Universidad Iberoamericana Puebla

Repositorio Institucional **http://repositorio.iberopuebla.mx**

Relaciones Internacionales Área de Síntesis y Evaluación

El arquetipo del Nuevo Hombre Soviético como un proyecto de identidad nacional: Una lectura desde las Relaciones Internacionales

Torrano Santiago, Jesús David

2021-11

https://hdl.handle.net/20.500.11777/5717

http://repositorio.iberopuebla.mx/licencia.pdf

El arquetipo del Nuevo Hombre Soviético como un proyecto de identidad nacional: Una lectura desde el arte para las Relaciones Internacionales

TRABAJO FINAL

SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE RELACIONES INTERNACIONALES II

PRESENTA

JESÚS DAVID TORRANO SANTIAGO

Mayo 2021

A mi madre

A mis amigos

A todos aquellos que me permitieron evolucionar a su lado durante esta etapa

Índice

Introducción 1

Capítulo I: **Marco Conceptual** 5

I.I. El Constructivismo y sus aproximaciones a la identidad 5

I.I.I. Constructivismo convencional e identidad 7

I.I.II. Constructivismo crítico e identidad 9

I.II. Conceptualización convencional de la identidad nacional 10

I.II.I. Nación 10

I.II.II. Nacionalismo 13

I.II.III. Identidad nacional 15

I.III. Identidad nacional desde la perspectiva marxista 19

I.III.I. Nación y nacionalismo en el marxismo clásico 20

I.III.II. Identidad nacional en el marxismo clásico 24

I.IV. Conclusiones del capítulo 27

Capítulo II: **Marco histórico-contextual** 29

II.I. Contextualización del Realismo Socialista en el marco del *Avant-garde* 29

II.I.I. El Avant-garde ruso antes y durante la Revolución 29

II.I.II. El Avant-garde contra la Revolución 35

II.II. La imposición del Realismo Socialista y sus implicaciones 37

II.II.I. El Primer Congreso de Escritores de 1934 y la Doctrina Zhdánov 38

II.II.II. Rupturas y continuidades con el Avant-garde 41

II.III. El arquetipo del Nuevo Hombre Soviético 43

II.III.I. Origen y restructuración del concepto del "nuevo hombre" 43

II.III.II. El Nuevo Hombre Soviético en el marco del Realismo Socialista 46

II.IV. Repercusiones simbólico-sociales del Nuevo Hombre Soviético 52

II.IV.I. El rol de las mujeres: el arquetipo de la Nueva Mujer Soviética 53

II.IV.II. El Nuevo Hombre Soviético como un proyecto eugenésico 55

II.IV.III. La construcción de las antítesis 57

II.V. Conclusiones del capítulo 59
Capítulo III: **Marco analítico** 61
III.I. Expresiones internacionales del Nuevo Hombre Soviético 61
III.I.I. El "nuevo ciudadano" de China 62
III.I.II. Los "genuinos maestros de la revolución" de Corea del Norte 70
III.II. El Nuevo Hombre Soviético como un proyecto de identidad nacional 74
III.II.I. Estudio comparativo teórico-contextual del Nuevo Hombre Soviético 75
III.II.II. Pertinencia en el estudio de las Relaciones Internacionales 81
III.III. Conclusiones del capítulo 84
Conclusiones generales 86
Bibliografía 90
Anexo 94

Tabla de ilustraciones

Ilustración 1: *Los sirgadores del Volga* 94
Ilustración 2: *Los grajos han vuelto* 95
Ilustración 3: *Ciclista* 96
Ilustración 4: *El afilador de cuchillos* 97
Ilustración 5: *Cuadrado negro, Cruz negra y Círculo negro* 98
Ilustración 6: *Monumento a la Tercera Internacional (reconstrucción)* 99
Ilustración 7: *Construcción pintoresca* 100
Ilustración 8: *Construcción de fuerza espacial* 101
Ilustración 9: *Póster publicitario de la aerolínea estatal Dobrolet* 102
Ilustración 10: *¡Golpea a los blancos con la cuña roja!* 103
Ilustración 11: *Lenin en el palacio Smolny* 104
Ilustración 12: *Construcción de nuevas fábricas* 105
Ilustración 13: *Obrero y koljosiana* 106
Ilustración 14: *Después de la batalla* 107
Ilustración 15: *Retrato de una madre* 108
Ilustración 16: *Pan* 109
Ilustración 17: *Un baño comunal ruso* 110
Ilustración 18: *El portero* 111
Ilustración 19: *Trabaja, construye y no te quejes* 112
Ilustración 20: *Corredores* 113
Ilustración 21: *La carrera de relevos en el Anillo B* 114
Ilustración 22: *S. M. Kirov en la marcha de deportistas aficionados* 115
Ilustración 23: *Granos* 116
Ilustración 24: *En las obras de construcción* 117
Ilustración 25: *La nueva Moscú* 118
Ilustración 26: *Constructora de metro con un taladro* 119
Ilustración 27: *Líder de la brigada koljós* 120

Ilustración 28: *Líder, maestro y amigo* 121
Ilustración 29: *Lo que la Revolución de Octubre le dio a la mujer obrera y campesina* ... 122
Ilustración 30: *¡Gloria a la Madre Heroína!* 123
Ilustración 31: *Expulsa a los kulakí de los koljoses* 124
Ilustración 32: *Echemos a los kulakí de los koljoses* 125
Ilustración 33: *La bandera roja del partido* 126
Ilustración 34: *Nueva vista en el pueblo rural* 127
Ilustración 35: *Los patos de la brigada* 128
Ilustración 36: *Critica el viejo mundo y construye un mundo nuevo con el pensamiento de Mao Zedong como arma* 129
Ilustración 37: *A los guerreros les encanta leer los libros del presidente Mao* 130
Ilustración 38: *Resplandor de la noche sobre Kangsŏn* 131
Ilustración 39: *Soldados de Mt. Rohuk* 132
Ilustración 40: *Mensajero* 133

Introducción

Cada vez que se hace alusión a la inestabilidad política percibida en los países que alguna vez conformaron la Unión de Repúblicas Socialistas Soviética, es inevitable cuestionarse cómo una región históricamente tan extensa y diversa fue capaz de mantenerse unida en relativa estabilidad bajo un mismo proyecto de nación. El modelo de sociedad soviética fue tan importante para la historia del siglo XX que incluso formó parte de una guerra ideológica que lo pondría a prueba respecto a otras formas de civilización y, sin embargo, actualmente se trata de uno de los mayores enigmas para Occidente. ¿Cómo se logró estructurar una patria sobre países totalmente diferentes entre sí y hasta qué punto se trató de un proceso pacífico? ¿Cómo era realmente la vida cotidiana dentro de uno de los países socialistas más poderosos de su época? Éstas y más han sido inquietudes tan recurrentes que demuestran un gran interés de la academia occidental por tratar de entender las motivaciones, los aciertos y los fallos del enemigo principal del liberalismo contemporáneo. La presente investigación busca contestar una minúscula parte de toda esta incertidumbre.

Entre la amplia producción artística que tuvo la Unión Soviética se observa una tendencia particular: gran parte de su preocupación estilística estaba enfocada en la representación de un tipo específico de sujeto, un modelo utópico del habitante que se esperaba del proyecto de país bolchevique comúnmente referido como el arquetipo del Nuevo Hombre Soviético. La fama elaborada en torno a la represión cultural estatal, resultado de un régimen de estricta disciplina social aunada a la existencia de una corriente artística oficial, el Realismo Socialista, genera los factores idóneos para cuestionarse qué tanto el arte soviético, específicamente el mencionado arquetipo, estuvo implicado en la armonización de grupos étnicos tan heterogéneos. Dicho más claramente: ¿qué tanto las lógicas artísticas acaecidas en la Unión Soviética buscaron actuar como un sentimiento de pertenencia para asegurar la consolidación del país? Siendo el arte un área de gran importancia política para las muchas formas posibles de las relaciones de poder y teniendo en cuenta la vasta

producción conceptual sobre la identificación de las masas con un proyecto de nación esbozada en el concepto de identidad nacional, se propone que una posible razón entre tantas para el eficiente funcionamiento del aparato soviético tuvo que ver con el arquetipo del habitante ideal escenificado por el Realismo Socialista.

Así, la pregunta principal que esta investigación procurará responder será: ¿cuál habría sido el papel y el grado de implicaciones sociales del arquetipo del Nuevo Hombre Soviético si éste pudiese considerarse como un proyecto de construcción de una identidad nacional socialista? Por lo tanto, el objetivo general será comprobar si el arquetipo del Nuevo Hombre Soviético y sus implicaciones artísticas dentro del Realismo Socialista pueden considerarse como una estrategia de construcción una identidad nacional socialista, no sólo dentro de la Unión Soviética sino también a nivel internacional. Para ello, los objetivos específicos consistirán en los siguientes:

1) Realizar un breve repaso sobre el concepto de "identidad nacional" y sus distintos enfoques a través de la Teoría Constructivista de las Relaciones Internacionales.

2) Detallar el contexto del proyecto del Realismo Socialista y sus características.

3) Exponer las características y los estereotipos reproducidos por el arquetipo del Nuevo Hombre Soviético a través de sus representaciones artísticas visuales y contrastarlos con los objetivos del Realismo Socialista.

4) Contrastar el impacto y la repercusión del Realismo Socialista en otros países y corroborar la presencia del Nuevo Hombre Soviético en ellos.

5) Elaborar un breve análisis comparativo entre los preceptos teóricos en los que se funda el concepto de identidad nacional y las características, con sus respectivas repercusiones sociales, del arquetipo del Nuevo Hombre Soviético tanto en la Unión Soviética como en otros países.

Aún en una época de globalización y de supuesta liberalización de la información gracias al avance de las nuevas tecnologías, el brazo académico de las Relaciones Internacionales parece reticente ante la diversificación del conocimiento. Esto es, se observa todavía una inclinación por el convencionalismo temático, teórico y metodológico en la producción de saberes sostenida por la propia academia que parece no estar sincronizada con las nuevas necesidades y posibilidades argumentativas. El caso del arte es muy ilustrativo en ese sentido. Mientras que, por ejemplo, los gobiernos aparentan comprender a la perfección el potencial político del arte como expresión de *soft power* o como estrategia de cooperación internacional, el número de trabajos académicos respecto a la cultura y las artes —sobre todo con metodologías que buscan ir más allá del mero análisis político— sigue siendo limitado. La importancia del presente trabajo radica precisamente en atender dicha situación.

Con esta investigación se busca la diversificación del examen de los fenómenos sociopolíticos mediante el uso del arte al aportar nueva información sobre el proceso de construcción de identidad nacional en la Unión Soviética, al mismo tiempo que introduce las implicaciones sociales de la producción artística del Realismo Socialista como variable fundacional en dicha empresa. Entonces, a pesar de tratarse de un enfoque escasamente explorado en las Relaciones Internacionales, sí es pertinente ya que demuestra que su aproximación analítica no es ajena al área de estudio de nuestra disciplina. Por lo tanto, la investigación es trascendente en tanto a que su contribución metodológica plantea procedimientos y/o perspectivas no convencionales que pueden servir para examinar en un futuro otros procesos de consolidación identitaria.

Siendo el arquetipo del Nuevo Hombre Soviético una manifestación exclusivamente visual —es decir, que sólo puede recuperarse de las imágenes ya que, como concepto, jamás fue mencionado puntualmente en la literatura fundacional de la Unión Soviética ni en la del Realismo Socialista— cuyo apogeo se situó durante el estalinismo, se realizará en consecuencia un estudio extensivo de obras previas al periodo de desestalinización, en su mayoría pictóricas y escultóricas, para justificar la descripción de sus características fundamentales. Así, en el primer capítulo se hará una breve introducción a los preceptos de

la Teoría Constructivista que van a servir como la inclinación argumentativa de todo el trabajo para posteriormente aventurarse a la discusión convencional y marxista de la construcción discursiva de la identidad nacional. En el segundo capítulo se repasará el proceso histórico de la Vanguardia rusa sobre y desde la cual se impondría la estética del Realismo Socialista, esto como el contexto estilístico que servirá para explicar en su totalidad el arquetipo del Nuevo Hombre Soviético y sus repercusiones en la sociedad de la época. Mientras que en el tercer capítulo se revisarán los casos particulares de China y Corea del Norte para examinar el comportamiento de sus respectivas expresiones de "hombre nuevo" del socialismo y así, teniendo en cuenta los objetivos del trabajo, comprobar si en efecto existió una repercusión internacional del Nuevo Hombre Soviético específicamente. Todo esto para finalizar con un análisis comparativo entre lo revisado hasta el momento en aras de contestar a la pregunta de investigación y cumplir con el objetivo general. Sin embargo, para no estropear en ningún momento la estructura espacial y gráfica del texto, todas las imágenes referidas serán colocadas como parte de los anexos al final del escrito.

Capítulo I

Marco conceptual

Este capítulo tiene por objetivo introducir la herramienta teórica del Constructivismo, sobre todo su vertiente crítica, para así contemplar el proceso de desarrollo discursivo del concepto de identidad nacional tanto en la academia occidental convencional como en la marxista tradicional. Por lo tanto, se hará uso de las aproximaciones teóricas de Ernest Gellner, uno de los teóricos del nacionalismo occidental más influyentes en la década de 1960, y de Anthony D. Smith, promotor de la interdisciplinariedad en el campo de estudio del nacionalismo a partir de la década de 1990 y alumno de Gellner. Sin embargo, sus visiones serán contrastadas con las de otro experto del nacionalismo y del relato de nación en años recientes como lo es Tomás Pérez Vejo, cuya aportación, la más crítica entre las ya mencionadas, servirá de hilo conductor para ilustrar la relación entre identidad y cultura y como puente para el análisis marxista de estos conceptos; análisis que se llevará a cabo contemplando la reducida profundización de Karl Marx y Friedrich Engels, Vladimir Lenin, Iósif Stalin y, finalmente, Antonio Gramsci al respecto de la cuestión nacional.

I.I. El Constructivismo y sus aproximaciones a la identidad

El argumento central del Constructivismo es que el mundo, o mejor dicho el mundo social, es construido por y para la sociedad misma. Lo que llamamos realidad y mundo es socialmente construido; por ende, todo lo correspondiente al mundo social se trata de una construcción permanente y contingente producto de la sociedad misma. Visto de otra manera, es un análisis sobre cómo la identidad, los intereses y el comportamiento de los sujetos de estudio, a los que denomina “agentes” políticos de la realidad internacional —pues al hablar exclusivamente del supuesto racionalista/positivista de “actores” se limita al sujeto a desempeñar o a ser analizado desde roles sociales ya predeterminados—, se van

construyendo socialmente por significados colectivos y no a través de factores únicamente idealistas, institucionales o materiales.[2] De esta forma, no sólo el mundo influye sobre los agentes, sino que éstos también impactan en cómo los valores, los conceptos y las nociones del mundo van cambiando a través del tiempo. Los agentes y las estructuras se constituyen mutua y simultáneamente: resulta imposible explicar los unos sin los otros.[3] Entonces, el enunciar "socialmente" le otorga mayor peso al contexto social que le da sentido a las capacidades materiales que las capacidades *per se* de un agente en la política global, mientras que "construido" aclara que el mundo producido por la interacción entre los agentes dentro de un ambiente tanto social como material se concreta en forma de normas o discursos sociales.[4]

Un problema que surge con lo anterior, desde luego, es la falta de un consenso académico sobre si se trata entonces de una teoría, una inclinación filosófica o un marco analítico para aproximarse a la política global. Sin embargo, dicha controversia puede ignorarse al dilucidar qué tanto el "enfoque constructivista" ha enriquecido el alcance conceptual de las Relaciones Internacionales; sobre todo si se presta atención a sus aportaciones empíricas para con los conceptos de estructuras normativas e identidad.[5] Esto implica que no existe una metodología constructivista estandarizada, más bien los argumentos constructivistas son compatibles con múltiples metodologías aplicadas en las áreas sociales según lo requiera la propuesta de investigación: son dichos argumentos el verdadero aporte constructivista a las Relaciones Internacionales.[6] En aras de alcanzar los propósitos de este trabajo, no se buscará indagar en las proposiciones teóricas del

[2] Leonardo Enrique Sánchez, «¿De qué se habla cuando se habla de Constructivismo? Revisión de sus clasificaciones y categorías», *Revista de Relaciones Internacionales de la UNAM*, nº 114 (septiembre-diciembre 2012): 118-119.
[3] Arturo Santa Cruz, «Constructivismo», en *Introducción a las Relaciones Internacionales: América Latina y la Política Global*, ed. de Tomas Ledger, Arturo Santa Cruz y Laura Zamudio González (Ciudad de México: Oxford University Press México, 2014), 37.
[4] Marina Vitelli, «Veinte años de constructivismo en Relaciones Internacionales. Del debate metateórico al desarrollo de investigaciones empíricas. Una perspectiva sin un marco de Política Exterior», *POSTData: Revista de Reflexión y Análisis Político* 19, nº 1 (abril-septiembre 2014): 133.
[5] Arturo Santa Cruz, "Constructivismo", 38.
[6] Marina Vitelli, «Veinte años de constructivismo en Relaciones Internacionales. Del debate metateórico al desarrollo de investigaciones empíricas. Una perspectiva sin un marco de Política Exterior», 139.

Constructivismo sobre la identidad nacional, sino en sus aproximaciones o inclinaciones analíticas para abordar y desarrollar el concepto; para ello es necesario realizar un breve recorrido sobre el planteamiento constructivista de la identidad dentro a la disciplina.

Grosso modo, la identidad en el Constructivismo —la identidad colectiva— se origina y se mantiene en un contexto social específico determinado por una estructura normativa, que es definida como las expectativas colectivas acerca de cómo debería ser el comportamiento social "adecuado" dentro de un entorno particular: no se trata del comportamiento *per se*, sino lo que la sociedad quiere que éste sea. Así, un actor o agente puede y tiende a construir identidades múltiples para múltiples contextos porque, aun cuando éstas sean relativamente estables o provisionales, no pasan a formar de su esencia —que como tal no existe, sólo existe la historia del agente— ya que, al fin constructo, es maleable; por lo que dicho agente se vuelve capaz de desplegar libremente distintas identidades —sin importar qué contradictorias puedan parecer entre sí— siguiendo sus propios intereses.[7] La estructura normativa actúa, pues, como un puente entre el agente y la estructura del sistema internacional, generando una dinámica en la que el cambio de identidad de un agente puede resultar en cambios sustanciales en el sistema y viceversa: mutua construcción simultánea. Posiblemente, el ejemplo más empleado por los teóricos del Constructivismo más convencional sea la relación de la identidad del Estado con el Sistema Internacional a través del uso racional de la Política Exterior.

