CLARK, C.E. *Uprooting Otherness: The Literacy campaign in NEP-era Russia*. Selinsgrove: Susquehanna University Press, 2000.
- CLARK, K. *The Soviet novel*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- CLARK, K. DOBRENKO, E. (ed.). *Soviet Culture and Power. A History in Documents*. New Haven: Yale University Press, 2007.
- CLEWS, J.C. *Communist propaganda techniques*. Nueva York: Frederick A. Praeger, 1964.
- COCA, C. *Lenin y la prensa*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1988.
- COE, S.R. "Peasant, the State and the Languages of the NEP: The rural correspondent movement in the Soviet Union, 1924-1928". Universidad de Michigan, 1993 (Tesis Doctoral).

- COHEN, S. F. "Stalin's terror as social history". *The Russian Review*, vol. 45, nº 4, octubre de 1986. Pág. 375-384.
- COHEN, S. F. *Rethinking the Soviet experience: politics and history since 1917*. Nueva York: Oxford University Press, 1985.
- COHEN, S.F. *Bukharin and the Bolshevik Revolution: a political biography, 1888-1938*. Nueva York: Vintage Books, 1975.
- CONQUEST, R. *The Great Terror. A reassessment*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- CONQUEST, R. *Stalin: breaker of nations*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1991.
- CONQUEST, R. *The Harvest of Sorrow: Soviet Collectivization and the Terror-Famine*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- CORNWELL, N. (ed.). *Companion to Russian Literature*. Londres: Routledge, 2001.
- COURTOIS, S. (ed.). *The Black Book of Communism*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999.
- CUNNINGHAM, S. *The idea of propaganda: a reconstruction*. Westport, Connecticut: Praeger, 2002.
- CURRAN, J., PARK M. *De-Westernizing Media Studies*. Nueva York: Routledge, 2005.
- DAVID-FOX, M. "What Is Cultural Revolution?". *Russian Review*, vol. 58, nº 2, abril de 1999. Pág. 181-201.
- DANIELS, R.V. "Does the present change the past?". *The Journal of Modern History*, vol. 70, nº 2, junio de 1998. Pág. 431-435.
- DANIELS, R. V. "The Soviet Succession: Lenin and Stalin". *Russian Review*, vol. 12, nº 3, julio de 1953. Pág. 153-172.
- DANÍLOV, V. P., (et al.). *Tragediya sovetskoj derevni. Kollektivizatsiya i raskulachivanie. 1927-1939. Dokumenty i materialy*. Moscú: ROSSPEN, 1999.

- DARMAN, P. *Posters of World War II. Allied and Axis propaganda, 1939-1945*. Londres: Pen and Sword, 2008.
- DAVIES, R.W. *The Soviet Collective Farms, 1929-1930*. Londres: Macmillan, 1980.
- DAVIES, R.W., KHLEVNYUK, O., WHEATCROFT, S.G. *The Soviet industrialization of Soviet Russia, vol. 6. The years of progress: The Soviet Economy, 1934-1936*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.
- DAVIES, S. *Popular opinion in Stalin's Russia: terror, propaganda and dissent, 1934-1941*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- DEBORD, G. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- DEMAITRE, A. "The Great Debate on Socialist Realism". *The Modern Language Journal*, vol. 50, nº 5, mayo de 1966. Pág. 263-268.
- DEUTSCHER, I. *Stalin. A political biography*. Londres: Oxford University Press, 1969.
- DJATEJ, A., SARIKAS, R. "The Second World War and Soviet accounting". *Accounting History*, vol. 14, nº35, 2009. Pág. 35-54.
- DOBRENKO, E. *Stalinist Cinema and the Production of History*. Edinburg: Edinburgh University Press, 2008.
- DOBRENKO, E. *Political economy of socialist realism*. New Have: Yale University, 2007.
- DOBRENKO, E., NAIMAN, E. *The landscape of Stalinism. The art and ideology of Soviet space*. Seattle y Londres: University of Washington Press, 2003.
- DOMENACH, J. M. *La propaganda política*. Buenos Aires: EUDEBA, 1986.
- DOMENACH, J. M. "Leninist propaganda". *The Public Opinion Quarterly*, vol. 15, nº2, verano de 1951, Pág. 265-273.

- DOOB, L. W. "Goebbels' Principles of Propaganda". *The Public Opinion Quarterly*, vol. 14, nº 3, otoño de 1950. Pág. 419-442.
- DUBROVSKI, A.M. *Istorik i vlast': Istoricheskaya nauka v SSSR i kontsepsiya istorii feodal'noi Rossii v kontekste politiki i ideologii (1930-1950-e gg)*. Briansk: Izd. Brianskogo Gosudarstvennogo Universiteta, 2005.
- DUCROT, O. *Decir o no decir. Principios de semántica lingüística*. Barcelona: Anagrama, 1982.
- EAGLETON, T. *Ideology, an introduction*. Londres y Nueva York: Verso, 1991.
- ECKHARDT, W. "War propaganda, welfare values, and political ideologies". *The Journal of Conflict Resolution*, vol. 9, nº3, septiembre de 1965. Pág. 345-358.
- EDELSTEIN, A. *Total propaganda: From mass culture to popular culture*. Londres: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 1997.
- EFÍMOV, A.G. *Nauchnye osnovy partiinoi propagandy*. Moscú: Mysl', 1966.
- EGBERT, D.D. *El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética*. Barcelona: Tusquets, 1973.
- ELEY, G. "History with the politics left out again?". *The Russian Review*, vol. 45, nº 4, 1986, Pág. 385-395.
- ELLMAN, M., MAKSDOV, S. "Soviet Deaths in the Great Patriotic War: A note". *Europa-Asia Studies*, vol. 46, nº 4: "Soviet and East European History", 1994. Pág. 671-680.
- ELLUL, J. *Historia de la propaganda*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969.
- ELLUL, J. *Propaganda. The formation of Men's attitudes*. Nueva York: Vintage Books, 1973.

- ENGELSTEIN, L., SANDLER, S. (ed.). *Self and Story in Russian History*. Nueva York: Cornell University Press, 2000.
- EREMIN, S.V. “Sovetskaya pressa i tsenzura v 1920-1930 gody (istochnikovedchskii aspekt)”, en *Nauchnye Trudy Nizhnevartovskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo Instituta*. Seria “Istoriya”. Byp. 1. Nizhnevartovsk, 1999. Pág. 126-135.
- EHRENBERG, A.V., MIJÁILOVA, E.D. *Nam dorogi eti pozabyt' nel'zya. Stat'i, vospominaniya, dnevniki*. Moscú: Vserossiiskoe teatral'noe obshchestvo, 1985.
- ERICKSON, J. *The Soviet High Command 1918-41 – A Military-Political History*. Londres: Macmillan, 1962.
- ESIN, B.I. *Iz istorii russkoi zhurnalistiki nachala XX veka*. Moscú: Vysshaya Shkola, 1984.
- ESIN, B.I. *Russkaya dorevolyutsionnaya gazeta. 1702-1917 gg. Kratkii istoricheskii ocherk*. Moscú: Ed. MGU, 1971.
- FAIRCLOUGH, N. *Language and power*. Nueva York: Longman, 1998.
- FAIRCLOUGH, N. *Critical Discourse Analysis. The critical study of language*. Londres: Longman, 1995.
- FEBVRE, L. *Combates por la historia*. Barcelona: Ariel, 1975.
- FIGES, O. *Los que susurran: la represión en la Rusia de Stalin*. Barcelona: Edhasa, 2009.
- FIGES, O. *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*. Barcelona: Edhasa, 2006.
- FINNEY, P. “Vasily Grossman and the myths of the Great Patriotic War”. *Journal of European Studies*, vol. 43, nº 3, 2013. Pág. 312-328.
- FITZPATRICK, S. “Revisionism in retrospect: a personal view”. *Slavic review*, vol. 67, nº 3, otoño de 2008. Pág. 682-704.

- FITZPATRICK, S. "Revisionism in Soviet history". *History and Theory*, vol. 46, nº 4, Theme Issue 46: "Revision in history", diciembre de 2007. Pág. 77-91.
- FITZPATRICK, S. *La revolución rusa*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- FITZPATRICK, S. *Tear off the masks!: Identity and imposture in twentieth-century Russia*. Princeton: Princeton University Press, 2005b.
- FITZPATRICK, S. (ed.) *Stalinism: new directions*. Londres: Routledge, 2000.
- FITZPATRICK, S. *Everyday Stalinism: ordinary life in extraordinary times: Soviet Russia in the 1930's*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- FITZPATRICK, S. *Stalin's peasants: resistance and survival in the Russian village after collectivization*. New York: Oxford University Press, 1994
- FITZPATRICK, S. *The cultural front. Power and culture in revolutionary Russia*. Nueva York: Cornell University Press, 1992.
- FITZPATRICK, S. "New perspectives on Stalinism". *The Russian Review*, vol. 45, nº 4, octubre de 1986. Pág. 357-373.
- FITZPATRICK, S. *Education and Social Mobility in the Soviet Union, 1921-1934*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- FITZPATRICK, S. "Stalin and the Making of a New Elite, 1928-1939". *Slavic Review*, vol. 38, nº 3, septiembre de 1979b. Pág. 377-402.
- FITZPATRICK, S. (ed.). *Cultural Revolution in Russia, 1928-1931*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.
- FITZPATRICK, S. *Lunacharski y la organización soviética de la educación y las artes*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1977.

- FITZPATRICK, S. "Cultural Revolution in Russia 1928-32". *Journal of Contemporary History*, vol. 9, nº 1, enero de 1974. Pág. 33-52.
- FITZPATRICK, S. "The "Soft" Line on Culture and Its Enemies: Soviet Cultural Policy, 1922- 1927". *Slavic Review*, vol. 33, nº 2, junio de 1974b. Pág. 267-287.
- FITZPATRICK, S. "The Emergence of Glaviskusstvo. Class War on the Cultural Front, Moscow, 1928-29". *Soviet Studies*, vol. 23, nº 2, octubre de 1971. Pág. 236-253.
- FOUCAULT, M. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- FOUCAULT, M. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1991.
- FOUCAULT, M. *Power-knowledge: selected interviews and other writings: 1972-1977*. Nueva York: Harvester Wheatsheat, 1980.
- FOUCAULT, M. *The History of Sexuality, vol. 1, An Introduction*. Londres: Allen Lane, 1979.
- FRANK, P., KIRKHAM, B.C. "The revival of Pravda in 1917". *Soviet Studies*, vol. 20, nº 3, enero de 1969. Pág. 366-368.
- FRIEDRICH, C.J., BRZEZINSKI, Z. K. *Totalitarian dictatorship and autocracy*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1964.
- GALIMULLINA, N. M. "Sovetsko-partiinaya propaganda perioda Velokoi Otechestvennoi Voiny kak problema istoriko-politicheskogo analiza". Kazán: Universidad Estatal de Kazán, 2005 (Tesis Doctoral).
- GARRARD, J. y GARRAND, C. *La vida y destino de Vasili Grossman*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2010.

- GETTY, J.A. *Origins of the great purges: The Soviet Communist Party reconsidered: 1933-1938*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

- GETTY, J.A., NAÚMOV, O.V. *La lógica del terror: Stalin y la autodestrucción de los bolcheviques, 1932-1939*. Barcelona: Crítica, 2001.

- GEYER, M., FITZPATRICK, S. *Beyond totalitarianism: Stalinism and Nazism compared*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

- GILL, G. "Changing Symbols: The Renovation of Moscow Place Names". *Russian Review*, vol. 64, nº 3, julio de 2005. Pág. 480-503.

- GILL, G. "The Single Party as an Agent of Development: Lessons from the Soviet Experience". *World Politics*, vol. 39, nº 4, julio de 1987. Pág. 566-578.

- GILL, G. "The Soviet Leader Cult: Reflections on the Structure of Leadership in the Soviet Union". *British Journal of Political Science*, vol. 10, nº 1, abril de 1980. Pág. 167-186.

- GLANTZ, D.M. *Before Stalingrad: Barbarossa, Hitler's Invasion of Russia 1941*, Gloucestershire: Tempus, 2003.

- GLEASON, A., KENEZ, P., STITES, R. *Bolshevik Culture: experiment and order in the Russian Revolution*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

-GOLDMAN, W. Z. *Women, the State and Revolution: Soviet Family Policy and Social Life, 1917-1936*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

- GOLOMB, E.G., FINGERIT, E.M. *Rasprostranenie pechati v dorevoluiutsionnoi Rossii v Sovetskom soiyeze*. Moscú: Ed. Sviaz, 1967.

- GOLOMSTOCK, I. *Totalitarian art*. Nueva York: Overlook Books, 2012.

- GOLÓVKINA, N.L. “Institutsional’nye izmeneniya v sisteme upravleniya judozhestvennoi kul’turoi v SSSR (30-e gody XX v.)”. *Gosudarstvennoe upravlenie. Elektronnyi Vestnik*, n° 30, 2012: http://e-journal.spa.msu.ru/30_2012Golovkina.html [Ref. 27.2.2016].
- GÓMEZ, J.J. (ed.). *Crítica, tendencia y propaganda. Textos sobre arte y comunismo, 1917-1954*. Aracena: Doble J-ISTPART, 2010.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Á. (et al.). *Escritos de arte de vanguardia. 1900/ 1945*. Madrid: Akal, 2009.
- GOODING, J. *Socialism in Russia: Lenin and His Legacy, 1890-1991*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002.
- GOODS, A., GRANT, T. *Lenin and Trotsky. What they really stood for*. Londres: Wellred Publications, 2000.
- GORHAM, M. “Tongue-tied writers: The *rabsel’kor* movement and the voice of the “New intelligentsia” in early Soviet Russia”. *Russian Review*, n° 55, vol 3, julio de 1996. Pág. 412-429.
- GORKI, M. (ed.). *Belomorsko-Baltiiskii kanal imeni Stalina. Istoriya stroitel’sтва*. Moscú: OGIZ, 1934.
- GÓRLOV, A. S. “Sovetskaya propaganda v gody Velikoi Otechestvennoi Voyny: institutsional’nye i organizatsionnye aspekty”. Moscú: Universidad Estatal Rusa de Turismo y Servicios, 2009 (Tesis Doctoral).
- GORBACHEV, M. S. “Uroki voyny i pobedy”. *Izvestia*, 9 de mayo de 1990.
- GORYÁEVA, T.M. “Istoriya sovetskoi politicheskoi tsenzury, 1917-1991-gg”. Moscú: Universidad Estatal de Humanidades, 2000 (Tesis Doctoral).
- GOUGH, M. "Back in the USSR: John Heartfield, Gustavs Klucis, and the Medium of Soviet Propaganda". *New German Critique*, n°

107: "Dada and Photomontage across Borders", verano de 2009. Pág. 133-183.

- GRAMSCI, A. *Antología*. Selección, traducción y notas de Manuel Sacristán. Madrid: Akal, 2013.

- GRAMSCI, A. *Cuadernos de la cárcel*. México: Editorial Era, 1985.

- GRECHKO, A.A., USTÍNOV, D. F. (et al.). *Istoriya vtoroi mirovoi voiny, 1939- 1945: Krushenie oboronitel'noi strategii fashistskogo bloka*. Moscú: Voenizdat, 1977.

- GREEN, J. *Encyclopedia of Censorship*. Nueva York: Facts on File, 2005.

- GREGORY, P., NAIMARK, N. *The lost Politburo transcripts: from collective rule to Stalin's dictatorship*. New Haven: Yale University Press, 2008.

- GROCIO, H. *On the law of war and peace*. Ontario: Batoche Books, 2001.

- GRÓMOV, E. *Stalin. Vlast i iskusstvo*. Moscú: Republika, 1991.

- GROMOV, M. *Across the North Pole to America*. Moscú: Foreign Languages Publishing House, 1939.

- GRONOW, J. *Caviar with Champagne: Common Luxury and the Ideals of the Good Life in Stalin*. Nueva York: Berg Publishers, 2006.

- GROSSMAN, V. *Vida y destino*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.

- GROYS, B. (2008). *Art and power*. Cambridge y Londres: MIT Press.

- GROYS, B. (2008b). *Obra de arte total Stalin*. Valencia: Pre-Textos.

- GROYS, B., (1993). *Utopiya i obmen*. Moscú: Snak.

- GROYS, B., GÜNTHER, J. “Zheleznaya garmoniya (gosudarstvo kak total’noe proizvedenie iskusstva”. *Voprosy literatury*, n°1, 1992. Pàg. 27-41.
- GUERRERO-SOLÉ, F. “La celebració mediàtica de la Victòria a la Rússia post-soviètica. Anàlisi transversal dels observables de l’hegemonia en la commemoració televisiva de la Victòria sobre l’Alemanya nazi”. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2011 (Tesis Doctoral).
- GUIDUCCI, A. *Del realismo socialista al estructuralismo*. Madrid: Alberto Corazón, 1976.
- GUILLÉN, A. *Técnica de la desinformación (al servicio de las clases dominantes): la manipulación de los pueblos por los medios de comunicación de masas: los monopolios de los medios de comunicación de masas*. Madrid: Fundación Anselmo Lorenzo, 1991.
- GÚR’EV, A. *Kak zakalyalsya Agitprop. Sistema gosudarstvennoi ideologicheskoi obrabotki naseleniya v pervye gody NEPa*. Moscú: Nauchno- Izdatel’vskii tsentr “Akademika”, 2011.
- GURÉVICH, P.S., RÚZHNIKOV, V.N. *Sovetskoe radioveshchanie: Stranitsy istorii*. Moscú: Iskusstvo, 1976.
- GUTKIN, I. *The cultural origins of the Socialist Realist Aesthetic, 1890-1934*. Evanston: Northwestern University Press, 1999.
- HABERMAS, J. *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- HABERMAS, J. *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid: Taurus, 2003.
- HALFIN, I. *Stalinist Confessions: Messianism and Terror at the Leningrad Communist University*. Pittsburgh: University of Pittsburg Press, 2009.

- HALFIN, I. *Terror in my soul. Communist autobiographies on trial*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003.

- HALFIN, I. "The Rape of the Intelligentsia: A Proletarian Foundational Myth". *The Russian Review*, vol. 56, nº 1, enero de 1997. Pág. 90-109.

- HALL, S. *Encoding and Decoding in Television Discourse*. Birmingham: Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies, Universidad de Birmingham, 1973.

- HARRISON, M. *Guns and Rubles: The Defense Industry in the Stalinist State*. New Haven: Yale University Press, 2008.

- HARRISON, M. "Counting Soviet Deaths in the Great Patriotic War: Comment". *Europe-Asia Studies*, vol. 55, nº 6, septiembre de 2003. Pág. 939-944.

- HARRISON, M. *Accounting for War: Soviet Production, Employment, and the Defence Burden, 1940-1945*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

- HARRISON, M. *The Economics of World War II: Six Great Powers in International Comparison*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

- HARRISON M., DAVIES R. W. "The Soviet Military-Economic Effort during the Second Five-Year Plan (1933—1937)". *Europe-Asia Studies*. vol. 49, nº 3, 1997.

- HARRISON, M. "Resource Mobilization for World War II: The U.S.A., U.K., U.S.S.R., and Germany, 1938-1945". *The Economic History Review, New Series*, vol. 41, nº 2, mayo de 1988. Pág. 171-192.

- HART, L. *Historia de la Segunda Guerra Mundial*. Barcelona: Caralt, 1991.

- HAYASHIDA, R. H. "Lenin and the Third Front". *Slavic Review*, vol. 28, nº 2, junio de 1969. Pág. 314-324.

- HAYNES, M. "Counting Soviet Deaths in the Great Patriotic War: A note". *Europe. Asia Studies*, vol. 55, nº 2, marzo de 2003. Pág. 303-309.
- HAZAN, B. *Soviet propaganda: A case study of the Middle East Conflict*. Jerusalem: Israel University Press, 1976.
- HELLBECK, J. *Revolution on my mind: writing a diary under Stalin*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2006.
- HERNÁNDEZ, J. *Breve historia de la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Nowtilus, 2006.
- HERRERO CECILIA, J. *Teorías de pragmática, de lingüística textual y de análisis de discurso*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006.
- HESSE, J. *Breve historia del teatro soviético*. Madrid: Alianza, 1971.
- HITLER, A. (trad. Sandra Schenker). *Main Kampf: discurso desde el delirio*. Barcelona: Fapa, 2003.
- HOBSBAWN, E., RANGER, T. *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica, 2012.
- HOBSBAWM, E.J., FERRANDIS GARRAYO, M. "De la historia social a la historia de la sociedad". *Historia Social*, nº10: "Dos Décadas de Historia Social", primavera-verano de 1991. Pág. 5-25.
- HOFFMANN, D. *Stalinist values. The cultural norms of Soviet modernity, 1917-1941*. Nueva York: Cornell University Press, 2003.
- HOFFMANN, D. *Peasant Metropolis. Social Identities in Moscow, 1929–1941*. Cornell University Press, 2000.
- HOSKING, G. "The second world war and the Russian National Consciousness". *Past and present*, nº 175, mayo de 2002. Pág. 163-187.
- HOSKING, G. *Beyond socialist realism. Soviet Fiction since Ivan Denisovich*. Londres: Granada Publishing, 1980.

- HUICI, A. *Guerra y propaganda en el siglo XXI: nuevos mensajes, viejas guerras*. Sevilla: Alfar, 2010.
- HUNTER, H. "The Overambitious First Soviet Five-Year Plan". *Slavic Review*. Vol. 32, nº 2, junio de 1973. Pág. 237-257.
- JENSEN, K.B., JANKOWSKI, N. W. (ed.). *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas*. Londres: Routledge, 1993.
- JOHNSON, O. "The Stalin Prize and the Soviet Artist: Status Symbol or Stigma?". *Slavic Review*, vol. 70, nº 4, invierno de 2011. Pág. 819-843.
- KALÍNKINA, E. A. "Komissii po istorii Oktyabr'skoi revolyutsii i kommunisticheskoi partii na Yuzhnom Urale v 1920-1939". Cheliábinsk: Universidad Estatal de Cheliábinsk, 2009 (Tesis Doctoral).
- KANT, I. *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*. Madrid: Librerías de Francisco Iravedra y Antonio Novo, 1876.
- KATZ, Z. "Party-Political Education in Soviet Russia 1918-1935". *Soviet Studies*, vol. 7, nº 3, enero de 1956. Pág. 237-247.
- KENEZ, P. "Stalinism as humdrum politics". *The Russian Review*, vol. 45, nº 4, octubre de 1986. Pág. 395-400.
- KENEZ, P. *The birth of the propaganda State: Soviet methods of mass mobilization, 1917-1929*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- KIRCHUBEL, R. *Operation Barbarossa: The German Invasion of Soviet Russia*. Oxford: Osprey Publishing, 2013.
- KIRSCHENBAUM, L. "«Our city, our hearts, our families»: Local loyalties and private life in Soviet War II Propaganda". *Slavic Review*, vol. 59, nº 4, invierno de 2000. Pág. 825-847.

- KLIMANOVA, L.S. *O partiinoi i sovetskoi pechati, radioveshchanii i televidenii. Sbornik dokumentov i materialov.* Moscú: Mysl', 1972.
- KNICKERBOCKER, H.R. "The Soviet Five-Year Plan". *International Affairs (Royal Institute of International Affairs 1931-1939)*, vol. 10, n° 4, julio de 1931. Pág. 433-459.
- KNIGHT, K. "Transformations of the Concept of Ideology in the Twentieth Century". *The American Political Science Review*, vol. 100, n° 4: "Thematic Issue on the Evolution of Political Science, in Recognition of the Centennial of the Review", noviembre de 2006. Pág. 619-626.
- KNIGHTLEY, P. *The first casualty. The war correspondent as hero, propagandist and myth-maker from Crimea to Iraq.* Londres: Prion Books, 2003.
- KOENKER, D.P. "Factory tales: narratives of industrial relation to NEP". *Russian Review*, vol. 55, n° 3, julio de 1996. Pág. 384-411.
- KOMAROMI, A. "The Material Existence of Soviet Samizdat". *Slavic Review*, vol. 63, n° 3, otoño de 2004. Pág. 597-618.
- KOPP, A. *Town and Revolution: Soviet Architecture and City Planning, 1917-1935.* Nueva York: George Braziller, 1970.
- KOPYLOV, I.S. et al. *Orenburgskoe letnoe.* Moscú: Voenizdat, 1976.
- KOTKIN, S. "1991 and the Russian Revolution: sources, conceptual categories, analytical frameworks". *The Journal of Modern History*, vol. 70, n° 2, junio de 1998. Pág. 384-425.
- KOTKIN, S. *Magnetic mountain: Stalinism as a civilization.* Berkeley: University of California Press, 1995.
- KOVTUN, E. *Russian avant-garde.* Nueva York: Parkstone International, 2012.

