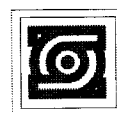


Las colecciones de Documentos de Trabajo del CIDE representan un medio para difundir los avances de la labor de investigación, y para permitir que los autores reciban comentarios antes de su publicación definitiva. Se agradecerá que los comentarios se hagan llegar directamente al (los) autor(es).

❖ D.R. © 2001, Centro de Investigación y Docencia Económicas, A. C., carretera México-Toluca 3655 (km. 16.5), Lomas de Santa Fe, 01210 México, D. F., tel. 727-9800, fax: 292-1304 y 570-4277. ❖ Producción a cargo del (los) autor(es), por lo que tanto el contenido como el estilo y la redacción son responsabilidad exclusiva suya.



CIDE

NÚMERO 09

José Prieto

LAS UNIONES CREATIVAS

Introducción

A pesar de que la creación de las Uniones Creativas en la URSS coincidió en el tiempo con la campaña para la colectivización forzada desatada por Stalin (1932), el vínculo existente entre ambos fenómenos no ha sido bien esclarecido. Hoy es evidente que tras ambas acciones del gobierno subyació la misma lógica de colectivización que buscaba limitar el movimiento de los “productos libres”, porque, del mismo modo que los *koljoces* y *sovjoces* fueron introducidos a la fuerza como una abierta práctica concentracionaria que buscaba inmovilizar al campesino e impedirle no sólo toda iniciativa económica sino también política, la creación en 1932 del sistema de Uniones Creativas —que abarcaría todos los tipos de creación artística y todo el territorio del país— persiguió un fin semejante. Su introducción representó la virtual “colectivización” del arte, el encierro de sus creadores en uniones de supuesta afiliación voluntaria que en la práctica se convirtieron en instrumentos para el más férreo control de la creación artística y la libertad de pensamiento, así como refinados mecanismos para implementar diversas prácticas del Terror de Baja Intensidad (T.B.I.)¹.

A partir del 23 de abril de 1932, fecha del establecimiento de la primera de estas Uniones Creativas, la Unión de Escritores, la vida del artista independiente, la creación libre, fuera de los cánones del realismo socialista —tendencia estética que no tardará en ser proclamada como “el método base de la literatura soviética y su crítica literaria”²—, se volvió imposible y, lo que es más importante para nuestra argumentación, se convirtió en un pecado cuyo castigo iba del ostracismo y la inexistencia como artista, al encarcelamiento y la eliminación física. Del mismo modo que en la esfera de la política agraria ser un “particular”, un “kulak”, constituyó el más grave de los crímenes, que se penaba con la deportación o la cárcel, estar fuera de una U.C. conllevó a la marginalización máxima, a la imposibilidad de publicar, de exhibir, de ejercer, en suma como artista o intelectual.

Lo que trataré de mostrar es cómo tras el surgimiento de estas U.C. el artista dejó de existir como una figura de profesión libre y de cumplir con su función de generador de obras independientes no adscritas a corrientes ideológicas. A partir de ese momento, sus obras sólo podrán ratificar e ilustrar resoluciones partidistas y deberá atenerse a una única estética también partidista. Esto sigue al pie de la letra el programa trazado por Lenin ya en 1905:

¡Abajo los escritores disconformes! ¡Abajo los superhombres literarios! La

¹ En “La Antesala del Gulag: El Terror de Baja Intensidad en la URSS:1929-1955” (Tesis Doctoral, 2001), tipifico el Terror de Baja Intensidad como un terror que no conlleva a la eliminación física ni al encarcelamiento.

²En “Pravda”, 18 de enero de 1936, p. 3. Se cita del libro *O sovietskoi y partinnoi pechati. Sbornik dokumentov* (Sobre la literatura partidista y soviética. Compilación de documentos), Moscú, 1954, p. 103.

literatura debe convertirse en parte de la causa común del proletariado, “engranaje y rueda”, de un solo y gran mecanismo socialista democrático puesto en marcha por la vanguardia políticamente consciente de toda la clase trabajadora. La literatura debe convertirse en un elemento de la labor organizada, planeada e integrada del Partido Social Demócrata (Lenin 1974: 41).

De ahí a considerar a todo intelectual como un peón, un ente que debe obedecer órdenes, crear según la conveniencia política del partido no va más que un paso. Para los díscolos “superhombres literarios” se organiza este sistema de existencia colectiva, asociaciones en las cuales se les dice qué crear, cómo y cuándo. Curiosamente, la aparente normalidad de las U.C., que pueden inducir a considerarlas como homólogas de las agrupaciones artísticas occidentales, ha hecho que los investigadores minimicen importancia y dediquen sólo unas pocas páginas a su funcionamiento y función³.

El objetivo de este trabajo es, por consiguiente, mostrar por qué el funcionamiento de estas nuevas organizaciones fue de naturaleza diferente a la censura clásica, y constituyó, por así decirlo, un nivel superior. Cabe mencionar también aquí la distinción que debe hacerse entre un régimen policial clásico, como lo conoció la Europa del siglo XIX, y la nueva dimensión totalitaria que se instaura en Alemania, Italia y la URSS. Es así como la creación de las U.C. superó, por mucho, a la censura, puesto que más que controlar los resultados de la creación artística y el pensamiento intelectual e independiente (funciones de la censura clásica), buscó moldearlo desde sus orígenes. Ciertamente es que desde comienzo de los años veinte también existían en la URSS organismos como el Glavlit (siglas por Glavnoe Upravlenie Pechati: Dirección Principal del Prensa), dos importantes órganos censores con funciones virtualmente análogas a las de cualquier estado policial. Sin embargo, con la creación de las Uniones Creativas lo que se busca —y se logra— es que no haya necesidad de censurar en la acepción tradicional del término.

Por otra parte, contar con el apoyo del arte, dirigir la creación en el cine, la arquitectura, la literatura, la pintura y la composición musical es una tarea que, consciente de su importancia como medios de propaganda, el estalinismo se impone y, como intentaré demostrar en este trabajo, logró al máximo gracias a esta estatalización o colectivización del arte.

Hay que señalar además que, como lo ilustra la muerte de tantos artistas en manos de los “órganos” tema del libro *La palabra resucitada. En los archivos literarios de la KGB* de Vitali Chentaliski (1993), el no cumplimiento, la no observancia de las reglas impuestas por las U.C. conllevaba expeditamente a un

³En MC CLOSKI Y TURNER *La dictadura soviética*, Madrid, 1963; en FITZPATRICK, Sheila, *Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930's*. Oxford University Press. New York, Oxford. 1999; y en Macusheley, Evan, *The Stalins Year. The Soviet Union 1929-1953*, N.Y. Manchester University Press, 1998.

terror de mayor envergadura, la aplicación del Terror de Alta Intensidad (T.A.I.)⁴. La cifra de los que son finalmente arrestados, fusilados o enviados a morir en los campos alcanza, tan solo para la Unión de Escritores, la cifra de 600 personas, un tercio del total⁵. Un cuadro semejante se da en las demás U.C.