I.I.I. *Constructivismo convencional e identidad*

En las vertientes más convencionales del Constructivismo, también llamadas moderadas, se perpetúa la tendencia neorrealista y neoliberalista de mantener al Estado como la principal unidad de análisis, de ahí la predominancia de las investigaciones sistémicas sobre la política internacional que aquellas sobre la construcción discursiva de la identidad en el orden de lo doméstico o de la subjetividad. Al respecto, tan sólo por ilustrar un ejemplo, Alexander Wendt, uno de sus teóricos fundacionales, explica al inicio de su libro *Social Theory of*

[7] Arturo Santa Cruz, "Constructivismo", 43-46.

International Politics que aun cuando el enfoque idealista de esta teoría determina a las estructuras de la asociación humana como producto de ideas compartidas más que por fuerzas materiales, es en su enfoque estructuralista donde se determina que las estructuras sociales no pueden ser reducidas a los individuos ni ser tomadas como condiciones dadas *a priori*, sino que son dichas ideas las responsables de las identidades y los intereses de los agentes internacionales.[8] Es así que para los constructivistas convencionales es la identidad a nivel estatal la que más importa estudiar debido a que motiva la conducta del Estado, en tanto comunidad política, para que transforme sustancialmente las instituciones y los regímenes internacionales mediante su política exterior: le da un sentido. En otras palabras, es la identidad que el Estado busca proyectar al exterior la que se volverá la base o la intención principal de su comportamiento y del rol que desee desempeñar en el sistema internacional; y, por ende, es el Estado mismo quien también participará activamente en la construcción de una identidad nacional que enfatice ciertos rasgos identitarios específicos útiles para sus propios intereses.[9]

Sin embargo, la prioridad siempre será el analizar el impacto que tiene la identidad del Estado sobre el sistema internacional, mas no la formación de la identidad estatal como tal; pues las estructuras colectivas adquieren, según ellos, una lógica propia independiente de las conductas y roles de los agentes a nivel micro, aunque hayan sido éstos últimos quienes las han construido.[10] Desgraciadamente, aun cuando es el Constructivismo la única teoría relevante en las Relaciones Internacionales y la más adecuada —sin contar al Posestructuralismo debido a su naturaleza crítica y desafiante— que se ha encargado del estudio detallado de la identidad, el abordarla exclusivamente desde un rango estatocéntrico extralimita cualquier investigación sólo al nivel sistémico y deja de lado la amplia gama de fenómenos identitarios que también ocurren al interior de una sociedad.[11] Son precisamente

[8] Alexander Wendt, *Social Theory of International Politics* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 1.
[9] Gisela Pereyra Doval, «El estudio de la Identidad en las Relaciones Internacionales. El constructivismo como "solución" teórica temporal», *Enfoques* XXVII, nº 1 (2015): 136-140.
[10] Alexander Wendt, *Social Theory of International Politics*, 11.
[11] Gisela Pereyra Doval, «El estudio de la Identidad en las Relaciones Internacionales. El constructivismo como "solución" teórica temporal», 142.

estos sesgos los que han impulsado la conformación de ópticas reaccionarias cuyo fin es desestancar las posibilidades metodológicas de la teoría y de la disciplina.

I.I.II. *Constructivismo crítico e identidad*

Las variantes más críticas del constructivismo, también llamadas posmodernas, a diferencia de las anteriores, sí incluyen en sus programas de investigación sobre la identidad variables de nivel sociedad tales como la raza, la etnia, la religión, la sexualidad o el lenguaje mismo. Pero ésta dista de ser su característica más representativa: su gran aporte radica en su interés por deconstruir las relaciones de poder detrás de la construcción discursiva de la realidad, y con ello de las identidades. Rechaza la existencia de una base firme para cualquier conocimiento, por lo que todo orden político-simbólico o discurso hegemónico presentan una inestabilidad inherente: desenmascararlas para darle voz a lo silenciado y marginalizado es su objetivo. Y ya que al suponer que las identidades proceden de contextos históricos específicos que tienden a variar sustancialmente, se enfatiza el estudio de los sistemas simbólicos envueltos en los discursos de los agentes en lugar de múltiples estudios de casos: fuerte presencia de la genealogía y la filosofía del lenguaje en su metodología.[12] En consecuencia, exponentes como Roxanne Lynn Doty han llegado incluso a problematizar la existencia misma de "sujetos" —refiriéndose a los agentes y sus identidades— y de una "realidad" que vuelve ciertas estructuras posibles, asegurando a su vez que ni los agentes ni mucho menos su identidad existen previos a su producción discursiva en determinados contextos: la prioridad se vuelve, entonces, el explicar cómo el discurso trabaja/actúa/funciona para continuar y simultáneamente construir estructuras, agentes e identidades.[13]

Para los fines del presente trabajo, es justo esta variante del Constructivismo —o mejor dicho, esta aproximación analítica para con la identidad— bajo la cual se planea

[12] Leonardo Enrique Sánchez, «¿De qué se habla cuando se habla de Constructivismo? Revisión de sus clasificaciones y categorías», 123-126.
[13] Roxanne Lynn Doty, «Foreign Policy as Social Construction: A Post-Positivist Analysis of U.S. Counterinsurgency Policy in the Philippines», *International Studies Quarterly* 37, nº 3 (septiembre 1993): 305.

estructurar el proceso de análisis/argumentación de la construcción de una identidad nacional más allá de las fronteras internas en torno a un concepto específico —en este caso, el arquetipo del Nuevo Hombre Soviético—, pues la prioridad será explicar cómo el discurso oficial del Realismo Socialista puede traducirse, actuar y funcionar como un agente creador de identidades. Por lo mismo, es importante establecer qué se va a entender como identidad nacional, su estipulación desde la teoría convencional occidental y cómo ésta era conceptualizada desde la teoría fundacional de la Unión Soviética, para así introducir la discusión sobre la agencia política que tiene el arte —específicamente, las agendas o proyectos culturales impulsados por el Estado— en la construcción de la identidad.

I.II. Conceptualización convencional de la identidad nacional

La definición de identidad nacional siempre es compleja debido a su estrecha relación con otros conceptos, sobre todo los de nación y nacionalismo. A lo largo de este apartado se discutirán las diferentes formas en que la identidad nacional se relaciona con la consolidación de la nación o con la aparición de movimientos nacionalistas, las razones de ello, y cuáles son las diferentes formas de percibir un orden de causalidad entre estos tres conceptos; haciendo revisión desde la hipótesis que estipula a la nación como dadora de origen a la identidad hasta aquellas cuya propuesta es inversa, incluso crítica.

I.II.I. *Nación*

Según la propuesta generalizada de Anthony D. Smith, hay ciertas creencias compartidas sobre lo que constituye una nación y la distingue de cualquier otro tipo de identidad cultural y colectiva:

> [Que] las naciones son unidades de población demarcadas territorialmente y que deben tener sus propias patrias; que sus miembros comparten una cultura de masas común y diversos mitos y recuerdos históricos colectivos; que sus miembros tienen derechos y deberes legales recíprocos regidos por un sistema legal común, y que la

> nación tiene una división colectiva del trabajo y un sistema de producción que permite a sus miembros la movilidad por todo el territorio.[14]

No obstante, para él existen por lo menos tres conceptos de nación. El primero habla de la nación civil, definida como un cuerpo común de leyes que regula la vida de sus ciudadanos de forma igualitaria. La idea de país antecede al de la nación, por lo que primero se construye el territorio de la nación —lo que se denomina país— y después ésta, al mismo tiempo que aparece un sentimiento de igualdad entre los miembros de la comunidad derivado de mecanismos legales que propician la cohesión social.[15] El segundo se refiere al concepto de nación étnica, donde la importancia radica ahora en la reivindicación de la genealogía del linaje, del origen étnico común, en donde la nación es vista como una familia de familias; es decir que destaca la importancia de la comunidad de nacimiento sobre la noción del individuo, haciendo que la cultura se convierta en la base esencial de diferenciación social.[16] Por consiguiente, la diferencia entre estos dos radica en que la concepción civil busca trascender la etnicidad para generar una comunidad político-cultural común para todos sus miembros, mientras que la étnica busca reivindicar cada vínculo cultural, cada comunidad étnica, como una nación.

Sin embargo, la construcción de estos dos tipos de nación presenta procesos violentos. Por un lado, la construcción cívica de la nación implica la victoria de la cultura dominante sobre las minorías étnicas a través de la aculturación: despojar a las diferentes etnias de su identidad cultural para poder asimilarlas al rígido proyecto de nación[17]. Y por otro, la construcción étnica de la nación implica la exclusión sistemática de aquellos grupos que no embonan en la búsqueda de lo genuinamente propio.[18] Es así que se introduce el tercer concepto de nación, la nación pluralista, definida como una unidad cultural diversa sostenida

[14] Anthony D. Smith, *La Identidad Nacional* (Madrid: Trama Editorial, 1997 [1991]): 12.
[15] Anthony D. Smith, *La Identidad Nacional*, 8-9.
[16] Olga Lucía Hoyos de los Ríos, «La identidad nacional: Algunas consideraciones de los aspectos implicados en su construcción psicológica», *Psicología desde el Caribe*, nº 5 (enero-julio 2000): 63.
[17] Anthony D. Smith, «Tres conceptos de nación», *Revista de Occidente*, nº 161 (1994): 17.
[18] Olga Lucía Hoyos de los Ríos, «La identidad nacional: Algunas consideraciones de los aspectos implicados en su construcción psicológica», 66.

por una cultura política que permite cierto grado de autonomía institucional, en donde las élites del Estado y los representantes de la cultura étnica dominante le otorgan determinada validación a las estructuras culturales e institucionales de las etnias minoritarias según su contribución en la construcción de la vida nacional.[19] Éste se va a diferenciar de las previas concepciones en tanto que reconoce públicamente el ideal de diversidad como clave para el funcionamiento del orden político, sustentándose de vez en cuando en la construcción de mitos fundacionales compartidos o en la construcción de objetivos comunes a alcanzar como nación.[20]

El problema con lo anterior, según Tomás Pérez Vejo, es que la idea de nación, en lugar de ser vista como una forma moderna de identidad colectiva extendida por el mundo a partir de la segunda mitad del siglo XVIII desde occidente, ha terminado convirtiéndose

> [en "la"] forma hegemónica y excluyente de identidad colectiva [meramente del proyecto moderno] y en la principal, si no única, fuente de legitimación del poder político. Así lo reconoce explícitamente el ordenamiento jurídico internacional que considera a las comunidades nacionales como los únicos sujetos colectivos capaces de ejercitar determinados derechos políticos, el de autodeterminación por ejemplo, que por el contrario se niegan a otro tipo de colectividades, sean religiosas, ideológicas, económicas, históricas o mero fruto de la voluntad de los individuos que las componen.[21]

Lo cual quiere decir que cuando pensadores como Smith afirman tan a la ligera que la humanidad se divide naturalmente en naciones,[22] por ejemplo, es debido a que "la nación" se ha consolidado como una realidad insoslayable que, más allá de determinar todos los aspectos de la vida colectiva, se ha vuelto la base incuestionable de toda forma de organización humana, al menos en el mundo occidentalizado. Por ende, la nación vista desde

[19] Anthony D. Smith, «Tres conceptos de nación», 18.
[20] Anthony D. Smith, «Tres conceptos de nación», 19.
[21] Tomás Pérez Vejo, La construcción de las naciones como problema historiográfico: el caso del mundo hispánico, 276.
[22] Anthony D. Smith, *La Identidad Nacional*, 67.

Pérez Vejo no va a responder con el patrón objetivo-descriptivo de realidad geográfica-política-administrativa, sino una invención colectiva; no al fruto de una evolución histórica, sino al resultado de una invención histórica que recurre a rasgos diferenciadores que pueden dar lugar, o no, a una conciencia nacional. Para él las naciones no nacen, se construyen, o mejor, se inventan; pero no a partir de normas políticas —que en realidad sí, pero con un papel mucho menos protagónico—, sino de valores simbólicos y culturales: no es entonces un asunto de teoría política, es un asunto de estética —arquetipos, filiaciones, ritos, mitos, rutinas, costumbres, formas artísticas— dibujada en el imaginario colectivo.[23]

Concretamente, se trata de una representación/construcción mítica, simbólica e imaginaria, por lo tanto endeble, procedente de la conciencia de los actores sociales sin suponer que —precisamente por este carácter representativo— se trate de una colectividad ficticia o que no exista como una realidad social, pues la eficacia y la capacidad de las representaciones de la realidad para influir sobre el comportamiento de los individuos "no depende, o no tiene por qué depender, de su 'realidad' u objetividad científica, [pero sí] del grado de consenso social existente sobre ellas".[24] Es debido a la endeblez de este concepto —endeblez paradójica porque, a la vez, se trata de un concepto hegemónico desde donde se basan nuestras percepciones sociales, políticas y culturales— que resulta incluso más fácil, en su opinión, definir el nacionalismo o la identidad nacional que a la nación *per se*.[25]

I.II.II. *Nacionalismo*

Retomando la línea trazada por Smith, el nacionalismo debería entenderse entonces como la siguiente etapa de la nación en tanto que puede ser visto como el proceso de formación de naciones o Estados-nación, como la conciencia de pertenencia para con la nación —sin dejar a un lado las aspiraciones de seguridad y prosperidad—, como el lenguaje y el simbolismo —ideas, eslóganes, discursos, símbolos y ceremonias— que conectan el credo de la nación con los sentimientos de las masas, como una ideología de lealtad hacia la nación y de

[23] Tomás Pérez Vejo, *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas* (Llanera, Asturias: Ediciones Nobel, 1999): 17-18.
[24] Tomás Pérez Vejo, *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*, 13.
[25] Tomás Pérez Vejo, *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*, 10.

individualidad/libertad de ésta frente a otras, o como un movimiento socio-político que se propone hacer realidad la voluntad nacional.[26] De modo que, a manera de concepto general, Smith define el nacionalismo como "un movimiento ideológico que pretende conseguir o mantener la autonomía, unidad e identidad de un grupo social que se considera que constituye una nación"[27] sirviéndose de la relación entre ideología, lenguaje y simbolismo expresada anteriormente.

Todo lo contrario ocurre con la teoría de Ernest Gellner, quien se limita a definir al nacionalismo como "un principio político que sostiene que debe haber congruencia entre la unidad nacional y la política. Ya sea como sentimiento, ya como movimiento, la mejor manera de [definirlo] es atendiendo a dicho principio"[28] que, en términos más claros, debe de comprenderse como un principio de legitimidad política en la cual los límites étnicos no deben contraponerse a los límites políticos: específicamente, no debe existir una diferencia notable entre quienes ostentan la autoridad política y el resto de los integrantes de la nación.[29] Por lo tanto, el nacionalismo se materializa —deja de ser un principio para volverse *praxis*— con la violación o la realización de éste —es decir, cuando dicho principio se cumple o se desafía— a través de lo que Gellner denomina sentimiento nacionalista y movimiento nacionalista: el primero hace referencia al estado de satisfacción o enojo socio-colectivo que suscita la consumación o la violación del principio, y el segundo ha referencia a la acción social impulsada por dicho sentimiento; el sentimiento causa el movimiento.[30]

A partir de esa breve premisa Gellner esboza una intrincada propuesta que, a diferencia de Smith —para quien el nacionalismo es una herramienta de la nación—, va a sostener que son los movimientos nacionalistas los que "crean" a las naciones y no en viceversa. Por lo tanto, nacionalismo es visto como un proceso de selección pragmático del pasado —incluso de ruptura con éste— en donde no se revive el pasado ni se

[26] Anthony D. Smith, *La Identidad Nacional*, 66-68.
[27] Anthony D. Smith, *La Identidad Nacional*, 46.
[28] Ernest Gellner, *Naciones y nacionalismo* (Madrid: Alianza Editorial, 2001 [1983]), 13.
[29] Ernest Gellner, *Naciones y nacionalismo*, 14.
[30] Ernest Gellner, *Naciones y nacionalismo*, 13.

enaltece/preserva la identidad tradicional de la nación, sino que busca la invención de una nación que sirva a sus intereses mediante la tergiversación histórica.[31] Visto de otra manera, el nacionalismo en Gellner es la imposición general de un discurso sobre la nación construido a través de "amnesias y selecciones propias que, aun pudiendo ser rigurosamente seculares, pueden ser también profundamente deformadoras y engañosas."[32] Y lo mismo ocurre con la teoría de Pérez Vejo, para quien no sólo el desarrollo del nacionalismo debe considerarse siempre *a priori* de la concepción de la nación siguiendo la propuesta de Gellner, sino que, como se vio anteriormente, va más allá al proponer que la identidad nacional también debe leerse como una invención/construcción del nacionalismo que se vuelve legítimo gracias a simbolismos santificados por la tradición y la historia[33]. De este modo, el nacionalismo "no sería el despertar de las naciones a su autoconciencia, sino el proceso mediante el cual se inventan naciones allí donde no las hay."[34]

Es precisamente la línea marcada por Gellner y Pérez Vejo, sobre todo la de este último, la que lleva consigo una gran armonía con las aproximaciones constructivistas cuya función guía para la investigación ya fue mencionada en el apartado anterior. No obstante, aún con sus notorias diferencias, estos tres pensadores logran converger única e indirectamente en un punto crucial para el presente trabajo: la identidad nacional como un argumento central para el nacionalismo, ya sea en búsqueda de su defensa, consolidación y promoción o por la manera en que ésta puede ser inventada y hasta qué grado, pues el análisis de la identidad nacional implica decodificar precisamente el contenido del discurso nacionalista: implica decodificar los objetivos fundacionales de la nación.