- KOZLOV, I.A. (2006). “O nekotoryj aktual’nyx problemaj istorii Velikoi Otechestvennoi Voiny”. *Ekonomicheskii Vestnik Rostovskogo Gosudarstvennogo Universiteta*, vol. 4, n°. Pág. 144- 158.
- KRUPYÁNSKAYA, V. Y., MINTS, S.I. *Materialy po istorii pesni Velikoi Otechesvennoi Voiny*. Moscú: Academia de las Ciencias, 1953.
- KUDRIN, A.L. *Istroriya Ministerstva Finansov Rossii. Tom 4*. Moscú: Infra-M, 2002.
- KUL’KOV, E., MYÁGKOV, M., RZHESHEVSKI, O. *Voina 1941-1945. Fakty I dokumenty*. Moscú: OLMA Media Grupp, 2011.
- KUMANEV, V.A. *Revolyutsiya I prosveshchnie mass*. Moscú: Nauka, 1973.
- KUPTSOV, V. P. “Problemy perestroiki narodnogo jozyaistva i evakuatsii mirnogo naseleniya v gody Velikoi Otechestvennoi Voiny”. Moscú: Universidad de Economía Plejánov, 2002. (Tesis Doctoral).
- KUROMIYA, H. *Stalin's Industrial Revolution: Politics and Workers, 1928-1932*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- KUROMIYA, H. “Stalinism and historical research”. *The Russian Review*, vol. 46, n° 4, octubre de 1987. Pág. 404-406.
- KUZNETSOV, I.V. *Istoriya otechestvennoi zhurnalistiki (1917-1920)*. Moscú: Nauka, Flinta, 2008.
- KUZNETSOV, I.V., FINGERIT, E.M. *Gazetnyi mir Sovetskogo Soyuz. 1917-1970 gg*. Moscú: Editorial de la Universidad de Moscú, 1972.
- KUZNETSOV, N.I. *Podvigi geroev Jaljin-Gola*. Ulán-Udé: Ulán-Udé, Bur. Kn. Iz.vo, 1969.
- LANE, C. *The Rites of Rulers: Ritual in Industrial Society: The Soviet Case*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

- LASSWELL, H.D. “The theory of political propaganda”. *The American Political Science Review*, vol. 21, nº 3, agosto de 1927. Pág. 627-631.
- LASSWELL, H. D. *Propaganda technique in World War I*. Cambridge: M.I.T. Press, 1971.
- LEDENEVA, A.V. *Russia's economy of favours: blat, networking and informal exchange*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- LEE, S.J. *Stalin and the Soviet Union*. Londres: Routledge, 1999.
- LENIN, V. *¿Qué hacer?* Madrid: Akal, 2015.
- LENIN, V. *El Estado y la Revolución*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- LENIN, V.I. *Sobre arte y literatura*. Madrid: Ediciones Júcar, 1975.
- LENIN, V. I. (Trachtenberg, A., ed.) (Fineberg, J., trad.). *Collected Works of V.I. Lenin*. Nueva York: International Publisher, 1929.
- LENIN, V. “Zazhchita imperializma, prikrayaya dobren'kimi frazami”. *Pravda*, nº 47, (16 - 3 –mayo): <http://leninism.su/works/71-tom-32/1763-zashhita-imperializma-prikrayaya-dobrenkimi-frazami.html> [Ref. 20.10.2014], 1917.
- LENIN, V. “Sotsialisticheskaya partiya i bespartiinaya revolyucionnost”. *Novaya Zhizn*, nº 22 (26 nov) y nº 27 (2 dic.): <http://leninism.su/works/50-tom-12/3044-soczialisticheskaya-partiya-i-bespartijnaya-revolycionnost.html> [Ref. 26.10.2014], 1905.
- LENIN, V. *Chto takoe “Druzya naroda”, kak oni voyuyut protiv sotsial-demokratov? (Otvét na stati “russkogo bogatstva” protiv marksistov)*. <http://leninism.su/works/115-conspect/4258-o-propagande-i-agitatsii.html?showall=1&limitstart=>, [Ref. 24.10.2014], 1894.

- LENOE, M. *Closer to the masses: Stalinist culture, social revolution, and Soviet Newspapers*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

- LENOE, M. "NEP newspapers and the origins of Soviet information rationing". *Russian Review*, vol 62, nº 4, octubre de 2003. Pág. 614-636.

- LENOE, M. "Agitation, propaganda, and the "Stalinization" of the Soviet Press". *The Carl Beck Papers*, nº 1305, agosto de 1989. Pág. 1-111.

- LEOPOLD, D., STEARS M. *Political theory: methods and approaches*. Nueva York: Oxford University Press, 2008.

- LETENKOV, E.V. "Iz istorii politiki russkogo tsarizma v oblasti pechati (1905-1907 gg.)". Leningrado, 1974: <http://opentextnn.ru/censorship/russia/dorev/libraries/book/?id=690> [Ref. 20.3.2016] (Tesis Doctoral).

- LEWIN, M. *The making of the Soviet system. Essays in the social history of the interwar Russia*. Londres: Methuen, 1985.

- LIEBERMAN, S.R. "The Evacuation of Industry in the Soviet Union during World War II". *Soviet Studies*, vol. 35, nº 1, enero de 1983. Pág. 90-102.

- LILGE, F. "Lenin and the Politics of Education". *Slavic Review*, vol. 27, nº 2, junio de 1968. Pág. 230-257.

- LIPPMANN, W. *Opinión Pública*. Madrid: Langre, 2003.

- LIVI-BACCI, M. "On the human costs of collectivization in the Soviet Union". *Population and Development Review*, vol. 19, nº 4, diciembre de 1993. Pág. 743-766.

- LIVSHIN, A. YA., ORLOV, I. V. (ed.). *Sovetskaya propaganda v gody Velikoi Otechestvennoi voiny: "Kommunikatsiya ubezhdeniya" i mobilizatsionnye mehanizmy*. Moscú: Rosspen, 2007.

- LOCKE, J. *La ley de la naturaleza*. Madrid: Tecnos, 2007.
- LONGERICH, P. *Goebbels*. Barcelona: RBA, 2012
- LUKÁCS, G. *Materiales sobre el realismo*. Barcelona: Grijalbo, 1977.
- LUKÁCS, G. *El asalto a la razón: la trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*. Barcelona: Grijalbo, 1975.
- LUKÁCS, G. *History and class consciousness: studies in Marxist dialectics*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1972.
- LUKES, S. *Power: A radical view*. Londres: McMillan, 1974.
- LUMLEY, F.E. *The propaganda menace*. Nueva York: The Century Co., 1933.
- LYONS, E. (1937). *Assignment in Utopia*. Nueva York: Harcourt, Brace and Company.
- MCCANNON, J. *Red Arctic: Polar exploration and the myth of the North in the Soviet Union, 1932-1939*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- MCDONOUGH, F. *Hitler and Nazi Germany*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- MÁIZ, R. (comp.). *Discurso, poder, sujeto. Lecturas sobre Michel Foucault*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1987.
- MÁISKI, I.M. *Vospominaniya sovetskogo diplomata, 1925-1945 gg.* Moscú: Nauka, 1971: http://militera.lib.ru/memo/russian/maisky_im1/index.html [Ref. 13.1.2015].
- MAJÓNINA, S. Ya. “Russkaya dorevolucionnaya pechat’ (1905-1914)”. Moscú: Ed. MGU, 1991 (Tesis Doctoral).
- MAKÁRENKO, V.P. *Byurokratiya i stalinizm*. Rostov del Don: Editorial de la Universidad de Rostov, 1989.

- MAKAROV, D., MAMADALIEV, A. "Patriotic war of 1812. Historiography in pre-revolutionary and Soviet periods". *European researcher*, nº 7 (10), 2011. Pág. 1030-1031.
- MALÉVICH, K. *Escritos*. Madrid: Síntesis, 2010.
- MALLY, L. *Culture of the Future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- MANLEY, R. *To the Tashkent Station: Evacuation and Survival in the Soviet Union at War*. Nueva York: Cornell University Press, 2009.
- MANNING, R. T "State and society in Stalinist Russia". *The Russian Review*, vol. 46, nº 4, octubre de 1987. Pág. 407-411.
- MANNING, R.T. "Government in the Soviet Countryside in the Stalinist Thirties: The Case of Belyi Raion in 1937". *Carl Beck Papers in Russian and East European Studies*, nº 301, 1984.
- MARCINKEVIČIENĖ, D. (2005). "From sovietology to soviet history: three trends in Western historiography". *Lithuanian Institute of History*, 27 de abril de 2005: <http://www.istorija.lt/lim/marcinkeviciene2003en2.html> [Ref. 16-08-2010].
- MARKOWITZ, F. "Not Nationalists: Russian Teenagers' Soulful A-Politics". *Europe-Asia Studies*, vol. 51, nº 7, noviembre de 1999. Pág. 1183-1198.
- MARX, K. *La Ideología alemana*. Valencia: Universitat de València, 1994.
- MATHEWSON, RUFUS W. JR. "The Soviet Hero and the Literary Heritage". *American Slavic and East European Review*, vol. 12, nº 4, diciembre de 1953. Pág. 506-523
- MAYAKOVSKI, V. (trad. José Fernández Sánchez). *Poemas 1917-1930*. Madrid: Visor, 1993.

- MEDVÉDEV, R. A. *Let history judge. The origins and consequences of Stalinism*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- MEDVÉDEV, R. A. *On Stalin and Stalinism*. Oxford: Oxford University Press, 1979.
- MERRIDALE, C. "Culture, ideology and combat in the Red Army, 1939-1945". *Journal of Contemporary History*, vol. 41, nº 2, abril de 2006). Pág. 305-324.
- MERRIDALE, C. "Redesigning History in Contemporary Russia". *Journal of Contemporary History*, vol. 38, nº 1: "Redesigning the Past", enero de 2003. Pág. 13-28.
- MERRIDALE, C. "The collective mind: trauma and Shell-shock in twentieth-century Russia". *Journal of Contemporary History*, vol. 39, nº 1, enero de 2000. Pág. 39-55.
- MEYER, J. *Rusia y sus imperios (1894-2005)*. Barcelona: Tusquets, 2007.
- MILLER, J. *Kino- The Russian Cinema. Soviet cinema: Politics and Persuasion under Stalin*. Londres: IB Tauris, 2010.
- MINER, S. M. *Stalin's holy war: religion, nationalism, and alliance politics, 1941-1945*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2003.
- MISHURIS, A. L. *Sovetskaya publitsistika v godu velikoi otechestvennoi voiny*. Moscú: Ed. MGU, 1980.
- MITROFÁNOVA, A.V. *Rabochii klass Sovetskogo Soyuza v pervyi period Velikoi Otechestvennoi Voiny*. Moscú: Academia de las Ciencias, 1960.
- MOLCHÁNOV, L.A. *Gazetnaya pressa Rossii v gody revolyutsii i Grazhdanskoi voiny (okt. 1917-1922 gg.)*. Moscú: Izdatprofpress, 2002.

- MOLINA, F. (et al.). *Documentos: recopilados y editados con motivo de la exposición 50 años de arte soviético*. Sevilla: El Monte, Caja de Huelva, 1991.
- MONTEFIORE, S.S. *La corte del zar rojo*. Barcelona: Crítica, 2004.
- MORELLI, A. *Principios elementales de la propaganda de guerra: (utilizables en caso de guerra fría, caliente o tibia...)*. Hondarribia: HIRU, 2001.
- MORÓZOV, E. “Regional’naya periodicheskaya pechat’ politicheskij partii Rossii v 1917 gody”. Ivanov: Universidad Estatal de Ivanov, 2010 (Tesis Doctoral).
- MORRIS, P.D. *Representation and the Twentieth-Century Novel. Studies on Gory, Joyce and Pynchon*. Wurzburg: Koringshausen & Neuman, 2005.
- MOSHCHANSKI, I. *Informatsionnaya voina. Organy spetspropagandy Krasnoi Armii*. Moscú: Beche, 2010.
- MOTLEY, M., GRAY, C. *The Russian Experiment in Art 1863-1922*. Londres: Thames & Hudson, 1987.
- MUELLER, J. K. “A New Kind of Newspaper: The Origins and Development of a Soviet Institution, 1921–1928”. Berkeley: Universidad de California, 1992 (Tesis Doctoral).
- MÜLLER, J. (ed). *Memory and Power in postwar Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- NARKIEWICZ, O.A. “Stalin, war communism and collectivization”. *Soviet Studies*, vol. 18, nº 1, julio de 1966. Pág. 20-37.
- NEKRÁSOVA, E. S. “Sotsialisticheskii realizm kak kul’turnyi fenomen”. San Petersburgo: Universidad Estatal de San Petersburgo, 2006 (Tesis Doctoral).

- NELSON, A. "The Struggle for Proletarian Music: RAPM and the Cultural Revolution". *Slavic Review*, vol. 59, nº 1, primavera de 2000. Pág. 101-132.
- NEVEZHIN, V. A. "«Eсли zavtra v pojod...». *Podgotovka k voine i ideologicheskaya propaganda v 30-j, 40-j godaj*. Moscú: Eksmo, 2007.
- NOELLE-NEUMANN, E. *La espiral del silencio: opinión pública, nuestra piel social*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1995.
- NORRIS, S.M. *A war of images: Russian popular prints, wartime culture, and national identity. 1812-1953*. Illinois: Northern Illinois University Press, 2006.
- ORLOVSKY, D.T. "The new Soviet history". *The Journal of Modern History*, vol. 62, nº 4, diciembre de 1990. Pág. 831-850.
- ORTENBERG, D.I. *Stalin, Shcherbakov, Mejlis i drugie*. Moscú: MP "Kodeks", 1995.
- OSTROGORSKI, V.M. *Pravda protiv lzhi. Moskovskoe radio v nemetskom efire (1917-1980)*. Moscú: Iskusstvo, 1982.
- OVERY, R. *Dictadores. La Alemania de Hitler y la Unión Soviética de Stalin*. Barcelona: Tusquets, 2006.
- OVSEPYÁN, R. *Istoriya noveishei otechestvennoi zhurnalistiki*. Moscú: MGU, 1999.
- PAJÓMOV, V.P. *Velikaya Otechestvennaya voina v dokumentaj i svidetel'stvaj sovremennikov*. Samara: Iz. Instituta Povysheniya Kvalifikatsii i Perepodgotovki Rabotnikov Obrazovaniya, 2000.
- PARKER, R.A.C. *The Second World War: A short history*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- PASTENAK, B. *El Doctor Zhivago*. Barcelona: Anagrama, 1997.

- PAVLOVA, I.V. “Contemporary western historians on Stalin’s Russia in the 1930s. (A critique of the “revisionist” approach)”. *Russian Studies in History*, vol. 40, nº 2, otoño de 2001. Pág. 65-91.
- PERJIN, V.V. *Deyateli russkogo iskusstva i M.B. Jrápchenko*. San Petersburgo: Nauka, 2007.
- PETRONE, K. *Great War in Russian Memory*. Bloomington: Indiana University Press, 2011.
- PETRONE, K. *Life has become more joyous, comrades: celebrations in the time of Stalin*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- PETROV, Yu. P. *Stroitel’stvo politorganov, partiinix i komsomol’skij organizatsii Armii i Flota: (1918-1968)*. Moscú: Voenizdat, 1968.
- PHILP, M. “Foucault on power: A problem in radical translation?”. *Political Theory*, vol. 11, nº1, febrero de 1983. Pág. 29-52.
- PINEDA CACHERO, A. *Elementos para una teoría comunicacional de la propaganda*. Sevilla: Alfar, 2006.
- PINTO, J.L. *Los imaginarios sociales. La nueva construcción de la realidad social*. Madrid: Fe y Secularidad, 1995.
- PIPES, R. *Communism: a history*. Nueva York: Modern Library, 2003.
- PIZARROSO QUINTERO, A. *Diplomáticos, propagandistas y espías: EEUU y España en la IIGM: información y propaganda*. Madrid: CSIC, 2009.
- PIZARROSO QUINTERO, A. *Periodismo de guerra*. Madrid: Ed. Síntesis, 2007.
- PIZARROSO QUINTERO, A. *Nuevas guerras, vieja propaganda (de Vietnam a Irak)*. Madrid: Cátedra, 2005.

- PIZARROSO QUINTERO, A. *Historia de la propaganda: notas para un estudio de la propaganda política y de guerra*. Madrid: EUDEMA, 1993.
- PLAMPER, J. *The Stalin Cult: A Study in the Alchemy of Power*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2012.
- PLATT, K., BRANDENBERGER, D. (ed.). *Russian History and Literature as Stalinist Propaganda*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2006.
- PLEJÁNOV, V. *Cartas sin dirección/ El arte en la vida social*. Madrid: Akal, 1975.
- POLYAKOV, Yu. A. (et al.). *Eshelony idut na Vostok: iz istororii perebazirovaniya proizvoditel'nyj sil SSSR v 1941-1942 gg.: sobornik statei i vospominanii*. Moscú: Nauka, 1966.
- PONSONBY, A. *Falsehood in Wartime: Propaganda Lies of the First World War*. Torrance: Institute For Historical Review, 1991.
- POPOV, N. P., GORÓJOV, N.A. *Sovetskaya voennaya pechat' v gody Velikoi Otechestvennoi voiny 1941-1945*. Moscú: Voenizdat, 1981.
- POSPÉLOV, P.N. (et al.). *Sovetskii tyl v Velikoi Otechestvennoi Voine: obshchie problem*. Moscú: Mysl', 1974.
- POSTUENKO, K. (ed.). *Totalitarian communication. Hierarchies, codes and message*. Bielefeld: Transcript, 2010.
- POULANTZAS, N. *State, power, and socialism*. Londres: New Left Books, 1979.
- PURVIS, T., HUNT, A. "Discourse, Ideology, Discourse, Ideology, Discourse, Ideology...". *The British Journal of Sociology*, Vol. 44, nº 3, septiembre de 1993. Pág. 473-499.

- RASSWEILER, A.D. "Soviet Labor Policy in the First Five-Year Plan: The Dneprostoi Experience". *Slavic Review*, vol. 42, nº 2, verano de 1983. Pág. 230-246.
- RASSWEILER, A.D. *The Generation of Power: The History of Dneprostoi*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- REICHMAN, H. "Stalinism". *Theory and Society*, vol. 17, nº1, enero de 1988. Pág. 57-89.
- REIMAN, M. *The birth of Stalinism. The USSR on the eve of the "Second Revolution"*. Bloomington: Indiana University Pres, 1987.
- RENKEMA, J. *Introducción a los estudios sobre el discurso*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- REPKO, S.I. "Tsena illyuzii (Propaganda na voiska i naselenie protivnika v pervye mesyatsy voini)". *Voенно-istoricheskii zhurnal*, nº 11, 1992. Pág. 8-19.
- REYNOLDS, S. "The Origins of the Two 'World Wars': Historical Discourse and International Politics". *Journal of Contemporary History*, vol. 38, nº 1: "Redesigning the Past", enero de 2003. Pág. 29-44.
- RICOEUR, P. *Ética y cultura*. Buenos Aires: Prometeo, 2010.
- RITTERSPORN, G. T. "Stalin in 1938: Political Defeat behind the Rhetorical Apotheosis". *Telos*, vol. 46, invierno de 1980-1981. Pág. 6-42.
- RITTERSPORN, G. T. "The State Against Itself: Social Tensions and Political Conflict in the USSR: 1936-1938". *Telos*, vol. 41, otoño de 1979. Pág. 87-104.
- ROGOVIN, V. *1937: Stalin's years of terror*. Sheffield: Mehring Books, 1998.
- ROSENBERG, W.G. (ed.) *Bolshevik visions. First phase of the Cultural Revolution in Soviet Russia. Part 2. Creating Soviet cultural*

forms: Art, Architecture, Music, Film, and the New Task of Education.
Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993.

- ROSENFELDT, N.E., "Problems of evidence". *Slavic Review*,
vol. 42, n°1, 1983. Pág. 85-91.

- ROSENTHAL, B. G. *New myth, new world. From Nietzsche to
Stalinism.* University Park, PA: Pennsylvania State University Press,
2002.

- ROSENTHAL, B. G. (ed.). *Nietzsche and Soviet Culture.*
Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

- ROSENTHAL, B. G. *Nietzsche in Russia.* Nueva Jersey:
Princeton University Press, 1986.

- ROSSMAN, J.J. *Worker resistance under Stalin class and
revolution on the shop floor.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press,
2005.

- ROXBURGH, A. *Pravda. Inside the Soviet News Machine.*
Londres: Gollancz, 1987.

- RÚZHNIKOV, V.N. *Lektsii po istorii otechestvennogo
radioveshchaniya 1895-2001.* Moscú: Gumanitarnii Institute
Televideniya i Radioveshchaniya im. M. A. Litovchina, 2002.

- SAKWA, R.S. *Soviet communists in power: a study of Moscow
during Civil War, 1918-1921.* Hampshire: Macmillan, 1988.

- SAMSÓNOV, A.M. (et al.). *Sovetskii soyuz v gody Velikoi
Otechestvennoi voiny, 1941-1945.* Moscú: Nauka, 1976.

- SÁNCHEZ PUIG, M., ALONSO CECILIA, C. *Diccionario
temático ruso-español, español-ruso.* Madrid: Ediciones Hispano Eslavas,
2012.

- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. *Las ideas estéticas de Marx:
ensayos de estética marxista.* México: Era, 1980.

- SCHILLING D.G. "Review Article. The Second World War...". *Journal of Contemporary History*, vol. 37, nº 2, abril de 2002. Pág. 303-315.
- SCHWARZ, B. "Soviet Music since the Second World War". *The Musical Quarterly*, vol. 51, nº 1: "Special Fiftieth Anniversary Issue: Contemporary Music in Europe: A Comprehensive Survey", enero de 1965. Pág. 259-281.
- SENELICK, L, OSTROVSKY, S. (ed.). *The Soviet Theatre. A documentary History*. Nueva York: Yale University Press, 2014.
- SERVICE, R. *Historia de Rusia en el siglo XX*. Barcelona: Crítica, 2000.
- SERVICE, R. *Stalin: una biografía*. Madrid: Siglo XXI, 2006.
- SHARPE, M. "The Aesthetics of Ideology, or 'The Critique of Ideological Judgment' in Eagleton and Žižek". *Political Theory*, vol. 34, nº 1, febrero de 2006. Pág. 95-120.
- SHEREL', A.A. (coord.) *Radiozhurnalistika*. Moscú: MGU, 2000.
- SHENTALINSKI, V. *Esclavos de la libertad. En los archivos literarios del KGB*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005.
- SHENTALINSKI, V. *Denuncia contra Sócrates. Nuevos descubrimientos en los archivos literarios del KGB*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.
- SHENTALINSKI, V. *Crimen sin castigo. Últimos descubrimientos en los archivos literarios del KGB*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.
- SHKÁDOV, I. *Geroi Sovetskogo Soyuza*. Tomos I y II. Moscú: Voenizdat, 1988.

- SIEGELBAUM, L.H. *Stakhanovism and the politics of productivity in the USSR, 1935-1941*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- SIERRA CABALLERO, F. *Elementos de Teoría de la Información*. Madrid: MAD, 1999.
- SIZOVA, I. V. “Legal’naya pressa i vlast’ v 1905-1918 gg. Problemy vzaimootnoshenii, vzaimovliyaniya, vzaimodeistviya”. Riazán: Universidad Estatal de Riazán S.A. Esenin, 2010 (Tesis Doctoral).
- SKULENKO, M.I. *Zhurnalistika i propaganda*. Kiev: Universidad Estatal de Kiev- Vishcha Shkola, 1987.
- SMITH, A. “Citizenship and the Russian Nation during World War One: A comment”. *Slavic Review*, vol. 59, nº 2, verano de 2000. Pág. 316-329.
- SMORODISNKAYA, T. (ed.). *Encyclopedia of Contemporary Russian Culture*. Nueva York: Routledge, 2007.
- SOKOLOV, A.V. *Obshchaya teoriya sotsial'noi kommunikatsii: uchebnoe posobie*. San Petersburgo: Editorial Mijáilov, 2002.
- SOLZHENITSYN, A. *Archipiélago Gulag: 1918-1956*. Barcelona: Tusquets, 1996.
- SOUTER, D. *Malevich*. Nueva York: Parkstone International, 2012.
- SPARKS, C. “Extending and Refining the Propaganda Model”. *Westminster Papers in Communication and Culture*, nº 4 (2), 2007. Pág. 68-84.
- SREDIN, G.B. (ed.) *Politorgany Sovetskij Vooruzhennyj Sil: Istoriko-teoreticheskii ocherk*. Moscú: Voenizdat, 1984.
- STAHEL, D. *Operation Barbarossa and Germany's Defeat in the East*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

- STAN'KO, A. I. *Russkie gazety pervoi poloviny XIX veka*. Rostov del Don: Universidad Estatal de Rostov, 1969.
- STEGER, MANFRED B. "Globalization and Social Imaginaries: The Changing Ideological Landscape of the Twenty-First Century". *Journal of Critical Globalization Studies*, n° 1, septiembre de 2009. Pág. 9-30.
- STEGER, MANFRED B. *Rise of the global imaginary: political ideologies from the French Revolution to the global war on terror*. Nueva York: Oxford University Press, 2008.
- STEKLOV, Yu. M. *Sovetskaya demokratiya: sbornik statei*. Moscú: Sovetskoe Stroitel'stvo, 1929.
- STEPANOV, V. I. *Partiinoi propagande – nauchnye osnovy*. Moscú: Politizdat, 1967.
- STEPHAN, R. "Smersh: Soviet Military Counter-Intelligence during the Second World War". *Journal of Contemporary History*, vol. 22, n° 4: "Intelligence Services during the Second World War: Part 2", octubre de 1987. Pág. 585-613.
- STITES, R. *The women's liberation movement in Russia: feminism, nihilism and bolshevism, 1860-1930*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1976.
- STITES, R. *Culture and Entertainment in Wartime Russia*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- STITES, R. *Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*. Nueva York: Oxford University Press, 1989.
- STITES, R., VON GELDERN, J. (ed.). *Mass Culture in Soviet Russia: Tales, Poems, Songs, Movies, Plays, and Folklore, 1917-1953*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

- STONE, D. (ed.). *The Oxford handbook of postwar European History*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- STRONSKI, P. *Central Eurasia in Context: Tashkent: Forging a Soviet City, 1930-1966*. Pittsburgh, PA, USA: University of Pittsburgh Press, 2010.
- STUBB, M. *Análisis del discurso. Análisis sociolingüístico del lenguaje natural*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- SUNY, R. (ed.). *The structure of Soviet History. Essays and documents*. Nueva York y Oxford: Oxford University Press, 2003.
- TAIBO, C. *La Unión Soviética (1917-1991)*. Madrid: Editorial Síntesis, 1993.
- TALASHOV, G.P. “«Literaturnaya Gazeta» v obshchestvenno-literaturnoi zhizni Rossii 1840-1845 godov”. San Petersburgo: Universidad Estatal de San Petersburgo, 2000 (Tesis Docotoral).
- TAYLOR, C. *Imaginarios sociales modernos*. Barcelona: Paidós, 2006.
- TAYLOR, P. M. *Munition of the mind. A history of propaganda from the ancient world to the present day*. Manchester: Manchester University Press, 2003.
- TAYLOR, S.J. *Stalin's apologists. Walter Duraly: The New York Time's man in Moscow*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- TERZ, A. *El proceso continúa/ ¿Qué es el realismo socialista?* Buenos Aires Sur, 1960.
- THOMPSON, E.M. “Nationalist Propaganda in the Soviet Russian Press, 1939-1941”. *Slavic Review*, vol. 50, nº 2, verano de 1991. Pág. 385-399.
- THOMPSON, E.P. *Agenda para una historia radical*. Barcelona: Crítica, 2000.