Se trata, pues, de un sistema altamente coercitivo, terrorista por su naturaleza y funciones, del que el artista no puede desentenderse. Insisto en que no se debe ver a esas U.C. (y la escritores es la unión paradigmática) como análogas a las organizaciones voluntarias de creadores y artistas de distintos ramos que existen en Occidente. El hecho de que las U.C. fueran a veces miembros de Uniones Internacionales de Artistas, también podría ahondar este malentendido. En efecto, algunos artistas viajaban a congresos en París o Viena, y participaban en sus actividades. Sin embargo, eran estrictamente vigilados y controlados. Tampoco se debe olvidar de que no tenían derecho a abandonar el país por cuenta propia, como lo ilustran las cartas de Evguenni Zamiatin y Mijaíl Bulgakov pidiendo expresamente este permiso a Stalin⁶. Al salir al extranjero (como la delegación soviética al Congreso Antifascista de París, en 1936), los “órganos” ya habían asegurado su regreso recurriendo a mecanismos del TBI que analizo en mi investigación “La antesala del Gulag: terror de baja intensidad en la URSS. 1929-1953”. Por ejemplo, en caso de tratarse de una pareja de escritores, uno debía permanecer en territorio soviético como rehén que podía ser castigado, encarcelado o fusilado, en caso de desertión de su cónyuge⁷ o bien, si el que quedaba en territorio soviético era un hijo, éste también podía ser encarcelado o fusilado⁸. Del mismo modo, el artista sabía que cualquier muestra de disidencia (tanto en el exterior como en el interior) podía representar su muerte artística ya que sus libros y obras dejarían de editarse y circular (ninguna U.C. se atrevería a sancionar su edición, puesta en escena, circulación), o bien y de manera simultánea, que se pusiera en marcha una maquinaria (mecanismo que analizaremos con más detalle adelante) de reseñas, críticas, orquestación de campañas públicas en la prensa, que lograría primero eliminarlo como intelectual o artista y luego, de ser necesario, eliminarlo físicamente. Este fue el caso de cientos y en particular de Mijaíl Koltsov, célebre reportero, jefe de redacción del diario “Pravda” (cargo que había ocupado

⁴ En “La Antesala del Gulag: El Terror de Baja Intensidad en la URSS:1929-1955” (Tesis Doctoral, 2001), típico el Terror de Alta Intensidad como el que sí conlleva la eliminación física o el encarcelamiento.

⁵En MEDVEDEV, Roy, *Let History Judge. The Origins and consequence of Stalinism*, Nueva York, Columbia University Press, 1989. Pág. 446

⁶Texto de la carta a Stalin que Zamiatin le envía a Stalin en 1931 en *My* (Nosotros), Ed. Russkie klasiki, París, 1994, pag. 9. Texto de la carta de Mijaíl Bulgakov a Stalin en Etkind, Alexander *Eros nevosmohnova. Istoria psicoanalisa v Rossi* (Eros de lo imposible. Una historia del psicoanálisis en Rusia, San Petersburgo, p. 284.

⁷Ver ejemplo de esa práctica en el libro *Galina*, (Buenos Aires, Ed. Vergara, 1990) biografía de Galina Vishnievskaya, esposa del chelista Sviatoslav Rostropovich.

⁸Es el caso de Anna Ajmatova, Andrei Platonov, Boris Pasternak, que analizo en detalle en “La antesala del Gulag: terror de baja intensidad en la URSS 1929-1953” (Tesis doctoral) en el capítulo que dedico a la Toma de Rehenes como práctica del TBI.

antes Nikolai Bujarin), autor de un célebre diario sobre la guerra civil española, que tras regresar al país fue acusado de sedición, arrestado en enero de 1938 y fusilado dos años más tarde⁹.

Un fenómeno semejante se dio en el campo de las ciencias, donde también surgieron estructuras concentracionarias, o bien, se adaptaron algunas ya existentes (la Academia de Ciencias, bajo cuyo mando y jurisdicción, piramidalmente, se organizaban los centros de investigación, institutos, etc.). De este modo, los científicos también quedaban “colectivizados” en un grado semejante o quizá mayor (dada la naturaleza colectiva de la investigación científica) al de los artistas. El régimen estalinista llegó al punto de crear campos de concentración especiales para los científicos, las llamadas “sharaskas”, con régimen suavizado donde, en cautiverio, trabajaban científicos tan importantes como Nikolai Tupolev, diseñador de aviones, y Alexander Solzhenitsyn, matemático de profesión. Como menciona en sus memorias el hijo de Lavrenti Beria¹⁰, Sergo Beria, gran parte del programa nuclear soviético se realizó en esos campos.

Creadas las U.C. ya fue imposible la existencia del artista al margen de estas; si era revolucionario, “consciente”, “integrado”, debía pertenecer a una U.C., que avalara, sustentara, dignificara y garantizara su *status* como artista. No había artista que no fuera miembro de una U.C.; el negarse a pertenecer a alguna de ellas podía ser visto como una forma de protesta. Cierto es que la vida, la libre creación se imposibilitaba o se dificultaba. No falta el historiador que note un descenso de la producción artística de calidad después de 1932, año que justamente marca el comienzo de la colectivización del arte¹¹.

Antecedentes de las Uniones Creativas

En fecha tan temprana como 1920, el Buró Político emitió un decreto aparecido el 9 de octubre, que supeditaba a los órganos partidistas al Proletcult, siglas de la Organización Para la Cultura Proletaria. En esta etapa, aún “liberal” de la NEP (Nueva Política Económica) con su “regreso” a un capitalismo moderado, a la propiedad privada y al libre comercio, el partido todavía no podía injerir en la creación artística al grado en que le conseguiría Stalin una década después. El documento más importante de los años veinte en la esfera del control estatal del arte es el aprobado por el Comité Central del partido el 18 de junio de 1925, con el título “Sobre la política del partido en el campo de la cultura artística”, cuyo autor fue el “preferido del partido”, Nikolai Bujarin. Este no traiciona su fama de liberal y llega a señalar que “el partido: no puede manifestarse por una u otra dirección artística”

⁹En CHENTALISKI, Vitali. *Le parole ressuciteé. Dans les archives littéraires du KGB*. Robert Lafont, París, 1993

¹⁰En BERIA, Sergo, *Moi otets lavrenti Beria (Mi padre Lavrenti Beria)* Ed. Sovremenni, Moscu, 1994.

¹¹En HELLER, Mijail, *Le Monde Concentrationnaire y la Literature Sovietique*, Editorial 1' Age D' Homme, 1983, págs . 31 y 32.

dejando a los mismos artistas la libertad de escoger, siempre que el contenido responda a la revolución proletaria” (Gorelov: 234).

Durante esta etapa, y a tono con la relativa libertad existente, se crearon asociaciones independientes como *Octubre* que para 1925 agrupaba a escritores provenientes de otros grupos. Algunos provenían del *Taller*, fundado en 1920, de *Primavera Obrera*, de 1922, y de *Joven Guardia* de 1924.

Pero lo que debe ser visto como el verdadero embrión de todas las U.C., tanto por el carácter marcadamente ideologizado de su línea, como por su trabajo estrecho con el partido y la fiereza de sus ataques a quienes no compartían sus lineamientos, es la RAPP, siglas de Organización de Escritores Proletarios de Rusia (Rossiskaya Asotsiatsia Proletarkij Pisatelei), fundada en 1925¹². Los métodos de la RAPP para atacar a quienes consideraban sus enemigos, las publicaciones en la prensa, las delaciones públicas que desenmascaraban el “carácter pequeño burgués” de un autor, o bien, su “pasado no proletario”, serían retomados por las Uniones Creativas. La RAPP tenía su propio órgano de prensa “Literatura Proletaria”, cuyas páginas servían de vehículo tanto para dictar lineamientos a sus miembros y ventilar discusiones sobre literatura proletaria, como para “denunciar” la poca lealtad a la línea partidista de otros grupos de escritores. La RAPP se concebía así mismo como una avanzadilla del partido en el frente literario, donde debía vigilar y dar cuenta de los movimientos de los escritores y, garantizar que estos no incurrieran en traición. Su función era semejante al de una “policía de la moral”, que intervenía cuando algo andaba mal en un ambiente más o menos libre. Desde el momento mismo de su aparición, la RAPP funcionaba en estrecho vínculo con el Comité Central del Partido. Como señala Gromov¹³, en la medianía de los años veinte son frecuentes los encuentros con Stalin, que este utilizaba para “tomar el pulso” de la vida literaria e intelectual del país. Sin embargo, el hecho de que la RAPP existiera conjuntamente con otras asociaciones, eliminaba la posibilidad de un dictado absoluto.