I.II.III. *Identidad nacional*

Una primera forma de abordar la identidad es a través de la sencilla hipótesis que plantea Smith: "identidad" es "igualdad", por lo tanto "similitud" es "disimilitud". Dicho de otra

[31] Juan Cristóbal Cruz Revueltas, «Estado y nacionalismo tras Gellner, evaluación de su teoría», *Historia Mexicana* LIII, nº 2 (octubre-diciembre 2003): 548.
[32] Ernest Gellner, *Naciones y nacionalismo*, 82.
[33] Tomás Pérez Vejo, *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*, 14.
[34] Tomás Pérez Vejo, *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*, 13.

forma, aquello que vuelve iguales a los componentes de un determinado grupo es precisamente aquello que los va a diferenciar de quienes no pertenecen a éste, ese es el fundamento de la identidad nacional.[35] Smith se retrotrae a las creencias compartidas sobre lo que él identifica del concepto generalizado de nación —ya abordadas en páginas anteriores— para enlistar los rasgos que permiten la existencia de una identidad nacional: un territorio histórico o patria delimitada, recuerdos históricos y mitos colectivos, una cultura de masas pública y común para todos, derechos y deberes legales iguales para todos los miembros, y una economía unificada que permita la movilidad territorial de los miembros.[36] Son estos atributos "objetivistas" de la nación —término empleado por Pérez Vejo y ya mencionado anteriormente aquí, pero sobre la cual se profundizará más adelante— los que van a definir a la identidad nacional como una unidad cultural particular. Por lo tanto, para Smith una nación existe únicamente si se cumple con esta serie de características que él nombra "identidad nacional", dejando a un lado, inexplorado, el proceso de identificación de las masas para con dicha nación.[37]

De este modo, en su modelo civil de nación, la identidad nacional se va a construir mediante el reconocimiento mutuo de los componentes de determinada nación como comunidades culturales —los cuales, en teoría, buscarían la unidad más que la homogeneización— gracias a tradiciones, recuerdos históricos, mitos y símbolos colectivos. En su modelo étnico, la construcción de la identidad nacional respondería más al recate del mito del origen común, de las antiguas creencias en la etapa cúspide de la etnia y del compromiso con la tierra natal ancestral, lo que permite la identificación de quienes sí comparten la misma genealogía y quienes no. Mientras que en el último modelo, el plural, la identidad nacional se va a construir a través de la cohesión social de las distintas etnias, priorizando la conservación de su respectiva cultura, mitos, tradiciones y lenguas.[38] Sin

[35] Anthony D. Smith, *La Identidad Nacional*, 68.
[36] Anthony D. Smith, *La Identidad Nacional*, 12.
[37] Olga Lucía Hoyos de los Ríos, «La identidad nacional: Algunas consideraciones de los aspectos implicados en su construcción psicológica», 83.
[38] Olga Lucía Hoyos de los Ríos, «La identidad nacional: Algunas consideraciones de los aspectos implicados en su construcción psicológica», 84-89.

embargo, el problema con la búsqueda única de condiciones objetivistas en el concepto de identidad nacional para definir la existencia de una nación es que no es suficiente: éstas no siempre van a generar la existencia de un sentimiento o movimiento nacionalista; o incluso hay ocasiones en donde, aún sin cumplir con todas las condiciones, existe un fuerte nacionalismo, tal es el caso de País Vasco y Cataluña en España o de Kosovo en Serbia. Se debe de tomar en cuenta que "la toma de conciencia, el sentirse y el saberse perteneciente a un grupo que nos dota de particularidades compartidas sólo con los miembros del mismo grupo"[39] es lo que también define a la identidad nacional y derivará en nación, no meramente aquello previsto por la hipótesis de similitud-disimilitud.

Esto último es a lo que Pérez Vejo se refiere con el componente "objetivista" u "objetivo" y el "subjetivo" de la conceptualización de la nación a través de su identidad: el primero se trata de esa lógica acumulativa en donde la existencia de la nación es determinada por la suma de una serie de principios tal como lo plantea Smith —territorio, etnia, lengua, cultura, tradición, entre otros— sin considerar que existen grandes naciones que no poseen una considerable cantidad de éstos, lo cual representa a su vez una imposibilidad práctica para definir a la nación en su totalidad; mientras que el segundo se trata más de una inquietud por descifrar cuáles son los mecanismos que conducen a una colectividad a considerarse a sí misma como una nación en un determinado momento histórico y espacio geográfico o, visto de otro modo, de una aproximación analítica hacia cuáles son las estrategias de sus respectivos nacionalismos con respecto a la identidad nacional.[40] Empero, aun cuando toda su teoría se enfoca en desarrollar ese componente subjetivo de la identidad, Pérez Vejo no niega la presencia ni la importancia de rasgos/principios objetivos en toda comunidad nacional percibidos como tales por sus miembros, sino que su crítica va dirigida en contra del intento de elevar alguno de estos principios como un elemento de diferenciación absoluto de determinante grupo.[41]

[39] Olga Lucía Hoyos de los Ríos, «La identidad nacional: Algunas consideraciones de los aspectos implicados en su construcción psicológica», 85.
[40] Tomás Pérez Vejo, *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*, 11-12.
[41] Tomás Pérez Vejo, *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*, 15.

Ahora, ya habiendo entendido que la identidad nacional es el sentimiento de membresía a una nación en términos de imágenes mentales, surge la posibilidad de que éstas últimas sean utilizadas como estrategia política para el acceso y control del poder o, en viceversa, que sea el poder —económico, académico, entre otros, pero sobre todo político— quien esté detrás de dicha creación imaginaria. Al respecto:

> El nacimiento de una identidad nacional cualquiera es el resultado de un proceso de socialización mediante el cual los individuos aceptan una serie de normas y valores como propios y los interiorizan como cauce de todo su comportamiento social; el fruto de una determinada coerción ideológica.[42]

Dicha "coerción ideológica" se manifiesta de dos maneras: la que se ejerce, se tutela y se promueve desde la nación —desde la autoridad, desde el Estado— para legitimar su poder; y la que se ejerce en contra de la nación existente —en contra de la autoridad— por grupos influyentes y que obliga al establecimiento de una nación alternativa. Para continuar con la lógica de la presente investigación, únicamente se profundizará en la primera manera coercitiva a la que Pérez Vejo, en sintonía con su propia concepción de nacionalismo, denomina "nacionalismos oficiales". En ellos, la construcción de la identidad nacional se lleva a cabo a través de las formas de expresión mejor controladas por la nación: el arte y la cultura "oficial", haciendo del aspecto político nada más que su artífice. Se desarrollará un estilo de arte nacional, una literatura nacional, un carácter nacional, una alta cultura alfabetizada, gestados en torno a los círculos de la burocracia institucional y promovidos a la categoría de cultura nacional: cultura "oficial" *vs* culturas populares. Una de las huellas más visibles que este modelo coercitivo que dejó de entre todas las formas de expresión fue la creación de arquetipos, arquetipos nacionales, que pueden rastrearse y recuperarse de los mitos, la literatura clásica, la historia, de todo lo que funda al canon nacional; siendo los

[42] Tomás Pérez Vejo, *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*, 20.

medios de difusión en masa —la prensa, la literatura del momento, la música, la pintura, el cine, entre otros— quienes extienden ese arquetipo por la sociedad.[43]

Así, bajo el lente teórico de Pérez Vejo se vuelve evidente que para la construcción de la identidad nacional según los modelos de nación planteados por Smith, en el caso del modelo civil, la creación de la etnia mítica de la cual se sustenta simbólicamente la cultura dominante se vuelve posible gracias al uso de la coerción ideológica; mientras que, para el modelo étnico, la coerción ideológica está presente en las autoridades intelectuales de la etnia, pues tienen la responsabilidad de reivindicar constantemente su genealogía y su cultura vernácula. En cambio, en el caso del modelo plural, con el fin de facilitar la cohesión social entre los distintos grupos, es necesario el uso de mecanismos coercitivos que generan confianza en el mito fundacional y la cultura promovida por la autoridad —el Estado, en la mayoría de los escenarios— en las que se sustenta la nación y en la que tienen vida las distintas etnias. Estos mecanismos actúan de la suerte que los nacionalismos oficiales, ya que se valen de un sistema de educación público y de difusión masiva mediante las artes para extender la cultura construida/inventada por el Estado.[44] En el siguiente apartado se explora igualmente la alusión a dichos mecanismos en la teoría fundacional de la Unión Soviética, con todo y las dificultades que representa la literatura marxista en esta área debido a su falta profundidad.

I.III. Identidad nacional desde la perspectiva marxista

Conocida y controversial es la ausencia de una teorización sistémica sobre la nación, el nacionalismo y la identidad nacional en los escritos de Karl Marx y Friedrich Engels, al grado de ser considerada una de sus debilidades teóricas más representativas o incluso como la gran falla histórica del Marxismo. De hecho, la razón de dicho trato insatisfactorio hacia esos

[43] Tomás Pérez Vejo, *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*, 20-29.
[44] Olga Lucía Hoyos de los Ríos, «La identidad nacional: Algunas consideraciones de los aspectos implicados en su construcción psicológica», 89.

conceptos recae en una incompatibilidad filosófica fundacional entre la "cuestión nacional" y la teoría marxista: los teóricos de la cuestión nacional suponen que las divisiones fundamentales de la especie humana son las múltiples escisiones verticales que distribuyen a las personas en grupos étnico-nacionales, por lo tanto, en una hipotética prueba de lealtades, la conciencia nacional sería la más sustancial sobre cualquier otra; mientras que el Marxismo, por el contrario, supone que las divisiones humanas más fundamentales son las distinciones de clase horizontales que atraviesan por los grupos nacionales, siendo la conciencia de clase la forma de lealtad fundamental. Sin embargo, aun cuando lógicamente se podría concluir que el rol que han jugado estos conceptos a través del desarrollo del Marxismo ha sido antagónico, lo cual en teoría es verdad, en la *praxis* los marxistas han sabido adaptar propuestas nacionalistas a manera de estrategias para manipular el nacionalismo al servicio del propio Marxismo.[45] Han sido, pues, los pensadores posteriores a Marx y Engels, los relectores del Marxismo, a quienes se les debe la aproximación marxista de la identidad nacional.

I.III.I. *Nación y nacionalismo en el marxismo clásico*

Respecto a la idea de nación y nacionalismo, la postura de Marx y Engels es muy clara en el Manifiesto Comunista:

> Los obreros no tienen patria. No se les puede quitar lo que no tienen. Sigue siendo nacional el proletariado en la medida en que ha de conquistar primero la hegemonía política, en que ha de elevarse a clase nacional, en que ha de constituirse a sí mismo en nación, pero de ningún modo en el sentido de la burguesía.[46]

Esto quiere decir que existe, primeramente, un espacio delimitado en el que ocurre el enfrentamiento entre la burguesía y el proletariado, o más bien un espacio que le es robado a los segundos, por lo que la lucha entre clases está siempre atravesada por las variables

[45] Joginder Singh Saklani, «MARXIST PERSPECTIVE ON NATIONALISM AND THE NATIONALITY QUESTION: A Theoritical Debate», *The Indian Journal of Political Science* 70, nº 3 (julio-septiembre 2009): 719-720.
[46] Karl Marx y Friedrich Engels. *Manifiesto Comunista* (Madrid: Alianza Editorial, 2019 [1848]), 75.

nacionales de territorio y estructura —y conciencias— de clases. Entonces, para ellos la nación es terreno de lucha entre clases, es aquel ámbito donde se desarrolla el enfrentamiento entre la burguesía y el proletariado.[47] Con la internacionalización voraz del capitalismo, que a su vez generaría la internacionalización de los intereses del proletariado, colapsarían las fronteras del Estado-nación moderno; por lo que la nación en Marx y Engels, al igual que el Estado, no eran más que formas transitorias de asociación que eventualmente languidecían gracias a la propia lógica de explotación mutua que el capitalismo trae consigo.[48] Por ello, la idea de una nación bajo el dominio del proletariado sería, de igual forma, una etapa temporal donde los particularismos nacionales y los antagonismos de los pueblos terminarían por desaparecer: "[en] la medida en que se suprime la explotación de un individuo por otro, se suprime la explotación de una nación por otra."[49]

No obstante, con la llegada del siglo XX y sus conflictos armados, se volvió aparente que el Estado-nación no estaba en la crisis que Marx y Engels habían predicho, generando consigo el debate sobre si la importancia de la nación debería desvanecerse bajo el socialismo o si cualquier proyecto de transición al socialismo internacional debía contemplar, en algún nivel, a la impetuosa fuerza mediadora de la nación. Respecto a lo segundo, teniendo en cuenta el turbulento entorno político que condujo a la Revolución Rusa, Vladimir Ilyich Lenin comprendía que una revolución exitosa debía de incorporar los reclamos de autodeterminación de las distintas etnias que conformaban el Imperio Ruso: lo que llamó el "derecho de las naciones a la autodeterminación".[50]

> En *cada* [nación] existen, aunque sea en forma rudimentaria, *elementos* de cultura democrática y socialista, pues en *cada* nación hay masas trabajadoras y explotadas, cuyas condiciones de vida engendran inevitablemente una ideología democrática y socialista. Pero *cada* nación posee asimismo una cultura burguesa […], no

[47] Erika Silva, *Nación, clase y cultura: un debate clásico* (Quito: FLACSO Editores, 1984): 21-22.
[48] Trevor Purvis, «Marxism and Nationalism», en *Marxism and Social Science*, editado por Andrew Gamble, David Marsh y Tony Tant (Londres: Macmillan Publishers Limited, 1999), 218.
[49] Karl Marx y Friedrich Engels. *Manifiesto Comunista*, 75.
[50] Trevor Purvis, «Marxism and Nationalism», 220-221.

> simplemente en forma de "elementos", sino como cultura *dominante*. Por eso la "cultura nacional" general *es* la cultura de los terratenientes, del clero y de la burguesía.[51]

Es decir, Lenin concibe la nación moderna como una tensión constante entre la cultura dominante burguesa —cuyos "elementos" tienen que ver con lo que Smith estipularía en un futuro como las características de la nación— y la masa de explotados en un territorio claramente definido que sólo puede ser resuelta a través de la unión de los obreros de todas las naciones para luchar, tanto al interior como en el extranjero, contra dicho dominio: la "cultura nacional", nombre con el que se refiere al nacionalismo construido por los terratenientes/burgueses encaminado a dividir y manipular a su favor la mentalidad de los obreros. El objetivo, aparte de lograr la emancipación del Estado-nación en cuestión: desarrollar un espíritu internacionalista en estrecha alianza con los obreros de otros países que se materializase en un sistema unipartidista de centralización del poder por la élite de revolucionarios profesionales. La estrategia: exigir la unidad incondicional y total cohesión de los obreros de todas las nacionalidades en todas las organizaciones —sindicales, cooperativas, educativas, culturales, entre otras—, sin otorgarle ningún privilegio de cualquier tipo a una nación particular que vulnere el principio de igualdad o a una minoría específica, para promover el desarrollo de un nuevo modo de vida, ajeno a privilegios y a toda forma de explotación.[52] Así, con las reivindicaciones nacionales de los proletarios hasta entonces oprimidos, paradójicamente Lenin preveía la extinción de las diferencias nacionales bajo el socialismo:

> El objetivo del socialismo no es sólo ponerle fin a la división de la humanidad en pequeños Estados y al aislamiento de las naciones en cualquier forma, no es sólo acercar a las naciones, sino integrarlas mutuamente. […] De la misma manera que la humanidad puede llegar a la abolición de clases sólo a través de un período de

[51] V. I. Lenin, «Notas críticas sobre la cuestión nacional», en *Obras completas. Tomo XX*, de V. I. Lenin (Madrid: Akal Editor, 1977 [1913]), 352.
[52] V. I. Lenin, «Notas críticas sobre la cuestión nacional», 350-353.

> transición de la dictadura de la clase oprimida, también puede llegar a la inevitable integración de las naciones sólo a través de un período de transición de la total emancipación de todas las naciones oprimidas, es decir, su libertad de separarse.[53]

Como ya se ha visto, las naciones en el Marxismo son consideradas formas de asociación transitorias representativas del proyecto moderno y la teoría leninista cumple puntualmente con esta característica. Sin embargo, la importancia de Lenin en el debate marxista de la nación y el nacionalismo radica precisamente en la colocación de dichos conceptos en el centro de su análisis, distanciándose de la ligereza de Marx y Engels sobre el asunto. En igual sintonía se encuentra la obra de Iósif Stalin que, de hecho, representa una formulación marxista aún más esquemática y objetivista sobre la cuestión nacional al buscar purgar el concepto de nación de toda connotación mística e intangible:

> Una nación es una comunidad de personas estable históricamente constituida, formada sobre la base compartida de un idioma, un territorio, una vida económica y una estructura psicológica manifestados en una cultura común. [Como] todo fenómeno histórico, está sujeta a la ley del cambio, tiene su historia, su principio y su fin. [Ninguna] de las características anteriores tomadas por separado es suficiente para definir una nación […], basta con que falte una sola de [éstas] y la nación deja de ser una nación.[54]

Concretamente, la nación es ante todo una comunidad diversa y estable de personas históricamente formada, resultado de relaciones duraderas y regulares de generación en generación. No es un conglomerado accidental y efímero de grupos —que es como define al Estado— ni tampoco una comunidad racial o tribal. Con "vida económica" se refiere al vínculo económico que suelda en un todo único las diversas partes de la nación mediante la división del trabajo, el desarrollo de vías de comunicación, entre otros; y con "estructura

[53] V. I. Lenin, «The Socialist Revolution and the Rights of Nations to Self-determination», en *Collected Works. Volume 22*, de V. I. Lenin (Moscú: Progress Publishers, 1974 [1916]), 146-147. [Traducción propia]
[54] J. V. Stalin «Marxism and the National Question», en *Works. Volume 2*, de J. V. Stalin (Moscú: Foreign Languages Publishing House, 1953 [1913]), 307. [Traducción propia]

psicológica" a la "fisionomía espiritual" de sus integrantes, también llamado carácter nacional, que es saberse distinguir en términos de subjetividad de otras naciones, lo cual puede llegar a ser incomprensible para el mero observador.[55] El problema con esta definición es que invisibiliza la confesión personal del individuo —su capacidad de reclamar su pertenencia a un grupo en particular—, la genealogía particular de las naciones y el sentido de identidad de las comunidades nómadas o que no están ligadas a un determinado territorio. Sin embargo, al limitar su concepto con el principio de territorialidad, coadyuvó a la formulación de un concepto estatal de nación: la federación, el modelo de estado bolchevique de partido único, caracterizado por el centralismo de Rusia sobre el resto de las repúblicas soviéticas constituyentes a diferencia del principio de igualdad que defendía Lenin.[56]

I.III.II. *Identidad nacional en el marxismo clásico*

Los pensadores marxistas mencionados son igualmente ambiguos en su abordaje sistemático sobre la identidad nacional. Para Marx y Engels, por ejemplo, la identidad se construye a través de la conciencia de clase oprimida por la "otredad" que representa la clase burguesa, identidad que al volverse internacional debe conducir a la revolución contra el monopolio capitalista en las diferentes naciones. En palabras de Marx:

> Existe una especie de hermandad entre las clases burguesas de todas las naciones. Es la hermandad de los opresores contra los oprimidos, de los explotadores contra los explotados. […] Para que los pueblos se unan realmente sus intereses deben ser comunes. Para que sus intereses sean comunes las relaciones de propiedad existentes deben ser abolidas […]. Y sólo interesa a la clase trabajadora abolir las relaciones de propiedad existentes, sólo ellos tienen los medios para lograrlo.[57]

A lo que Engels prosigue con lo siguiente:

[55] J. V. Stalin «Marxism and the National Question», 303-307.
[56] Boris Meissner, «The Soviet Concept of Nation and the Right of National Self-Determination», *International Journal* 32, nº 1 (invierno 1976-1977): 58-60.
[57] Karl Marx, «Speeches on Poland (29 November 1847)», en *The Political Writings*, de Karl Marx (Londres y Nueva York: Verso, 2019), 93. [Traducción propia]