- THOMPSON, E.P. “Algunas observaciones sobre clase y «falsa conciencia»”. *Historia Social*, Nº10: Dos Décadas de Historia Social, primavera-verano de 1991. Pág. 27-32.
- THOMPSON, E.P. *Miseria de la teoría*. Barcelona: Crítica, 1981.
- THOMSON, O. *Easily led: a history of propaganda*. Thrupp, Stroud, Gloucestershire: Sutton, 1999.
- THOMSON, O. *Mass persuasion in history: A historical analysis of the development of propaganda technique*. Edimburgo: Paul Harris Publishing, 1977.
- TÍJONOV, A. “Slova tozhe srazhalos””. *Krásnaya Zvezda*, 30 de abril de 2005: http://old.redstar.ru/2005/04/30_04/2_01.html [Ref. 10.1.2015].
- TIMASHEFF, N. *The Great Retreat. The growth and decline of communism in Russia*. Nueva York: Dutton, 1945.
- TOLSTÓI, A. *Voennaya publitsistika*. Moscú: Voenizdat, 1984.
- TROTSKY, L. *Mi vida*. Barcelona: Debate, 2006.
- TROTSKY, L. *Literatura y Revolución*. Buenos Aires: El Yunque, 1974.
- TROTSKY, L. *Nuestras tareas políticas*. Germinal, 1970: <http://grupgerminal.org/?q=system/files/NuestrastareasTrotsky1904.pdf> [Ref.1.4.2016].
- TROTSKY, L. *Sochineniya*, vol. 21. Moscú: Gosizdat, 1925-1927.
- TUCKER, R. *Stalin in power: the revolution from above, 1928-1941*. Nueva York: Norton, 1990.
- TUCKER, R. “Problems of interpretation”. *Slavic Review*, vol. 42, nº 1, primavera de 1983, pp. 80-84.

- TUCKER, R.C. “The rise of Stalin’s personality cult”. *The American Historical Review*, vol. 84, nº 2, abril de 1979. Pág. 347-366.
- ULLMAN, RICHARD H. *The Anglo-Soviet Accord*. Princeton University Press, 1972.
- UVÁROVA, E. *Russkaya sovetskaya estrada: ocherki istorii*. Moscú: Iskusstvo, 1976.
- VALENZUELA FEIJÓO, J. *De la NEP a la acumulación acelerada*. México: Red Aportes, 2006.
- VAN DE WATER, M. *Moscow Theatres for Young people: a cultural history of ideological coercion and artistic innovation, 1917-2000*. Londres: Palgrave Macmillan, 2006.
- VAN DIJK, T.A. *Discurso y contexto. Un enfoque sociocognitivo*. Barcelona: Gedisa, 2012.
- VAN DIJK, T. *Discurso y poder: contribuciones a los escritos críticos del discurso*. Barcelona: Gedisa, 2009.
- VAN DIJK, T. “Discurso, poder y cognición social”. *Cuadernos*, nº2, año 2, octubre de 1994.
- VAN DIJK, T.A. *Texto y contexto (Semántica y pragmática del discurso)*. Madrid: Cátedra, 1993.
- VÁZQUEZ LIÑÁN, M. “La guerra es la paz. La propaganda como producto cultural”. *La praxis de la Paz y los Derechos Humanos. Joaquín Herrera Flores in memoriam*. Granada: Editorial Universidad de Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2012. Pág. 81-107.
- VÁZQUEZ LIÑÁN, M. “Historia de la propaganda: reflexiones sobre su estudio”, en Del Valle, C. (et. al). *Contrapuntos y entrelíneas sobre Cultura, Comunicación y Discurso*. Temuco, Chile: Ediciones Universidad de la Frontera, 2008. Pág. 244-363.

- VÁZQUEZ LIÑÁN, M. *Propaganda y política de la Unión Soviética en la Guerra Civil Española (1936-1939)*. Madrid: Universidad Complutense, 1999. Tesis Doctoral.
- VERJAT, A. (ed.). *El retorno de Hermes. Hermenéutica y ciencias humanas*. Barcelona: Anthropos, 1999.
- VIOLA, L. "The question of perpetrator in Soviet History". *Slavic Review*, vol. 72, nº 1, primavera de 2013. Pág. 1-23.
- VIOLA, L. *Contending with Stalinism: Soviet Power and Popular Resistance in the 1930s*. Nueva York: Cornell University Press, 2002.
- VIOLA, L. *Peasant rebels under Stalin: Collectivization and the culture of peasant resistance*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- VIOLA, L. *The Best sons of fatherland: workers in the vanguard of soviet collectivization*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- VIOLA, L. "The campaign to eliminate kulak as a class, winter 1929-1930. A revolution of the legislation". *Slavic Review*, vol. 45, nº3, 1987. Pág. 503-524.
- VIOLA, L. "Bab'i Bunty and Peasant Women's Protest during Collectivization". *The Russian Review*, Vol. 45, Nº 1, enero de 1986. Pág. 23-42.
- VOLKOGONOV, D. (1988). *Stalin: Triumph and tragedy*. Nueva York: Grove Weidenfeld.
- VÓLKOV, S. *El coro mágico. Una historia de la cultura rusa de Tolstói a Solzhenitsyn*. Barcelona: Ariel, 2010.
- VÓLKOV, S. *The extraordinary relationship between the great composer and the brutal dictator*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 2004.
- VÓLKOV, S. *Testimony. The memoirs of Dmitri Shostakóvich*. Nueva York: Limelight Editi, 1984.

- VOLKOVSKI, N.L. *Istoriya informatsionnyj vain*. San Petersburgo: Poligon, 2003.
- VON CLAUSEWITZ, C. *De la guerra*. Madrid: La esfera de los libros, 2005.
- VOROB'EV, I.S. "Sotsrealizm kak "tret'ya estetika" v judozhestvennoi kul'ture SSSR 1920-j godov". *Gramota*, nº 12 (26), 2012. Pág. 43-48: http://scjournal.ru/articles/issn_1997-292X_2012_12-3_09.pdf , [Ref. 22.1.2015].
- VORONSKY, A. *Izbrannye stat'i o literature*. Moscú: Judozhestvennaya Literatura, 1982.
- VV.A.A. *Reforma v Krasnoi Armii. Dokumenty i materialy 1923-1928 gg. Kniga 1*. Moscú: Letnii sad, 2006: http://militera.lib.ru/docs/da/reforms_1923-1928/index.html [19.4.2016].
- WADDINGTON, L.L. "The Anti-Komintern and Nazi Anti-Bolshevik Propaganda in the 1930s". *Journal of Contemporary History*, vol. 42, nº 4, octubre de 2007. Pág. 573-594.
- WEBER, M. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Madrid: Globus Comunicación, 2013.
- WEBER, M. *The Theory of Social and Economic Organization*. Eastford: Martino Fine Books, 2012.
- WEDGWOOD BENN, D. "New Thinking in Soviet Propaganda". *Soviet Studies*, vol. 21, nº 1, julio de 1969. Pág. 52-63.
- WEINER, A. "Nature, Nurture, and Memory in a Socialist Utopia: Delineating the Soviet Socio-Ethnic Body in the Age of Socialism". *The American Historical Review*, vol. 104, nº 4, octubre de 1999. Pág. 1114-1155.
- WELCH, D. *Propaganda: power and persuasion*. Londres: The British Library, 2013.

- WELCH, D. "Nazi Propaganda and the Volksgemeinschaft: Constructing a People's Community". *Journal of Contemporary History*, vol. 39, nº 2: "Understanding Nazi Germany", abril de 2004. Pág. 213-238.
- WERTH, A. *Rusia en la guerra: 1941-1945*. Tomos 1 y 2. Barcelona: Bruguera, 1969.
- WILDMAN, A.K. "Lenin's battle with Kustarnichestvo: The Isrka organization in Russia". *Slavic Review*, vol. 23, nº 3, septiembre de 1964. Pág. 479-503.
- WILLIAMS, R. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980.
- WILLIAMS, R. *Culture and society*. Harmondsworth: Penguin Books, 1976.
- WREFORD, R.J.R.G. "Propaganda, evil and good". *The Nineteenth Century and After*, XCII, 1923. Pág. 514-24.
- YAROSLAVSKY, E. M. (ed.). *Istoriya VKP (b)*. Tomos 1-4. Moscú, Leningrado, 1928-1930.
- ZABRODIN, V. "K istorii postanovki "Bezhina Luga". Montazh dokumentov". *Kinovedcheskie Zapiski*, nº 87, 2008. Pág. 242-282: <http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/242.pdf> [Ref. 11.5.2015].
- ZAJDA, J., ZAJDA, R. "The Politics of Rewriting History: New History Textbooks and Curriculum Materials in Russia". *International Review of Education*. vol. 49 (3-4), 2003. Pág. 363-384.
- ZHIRKOV, G. V. *Istoriya tsenzury v Rossii XIX-XX vv. Uchebnoe posobie*. Moscú: Aspekt Press, 2001.
- ŽIŽEK, S. (comp.). *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003.

- ŽIŽEK, S. *El sublime objeto de la ideología*. Madrid: Siglo XXI, 2010.

- ZWEERDE, E. *Soviet historiography of philosophy: istoriko-filosofskaja nauka*. Dordrecht; Boston: Kluwer Academic Publishers, 1997.

ANEXO

Anexo 1

El “Anexo 1” está compuesto por traducciones de documentos oficiales (decretos, regulaciones, ordenaciones, informes) emitidos por organismos estatales y del partido de alto rango, así como fragmentos de discursos, cartas o artículos relevantes en el desarrollo periodístico y artístico del país.

- Documento 1. Decreto del Politburó “Sobre la política del Partido en el ámbito de la literatura artística”, 18 de junio de 1925 [Ref. en <http://www.hist.msu.ru/ER/Text/USSR/1925.htm>, 11.11.2014].

1. El aumento del bienestar material de las masas en los últimos años, en conexión con la transformación en la actitud del pueblo que trajo la Revolución, la intensificación de la actividad de masas, la gigantesca expansión de la visión del mundo, etc., ha provocado un enorme crecimiento de las necesidades y demandas culturales. Hemos entrado, de este modo, en el ámbito de la revolución cultural, que conforma el requisito previo para un futuro movimiento de avance hacia la sociedad comunista.

2. Una parte de este crecimiento cultural de masas es el crecimiento de la literatura: proletaria y campesina, en primer lugar, empezando en sus formas embrionarias, que al mismo tiempo, son inusualmente amplias en cuanto a su alcance (corresponsales-obreros, corresponsales-agricultores,

periódicos de pared, etc.); y terminando con la producción artística-literaria ideológicamente consciente.

3. Por otro lado, la complejidad de proceso económico, el crecimiento simultáneo de formas económicas contradictorias e incluso hostiles entre ellas, el nacimiento y consolidación de la nueva burguesía provocado por el desarrollo de estos procesos; la inevitable, aunque al principio no siempre reconocida, atracción hacia él por parte de la vieja y nueva *intelligentsia*; la secreción química de las profundidades sociales de los nuevos agentes ideológicos de esta burguesía; todo esto ha de quedar, inevitablemente, reflejado en la superficie literaria de la vida social.

4. De esta forma, como en general la lucha de clases no se ha extinguido, del mismo modo, tampoco se ha extinguido esa lucha en el frente literario. En una sociedad de clases no hay y no puede haber un arte neutral, aunque las formas del significado de clase del arte, en general, y la literatura, en particular, sean infinitamente más variadas que, por ejemplo, las formas del significado de clase de la política.

5. Sin embargo, sería totalmente incorrecto ignorar un hecho básico de nuestra vida social, a saber, el hecho de la conquista del poder por parte de la clase trabajadora y la existencia de la dictadura del proletariado en el país. Si antes de la toma del poder el partido proletario alentó la lucha de clases y fomentó la destrucción de la sociedad en su conjunto, entonces en el periodo de la dictadura del proletariado se presenta ante el partido del proletariado la pregunta acerca de cómo llevarse bien con el campesinado y cómo, poco a poco, transformarlo; la cuestión sobre cómo permitir cierta colaboración con la burguesía y, poco a poco, sustituirla; y la cuestión acerca de cómo poner al servicio de la revolución a la

intelligentsia técnica -y de cualquier otro tipo- mientras se la gana, ideológicamente, a la burguesía.

De este modo, aunque la lucha de clases no se extinga, su forma ha cambiado, ya que para el proletariado el objetivo de la lucha era una cosa antes de la toma de poder y es otra ahora, en un sentido teórico. En lugar del objetivo de la destrucción, la tarea ahora es la construcción positiva, bajo la cual el liderazgo del proletariado debe involucrar a todos los sectores sociales.

6. El proletariado debe, preservando, reforzando y continuamente ampliando su liderazgo, ocupar una posición apropiada en toda una serie de nuevas áreas del frente ideológico. El proceso de penetración del materialismo dialéctico en ámbitos totalmente nuevos (biología, psicología, ciencias naturales en general) acaba de empezar. La posición de conquista en el ámbito de la literatura artística, más pronto que tarde, debe convertirse en un hecho.

7. Se ha de recordar que, sin embargo, esta tarea es infinitamente más compleja que otras tareas que haya de resolver el proletariado, por lo que incluso dentro de los límites de la sociedad capitalista, la clase trabajadora puede prepararse para una revolución victoriosa, construirse cuadros de combatientes y líderes, y desarrollar una gran arma ideológica de la lucha política. Pero no puede desarrollar las cuestiones acerca de las ciencias naturales, ni técnicas; una clase culturalmente oprimida no puede desarrollar su literatura artística, su forma artística particular, su estilo. Aunque el proletariado tiene ya en sus manos un criterio infalible para el contenido sociopolítico de cualquier trabajo literario, aún no tiene las

respuestas definitivas a todas las preguntas en relación a las formas artísticas.

8. Lo dicho anteriormente debe determinar la política del partido dirigente del proletariado en el ámbito de la literatura artística. Aquí, en primer lugar, conciernen las siguientes preguntas: la correlación entre los escritores proletarios, los escritores campesinos y los llamados “compañeros de viaje” y otros; la política del partido en relación a los mismos escritores proletarios, las cuestiones de la crítica, sobre el estilo y forma de la obra artística, los métodos de producción de nuevas formas artísticas, y, finalmente, cuestiones acerca del carácter organizativo.

9. La relación entre los diferentes grupos de escritores (en términos de su fondo social-de clase o social-de grupo) está determinada por nuestra política general. Sin embargo, hay que tener en cuenta aquí que el liderazgo en la esfera de la literatura pertenece a la clase trabajadora en su totalidad, con todos sus recursos materiales e ideológicos. No existe aún la hegemonía del proletariado y el partido debe ayudar a estos escritores a ganarse el derecho histórico de esta hegemonía. Los escritores campesinos deben encontrarse con una amistosa recepción y disfrutar de nuestra incondicional ayuda. La tarea consiste en dirigir a sus crecientes cuadros hacia la ideología proletaria, pero, de ningún modo, eliminar de su creación las imágenes e influencias artístico-literarias campesinas, ya que representan un prerrequisito necesario para influir sobre el campesinado.

10. En relación a los “compañeros de viaje”, es necesario que tengamos en cuenta: 1) su diferenciación; 2) el significado de muchos de ellos como “especialistas” cualificados de la técnica literaria; 3) la presencia de vacilación entre esta capa de escritores. La directiva general aquí debe ser

la de una discreta y cuidadosa actitud hacia ellos, es decir, una aproximación que les proporcione todas las condiciones para que la transición hacia el lado de la ideología comunista sea más rápida. Desalentando los elementos antiproletarios y antirevolucionarios (ahora extremadamente insignificantes) y luchando contra la ideología de la nueva burguesía que se está formando entre un segmento de los “compañeros de viaje” del “cambio de época”⁴⁹³ (*smenovejovskii*), el Partido debe tratar con tolerancia las formas ideológicas interinas, ayudando pacientemente a poner fin a estas inevitables y numerosas formas en un proceso de colaboración camaradil aún más estrecho con las fuerzas culturales del comunismo.

11. En relación con los escritores proletarios, el Partido debe tomar la siguiente postura: mientras lo ayuda y lo apoya en todo lo posible, el Partido debe impedir, por todos los medios, la emergencia de la arrogancia burocrática de los comunistas (*komchvastvo*) entre ellos como un fenómeno pernicioso. El Partido, precisamente porque ve en ellos [en los escritores proletarios] a los futuros líderes ideológicos de la literatura soviética, debe, por todos los medios posibles, luchar contra la relación frívola y despectiva hacia la herencia cultural antigua, así como hacia los especialistas de la palabra. Contra el derrotismo, por una parte, y contra la arrogancia burocrática de los comunistas, por otra; tales deben ser las consignas del partido. El Partido debe también luchar contra los intentos por establecer una literatura “proletaria” puramente de invernadero. [Debe buscar] Un amplio entendimiento del fenómeno en toda su complejidad, no limitado al contexto de una fábrica; [debe] ser una literatura, no de taller, sino de una gran clase luchadora, liderando a millones de

⁴⁹³ “*Smena Vej*” hace referencia a una serie de ensayos periodísticos de carácter filosófico-político y a un movimiento artístico en el que participaron escritores emigrados que pedían el cese de la lucha contra los bolcheviques y el inicio de la colaboración entre grupos.

campesinos. Tales deben ser los ambitos del contenido de la literatura proletaria.

12. Lo mencionado arriba determina, en general y en particular, las tareas de la crítica, que representa una de las principales armas educativas en manos del Partido. No cediendo, ni por un minuto, la posición del Comunismo, no renunciando ni un ápice a la ideología proletaria, revelando el significado objetivo de clase de las diferentes obras literarias, la crítica comunista debe luchar sin piedad contra las manifestaciones contrarrevolucionarias en la literatura, descubrir el liberalismo “de cambio de época”, etc. Y al mismo tiempo, mostrar sumo tacto, cuidado y tolerancia en relación a aquellas capas literarias que pueden y que se unirán al proletariado. La crítica comunista debe desterrar de su uso el tono de orden literaria. Sólo entonces, esta crítica tendrá un profundo significado educativo, cuando se apoye en su superioridad ideológica. La crítica marxista debe expulsar con decisión de su entorno cualquier pretenciosa, semianalfabeta y complaciente arrogancia burocrática de los comunistas. La crítica marxista debe plantearse como consigna aprender, y debe mostrar su repulsa a cualquier obra ramplona e improvisaciones en su propio entorno.

13. Identificando infaliblemente el contenido social-de clase de las tendencias literarias, el Partido en su totalidad no puede, de ningún modo, mostrar su adhesión a ninguna corriente en el ámbito de la forma literaria. Guiando a la literatura en su conjunto, el Partido, asimismo, apenas puede apoyar a ninguna facción de la literatura (clasificando a estas facciones según sus diferentes puntos de vista en la forma y el estilo), como poco puede hacer en la resolución de las cuestiones sobre la forma de la familia, aunque en general, sin duda, [el Partido] guía y debe guiar la construcción

de un nuevo modo de vida. Un estilo, adecuado a su época, será creado, pero será creado con otros métodos, y la resolución a esta cuestión aún no se ha perfilado. En la actual fase de desarrollo cultural, cualesquiera intentos de atar al Partido a esta dirección han de ser repelidos.

14. Por tanto, el Partido debe pronunciarse a favor de la libre competencia entre los diferentes grupos y tendencias en este ámbito. Cualquier otra solución al problema sería formal y burocráticamente una pseudosolución. Del mismo modo, es inaceptable [conceder] por decreto o resolución del Partido un monopolio legalizado sobre asuntos editoriales a cualquier grupo u organización literaria. Apoyando material y moralmente al proletariado y a la literatura obrera-campesina, ayudando a los “compañeros de viaje”, etc., el Partido no puede otorgar el monopolio a ninguno de estos grupos, ni incluso al más proletariado por su contenido ideológico: esto significaría destruir a la literatura proletaria.

15. El Partido debe, por todos los medios posibles, erradicar los intentos de interferencia administrativa casera e incompetente en los asuntos literarios. El Partido debe preocuparse por la selección escrupulosa del personal en esas instituciones para garantizar una gestión realmente correcta, útil y táctica de nuestra literatura.

16. El Partido debe indicar a todos sus trabajadores de la literatura artística la necesidad de una correcta diferenciación de las funciones entre la crítica y los escritores-artista. En el caso de estos últimos, es necesario trasladar el centro de la carga de su trabajo a la producción literaria en el sentido estricto de la palabra, haciendo uso del enorme material que proporciona la contemporaneidad. Es necesario prestar constante atención

al desarrollo de la literatura nacional en las numerosas republicas y *óblast* de nuestra Unión.

El Partido debe subrayar la necesidad de la creación de una literatura artística pensada para la masa de lectores, trabajadores y campesinos. Debe, valiente y decisivamente, romper con los prejuicios de la aristocracia en la literatura y, haciendo uso de todos los logros técnicos de los viejos maestros, producir una forma apropiada que entiendan millones. Sólo cuando la literatura soviética y su futura vanguardia proletaria sean capaces de cumplir con su misión histórico-cultural, resolverán esta gran tarea.

- Documento 2. Decreto del Politburó “Sobre la reconstrucción de las organizaciones artístico-literarias”, 23 de abril de 1932 [Ref. en <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/USSR/1932.htm>, 11.11.2014].

El Comité Central constata que en últimos años, sobre la base de los considerables éxitos de la construcción socialista, se ha logrado un gran crecimiento de la literatura y las artes, tanto cuantitativo como cualitativo.

Hace unos años, cuando en la literatura estaba aún presente la significativa influencia de elementos ajenos, especialmente revividos en los primeros años de la NEP, y los cuadros de la literatura proletaria eran todavía débiles, el Partido ayudó, por todos los medios posibles, en la creación y refuerzo de las organizaciones proletarias especiales con el objetivo de reforzar la posición de los escritores proletarios y los trabajadores de las artes.

En la actualidad, cuando ya se quedan pequeños los cuadros de la literatura proletaria y las artes, cuando han tomado la delantera nuevos escritores y artistas de las fábricas o koljoses, los límites de las organizaciones proletarias artístico-literarias (VOAPP, RAPP, RAMP, etc.) se quedan pequeños y frenan el avance serio de la creación artística.

Esta circunstancia crea un peligro de transformación de estas organizaciones: de ser el medio más grande de movilización de los escritores y artistas soviéticos en torno a las tareas de la construcción socialista, a ser un medio de cultivo del aislamiento sectario, y del aislamiento de las tareas políticas de la actualidad y de importantes grupos de escritores y artistas que simpatizan con la construcción socialista.

De ahí la necesidad de una adecuada reconstrucción de las organizaciones artístico-literarias y la ampliación de la base de su trabajo.

En vista de esto, el Comité Central del Partido Comunista decide:

1. Liquidar la asociación de escritores proletarios (VOAPP, RAPP).
2. Unir a todos los escritores que apoyan la plataforma del poder soviético y que aspiran a participar en la construcción socialista, en una única unión de escritores soviéticos en su facción comunista.
3. Llevar a cabo un cambio análogo en las otras ramas del arte
4. Encargar al Orgburó [Oficina de Organización del Comité Central] elaborar medidas prácticas para ejecutar esta decisión.