En aquel momento todavía es posible que existan grupos al margen, como la de los “compañeros de ruta”, escritores no proletarios que no compartían la estética obrera de la RAPP y tenían sus propias publicaciones como “Tierra Virgen Roja” (Krasnaya Nov), en cuyas páginas polemizaban con los escritores del RAPP¹⁴.

¹²Sobre la RAPP existe una abundante bibliografía, entre la que cabe destacar: Slonim, Mark, *Portrety sovetskij pisatelei*, París, 1933; STRUVE, G. *Soviet Russian Literature 1917- 1950*, Norman. University of Oklahoma Press, 1951; HAYWARD, M, Labeds L, (eds). *Literature and Revolution in Soviet Rusia 1917-1962*, London, Oxford University Press, 1963; FITZPATRICK, Sheila, *The Commissariat of Enlightenment*. Cambridge, Harvard University Press, 1970; HAYWARD, M, Labeds L, (eds). *Literature and Revolution in Soviet Rusia 1917-1962*, Londres, Oxford University Press, 1963.

¹³En GROMOV, Evguenii. *Stalin. Vlast I iskusstvo (Stalin. Poder y Arte)* Moskva, Isdatelstvo “Respublika”, 1998, pág 151.

¹⁴No deja de ser sintomático que los así llamados “compañeros de ruta” —un término cuyo origen se encuentra en un artículo de Trotsky de 1923 “Literatura y revolución”— crean la literatura más significativa del momento con autores como Boris Piniak, Alexander Kaverin, Mijaíl Zochenko, y el futuro Nobel Borís Pasternak.

Lo que muestra la existencia y funcionamiento de estos grupos artísticos, no sólo en la literatura, sino también en la arquitectura (como los constructivistas) es que existía una situación de relativa libertad (aún con la existencia del Glavlit, principal órgano censor, fundado en 1922, conjuntamente con el Agitprop, departamento de Agitación y Propaganda, que dictaba la línea ideológica y velaba por su observancia), más propia de una tiranía o estado policial, que de un estado totalitario, según la distinción que debemos a Hannah Arendt¹⁵.

La diversidad de la creación artística, la total ausencia de debate público, habría de desaparecer a partir de 1932 bajo el férreo control partidista que impidió la producción de obras relevantes o meramente críticas. Las pocas obras relevantes del estalinismo, como la de Mijaíl Bulgakov o Andrei Platonov, autor que tras ser víctima de una campaña de prensa por difamador (que comienza el propio Stalin)¹⁶ es relegado al ostracismo y más tarde, llegan a arrestarle un hijo.

Como ya se ha dicho, Stalin sigue muy de cerca las agrupaciones de escritores¹⁷. Y entiende lo imperfecto que era, bajo ese esquema, el control que se ejercía sobre los creadores, lo insuficiente que resultaban los métodos de presión, la demasiada independencia no sólo de los escritores no agrupados en asociación alguna bajo el control del partido, sino la de los miembros de organizaciones como la propia RAPP, encabezados por Lev Aberbach (1903-1939), de quien Stalin, por ejemplo, debió defender a Alexei Tolstoi, el ex conde que había regresado de la emigración y escrito una halagadora y “necesaria” novela sobre Pedro I, en la que los lectores “establecieron un justificador paralelo entre el terror de Stalin y el del zar modernizador” (Simonov: 73). De modo que al eliminar a la RAPP en 1932 y a su odiado líder Aberbach (quien era cuñado de Guenrij Yagoda, el jefe del NKVD¹⁸), Stalin logró un doble objetivo: se ganó el prestigio de haber acabado con una organización que tiranizaba la vida literaria, mientras preparaba la creación de la Unión de Escritores, cuya capacidad de hostigamiento superaría al de la RAPP y serviría de modelo para la completa supeditación de la creación artística.

La creación de la Unión de Escritores en 1932, marcaría el fin de la existencia de grupos independientes, no sólo en la literatura sino en todo el panorama artístico. “Con la caída de la RAPP, escribe Nadezhda Mandelstam en sus memorias, acabó toda lucha literaria” (Mandelstam: 212). A partir de ese momento, la creación de una agrupación de artistas, aún si sus fines concernían sólo a la

¹⁵En ARENDT, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo*. Ed. Taurus, Barcelona, 1989. Pág 565.

¹⁶En PLATONOV, Andrei. *la patria de la electricidad y otros relatos*. Círculo de Lectores; Barcelona, 1999. Pág 327, 328.

¹⁷Para André Siniavski, el interés de Stalin hacia el intelectual parte de que “si se observan los mandamientos concretos para la formación del ‘hombre nuevo’ se descubre allí una ley muy interesante: la intelectualidad es presentada como uno de los adversarios más serios, tal vez como el más peligroso psicológica y moralmente” (SINIAVSKI1990: 135).

¹⁸En ORLOV, Alexander, *Historia secreta de los crímenes de Stalin*, México, 1956, pag.322

creación artística, podía ser considerado un acto de sedición¹⁹.

Las Uniones Creativas

Redactado por el propio Stalin, según consta por las correcciones hechas sobre el borrador²⁰, el 23 de abril de 1932 se publicó la resolución del Comité Central del Partido Bolchevique de la URSS: “Sobre la reconstrucción de las organizaciones literarias y artísticas”, que marcaría el comienzo del más férreo y absoluto control sobre todas las manifestaciones artísticas. Como ya se dijo antes, el uso del término colectivización no es gratuito, al contrario, la cercanía con la campaña de la colectivización forzada que hacía estragos en el campo, revela que una misma lógica regía ambos esfuerzos encaminados a acabar con el “productor libre”²¹; y que la misma concepción de agrupación colectiva, de productores que deben atenerse a un plan y a unos lineamientos, subyace en ambas creaciones: la de los koljoces y sovjoces y las Uniones Creativas.

El núcleo de cada unión, de conformidad con el texto del decreto, debían ser las ya existentes fracciones comunistas en cada una de las ramas artísticas. La resolución llamaba a “unir a todos los escritores soviéticos que apoyan las plataformas del poder soviético y que participan en la construcción socialista, en una única unión de escritores soviéticos con una fracción comunista dentro de ella”²².

El resultado directo de este decreto fue la creación del comité organizador encargado de fundar la primera de las Uniones Creativas, la Unión de Escritores. La misma resolución también proporcionó la base teórica para la creación del Comité para Asuntos del Arte, en 1936, una suerte de mega Unión Creativa que dependía directamente del Comité Central. Por su importancia en el surgimiento de lo que serían las demás Uniones Creativas, y por la fecha de su aparición, (1932) cabe ver la Unión de Escritores de la URSS como modelo de las demás U.C. que irían surgiendo hasta abarcar todas las manifestaciones artísticas.

Algunas tardarían años en consolidarse, lo que quizá debe atribuirse a la poca fiabilidad política de sus representantes (músicos, cantantes; etc.), entre los cuales había muy pocos miembros del partido a los que Stalin podía usar como su vanguardia. Sin embargo, en el lapso que va de 1932 a 1948, casi todas las U.C. estaban ya constituidas, con sus estatutos, sus órganos de prensa, sus fondos

¹⁹ No fue sino hasta mucho después de 1953, en la década de los 70's cuando volvieron a surgir asociaciones como Metropol, en la que participaron escritores y artistas disidentes.