> [Los] trabajadores tienen el mismo interés que es derrocar a la clase que los oprime, la burguesía. Esta nivelación de condiciones, esta identidad internacional de interés del partido obrero [ocurre porque] la posición [de explotación] es la misma para los trabajadores de todos los países, porque sus intereses son los mismos y sus enemigos son los mismos, por eso también deben luchar juntos, deben oponerse a la hermandad de la burguesía de todas las naciones con la hermandad de los obreros de todas las naciones.[58]

Por lo tanto, la conciencia política de la clase obrera, la identidad nacional, debe ser una combinación de identidad etnocultural, patriotismo e internacionalismo proletario siempre orientada al futuro; muy acorde a la extinción de las diferencias nacionales bajo el socialismo que vaticinaría posteriormente Lenin. No obstante, es Antonio Gramsci quien resuelve parte de esta laguna teórica al relacionar indirectamente la construcción de la identidad nacional, bajo los preceptos marxistas revisados de nación y nacionalismo, con su celebrado concepto de hegemonía:

> [Las] relaciones internas de cualquier nación […] deben ser entendidas y concebidas en su originalidad y unicidad si se quiere dominarlas y dirigirlas. Ciertamente, la línea de desarrollo es hacia el internacionalismo, pero el punto de partida es "nacional", y es desde este punto de partida del que hay que iniciar. Sin embargo, la perspectiva es internacional y no puede ser de otra manera. En consecuencia, es necesario estudiar con precisión la combinación de fuerzas nacionales que la clase internacional (el proletariado) tendrá que liderar y desarrollar […]. Es en el concepto de hegemonía donde se anudan las exigencias de carácter nacional […].[59]

Gramsci parte del supuesto que las naciones son proyectos hegemónicos. Pero dicha hegemonía no está pensada como las formas de dominación coercitiva que se asocian más

[58] Friedrich Engels, «Speeches on Poland (29 November 1847)», en *The Political Writings*, de Karl Marx (Londres y Nueva York: Verso, 2019), 95. [Traducción propia]
[59] Antonio Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks* (Nueva York: International Publishers, 1992): 240-241. [Traducción propia]

fácilmente con los aparatos represivos del Estado —éstas, de hecho, son su mecanismo—, sino como aquella que está asegurada, mediada y reproducida a través del liderazgo moral e intelectual de una estructura institucional, fundamentalmente de la cultura: esto es, la hegemonía instalada desde el sistema educativo, las instituciones religiosas y los medios de comunicación. Esta clara distinción entre hegemonía y dominación coercitiva conlleva a su vez una articulación entre liderazgo/consenso y violencia/coerción, por lo que entonces se habla de un proyecto hegemónico que despliega violencia/coerción para ocluir parcialmente formas alternativas —por lo tanto, inherentemente contrahegemónicas— de concebir el mundo e imaginar la comunidad, subsumiéndolos y disciplinándolos con el uso del liderazgo/consenso bajo las exigencias de un interés nacional mayor construido por relaciones de poder contingentes. La clase dominante "es" no sólo por el empleo de la violencia, sino por la imposición sutil e imperceptible, consensuada, de su visión del mundo. Así, la presunta horizontalidad incuestionable que implica la identidad nacional se vuelve, en realidad, un terreno constituido por resistencias.[60] Es decir, la identidad nacional en Gramsci no consiste en una categoría objetiva fácilmente definible, sino en la tensión constante —debido al carácter cambiante de las relaciones de poder en el tiempo y el espacio— entre la cosmovisión coercitiva pregonada por la nación acorde a sus intereses y los reclamos alternativos a la nación contrahegemónicos constantemente disciplinados por ésta. Al respecto:

> Educativo y formativo es el rol del Estado[-nación]. Su objetivo es siempre el de crear tipos de civilización nuevos y superiores, de adecuar la "civilización" y la moral de las más amplias masas populares a las necesidades del continuo desarrollo del aparato económico de producción; de ahí que incluso evolucionen físicamente nuevos tipos de humanidad. Pero ¿cómo logrará cada individuo incorporarse al hombre colectivo, y cómo se les aplicará la presión educativa para obtener su consentimiento y su colaboración, convirtiendo la necesidad y la coacción en "libertad"?[61]

[60] Trevor Purvis, «Marxism and Nationalism», 224-225.
[61] Antonio Gramsci, Antonio Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks,* 242. [Traducción propia]

Gramsci se cuestiona aquí, en pocas palabras, cómo lograr la asimilación de la conciencia de identidad —cómo solucionar la tensión— con el proyecto de nación orgánicamente para así pasar del esquema de violencia/coerción al de liderazgo/consenso, a la cual responde que mediante la inclusión de las actividades jurídicamente neutrales pertenecientes al dominio de la sociedad civil; es decir, aquellas que no son consideradas ni sanciones ni obligaciones civiles pero que ejercen una presión colectiva y obtienen resultados objetivos en forma de evolución de costumbres, formas de pensar y actuar, moralidad, entre otros.[62] Ya sobre la práctica, en el caso de la Unión Soviética, por ejemplo, este sutil rol educativo gramsciano del Estado mutó en una promoción agresiva de marcadores simbólicos de la identidad nacional como lo fueron el folclore nacional, los museos, la vestimenta, las artes representativas, los artistas reconocidos, acontecimientos históricos progresistas y obras literarias clásicas[63]: lo que en un futuro Pérez Vejo identificaría como los mecanismos coercitivos del nacionalismo oficial. Más todavía, la evolución física de nuevos tipos de humanidad o el "hombre colectivo" a los que Gramsci alude están íntimamente relacionados con la creación de arquetipos, arquetipos nacionales, que Pérez Vejo identifica como una de las impresiones más visibles del este modelo coercitivo en el canon cultural de la nación; por ende, íntimamente relacionados con el arquetipo del Nuevo Hombre Soviético del que se hablará en el siguiente capítulo.

I.IV. Conclusiones del capítulo

El Constructivismo, hablando específicamente de su corriente crítica, posibilita el desarrollo de un recorrido discursivo no por el concepto de identidad nacional *per se*, sino por el proceso que éste va llevando tanto en el debate convencional occidental como en el debate marxista tradicional. Se prioriza la estructura del proceso que genera, edita o inventa un concepto sobre la búsqueda de una minuciosa definición. En ese sentido, siendo la identidad nacional una

[62] Antonio Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks,* 242.
[63] Nelly Bekus, *Struggle over Identity: The Official and the Alternative "Belarusianness"* (Budapest: Central European University Press, 2010): 45-46.

categoría en exceso dinámica, es necesaria la función de los conceptos de nación y nacionalismo como marco teórico para delimitar diversos órdenes de causalidad entre estos tres. Las aportaciones de Pérez Vejo, Gramsci y el resto de los pensadores críticos del problema nacional abordados a lo largo del capítulo no buscan llegar a la definición última de los tres conceptos, sino precisamente evidenciar y cuestionar las relaciones de poder tras su discurso.

En conclusión, no hay un concepto específico del problema nacional —que engloba los conceptos de identidad o de nación o de nacionalismo ocupados a lo largo de todo el capítulo—, al menos en lo que respecta al Marxismo clásico, vertiente fundacional de lo que sería la Unión Soviética. Cada autor mencionado trabaja su discurso en torno a una aproximación más implícita que explícita al respecto. La nación no es para ninguno, salvo para Stalin, una entidad totalizadora de heterogeneidad en sus grupos y clases sociales; y para todos ellos la identidad nacional está supeditada explícitamente a la categoría de clase, es decir que en todos ellos hay un uso indiscriminado de la categoría de conciencia de clase como sinónimo o incluso como un grado superlativo de la identidad nacional. Esta última responde, salvo en Gramsci porque ya se vio que para él no hay una unificación nacional sino tensiones, a la conciencia de opresión que va a luchar por la igualdad de las naciones. Entonces, la reflexión marxista es más un llamado, una urgencia política, que una inquietud teórico-conceptual filosófica.[64] Sin embargo, al igual que en la previa discusión sobre la conceptualización convencional de la identidad nacional, sí son identificables ciertos mecanismos/estrategias para la construcción de identidades nacionales en la *praxis* que, de hecho, representan la piedra angular del presente proyecto: el "cómo", no el "qué".

[64] Erika Silva, *Nación, clase y cultura: un debate* clásico, 38-40.

Capítulo II
Marco histórico-contextual

Este capítulo busca presentar el contexto histórico-artístico en el cual se origina, se desarrolla y se consolida no sólo la corriente oficial del Realismo Socialista, sino el arquetipo que atañe a este trabajo. Para ello se realizará un breve recorrido por la Vanguardia rusa, sus orígenes, sus principales movimientos artísticos y cómo éstos fungieron cual bloques que utilizaría el Partido para formular una estética acorde a su agenda política. Se buscará, pues, demostrar que el Nuevo Hombre Soviético se trató más bien de una invención propagandística bolchevique gracias a la relectura de la propuesta marxista de construcción de una sociedad postcapitalista y, a partir de ahí, identificar tanto sus características más evidentes en sus múltiples representaciones visuales como las repercusiones simbólico-sociales que originó. La discusión será complementada con el repaso de obras significativas, mayoritariamente pictóricas, que podrán ser encontradas en el apartado de *Anexo* al final de este escrito.

II.I. Contextualización del Realismo Socialista en el marco del *Avant-garde* ruso

II.I.I. *El Avant-garde ruso antes y durante la Revolución*

Durante gran parte del siglo XIX, la Academia Imperial de las Artes del entonces Imperio Ruso poseyó el monopolio de la venta de obras artísticas a través de la organización y patrocinio de exhibiciones, priorizando aquellas piezas enfocadas en la presentación de temas mitológicos, bíblicos e históricos. Como protesta a dicho conservadurismo, en 1870 un grupo de jóvenes estudiantes desertores de la Academia Imperial con ayuda del Artel de Artistas de San Petersburgo —la primera organización artística independiente en la historia de Rusia constituida en 1863— fundan la Sociedad de Exposiciones de Arte Ambulante, conocidos popularmente como *Peredvízhniki* (del ruso *Передви́жники*, traducido comúnmente como

los Itinerantes, los Vagabundos o los Ambulantes), que existió hasta 1924 como el principal exponente de lo que se conocería más adelante como el Realismo o Naturalismo ruso.[65]

El Realismo de los Itinerantes se caracterizó por la representación de la multifacética vida social rusa, incluyendo las desigualdades e injusticias que sufrían las clases obreras bajo el yugo del autoritarismo zarista, aunque para eso se tuviese que abjurar la belleza estética como el caso de *Los sirgadores del Volga* de Iliá Repin (véase Ilustración 1 en el apartado de *Anexo* al final del trabajo), donde aparecen once hombres exhaustos y al borde del colapso físico tirando de una barcaza que plasma parte de las condiciones inhumanas de trabajo de la época. Pero no siempre la denuncia de dichas condiciones fue su único interés, sino que también utilizaron su arte para retratar la belleza y el valor del estilo de vida popular, siendo el costumbrismo, el paisajismo o el simple retrato de las diferentes clases sociales, especialmente la de los campesinos, sus principales recurrencias pictóricas. Tal es el caso de *Los grajos han vuelto* de Alekséi Savrásov (véase Ilustración 2), en donde se retrata emotiva y magistralmente la transición del invierno a la primavera usando como pretexto el regreso de las aves tras su larga migración.[66] Sin embargo, para finales del siglo XIX el Realismo comenzó a ser cooptado por la burocracia imperial a medida que los *Peredvízhniki* fueron gradualmente perdiendo su estatus de oposición.[67] Es en este contexto que grupos de artistas subalternos, no admitidos dentro de las filas de los *Peredvízhniki*, formulan nuevas propuestas para modernizar el arte ruso cogiendo inspiración del arte occidental del momento y del folclor indígena ruso: nace el *Avant-garde* en Rusia.

La también llamada Vanguardia o Vanguardismo ruso, fue tanto una corriente como un movimiento artístico originado aproximadamente entre 1890 hasta finales de la década de 1920 cuyo primer gran exponente —el exponente prerrevolucionario— fue la sociedad de artistas plásticos y gráficos, escenógrafos, músicos, diseñadores, críticos, *impresarios*, e

[65] Yelena Fedotova, «Who were the Peredvizhniki and why were they so important in Russian art*?», Russia Beyond*, 4 de noviembre de 2019, https://www.rbth.com/arts/331225-peredvizhniki-russian-art
[66] Kristen M. Harkness, «An Introduction to The Peredvizhniki (The Wanderers)», *Smarthistory*, 9 de agosto de 2015, https://smarthistory.org/an-introduction-to-the-peredvizhniki-the-wanderers/
[67] Yelena Fedotova, «Who were the Peredvizhniki and why were they so important in Russian art*?».

incluso filósofos y arqueólogos, llamada *Mir iskusstva* (del ruso *Мир искýсствa*, traducido como Mundo del Arte) conformada en 1898 e inspirada en la revista homónima que les servía de manifiesto. Como la preocupación artística emergente, el Vanguardismo buscaba la evolución del énfasis socioeducativo, moralista y de alto contenido social del Realismo ruso mediante la promoción del individualismo artístico inspirado del Modernismo de la *Belle Époque*, un enfoque completamente opuesto a la carga popular del arte de los *Peredvízhniki* que para ese momento ya había sido colonizado por el conservadurismo de las clases altas.[68] Los *miriskúsniki* aplicaban el concepto de *gesamtkunstwerk* (traducible como "obra de arte total") del compositor Richard Wagner para definir su arte como un trabajo colectivo entre distintas individualidades —esto es, entre diferentes disciplinas, autores, países y periodos— lo que significaba una ruptura con el academicismo de la época al apreciar cada obra por su impacto estético en el espectador y ya no por el mensaje transmitido. Como resultado, exploraron el pasado artístico del país, como la herencia iconográfica e incluso musical de las épocas indígena y bizantina, para posteriormente fusionarlo con la estética exotista del *Art Nouveau*, del *Art Déco* y del Impresionismo importados de Occidente.[69] Gran parte de las obras más importantes de este grupo se encuentran relacionadas con la compañía de *Les Ballets Russes* del *impresario* Serguéi Diáguilev: ejemplo perfecto del concepto de *gesamtkunstwerk* pues por ella no sólo convergieron músicos, bailarines y coreógrafos ilustres, sino también diseñadores de moda de reputación internacional como Coco Chanel, escenógrafos, ilustradores, pintores de la magnitud de Pablo Picasso, diseñadores y arqueólogos como Nikolái Roerich, entre otras figuras.

Sin embargo, la Revolución de Octubre y los primeros años de la Guerra Civil trajeron consigo un cambio radical en la concepción de la realidad. El arte ya no necesitaba o, más bien, dejó de buscar demostrar la verdad sobre un escenario material *quasi* apocalíptico en el

[68] María Magdalena Ziegler Delgado, «La revolución artística en Rusia ante la Revolución Soviética», *Revista de Comunicación de la SEECI* XXI, no. 42 (marzo 2017): 28-29.
[69] Anna Winestein, «Quiet Revolutionaries: The 'Mir Iskusstva' Movement and Russian Design*», Journal of Design History* 21, no. 4 (invierno 2008): 317-319.

cual los artistas de la naciente Vanguardia se encontraron repentinamente: el arte de los *miriskúsniki* ya no alcanzaba a abarcar las demandas de esta nueva visión del mundo.

> El país se vio completamente devastado; el modo de vida normal, totalmente destruido; las viviendas, inservibles para la vida; la economía pasó casi a un estado primitivo, los vínculos sociales tradicionales se desintegraron, y la vida fue adquiriendo gradualmente los rasgos de una guerra de todos contra todos. […] Parecía que el tiempo del Apocalipsis había sobrevenido [y] pasó a ser la fundamentación de la praxis [del] artista vanguardista, para quien el mundo exterior se convirtió en un negro caos, [por lo que] se encuentra ante la necesidad de crear un nuevo mundo en su totalidad […].[70]

Por lo tanto, el frenesí vanguardista también incluyó otros movimientos coetáneos independientes, pero a su vez relacionados con la propuesta modernista del *Mir iskusstva*, como lo fueron el Futurismo ruso y otros posrevolucionarios como el Suprematismo y el Constructivismo. El primero, cuyo nombre original fue Egofuturismo, se refiere al movimiento, principalmente poético y literario, acaecido en Rusia previo a la Gran Guerra e inspirado en el *Manifiesto Futurista* del poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti de 1909 —en donde se buscaba una ruptura radical con el pasado mediante la exaltación de la velocidad del desarrollo industrial; es decir, la exaltación de todo aquello que representase el triunfo de la tecnología y la vida urbana moderna sobre la naturaleza, como el caso de la juventud o inclusive del culto al cuerpo y la sensualidad— del cual su máximo exponente fue Vladímir Mayakovski;[71] pero cuya rama plástica, que incluye tanto el Cubofuturismo como el Rayonismo, tomó más inspiración de la obra de Picasso al incorporar complejas formas geométricas abstractas con el fin de representar la mecanización de la sociedad de la época como se puede apreciar en *Ciclista* de Natalia Goncharova (véase Ilustración 3) o en las primeras etapas creativas de Kazimir Malévich como *El afilador de cuchillos* (véase

[70] Boris Groys, *Obra de arte total Stalin* (Valencia: Pre-Textos, 2008): 56-58.
[71] Anna Lawton, *Russian Futurism through its Manifestoes, 1912-1928,* editado por Anna Lawton y Herbert Eagle (Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1988): 1-4.

Ilustración 4). No obstante, es este último quien más adelante fundará el Suprematismo en 1915, un movimiento deseoso de liberar el arte de la representación visual de objetos y la imitación de la naturaleza para enfocarse en la supremacía del sentimiento artístico puro a través del uso de formas geométricas básicas sobre una gama limitada de colores: el arte se desapegaba del objeto, del Estado, de la religión, de las costumbres, del antropocentrismo, para existir por sí mismo en una no-objetividad absoluta.[72] Al respecto, no existe mejor referente que su célebre tríptico bicolor expuesto por primera vez en 1915 conformado por *Cuadrado negro*, *Cruz negra* y *Círculo negro* (véase Ilustración 5).