- Documento 3. Decreto “Sobre la prensa”, 27 de octubre de 1917
[<http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/DEKRET/press.htm>, 16.3.2016].

En la difícil y decisiva hora de la revolución y de los días que siguieron a continuación, el Comité Revolucionario Temporal se ve obligado a tomar toda una serie de medidas contra la prensa contrarrevolucionaria de diferentes tintes.

Al mismo tiempo, por todas partes han aparecido críticas sobre que el nuevo poder socialista ha violado, de este modo, el principio básico de su programa, atentando contra la libertad de prensa.

El gobierno de Trabajadores y Campesinos presta atención a la población, a la que en nuestra sociedad, tras este biombo liberal, se ha ocultado la libertad [que queda] prácticamente para las clases pudientes, que se han adueñado del leonino deber de su prensa, para, sin obstáculos, envenenar las mentes y sembrar la inquietud en la conciencia de las masas.

Todo el mundo sabe que la prensa burguesa tiene una de las armas más poderosas de la burguesía. Especialmente en este crítico instante, cuando el nuevo poder, el poder de los obreros y los campesinos, acaba de consolidarse, era imposible dejar estas armas, en su totalidad, en manos del enemigo mientras que este no es menos peligroso ahora que las bombas y las pistolas. He aquí las razones de que se tomaran medidas temporales y extraordinarias para la represión del flujo de suciedad y calumnias en las que la prensa amarilla y verde (*zhelenaya*), de buen gusto, ahogaría la joven victoria del pueblo.

Tan pronto como el nuevo orden se consolide, cualquier efecto administrativo sobre la prensa quedará interrumpido y se establecerá la libertad plena dentro de los límites de la responsabilidad ante el tribunal, y conforme al más amplio y progresivo respeto a la ley.

Considerando, sin embargo, que siempre la restricción de la prensa, incluso en los momentos críticos, es admisible solamente dentro de los límites absolutamente necesarios, el Consejo de Comisarios del Pueblo acuerda:

Posturas generales sobre la prensa:

1) El cierre está sujeto solamente a órganos de prensa:

1. que hagan llamamiento abierto a la resistencia o desobediencia del gobierno obrero y campesino.

2. que siembren el caos en la malinterpretación calumniosa de los hechos.

3. que realicen llamamiento a la acción claramente criminal, es decir, de carácter criminalmente punible.

2) La prohibición de los órganos de prensa, temporal o definitivamente, será puesta en marcha únicamente por resolución del Consejo de Comisarios del Pueblo.

3) La situación actual posee carácter temporal y se abolirá mediante una orden especial cuando la vida pública recobre las condiciones de normalidad previas.

Presidente del Consejo de Comisarios del Pueblo

Vladímir Uliánov-Lenin.

- Documento 4. Intervención radiofónica de Viacheslav Mólotov, 22 de junio de 1941 [Ref. en <http://www.sovmusic.ru/text.php?fname=molotov1>, 4.6.2014].

¡Ciudadanos y ciudadanas de la Unión Soviética! El gobierno soviético y su jefe, el camarada Stalin, me han encargado hacer la siguiente declaración:

Hoy, a las 4 de la madrugada, sin haber mostrado ninguna queja hacia la Unión Soviética, sin declaración de guerra, las tropas alemanas han atacado nuestro país, han atacado nuestras fronteras en muchos puntos, y han sometido a nuestras ciudades a bombardeos aéreos: Zhitómir, Kiev, Sebastopol, Kaunas y algunas otras. Además, han matado y herido a más de doscientas personas. Los ataques de los aviones enemigos y el fuego de artillería también provenían de territorios rumano y finlandés.

Este inaudito ataque a nuestro país, por su perfidia, no tiene precedentes en la historia de los pueblos civilizados. El ataque a nuestro país se ha producido a pesar de que entre la URSS y Alemania se había cerrado un acuerdo de no agresión, y de que el gobierno soviético, con toda honradez, cumplía todas las condiciones de dicho acuerdo. El ataque a nuestro país se ha ejecutado a pesar de que, desde que está en activo este acuerdo, el gobierno alemán no ha podido presentar ni una sola vez ninguna queja a la URSS en relación al cumplimiento del acuerdo. Toda la responsabilidad por este pérfido (*razboinich'e*) ataque a la Unión Soviética recae íntegramente sobre los fascistas gobernadores alemanes.

Después de que el ataque ya se hubiera ejecutado, a las 5.30 de la mañana, el embajador alemán en Moscú, Shulenburg, se ha dirigido a mí, como Comisario del Pueblo de Asuntos Exteriores, con una declaración en

nombre de su gobierno, acerca de que el gobierno alemán había decidido entrar en guerra con la URSS debido a la concentración de unidades del Ejército Rojo cerca de frontera oriental alemana.

Como respuesta a esto, yo, en nombre del gobierno soviético, he declarado que hasta el último momento el gobierno alemán no había presentado ninguna queja al gobierno soviético, y que Alemania atacó a la URSS a pesar de la postura pacífica de la Unión Soviética, por lo que, de este modo, la Alemania fascista es el agresor.

Por encargo del Gobierno de la Unión Soviética, debo también declarar que en ningún momento nuestro ejército y nuestra aviación han violado la frontera y, por tanto, el anuncio realizado esta mañana desde la radio rumana acerca de que la aviación soviética había abierto fuego contra aeródromos rumanos, es una completa mentira y una provocación. La misma mentira y provocación que es la declaración realizada por Hitler hoy, tratando, tardíamente, de preparar material acusatorio sobre el no cumplimiento del pacto germano-soviético por parte de la Unión Soviética.

Ahora que el ataque sobre la Unión Soviética se ha cometido ya, el gobierno soviético ha ordenado a nuestras tropas repeler el pérfido ataque y expulsar a las tropas alemanas del territorio de nuestro país.

Esta guerra nos ha sido impuesta no por el pueblo alemán, no por los obreros, campesinos e *intelligentsia* alemana, cuyo sufrimiento conocemos bien, sino por la camarilla de gobernadores fascistas sanguinarios de Alemania, que han esclavizado a franceses, checos,

polacos, serbios, a Noruega, Bélgica, Dinamarca, Holanda, Grecia y otros pueblos.

El Gobierno de la Unión Soviética expresa su firme convicción de que nuestros valientes ejército y armada y valerosos halcones de la aviación soviética cumplirán con honor el deber ante la patria, ante el pueblo soviético, y asestarán un golpe devastador al agresor.

No es la primera vez que nuestro pueblo se ve obligado a tratar el asunto de lidiar con el ataque de un enemigo presuntuoso. En su tiempo, en la campaña de Napoleón en Rusia, nuestro pueblo respondió con la guerra patriótica y Napoleón sufrió una derrota que lo condujo a la destrucción. Esto mismo sucederá con Hitler, que se ha hecho presuntuoso, que ha declarado una nueva campaña contra nuestro país. El Ejército Rojo y todo nuestro pueblo, de nuevo, librarán una guerra patriótica victoriosa por la patria, por el honor y por la libertad.

El Gobierno de la Unión Soviética expresa su firme convicción en que toda la población de nuestro país, todos los obreros, campesinos e *intelligentsia*, hombres y mujeres saldrán adelante con la debida conciencia hacia sus obligaciones, hacia su trabajo. Todo nuestro pueblo, ahora más que nunca, debe permanecer unido y firme. Cada uno de nosotros debe exigirse a sí mismo y a las otras disciplinas, la organización y abnegación dignas de un verdadero patriota soviético, para proveer de todo lo necesario al Ejército Rojo, la Armada y la Aviación, para asegurar la victoria sobre el enemigo.

El gobierno los llama, ciudadanos y ciudadanas de la Unión Soviética, para que aúnen aún con más fuerza sus filas alrededor de nuestro glorioso

partido bolchevique, de nuestro gobierno soviético, de nuestro gran jefe, el camarada Stalin.

Nuestra causa es justa. El enemigo será destruido. La victoria será nuestra.

- Documento 5. Intervención radiofónica de Stalin, 3 de julio de 1941. Publicada en *Pravda*, 3 de julio de 1941 [Audio disponible en: http://www.sovmusic.ru/text.php?fname=st_30741, ref. 2.6.2014].

¡Camaradas! ¡Ciudadanos! ¡Hermanos y hermanas! ¡Combatientes de nuestros ejército y flota! ¡Me dirijo a ustedes, amigos míos! El traicionero ataque militar de la Alemania hitleriana sobre nuestra patria, que comenzó el 22 de junio, continúa. A pesar de la heroica resistencia del Ejército Rojo, a pesar de que las mejores divisiones del enemigo y las mejores unidades de su aviación se han destruido y han encontrado su tumba en el campo de batalla, el enemigo continúa penetrando hacia el interior, enviando nuevas fuerzas al frente. El ejército hitleriano ha conseguido apoderarse de Letonia, una considerable parte de Bielorrusia, y una parte de Ucrania occidental. La aviación fascista entiende el radio de acción de sus bombarderos, sometiendo a bombardeos a Múrmansk, Orsha, Maguilov, Smolensk, Kiev, Odesa, Sebastopol. Sobre nuestra patria se cierne un serio peligro.

¿Cómo ha podido suceder que nuestro glorioso Ejército Rojo haya entregado a las tropas fascistas algunas de nuestras ciudades y distritos? ¿Acaso el ejército germano-fascista es realmente un ejército invencible, como proclaman a bombo y platillo, infatigablemente, los presuntuosos propagandistas fascistas? ¡Por supuesto que no! La historia muestra que los ejércitos invencibles ni existen ni han existido. El ejército de Napoleón

se consideraba invencible, pero fue destruido, sucesivamente, por los ejércitos ruso, inglés y alemán. También se consideraba invencible el ejército alemán de Guillermo II durante la Primera Guerra Imperialista, pero fue derrotado varias veces por los ejércitos ruso y anglo-francés, y, finalmente, destruido por las tropas anglo-francesas. Lo mismo hay que decir del actual ejército germano-fascista de Hitler. Este ejército aún no ha encontrado una seria resistencia en el continente de Europa. Sólo en nuestro territorio ha encontrado esa seria resistencia. Y si como resultado de esta oposición, las mejores divisiones del ejército germano-fascista resultaron destruidas por nuestro Ejército Rojo, esto significa que el ejército hitleriano fascista también puede ser destruido y será destruido, como fue destruido el ejército Napoleón y el de Guillermo II.

En cuanto a que parte de nuestro territorio ya ha sido ocupado por las tropas germano-fascistas, esto se explica, principalmente, porque la guerra de la Alemania fascista contra la URSS comenzó en condiciones ventajosas para el ejército alemán y con desventaja para el ejército soviético. El hecho es que el ejército de Alemania, como país que dirige la guerra, había movilizad ya, totalmente, a 170 divisiones, lanzadas por Alemania contra la URSS y aproximadas a las fronteras de la URSS; se encontraban completamente preparadas, esperando solamente la señal para la intervención, mientras que el ejército soviético todavía tenía que movilizarse y acercarse hacia las fronteras. No poca importancia tiene aquí la circunstancia de que la Alemania fascista, inesperada y pérfidamente, violó el pacto de no agresión firmado en 1939 por ellos y la URSS, sin importarles que con esto Alemania será reconocida por todo el mundo como la parte agresora. Está claro que nuestro pacífico país, no deseando tomar la iniciativa en la ruptura del pacto, no podía recurrir a la traición.

Se podría preguntar: ¿cómo pudo suceder que el gobierno soviético llegara a concluir un pacto de no agresión con tal tipo de pérfidas personas, monstruos como Hitler y Ribbentrop? ¿No se ha admitido un error aquí, por parte del gobierno soviético? ¡Por supuesto que no! El pacto de no agresión es un pacto de paz entre dos estados. Precisamente este pacto nos fue propuesto por Alemania en 1939. ¿Podía el gobierno soviético rechazar esta proposición? Creo que ningún estado amante de la paz podría rechazar un acuerdo de paz con una potencia vecina, si a la cabeza de esta potencia se encuentran tales monstruos y caníbales como Hitler y Ribbentrop. Y esto, por supuesto, con una condición indispensable: que el acuerdo de paz no amenazara directa o indirectamente a la integridad territorial, la independencia o el honor de un estado amante de la paz. Como se sabe, el pacto de no agresión entre Alemania y la URSS no ha sido tal.

¿Qué hemos ganado firmando con Alemania el pacto de no agresión? Hemos asegurado a nuestro país la paz durante un año y medio y la posibilidad de preparar a nuestras fuerzas para la resistencia, si la Alemania fascista se aventuraba a atacar nuestro país en contra del pacto. Esto es una cierta ventaja para nosotros y una desventaja para la Alemania fascista.

¿Qué ha ganado y qué ha perdido la Alemania fascista, habiendo roto el pacto traicioneramente y habiendo atacado a la URSS? Pues ha conseguido cierta posición ventajosa para sus tropas durante un corto periodo de tiempo, pero ha perdido políticamente, revelándose ante los ojos del mundo como el sangriento agresor. No hay duda de que esta breve ventaja militar para Alemania es sólo un episodio, mientras que la enorme ventaja política para la URSS es un factor serio y duradero, a

partir del cual deben desarrollarse los decisivos éxitos del Ejército Rojo en la guerra contra la Alemania fascista.

Es por esto que todo nuestro valeroso ejército, toda nuestra valerosa Armada militar, todos nuestros pilotos y Fuerzas Aéreas, todos los pueblos de nuestro país, todas las mejores gentes de Europa, América y Asia, al final, todas las mejores gentes de Alemania, estigmatizan las pérfidas acciones de los fascistas alemanes, simpatizan con el gobierno soviético, aprueban el comportamiento del gobierno soviético y ven que nuestra causa es justa, que el enemigo será destruido, que debemos vencer.

Como consecuencia de esta guerra impuesta sobre nosotros, nuestro país ha comenzado una mortal lucha con su enemigo más acérrimo y retorcido: el fascismo alemán. Nuestro ejército lucha heroicamente contra el enemigo, armado hasta los dientes con tanques y aviación. El Ejército Rojo y la Armada Soviética, superando numerosas dificultades, pelean abnegadamente por cada palmo de tierra soviética. En el combate participan las principales fuerzas del Ejército Rojo, armados con miles de tanques y aviones. La valentía de los combatientes del Ejército Rojo no tiene precedentes. Nuestra resistencia hacia el enemigo se hace fuerte y crece. Junto al Ejército Rojo se levanta todo el pueblo soviético en la defensa de la patria.

¿Qué es necesario para acabar con el peligro que amenaza a nuestra patria y qué medidas hay que tomar para destruir al enemigo? Ante todo, es necesario que nuestras gentes, los soviéticos, comprendan toda la profundidad del peligro que amenaza a nuestra patria y rechacen la mansedumbre, la desidia, la mentalidad del trabajo pacífico, tan naturales

antes de la guerra, pero fatales para hoy día, cuando la guerra ha cambiado por completo la situación. El enemigo es duro e implacable. Tiene como objetivo ocupar nuestras tierras, regadas con nuestro sudor, y después, quedarse con nuestro pan y nuestro petróleo, obtenidos de nuestro trabajo. Tiene como objetivo restaurar el poder de los terratenientes, restaurar el zarismo, la destrucción de la cultura nacional y la existencia de los estados nacionales de rusos, ucranianos, bielorrusos, lituanos, letones, estonios, uzbekos, tártaros, moldavos, georgianos, armenios, azerís y otros pueblos libres de la Unión Soviética, su germanización, su transformación en esclavos de los príncipes y barones alemanes. El asunto, de este modo, tiene que ver con la vida y la muerte de los pueblos de la URSS, con que los pueblos de la Unión Soviética sean libres o sean esclavizados. Es necesario que los soviéticos entiendan esto y dejen de ser complacientes, que se movilicen y reorganicen su propio trabajo según las nuevas condiciones de guerra, no mostrando clemencia con el enemigo.

Es necesario, en lo sucesivo, que en nuestras filas no haya espacio para quejicas y cobardes, alarmistas y desertores, para que nuestra gente no conozca el miedo en la lucha y para que, abnegadamente, se unan a nuestra guerra patriótica de liberación contra los avasalladores fascistas. El gran Lenin, creador de nuestro estado, dijo que las cualidades básicas de los soviéticos debían ser la valentía, el coraje, la intrepidez en la batalla, la preparación para luchar juntos con los pueblos contra los enemigos de nuestra patria. Es necesario que estas magníficas cualidades bolcheviques se conviertan en patrimonio de millones y millones en el Ejército Rojo, en nuestra Armada Soviética y en todos los pueblos de la Unión Soviética.

Debemos reconstruir inmediatamente todo nuestro trabajo en función de la guerra, todo debe subordinarse a los intereses del frente y a las tareas de organización de la destrucción del enemigo. Los pueblos de la Unión Soviética ven ahora que el fascismo alemán es indomable en su furibunda maldad y odio hacia nuestra patria, que ha proporcionado a todos los trabajadores trabajo libre y bienestar. Los pueblos de la Unión Soviética deben levantarse en defensa de sus derechos, en la defensa de su tierra frente al enemigo.

El Ejército Rojo, la Armada Soviética y todos los ciudadanos de la Unión Soviética deben defender cada palmo de tierra soviética, luchar hasta la última gota de sangre por nuestras ciudades y pueblos, mostrar el valor, iniciativa e inteligencia, propios de nuestro pueblo.

Debemos organizar la ayuda total al Ejército Rojo, asegurar poderosos refuerzos para sus filas y abastecerlos con todo lo que sea necesario, organizar el rápido avance de los transportes con tropas y cargamento militar, así como amplia ayuda a los heridos.

Debemos reforzar la retaguardia del Ejército Rojo, subordinando todo a este trabajo, garantizar el trabajo reforzado de todas las medidas, fabricar más fusiles, ametralladoras, piezas de artillería, cartuchos, proyectiles, aviones, organizar la guardia de fábricas, centrales eléctricas, enlaces de telefonía y telegrafía, mejorar la defensa antiaérea local.

Debemos organizar una lucha despiadada contra cada uno de los desorganizadores de la retaguardia, contra los desertores, los alarmistas, los que difunden rumores, destruir a los espías, los sabotadores, a los paracaidistas enemigos, prestando, con todo esto, ayuda rápida a nuestros

batallones de exterminio. Hay que tener en cuenta que el enemigo es retorcido y traicionero, ladino, experto en el engaño y la difusión de falsos rumores. Es necesario tener en cuenta todo esto y no dejarse provocar. Hay que poner inmediatamente frente al tribunal militar a todo aquel que con su espíritu alarmista y cobarde dificulte la defensa, sea quien sea.

En caso de que se produzca una retirada forzada de las unidades del Ejército Rojo, robar todos los activos móviles ferroviarios, no dejar al enemigo ni una locomotora, ni un vagón, no dejar al contrincante ni un kilo de pan, ni un litro de combustible. Los koljosianos deben robar todo el ganado, dejar el pan bajo la custodia de los órganos estatales para su traslado a distritos en la retaguardia. Toda propiedad de valor, incluidos metales no ferrosos, pan y combustible que no puedan trasladarse, deben ser destruidos sin reservas.

En las regiones ocupadas por el enemigo, es necesario crear destacamentos de guerrilleros, ecuestres y pedestres, crear grupos de sabotaje para la lucha contra las unidades del ejército enemigo, para la instigación de la guerra de guerrillas por todos lados, para hacer explotar puentes, caminos, averiar enlaces telefónicos y telegráficos, para incendiar bosques, almacenes, trenes. En las regiones ocupadas, hay que hacer las condiciones para el enemigo y todos sus cómplices insoportables. Hay que perseguirlos y destruirlos a cada paso, frustrar todas sus actividades.

No se puede considerar la guerra contra la Alemania fascista una guerra convencional. No es sólo una guerra entre dos ejércitos. Es, además, una gran guerra de todo el pueblo soviético contra el ejército germanofascista. El objetivo de esta guerra patriótica nacional contra los opresores

fascistas no es sólo eliminar la amenaza que ha surgido sobre nuestro país, sino también ayudar a todos los pueblos de Europa que gimen bajo el yugo del fascismo alemán. En esta guerra de liberación no estaremos solos. En esta gran guerra tendremos aliados fieles en los pueblos de Europa y América, incluido el pueblo alemán, subyugado por los cabecillas hitlerianos. Nuestra guerra por la libertad de nuestra patria se unirá a la lucha de los pueblos de Europa y América por su independencia, por las libertades democráticas. Este será un único frente unidos de los pueblos, abogando por la libertad, contra la esclavitud y la amenaza de esclavitud por parte de los ejércitos fascistas de Hitler. En este contexto, el histórico discurso del primer ministro de Gran Bretaña, el señor Churchill, sobre la ayuda a la Unión Soviética y la declaración del gobierno de los EE.UU. de su disposición para prestar ayuda a nuestro país, que no pueden más que suscitar un sentimiento de agradecimiento en los corazones de los pueblos de la Unión Soviética, son del todo claros y reveladores.

¡Camaradas! Nuestras fuerzas son innumerables. El presuntuoso enemigo debe pronto darse cuenta de esto. Junto al Ejército Rojo, muchos miles de obreros, koljosianos, *intelligentsia* se levantan contra el enemigo que nos ha atacado. Las masas de nuestro pueblo se levantarán por millones. Trabajadores de Moscú y Leningrado ya han comenzado la creación de muchos miles de milicias populares en apoyo al Ejército Rojo. En cada ciudad que sea amenazada de invasión del enemigo debemos crear milicias populares, instigar a la lucha a todos los obreros para que defiendan incondicionalmente su libertad, su honor, su patria en nuestra guerra patriótica contra el fascismo alemán.

Con el objetivo de una rápida movilización de todas las fuerzas de los pueblos de la URSS, para repeler al enemigo que pérfidamente ha atacado a nuestra patria, se ha creado el Comité Estatal de la Defensa, en cuyas manos se concentra ahora todo el poder del estado. El Comité Estatal de la Defensa ha comenzado su trabajo y llama a todos los pueblos a unirse en torno al partido de Lenin-Stalin, en torno al gobierno soviético para ofrecer su apoyo abnegado al Ejército Rojo y la Armada Soviética, para lograr la derrota del enemigo y la victoria.

¡Todas nuestras fuerzas para el apoyo de nuestro heroico Ejército Rojo, nuestra gloriosa Armada Soviética! ¡Todas las fuerzas del pueblo para la derrota del enemigo! ¡Adelante, a por la victoria!

- Documento 6. Discurso de Stalin en la Plaza Roja con motivo del aniversario de la Revolución de Octubre, 7 de noviembre de 1941

[Ref. en https://www.marxists.org/russkij/stalin/t15/t15_14.htm, 3.6.2014]

¡Camaradas, soldados del Ejército Rojo y marineros de la Flota, comandantes y *politrabotniki*, obreros y obreras, koljosianos y koljosianas, trabajadores de la *intelligentsia*, hermanos y hermanas en la retaguardia de nuestro enemigo, que han caído temporalmente bajo el yugo de los bandidos alemanes, y nuestros gloriosos partisanos y partisanas, que están destruyendo la retaguardia de los invasores alemanes!

En nombre del gobierno soviético y de nuestro partido bolchevique les saludo y les felicito en el 24 aniversario de la Gran Revolución Socialista de Octubre.

¡Camaradas! En difíciles condiciones toca hoy celebrar el 24 aniversario de la Revolución de Octubre. El pérfido ataque de los bandidos alemanes y la guerra que nos han impuesto han creado una amenaza para nuestro país. Hemos perdido una serie de distritos temporalmente y el enemigo se ha encontrado a las puertas de Leningrado y Moscú. El enemigo pensaba que, tras el primer golpe, nuestro ejército se dispersaría, que nuestro país se pondría de rodillas. Pero el enemigo se ha equivocado gravemente. A pesar de los fracasos temporales, nuestro ejército y nuestra armada atacan con heroicidad al enemigo a lo largo de todo el frente, causándole serias pérdidas, y nuestro país - todo nuestro país- se ha organizado en un único campamento para que juntos, con el ejército y la armada, derrotemos al invasor alemán.

Hubo un tiempo en que nuestro país se encontró en una posición aún más complicada. Recuerden el año 1918, cuando celebrábamos el primer aniversario de la Revolución de Octubre. Tres cuartos de nuestro país se encontraban entonces en manos de intervencionistas extranjeros. Habíamos perdido, temporalmente, Ucrania, el Cáucaso, Asia Central, los Urales, Siberia, el Lejano Oriente. No teníamos aliados, no teníamos Ejército Rojo - acabábamos de empezar a crearlo-, no teníamos suficiente pan, no teníamos suficientes armas, no teníamos suficiente equipamiento. 14 estados nos presionaban por entonces. Pero no nos desanimamos, no perdimos el ánimo. En el fuego de la guerra organizamos entonces al Ejército Rojo y convertimos a nuestro país en un campamento militar. El espíritu del gran Lenin nos inspiró entonces en la guerra contra los intervencionistas. ¿Y qué pasó? Acabamos con los intervencionistas, devolvimos todos los territorios robados y conseguimos la victoria.