²⁰ En GROMOV, Evguenii. *Stalin. Vlast I iskusstvo (Stalin. Poder y Arte)* Moskva, Isdatelstvo “Respublika”, 1998, pág 139.

²¹ Ver por ejemplo, palabras de Nikolai Kirov, pronunciadas en un discurso de ese mismo año de 1932: “al desarrollar ampliamente el comercio soviético a la vez eliminamos de raíz al particular, al especulador”. Citado en *Tolkovy Slovar yazika sovdepi*. San Peterburgo, Folio Press, 1998, p. 656

²² En *O sovietskoi y partinnoi pechati. Sbornik dokumentov* (Sobre la literatura partidista y soviética. Compilación de documentos). Moscú, 1954. pag. 103

administradores de las finanzas, y con un funcionamiento que, salvo algunas diferencias, repetía el de la primera de todas, la Unión de Escritores. Durante las grandes purgas y los principales periodos de terror abierto o de alta intensidad, las U.C. demostraron su eficacia como instrumentos de control de la creación: cuando se les exigió²³, aportaron sus cuotas de “formalistas”, “cosmopolitas”, “enemigos del pueblo”, pero también justificaron y sancionaron el terror abierto con filmes, obras de teatro y novelas.

La Uniones Creativas como instrumento del terror. Funcionamiento del sistema

Un organismo más eficaz se encargó de supervisar, coordinar y dirigir el trabajo de todas las U.C. El 18 de enero de 1936 el diario “Pravda” publicó la disposición sobre la creación del “Comité para los Asuntos del Arte” que funcionaría adjunto al Comité Central del Partido Comunista de la URSS. Entre las funciones del comité estaban: dirigir “todos los asuntos relacionados con las artes, así como los espectáculos, el cine, instituciones musicales, artísticas, escultóricas y otras, incluidas las instituciones encargadas de la preparación de cuadros dirigentes para el cine, el teatro, la música y las artes plásticas”²⁴. El 31 de enero del mismo año el Comité Central emitió una disposición para colocar bajo el mando del recién creado Comité varios órganos de prensa (“Sovietski Teatr” y otros). De este modo, lo que en realidad se creó fue una mega U.C. que paulatinamente fue desplazando de sus funciones al Ministerio de Educación, la institución que según la Constitución de 1924 tenía a su cargo el trabajo cultural y las instituciones culturales y creativas.

Otra resolución del Buró Político, firmada por Stalin y Molotov y con fecha del 7 de enero de 1936, encargó la dirección del nuevo organismo a Platón Kerzhentsev, un personaje menos conocido en Occidente que Mijaíl Zhdanov, el ideólogo del partido, pero cuyo papel en la segunda mitad de la década de los treinta, fue infinitamente más importante en el control del pensamiento, de la creación artística y como modelador de lo que tal vez fue la mayor de las realizaciones del arte estalinista: el culto a la personalidad de Stalin²⁵.

Comienzan a funcionar las uniones creativas a partir de “lineamientos” o directivas que principalmente procedían de tres fuentes distintas: del Comité Central del Partido (o bien de Stalin personalmente), del Comité para Asuntos del Arte y del propio Secretariado de la Unión; en este último caso emanaban de Congresos, pero también de sesiones cerradas a las que podía asistir un miembro del Buró Político o del Comité Central. Era un mecanismo complejo que se perfeccionó con el tiempo pero que todas las U.C., sus filiales y sus miembros por separado, llegaron a asimilar

²³En CHENTALISKI, Vitali. *Le parole resuscitée. Dans les archives littéraires du KGB*. Robert Lafont, Paris, 1993

²⁴En *Pravda*, 18 de enero de 1936, p. 3

²⁵ En GROMOV, Evguenii. *Stalin. Vlast I iskusstvo (Stalin. Poder y Arte)* Moskva, Isdatelstvo “Respublika”, 1998.

como si prescripciones de carácter abiertamente obligatorio.

Una fuente importante de lineamientos eran los Congresos que periódicamente celebraban las U.C. como el sonado Primer Congreso de la Unión de Escritores, que, en 1936 proclamó el “realismo socialista” como el único método creativo de los escritores soviéticos. Estos congresos aprobaban resoluciones y “documentos rectores” que debían ser puestos en práctica (el equivalente a los planes quinquenales en la producción) y por cuyo cumplimiento se velaba a la vez que se castigaba su no observancia.

Otra fuente de lineamientos eran las resoluciones aprobadas directamente en los congresos del partido. Un ejemplo de ello, es el libro (uno de tantos): *El partido sobre el cine*, conformado por tres capítulos: “Lenin sobre el cine”, “Stalin sobre el cine” y “Resoluciones de los congresos del partido y del Comité Central del Partido que también podían ser complicaciones con palabras y citas de altos dirigentes del ramo cinematográfico”²⁶.

Los lineamientos eran también de naturaleza verbal (instrucciones directas de Stalin o de algún otro líder) o insinuadas: por medio de artículos en la prensa, reseñas favorables o desfavorables, campañas orquestadas.

Los lineamientos no eran encargos propiamente dichos, aunque algunos, provenientes de Stalin en su mayoría, si lo fueron. En general, estos concernían a asuntos de actualidad política, la manera cómo tales asuntos debían ser tratados, en estricta observancia del realismo socialista, etc. Se enviaban notificaciones a determinados artistas o bien les hacían llegar cartas para que estas fueran discutidas en el seno de la U.C.

El sistema funcionaba a todos los niveles del país, en las U.C. locales, filiales de la Unión Central, de Moscú. Para cada uno de los mecanismos mencionados arriba haré un análisis cronológico que ilustraré con ejemplos tomados de la prensa, memorias, testimonios.

I

a) A veces era un crítico el que, en una carta privada —una delación—, daba a la vez de “alerta” a la dirección de alguna U.C. o directamente a la dirección partidista sobre un caso en particular o sobre un fenómeno indeseable. En 1946 el crítico B.S. Ponomariov escribió a Gueorgui Malenkov, miembro del Buró Político, sobre “la indeseable situación en el teatro soviético donde abundaban obras de autores extranjeros cuya abrumadora presencia dejaba en desventaja a la “saludable dramaturgia soviética” (Afanasiev: 112). La “señal” fue oída y el Comité Central “reaccionó” correctamente: ese mismo año emitió la resolución “Sobre el repertorio de los teatros dramáticos y medidas para su mejoramiento”. La cantidad de obras de dramaturgos soviéticos “aumentó drásticamente y ese año recibieron el premio Stalin varios dramaturgos con obras correctas” (Idem).

(No estoy, sin embargo, interesado en detallar los lineamientos estéticos

²⁶ De *Partia o kino. Sbornik dokumentov*, Moscú, 1947.

como uno que llegaba a estipular que los “compositores [soviéticos] deben crear canciones “fáciles de tararear para acompañar el trabajo”²⁷, sino la manera en que se instrumentaba la obediencia).

b) Otros documentos que permiten tipificar el funcionamiento de las U.C. bajo el control del partido, son las cartas que recibían en el Comité Central proveniente de la primera de la Uniones, la de escritores. Una carta, enviada por un dirigente de la Unión de Escritores, Vladimir Stavski, el 2 de noviembre de 1937, en plena purga, muestra varios de estos mecanismos al detalle. La misiva fue enviada a Lev Mejlis, Director del “Pravda”, y en aquél entonces jefe del departamento de prensa del Comité Central. La carta ocupa nueve cuartillas mecanografiadas y constituye un detallado informe sobre el funcionamiento interno de la unión. Stavski comienza ventilando cómo el secretariado le encargó a dos críticos, Yudin y Rozental “preparar el informe *XX años de literatura soviética*” y sin embargo “en abierta burla nada partidista” ninguno de los mencionados críticos habían hecho correctamente su trabajo. ¿Cuál es la razón de esto? se preguntaba el autor de la carta. “El deplorable estado en que se encuentra “nuestra crítica”. Por otra parte, las revistas “El Crítico Literario” (Literaturny kritik) y “Panorama Literario” (Literaturnoye ovozrenie) de las cuales son redactores los mencionados críticos, “no pertenecen a la Unión de Escritores” y lo que es más, las redacciones de ambas revistas no cooperan, no interactúan con la fracción partidista”. Esta situación ha permitido que, por ejemplo, “los errores sacados a la luz durante el seminario del diario “Pravda”, el verano de 1936, concerniente a los “sociólogos vulgares [...] fueran reflejados de manera muy deficiente por ambas publicaciones y sus errores no fueran explicados al público”.