De forma simultánea, el Constructivismo daba sus primeros pasos como concepto artístico,[73] aunque no sería hasta después de la Revolución de Octubre que se consolidaría como el movimiento vanguardista más prolífico y apegado a la primera etapa del naciente régimen socialista a pesar del cataclismo que dicho conflicto significó para la sociedad y la política rusa. En éste la pintura y la escultura, principalmente, jugaban un papel más de "construcción" que de representación: más de "producción" de objetos tanto simbólicos como funcionales a la vez, sirviéndose de los mismos recursos de la arquitectura y el diseño, sobre todo del diseño propagandístico e industrial, pues abogaba por la eliminación de la distinción entre las artes de la misma manera que lo hacía por la eliminación de la jerarquía de clases sociales. Igual que los otros movimientos, trabajó con elementos abstractos, geométricos y estereométricos para enfatizar no sólo la presencia bidimensional como tridimensional del objeto, sino también la industrialización de la época como un fenómeno que habría de liberar a la humanidad. Por lo tanto, el rol artista, más que limitarse a la creación de obras, conllevaba una responsabilidad pedagógica entre la política del Estado y la población general.[74] Debido a la necesidad inmediata de crear una cultura proletaria sobre la nueva sociedad surgida tras el proceso revolucionario, el arte debía ser público, dirigido a las

[72] Violeta Izquierdo Expósito, «Arte y comunicación: el papel de las vanguardias artísticas en la revolución rusa de 1917», *Historia y Comunicación Social* 23, nº 1 (2018): 68- 69.
[73] No debe confundirse con la Teoría Constructivista de las Relaciones Internacionales abordada al principio del capítulo anterior.
[74] Violeta Izquierdo Expósito, «Arte y comunicación: el papel de las vanguardias artísticas en la revolución rusa de 1917», 69-72.

masas y sin vínculos con la estética y el estilo de vida burgueses. El instrumento para ello sería tanto el *Proletkult* (del ruso *Пролетку́льт*, que es una contracción para Organizaciones Culturales y Educativas Proletarias), una asociación experimental de artistas y escritores fundada en 1917 por Aleksandr Bogdánov que albergó a muchos de los principales ideólogos de la vanguardia futurista y constructivista; como también el *Narkomprós* (del ruso *Наркомпрос*, contracción para Comisariado del Pueblo para la Educación), la agencia estatal creada el mismo año a cargo de la administración de la educación pública y temas relacionados con el arte y la cultura con Anatoli Lunacharsky a la cabeza, por donde también desfilarían personajes de la talla de Kazimir Malévich, El Lissitzky, Aleksandr Ródchenko e incluso Vasili Kandinsky.[75]

La obra cúspide del Constructivismo fue el *Monumento a la Tercera Internacional* de Vladímir Tatlin (véase Ilustración 6), su principal promotor y exponente, que en realidad se trataba de un ambicioso proyecto arquitectónico —más alto incluso que la Torre Eiffel— el cual albergaría la sede de la Internacional Comunista, un símbolo de la utopía socialista que jamás llegaría a construirse. Por el lado de la abstracción, las obras de la faceta constructivista de Liubov Popova como *Construcción pintoresca* (véase Ilustración 7) o *Construcción de fuerza espacial* (véase Ilustración 8) fueron una clara personificación de lo que Aleksandr Ródchenko describiría como la "muerte de la pintura". Empero, no se debe olvidar que la otra gran parte de las aportaciones constructivistas tuvieron que ver con el arte propagandístico bolchevique postrevolucionario: ejemplos fueron todos los carteles publicitarios diseñados por el mismo Ródchenko *como Póster publicitario de la aerolínea estatal Dobrolet* (véase Ilustración 9) o la representación simbólica de El Lissitzky sobre la guerra civil entre bolcheviques y el Movimiento Blanco en *Golpea a los blancos con la cuña roja* (véase Ilustración 10). Al final, para la segunda mitad de la década de 1920 la vanguardia prerrevolucionaria ya se encontraba en una crisis evidente: la preeminencia del impacto estético de la obra sobre la trasmisión de un mensaje al espectador se volvió anticuada frente a las demandas posrevolucionarias de un arte que no sólo estuviese enfocado en la

[75] Violeta Izquierdo Expósito, «Arte y comunicación: el papel de las vanguardias artísticas en la revolución rusa de 1917», 67-68.

abstracción, sino que también tuviese cierto grado de utilidad para educación de las masas y la consecuente construcción del sujeto soviético utópico del futuro.[76]

II.I.II. *El Avant-garde contra la Revolución*

Los años que marcan el fin definitivo de la actividad artística independiente en la Unión Soviética fueron 1932 y 1934, fechas en las que respectivamente se declaran tanto la disolución de todas las asociaciones particulares de artistas como la imposición del Realismo Socialista respectivamente. Pero estas disposiciones estatales, que se abordarán detalladamente más adelante, tienen un origen común: el postulado leninista de la "literatura del partido" plasmado en su famoso artículo *La organización del Partido y la literatura del Partido* de 1905. Lenin consideraba que, para poder garantizar la libertad de expresión, primero se debía conseguir la libertad de asociación. Esto quiere decir que la verdadera libertad de expresión y de prensa —libertad no sólo entendida como la ausencia de represión, sino también como la superación de la concepción burguesa de libertad: aquella en donde no se busca ser librado del Capitalismo, de la competitividad voraz, del individualismo y, por ello, de la desigualdad y la explotación— estaba condicionada a la idea de socialismo y de simpatía con la clase proletaria: la literatura es libre sólo cuando es capaz de representar, dignificar e interactuar a la gran masa trabajadora, no sólo a un puñado de intelectuales privilegiados. Por ende, cualquier asociación voluntaria, incluido el Partido mismo, tendría la facultad de expulsar a cualquier miembro libremente que defendiese el individualismo y el intelectualismo burgués, así como de inmiscuirse y fomentar la supervisión del ideal de la "causa proletaria".[77]

De esta manera, al ser la clase proletaria quien ha superado la falsa conciencia de la burguesía —siendo ahora la única capaz de visualizar la lucha de clases—, la subordinación de la literatura al Partido generaría en el escritor proletario una claridad para plasmar artísticamente la realidad objetiva sin necesidad de deformarla a su propio capricho, al

[76] María Magdalena Ziegler Delgado, «La revolución artística en Rusia ante la Revolución Soviética», 32-33.
[77] V. I. Lenin, «Party Organisation and Party Literature», en *On Literature and Art*, de V. I. Lenin (Moscú: Progress Publishers, 1978), 25-29.

capricho de una estética burguesa al servicio de la tendencia y el consumismo o cuya intención fuese la "invención" una nueva forma de cultura. Y no sólo eso, sino que tanto el artista como la cultura proletaria serían consecuentemente capaces de hacer un uso selectivo de los aciertos que había tenido el mundo burgués —en otras palabras, de todo aquello que sí le era útil a la Revolución— como material válido para la consolidación del socialismo.[78] Claro que en la *praxis* este principio de "literatura" no sólo afectó a la literatura soviética, sino que fue instituido desde un principio en todas las formas de arte socialmente aceptadas.

Lo contrario ocurría con las resoluciones del *Proletkult* y el *Narkomprós* —es decir, de Bogdánov y Lunacharsky respectivamente— que abogaban por una plena autonomía institucional e incitaban al desarrollo de una nueva conciencia proletaria desapegada de la cultura burguesa que contribuyese a la creación de un nuevo hombre y una nueva sociedad: todo ello con ayuda del lenguaje anti-academicista, no-objetivo, geométrico, abstracto y dirigido a los sentidos del espectador del propio Vanguardismo, pero que, al final, fue incapaz de guiar, educar y formar un arquetipo hombre estable/comprensible para las masas.[79] En otras palabras, ideas destinadas a contrastar con los dos principios leninistas de asimilación pragmática del legado cultural burgués y la vigilancia del arte en función de las necesidades del Partido. Dicho vacío generó la creación de otras agrupaciones que terminaron por resignificar la Vanguardia a través de la alineación voluntaria con las políticas estatales, el más grande de ellos fue la Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria, creada en Moscú en 1922, que a partir de 1928 sería conocida como la Asociación de Artistas de la Revolución (o por su acrónimo AKhR, del ruso *Ассоциация художников революции*).

La AKhR surge como un "relevo" posrevolucionario del Realismo ruso al ser fundado mayoritariamente por miembros pertenecientes al *Peredvízhniki*. Con una ideología artística opuesta a la abstracción en concreto, duramente criticada por el resto de las vanguardias, el énfasis se colocaba ahora en recuperar el realismo académico para "recrear la vida diaria

[78] María Fernanda Alle, «"La literatura del partido". El realismo socialista entre el arte y la política», *452ºF: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nº 20 (enero 2019): 170-171.
[79] Violeta Izquierdo Expósito, «Arte y comunicación: el papel de las vanguardias artísticas en la revolución rusa de 1917», 73.

del Ejército Rojo, de los trabajadores, los campesinos, los activistas revolucionarios y héroes de los trabajadores con los cuales las masas [pudiesen] conectarse"[80] y así posicionarse como la Vanguardia legítima ante los ojos del naciente régimen: el arte debía ser accesible, comprensible, tanto para el público como para los líderes del Partido, por lo que debía optar por una temática inclinada hacia el orden social y la ideología revolucionaria. Se dedicaron a la pintura monumental, a la ilustración de libros y revistas, al diseño de pósteres propagandísticos e incluso al diseño escenográfico; entre cuyas obras cúspides se encuentran *Lenin en el palacio Smolny* de Isaak Brodsky (véase Ilustración 11) o *Construcción de nuevas fábricas* de Aleksandr Deineka (véase Ilustración 12). Para 1925, los miembros del AKhR habían crecido rápidamente hasta rondar por el millar y representaban una amplia gama de estilos artísticos atravesados por la misma preocupación de crear obras que no pudieran ser rechazadas por su complejidad estilística-conceptual.[81]

II.II. La imposición del Realismo Socialista y sus implicaciones

A pesar de la tentación que genera el afirmar que fue la reapropiación del Realismo ruso por parte de agrupaciones como la Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria la principal fuente de inspiración del Realismo Socialista —lo cual es innegable— o el afirmar igualmente que existe una enemistad expresa entre las Vanguardias y el arte partidista —lo cual es sólo parcialmente verdadero, más delante se argumentará al respecto—, no se puede dejar a un lado el marco ideológico-político y propagandístico del régimen de Iósif Stalin (1922-1953) que contribuyó no sólo a la hagiografía de su figura, sino a la consolidación de toda una metodología estética que definirá a toda una época de cambios internacionales tales como la primera posguerra, la Segunda Guerra Mundial y la eventual Guerra Fría bajo el principio del arte como la potencial ingeniería de las almas humanas.

[80] María Magdalena Ziegler Delgado, «La revolución artística en Rusia ante la Revolución Soviética», 33.
[81] María Magdalena Ziegler Delgado, «La revolución artística en Rusia ante la Revolución Soviética», 38-40.

II.II.I. *El Primer Congreso de Escritores de 1934 y la Doctrina Zhdánov*

La disputa entre los ideales artísticos revolucionarios de la Vanguardia contra la Revolución misma culminó de forma oficial el 23 de abril de 1932, fecha en la que el Comité Central del Partido Comunista emitió la célebre resolución en donde todas las asociaciones artísticas independientes quedaban disueltas a favor de la reunión de todos los artistas —"trabajadores creativos"— en sindicatos —"uniones de creadores"— de acuerdo al género de su actividad: se sometía entonces toda práctica artística a la dirección del Partido, inaugurando así la etapa "estalinista" en la vida cultural de la Unión Soviética. Justo al mes posterior, el 25 de mayo de 1932, el término "Realismo Socialista" haría su primera aparición documentada en la *Literatúrnaya Gazeta* (del ruso *Литературная газета*, traducido como Gaceta Literaria) en donde se definiría tentativamente como una forma de arte honesto, veraz y revolucionario en la representación de la revolución proletaria.[82]

Sin embargo, sería dos años después, en el marco del Primer Congreso de Escritores Soviéticos organizado por la Unión de Escritores —la forma sindical paraestatal que adquirió la unificación de todas las previas agrupaciones independientes de escritores— en agosto de 1934, cuando Stalin finalmente proclamaría la consigna del Realismo Socialista como el método obligatorio para toda creación literaria, en primera instancia, y que después sería trasladado al resto de las ramas del arte reconocido.[83] Asimismo, en el discurso inaugural de aquel Congreso declamado por Andréi Zhdánov, principal comisariado cultural de Stalin y recientemente nombrado Secretario del Comité Central del Partido Comunista, quedaba definida dicha corriente a través de cinco pautas o conceptos específicos que cada nueva creación artística debía cumplir a partir de ese momento:[84]

1. *Narodnost*: exigía que la representación apelase a las ideas populares; el artista debía dignificar con su obra la estructura de la vida cotidiana.

[82] Hal Foster, Benjamin H. D. Buchloh, Rosalind E. Krauss e Yve-Alain Bois, *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad* (Madrid: Ediciones Akal, 2006): 260.
[83] Boris Groys, *Obra de arte total Stalin,* 79-84.
[84] Hal Foster, Benjamin H. D. Buchloh, Rosalind E. Krauss e Yve-Alain Bois, *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad,* 265.

2. *Klassovost*: exigía la visibilidad de la conciencia de clase en los sujetos representados.
3. *Partiynost*: exigía que el Partido fuese representado como el protagonista en todos los aspectos de la vida cotidiana soviética.
4. *Ideynost*: exigía una imagen idealizada del futuro prometido por el socialismo.
5. *Tipichnost*: exigía el retrato heroico de personajes típicos en circunstancias típicas.

No exenta de contradicciones, la estética normativa de Zhdánov exigía, pues, la práctica tanto del "romanticismo revolucionario" como de una base materialista basada en la experiencia de la vida real: esto es educar al trabajador en la realidad del desarrollo del país al mismo tiempo que en el espíritu utópico del comunismo aludiendo a la exhortación estalinista de los artistas como los "ingenieros de las almas humanas".[85] Por lo tanto, para garantizar la supervivencia de una obra, ésta debía ser de ahora en adelante "proletaria" —o relevante y compresible para la clase obrera—, "típica" —o acostumbrada al recurso del costumbrismo artístico—, "realista" —o apegada al canon estético precedido por la AKhR—, y por último "partisana" —o comprometida con la promoción del Estado y del Partido—. Cualquier alusión a la tragedia o a la negatividad —a menos que se tratase de un momento y un espacio diferente, particularmente ubicado en el pasado— o cualquier obstáculo en retrato de una sociedad soviética ideal quedaba, en consecuencia, prohibido a merced de un cuadro de optimismo forzado.

Asimismo, si bien desde el auge del conservadurismo de la AKhR ya se había comenzado a experimentar un paulatino alejamiento con el proyecto del vanguardismo internacional —sobre todo con las vanguardias europeas de la época tales como el Postimpresionismo, el Surrealismo, el Dadaísmo y el ya mencionado Cubismo— hacia un nacionalismo respecto a "lo soviético" y un tránsito de la multiplicidad de estilos, experiencias y corrientes artísticas —es decir, de la aplicación del *gesamtkunstwerk* como legado de los *miriskúsniki*— hacia una uniformidad tanto a nivel temático como formal; es de hecho con la imposición del Realismo Socialista que finalmente se establecería un "*pathos*

[85] Hal Foster, Benjamin H. D. Buchloh, Rosalind E. Krauss e Yve-Alain Bois, *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad,* 260.

antiformalista" orientado a la ahora legítima persecución, denuncia y censura de toda práctica considerada como "decadente", "degenerada", "pretenciosa" o que buscase ser más "inteligente" que el Partido: es decir, formalista. El formalismo sería definido, entonces, como una tendencia estética caracterizada por la primacía absoluta o *quasi* absoluta de la "forma" —sinónimo del "impacto estético en el espectador" en los *miriskúsniki* o de la "supremacía del sentimiento artístico puro" en los suprematistas— sobre el "contenido" transmitible de la obra, sobre su mensaje socioeducativo.[86] Empero, en la práctica se trataría más bien no sólo de un arma política para suprimir la menor disidencia de la línea oficial del momento en materia cultural, sino también de la realización visual de la voluntad del propio Stalin o, al menos, de la contienda entre los miembros del Partido por predecir la voluntad del dirigente. Se volvía, pues, un ciclo viciado de representación de la representación idealizada de la realidad en el imaginario del Partido que no debía reflejarla, sino dirigirla: crear la realidad tal como debería ser.[87]

Fue durante la ocupación alemana, entre los años de 1941 a 1943, que se produjo una momentánea relajación del aparato punitivo al mismo tiempo que una fuerte popularización de la función propagandística del arte al servicio de la heroicidad y el patriotismo en un contexto de unificación nacional frente a la amenaza común del nazismo. No obstante, con el fin de la Segunda Guerra Mundial y el inicio de la Guerra Fría comenzaría una nueva etapa para el programa del Realismo Socialista: una segunda fase de exponenciación de las prácticas de censura y de control cultural ahora conocida como Doctrina Zhdánov o Zhdanovismo, cuyas bases quedarían establecidas en la famosa resolución emitida el 10 de febrero de 1948 por el Comité Central del Partido Comunista sobre la ópera *La gran amistad* del compositor Vanó Muradeli, en donde se iniciaría una campaña de desprestigio y persecución contra muchos compositores soviéticos ahí mencionados como Dmitri

[86] María Fernanda Alle, «"La literatura del partido". El realismo socialista entre el arte y la política», 170.
[87] Boris Groys, *Obra de arte total Stalin,* 109-115.

Shostakóvich, Serguéi Prokófiev y Aram Jachaturián, todos curiosamente premiados en algún punto de su carrera con el Premio Stalin.[88]

Esta doctrina suponía un mordaz combate, más radical que la decretada en 1934, contra toda manifestación artística pequeñoburgués-antisoviética —es decir, no sólo haciendo alusión a las tendencias formalistas occidentales del momento, sino también a cualquier contenido satírico o crítico ante el régimen— y en defensa de las tradiciones culturales nacionales frente cualquier incidencia de la cultura de masas occidental, sobre todo estadounidense. Si la finalidad del arte socialista era ya la de educar y formar, en adelante su obligación debería ser la de desarrollar los gustos del pueblo y de enriquecerlos con nuevas ideas acorde a las tradiciones, no sólo la de marchar al ritmo de las exigencias de las masas.[89] Aunque, al mismo tiempo, el discurso de Zhdánov también supuso un precedente importante para la difusión del Realismo Socialista entre los Partidos Comunistas de otros países bajo un programa de fuerte contenido anticapitalista en el que se concebía un mundo dividido entre el frente imperialista, encarnado y encabezado por los Estados Unidos, y el frente democrático, liderado por la Unión Soviética.