Hoy día nuestra situación es mejor que hace 23 años. Nuestro país es mucho más rico que hace 23 años en materia de industria, productos alimenticios y materias primas. Ahora tenemos aliados y junto a ellos formamos un único frente contra los invasores alemanes. Ahora contamos con la simpatía y el apoyo de todos los pueblos de Europa que han caído bajo el yugo de la tiranía hitleriana. Ahora tenemos un increíble ejército y una increíble flota que defienden la libertad y la independencia de nuestra patria. No tenemos serias carencias de alimentos, ni de armamento, ni de equipamiento. Todo nuestro país, todos los pueblos de nuestro país apoyan a nuestro ejército, nuestra flota, ayudándolos a destruir las hordas invasoras de fascistas alemanes. Nuestras reservas humanas son inagotables. El espíritu del gran Lenin y su victoriosa bandera nos inspira ahora en la guerra patriótica como hace 23 años.

¿Acaso puede dudarse de que podemos y debemos vencer a los invasores alemanes? El enemigo no es tan fuerte como lo dibujan algunos pequeños intelectuales. El diablo no es tan terrible como lo pintan. ¿Quién puede negar que nuestro Ejército Rojo ha puesto en estampida a las celebradas tropas alemanas en más de una ocasión? Si se juzga no por las jactanciosas declaraciones de los propagandistas alemanes, sino por la situación actual de Alemania, no será difícil entender que los ocupantes germano-fascistas están al borde de la catástrofe. Ahora, en Alemania reinan el hambre y la pobreza. En 4 meses de guerra Alemania ha perdido cuatro millones y medio de soldados, Alemania se desangra, sus recursos humanos se agotan, el espíritu de la indignación se ha adueñado no sólo de los pueblos de Europa que han caído bajo el yugo de los ocupantes alemanes, sino también del mismo pueblo alemán, que no ve el fin de la guerra. Los invasores alemanes están al límite de sus fuerzas. No hay duda de que Alemania no puede mantener por mucho tiempo esta tensión. En

unos meses, medio año, tal vez un añito, la Alemania hitleriana deberá explotar bajo la presión de sus crímenes.

¡Camaradas soldados y marineros, comandantes y *politrabotniki*, partisanos y partisanas! Todo el mundo os mira como una fuerza capaz de destruir a las hordas predatorias de los invasores alemanes. Los pueblos subyugados de Europa que han caído bajo el yugo de los invasores alemanes os miran como a sus liberadores. Una gran misión liberadora recae sobre ustedes. ¡Sean dignos de esta misión! La guerra que ustedes conducen es una guerra de liberación, una guerra justa. ¡Que les inspire en esta guerra la imagen valerosa de nuestros grandes antepasados: Aleksánder Nevsky, Dmitri Donskói, Kuzmá Minin, Dmitri Pozharski, Aleksánder Suvórov, Mijaíl Kutúzov! ¡Que la bandera victoriosa del gran Lenin sea su guía!

¡Por la total destrucción de los invasores alemanes! ¡Muerte a los invasores alemanes! ¡Larga vida a la gloriosa patria, su libertad y su independencia! Bajo la bandera de Lenin, ¡hacia la victoria!

- Documento 7. Decreto del Politburó “Sobre la formación del Comité Estatal de la Defensa de la URSS”, 30 de junio de 1941 [Ref. en <http://www.rusarchives.ru/statehood/09-45-obrazovanie-gko.shtml> 15.12.2014].

Formación del Comité Estatal de la Defensa.

En vista del estado de emergencia que se ha creado, y con el objetivo de movilizar todas las fuerzas de los pueblos de la URSS para ofrecer resistencia ante el enemigo que pérfidamente ha atacado a nuestra patria, el Presídium del Soviet Supremo de la URSS, el Comité Central del

Partido Comunista y el Consejo de Comisarios del Pueblo han considerado necesario:

1. Crear el Comité Estatal de Defensa compuesto por:

El camarada Stalin, I.V. (presidente),

El camarada Mólotov, V. M. (vicepresidente),

El camarada Voroshílov, K.E.,

El camarada Malenkov, G. M.,

El camarada Beria, L.P.

2. Concentrar toda la totalidad del poder del Estado en manos del Comité Estatal de la Defensa.

3. Obligar a todos los ciudadanos y todos los órganos de partido, soviéticos, del Komsomol y militares, sin objeción, cumplir las decisiones y las directivas del Comité Estatal de la Defensa.

El presidente del Presídium del Sóviet Supremo de la URSS, M.I. Kalinin.

El presidente del Consejo de Comisarios del Pueblo de la Unión de Repúblicas Socialista Soviéticas y el secretario del Partido Comunista, I.V. Stalin.

- Documento 9. Juramento de lealtad del Ejército Rojo.

Yo, ciudadano de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, afiliándome al Ejército Rojo de Obreros y Campesinos, presto juramento y juro solemnemente ser un combatiente honesto, valiente, disciplinado y vigilante, guardar rigurosamente el secreto militar y de estado, cumplir sin objeción todos los reglamentos militares y órdenes de mis superiores.

Juro estudiar escrupulosamente el arte militar, custodiar, por todos los medios, las propiedades militares y del pueblo, y hasta el último suspiro ser leal a su Pueblo, a su Patria soviética y al Gobierno de Obreros y Campesinos.

Siempre estoy preparado para la orden del Gobierno de Obreros y Campesinos de defender mi Patria, la Unión de las Repúblicas Soviéticas Socialistas, y como soldado del Ejército Rojo de Obreros y Campesinos, juro defenderla valientemente, hábilmente, con dignidad y honor, sin importar derramar la propia sangre o dar la vida para lograr la victoria total sobre el enemigo.

Si violo mi juramento con mala intención, que reciba el severo castigo de la ley soviética, el odio general y el desprecio de los trabajadores.

- Documento 10. Fragmentos del artículo “Caos en lugar de música”, *Pravda*, 28 de enero de 1936 [Ref. en <http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/XX/?id=2471>, 18.2.2015]

Sobre la ópera *Lady Macbeth de Mtsensk* de Dmitri Shostakóvich, de 1934. El 28 de enero de 1936 el diario *Pravda* publicó el artículo titulado “Caos en lugar de música” (“*Sumbur vmesto múzyki*”) en el que arremetía contra la obra del compositor ruso por ser “la transferencia a la ópera de los más negativos rasgos del *meyerholdismo*, pero multiplicados por mil (...). Desde el primer minuto el oyente quedaba horrorizado por la deliberada disonancia, por el confuso flujo de sonido. Trozos de melodía y comienzos de una frase musical se ahogan, vuelven a emerger y desaparecen en un estruendo chirriante y machacón. Seguir esta “música” es lo más difícil; recordarla, imposible. Y así sucede durante

prácticamente toda la ópera (...). Aquí tenemos una música a la que se ha dado la vuelta deliberadamente para que no existiera ninguna reminiscencia de la ópera clásica, o para que no tenga nada en común con la música sinfónica o con el lenguaje musical popular y simple accesible a todo el mundo. Esta música se construye sobre la base del rechazo a la ópera, la misma base del arte “izquierdista” que rechaza la simplicidad del teatro, el realismo, la claridad de la imagen y la palabra hablada sincera (...). Aquí tenemos confusión “izquierdista” en lugar de música humana natural. El poder de la buena música para infestar a las masas ha sido sacrificado por un intento pequeñoburgués y formalista de crear una obra original a través de payasadas baratas (...). El peligro de esta moda de la música soviética está claro. La distorsión izquierdista en la ópera surge de la misma fuente que la distorsión izquierdista en pintura, poesía, enseñanza y educación. Las “innovaciones” pequeño burguesas llevan a una ruptura con el arte real, con la ciencia real y con la literatura real. El compositor de *Lady Macbeth* ha sido forzado a tomar prestado del jazz su música nerviosa, convulsa y espasmódica para prestar “pasión” a sus personajes. Mientras nuestros críticos, incluidos los críticos musicales, juran por el nombre del realismo socialista, la obra nos ofrece, en esta creación de Shostakóvich, el más tosco tipo de naturalismo (...). Todo esto es tosco, primitivo y vulgar. La música brama, grazna y gruñe (...). Al parecer, el compositor nunca consideró la cuestión de lo que la audiencia soviética busca y espera de la música (...). Ignora las demandas de la cultura soviética de que toda la tosquedad y salvajismo sean abolidos de cada rincón de la vida soviética (...). *Lady Macbeth* está teniendo gran éxito entre audiencias burguesas en el extranjero. ¿No es esto acaso porque se trata de una ópera apolítica y confusa como las que ellos alaban? (...).”

- Documento 11. Resolución del Politburó “Sobre la reorganización de la Glavlit”, 3 de septiembre de 1930 [Ref. en <http://www.opentextnn.ru/censorship/russia/sov/law/tsk/1930/?id=1160>, 11.11.2014] (fragmentos).

“En relación con la restructuración del negocio de impresión en el centro, y del incremento de las emisiones de radio y prensa local, y con el objetivo de mejorar el control de la literatura, las emisiones de radio, conferencias, exposiciones, etc., se ordena al Narkomprós reorganizar a la Glavlit sobre los siguientes aspectos: I. Liberar al aparato central de la Glavlit de cualquier trabajo operativo en el examen preliminar del material impreso desde el punto de vista tanto político-ideológico como militar-económico. Se reservará el aparato de la Glavlit para las siguientes funciones: 1. Unificación general de todos los tipos de censura; 2. Liderazgo general e inspección de las agencias subordinadas y sus agentes; 3. Control posterior de la literatura publicada desde el punto de vista político-ideológico y militar-económico; 4. Permiso y prohibición de publicaciones y editoriales; 5. Publicación de normas e instrucciones para mejorar los requerimientos del Partido y el gobierno en el área de la censura; 6. Examen de los llamamientos en las decisiones realizadas por agencias y agentes de la Glavlit; 7. Elaboración en colaboración con otros departamentos y realización de las listas de información que tengan que ver con secretos de alto nivel estatal (...) II. Reconocer la institución de los agentes como el principal enlace en la observación preliminar sobre la literatura, emisiones radiofónicas, etc. Llevar a cabo toda la crítica preliminar de todo el material impreso de las editoriales, obligándolas a que mantengan entre su plantilla a agentes de la Glavlit. En periódicos de distrito, los editores de los periódicos han de elegir agentes que también tengan otras posiciones”.

Posteriormente, en el memorándum “Sobre el trabajo y las nuevas tareas de los órganos de censura” dirigido al Comité Central del Partido Comunista con fecha del 9 de abril de 1933 (Documento nº 34, en Artizov y Naúmov, 1999: pp. 193-197), la Glavlit redefine de nuevo su trabajo. Se encargaría, a partir de entonces, de ejecutar la censura previa y posterior de todo tipo de publicaciones. La censura preliminar buscaría proteger los intereses y secretos de Estado y prevenir cualquier daño político que pudieran provocar obras “analfabetas” y “de gacetilleras” que distorsionasen la “realidad” soviética.

- **Documento 12. Resolución del Politburó sobre la película “Bogatyr”** (fragmentos). Este decreto se encontró en la página de *Livejournal* en <http://roman-n.livejournal.com/2882959.html> [Ref. 13.2.2015].

La resolución del Politburó del 14 de noviembre de 1936 prohibía la emisión de la película de Demian Bedny *Bogatyr*: La obra “a) es un intento de encumbramiento de los bandidos de la Rus de Kiev como elemento positivo revolucionario que contradice la historia y es falso enteramente en su tendencia política; b) denigra infundadamente a los *bogatyry* de la poesía épica rusa de bilina, mientras que lo más importante de los *bogatyry* en la representación nacional es que son los portadores del orgullo heroico del pueblo ruso; c) da una imagen antihistórica y vejatoria del bautizo de la Rus [aceptación del cristianismo], que fue en realidad una etapa positiva de la historia del pueblo ruso ya que contribuyó al acercamiento de los pueblos eslavos a las gentes de la más alta cultura. El Comité para los Asuntos de las Artes adjunto al Sovnarkom de la URSS resuelve: 1. Quitar del repertorio la obra *Bogatyr*, por ser ajeno al arte

soviético; 2. Proponer al camarada Kerzhntsev que escriba un artículo en *Pravda* en el espíritu de la presente decisión”.

- Documento 13. Decreto del Politburó “Sobre la organización del Comité para los Asuntos de las Artes”, 16 de diciembre de 1935
(Documento nº 107 en Artizov y Naúmov, 1999: p. 281).

I.1) Organizar el Comité para los Asuntos de las Artes, adjunto al Sovnarkom de la URSS, encargándole la dirección de todos los asuntos de las artes, al que obedecen instituciones de teatros, cinematografía, fotografía, música, pintura, escultura y otras.

2) Adjunto al Comité para los Asuntos de las Artes crear el Consejo para los Asuntos de las Artes de representantes de las repúblicas nacionales.

3) La Dirección general de la industria cinematográfica y fotográfica queda incluida del Comité para los Asuntos de las Artes (...).”.

- Documento 14. Instrucciones “Sobre la reorganización de la Glavlit”
(fragmentos) [Ref. en <http://www.opentextnn.ru/censorship/russia/sov/org/glavlit/norm/1922/?id=232> , 11.2.2015].

En las instrucciones de la Glavlit a sus órganos locales, publicadas en noviembre 1922, se indica que este organismo trabajaba en colaboración estrecha, por lo menos al inicio de su existencia, con el GPU: “1. La Glavlit y sus órganos locales ejecutan todos los tipos de censura (militar, política, ideológica, etc.). 2. Todos los órganos de prensa, con la excepción de aquellos liberados de la censura por decreto, están obligados

a presentar ante la Glavlit y sus órganos locales para su examen preliminar todo lo destinado a ser publicado”, lo que incluye desde dibujos a publicaciones periódicas y no periódicas, pasando por fotografías y todo tipo de material tipográfico, tanto ruso como extranjero. La Glavlit también habrá de elaborar una lista de publicaciones de prensa, tanto rusas como extranjeras, prohibidas para su venta y difusión. “6. Publica las reglas, disposiciones e instrucciones relativas a la impresión, obligatorias para todos los órganos de impresión: editoriales, imprentas, bibliotecas y librerías. 7. La censura de las obras tipográficas consiste en: a) La prohibición de impresión de informaciones que no estén sujetas a divulgación (véase lista). b) La prohibición de impresión de artículos que sean claramente hostiles contra el carácter del Partido Comunista y el Poder soviético. c) La prohibición de todo tipo de obra impresa mediante la que se promueva una ideología hostil a la nuestra en cuestiones básicas (sobre la gente, religión, economía, sobre la cuestión nacional, en la esfera de la literatura, etc.) (...) 9. El control político del GPU presta a la Glavlit asistencia técnica en temas vigilancia de la difusión de la prensa, imprentas, el comercio de libros, la importación y la exportación de las obras tipográficas del extranjero y dentro de los límites de la República, conforme al decreto”.

- Documento 15. Seguimiento de obras y autores de la Dirección General de Teatros, 1942.

I. Obras teatrales con imágenes de los líderes de las revoluciones.

1. Con motivo del 75 aniversario de la muerte de Karl Marx, el Comité ha encargado a un grupo de dramaturgos una obra sobre su vida y actividad. Pérets Márkish.

2. *Obra sobre Lenin en el periodo 1893-1895. “Las luchas de la Unión por la liberación de la clase trabajadora”.* Nikolái Virtá.
3. *Obra sobre Dzerzhinski, como guarda de la Revolución Socialista en el periodo de dirección de la Cheka. Se ocupan de esta producción dos dramaturgos: Bil’-Belotserkovski (...).*
4. *Obra sobre Sergó Ordzhonikidze, realizada por Korneichuk.*
5. *Obras sobre: Kírov (Kron), sobre el líder militar Timoshenko del Ejército Rojo (Tíjonov).*
6. *El Comité propone que, aparte de estos temas, se lleven a cabo encargos de obras teatrales sobre héroes de la guerra civil: Frunze (Mijaíl), Shchors (Nicolái), Bozhenko (Vasili), Kotovski (Grigori)⁴⁹⁴.*

II. Obras teatrales sobre la construcción socialista y la actitud socialista hacia el trabajo.

7. *Obra sobre el trabajo socialista que da forma a la conciencia socialista de la gente – sobre el material de la construcción de koljosianos de Kubán de un depósito de agua. El escritor es Panférov.*
8. *Obra sobre el heroico trabajo colectivo de los koljoses. Vs. Ivanov.*

III. Obras teatrales con imágenes del héroe positivo.

9. *Sobre los ciudadanos soviéticos de a pie (Pogodin).*
10. *Sobre la nueva intelligentsia soviética (A. Tolstói).*

⁴⁹⁴ Frunze fue un dirigente bolchevique durante la Revolución y comandante militar del Ejército Rojo; Vasili Bozhenko coincidió con Shchors y fue un destacado militar durante la Guerra Civil; Kotovski también participó en la Guerra Civil y fue general del Ejército Rojo (además de ladrón de bancos).

11. *Sobre la joven soviética estajanovista, su camino de obrera a directora de una fábrica (Romashev).*

12. *Obra sobre el valor y la integridad del carácter del joven ciudadano soviético (V. Gúsev).*

IV. Sobre patriotismo soviético y la defensa de la patria.

13. *Obra de teatro sobre el carácter moral e ideológico de la gente más progresiva de nuestro país y su preparación para la movilización (A. Afinogénov).*

14. *Sobre la fortaleza y heroísmo de los médicos soviéticos que se preparan para la guerra (Galkin).*

15. *Sobre el patriotismo y el alto sentido del deber y el amor hacia la patria del individuo soviético. Sobre la juventud durante la guerra (Slavin).*

16. *Obra sobre la educación de los estudiantes de las escuelas en las cualidades de los futuros combatientes en materia de juegos militares durante las vacaciones (Mijalkov).*

17. *Sobre los combatientes soviéticos que se encuentran en la retaguardia del enemigo. A pesar del peligro de muerte, el combatiente soviético es el guía de la moral y del comportamiento socialistas (Pavlenko).*

V. Sobre la escuela soviética.

18. *Sobre profesores y la vida en las escuelas (Kassil').*

19. *Sobre la educación en la escuela de las cualidades cívicas de la juventud (Brushtéin).*

20. *Sobre la vida y el aspecto de los escolares en la escuela media en los koljoses (Shestakov).*

(Fondo 962, lista 7, nº 1112, pp. 151-155)

Todas las obras que aparecen en este informe estaban en proceso de redacción, excepto aquellas que aparecen con título concreto.

- Documento 16. Ejemplo de contrato para encargo estatal de la Dirección General de Teatros.

“Acuerdo n° 85.

El Comité para Asuntos de las Artes adjunto al Sovnarkom de la URSS, en la persona del vicepresidente del Comité, Solodóvnikov, A.V. por una parte, y del dramaturgo XXXX -en lo sucesivo nombrado “Autor”- por la otra, han cerrado el presente acuerdo en los siguientes términos:

1. El Comité encarga al Autor y este último acepta la obligación de escribir una obra sobre el tema de los obreros llamado “Na minuty vremeny”, de un acto, de acuerdo con la solicitud previa.

2. El Autor está obligado a entregar la obra en la forma definitiva, mecanografiada a máquina de escribir, dos ejemplares, no más tarde del 1 de octubre de 1943.

3. En treinta días a la recepción de la obra, el Comité está obligado a familiarizarse con ella e informar al Autor por escrito sobre la aceptación o rechazo de la obra, con indicación de las enmiendas necesarias y cambios o exposición de los motivos del rechazo.

Después de la inclusión de las enmiendas y cambios, el Comité está obligado, en el plazo de dos semanas, a informar al autor sobre la aceptación o no aceptación de la obra con enmiendas.

4. Todo lo propuesto al Autor en cuanto a cambios y enmiendas, de acuerdo con el punto 3 del presente acuerdo, es obligatorio para el Autor y debe ser cumplido en el plazo de un mes.

5. En caso de que sea necesaria una segunda corrección, el Comité está obligado en un plazo de diez días a informar al Autor por carta de sus indicaciones.

6. En el caso de que el Autor no sea informado por el Comité dentro del plazo indicado en los puntos 3 y 5 -con retraso de tres días- con una carta de revocación por escrito de la obra, se considera aceptada y para el Comité comienza la obligación de llevar a cabo con el Autor el [ilegible –“encargo”, probablemente-] dentro del plazo indicado abajo, en el punto 8.

7. En el caso de que se acepte la obra, el Comité, con el presente acuerdo adquiere el derecho a la puesta en escena de la obra para todos los teatros de la Unión.

8. El Comité, por el presente acuerdo, realiza el pago de los honorarios del Autor en la cantidad general de 5000 rublos en los siguientes plazos.

a) Con la firma del acuerdo, el 25%.

b) Después de la aceptación definitiva de la obra, el 75%.

9. Dependiendo de la calidad ideológica-artística de la obra, el Comité revisará la suma acordada aparte de su incremento.

10. En el caso de que el Autor no presente la obra en el plazo acordado en este acuerdo, y también el poco concienzudo cumplimiento del acuerdo o el rechazo de las correcciones (véase el punto 3), el Autor estará obligado a devolver toda la suma recibida.

11. La dirección jurídica de las partes:

Comité: Moscú, calle de Pushkin, 24.

Autor: Zubovsky Prlov, 16/20, apartamento 1.

12. Las partes establecen en Moscú el presente acuerdo.

Comité: A. Solodóvnikov

Autor: XXXX

En la ciudad de Moscú, 1 de julio de 1943.

(Fondo 962, lista 7, nº exp. 1229, pp. 5 y ss.)

El subrayado original en el documento está realizado a mano.

- Documento 17. Listado de obras teatrales en preparación aprobadas en 1941.

El listado incluía las siguientes piezas de teatro numeradas: 1. Afinogénov, A. *En las vísperas*, sobre el primer período de la Guerra Patriótica [indica también los lugares en los que se ha representado]; 2. Brushtéin, A. *Den' zhivyy – El Día de los vivos*, sobre la lucha del pueblo de Checoslovaquia contra los ocupantes germano-fascistas (...); 4. Virtá, N. *Ego molodye gody - Sus años de juventud* y *Moi drug polkovnik – Mi amigo el coronel*, obras terminadas. “Ahora escribe *Soldatskie Zhenki [Las mujeres de los soldados]*, sobre el papel de la mujer en la vida del *koljós* durante la Gran Guerra Patriótica (...); 8. Galkin, S. “Termina la obra sobre médicos de guerra, sobre el deber y la fe en la patria (...); 14. Korneichuk, A. “Ha escrito, por orden estatal, la obra *Partisanos en las estepas de Ucrania. Prepara una obra nueva sobre la heroica lucha del pueblo ucraniano contra los ocupantes alemanes (...)*”; 20. Lavrenév, B. Ha empezado a escribir una obra sobre “*la defensa de Sebastopol*” (...); 22. Leónov, L. Antes de la guerra había escrito *Obyknovennyi chelovek – Un chico normal*, por encargo estatal, para ser publicado en la editorial *Iskusstvo*. Escribió también *Invasión*, sobre el “*odio que moviliza*

todas las fuerzas del pueblo en la lucha contra los ocupantes alemanes”;

23. Markin, P. *Oko za oko – Ojo por ojo*. No fue aceptada porque no cumplía las exigencias del encargo estatal: “*Ahora acaba de terminar una nueva obra sobre el valor y la voluntad de los soviéticos hacia la victoria. Se traduce al ruso*”. El informe incluye hasta 46 obras y autores. Estos informes se escribían con frecuencia y suponían un seguimiento detallado tanto de la obra encargada como del autor⁴⁹⁵.

(Fondo 962, lista 7, nº 1112, pp. 113-116)

- Documento 18. Ejemplo de repertorio teatral según número de representaciones de una obra y temas representados, 1943.

El informe indica que de 105 teatros [de 95 ciudades como: Arcángel, Kalinin, Irkutsk, Ivánovo (*óblast*), Pávlov-na-Oké, Izhevsk, Kízel, Zlatoust, Magnitogorsk (centros industriales)], en 70 se representaron la obra *Rusos*, en 40 *Invasión*, en 27 *Un chico de nuestra ciudad*, en 23 *Petr Krymov*. Entre las obras clásicas en escena destaca *Espérame*, en 19; otras muy representadas son *Urok zhizni- Lección de vida*, *El pañuelo azul* (19), *Svadevnoe puteshestvie- Viaje de novios* (19), *Oleko Dúndich* (15), *Tot, kogo iskali- Todo lo que buscábamos* (15), *Bessmertnyi – Inmortal* (13), *Moskvichka-La Moscovita* y *Hace mucho tiempo* (12), *Nadezhda Dúrova* (11) (...).

⁴⁹⁵ Tomamos el caso del autor N. Virtá. En un informe de finales de 1941, informan de que “*Por el nuevo tema acordado debe trabajar en una obra sobre un comandante héroe de la Guerra Patriótica*” (Fondo 962, lista 7, nº exp. 1112, p. 1). En otro informe, este del 12 de marzo del 1942 sobre el cumplimiento de los encargos estatales, se indica que su obra *Sus años de juventud* sobre la actividad revolucionaria del joven Lenin, estaría acabada a finales de marzo de 1943 (Fondo 962, lista 7, nº exp. 1112, p. 11). Los informes también incluían datos sobre el lugar de residencia del autor y las fechas límites de entregas de sus obras.