Además “a espaldas de la revista *El Crítico Literario* y de sus redactores, se oculta Elena Usievich, de quien se dice que trajo a la literatura al terrorista Vasiliev”²⁸. Ambas revistas a veces nos ayudan, pero la mayoría de los casos entorpecen el buen funcionamiento de la Unión de Escritores [...]

“Y lo cierto es que hasta el presente siguen sin ser desenmascarados el corifeo e ideólogo del grupo trotskysta “Centro Literario del Constructivismo”, Korneli Zelinski. Toda la labor de investigación a los ex grupos literarios-políticos que le fue encargada a los camaradas Yudin y Rozental aguarda su ejecución. En un intento de hacer adelantar este asunto averigüé lo siguiente: el grupo “Centro Literario del Constructivismo” fue creado siguiendo órdenes de Trotsky a través de su sobrina Vera Inber [...] (Las acusaciones siguen, el informante menciona los nombres de por lo menos veinte personas a quienes caracteriza negativamente de “contrarrevolucionarios” y “sin desenmascarar”. Lo importe es señalar que cuando se busca la ficha biográfica de todas estas personas, tienen como fecha de

²⁷De OLJOVSKI, Andrei, *Music under the soviets. The agony of Art*, N.Y.,Frederick A. Prager Inc, 1955, p. 49-50.

²⁸ El novelista Pavel Vasiliev (1910-1937), fue fusilado acusado de enemigo del pueblo en 1937.

fallecimiento los años que van del 37 al 40, es decir, todas fueron confinadas a los campos o fusiladas, víctimas del terror abierto.)

Entre los errores del grupo de críticos que menciona el autor de la carta está “haber permitido la publicación en la revista *Nuevo Mundo (Novy Mir)* Pikel [un escritor anteriormente fusilado] que en el aparato de Nuevo Mundo trabajó N. Smirnov, un trotskysta ahora en prisión [...]”

Más adelante, tras acotar con citas textuales las declaraciones de otras personas que mencionaba la carta, termina diciendo: “y se afirma todo esto después de los lineamientos del camarada Stalin sobre el realismo socialista”.

Al final, tras otras dos páginas con “denuncias termina: “propongo 1) liberar a los camaradas Yudin y Rozental de sus cargos en las revistas antes mencionadas; 2) considerar a partir de hoy como pertenecientes al sistema de la Unión de Escritores a las revistas antes mencionadas, “El Crítico Literario” y “Panorama Literario”²⁹.

Este documento muestra todo el instrumental que permitió ejercer el control: delación, esbozos biográficos que señalaban vínculos con fracciones políticas heréticas (el trotskysmo) etc., así como a qué instancias se dirigían semejantes reportes: al Departamento para la Prensa del Comité Central, al Comité para los Asuntos del Arte, al Departamento Ideológico del Buró Político, y por último, al camarada Stalin en persona, que son las instancias de las que también se espera respuesta y lineamientos.

Otra información que aporta el documento es el papel que se le otorgaba a los mecanismos “internos” o especializados de denuncia, es decir, a la crítica especializada. Para lo cual, se consideraba pertinente que las revistas donde se publicaban esas críticas, siempre portadoras de lineamientos, pertenecieron al sistema de las U.C.

La carta también funcionaba como una delación que proporcionaba datos importantes para los órganos de represión, tales como filiación artística y política, pasado biográfico, simpatías o afinidades políticas, etc., lo que en la práctica convertía a las Uniones Creativas en extensiones de los órganos de seguridad.

II

Otro documento nos permite apreciar la operación inversa: cuando los informantes eran los propios “órganos” (la policía secreta) que con ello “orientaban” a las Uniones Creativas sobre como proceder con alguno de sus miembros. Estos informes solían ser elaborados por agentes del Departamento del Control Ideológico de la policía, quienes elaboraban detallados análisis de las obras de un autor ante el cual la Unión Creativa no había “reaccionado adecuadamente”. Entonces se le mandaba un informe que era una orden expresa para que “tomaran medidas”.

Estos informes tenían la extensión y el aparato crítico de una reseña especializada (toda vez que, evidentemente, se trataban de agentes con preparación

²⁹En *Voprosy literatury (Cuestiones de literatura)*, N° 5, de 1997, p. 34, 36

intelectual) en las que se pasaba revista tanto a la biografía del artista como a aspectos formales de su obra. En muchos casos, la reseña que luego se publicaba en la prensa especializada de circulación nacional, estaba basada en estos informes de los que se reproducían no sólo los puntos de vista, sino frases enteras, textualmente.

Sirva de ejemplo el informe encontrado recientemente en los archivos del KGB sobre la obra del escritor Andrei Platonov. El análisis comienza señalando que Platonov era “hijo de un obrero y el mismo había sido obrero”. [Observación que corresponde a dejar claro su “procedencia social”, un punto indispensable en todo cuestionario] Platonov [continúa el informe] evitaba a los escritores profesionales. Mantenía unas relaciones poco sólidas con un reducido grupo de escritores [...] que, sin embargo, lo consideraban un verdadero maestro [...] Su obra *En provecho*, es una sátira de los koljoces [...] Las obras escritas después [...] hablan de una profundización de la actitud antisoviética de Platonov. Todas se caracterizaban por un enfoque en esencia satírico y contrarrevolucionario hacia las cuestiones fundamentales de la construcción del socialismo [...]” Firmado: Responsable operativo de la sección 4 del Departamento Político Secreto de la OGPU, Shivarov” (Platonov: 327-328).

Si se compara la fecha cuando se escribió este informe y el comienzo de la campaña que organizó la Unión de Escritores contra Andrei Platonov, miembro suyo desde 1932, queda claro que esta organización no actuó por cuenta propia. La campaña en la prensa, los artículos publicados³⁰, mencionaron los mismos puntos señalados por el informe policial, conforme había quedado establecido por una regla no escrita. En mayo de 1938 le arrestan un hijo, pero lo dejan en libertad, quizá por las dos cosas que se mencionan en el informe: que se reunía poco con escritores, y por lo tanto su impacto social no era grande, y que estos lo consideraban un maestro. No obstante, se pone en marcha la maquinaria: las revistas “Bolshevik” y “La Gaceta Literaria” (órgano principal, del secretariado, de la Unión de Escritores) Platonov no publicaría nada hasta la II Guerra Mundial, y *Chevengur*, su principal novela no fue editada sino hasta 1988.

III

Las memorias de Konstantin Simonov, célebre escritor de la época muy allegado a Stalin por los altos cargos que llegó a desempeñar, muestran cómo el lineamiento también venía directamente de los altos dirigentes del partido, principalmente de Stalin, que utilizaba las reuniones para el otorgamiento de los premios “Stalin” (y también reuniones del Comité Central) para “bajar” estos “lineamientos”. Como muestran los documentos, Stalin también envió resúmenes como los anteriores, redactó los textos de decretos y resoluciones para las U.C., etc.³¹

Simonov da cuenta de una reunión celebrada el 14 de mayo de 1947, en el

³⁰En PLATONOV, Andrei. *la patria de la electricidad y otros relatos*. Círculo de Lectores; Barcelona, 1999.