II.II.II. *Rupturas y continuidades con el Avant-garde*

El debate entre el Vanguardismo y el Partido consistía no en la utilidad holística del arte *per se*, pues ambos comprendían el potencial político del arte, sino en su grado de empleabilidad para ciertos fines. El abstraccionismo del *Avant-garde* le impedía al Partido generar medios de influencia comprensibles para la sociedad que el arte clásico burgués sí proporcionaba, por lo que se corría el riesgo de cederle toda la potestad sobre el arte prerrevolucionario a la misma burguesía cuando la apuesta bolchevique era precisamente la reapropiación proletaria del legado cultural burgués. La lucha contra el arte del pasado que defendía el Vanguardismo representaba un riesgo para el principio leninista de asimilación pragmática en tanto que simbolizaba la dilapidación, incluso liquidación, del arsenal de armas ideológicas burguesas útiles para el Partido. Más aún, el que la Vanguardia se autoproclamase como un contraste

[88] María Fernanda Alle, «"La literatura del partido". El realismo socialista entre el arte y la política», 181.
[89] María Fernanda Alle, «"La literatura del partido". El realismo socialista entre el arte y la política», 181-182.

con el arte tradicionalista academicista sólo evidenciaba una paradójica aceptación inconsciente de la existencia de precisamente ese arte previo, el burgués, que utilizaba de referente para definirse a sí misma como lo diferente, como lo opuesto, como lo contrastante cual modelo de oposición binario. En cambio, para los ideólogos del estalinismo todo el arte del pasado no era una historia "viva" con respecto a la cual habría que definirse, sino que se trataba de un repositorio de "cosas muertas" pero aún útiles, repositorio del cual la burguesía había sido forzada a renunciar. Teóricamente el Realismo Socialista era en realidad una cultura después del fin de la historia burguesa, una heredera de los intereses de las clases oprimidas sistemáticamente a través del tiempo y no un proyecto continuado, en donde la novedad era la originalidad del contenido y la originalidad de la forma era la decadencia: se hallaba en pleno derecho de utilizar como modelo cualquier arte progresista del pasado.[90]

Sin embargo, aunque el Realismo Socialista sea comúnmente referido como la antítesis absoluta del *Avant-garde* ruso, en realidad la evidencia apunta a que fue más a una realización, incluso radicalización, del proyecto que las vanguardias habían formulado. Dicho de otra manera, existe una continuidad entre la ideología vanguardista y la ideología estalinista. La razón: la época de Stalin hizo realidad la exigencia vanguardista de que el arte pasase de la simple representación de la vida a la transformación activa de ésta con los métodos del *gesamtkunstwerk* ahora aplicados sobre el proyecto estético-político total Zdanovista, de modo que la "poética estaliniana [se volviese] heredera directa de la poética del [C]onstructivismo artístico."[91] Bajo esta óptica, los planes a favor de la consolidación del socialismo en un solo país —opuesto al plan imperante en los primeros años del país de la revolución permanente— y de la educación masiva sostenida por una estética unitaria, ambos de Stalin, pueden ser interpretadas como la consecución del sueño vanguardista de la construcción de un nuevo mundo mediante un arte colectivo, mediante un estilo que abarcó todos los ámbitos de la vida social en formas artísticas únicas, aunque desde luego no en aquellas deseables para los propios vanguardistas.[92] Por ejemplo, desde la poética del

[90] Boris Groys, *Obra de arte total Stalin*, 87-101.
[91] Boris Groys, *Obra de arte total Stalin*, 85.
[92] María Fernanda Alle, «"La literatura del partido". El realismo socialista entre el arte y la política», 172.

Futurismo existe una continuidad sustancial: la de la forja del "nuevo hombre". La práctica estaliniana no hizo más que seguir de igual forma el sendero futurista de la exaltación de todo aquello que representase el triunfo de la modernidad, del desarrollo industrial y de la urbanización focalizándose en la inquietud, la velocidad y el dinamismo de, principalmente, la juventud y el culto al cuerpo: no fue la creación de nuevas obras, sino la teorización de un nuevo ideal de hombre utilizando el arte como instrumento de representación.[93]

II.III. El arquetipo del Nuevo Hombre Soviético

Si bien es una constante que en la mayoría de los movimientos abolicionistas de la estratificación de clases sociales —si no es que en todos— se ha aludido heterogéneamente a la renovación del hombre nuevo, al igual que con la cuestión de la definición de identidad nacional, no se encuentra una mención explícita al respecto en la obra de Marx y Engels. Más bien fueron los bolcheviques quienes desarrollaron el concepto del "hombre nuevo" con una connotación marxista, pues se consideraban herederos de la encomienda revolucionaria marxista de diseñar/construir una sociedad postcapitalista. En este sentido, se trató más de una invención propagandística bolchevique que de un proceso orgánico, de una estrategia de búsqueda de referencias histórico-conceptuales para justificar la estética del "nuevo hombre" más que de un desarrollo conceptual apegado al curso natural de la historia.[94]

II.III.I. *Origen y restructuración del concepto del "nuevo hombre"*

Como término específico, la primera aparición del "nuevo hombre" en la arena política europea data de la década de 1860 y está asociada con la *intelligentsia* rusa (tomado del ruso *интеллигенция*): la élite de intelectuales opuestos al régimen zarista que se consideraban descendientes de la fuerza revolucionaria del pensamiento ilustrado de Rousseau, Condorcet o Hume, por mencionar algunos. Sin embargo, es precisamente contra este contexto

[93] Boris Groys, *Obra de arte total Stalin*, 86.
[94] Àngel Ferrero, «La construcción del hombre nuevo: De la Revolución de Octubre al post-comunismo. Una perspectiva histórica», *Nómadas: Critical Journal of Social and Juridical Sciences* 33, nº 1 (enero-junio 2012): 296-297.

filosófico que la novela *¿Qué hacer? La historia del hombre nuevo* de 1863 por Nikolái Chernyshevsky vendría a inaugurar la rama revolucionaria dentro de ésta. En ella, sus personajes principales se identificaban por su cosmovisión materialista y clara del futuro, por su compromiso por derrocar al sistema y por el rechazo a cualquier tipo de afecto humano si no estaba asociado con un interés político común o si se trataba de una distracción para cumplir con sus objetivos revolucionarios. De hecho, la incompatibilidad entre la sexualidad y el compromiso político es un tema recurrente a lo largo de la novela, aunque en general versaba sobre la igualdad entre hombres y mujeres en tanto ambos estuviesen dedicados a la revolución. De esta forma Chernyshevski, al lograr representar la ideología disidente en una personalidad, sentaría uno de los principales precedentes en la transformación de la noción del "individuo" en la del "hombre nuevo" que posteriores grupos irían puliendo.[95]

Uno de estos fueron los *Naródniki* (del ruso *Народники*, traducido como los Populistas), una variante de la *intelligentsia* que, consciente de la necesidad del apoyo de las masas para el triunfo de cualquier revolución, solía idealizar al campesinado ruso, los *muzhíks* (del ruso *мужик*), como potenciales socialistas por naturaleza debido a su estilo de vida tradicional, comunal y simple. Con su política *Yendo hacia el pueblo* (del ruso *Хождение в народ*) buscaron aproximarse a las comunidades campesinas, adoptando su vestimenta y su estilo de vida, pero se trató de una devoción no correspondida ya que los *muzhíks* mostraron nulo interés en formar parte del proyecto del "hombre nuevo" del *Naródnichestvo* (del Populismo). Es por esta desilusión que la *intelligentsia*, cuya dirección pasaría a manos de la facción marxista que Lenin encabezaba, redirigiría sus esperanzas hacia el proletariado: cultivar la conciencia de clase se convertía ahora en la tarea principal de las élites revolucionarias. Durante dicho contexto ocurre la publicación de la novela *La madre* de Máximo Gorky en 1907, en la cual justamente se abordaba esta inquietud de Lenin sobre la educación política de los trabajadores y sus familias: su personaje principal era un ama de casa de la tercera edad, analfabeta, de clase obrera que es iluminada por las ideas revolucionarias, transformándose así en una luchadora política consciente. De hecho, Lenin

[95] Yinghong Cheng, *Creating the "New Man": From Enlightenment Ideals to Socialist Realities* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2009): 15-18.

posteriormente declararía que, más que las obras de Marx y Engels, habían sido estas novelas, sobre todo *¿Qué hacer? La historia del hombre nuevo*, su verdadera inspiración. En su opinión, la antigua *intelligentsia*, la élite de eruditos partidarios del pensamiento ilustrado europeo que habían conformado el primer frente opositor al zarismo, se había vuelto virtualmente peligrosa para la revolución en este nuevo escenario.[96]

A partir de aquí, el "nuevo hombre" sería un tópico que siempre se daría por supuesto en la *intelligentsia* marxista al proyectar las características del individuo una vez en el comunismo: un "hombre pequeño que se supera constantemente gracias a una conciencia política alerta, debida a la perfecta asimilación de la doctrina marxista-leninista, que le permite conocer la respuesta correcta en las diferentes situaciones"[97] como bien sucedía en *La madre*. Pero Lenin no sería el único intelectual entusiasmado con la idea de evolución y determinismo —muy al estilo darwinista— que traía consigo el "hombre nuevo". Al respecto, Lev Trotsky auguraba lo siguiente:

> El hombre se esforzará por dirigir sus propios sentimientos, de elevar sus instintos a la altura del consciente […], de dirigir su voluntad en las tinieblas del inconsciente. […] Todas las artes —la literatura, el teatro, la pintura, la escultura, la música y la arquitectura— darán a este proceso una forma sublime. O más exactamente, la forma que revestirá el proceso de edificación cultural y de autoeducación del hombre comunista desarrollará hasta el grado más alto los elementos vivos del arte contemporáneo. El hombre se hará incomparablemente más fuerte, más sabio y más sutil. […] El hombre medio alcanzará la talla de un Aristóteles, de un Goethe, de un Marx. Y por encima de estas alturas, nuevas cimas se elevarán.[98]

Como consecuencia, sería con la Revolución de Octubre y el posterior establecimiento del régimen soviético que por primera vez en la historia un gobierno llevaría a cabo un proyecto

[96] Yinghong Cheng, *Creating the "New Man": From Enlightenment Ideals to Socialist* Realities, 18-24.
[97] Dalmacio Negro Pavón, «El mito del hombre nuevo (y II)», *Verbo (Madrid): Revista de formación cívica y de acción cultural, según el derecho natural y cristiano* 461-462 (2008): 63.
[98] Lev Trotsky, *Literatura y revolución* (Proyecto Espartaco, s.f.): 122-123, https://proletarios.org/books/Trotsky-Literatura_y_Revolucion.pdf

de ingeniería social para remodelar un pueblo —la clase trabajadora— a gran escala, pero justamente el primer problema que encontrarían sería la escasez de menciones al arte y la literatura en la obra de Marx y de Engels. Se buscaron antecedentes en la pintura de los Itinerantes y en la literatura de Lev Tolstói, Antón Chéjov e incluso Chernyshevsky, pero dichas obras ofrecían retratos realistas sobre las condiciones paupérrimas en las que se hallaba la clase obrera y no las versiones idealizadas de la realidad necesarias para generar la inspiración deseada: una de las tantas razones por las que eventualmente se originarían estrategias como el Realismo Socialista y, por ende, la del Nuevo Hombre Soviético.[99]

II.III.II. *El Nuevo Hombre Soviético en el marco del Realismo Socialista*

Para la década de 1930 ya no existían más debates teóricos sobre el concepto del "hombre nuevo", sólo una fuerte campaña mediática de enaltecimiento a la figura de los obreros, de los campesinos, de los miembros del Partido, de los miembros de la Liga de Jóvenes Comunistas, entre otros. La utopía se había vuelto finalmente *praxis* no gracias al rigor de la reflexión intelectual, sino a la práctica revolucionaria preocupada por solucionar las necesidades socioeconómicas del país: había iniciado la era del Nuevo Hombre Soviético (NHS). Es decir, éste no surge de la academia activa o únicamente de la jurisprudencia de las resoluciones del Partido, sino que de un constante bombardeo propagandístico ingeniado sobre la marcha que buscaba descender el ideal del ciudadano socialista al mismo nivel que el lenguaje cotidiano de los soviéticos. En este sentido, se refuerza la hipótesis de que el NHS se trató más de una invención propagandística bolchevique que de un desarrollo conceptual apegado al curso natural de la historia pues, como bien se ha visto, no existe una mención puntual del NHS en la literatura fundacional de la Unión Soviética ni en la del Realismo Socialista. El consenso general, al menos en los estudios regresivos modernos sobre este periodo histórico-artístico citados a lo largo del presente escrito, tiende a localizar el nacimiento de dicho arquetipo en la etapa transitoria entre el leninismo y el estalinismo, siendo la consolidación del aparato punitivo del Realismo Socialista su apogeo. La política

[99] Àngel Ferrero, «La construcción del hombre nuevo: De la Revolución de Octubre al post-comunismo. Una perspectiva histórica», 300.

cultural de Stalin sólo continuaría sobre la línea del entusiasmo trazada por Lenin y Trotsky acerca de la formación del nuevo modelo de individuo soviético.[100]

La apuesta fue más visual que discursiva y fue encarnando paulatinamente en el ideario público a través de imágenes reconocibles. La rúbrica por seguir era clara, pues el contenido había sido ya indicado por los escritores de la *intelligentsia* y los artistas del Futurismo y el Constructivismo, mientras que la estética había sido ya trazada por los Itinerantes y la Asociación de Artistas de la Revolución. Por tanto, el individuo representado debía apegarse a las siguientes características:[101]

1. Formado ideológica, científica y profesionalmente.
2. Desapegado de la fe y la creencia religiosa. Esto es, inclinado sólo a explicaciones racionales y materialistas del mundo y la historia.
3. Desapegado de su nacionalidad de origen para privilegiar lo "soviético".
4. Interesado más por el colectivo, por la nación, que por su entorno personal y familiar.
5. Solidario, crítico y con conciencia proletaria.
6. Inconmovible en la confrontación con los burócratas y enemigos de clase.
7. Desarrollado físicamente.
8. Superior moralmente al individuo medio de la sociedad occidental.

En consecuencia, se osificaron modelos perfectos —arquetipos— sobre "personajes" o "figuras" ya existentes pero que ahora, al atravesar por un proceso de romantización discursiva, serían resignificados como los pilares de la nueva sociedad proletaria: el soldado, el obrero industrial, la campesina —porque usualmente eran representados por mujeres—, el académico, el ingeniero, el científico, el atleta y, ya en la década de 1960, el cosmonauta.[102] Sin embargo, únicamente podían ser aceptables a los ojos del Parido —como "héroes" dignos

[100] Maja Soboleva, «The Concept of the "New Soviet Man" and Its Short History», *Canadian-American Slavic Studies* 51, nº 1 (2017): 73-75.
[101] Àngel Ferrero, «La construcción del hombre nuevo: De la Revolución de Octubre al post-comunismo. Una perspectiva histórica», 302.
[102] Àngel Ferrero, «La construcción del hombre nuevo: De la Revolución de Octubre al post-comunismo. Una perspectiva histórica», 302-303.

de emulación— aquellos arquetipos provistos de devoción total a la causa revolucionaria, de abnegación a cualquier tipo de comodidad personal o familiar, de ascetismo, de destreza física y salud corporal, de sacrifico por el colectivo y de una conciencia de clase de carácter internacional, siempre y cuando estuviesen atravesados en todo momento por un sistema de estética sobre el culto al cuerpo humano saludable y sonriente: se marcaba así una diferencia radical con las respectivas nociones del "buen hombre" de otras sociedades.[103]

La novela de Nikolái Ostrovsky *Así se templó el acero*, publicada seriadamente entre 1932 y 1936, se convirtió en un referente instantáneo de cómo el NHS debía ser ilustrado, sobre todo por los atributos de su protagonista Pavel Korchagin. En ella se narra el trayecto de vida de un joven de clase obrera en su paso por la Guerra Civil y la posterior construcción de la Unión Soviética, enfocándose en su evolución de un adolescente a un duro revolucionario, tenaz y resiliente, cada vez que se esfuerza y se sacrifica por la causa bolchevique.[104] Por su parte, en el ámbito de las artes plásticas y visuales, la escultura monumental de acero inoxidable *Obrero y koljosiana* de Vera Mújina (véase Ilustración 13), creada originalmente para el pabellón soviético de la Exposición Internacional de París de 1937 que estaría justo frente al pabellón de la Alemania nazi, rápidamente se volvió el manifiesto estilístico por excelencia tanto del Nuevo Hombre como también de la igualdad entre hombres y mujeres con la representación gráfica de su contraparte —la Nueva Mujer Soviética—, y de la eterna unión/igualdad entre la clase trabajadora y el campesinado garantizada dentro del socialismo: siendo el obrero quien representaba a los trabajadores industriales con el martillo y el uso de overol, y la koljosiana —de la contracción rusa *колхоз*, *koljós*, para las granjas colectivas creadas durante la Nueva Política Económica— al campesinado con la hoz y el uso de prendas más sueltas. A partir de ahí, el resto de los artistas, de las disciplinas y, por ende, de las obras tendrían que seguir y adaptarse a las altas expectativas resultantes de la pauta marcada por éstas dos piezas principalmente.

[103] Yinghong Cheng, *Creating the "New Man": From Enlightenment Ideals to Socialist Realities*, 33.
[104] Yinghong Cheng, *Creating the "New Man": From Enlightenment Ideals to Socialist* Realities, 34.