“En los 105 teatros se representan 228 obras de teatro. De ellas, 104 son de dramaturgos soviéticos, 35 sobre el tema de la guerra patriótica y la lucha contra el fascismo, 9 históricos, 45 de diferentes temas (...), 4 para niños, una traducción del kirguís con materiales de épica nacionalista, 111 obras de dramaturgos clásicos, incluyendo 54 obras de clásicos rusos, 39 de clásicos occidentales, 7 obras clásicas ucranianas, 7 operetas clásicas, 4 óperas clásicas. 12 obras antiguas rusas y de autores extranjeros, 11 obras que no lograron montarse”. En esta lista también se enumeran obras prohibidas: “Za okeanon, Anna Kristi, Opasnyi povorot - Curva peligrosa, Deti portyat otnosheniya - Los niños estropean las relaciones, Tropa shpiona- El sendero del espía, Jishchnitsa -La fiera, Madam San-Zhen. [Firma irreconocible]”.

(Fondo 962, lista 7, nº exp. 1230)

- Documento 19. Resumen de obra literaria enviado por un autor al Comité y a la GUT para someterlo a examen y decidir si se procedía o no a firmar el contrato para su producción.

“La acción de la obra transcurre cerca de Moscú, a unos 87 kilómetros, en un koljoz de uno de los distritos liberados de los alemanes. En 1941, aquí, tuvo lugar una dura batalla, y hasta el invierno de 1942 el enemigo se encontraba no muy lejos. La guerra arruinaría la economía que florecía; las casas quemadas, las granjas de animales destrozadas, los hospitales, las huellas de la destrucción son evidentes a cada paso (...). Los viejos, las viejas y la chiquillería, que se escondían en las cuevas de los bosques, han vuelto a sus pueblos de origen y se apiñan en las isbas que han quedado en pie. La vida empieza de nuevo (...).”

(Fondo 962, lista 7, nº exp. 1229, pp. 10-11)

- Documento 20. Carta de la GUT a autor sobre el retraso en la recepción de una obra revisada.

“Estimado camarada Permyak:

A petición del camarada Solodóvnikov le informo de que su obra ha sido leída en la Dirección para Asuntos de las Artes adjunta al Sovnarkom de la RSFSR. Debe ser conocido por usted, que el camarada [Ilegible], tras el encuentro con usted en Sverdlovsk, le expuso unos comentarios sobre su obra y su deseo de una segunda versión. Esta segunda versión, hasta el momento, no ha sido recibida.

Por esto, sus suposiciones sobre la falta de atención prestada a su obra de teatro son infundadas. Al contrario, es palpable el retraso por su parte; no tenemos la nueva versión de la obra de teatro y los plazos del contrato expiran. Envíe la versión terminada y la Dirección examinará la obra de teatro sin demora.

Inspector de la Dirección General de Teatros, Dunin”.

Carta fechada el 26 de octubre de 1943.

(Fondo 962, lista 7, nº exp. 1230)

- Documento 21. Sobre las carencias de las brigadas en 1941.

En este documento se señala que para combatir las carencias de los servicios artísticos a las unidades militares por parte de las brigadas es necesario:

“... obligar a las brigadas de conciertos a que, a corto plazo, incluyan en su repertorio nuevas obras de compositores soviéticos, escritores y poetas sobre temas defensivo-patrióticos, y las mejores obras clásicas y ejemplos de creación artística de los pueblos que se encuentran en este tiempo bajo el yugo del fascismo germano; (...) llevar a cabo regularmente exámenes y recepción de programas de conciertos (...); verificar el trabajo de las brigadas de conciertos en los lugares de los conciertos y actuaciones; (...) crear brigadas de agitación, compuestas por miembros del Ejército Rojo: lectores, humoristas, cantantes, acordeonistas, bailarines, acróbatas...”

(Fondo 962, lista 7, nº exp. 887)

- Documento 22b. Carta de Aleksánder Solodóvnikov sobre el buen trabajo de una brigada de artistas y la recomendación, por parte del Comité para los Asuntos de las Artes, de la repetición de su actuación, con el mismo repertorio, en otra ciudad.

Carta fechada el 13 de marzo de 1943 y dirigida al secretario del Comité Central del Partido Comunista de Tayikistán para la Propaganda.

“El trabajo de la brigada del frente teatral y de conciertos de la Dirección para los Asuntos de las Artes de la República Socialista de Tayikistán ha recibido una excelente valoración de los combatientes y

comandantes del Frente de Vóljovski (...). El Comité para los Asuntos de las Artes, adjunto al Sovnarkom de la URSS, habiendo notado un excelente trabajo en el servicio artístico llevado a cabo por la brigada, expresa su gratitud a todo el colectivo (...). Considerando necesario popularizar ampliamente el éxito de la actividad de la brigada, el Comité para Asuntos de las Artes pide escuchar su mensaje y llevar los conciertos revisados a la ciudad de Stalinabad y a otras ciudades de la República Socialista Soviética de Tayikistán”.

(Fondo 962, lista 7, nº exp. 1019, p. 13)

- Documento 22. Distribución de brigadas por óblast para la campaña de siembra de verano de 1943 en Kazajstán.

“Óblast de Alta-Aminski

1. Brigada del Teatro Académico de ópera y ballet.
2. Brigada del Teatro musical de la comedia de Kiev.
3. Teatro Ucraniano de Odessa “Komsomol leninista”.
4. Grupo teatral kazajo del Teatro de República de Títeres.
- 5 – 9. Filarmónicas de las brigadas de música popular para conciertos.
10. Teatro regional coreano.
11. Teatro regional de Uiguristán.
- 12 – 14. Teatro de los koljós y sovjós kazajos / (...) por la información recibida, ya ha ofrecido 44 representaciones, atendiendo a 7727 espectadores.

Óblast de Pavlodarski

1. Teatro regional kajazo /íntegro.
2. Teatro del koljós y sovjós de Beskaragáiski.

3 – 6. *Cuatro Filarmónicas de brigadas de música popular.*

Óblast de Semipalátinsk

1. *Brigada del Teatro regional kazajo.*

2. *Brigada del Teatro Estatal de Kiev “I. Franko”.*

3 – 11. *Nueve brigadas de la filarmónica estatal de Kazajstán. Por la información obtenida el 1 de abril, las mencionadas brigadas llevaron a cabo 119 conciertos, con la asistencia de 30 mil espectadores.*

Óblast de Kzyl-Orda

1. *Brigada del teatro “Artem”.*

2 – 4. *Tres brigadas de la filarmónica estatal de Kazajstán. (...)”.*

Fechado el 14 de marzo de 1943.

(Fondo 962, lista 7, nº exp. 1019, pp. 4-6)

- Documento 23. Carta a Stalin (para ser publicada en medios periodísticos) en la que se informa de que los trabajadores del arte de Rostov contribuirán con el fondo de defensa para la reconstrucción del teatro de su ciudad.

“Estimado Iósif Vissariónovich:

Bajo su inteligente mandato, el Ejército Rojo del querido pueblo ha llegado a los días de su 25 aniversario con grandes victorias, liberando de la furia fascista a la ciudad y al pueblo temporalmente capturado por los alemanes.

Y sobre nuestra natal Rostov, de nuevo, ondea orgullosa la bandera escarlata.

Con amargura y dolor nos enteramos nosotros, los trabajadores del teatro de Rostov "Gorki", de que los canallas alemanes, ensuciando con su hedionda respiración nuestra Rostov, no han mostrado compasión ante el orgullo y fuerza de nuestro teatro de la ciudad.

Con el sentimiento de ardiente amor hacia nuestro heroico Ejército Rojo, hemos puesto en el fondo de defensa 125.650 rublos, reunidos de los medios personales de los trabajadores del teatro, y 45.485 rublos de la obligación de los [ilegible] internos para el fondo de construcción del escuadrón aéreo "Artista Soviético".

Les traspasamos en el fondo de reconstrucción de Rostov a los debidos trabajadores del teatro 30.711 rublos por las vacaciones de 1942, y nos quedamos con la obligación de reunir, en el año 1943, como añadidura, para el fondo de reconstrucción del Teatro de Rostov "Gorki", 25.000 rublos.

Hacemos un llamamiento a nuestros compatriotas, que temporalmente trabajan fuera de los límites de nuestra querida ciudad, para crear un fondo de ayuda a Rostov.

Le deseamos larga vida y salud en la felicidad del pueblo soviético".

(Fondo 962, lista 7, nº exp. 1019, p.13)

La carta concluye con la firma del director del teatro, del director artístico, de representantes de artistas y del secretario del buró político.

- Documento 24. Orden nº 100 del Comité para los Asuntos de las Artes adjunto al Sovnarkom de la URSS del 15 de diciembre de 1941 “Sobre el servicio de conciertos de los Urales, Siberia y Extremo Oriente”.

En esta orden, el vicepresidente del Comité, A. Solodóvnikov, se congratulaba porque la actividad de conciertos en las ciudades siberianas y de los Urales había crecido significativamente. Sin embargo, mostraba su contrariedad porque la organización de conciertos se elaboraba sin un plan que priorizase el servicio de estos conciertos a las necesidades de la nueva industria y centros culturales. Insistía en la necesidad de que los nuevos intérpretes trabajaran para cumplir los objetivos que se desprendían de la nueva situación y subrayaba que los conciertos habían de mantener una *“dirección temática y política en relación con las tareas de la Gran Guerra Patriótica”*. Lamentaba, asimismo, que la Unión de Tours de Conciertos de toda Rusia (VGKO) no utilizara a trabajadores del teatro liberados (es decir, aquellos exentos de realizar tareas en el teatro para ponerse al servicio de brigadas, teatros o agrupaciones que los necesitaran) para la creación de cuadros de intérpretes de conciertos, y que, *“como de costumbre”*, la variedad de músicos disponibles se reducía a un *“pequeño círculo de intérpretes, olvidando a la talentosa juventud”*. Con el objetivo de mejorar el servicio de conciertos de los Urales, Siberia y Extremo Oriente, Solodóvnikov ordenaba a la Dirección General de Instituciones Musicales que, para los primeros meses de 1942, estableciera una *“una red de organizaciones de conciertos locales y autorizados del VGKO por los Urales, Siberia y Extremo Oriente, no admitiendo paralelismos ni confusiones en la organización del trabajo de conciertos en esos lugares”*. Incidía, de nuevo, en la necesidad de utilizar intérpretes de conciertos *“jóvenes y con talento”* e instaba a la Dirección

General de Teatros a ayudar a la Dirección General de Instituciones Musicales en la localización de artistas para que llevaran a cabo la programación del trabajo de los conciertos de teatros. Por otro lado, recomendaba inspeccionar al personal de conciertos para librarse de los *“malos administradores y para que haya un mayor aumento de trabajadores creativos y una dirección reforzada”*. Finalmente, destacaba que no era suficiente con hacer un llamamiento al trabajo a la Dirección de Instituciones Musicales y al VGKO *“para la renovación del repertorio, la subordinación de su misión a la guerra patriótica y la introducción de un nuevo repertorio de programas de conciertos”*, sino que también había que revisar *“en el periodo de un mes, los programas de conciertos de los colectivos y conjuntos musicales que trabajan en el sistema del VGKO”* y *“establecer un control y dirección activa en la renovación del repertorio de intérpretes individuales de conciertos”*. Por último, emplazaba a la revisión en tres meses de todo lo exigido en esta orden.

(Fondo 962, lista 3, nº exp. 951 (1), p. 2-3)

- Documento 25. Orden nº 256 de 14 de octubre de 1943, en Moscú, “Sobre la mejora del trabajo en la Filarmónica Estatal Turcomana”.

V. Surin, de la Dirección de Instituciones Musicales, escribía:

“En el trabajo de la Filarmónica Turcomana de 1942-1943 ha habido considerables éxitos: se ha ampliado la cantidad de actividades de conciertos, se ha incrementado el personal creativo de la filarmónica, han crecido y se han fortalecido los colectivos folclóricos (grupos de cantes y bailes, orquestas de instrumentos populares, coro). Por primera vez, en Turkmenistán se ha creado un grupo de bailes folclóricos, se ha extendido

el ámbito tradicional de las actividades de la filarmónica (servicio de departamentos regionales de las repúblicas: Kizyl-Atrek, etc.). Hay que guiar el trabajo de renovación y expansión del repertorio de los colectivos y solistas de la filarmónica con obras soviéticas, en especial con compositores turcomanos [que trabajen] sobre el tema de la guerra patriótica. (...). Junto a todo esto, en el trabajo de la filarmónica hay una serie de carencias vitales:

En el plan de conciertos de la filarmónica sinfónica y de cámara, los conciertos se celebran en un sitio sin importancia, pequeño, y no tienen lugar sistemáticamente. Además, se presentan sin un profundo trabajo de educación a gran escala con respecto a los espectadores.

Las giras por las repúblicas de los grandes colectivos nacionales no están bien organizadas; no practican tampoco el intercambio de los artistas en gira con filarmónicas de otras repúblicas.

En el repertorio de los colectivos y solistas de la filarmónica no se utilizan lo suficiente obras de compositores soviéticos sobre temas de defensa, en particular obras de compositores galardonados con el Premio Stalin. Carecen, casi por completo, de nuevas obras patrióticas en el repertorio.

Con el objetivo de una mejora a largo plazo del trabajo de la Filarmónica Estatal Turcomana ORDENO:

Prestar especial atención a la dirección de la filarmónica en las cuestiones relacionadas con el crecimiento del arte popular en relación con:

1. *Reforzar el trabajo en la creación de obras de gran calidad. Utilizar con amplitud la práctica de los encargos creativos a los compositores y poetas de Turkmenistán, y también organizar cursos de obras de géneros concretos y con temáticas concretas.*
2. *Crear un consejo artístico para la filarmónica y atraer a los mejores especialistas de la república.*
3. *Reforzar la preparación de un festival de 10 días de música soviética en las repúblicas de Asia Central sobre el tema “Música en los días de la guerra patriótica”.*
4. *Utilizar repertorios de compositores soviéticos y clásicos rusos, más un nuevo repertorio patriótico.*
5. *Realizar un amplio trabajo de educación a gran escala con los oyentes.*
6. *Organizar giras de los mayores colectivos por la república.*
7. *Organizar un sector infantil (...)”.*

(Fondo 962, lista 5, nº exp. 627 (1))

- Documento 26. Orden nº 38, del 9 de abril de 1943, y orden del 12 de enero de 1943 de la Dirección General de Instituciones Musicales.

Según esta orden (Fondo 962, lista 5, nº exp. 627 (4)), los artistas debían registrarse a la entrada y a la salida del trabajo y se publicarían los nombres de todos los trabajadores y el tiempo de descanso permitido para cada uno (media hora para comer en una franja horaria determinada de 1 hora). Hasta los más mínimos detalles de tipo organizativo aparecen en estos documentos. En otra orden del 12 de enero de 1943 se informa de que el 22 de diciembre de 1942, un concierto organizado por el VGKO en la región de Kúibyshev comenzó con 15 minutos de retraso. Surin, que firma este documento, apunta el nombre de dos músicos que se ausentaron

y les pide explicaciones por presentarse sólo en la segunda parte; también exige que se tomen las medidas oportunas por esta falta. Consideramos que estos documentos se podrían haber escrito, además, con cierta intención disuasoria o aleccionadora. En cualquier caso, no hemos podido corroborar que estuvieran redactados, por ejemplo, con el fin de “abrir expediente” por faltas o indisciplinas.

- Documento 27. Informe del Comité de Radio “Sobre las medidas de mejora de las emisiones musicales”.

Entre las obras solicitadas para su emisión figuraban: del Teatro Bolshói: “Ruslán y Lyudmila”, de Glinka; “Evgueni Oneguín”, y “La dama de picas” de Chaikovski. Otras óperas como “Iván Susanín” de Glinka, “Borís Godunov” y “*Jovánshchina*” de Músorgski (terminada por Rimski-Kórsakov); “La hechicera” (“*Charodéika*”), “Las zapatillas de la zarina” (“*Cherevicki*”) y “*Opríchnik*” de Chaikovski; “El príncipe Ígor” de Borodín; “Rusalka” de Dargomyzhski; “La novia del zar”, “La doncella de la nieve”, “El gallo de oro”, “Noche de mayo”, “La ciudad invisible de Kítezh” y “La dama de Pskov” (“*Psikovityanka*”) de Rimski-Kórsakov; “Francesca de Rímini” y “Aleko” de Rajmáninov. Muchas están grabadas en Tonfilm sólo “*como arias separadas*”. Continuaba aclarando que, a pesar de que presentaba en su programación 14 óperas occidentales, el Bolshói sólo tenía grabada “Carmen” de Bizet. Destaca el amplio repertorio de canciones populares, pero lamentaba que les lleguen con lentitud, por lo que exige que se les proporcionen “*de 100 a 150 de las mejores canciones populares que tengan*”. Otra de las propuestas para la mejora del repertorio formulada por Puzin es la organización mensual “*de programas de radio con 40-50 grandes conciertos en los que actúen los mejores artistas y colectivos musicales*”. El informe concluye con algunas

quejas acerca de la falta de garantías técnicas para las emisiones y grabaciones musicales.

(Fondo 962, lista 3, n° exp. 1275, p. 27 y ss.)

- Documento 28. Sobre la mejora de repertorios musicales radiofónicos en la URSS.

El director de la Dirección General de Instituciones Musicales, Surin, enviaba de nuevo un informe a Jrápchenko en el que menciona, una vez más, las necesidades del repertorio musical radiofónico. Surin considera que el repertorio de programas musicales se basa, en gran medida, “*en géneros de música popular de masas y dedica un muy discreto lugar a eso que llaman la música seria, clásica y contemporánea (sinfónica, de cámara, instrumental y vocal)*”. Se queja de que muchas de esas emisiones se retransmiten a horas de la mañana cuando “*la mayoría principal de la intelligentsia soviética (médicos, ingenieros, pedagogos y etc.) se encuentran de servicio y, consecuentemente, no pueden escuchar estos programas*”. Critica la falta de obras europeas-occidentales y que muchas de las obras vocales carecen de buena calidad. Para solventar a estas y otras observaciones, Surin propone:

“Prestar especial atención a los programas vespertinos empezando, aproximadamente, entre 19 a 20 horas.

1. Montar regularmente (2 veces por semana) programas sinfónicos con programas de obras internacionales de compositores clásicos y soviéticos. Prever para estos programas un mínimo de una hora, porque los existentes 44 minutos no siempre permiten ejecutar por completo aunque fuera una única sinfonía.

(...) 4. *Prever en el plano de los programas vespertinos, una vez cada diez días, programas especiales de actuaciones (20 minutos) del coro Pyatnitski, el grupo instrumental de Sveshnikov, el grupo instrumental de los soldados del Ejército Rojo, y la orquesta de instrumentos populares con programas distintos.*

5. *Introducir en el sistema (2 veces por semana) programas permanentes de música popular y de música ligera en horario vespertino.*

6. *Prever programas especiales (de 15 a 20 minutos) con nuevas canciones soviéticas de masas (aproximadamente, 2 veces al mes)”.*

(Fondo 962, lista 3, nº exp. 1275, p. 24-27)

- Documento 29. Informe del Comité de Radio “Sobre las medidas de mejora de las emisiones musicales”.

Entre los principales autores y obras que se incluyen en las listas: Glinka (“Iván Susanin”), Zajárov (“En la marcha”), Rimski-Kórsakov (“La doncella de las nieves”/ “*Snegúrochka*”), Paganini, Liszt (estudio “La caza salvaje”), Verdi (cantata del duque, de la ópera “Rigoletto”), Bizet (coplas del toreador, de la ópera “Carmen”), Jachaturián (*lezginka*, suite de baile), Spendiaryán, Músorgski, Glazunov, Kiladze, Rossini (obertura “La escala de seda”, cavatina de “Fígaro” de la ópera “El barbero de Sevilla”), Zakaria Paliashvili, Chaikovski (5ª sinfonía, vals, airoso de Lensko, de la ópera “Evgueni Oneguín”), Dvorak, Borodín (aria del Khan Konchak, de la ópera “El príncipe Ígor”); Ippolítov-Ivánov, Starokádomsky, Glinka (una parte de la ópera “Ruslán y Liudmila”), Liádov, Mozart (una parte de “Las bodas de Fígaro”), Gounod (marcha de “Fausto”), Chaikovski (vals del ballet “El lago de los cisnes”), César Cui

("Bolero"). También se citan canciones populares rusas ("Kalinka", "Las montañas del Cáucaso"). Con respecto a las grabaciones con las que cuenta *Tonfilm*, son: Antón Arenski ("Rafael"), Rubinstéin (epitalamio de la ópera "Nerón), Rimski-Kórsakov (es el autor que más obras tiene grabadas); Chaikovski ("Romeo y Julieta", entre otras); Naprávnik, Lysenko, Mozart, Verdi, Gounod, Émile Waldteufel, Morena (podría tratarse del compositor español Federico Moreno Torroba), Ponchielli, Stetsenko, Moniuszko, Massenet, Bizet, Serov, Verikovski, Gulak-Artemovski, Rajmáninov.

(Fondo 962, lista 3, nº exp. 1275, p. 27 y ss.)

- Documento 30. Propuesta temática para exposición sobre la Gran Guerra Patriótica, marzo de 1942.

El director de la Dirección General de las Bellas Artes, en marzo de 1942, anunciaba que desde su administración encargarían, con motivo de la exposición "Gran Guerra Patriótica" y para otras exhibiciones, 120 cuadros, 50 esculturas y 200 trabajos gráficos. Asimismo, se instauraba un modo de pago cuatrimestral por las obras encargadas, se establecían una serie de tareas a realizar por la Dirección, y se detallaban algunos de los temas que debían cubrir los artistas que quisieran participar en dichas exposiciones. Las medidas centrales programadas por la Dirección de las Bellas Artes para 1942 eran:

1. *Encargos de obras artísticas para la exposición "Gran Guerra Patriótica" (...).*
2. *(...) Retratos de héroes de la de la guerra patriótica.*
3. *[Encargos de trabajos] Para álbumes de la "Gran Guerra Patriótica".*

4. *[Encargos de trabajos] Para la exposición “La Heroica defensa de Leningrado”.*
5. *Adquisición de obras artísticas para el fondo del Museo Estatal.*
6. *Pago a los artistas según los acuerdos, los encargos y adquisiciones de 1941.*
7. *Adquisición y encargo de obras artísticas para cinco exposiciones itinerantes en Moscú, Novosibirsk, Sverdlovsk, a 75 mil rublos la exposición.*
8. *Exposición sobre el humor en el frente.*
9. *Comisiones de trabajo creativas de artistas en el frente y en relación a los encargos de obras artistas. 100 comisiones de servicio al mes, a 1000 rublos cada una.*
10. *Gastos por comisión de servicio en las regiones, liberadas de los ocupantes; localización y conservación de los monumentos que sufrieron daños durante la ocupación.*
11. *Exposiciones itinerantes (...) 50 exposiciones con reproducciones sobre el tema de la Guerra Patriótica (...)*
12. *Organización de una exposición permanente sobre la Guerra Patriótica en Moscú y Leningrado.*
13. *Exposición itinerante sobre el Ejército Rojo.*
14. *10 exposiciones en los hospitales en las ciudades más grandes de la URSS con los fondos de los museos de la Unión (...)*”.

(Fondo 962, lista 6, nº exp. 991)

- Documento 31. Temáticas para la exposición “Moscú Heroica”, 1942.

“a) *Cuadros de carácter combativo y episodios militares.*

- b) *Vida en las calles y plazas de las ciudades y pueblos durante la guerra.*
 - c) *Cuadros sociales: “Los soviéticos durante la guerra patriótica”.*
 - d) *Acciones e instalaciones defensivas.*
 - e) *“Todo para el frente”. Cuadros de naturaleza productiva, relacionados con el trabajo en la retaguardia, koljoz, fábricas, establecimientos.*
 - f) *“Regresamos”. Reconstrucción de la destrucción.*
 - g) *[Ilegible] hordas fascistas.*
 - h) *Vida cultural soviética en el periodo de la guerra patriótica.*
 - i) *Paisaje arquitectónico de la ciudad, de los pueblos y campos del koljoz. “La tierra soviética: su riqueza y belleza”.*
 - j) *Preocupación por los heridos.*
 - k) *Combatientes del Ejército Rojo y población. Heroísmo del Ejército Rojo. Milicias, batallones de trabajadores, vsevobuch⁴⁹⁶, partisanos, “Preparamos reservas dignas de nuestro Ejército Rojo”.*
 - l) *Vida social y de partido en los días de la guerra patria.*
 - m) *Héroe de guerra en el frente y en la retaguardia (retratos)”.*
- (Fondo 962, lista 6, nº exp. 1054 (1), pp. 23-25)

- Documento 32. Carta del Consejo de Redacción del Comité para los Asuntos de las Artes para pedir la participación de artistas soviéticos en las distintas exposiciones.

“Respetado ... :

⁴⁹⁶ Sistema de entrenamiento militar obligatorio.

El Comité para Asuntos de las Artes adjunto al Sovnarkom se ha puesto a trabajar en la creación de una serie de álbumes artísticos periódicos bajo el nombre de “Gran Guerra Patriótica”. Los álbumes estarán compuestos por estudios, borradores y bocetos de naturaleza, y también obras terminadas que reflejen los acontecimientos y héroes de la presente guerra.