³¹En MAXIMENKO, Leonid, *Sumbur vmesto muziki. Staniskaya kulturnaya revoluitsia*. (El Caos en lugar de música revolución cultural de Stalin). Yuridicheskaya Kniga, Moskva, 1997.

Kremlin, en presencia de Konstantin Fadeev, entonces secretario de la Unión de Escritores, así como de importantes críticos, miembros del Buró Político y de representantes de otras Uniones Creativas. Su testimonio nos permite ver un eslabón de toma de decisiones todavía más alto y cómo el interés de Stalin por las U.C. no había decaído, casi 15 años después de creada, y seguía interviniendo en sus asuntos internos, aún en los de menor importancia.

El primer asunto que se ventiló en la reunión fue el de aumentar la plantilla de una comisión interior para asuntos fiscales. “Hay que aumentar la plantilla” dictaminó Stalin. Luego se vio el asunto de las viviendas de los escritores y Stalin también dictaminó al efecto, en el sentido de que “estudiaría la cuestión”. Luego preguntó: “¿Qué temas elaboran ahora los escritores soviéticos?” Tras escuchar algunas opiniones, Stalin lanzó su “lineamiento”:

Hay un tema importante en el que debemos interesar a los escritores. Es el tema de nuestro patriotismo soviético. Si tomamos a nuestra intelectualidad media: científicos, profesores, médicos, tienen insuficientemente inculcado el sentimiento patriótico soviético (Simonov: 75-77).

Stalin y el partido ya habían insistido en esto antes. En un ejemplo de cómo los lineamientos del “líder” eran publicados en la prensa como “reflexiones” propias de un crítico, diez años antes ya había aparecido en la “Gaceta Literaria” el artículo “Creemos una literatura histórica” que decía textualmente:

recientemente salió a la luz el *Breve curso de historia de la URSS*, escrito sobre la base de las observaciones históricas de los camaradas Stalin, Kirov y Zhdanov. Este manual ofrece una verdadera historia marxista de nuestro pasado, libre de deformaciones y malas interpretaciones. A raíz de su publicación y dado el enorme incremento del interés del pueblo soviético por su historia, ante nuestros literatos se plantea una tarea de enorme importancia (Gromov: 395).

Y en efecto, más de un crítico literario de la época registró en ese período un florecimiento inusitado de la novela histórica³².

El análisis concreto de cada una de las U.C., permite demostrar como éstas apoyaban ambos tipos de terror con su prestigio, cómo servían para ilustrarlo, dignificarlo. Su importancia no sólo estuvo dada por su eficiencia administrativa sino por su producción, un arte con características muy específicas que terminó moldeando la fisonomía del estalinismo.

Prebendas y privilegios

Tras la decisión de entrar a una U.C. estaba la coerción, pero también, como señala

³²En LO GATTO, Ettore, *La Literatura ruso soviética*. Ed. Losada. Buena Aires, 1973, pág. 313.

Sheila Fitzpatrick³³, la posibilidad de obtener prebendas. En el sentido opuesto del TBI, los privilegios son un elemento importante para entender el funcionamiento de la U.C., el premio por el buen comportamiento, la señal de que la actividad del artista no se percibía como un peligro para el partido. De modo que, como muestra la misma autora, bajo Stalin, en pleno auge del terror, el país fue testigo de un enorme auge de los privilegios: viajes a balnearios, otorgamiento de casas de campo y los autos extranjeros, la apertura de ciertas “tiendas cerradas” (*zakritie raspiedeliteli*) donde los “integrados al sistema”, podían abastecerse, etc.

En la práctica, las U.C. funcionaban también como un *zakriti raspiedelitel*, en los que el afiliado tenía acceso a bienes y prebendas, vedados a los no afiliados. La división que terminó introduciendo esta práctica fue enorme, así como la mala conciencia en quienes detentaban los privilegios. Menciona Nadiezhda Mandelstam cómo, tras el arresto y desaparición de Isaac Babel, en la Unión de Escritores se debatió ampliamente quién ocuparía su casa de campo, “sin que el destino de aquél, ahora un apestado, se mencionara ni una vez” (Mandelstam: 227).

Este sistema de distribución paralela incluía también restaurantes para artistas, tiendas con artículos de importación, casas de campo en el famoso Peredelkino la aldea para escritores cerca de Moscú, etc.

La viuda de Mandelstam cuenta las vicisitudes de un escritor sin casa, a quien, finalmente, como por arte de un milagro, la Unión de Escritores le asignó un departamento y el alivio que experimentó³⁴. Esta capacidad de dar y quitar que tenía la Unión de Escritores se constituyó en un mecanismo importantísimo de castigo o estímulo a los creadores. Semejante dependencia se dio en otras esferas, en otras U.C. Eran, según la misma autora, “los elegidos para el bienestar” (Idem: 322).

La Unión de Escritores

La primera en crearse y que como se ha dicho, Stalin usó como modelo experimental de las demás U.C., fue la Unión de Escritores, creada tras un sonado congreso en el que participaron los más importantes escritores soviéticos del momento. Los estatutos, aprobados en 1934, aportaron una definición “de realismo socialista como el método base de la literatura soviética y su crítica literaria”³⁵. La Unión de Escritores agrupaba a 2 500 escritores y su secretario, hasta 1936, año de su muerte, fue Máximo Gorki.

Esta unión, la más importante de todas, llegó a poseer bajo su control el Fondo Literario, institución que concentraba y administraba las finanzas y

³³En FIZPATRICK, Sheila, *The everyday stalinism. The Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s*. Oxford University Press, N.Y., 1999. Capítulo “The magic tablecloth”

³⁴En MANDELSTAM, Nadiezhda, *Contra toda esperanza. Memorias*. Alianza editorial. Madrid, 1984. 500 pp.

³⁵En *O sovietskoi y partinnoi pechati. Sbornik dokumentov* (Sobre la literatura partidista y soviética. Compilación de documentos). Moscú, 1954. pag. 104

honorarios de publicaciones en el extranjero y en territorio soviético, el Instituto Literario de Moscú, encargado de formar y moldear convenientemente escritores soviéticos, la mayor cantidad de publicaciones que llegara a poseer U.C. alguna con revistas tan influyentes como “Novy Mir” (Nuevo Mundo), “Voprosy Literaturny”, “Literaturnaya Gaceta” (la Gaceta *Literaria*, órgano del secretariado de la Unión) y otras. Estos diarios, como los órganos pertenecientes a otras uniones creativas, jugaron un papel determinante en el control de las ideas partidistas en la literatura, la denuncia, el desenmascaramiento y la sanción del terror que se le aplicaba a sus miembros. Sus páginas no sólo se hacían eco de las más importantes campañas, sino que las dirigían para golpear a uno u otro artista y sirvieron como instrumento tanto para aterrorizar a sus miembros como para ensalzar a los “integrados”.

La Unión de Arquitectos

Creada en 1932 con base en el decreto del Comité Central del 23 de abril del mismo año “Sobre la reconstrucción de las organizaciones literarias y artísticas”, sus estatutos fueron aprobados en 1937 y el primer congreso fue celebrado ese mismo año. Los objetivos que se declararon en ese congreso fueron “aumentar el nivel profesional de los arquitectos soviéticos, apoyo de las iniciativas y las innovaciones en la lucha por la observancia de las ideas comunistas”³⁶.