"Este ideal, después de todo, no era simplemente el de una persona que era igual a otras personas de otros lugares, sino que estaba envuelta en un ambiente mejor. La Nueva Persona Soviética iba a ser un género superior de humanidad."[105] Dicho futuro "género superior de humanidad" sería estampado en representaciones físicas convincentes de tipos de cuerpo al que las masas deberían de aspirar, cuerpos que concordasen con la "belleza" que la ideología estética del Partido difundía: perfección política, moral y corporal. Se daba por hecho, entonces, que las obras de arte de gran escala ofrecían los más altos prototipos del Nuevo Hombre Soviético como símbolos de la identidad soviética en relación con los temas sociales del momento. Sobre la misma línea, por ejemplo, en 1944 Aleksandr Deineka pintaba *Después de la batalla* (véase Ilustración 14), en donde la confianza que el ejército soviético acerca de su inminente victoria sobre los nazis quedaba retratada en un grupo de jóvenes soldados desnudos —haciendo alusión al cuerpo atlético y saludable del NHS— relajándose en una ducha; al mismo tiempo, Vera Mújina publicaba su artículo *Tema e imagen en la escultura monumental* en donde sugería la introducción del desnudo en la escultura soviética como una forma de simbolizar la victoria soviética frente al nazismo.[106]

Sin embargo, no se superaba el modelo androcéntrico y ascético del NHS adoptado por los Bolcheviques de Nikolái Chernyshevsky, en donde la sexualidad era catalogada como una distracción, tanto para el hombre como para la mujer, en el deber ciudadano de cumplir con los objetivos dispuestos por el Partido a pesar de que inmediatamente después de la Revolución hubo un relajamiento, un tanto idílico, respecto a la sexualidad: legalización del divorcio y del aborto, conformación de legiones de mujeres dentro del mismo Partido, promoción de la educación sexual y la descriminalización de la homosexualidad. Lógicamente, tras la consolidación del estalinismo, la censura impuesta por el Partido junto con todas sus implicaciones ya repasadas no sólo afectaría a estas políticas de liberalización, sino que también a las imágenes corporales percibidas como eróticas: el espectador no podía ser distraído del mensaje sobre "el deber" en el arte. Entonces, para que la representación del

[105] Pat Simpson, «The Nude in Soviet Socialist Realism: Eugenics and Images of the New Person in the 1920s-1940s», *Australian and New Zealand Journal of Art* 5, nº 1 (2004): 116. [Traducción propia]
[106] Pat Simpson, «The Nude in Soviet Socialist Realism: Eugenics and Images of the New Person in the 1920s-1940s», 117-118.

cuerpo del NHS fuese legítima, su contenido no debía ser considerado erótico; aunque esto no significaría el fin del desnudo y de la proyección del cuerpo atractivo, simplemente de una decodificación. Tales fueron los casos, entre tantos otros, de *Retrato de una madre* de Aleksandr Deineka (véase Ilustración 15), en donde se enfatizó el ascetismo del discurso biológico de la lactancia; de *Pan* de Vera Mújina (véase Ilustración 16), en donde usó el semidesnudo de chicas con senos discretos para simbolizar la fecundidad de la patria soviética; o de la serie de pinturas *Un baño comunal ruso* de Aleksandr Guerásimov (véase Ilustración 17), en donde la excusa fue que se trataba de piezas comisionadas para un estudio privado en lugar de arte para el consumo público. Esto ejemplifica el lenguaje legitimador que se debió formar alrededor de la naturaleza asexual y de neutralidad en cuanto al género del NHS defendida por el Partido.[107]

Otras medidas tomadas por el Partido para iniciar con la ingeniería del NHS fue la promoción de la cultura física racionalmente organizada como un deber para todo ciudadano en aras del rendimiento laboral y, llegado el caso, de la defensa heroica del país. La figura del deportista se elevó al grado de "héroe cultural" para volverse un referente más del Nuevo Hombre: era el clásico prototipo del ciudadano escolarizado, físicamente sano y procedente de una familia trabajadora sencilla que experimentaba las condiciones de vida únicas del socialismo, las cuales le permitían combinar sus deberes laborales con su carrera deportiva para así contribuir a la generación de simpatía internacional hacia el modelo de sociedad soviético. Por lo tanto, el sistema deportivo de la Unión Soviética se fue reestructurando para no sólo alcanzar la superioridad frente a otros países —específicamente en los Juegos Olímpicos—, sino precisamente para asegurar la reproducción de estos ejemplos de vida, diversificándolos según las múltiples realidades dentro del país.[108] Empero, la razón de fondo estaba más conectada con la situación anterior: se trataba de un combate al alcoholismo, a la

[107] Pat Simpson, «The Nude in Soviet Socialist Realism: Eugenics and Images of the New Person in the 1920s-1940s», 118-122.
[108] Evelyn Mertin, «Presenting Heroes: Athletes as Role Models for the New Soviet Person», *The International Journal of the History of Sport* 26, nº 4 (2009): 470-474.

libidinosidad, a la prostitución, e incluso a temas más moralistas como la masturbación y las relaciones premaritales; es decir, a todo comportamiento leído como incivilizado.[109]

Como ya se podrá haber inferido, Aleksandr Deineka fue un prominente referente en esta empresa debido a su retrato luminoso del héroe anónimo de la fábrica, de la batalla y del deporte —contemplando también a la mujer, a quien proyectaba en términos de igualdad ya sea en la lucha, en el trabajo o en la competencia deportiva—, lo cual le valió convertirse en una de las personalidades más destacas del Realismo Socialista. Entre sus obras más notarias respecto al culto al cuerpo en movimiento se encuentran *El portero* (véase Ilustración 18), una de sus obras más monumentales; *Trabaja, construye y no te quejes* (véase Ilustración 19), un ejemplar de la propaganda de la "supermujer" en el marco de la liberación femenina bajo el socialismo; o *Corredores* y *La carrera de relevos en el Anillo B* (véanse Ilustraciones 20 y 21), como odas a la juventud, a la salud y a la resiliencia del Estado Soviético frente a los estragos de la Segunda Guerra Mundial. Pero lógicamente dicha fascinación también fue llevada con el mismo entusiasmo por otros artistas de la talla de Aleksandr Samojválov con *S. M. Kirov en la marcha de deportistas aficionados* (véase Ilustración 22).

Los "héroes laborales" fueron otro tipo de "nuevo hombre". El proletariado era visto como una fuerza colectiva, como una clase total de héroes, y no como un *pathos* individualista respecto a un deber: cada trabajador estaba obligado a alcanzar el heroísmo como su propia contribución para la construcción de la sociedad comunista del futuro.[110] El más celebrado fue Alekséi Stajánov, un minero ucraniano que el 30 de agosto de 1935 consiguió extraer 102 toneladas —catorce veces más— de carbón en lugar de las siete toneladas habituales de una jornada promedio. A partir de ahí la propaganda soviética lo convirtió en un modelo de emulación y competitividad para todos los trabajadores: nacía el Estajanovismo como un movimiento obrero de sacrificio de cualquier comodidad personal y de la vida familiar ordinaria para anteponer la colectividad y el proyecto de nación comunista.

[109] Pat Simpson, «The Nude in Soviet Socialist Realism: Eugenics and Images of the New Person in the 1920s-1940s», 123.
[110] Evelyn Mertin, «Presenting Heroes: Athletes as Role Models for the New Soviet Person», 473.

Fue una celebración al patriotismo, la salud y la vitalidad de los trabajadores estajanovistas.[111] En el arte, dicha invitación al trabajo arduo y a la sobreproducción se tradujo en la escenificación del espacio laboral como un ambiente idílico, alegre, *quasi* romantizado, de forma que sirviese como una segunda estrategia paralela al ya existente bombardeo propagandístico sobre el trabajo como una obligación ciudadana; tales fueron los casos de *Granos* (véase Ilustración 23), en donde las protagonistas son un grupo de koljosianas trabajando armoniosas y felices en una cosecha, o de *En las obras de construcción* (véase Ilustración 24), en donde se observa a una pareja coqueteando junto al montículo de materiales de un sitio en construcción, ambas de Tatiana Yablonskaya.

Pero al final, estas representaciones idealizadas del sacrifico y de la entrega total al colectivo y al proyecto bolchevique de nación distaban del propio lente crítico que juraban tener, sobre todo respecto a la mujer y otra serie de minorías sociales. A su vez se volvió un espectáculo de sonrisas y felicidad desbordada que trataban de maquillar con placer la brutal exigencia corporal y/o psicológica a la cual eran sometidos los obreros, los campesinos, los deportistas, los intelectuales y todos aquellos pertenecientes a la estructura que sostenía la lógica funcional del país. Un deleite visual no sólo para el Partido, sino más bien para el resto del mundo al cual había que rendirle cuentas.

II.IV. Repercusiones simbólico-sociales del Nuevo Hombre Soviético

Las múltiples características del Nuevo Hombre Soviético, más allá de conformar un cuerpo requisitorio de cualidades extraordinarias únicamente asequibles gracias al modelo de sociedad socialista, se terminaron transformando también en estereotipos con duros efectos en la realidad de las personas o grupos sujetos a ellos.

[111] Yinghong Cheng, *Creating the "New Man": From Enlightenment Ideals to Socialist* Realities, 34.

II.IV.I. *El rol de las mujeres: el arquetipo de la Nueva Mujer Soviética*

Más allá de las resoluciones de 1932 y 1934 del Partido sobre la autonomía artística, es en general con la llegada de Stalin al poder que la posición de la mujer respecto al hombre sufrió una fuerte modificación en relación con los preceptos utópicos del proyecto soviético. Por ejemplo, a pesar que la nueva Constitución de 1936 pretendía garantizarles a las mujeres la igualdad de derechos al voto, al trabajo y al descanso, así como prever la licencia por maternidad y el cuidado de los hijos, el régimen estalinista se esforzó por reproducir una imagen conservadora de la mujer so pretexto que las mujeres ya gozaban desde antes —desde la llegada del comunismo— de relativa equidad respecto al hombre. Esto resultaba contraproducente no sólo porque invalidaba la lucha histórica de la mujer bajo el lente marxista frente a los retos estructurales de aquella época, sino también porque, a falta de un seguimiento activo a lo establecido por la ley, se generaba una expectativa social sobre la mujer para seguir asumiendo la responsabilidad del hogar y la familia nuclear. Entonces, la Nueva Mujer Soviética fue formulada bajo los preceptos de la división sexual del trabajo como una doble o triple trabajadora en un estatus secundario respecto al hombre: el ideal de la obrera que, a su vez, debía cargar consigo la responsabilidad tanto de los quehaceres domésticos como los de la gestación y formación de la nueva generación de Nuevos Hombres Soviéticos. Por lo tanto, las mujeres ocuparon un lugar destacado en la propaganda visual y se volvieron un objetivo primordial para el mecanismo persuasivo del Realismo Socialista gracias a que, como madres y educadoras, eran los pilares del nuevo orden soviético basado en la familia al mismo tiempo que, teniendo en cuenta que los bolcheviques las consideraban el elemento más atrasado y oprimido de la sociedad prerrevolucionaria, debían ser alentadas a introducirse dentro de la fuerza laboral históricamente androcéntrica.[112]

En la primera etapa de esta estrategia se encuentra el uso de la representación de la emancipación de la mujer como un símbolo fundamental en el proceso de industrialización y modernización del país. Al respecto, un digno ejemplar es la pintura *La nueva Moscú* de

[112] Susan E. Reid, «All Stalin's Women: Gender and Power in Soviet Art of the 1930s», *Slavic Review* 57, nº 1 (primavera 1998): 133-137.

Yuri Pímenov (véase Ilustración 25), donde se aprecia a una joven disfrutando de la libertad de la ciudad mientras conduce un vehículo de su propiedad como una personificación del rejuvenecimiento y el progreso del país respecto a la igualdad económica entre géneros. O, por su parte, también está la inusual colección de pinturas *Chicas del metro* de Aleksandr Samojválov en donde se representaba la participación protagónica de la mujer dentro de la industria pesada, haciendo particular énfasis en el poder de su físico gracias al recurso de la semidesnudez o de los escotes pronunciados como ocurre en *Con un taladro* (véase ilustración 26).

Sin embargo, la obstinación del Realismo Socialista por representar al trabajo romantizado y no tal cual era en la realidad trajo consigo problemas, especialmente para la mujer. Como consecuencia del Plan Temático aprobado en 1935 para la famosa exposición *Industria del Socialismo*, el evento de arte más importante de la década que buscaba conmemorar para 1937 el vigésimo aniversario de la Revolución de Octubre, se obstaculizó la representación artística de las mujeres realizando labores tradicionalmente consideradas como masculinas, con especial referencia al trabajo industrial, minero e incluso militar. En su lugar, se prefirió su representación desde la concepción patriarcal de la pasividad respecto al hombre y enfatizando su apariencia física atractiva por sobre sus capacidades y talentos. Por ejemplo, se volvió común su aparición en pinturas ya sea tomando un descanso o realizando actividades no referentes a su entorno laboral, aun si estuviesen siendo retratadas en una escenografía industrial. En otras palabras, el recurso de la feminidad en iconografías típicamente masculinas que evocaban fuerza y acción se evitó en gran medida por el arte realista ya que se percibía como antinatural, ridícula o incómoda debido a su incompatibilidad con los modelos convencionales de feminidad.[113]

Ejemplos hay muchos. Se ha mencionado ya *En las obras de construcción* de Tatiana Yablonskaya (véase Ilustración 24), donde se observa que la protagonista es la única no realizando actividades de sumo esfuerzo físico como el resto de los involucrados en la construcción —quienes resultan ser sólo varones— así como otra serie de ejemplares, o

[113] Susan E. Reid, «All Stalin's Women: Gender and Power in Soviet Art of the 1930s», 138-140.

véanse tan sólo las obras ya discutidas de Deineka y Mújina, en donde se proyecta una imagen de la mujer trabajadora sin evocar rudeza en su estética. Y cuando se llegó a emplear la imagen de la mujer en una posición de liderazgo, como en *Líder de la brigada koljós* de Georgy Ryazhsky y en *Líder, maestro y amigo: Joseph Stalin en el Presídium del Segundo Congreso de Trabajadores Agrícolas Colectivos de Choque en febrero de 1935* de Grigory Shegal, por mencionar unos, o las protagonistas seguían siendo ilustradas apartadas de las actividades físicas acaparadas por hombres en la escenografía (véase Ilustración 27) o su simple aparición servía para enfatizar la autoridad simbólico-moral de cierta o ciertas figuras masculinas, sobre todo cuando se trataba de un líder político o de una celebridad de cualquier índole (véase Ilustración 28). Pero claro que hubo ciertas excepciones a la regla, como la colección de *Chicas del metro* mencionadas anteriormente. Aunque de éstas cabe recordar que, si bien se trata de mujeres en actividades rudas, la exageración de los atributos físicos de las trabajadoras pintadas no deja de ser una de sus características más consonantes respecto a la cosificación del cuerpo femenino para el consumo masculino. Esto eventualmente produciría una serie de políticas enfocadas en normar el cuerpo y la sexualidad de la mujer —una biopolítica de la población, en términos foucaultianos— por su supuesto rol último de madres y educadoras en aras de un proyecto de ingeniería social presente desde los postulados teóricos de la *intelligentsia* revolucionaria.

II.IV.II. *El Nuevo Hombre Soviético como un proyecto eugenésico*

La opinión de que los soviéticos estaban destinados a dominar la naturaleza tanto de sí mismos cual seres humanos como la del medio que los rodeaba venía expresada en las teorías fundacionales del Estado Soviético, específicamente en Lenin y en Trotsky como bien se ha discutido. Por tanto:

> El sugerido carácter innato de las cualidades mencionadas apoya, de hecho, la dimensión naturalista del proyecto del Nuevo Hombre Soviético: dado que los rasgos y cualidades adquiridos son transmisibles intergeneracionalmente, y estos son tanto de naturaleza fisiológica como psicológica, con una mayor confirmación del impacto moldeador de estímulos provenientes del medio ambiente, es posible creer que el

> emplear diferentes medidas de control biológico y psicológico sobre la población por parte del Estado Soviético fue un intento eugenésico.[114]

En este sentido, el NHS era un ideal eugenésico sobre la renovación de una población manipulada a través de políticas estatales sobre el cuidado y acondicionamiento del cuerpo, la promoción de la medicación hormonal, o en contra de la prostitución, el aborto y el divorcio. De hecho, las imágenes del NHS servían cómo rúbrica de los atributos físicos, políticos y morales deseables en los matrimonios para así poder verse reproducidos en las nuevas generaciones, en los Nuevos Hombres del futuro. No obstante, a diferencia del proyecto eugenésico llevado a cabo por el régimen nazi, la propaganda del Realismo Socialista evitó el recurso explícito de la sexualidad —del erotismo específicamente— como una estrategia para fomentar la procreación, buscando así tanto proteger a la mujer de cualquier forma objetivación sexual en aras de garantizar la equidad —aunque, como ya se indagó en el caso anterior, fue tan sólo en el discurso y no en la *praxis*— como también defender el ideal ascético del "deber" del "nuevo hombre" frente a cualquier tipo de distracción.[115] Esto es, mientras en la Unión Soviética se debatía la naturaleza asexual y neutral en cuanto al género del NHS —lo que generaba un concepto ingenieril del cuerpo como una estructura fisiológicamente dúctil no exenta, claro, del deber de incitar a la procreación—, en la Alemania nazi el culto al cuerpo era empleado más para ejemplificar la superioridad racial del paradigma ario y explotar así su potencial erótico como una estrategia de promoción, cual modelos de deseabilidad, del consumo sexual para fines reproductivos. Por desgracia, para ambos casos era la mujer en quien recaía la responsabilidad final del alumbramiento y posterior formación de las nuevas generaciones por el simple hecho de ser consideradas abiertamente por sus respectivos regímenes como "seres gestantes" o como "ganado reproductor".[116]

---

[114] Filip Bardziński, «The Concept of the 'New Soviet Man' As a Eugenic Project: Eugenics in Soviet Russia after World War II», *Ethics in Progress* 4, nº 1 (2013): 67. [Traducción propia]
[115] Pat Simpson, «The Nude in Soviet Socialist Realism: Eugenics and Images of the New Person in the 1920s-1940s», 114.
[116] Pat Simpson, «The Nude in Soviet Socialist Realism: Eugenics and Images of the New Person in the 1920s-1940s», 119-122.

En sintonía con el dilema de la Nueva Mujer Socialista, las políticas de legislación sobre el cuerpo de la mujer en nombre de la eugenesia del NHS se vieron igualmente reflejadas en el arte promovido por el Realismo Socialista, incluso desde antes. Un primer ejemplo se tiene con el cartel propagandístico de Nikolái Kupreyanov *Lo que la Revolución de Octubre le dio a la mujer obrera y campesina* que data de 1920 (véase Ilustración 29), en donde se puede apreciar en las inscripciones de los edificios que conforman el fondo escenográfico leyendas como "Escuela para adultos", "Biblioteca", "Casa de la madre y del niño" o "Jardín de niños", siendo éstas últimas dos las que aparecen inscritas en el edificio más alto y ubicado justo en el centro de composición visual. Y un segundo ejemplo, ya más acorde a la época y a la estética estalinista, se tiene con otro cartel, esta vez de Nina Vatolina identificado como *¡Gloria a la Madre Heroína!* (véase Ilustración 30), en donde existía una clara referencia al título honorífico de mismo nombre creado en 1944 por decreto de Stalin —en un momento de crisis y de descenso poblacional debido a los estragos de la Segunda Guerra Mundial— para todas aquellas madres que tenían y criaban a diez o más hijos. Otras alegorías a la fertilidad de la patria soviética pueden ser identificadas también en *Retrato de una madre* de Deineka y *Pan* de Mújina (véanse nuevamente Ilustraciones 15 y 16).