El consejo de redacción de los álbumes se dirige a usted con una petición para que presente los materiales que tenga para su revisión y selección para la primera entrega de los álbumes.

Los trabajos serán admitidos los días 26 y 27 de enero del siguiente año en el local [ilegible], en la calle Kúibyshev, 21, habitación 408, de 3 a 5 de la tarde.

Se puede recibir información del camarada Shekotov N.M. en esas mismas horas en el teléfono 5-54-84.

Presidente del Consejo de Redacción, Shkvarikov”. [Sin fecha].

(Fondo 962, lista 6, nº exp. 992)

- Documento 33. Planificación espacial de la exposición “El Komsomol en la Guerra Patriótica”, 1942.

En el documento se describe cada sala y a qué está dedicado cada *stand* (el lugar exacto de la pared en que se coloca, si llevará o no foto y la información que aparecerá junto a ella): “I. En los huecos de los muros de las escaleras. Una serie de imágenes simbólicas de los miembros del Komsomol de distintas épocas del Komsomol” o “II. Primera sala. Stand

1. Se utiliza para la colocación de un calendario actual de la Guerra Patriótica (...) informaciones de los frentes en la guerra patriótica en relación con las hazañas de los jóvenes y los miembros del Komsomol. Se modifican diariamente”. Las temáticas de los stands versarían sobre jóvenes trabajadores, jóvenes constructores en Magnitogorsk, Dniepropetrovsk, Komsomolsk- del- Amur, combatientes del régimen del Komsomol que desfilan por la Plaza roja los días 1 de mayo y 7 de noviembre, sobre el nacimiento del Partido, el Komsomol “robustecido en las luchas”, sobre el 22 de junio de 1941, sobre la juventud en el frente (en los primeros meses de guerra: “En las entreventanas, entre los stands de la estatua de Stalin, en el fondo, la silueta de Lenin”), sobre la juventud en las filas partisanas, imágenes de miembros del Komsomol y de héroes de la URSS, la juventud en las ciudades, héroes de Sebastopol, de Leningrado, de las distintas ciudades en la retaguardia, imágenes de la retaguardia del enemigo, estajanovistas durante la guerra, trabajos con el eslogan “¡Más metal, más cerca la victoria!”, la juventud en la industria, estudiantes del Komsomol, los jóvenes en la agricultura, las mujeres en la retaguardia “*fraguan la victoria*”, niños en la guerra, preparación de reservas para el Ejército Rojo, sobre la movilización de todas las fuerzas por el frente bajo los lemas “¡Adelante, hacia occidente!”, “Podemos y debemos hacerlo a toda cosa”, e imágenes de Stalin. En la última sala, en medio de la vitrina, se desplegará el lema: “La juventud del mundo está con nosotros”.

(Fondo 962, lista 6, nº exp. 1054 (1), pp. 26-66)

- Documento 34. Eslóganes para la exposición “Carteles de Agitación soviética” de 1942.

“¡Combatientes del Ejército Rojo! Soldados hitlerianos se arrastran furiosamente hacia las profundidades de nuestro

país. ¡Bloquead el camino del enemigo! ¡Disparen a los soldados hitlerianos, a los malditos asesinos y ladrones!”

“¡Combatiente del Ejército Rojo! Los soldados de Hitler quieren hacer esclavos a tus parientes. Quieren deshonorar a tu mujer, mortificar bestialmente a tus hijos. ¡No dejes que ocurra esto!”

“¡Destruyamos a todos los ocupantes alemanes hasta el último! ¡Limpiaremos nuestra patria, nuestra tierra, de los bastardos germano-fascistas!”

“«No se puede vencer al enemigo sin haber aprendido a odiar al enemigo con todas tus fuerzas», así hablaba el gran Stalin”

“¡Combatientes del Ejército Rojo! ¡Sed más ruines y más impasibles con el ocupante alemán, los soldados del ejército hitleriano!”

“¡Combatiente del Ejército Rojo! ¡La patria te pide firmeza y osadía, audacia y valentía! ¡Cumple tu deber ante la patria: destruye sin piedad a los caníbales fascistas, a los soldados hitlerianos!”

“¡Combatientes del Ejército Rojo! Los hitlerianos nos envían espías y saboteadores. ¡Sed vigilantes! ¡Denunciad y destruid a los espías alemanes!”

“¡Combatientes del Ejército Rojo! ¡Por el gobierno del Partido Comunista de la Unión (Bolchevique), por el nombre de Lenin-Stalin, adelante, hacia la victoria!”

“Lucharemos hasta la última gota de sangre, camaradas, aguantad en cada trozo de tierra, sed firmes hasta el final /Lenin/”.

(Fondo 962, lista 6, nº exp. 992)

- Documento 35: Encargos de la editorial *Iskusstvo* para 1942.

“Departamento Gráfico en el primer cuatrimestre.

1) Retratos.

- 1. I.V. Stalin 1*
- 2. Miembros y candidatos del Politburó 14*
- 3. Comité de trabajo y defensa 1*
- 4. Héroes de la Unión Soviética 10*
- 5. Directores de los departamentos de secciones del frente y de las unidades del Ejército Rojo.*

2) Cuadros y lubki:

- 1. La toma de Rostov.*
 - 2. La toma de Klin.*
 - 3. La toma de Kalinin.*
 - 4. General Rokossovski.*
 - 5. La Hazaña de Israfil Mamedov⁴⁹⁷*
- Total: 5 lubki*

3) Cuadros:

- 1. Derrota de los tiradores alemanes.*
 - 2. Toma de un tanque alemán.*
 - 3. Desembarco en Kerch*
- Total: 3 cuadros.*

4) Postales:

- 1. El espíritu heroico de la Gran Guerra Patriótica 18*
- 2. La armada marítima-militar 10*
- 3. Fototipias – Moscú 12*
- 4. Retratos de héroes de la Unión Soviética 10”.*

⁴⁹⁷ Fue el primer comandante de origen azerí en obtener el título de “Héroe de la Unión Soviética”, en 1941.

Este listado incluye también 60 propuestas temáticas para postales con imágenes de las acciones de Suvórov, la toma de Berlín por tropas rusas o de diferentes batallas a lo largo del frente ruso.

(Fondo 962, lista 6, nº exp. 992)

- Documento 36. Preparación de exposiciones y publicaciones especiales con motivo de la celebración del 24 aniversario del nacimiento del Ejército Rojo de Obreros y Campesinos. Carta remitida el 15 de enero de 1942 por la Dirección General de Bellas Artes.

“1. Exposición de carteles modernos de defensa en las calles Kírov, Arbat, el número 25 de Oktyabr’ y Petrovka en la ciudad de Moscú. En estas calles está planeado pegar cerca de 2 mil carteles. La realización de estas tareas se debe encargar a la editorial “Iskusstvo”.

2. Exposición “Okna-TASS” en la calle Gorki de la ciudad de Moscú. Se ha programado pegar cerca de 500 carteles de “Okna-TASS” en calles y plazas de la ciudad. La organización de esta exposición tiene que encargarse a la Dirección de Exposiciones Artísticas y Panorama (...).

4. Realización y colgado un cartel monumental en la plaza Sverdlov de la ciudad de Moscú dedicado al heroico Ejército Rojo. El cartel será realizado por una brigada de artistas en perfecta conformidad con el boceto, y medirá 10-12 metros de alto.

5. *Apertura de una sala para la exposición artística “Gran Guerra Patriótica” (...).*

6. *Elaboración de álbumes, fotografías, postales y reproducciones de las mejores obras de los museos moscovitas para su envío a los hospitales para oficiales y soldados del Ejército Rojo heridos (...). Tal género de álbumes está concebido que se dedique a las creaciones de REPIN, SÚRIKOV, a la pintura histórica rusa, [ilegible], paisajes, a los acontecimientos de 1812, a los cuadros, esculturas y gráficas galardonados con el Premio Stalin, y también al arte clásico occidental-europeo, como Miguel Ángel, Rafael, Tiziano, Rembrandt, etc. La ejecución de este trabajo se debe encargar a la Galería Estatal Tretyakov, el Museo Estatal de Artes Plásticas Pushkin y al Museo de Nuevo Arte Occidental”.*

(Fondo 962, lista 6, nº exp. 992)

Dentro de las acciones conmemorativas puntuales de las que se ocupa la Dirección de Bellas Artes, junto al Centro de Administración de Correos, se ejecutaría un plan temático de producción de sellos postales dedicados al 25 aniversario de la Gran Revolución Socialista de Octubre en la URSS. El plan se envía desde el Centro de Administración de Correos el 25 mayo 1942. Se determina que los sellos conmemorativos han de reproducir las siguientes imágenes:

“1. El poder de la Unión Soviética (fábricas metalúrgicas, tanques, aviones, soldados del Ejército Rojo y la Flota). Valor 30 – Tirada 5000.

2. Derrota de los fascistas (...) Valor 10 – tirada 5000.

3. *El crucero Aurora sobre el Neva en la acción de combate en los días de octubre de 1917 proclama la victoria. Valor 15 – tirada 3000.*

4. *Múltiples nacionalidades de la Unión. Valor 20 – tirada 3000.*

5. *Constitución de Stalin de la URSS. Valor 1 – tirada 1000”.*

(Fondo 962, lista 6, nº exp. 992)

- Documento 37. Sobre el trabajo de los artistas del Pálej durante la Gran Guerra Patriótica, 1945.

“Los artistas del Pálej forman una brillante página en la historia del arte ruso y soviético. La creación de miniaturas de Pálej se ha hecho popular más allá de las fronteras de nuestra patria. A pesar de la dura situación de guerra y de las dificultades que se presentaron en el trabajo y las condiciones del Pálej, los artistas continuaron trabajando activamente en sus creaciones (...). En los 40 se unieron a los Pálej 76 artistas. Al comienzo de la guerra, muchos fueron llamados para incorporarse al Ejército Rojo. Muchos murieron en el frente, algunos volvieron (...). Desde 1943 no ingresa nadie. En la actualidad hay 65. En 1943, 85. (...) Los temas se establecieron por elección y deseo de los propios artistas (...) el heroico pueblo ruso, canciones épicas, cuentos, literatura rusa, música y demás temas actuales. (...) De entre los artistas destacan: Markichev, Zinóviev, Kotujin, Vakurov, Bureev, etc.”

(Fondo 962, lista 6, nº exp. 1228, pp. 10-11).

- Documento 38. Decreto “Sobre la introducción del monopolio estatal en los anuncios”, 7 de noviembre de 1917 [Ref. en <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/DEKRET/17-11-07.htm>, 18.5.2014].

Este decreto está firmado por el presidente del Sovnarkom, Lenin, y por el Comisario del Pueblo para la Ilustración, Lunacharski, no más tarde del 7 de noviembre de 1917. La normativa establecía que sólo los medios autorizados por el gobierno podrían utilizar anuncios, y estos anuncios se limitarían, casi exclusivamente, a publicidad estatal, puesto que la empresa y la iniciativa empresarial privada no tenían cabida en el nuevo gobierno bolchevique: “La impresión de anuncios de pago en las ediciones periódicas de prensa, así como en colecciones y pósteres, y también en la entrega de anuncios en kioscos, oficinas, etc. y en las distintas instituciones, se anuncia monopolio del Estado”. Los únicos que tenían permiso para publicar anuncios eran las publicaciones del “Gobierno Temporal de trabajadores y campesinos de Petrogrado y los Sóviets locales de diputados de trabajadores, soldados y campesinos”. Se advertía de que las publicaciones que no tuvieran este derecho y publicaran anuncios serían clausuradas. Los propietarios y trabajadores de imprentas y oficinas de gestión de anuncios permanecerían en sus puestos de trabajo hasta que el Estado requisara las oficinas, y debían acudir a las reuniones de reorganización estatal de estas empresas. El decreto también anunciaba penas de hasta 3 años de cárcel para aquel que ocultara documentos o dinero, o para cualquiera que participara en un sabotaje contra el gobierno desde sus oficinas. Las empresas de recepción y entrega de anuncios requisadas por el Estado serían compensadas “con el pago, en caso de necesidad, de un subsidio temporal por parte del Estado a sus propietarios. A los pequeños propietarios, inversores y acciones de las empresas confiscadas se les devuelven íntegramente sus contribuciones”.

- Documento 39. Decreto “Sobre el Tribunal Revolucionario de la Prensa”, 28 de enero de 1918. [Ref. en Kuznetsov, 2008, pp. 146-148].

Esta norma decretaba que la gestión de los delitos y faltas contra el pueblo que se hubieran cometido a través de la prensa sería competencia del Tribunal Revolucionario de la Prensa. Los delitos a los que se refiere son “noticias falsas o informaciones deformadas sobre acontecimientos de la vida pública, por representar un atentado contra los derechos e intereses del pueblo revolucionario, y también la violación de las normas sobre la prensa publicadas por el poder soviético”. El Tribunal estaría compuesto por tres personas elegidas por periodos de tres meses por el Consejo de Diputados de Trabajadores y Soldados. De la investigación preliminar de los delitos se encargaría la Comisión de Instrucción, compuesta también por tres personas elegidas por el Consejo de Diputados. Esta Comisión, según se establece en el decreto, atendería las informaciones y quejas en un plazo de 48 horas, y establecería si eran de su competencia o las remitía a una sesión de escuchas del Tribunal Revolucionario de la Prensa. Las resoluciones de la Comisión sólo se considerarían válidas si las decisiones sobre arrestos, registros o liberación de los detenidos eran aprobadas por los tres miembros de la Comisión. Las instrucciones de la Comisión de Instrucción serían ejecutadas por la Guardia Roja, la *militsiya*, y otros órganos militares y ejecutivos de la república. Las quejas sobre estas resoluciones serían examinadas por el Tribunal Revolucionario de la Prensa. Asimismo, este decreto establecía que la Comisión de Instrucción tendría derecho a exigir toda la información y documentos necesarios para la investigación por parte de todos los departamentos y funcionarios, y también de todas las auto-administraciones locales, instituciones legales y poderes, establecimientos notariales,

organizaciones sociales y profesionales, empresas comerciales e industriales, instituciones gubernamentales, establecimientos públicos y privados de crédito, etc. Las sesiones del Tribunal Revolucionario de la Prensa serían públicas y podían participar en ellas acusación y defensa. Sus decisiones serían definitivas, sin opción a apelación. El Comisariado para Asuntos de la Prensa del Consejo de Diputados Trabajadores y Soldados ejecutaría las decisiones y las sentencias del Tribunal Revolucionario de la Prensa. Por último, el decreto establecía que el Tribunal Revolucionario de la Prensa era el encargado de determinar: las multas económicas, la expresión pública de la reprimenda, la colocación en un lugar bien visible o publicación especial con el desmentido de las noticias faltas, la suspensión temporal o permanente de las publicaciones o su retirada de la circulación, la confiscación de las imprentas y propiedades de empresas relacionadas con impresión y tipografía, la privación de libertad, la privación al culpable de todos o algunos de sus derechos políticos.

- Documento 40. Decreto del Sovnarkom “Sobre la distribución de papel”, 18 de noviembre de 1917 [Ref. en <http://www.opentextnn.ru/censorship/russia/sov/law/snk/1917/?id=596>, 22.5.2014].

El 18 de noviembre el Sovnarkom hizo público un decreto a través del cual racionaría la distribución del papel, priorizando a unas publicaciones sobre otras. El decreto planteaba que, en vista de que la producción de papel para periódicos en la RSFSR no cubría las demandas de papel para periódicos y no se preveía que pudiese hacerse en un futuro próximo, era necesario establecer una distribución prioritaria del suministro del papel. Afirmaba que el momento político que vivían exigía que se pusiera mayor

atención en la agitación política y se dejaran a un lado, temporalmente, otras tareas relacionadas con la propaganda o temas educativos o culturales. El Consejo de Comisarios del Pueblo decretaba que los periódicos nombrados en esta ordenación tendrían acceso a papel, y también toda la literatura de agitación del Comité Central Ejecutivo y del Partido Comunista. El límite de uso de papel se establecía en 120.000 *puds*, de los que 70.000 serían para Moscú. La distribución por periódicos quedaba establecida del siguiente modo: en Moscú, la publicación Noticias del Comité Central Ejecutivo de toda Rusia (*Izvéstiya Vserossíiskogo Tsentrál'nogo Iсполnitel'nogo Komiteta*) tendría un formato de 4 páginas e imprimiría 400.000 copias diarias; *Pravda*, “el órgano central del Partido comunista (bolchevique) ruso”, no más 150.000 copias; *Derevénskaya Bednotá* y *El Comunero (Kommunar)*, un total de 300.000 copias; *Noticias Vespertinas del Consejo de Diputados de Trabajadores y Miembros del Ejército Rojo (Vechernie Izvéstiya Moskvóvskogo Soveta Rabóchij i Krasnoarméiskij Deputátov)*, 60.000 copias dos veces por semana a dos páginas; *Vida Económica (Ekonomícheskaya Zhizn')*, “el órgano del Consejo Superior de Economía nacional”, no más de 20.000 copias. También programaba que las publicaciones de literatura de agitación de las editoriales del Comité Central Ejecutivo y del Partido Comunista no superaran el gasto mensual de 10.000 *puds*. En *Noticias del Comité Central Ejecutivo de toda Rusia* publicarían tan solo leyes y decisiones del Comité Central Ejecutivo y del Consejo de Comisarios del Pueblo. Del mismo modo procederían las publicaciones de otros órganos ejecutivos de carácter regional.

- Documento 41. Decreto “Sobre la introducción de la disponibilidad de periódicos mediante pago”, 28 de noviembre de 1921 [Ref. en <http://istmat.info/node/46981>, 18.2.2016].

La normativa decretaba la introducción de los periódicos de pago “desde el 15 de diciembre de 1921”. Establecía que debían pagar por los periódicos tanto las personas individuales como las instituciones públicas, organizaciones e instituciones estatales “sin excepción”. El precio se establecería según los costos, tomando en consideración los gastos producidos para publicar el periódico. Asimismo, el decreto informaba de que durante las vacaciones, los trabajadores pagarían menos por las suscripciones. El decreto determinaba que las salas de lectura, clubs de trabajo, las *izba* de lectura y otras organizaciones educativas, serían abastecidas de periódicos por el Narkomprós. Del abastecimiento de las unidades del Ejército Rojo y organizaciones militares se encargaría Consejo Militar Revolucionario de la República de acuerdo con el Comisariado del Pueblo para la Instrucción Pública. El decreto también indicaba que un determinado porcentaje de las publicaciones estaría destinado a ser pegado en fábricas, talleres, calles y pueblos por cuenta del Comisariado del Pueblo para la Instrucción Pública. Finalmente, la normativa apuntaba que sobre el Comisariado del Pueblo para la Instrucción Pública recaía la obligación de elaborar y publicar, en el plazo de dos semanas, instrucciones sobre el control de la correcta distribución de los periódicos en la red de establecimientos educativos y el abastecimiento de periódicos a la masa trabajadora.

- Documento 42. Decreto “Sobre el régimen de austeridad”, 11 de junio de 1926 [Ref. <http://lawru.info/dok/1926/06/11/n1202877.htm>, 27.5.2014].

El decreto indicaba que las tareas del gobierno giraban, en esos momentos, en torno al “desarrollo y el reequipamiento de la industria estatal, la liquidación de la escasez de mercancías, la satisfacción de las

necesidades de la agricultura (...) y el refuerzo de la economía socialista en su totalidad”, todo esto bajo las condiciones de un “ambiente capitalista y de bloqueo financiero” que exigían el “reforzamiento de los recursos internos”. Para ello, en primer lugar, se necesitaba establecer “una lucha sistemática y persistente” hacia un “régimen de economía más severa en toda la economía y aparato estatal y cooperativo, la decidida supresión de los abusos, el desgobierno, el despilfarro y la negligencia en el gasto de los medios estatales y cooperativos”. Aconsejaba, al mismo tiempo, continuar y reforzar “el trabajo sistemático de la racionalización de todas las ramas de la economía y la administración”. Esta normativa obligaba a los dirigentes de todas las instituciones estatales, empresas, cooperativas y sociedades anónimas, a erradicar “todo tipo de gastos” que no estuvieran condicionados a una “necesidad real”. La normativa también invitaba “a los comités ejecutivos centrales de las repúblicas de la unión a elaborar medidas de intensificación de la lucha contra los gastos y el desgobierno criminal de los funcionarios”.

- Documento 43. Disposición “Sobre la Agencia Telegráfica de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas - TASS”, 10 de julio de 1925 [Ref. en <http://base.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc;base=ESU;n=5495>, 27.5.2014].

Esta ordenación establecía que la Agencia Telegráfica “es el órgano informativo central de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas”. A él se le encarga la “difusión en toda la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas y en el extranjero, de las noticias políticas, económicas, comerciales y de otro tipo que tienen interés general y que se refieren a la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, así como a los estados

extranjeros”. Para realizar estas tareas, TASS disponía del “derecho exclusivo de recopilación y difusión de la información”, tanto fuera como dentro de las fronteras de la Unión, y dirige el trabajo de las agencias telegráficas de las repúblicas “en relación a la difusión de información extranjera y nacional en los límites de las repúblicas correspondientes”. Las agencias telegráficas de las repúblicas podrían recoger y difundir la información exclusivamente en el territorio de la república, pero habrían de entregarla a TASS para su difusión por la URSS y en el extranjero. Sólo TASS podría establecer relaciones contractuales con agencias de noticias de otros países y se encargaría de determinar y recibir el pago por las informaciones y ediciones realizadas, incluida la información radiofónica. En cuanto a su situación en el organigrama institucional de la prensa, “la Agencia telegráfica de la Unión SSR está agregada al Consejo de los Comisarios del pueblo de la Unión de RSS”. A la cabeza de la Agencia Telegráfica de la Unión se situaría un consejo establecido por decisión Sovnarkom, al igual que los dirigentes de las agencias de repúblicas. Por último, la ordenación declaraba que TASS gozaría “de todos los derechos de propiedad del autor por la información difundida en cualquier medio de comunicación”.

- Documento 44. Orden para la edición de periódicos para poblaciones de territorios soviéticos ocupados, 30 de julio de 1941.

La Orden n° 0256 del 30 de julio de 1941, emitida por el subcomisario del Comisariado del Pueblo para la Defensa y jefe de la Dirección Política del Ejército Rojo, Lev Zajárovich Méjlis, establecía que para servir a las poblaciones de las zonas ocupadas por el ejército alemán se ordenaba la creación de periódicos especiales dependientes de las distintas Direcciones Políticas de los frentes. La ordenación exigía al Departamento

Político (*Politupravlenie*) del Frente Occidental editar en bielorruso ejemplares con una tirada de 200 mil copias; al *Politupravlenie* del Frente del Sudoeste, tiradas 300 mil ejemplares en ucraniano; al *Politupravlenie* del Frente del Sur, en moldavo, 50 mil ejemplares; al *Politupravlenie* del Frente del Noroeste, en letonio, 30 mil, y en lituano, 30 mil. Se establecían, asimismo, los siguientes nombres para cada una de esas publicaciones: En bielorruso *Za Sovétskuyu Belorússiya*, en ucraniano *Za Sovétskuyu Ukrainu*, en moldavo, *Za Sovétskuyu Moldáviyu*, en letón *Za Sovétskuyu Látviyu*, y en lituano *Za Sovétskuyu Litvu*. Estos periódicos se debían publicar dos o tres veces por semana en formato de dos páginas.

Localizamos esta orden en la página web “Operaciones militares del Ejército Rojo durante la Gran Guerra Patriótica” (“*Boevye Déistviya Krasnoi Armii v VOV*”), bajo el título “Orden para la edición de periódicos para poblaciones de territorios soviéticos ocupados” (“*Prikaz ob izdanii gazet dlya naseléniya okkupírovannyx sovétskij óblastei*”):

Ref. en
<http://bdsa.ru/%D0%BF%D1%80%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D0%B7%D1%8B-%D0%BD%D0%BA%D0%BE-%D0%B7%D0%B0-1941-%D0%B3%D0%BE%D0%B4/263-169>, 27.2.2016.

- Documento 45. Carta de la Dirección General de Propaganda y Agitación “Sobre el trabajo de los periódicos regionales (*raion*)”, 3 de marzo de 1942 [Ref. en Klimanova, 1972: pp. 207-214].

A principios de 1942, la Dirección de Propaganda y Agitación informaba en una carta a los editores regionales acerca de sus tareas durante la guerra y de las negligencias que estaban cometiendo hasta la fecha. Según la

UPA, los periódicos regionales “no movilizan a los trabajadores en el cumplimiento de tareas concretas” en los distritos, koljós e industrias en la “ayuda activa al frente”. Además, acusaba a estas publicaciones de estar “casi por completo llenas de materiales que no tienen relación con la vida de su región o distrito. No es raro que números completos de periódicos regionales estén compuestos, por entero, por reproducciones de periódicos de *óblast* y centrales”. Por otro lado, criticaba que las plantillas no contaran con el suficiente número de escritores trabajadores y campesinos (corresponsales) o miembros de la *intelligentsia*, y que no se incluyera en sus páginas suficiente crítica a los errores en los trabajos de funcionarios y jefes de instituciones públicas. Pedía corregir todas estas carencias y que ocupara un lugar especial en el periódico la transmisión “de la experiencia de las mejores gentes de la región”.