El sistema de la Unión de Arquitectos incluía “uniones de rango republicano, así como organizaciones locales en las provincias, territorios autónomos” y demás unidades administrativas del país soviético. Su órgano de prensa era la revista “Arquitectura de la URSS” que era también la publicación del Comité de Construcción Civil y Arquitectura adjunta al Gostroi de la URSS (Ministerio de la Construcción).

Al frente de esta Unión se colocó a un arquitecto cuya trayectoria repitió el camino de artista “libre” a artista “colectivizado”, que se dio en todas las otras Uniones Creativas. Alabian Karo Semionovich (1897-1959) había sido en los años veinte, adepto al constructivismo y miembro fundador de la independiente Sociedad Nacional de Arquitectos Proletarios, VOPRA, (Vsesoyusnoe Ovshevstvo Proletarskij Arjitektorov). Para 1939, sin embargo, ya está al frente de una construcción que simboliza el estalinismo en la arquitectura, con su tendencia al clasicismo, monumentalismo y ecléctico: el pabellón de Armenia de la Exposición de los Logros de la Economía Soviética.

La evolución estilística también aquí demuestra la no libertad de elección: del vanguardismo constructivista al clasicismo pomposo del así bautizado “estilo imperial estaliniano”. Un estilo pomposo y abigarrado cuyo último fin es realzar el poder estatal, la importancia del aparato y la insignificancia del ciudadano.

No hay que olvidar que las grandes obras arquitectónicas del estalinismo se acometieron cuando la situación económica del país no era nada boyante. En 1936,

³⁶ Idem

año de la inauguración del fastuoso metro de Moscú, cada una de cuyas estaciones costó varios millones de rublos, en las aldeas seguían muriendo campesinos de hambre³⁷.

La Unión de Cineastas

A pesar de que Lenin había declarado a principio de los veinte que “de todas las artes, para nosotros las más importante es el cine” y del formidable papel que se le asignó bajo el estalinismo como instrumento de propaganda (de lo que dan fe películas como *El prado de Bezhin*, sobre el caso del Pavlik Morozov, *Chapaev*, de los hermanos Vasiliev, *El gran ciudadano* de Borís Shumiakin, y otros), los directores no son agrupados en una U.C. sino hasta 1957, fecha tardía que no significa, en ningún caso, que no quedaran bajo la mirada de los órganos. Las razones son varias, entre las que cabe señalar el relativo pequeño número de cineastas y el carácter colectivo e industrial de esta forma artística, lo que permite un control más eficaz de todos sus procesos creativos al estar más expuestos.

Mediante los mismos mecanismos ya probados en las otras U.C., a los cineastas (muchos de ellos de renombre mundial como Pudovkin, Einseintein, Dovzhenko) se les “bajan” lineamientos de manera indirecta y directa sobre qué debían filmar, cómo mostrar a los héroes de la Revolución, qué tratamiento darle a los recientes juicios, a los traidores. Los objetivos que perseguía Stalin eran siempre de índole político. A Stalin no le interesa marcar una tendencia estética ni que se abordara tal o cual tema, con tal o cual enfoque formal partiendo de una razón meramente artística.

A finales de los treinta ante la inminencia de la guerra con la Alemania nazi, Stalin decide relanzar el concepto de patria como un valor “soviético”, los cineastas recibieron la orden de filmar películas sobre el glorioso pasado y que mostraban las figuras de Alexander Nevski, Iván el Terrible, y Pedro I.

Un ejemplo de influencia directa lo ilustra el caso de la filmación de la película histórica *Minin y Pozharski* por Pudovkin, la historia de los dos ciudadanos ejemplares que a fines del siglo XVI durante el período conocido como la *Smuta* (de los disturbios) expulsaron a los polacos de Moscú. Pudovkin, de quien se esperaba que hiciera el filme se opuso en un primer momento porque confesó que el tema no le interesaba, no se avenía a su programa artístico. entonces se le hizo saber, que era una sugerencia que venía de “arriba” y filmó la película³⁸.

Stalin también utilizó al cine para presentar una visión redactada de ciertos hechos cardinales de su propia política. Así, pocos años después del asesinato de Kirov, cuya autoría hoy se atribuye ampliamente al dictador, Stalin revisó, anotó,

³⁷En CONQUEST, Robert, *The harvest of sorrow Soviet Collectivización and the Terror Famine*. Oxford University Press, New York, 1986.

³⁸En GROMOV, Evguenii. *Stalin. Vlast I iskusstvo (Stalin. Poder y Arte)* Moskva, Isdatelstvo “Respublika”, 1998, pág 377.

redactó y dio instrucciones al director Boris Shumiakin sobre el filme *El Gran ciudadano*³⁹.

Un importante testimonio sobre el uso del cine por Stalin como elemento justificador del terror, lo dio el escritor Konstantin Simonov en sus memorias:

La figura de Iván el Terrible era importante para Stalin como reflejo de un tema personal: la lucha con los enemigos internos, contra la insubordinación de los boyardos, lucha unida a las aspiraciones de la centralización del poder. Había aquí un elemento de autojustificación histórica [...] (Simonov: 59).

La Unión de compositores

Un caso semejante de cristalización tardía de su “colectivización” la da la Unión de Compositores que fue creada entre 1932 y 1957. Esta agrupación, que reunió a compositores e historiadores de la música, fue creada en 1932 con base en el mismo decreto o disposición sin que, no obstante, llegara a constituirse orgánica y funcionalmente. Entre sus objetivos declarados estaban “afirmar los principios del realismo socialista, velar por el crecimiento artístico del compositor soviético y su desarrollo de profesionalismo artístico” (Gromov: 235).

Entre 1932 y 1940 surgieron Uniones de Compositores en Moscú, Leningrado y las principales capitales de provincia. En 1939, por una disposición del Comité para los Asuntos del Arte de la URSS se creó el Comité Organizador de la Unión de Compositores.

Como en las otras U.C., los lineamientos o directivas, se transmitían a través de las publicaciones de la Unión como “El compositor Soviético”, “La Música Soviética” y “Vida Musical”. Sin embargo, si el “fenómeno” que buscaba atajar al partido era de mayor connotación, se recurría a publicaciones de mayor circulación y alcance, comenzando por el propio “Pravda” pasando por “Izvestia” (órgano del gobierno) y terminando por publicaciones de otras U.C. como la “Gaceta Literaria” o algún diario local donde se “denunciaba” el “cosmopolitismo” (campana de 1948) de una orquesta de provincia, la mayoría de los músicos de la cual eran de origen judío.

Donde hay que buscar la más importante “música soviética” de aquél período, la música que más se moldeó para que encajara con los lineamientos partidistas, es en el cine. La música para películas como *El pastor y la porqueriza* muy popular por tratarse de un pastor georgiano y una porqueriza rusa, con claras alusiones políticas, fue creada por Jrennikov, que se encontró a partir de 1948 al frente de la Unión de Compositores, y era una música, “atravesada de optimismo”⁴⁰.

Lo interesante en este caso es que, por como demuestra Leonid Maximenko,

³⁹En MAXIMENKO, Leonid, *Sumbur vmesto muziki. Staniskaya kulturnaya revoluitsia. (El Caos en lugar de música revolución cultural de Stalin)*. Yuridicheskaya Kniga, Moskva, 1997.

⁴⁰En OLJOVSKI, Andrei, *Music under the soviets. The Agony of Art*. Frederick A. Prager Inc. N.Y., 1995. Pág 61

autor de *Caos en lugar de música: la revolución cultural de Stalin*, la lucha contra el formalismo se desató en torno a una ópera del entonces joven compositor Dmitri Shostakovich, a quien el 29 de enero de 1936, Pravda le dedicó un editorial que al momento se constituyó en programa de la lucha contra el formalismo en la composición soviética y sirvió de base a numerosas acusaciones y arrestos⁴¹.