La carta instituía: “Todos los artículos y noticias que aparezcan en el periódico se escribirán de manera simple, accesible y clara para el lector de lengua rusa. La redacción no emplea sin necesidad palabras extranjeras y no permite cualquier clase de reducción de palabras. Las frases de las correspondencias, como norma, serán cortas y claras”. Establecía también que todas las publicaciones habrían de contar con los siguientes tipos de artículos: un editorial (“construido con hechos y ejemplos de la vida de la región. Se escribirá de manera viva y clara para el lector y estará dirigida directamente al koljosiano. La dimensión del editorial no debe superar las 50 o 60 líneas”); información sobre “la ayuda al frente” (artículos, noticias y cartas de koljosianos, obreros, especialistas, directores de empresas y koljoses regionales sobre el trabajo de las fábricas, industrias y koljoses en relación a la lucha por cumplir los planes establecidos, “sobre el aumento del rendimiento del trabajo y el refuerzo de la disciplina laboral, sobre la movilización interior de recursos, innovaciones y racionalización de los

suministros, sobre la economía máxima de las materias primas, el combustible, etc.”); información sobre el “transcurso de la acción” (“En cada número del periódico se ha de publicar la última información del Sovinformburó e informaciones especiales del Sovinformburó “Última hora” [*V poslednii chas*], noticias (de 40-50 líneas) sobre la lucha heroica del Ejército Rojo contra los ocupantes alemanes. El periódico ha de narrar al lector las hazañas de sus compatriotas que luchan en los frentes, imprimir cartas de los combatientes y comandantes del Ejército Rojo y la Armada a sus familiares, y cartas de los familiares al frente”); informaciones sobre “la vida de partido”; los periódicos tendrán una sección que se llamará “Por nuestro *raion*”, donde se hablará de la vida en la región; en cada número, además, se publicarán: dos o tres telegramas cortos de TASS sobre los más importantes sucesos en el país, y dos o tres telegramas del TASS sobre los más importantes acontecimiento internacionales, a los que se les dedicarán entre cincuenta y setenta líneas. Para la Dirección de Propaganda y Agitación es fundamental que en todos los periódicos regionales o de distrito se publiquen relatos “de los testigos de las atrocidades hitlerianas, actas y documentos de las humillaciones y expoliaciones cometidas por los ocupantes alemanes. Los periódicos deben educar en el odio hacia los ocupantes, movilizar todas las fuerzas del pueblo para la derrota del enemigo”. Asimismo, el periódico de *raion* “debe librar una lucha implacable contra cada desorganizador de la retaguardia, contra los desertores, los alarmistas, los que propagan todo tipo de rumores, educando al pueblo en la seguridad de nuestra victoria sobre el enemigo”.

Todas estas recomendaciones y críticas serían extrapolables a los periódicos regionales y de distrito, y los contenidos recomendados serían también impuestos a la prensa central. Todo el trabajo de los editores de

los periódicos se había de subordinar a los intereses y necesidades del frente y a la tarea de organizar los recursos a su disposición para contribuir a la derrota de los ocupantes alemanes. Se trataba de explicar a los ciudadanos en sus periódicos, diariamente, el tipo de amenaza que se ceñía sobre ellos en forma de “alimaña nazi”, ayudarlos a superar la indolencia, a desarrollar el patriotismo, cultivar un profundo odio por el enemigo y prepararlos para la lucha desde el frente o la retaguardia.

- Documento 46. Disposición “Sobre el trabajo de los corresponsales de guerra en el frente” de la Dirección de Propaganda y Agitación y de la Dirección Política General del Ejército, 1942 [Ref. en Klimanova, 1972: pp. 214-216].

Esta disposición concedía el derecho a la presencia de corresponsales permanentes en el frente a Sovinformburó, TASS, Radiokomité y a las redacciones de los periódicos: *Pravda*, *Izvéstiya*, *Krásnaya Zvezdá*, *Krásnaya Flota*, *Stálinkii Sókol* y *Komosmólskaya Pravda*. Los periódicos regionales y de repúblicas sólo podrían tener corresponsales si las operaciones militares se desarrollaban en su territorio. Los corresponsales de guerra podrían ser miembros y candidatos del Partido, miembros del Comité Ejecutivo o personas sin afiliación que tuvieran “experiencia en el trabajo periodístico y que posean lo necesario para el trabajo en el frente con un mínimo de conocimiento militar”. Todos los corresponsales de guerra se inscribirían dentro del personal del Ejército Rojo o la Armada. El trabajo del corresponsal de guerra era proporcionar material informativo a prensa y radio y habían de cubrir: “la experiencia de combate de unidades, combatientes y comandantes del Ejército Rojo (y la Flota) en la Guerra Patriótica de la Unión Soviética frente a los invasores germano-fascistas, experiencia de trabajo de partido y político

en las secciones del Ejército Rojo”; “ayuda de la población de las zonas cercanas al frente de las operaciones militares de las secciones del Ejército Rojo”; “atrocidades cometidas por los invasores germano-fascistas (...), saqueos y violencia sobre la población civil de las regiones ocupadas, el exterminio por parte de los alemanes de los prisioneros de guerra”. Habían de mostrar también el trabajo en el frente, que combatientes y comandantes poseían “buenas técnicas y tácticas militares” e “iniciativas”, que mostraban “sagacidad y astucia en la lucha contra el enemigo” y “odio hacia el invasor germano-fascista, su resistencia, abnegación (*samootverzhenost*) y disciplina en el cumplimiento de las órdenes del mando”. Asimismo, a los corresponsales del Sovinformburó se les encargaba “la información diaria sobre la situación en el frente y las acciones de las unidades” en el frente. Esta disposición determinaba que los corresponsales de guerra serían responsables de su trabajo y responderían ante las redacciones de sus periódicos, Sovinformburó, TASS y Radiokomité. Los órganos políticos, comisarios de las unidades y formaciones militares, comandantes del Ejército y la Armada, habrían de prestar ayuda a los corresponsales en su trabajo, y para ello informarían sobre la situación en el frente, el curso de las operaciones y planes futuros; proporcionarían a los corresponsales documentos de interés para la prensa o la radio “que no revelen secreto militar”; y ayudarían a los corresponsales a moverse en el frente y en los enlaces con sus organizaciones.

Anexo 2

El “Anexo 2” está compuesto por listados que esquematizan los contenidos utilizados en esta investigación.

- 1. Tabla de documentos del Comité para los Asuntos de las Artes utilizados: Ordenación y tipo de documentos consultados. Localización (1), Fecha (2), Tipo de documento (3), Principales instituciones implicadas (4) y Contenido (5).

1	2	3	4	5
Fondo 962, lista 7, n° exp. 887	1941	Cartas directivas	Comité para los Asuntos de las Artes / Dirección General de Teatros / Dirección General de Teatros del Frente	Informaciones sobre el trabajo de las brigadas teatrales del frente y los servicios artísticos a unidades militares en el frente, sobre la importancia de la participación de los trabajadores del arte en la guerra, sobre la valiosa aportación de los trabajadores del arte a través de las brigadas del frente, repertorios de brigadas teatrales del frente
Fondo 962, lista 3, n° exp. 951 (1)	24.6.1941 – 24.3. 1942	Dictámenes y órdenes	Comité para los Asuntos de las Artes	Informaciones sobre mejoras de los servicios de brigadas de conciertos, programas de brigadas de conciertos
Fondo 962, lista 3, exp. n° 951 (2)	24.6.1941 – 24.3. 1942	Dictámenes e informes	Comité para los Asuntos de las Artes/ Unión de Compositores Soviéticos	Informes sobre el trabajo de teatros, agradecimientos por los trabajos de brigadas del frente, informes en los que se destaca la calidad de las nuevas composiciones soviéticas
Fondo 962,	1942	Cartas	Comité para los	Cómo se realizan los

lista 7, n° exp. 1017		directivas y de instrucción	Asuntos de las Artes / Dirección General de Teatros	encargos estatales de obras de teatro
Fondo 962, lista 7, n° exp. 112	1942	Informes y listados de seguimientos de encargos estatales	Comité Para los Asuntos de la Artes/ Dirección General de Teatros / Dirección de Instituciones Musicales	Listados e informes sobre las obras en las que estaban trabajando los diferentes autores, y aquellas que ya habían terminado, tanto obras literarias como textos para composiciones musicales
Fondo 962, lista 6, n° exp. 991	1942	Planes y presupuestos de exposiciones	Comité para los Asuntos de las Artes / Dirección General de las Bellas Artes	Temáticas y tipo de obras a elaborar para exposiciones sobre la Gran Guerra Patriótica y otras, encargos estatales y precios
Fondo 962, lista 6, n° exp. 992	1942	Planes temáticos y programas de exposiciones, lista de carteles y eslóganes	Comité para los Asuntos de las Artes / Dirección General de las Bellas Artes	Carta estándar del Comité dirigida a los artistas solicitando sus propuestas para participar en distintas exposiciones (Gran Guerra Patriótica, <i>Sovetskii Agitplakat</i>), temáticas y eslóganes utilizables en los carteles, plan temático de impresión de <i>Iskusstvo</i> (<i>lubki</i> , reproducciones de cuadros)
Fondo 962, lista 3, n° exp. 1176	Febrero- Diciembre 1942	Correspon- dencia	Comité para los Asuntos de las Artes/ Editorial <i>Muzgiz</i> / Editorial <i>Iskusstvo</i>	Plan temático de publicaciones
Fondo 962, lista 10, n° exp. 48	12.3.1942 - 31.12.1942	Informes, correspon- dencia	Comité para los Asuntos de las Artes /	Cartas firmadas por Jrápchenko dirigidas a miembros del

			Sovnarkom / Comité de Radio	Sovnarkom (Beria, Mólotov, etc.) para solicitar ampliación de presupuestos para distintos asuntos, solicitud de retorno de músicos evacuados para responder a las demandas de trabajadores del Comité de Radio
Fondo 962, lista 6, n° exp. 990	15.7.1942	Planes temáticos y programas de exposiciones, protocolos de reuniones	Comité para los Asuntos de las Artes / Dirección General de las Bellas Artes	Encargos estatales de obras (cuadros, ilustraciones, esculturas), listados de artistas disponibles y procedencia
Fondo 962, lista 3, exp. n° 1004 (1) y (2)	4.1.1942- 18.12.1942	Cartas directivas, informes, actas de reuniones	Comité para los Asuntos de las Artes	Sobre reestructuración del trabajo, subordinación absoluta al asunto de la defensa y a las tareas de la guerra patriótica, organización y contenidos para mejora de los trabajadores del arte en brigadas del frente y teatros, problemas de brigadas teatrales del frente (Kazajstán), repertorio de brigadas teatrales del frente (composición y repertorio), mejoras de actividades de centros artísticos amateur
Fondo 962, lista 7, n° exp. 1230	12.10.1942 - 20.10.1943	Corresponden- cia	Comité para los Asuntos de las Artes / Dirección General de Teatros	Encargos estatales, repertorios de teatros
Fondo 962, lista 7, n°	31.12.1942 - 9.2.1943	Instrucciones órdenes y	Comité para los Asuntos de las	Informes sobre el trabajo de las brigadas teatrales

exp. 1019		decretos	Artes / Dirección General de Teatros / Dirección de Teatros del Frente	del frente, repertorios, distribución de servicios artísticos en unidades militares (brigadas), condiciones, peligros y necesidades de las brigadas
Fondo 962, lista 7, n° exp. 1019	1943	Acuerdos y encargos estatales	Comité para los Asuntos de las Artes / Dirección General de Teatros / Dirección General para el Control de Espectáculos y Repertorios/ Dirección General de Instituciones Musicales	Acuerdos para la elaboración de encargos estatales de obras de teatro, cartas de autores con exposición del argumento de su obra, peticiones de adelanto de dinero (establecido por contrato), seguimiento de encargos estatales, sobre la necesidad de mejora y ampliación del repertorio de obras dramáticas y autores soviéticos
Fondo 962, lista 6, n° exp. 1054 (1) y (2)	1943	Planes temáticos	Comité para los Asuntos de las Artes / Dirección General de las Bellas Artes	Programa de contenido de álbum dedicado a la Gran Guerra Patriótica, plan temático para la exposición "El Komsomol en la Guerra Patria" (incluye ubicación de obras y distribución en <i>stands</i>), encargos estatales para diversas exposiciones (también sobre la exposición "Gran Guerra Patriótica")
Fondo 962, lista 7, n° exp. 1137 (1) y (2)	1.1.1943-31.12.1943	Cartas directivas	Comité para los Asuntos de las Artes / Dirección General de Teatros	Sobre la falta de espectadores por la carencia de un repertorio adecuado (para jóvenes), sobre la necesidad de mejora y ampliación del

				<p>repertorio de las brigadas teatrales del frente.</p> <p>Aparecen también varias cartas fechadas en 1941 sobre la importancia de la incorporación de los trabajadores del arte al trabajo por la patria para derrotar al invasor fascista, sobre la necesidad de mejora y ampliación del repertorio</p>
Fondo 962, lista 5, exp. n° 627 (1), (2), (3) y (4)	1.1.1943-31.12.1943	Decretos	Dirección General de Instituciones Musicales / Comité para los Asuntos de las Artes	Salarios de músicos por categorías, traslados, comisiones de servicio, informe sobre trabajos de mejora de la Filarmónica Estatal Turcomana, Kirguiz y Kazaja, informes sobre el trabajo de las brigadas del frente
Fondo 962, lista 3, exp. n° 1113 (1) y (2)	4.1.1943-31.5.1943	Disposiciones y decretos	Comité para los Asuntos de las Artes/ Sovnarkom (Mólotov, Chadáev, Andréev y Stalin)	Establecimiento de dotación monetaria por el Premio Stalin, salarios, sueldos, personal de museos, circo, pensiones, fondos para reconstrucción de instituciones culturales (bibliotecas, museos) e industrias, sobre descuentos para publicaciones, permisos de desplazamiento, evacuaciones
Fondo 962, lista 3, n° exp. 1198	1943	Transcripción de la intervención del subdirector del Comité para los	Comité para los Asuntos de las Artes/ Secretariado de presidencia	Informe sobre el trabajo realizado por los trabajadores del arte y su importancia en la Gran Guerra Patriótica, necesidad de nuevos

		Asuntos de las Artes “Sobre la tarea de los trabajadores del Arte durante la Gran Guerra Patriótica”		camino creativos orientados al patriotismo y al heroísmo, con la guía de Stalin y con el valor y la unidad del pueblo
Fondo 962, lista 3, n° exp. 1146	24.3.1943-28.1.1944	Plan de trabajo para 1943, informes	Dirección de Actividades Artísticas Amateur / Comité para los Asuntos de las Artes	Informes sobre el cumplimiento de las medidas básicas de actividades artísticas amateur
Fondo 962, lista 3, n° exp. 1275	10.4.1944	Memoria	Dirección General de Instituciones Musicales/ Comité para los Asuntos de las Artes/ Comité de Radio	Medidas para la mejora del repertorio de radiodifusión musical, repertorio musical para radio (disponibilidad y necesidades)
Fondo 962, lista 7, n° exp. 1270	1944	Informes	Comité para los Asuntos de las Artes / Dirección General de Teatros	Biografías breves - últimos logros, Premio Stalin, últimas obras- de artistas de distintos géneros
Fondo 962, lista 7, n° exp. 1208	28.11.1944 – 31.5.1944	Decretos, informes	Comité para los Asuntos de las Artes / Dirección General de Teatros / Dirección General de Brigadas del Frente / Dirección Política	Felicitaciones por el trabajo de las brigadas del frente de varios teatros
Fondo 962, lista 2, n° exp. 1241	19.11.1944 – 13.7.1945	Correspondencia	Comité para los Asuntos de las Artes / Dirección de Propaganda y Agitación /Dirección General de	Programas de brigadas del frente, obras disponibles, sobre las que se trabaja y argumento, temáticas que hay que cubrir, petición de actores y directores

			Teatros	para las zonas con escasez de equipos teatrales
Fondo 962, lista 5, n° exp. 858	1945	Textos y cartas presentados para el concurso sobre la mejor canción sobre la Victoria	Dirección General de Instituciones Musicales /Comité para los Asuntos de las Artes	Cartas informativas sobre las obras enviadas para este concurso (misivas entre la Dirección de Instituciones Musicales y los artistas)
Fondo 962, lista 6, n° exp. 1228	1945	Cartas, informes	Comité para los Asuntos de las Artes / Sovnarkom	Sobre trabajo de artistas de Pálej y artes decorativas
Fondo 962, lista 7, n° exp. 1346	1945	Cartas directivas	Comité para los Asuntos de las Artes / Dirección General de Teatros	Sobre la adecuación de los teatros a las necesidades de la guerra, petición de información sobre teatros, reuniones para presentar nuevos repertorios, listas de directores disponibles

* Todos los documentos están mecanografiados. En los contratos para encargos estatales, los nombres de autores, direcciones y precio están escritos a mano, al igual que las anotaciones, que se realizan en lápiz rojo o azul.

- 2. Listado de principales decretos: localización en el texto y referencia original.

- Decreto “Sobre las instituciones de los asuntos de la prensa”, 27 de abril de 1917: Об учреждениях по делам печати (“*Ob uchrezhdéniyaj po delam pechati*”), <http://www.opentextnn.ru/censorship/russia/dorev/law/1917/?id=124>

- Decreto del nacimiento Narkomprós “Sobre la institución de la comisión estatal para la ilustración”, 9 de noviembre de 1917: Об учреждении

государственной комиссии по просвещению (*“Ob uchrezhdenii gosudárstvennoi komissii po prosveshchéniyu”*), <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/DEKRET/kompros.htm> (Página 122)

- Decreto del Sovnarkom “Sobre la prensa”, 27 de octubre de 1917: Декрет о печати (*“O pechatí”*), <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/DEKRET/press.htm> (Página 206)

- Decreto “Sobre la prohibición de la salida de periódicos cerrados por el Comité Militar Revolucionario”, 28 de octubre de 1917: О запрещении выхода газет, закрытых Военно-революционным комитетом (*“O zapreshchenii vyjoda gazet, zakrytyj Voенно-Revolyutsiónnym komitétom”*), <http://www.opentextnn.ru/censorship/russia/sov/law/snk/1917/?id=476> (Página 207)

- Decreto sobre publicidad en prensa “Sobre la introducción del monopolio estatal en los anuncios”, 7 noviembre 1917: О введении государственной монополии на объявления (*“O vvedenii gosudárstvennoi monopolii na obyavleniya”*), <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/DEKRET/17-11-07.htm> (Página 207 y 440)

- Decreto del Comité Central “Sobre la editorial estatal”, 29 diciembre 1917: Декрет ВЦИК о Государственном издательстве (*“O Gosudárstvennom izdátel’stve”*) <http://www.opentextnn.ru/censorship/russia/sov/law/tsik/?id=480> (Página 208)

- Decreto “Sobre el tribunal revolucionario de la prensa”, 28 de enero de 1918: О Революционном трибунале печати (*“O revolyutsionnoi tribunale pechatí”*) <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/DEKRET/18-01-28.htm> (Páginas 208 y 441)

- Decreto “Sobre el cierre de periódicos moscovitas burgueses”, 18 de marzo de 1918: О закрытии московских буржуазных газет (*“O zakrytii moskívskej burzhyáznyj gazet”*) <http://www.opentextnn.ru/censorship/russia/sov/law/snk/1917/?id=617> (Página 208)

- Decreto de anulación de los tribunales locales y del ejército “Sobre los tribunales revolucionarios”, 18 de mayo de 1918: О революционных трибуналах (“*O revolyutsiónnyj tribunálaj*”)
<http://www.opentextnn.ru/censorship/russia/sov/law/snk/1917/?id=616>
(Página 206)

- Decreto “Sobre la reorganización y centralización de los temas relativos a los archivos”, 1 de junio de 1918: О реорганизации и централизации архивного дела (“*O reorganizatsii i tsentralizatsii arjívного dela*”),
<http://www.opentextnn.ru/censorship/russia/sov/law/snk/1917/?id=656>
(Página 208)

- Decreto acerca de la centralización de la industria de impresión “Sobre la organización de los asuntos relativos a la impresión”, 12 de julio de 1918: Об организации полиграфического дела (“*Ob organizatsii poligrafícheskogo dela*”),
<http://www.opentextnn.ru/censorship/russia/sov/law/snk/1917/?id=654>
(Página 208)

- Decreto del Sovnarkom “Sobre las obras científicas, literarias, musicales y artísticas”, 26 de noviembre de 1918: О научных, литературных, музыкальных и художественных произведениях (“*O naúchnyj, literatúrnyj, muzykál’nyj i judózhestvennyj proizvedénnyaj*”),
<http://www.opentextnn.ru/censorship/russia/sov/law/snk/1917/?id=593>
(Página 209)

- Decreto del Sovnarkom “Sobre la nacionalización de las tiendas de música, almacenes, música impresa y editoriales musicales”, 19 de diciembre de 1918: О национализации нотных музыкальных магазинов, складов, нотопечатен и нотоиздательств (“*O natsionalizatsii nótnых muzykál’nyj magazínov, skládov, notopochaten i notoizdátel’stv*”),
<http://www.opentextnn.ru/censorship/russia/sov/law/snk/1917/?id=595>
(Página 208)

- Decreto del Sovnarkom del nacimiento de TEO Narkomprós “Sobre la unificación de los asuntos del teatro”, agosto 1919: Об объединении театрального дела (“*O obedinenii teatrál’ного dela*”),
<http://lunacharsky.newgod.su/lib/o-massovyh-prazdnestvah/dekret-soveta-narodnyh-komissarov-ob-obedinenii-teatralnogo-dela> (Página 122)

- Nacimiento IZO Narkomprós, 22 de mayo de 1918 mencionado en: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/russkoe-sovetskoe-iskusstvo/ob-otdele-izobrazitelnyh-iskusstvy> (Página 122)

- Decreto acerca del nacimiento de Gosizdat “Resolución sobre la editorial estatal tomada en la reunión del Comité Central Ejecutivo”, 20 de mayo de 1919: О государственном издательстве, принятое на заседании Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета (“*O gosudársvennom izdátel’stve, prínyatoe na zasedanii Sverossiiskogo Tsentrál’nogo Ispolnítel’nogo Komiteta*”), <http://www.opentextnn.ru/censorship/russia/sov/law/tsik/?id=614> (Página 122)

- Decreto para la erradicación del analfabetismo “Sobre la liquidación del analfabetismo entre la población de la RSFSR”, diciembre 1919: “О ликвидации безграмотности среди населения РСФСР” (“*O likvidatsii bezgrámotnosti sredí naseléniya RSFSR*”) <http://www.rusarchives.ru/statehood/08-41-dekret-bezgramotnost-1918.shtml> (Página 73)

- Decreto del Sovnarkom acerca de la creación del Glavpolitprosvet “Sobre el Comité Central de Educación Política de la República”, 12 de noviembre de 1920: О Главном политико-просветительном Комитете Республики (Главполитпросвет) (“*O Glavnom politiko-prosvetitel’nom Komitete Respúbliki (Glavpolitprosvet)*”), <http://www.opentextnn.ru/censorship/russia/sov/law/snk/1917/?id=2835> (Página 123)

- Decreto del Sovnarkom sobre el fin de la financiación estatal para publicaciones “Sobre la introducción de periódicos de pago”, 28 de octubre de 1921: Декрет о введении платности газет (“*O vvedenii platnosti gazei*”), <http://base.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc;base=ESU;n=17855> (Páginas 209 y 442)

- Decreto del Politburó “Sobre la política del partido en el ámbito de la literatura artística”, 18 de junio de 1925: “О политике партии в области художественной литературы” (“*O polítike partii v óblasti*”

judózhetsvenooi *literatury*),
<http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/USSR/1925.htm> (Páginas 125 y 403)

- Decreto “Sobre el régimen de austeridad”, 11 de junio de 1926: “О режиме экономии” (*“O rezhime ekonomii”*),
<http://lawru.info/dok/1926/06/11/n1202877.htm> (Páginas 214 y 443)

- Decreto del Politburó “Sobre la reconstrucción de las organizaciones artístico-literarias”, 23 de abril de 1932: “О перестройке литературно-художественных организаций” (*“O perestroike literaturno-judózhestvennoj organizatsii”*),
<http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/USSR/1932.htm> (Páginas 127 y 407)

- Decreto del Politburó “Sobre la reorganización de la Glavlit”, 3 de septiembre de 1930: “О Главлите” (*“O Glavlite”*):
<http://www.opentextnn.ru/censorship/russia/sov/law/tsk/1930/?id=1160>
(Páginas 147 y 420)

- Decreto del Presídium del Sóviet Supremo de la URSS “Sobre la reorganización de los órganos de propaganda política y la introducción del instituto de comisarios militares en el Ejército Rojo de obreros y campesinos”, 16 de julio de 1941: “О реорганизации органов политической пропаганды и введении института военных комиссаров в рабоче-крестьянской красной армии” (*“O reorganizatsii organov politicheskoi propagandy i vvedenii instituta voénnyj komissárov v raboche-krest'yanskoi krasnoi armii”*):
http://www.libussr.ru/doc_ussr/ussr_4329.htm (Página 92)