Unión de Pintores

La creación de la Unión de Pintores también abarcó un lapso de veinte años, de 1932 a 1957, lo que aquí tampoco es indicativo de que los pintores quedaran fuera del control partidista, no sometidos a los mecanismos de coacción que tan buenos resultados daban. Sencillamente, por tratarse de artes más elitistas, de menor alcance, funcionaban según directivas del Comité para Asuntos del Arte. Lo que sí es cierto, es que en el seno de las asociaciones de pintores, funcionaban los mismos mecanismos de denuncia y control.

En 1939, con la aprobación del Comité para Asuntos del Arte, Alexander Mijailovich Guerasimov (1881-1963), conocido pintor figurativo de la URSS, asumió la secretaría general de la Unión. A él se deben cuadros emblemáticos de la época como "*Iosif Stalin y Voroshilov en el Kremlin*", que le valieron ser condecorado con la orden Lenin⁴².

En el caso de los pintores, los mecanismos de exclusión de los no miembros, de los pintores marcados, era más o menos el mismo con las especificidades que dicta este arte. La Unión de Pintores era dueña de las principales galerías, donde sólo podían exponer los miembros de la unión, así como de los talleres, tiendas de materiales, etc.

También disponía de una institución semejante al Fondo Literario, el Fondo Artístico de la URSS, cuya función, como en su análogo, era concentrar y administrar el dinero proveniente de la venta de cuadros, subastas, etc. También poseía y administraba editoriales, como El Pintor Soviético, que publicó álbumes con los cuadros necesarios y daba espacio a resoluciones del Comité Central, del Comité para los Asuntos del Arte, así como críticas en las que se denuncia el abstraccionismo y otras corrientes provenientes de Occidente. Quienes la cultivaban eran acusados de "cosmopolitas" e iban a dar al campo.

Conclusión

Cuando se constata la uniformidad y monotonía del arte soviético, del arte imbuido por el realismo socialista, pocas veces se tiene en cuenta de qué modo se logró esa

⁴¹En MAXIMENKO, Leonid, *Sumbur vmesto muziki. Staniskaya kulturnaya revoluitsia. (El Caos en lugar de música revolución cultural de Stalin)*. Yuridicheskaya Kniga, Moskva, 1997. Págs. 83 y 137.

⁴²En *Bolshaya Sovietskaya Enciclopedia*, Tomo 4, Pág 355.

uniformidad, no se tiene claro cuáles fueron los mecanismos de coacción utilizados para lograr encajonar un arte que en las dos primeras décadas del siglo había dado muestra de una vitalidad impresionante, colocándolo a la vanguardia del arte mundial (los Ballet Rusos, Vasili Kandinski, Kasimir Malevich, etc.).

La creación de las U.C. dio a Stalin un control jamás visto sobre la creación artística. Como ya se dijo antes, el esquema se instauró también en el campo de la investigación científica, donde en mayor o menor grado repitió las características aquí expuestas. Desde 1932 hasta 1953, años que abarca esta investigación, el control fue total y la pena por la desobediencia fue la marginación, el internamiento y la muerte. La transparencia total (fenómeno que se analiza en otro capítulo de mi investigación: La antesala del Gulag: El Terror de Baja Intensidad en la URSS: 1929-1953) significó que los creadores debieron trabajar bajo la mirada de los órganos, que intervenían no sólo para orientar, sino para castigar. El resultado, desde el punto de vista del objetivo de Stalin, fue brillante el gusto de obediencia y control de sus miembros jamás igualado. Valga de muestra que fenómenos como la publicación en el extranjero (también un crimen enorme, que le valió la muerte al escritor Boris Pilniak) no se volvió a dar hasta después de 1956, cuando Pasternak publicó su *Doctor Zhivago* en Italia. Acto que le valió la expulsión de la Unión de Escritores, pero ya no la muerte. Después de 1953. Las U.C. siguieron existiendo y su labor siguió siendo la de instrumentos con los que el partido controlaba la creación artística partido, como lo demostraron los posteriores juicios contra los escritores Iosif Brodsky, Yuri Daniel, Andrei Siniavski, las expulsiones de cineastas (Andrei Tarkovski) de pintores (Tselkov, Shemiakin) pero ya no como instrumentos para la canalización y aplicación del TBI.

Bibliografía

- Afanasiev, Y. N. (Compilador), *Sovietskoye obshevsto. Vozniknoviene, pazvitie, istoricheski final V.T. Apogei i kraj stalinisma. (La sociedad soviética. Surgimiento, desarrollo, su final histórico. Vol 2 Apogeo y fracaso del estalinismo)*. Rossistski gosudarstvenni universitet. Moskva, 1997.
- Arendt, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo*. Ed. Taurus, Barcelona, 1989.
- Beria, Sergo, *Moi otets Lavrenti Beria (Mi padre Lavrenti Beria)* Sobremennik. Movska, 1994.
- Bolshaya Sovietskaya Enciclopedia*, Tomo 4
- Chentaliski, Vitali, *Le parole ressuciteé. Dans les archives littéraires du KGB*. Robert Lafont, París, 1993.
- Fitzpatrick, Sheila, *Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930's*. Oxford University Press. New York, Oxford. 1999.
- Gorelov, I.E., Nikolai Bujarin (en ruso) Ed. Moskovski. Rabochi, Moscú, 1988.

- Gromov, Evguenii. *Stalin. Vlast I iskusstvo (Stalin. Poder y Arte)* Moskva, Isdatelstvo "Respublika", 1998.
- Heller, Mijaíl, *Le Monde Concentrationnaire y la Literature Sovietique*, Editorial 1' Age D' Homme, 1983.
- Lenin, Vladimir Ilich, *La Literatura y el arte*. Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1974.
- Lo gatto, Ettore, *La Literatura ruso soviética*. Ed. Losada. Buena Aires, 1973.
- Macusheley, Evan, *The Stalins Year. The Soviet Unión 1929-1953*, N.Y. Manchester University Press, 1998.
- Mandelstam, Nadiezhda, *Contra toda esperanza. Memorias*. Alianza editorial. Madrid, 1984.
- Maximenko, Leonid, *Sumbur vmesto muziki. Staniskaya kulturnaya revoluitsia. (El Caos en lugar de música revolución cultural de Stalin)*. Yuridicheskaya Kniga, Moskva, 1997.
- Mc closky & turner, *La dictadura soviética: del bolchevismo al imperialismo*. Ediciones Morata, Madrid, 1963.
- Medvedev, Roy, *Let History Judge. The Origins and consequence of Stalinism*, Nueva York, Columbia University Press, 1989.
- Oljovski, Andrei, *Music under the soviets. The Agony of Art*. Frederick A. Prager Inc. N.Y., 1995.
- Orlov, Alexander, *Historia secreta de los crímenes de Stalin*. México, 1956.
- Platonov, Andrei. *la patria de la electricidad y otros relatos*. Círculo de Lectores; Barcelona, 1999.
- Simonov, K. "Vistos por un hombre de mi generación", Revista "Literatura Soviética", N° 4, 1989.
- Siniavski, Andrei. *La civilización soviética*. Editorial Diana. México D.F., 1990.
- Sovietskoi y partinnoi pechati. *Sbornik dokumentov (Sobre la literatura partidista y soviética. Compilación de documentos)* Moscú, 1954. Pág 103.
- Struve, Nikita. *Osip Mandelshtam*. Editorial "Vodolei". Moscú, 1992.
- Vishnievskaya, Galina. *Galina*. Editorial Javier Vergara. Buenos Aires, 1991.
- Zamiatin, Evguenni, *My (Nosotros)*. Booking International. París, 1994.