II.IV.III. *La construcción de las antítesis*

Por lógicas razones, era de esperar que semejante producción de un héroe necesitase un opuesto binario para legitimar su existencia. Así como el NHS requirió de una construcción discursiva en relación tanto del estado y las capacidades de la población como de las expectativas de productividad industrial y eugenésicas del Partido, las construcción de las antítesis requirió una caricaturización de aquellas posturas imposibilitadas a compaginar con el proyecto de nación soviético: evidentemente la figura del burgués y del aristócrata estaban contempladas, pero a su vez se incluyeron en el espectro la figura del *kulak*, del "saboteador" e incluso del campesino posrevolucionario. Comenzando por el caso de la figura del *kulak* (del ruso *кулáк* para puño), más allá de haber sido el título con el cual se identificaba al latifundista en tiempos del Imperio Ruso, fue ya en épocas soviéticas que se utilizó como término despectivo para todo terrateniente renuente a la colectivización de su pequeña propiedad. Gracias a que mantenían un estilo de vida considerable respecto al resto del

campesinado por incorporar ciertos medios "capitalistas" de subsistencia y de competencia mercantil, fueron catalogados como pequeñoburgueses por el Partido y la razón primordial para llevar a cabo la política masiva de *Kollektivizátsiya* (del ruso *Коллективизация* para Colectivización) de 1929 hasta aproximadamente mediados de 1933, aquella que desataría tragedias como el *Holodomor* en Ucrania (del ucraniano *Голодомор* traducido generalmente como Gran hambruna) y la precarización del campo para principios de la década de 1930 debido a la masiva migración rural hacia las grandes urbes.[117] Las campañas de deskulakización, o más bien de persecución y desprestigio a los *kulakí* (*кулакú*), fueron anunciadas como una aniquilación del *kulak* como clase social, como el combate a la contrarrevolución encarnada en su figura; por lo que una vez más se empleaba el arte propagandístico para extender una invitación a simpatizar con su condena pública al representarlos con los adjetivos de "salvajes", "toscos", "brutales" y "capitalistas" como en *Expulsa a los kulakí de los koljoses* de los ilustradores V. Ivanov y Sh. Mirzayants (véase Ilustración 31) o como en *Echemos a los kulakí de los koljoses* de un artista desconocido (véase Ilustración 32) donde se aprecia la leyenda "estar en contra del *kulak* significa estar a favor de la socialización del ganado" en el documento que aparece sobre la mesa.

En el caso de la figura del "saboteador", se hacía referencia al partidario del anarquismo que cometía actos "terroristas" —más que nada de protesta o violencia civil— con la que, por ejemplo, se asociaba también a aquellos *kulakí* que protestaban o que se manifestaban públicamente su descontento frente a la entrega forzada de sus tierras.[118] Aunque al final, la figura que más sufrió de la ambivalente agenda del Realismo Socialista para glorificar a su Nuevo Hombre fue la del campesino. A diferencia del *kulak*, el campesinado ya tenía un lugar privilegiado en el arte desde la época de los Itinerantes, cuya tradición iconográfica había estado siempre relacionada a la masculinidad debido a la exigencia física de su actividad. Sin embargo, tras la *Kollektivizátsiya* el campo perdería su rol primordial en la economía soviética sólo para ser desplazado por la industria pesada, ahora

[117] Deepti Mahajan, «Collectivization», *Encyclopædia Britannica* , 19 de septiembre de 2007, https://www.britannica.com/topic/collectivization
[118] Boris Groys, *Obra de arte total Stalin*, 124.

la actividad de mayor exigencia física. Por lo tanto, la imagen de la mujer campesina, de la koljosiana, acapararía toda representación del campesinado como una metáfora del debilitamiento —es decir, de la "feminización" figurativa— del campo frente a la industrialización: como un paralelismo más del dilema estalinista de la pasividad de la mujer respecto a la figura del hombre, la agricultura era sometida a una subordinación metafórica y a la vez literal respecto a las necesidades de la industria.[119] Una situación ilustrativa ocurre con las ya discutidas esculturas *Obrero y koljosiana* y *Pan* de Vera Mújina, pues en la primera (véase Ilustración 13) el vínculo desigual entre el proletariado industrial y el campesinado colectivizado queda establecido no sólo con la simple dicotomía hombre-mujer, sino con una composición de menos altura y menos proporciones físicas de la koljosiana respecto al obrero cuando el supuesto objetivo principal de la obra era el retratar la igualdad cívica entre ambas realidades; mientras que en la segunda (véase Ilustración 16) se ocupaba el semidesnudo de ambas campesinas para relacionar el simbolismo de la fertilidad del suelo soviético con la imagen exclusiva de la mujer.

Al final, esta creación de estereotipos sólo fomentó y legitimó la invalidación y, peor aún, la persecución de quienes fueron insertados en el discurso del antiheroísmo, pues quedaron sometidos a una serie de estereotipos resguardados por el tiempo de forma indefinida a la vez que quedaron atados a un marco de exigencia radical sobre su cuerpo y sobre su identidad según su rol estereotípico dentro de la sociedad.

II.V. Conclusiones del capítulo

El arquetipo del Nuevo Hombre Soviético, como concepto, no surge propiamente de una evolución histórica de la figura del "nuevo hombre" abordada por los teóricos del Marxismo o por la intelectualidad privilegiada, sino como una invención propagandística en una época posconflicto en la cual era menester la legitimización de un proyecto de país específico, el Estado bolchevique, y la creación de símbolos identitarios que sirviesen para conectar y

[119] Susan E. Reid, «All Stalin's Women: Gender and Power in Soviet Art of the 1930s», 147.

convencer a las masas de su participación activa en dicha empresa. No obstante, como era de esperarse, el Nuevo Hombre Soviético, si bien era un ideal más físico que conceptual, su representación no estuvo exenta de filtros, frenos y controversias como consecuencia de todo el bagaje normativo producido en torno a la imposición del Realismo Socialista como única estética nacional posible. Y, de hecho, el que su origen y desarrollo fuese más sintético que orgánico explica por qué su representación estilística no distó totalmente de las propuestas estéticas del *Avant-garde* y sólo se adaptase a la nueva serie de filtros impuestos por el Realismo Socialista: se trató de una reformulación de los propios cánones vanguardistas en el marco de una estrategia de recuperación pragmática del pasado burgués que, por la premisa de la Revolución, demandaba inmediatez para asegurar la legitimidad del proyecto de nación bolchevique.

Por desgracia, su perfección sobrehumana, tanto física como moral, se volvió un requisito obligatorio, se volvió parte de lo mínimamente esperado de un ciudadano o una ciudadana soviética dentro de un sistema métrico identitario que traspasó "lo soviético" a lo político. Así se legitimó la persecución, la censura y la invalidación de las demandas políticas de aquellas figuras estereotipadas como su antítesis, para lo cual se hizo manifiesta la herencia patriarcal, androcéntrica y nacionalista del pasado cultural burgués ruso.

Capítulo III
Marco analítico

El objetivo del presente capítulo conclusivo es fungir como un estudio referencial entre toda la discusión teórica establecida en el primer capítulo junto con el análisis epicentral del Nuevo Hombre Soviético y los mecanismos coercitivos desde la institución hegemónica de la cultura, atravesando a su vez por otras expresiones internacionales sobre el mismo "nuevo hombre" del socialismo. Esto para identificar hasta qué punto podría argumentarse que el arquetipo del Nuevo Hombre Soviético fue, en efecto, exportado a otros países en donde ocurrieron situaciones similares, para lo cual se abordarán los casos del "nuevo ciudadano" en China y de los "genuinos maestros de la revolución" de Corea del Norte.

III.I. Expresiones internacionales del Nuevo Hombre Soviético

Primeramente, se debe recordar que el Socialismo se trató de un proyecto internacional: una ambiciosa agenda de remodelación y rediseño del individuo que perpetuaría la unión proletaria mundial con la conquista del poder detentado por la burguesía. La idea de una revolución mundial atravesó por una larga gestación que data a partir de la propuesta de supresión de la propiedad privada de la Ilustración y la de emancipación universal mediante la insurrección armada de la Revolución Francesa, pero por su puesto que la fuente de inspiración más evidente, al menos para el movimiento bolchevique, se retrotrae a la obra de Marx y Engels[120] para quienes la revolución originaría una nueva forma de vida en la que los hombres serían completamente felices.[121]

[120] Daniela Spenser, «Las vicisitudes de La Internacional Comunista», *Desacatos*, nº 7 (2001): 140-146.
[121] Dalmacio Negro Pavón, «El mito del hombre nuevo (y II)», 62.

> El objetivo final de todos los socialismos es la producción de un hombre nuevo. El objeto central del totalitarismo es el hombre. Y el totalitarismo es inevitablemente socialista aunque se proclame internacional. […] Lo que da a los totalitarismos y a la democracia su carácter de religiones seculares es precisamente, en gran medida, su intención de crearlo, su fe en el advenimiento de un hombre nuevo con unas u otras características según el caso.[122]

Sin embargo, el proyecto del "hombre nuevo" no fue un fenómeno único y exclusivo tanto de la Unión Soviética como de los preceptos teóricos desde donde se fundó —téngase en mente el recorrido trazado por la relectura del Marxismo hecha por Lenin y por Trotsky abordada en el capítulo anterior—, sino que la alusión por una ingeniería social también puede encontrarse en otros países que no necesariamente siguieron la vereda socialista del leninismo-estalinismo. De igual forma, si bien fue con el concepto del "hombre nuevo" desde donde se producirían los modelos alternativos de humanidad que serían sostenidos por los discursos utopistas/evolucionistas de los diferentes proyectos socialistas modernos, ello no se tradujo en una simple reproducción o exportación de un mismo modelo en todos aquellos países que emplearon la herramienta del arte para representarlo; más bien esto habla de los diferentes comportamientos y motivaciones que dicho precepto fundacional socialista presentó según el contexto particular de su origen y desarrollo teórico. En este sentido, China y Corea del Norte representarían dos casos sobre el mismo recurso del "hombre nuevo" a través de políticas artísticas que, a simple vista, podrían catalogarse erróneamente como continuidades del proyecto del Nuevo Hombre Soviético, pero que en realidad cuentan con la capacidad de ilustrar a la perfección tanto un escenario de continuidad como, en su defecto, uno de simple homología independiente del arquetipo en cuestión.

III.I.I. *El "nuevo ciudadano" de China*

Similar mas no idéntico al caso de la Rusia prerrevolucionaria, la concepción del "nuevo hombre" surge en China principalmente por la proliferación del nacionalismo dentro de la

[122] Dalmacio Negro Pavón, «El mito del hombre nuevo (y II)», 59-60.

intelligentsia local y no del Marxismo, como podría llegar a creerse, posterior a la segunda mitad del siglo XIX a causa de las trágicas guerras con Japón y Occidente. Ya su afianzamiento político vendría posteriormente con la breve influencia político-económica de la Unión Soviética y, en un principio, con el reaprovechamiento de su propia herencia cultural ancestral en el marco de la Revolución Cultural. Al respecto, se le acuña la primera aparición del término *xin min* (traducido como "nuevos ciudadanos" o "nuevas personas") a Liang Qichao, un intelectual nacionalista de la época transitoria entre siglos que abogaba por la nacionalización del país como forma de redención ante los "tratados desiguales" firmados con los invasores. Sus ideas sobre un "nuevo ciudadano" con "un fuerte sentido de nacionalismo y patriotismo, un espíritu de aventura, una conciencia de derechos personales y la libertad, un sentido de autonomía, autoestima", una facilidad para generar comunidad y empatía, con "perseverancia, sentido de responsabilidad, mentalidad militarista, ética pública y una moral reservada"[123] fueron posteriormente desarrolladas en el Movimiento por la Nueva Cultura durante las décadas de 1910 y 1920 donde se gestaría el modelo de un partido político a la usanza del marxismo-leninismo. Así, el Partido Comunista de China (PCCh) fue establecido en 1921 bajo la premisa de que la integración de la juventud urbana con los campesinos y trabajadores mediante el trabajo conjunto era la forma más eficaz de remodelar ideológica y moralmente a la juventud educada, cogiendo inspiración de los héroes en *¿Qué hacer? La historia del hombre nuevo* de Chernyshevsky y de otras tácticas de la *intelligentsia* rusa como la política de *Yendo hacia el pueblo* de los *Naródniki*.[124]

No obstante, con los movimientos pedagógicos posteriores que el PCCh llevó a cabo en 1942, 1950 y 1957 para solidificar su liderazgo absoluto —y por ende de la figura de Mao Zedong, cuya producción teórica respecto a la aplicación del Marxismo en el contexto de China también fue crucial—, el foco se tuvo que trasladar de la juventud educada y privilegiada hacia la transformación del campesinado individualista tradicional por un campesinado colectivo y socialista, pues era China un país predominantemente agrario. De

[123] Yinghong Cheng, *Creating the "New Man": From Enlightenment Ideals to Socialist Realities*, 51. [Traducción propia]
[124] Yinghong Cheng, *Creating the "New Man": From Enlightenment Ideals to Socialist Realities*, 53.

hecho, sería precisamente en la Conferencia de Yan'an sobre Literatura y Arte del 2 al 23 de mayo de 1942 donde se discutirían las estrategias de integración del arte con la masa obrera-campesina-militar y la eventual unificación de su contenido en una forma expositiva específica. Esto como respuesta a los problemas teórico-prácticos con los que el arte y la literatura proletarios se habían topado hasta ese momento tanto en China como en su contraparte soviética: fue en cierto modo el correlato chino del Realismo Socialista, el equivalente maoísta de la resolución del Primer Congreso de Escritores Soviéticos de 1934, por la forma en que se establecía el cómo debería ser el arte socialista chino a partir de entonces.[125] De ello, innegables son ciertas similitudes con respecto a la metodología estalinista ya que, aun cuando el contexto de la cuestión campesina en la Revolución China era diferente al discurso marxista de la Revolución Rusa —pues la primera se definió antifeudal en lugar de anticapitalista gracias al medular apoyo de las zonas rurales al movimiento, mientras que la segunda, como ya se ha visto, desconfiaba del campesinado por su apego a la pequeña propiedad y el individualismo productivo—, el reto de cómo transformar a millones de campesinos tradicionales en productores agrícolas socialistas era análogo. O mejor aún, la solución fue asonante: inyectándoles la ideología comunista para adaptarlos sintéticamente al nuevo modo de producción y la nueva agenda del Partido.[126] Y, sin embargo, la esencia del propio Movimiento de Rectificación de Yan'an (1942-1945), del cual surgió la Conferencia, significó a su vez tanto la consolidación del liderazgo de Mao dentro del PCCh como el punto de inflexión que produjo el sisma entre la visión del comunismo soviético con la idea de la "tropicalización" del comunismo a las condiciones propias de China.

Así pues, la variante china, respetando la consigna de la subordinación de la forma artística ante el contenido, adaptó las tradiciones artísticas del país según la consigna de *hong*, *guang*, *liang* (entendido como "rojo, brillante y deslumbrante") acentuando, al menos en sus primeras fases, el componente campesino para ganarse su favor. Aunque, debido al giro de

[125] Liu Ding y Carol Yinghua Lu, «From the Issue of Art to the Issue of Position: The Echoes of Socialist Realism», *Tate Research Publication*, 2018, https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/socialist-realism
[126] Yinghong Cheng, *Creating the "New Man": From Enlightenment Ideals to Socialist Realities*, 78-79.

las condiciones históricas en el plano internacional por motivo de la Segunda Guerra Mundial y la crisis socioeconómica consecuente en el marco de la Guerra Fría, la estrategia tuvo que desplazarse —es decir, no se abandonaría por completo— de las maniobras de guerra, en donde se insertaba a los campesinos como la principal fuente y fuerza castrense del país, a la planificación de la reconstrucción económica y social. De esta manera, a parte del campesino, en el arte propagandístico chino también se encontrarían las figuras del obrero industrial, del soldado, del intelectual, entre otros, como los modelos de glorificación del trabajo, del sacrificio de la comodidades personales y familiares, del desinterés propio a favor del interés por el colectivo, de la obediencia al símbolo de Mao y de la dedicación a la reconstrucción del país.[127]

> Los cuerpos fuertes y saludables de los personajes de los carteles eran una metáfora de las clases productivas, igual de fuertes y saludables, que el Estado quería afianzar. En el proceso, las distinciones entre sexos terminaron por ser erradicadas: las diferencias físicas entre hombres y mujeres prácticamente desaparecieron, algo que también se intentó en la vida real. Ambos géneros presentaban una estereotipación y una "masculinización" que casi les hacía parecer sobrehumanos. Llevaban ropa amplia y asexuada, siendo el gris (para funcionarios), el verde (para militares) y el azul (para obreros y campesinos) los únicos colores disponibles. Sus rostros, incluidos el pelo cortado a lo paje y las pequeñas coletas, se ajustaban a un repertorio limitado de formas estándar aceptables. […] Las imágenes que [se] proponían solían ser figurativas y realistas, casi como si hubieran [sido copiadas de] una fotografía. [El] objetivo era retratar el futuro desde el presente: mostrar la vida no sólo "como es", sino también "como debería ser" [con un] estilo […] ingenuo, con contornos negros y formas pintadas de rosa, rojo, amarillo, verde y azul brillantes. Estas obras crearon

[127] Àngel Ferrero, «La construcción del hombre nuevo: De la Revolución de Octubre al post-comunismo. Una perspectiva histórica», 306-309.

> una especie de "realidad-ficción", un híbrido encargado de destacar los efectos positivos y disimular los negativos.[128]

Un ejemplo que sintetiza holísticamente toda esta breve revisión es el cartel *La bandera roja del partido* de Zheng Naobin (véase Ilustración 33) en donde, a manera de modelos aspiracionales para el "nuevo ciudadano" y representados como si fuesen esculturas de mármol, aparecen personajes canonizados como héroes del socialismo chino: Liu Hulan, una joven mártir del comunismo que fue decapitada a los 15 años por las tropas del Kuomintang cuya figura servía para captar la simpatía de la población rural; Dong Chunrui y Huang Jiguang, soldados del Ejército Popular que sacrificaron sus vida en batalla para garantizarle daños graves, en ambos casos por el uso de explosivos, al enemigo; Wang Jinxi, la contraparte china de Alekséi Stajánov sólo que en la industria de la extracción petrolera; y finalmente Lei Feng, un miembro del Ejército Popular que, a pesar de no haber logrado grandes hazañas y de contar con una historia de vida un tanto triste, se volvió el prototipo del soldado de reputación intachable, aunque se piensa que más bien se trató de un personaje ficticio producto de una invención propagandística.[129]

> El modelo Lei Feng sirvió, en definitiva, para enseñar al pueblo chino a ser feliz ante la adversidad e incluso ante el sacrificio, a obedecer al partido y a permitir al presidente Mao que pensase por ellos. La mayor ironía de la figura de Lei Feng fue que su mejor característica era carecer de toda característica –y por encima de todo, de un pensamiento libre y crítico– y convertirse en esa "hoja de papel en blanco" que quería el presidente Mao […].[130]

Y, con respecto a la representación del campesinado, se privilegiaron las representaciones atractivas, casi místicas, de sus logros productivos llevados a cabo en y por el marco de la

[128] Stefan R. Landsberger, «The Rise and Fall of the Chinese Propaganda Poster», en *Chinese Propaganda Posters*, editado por Michael Wolf (Colonia: Taschen, 2003), 17. [Traducción propia]
[129] Àngel Ferrero, «La construcción del hombre nuevo: De la Revolución de Octubre al post-comunismo. Una perspectiva histórica», 310-313.
[130] Àngel Ferrero, «La construcción del hombre nuevo: De la Revolución de Octubre al post-comunismo. Una perspectiva histórica», 314.

Revolución, proyectando en todo momento una imagen idílica sobre el trabajo en el campo que generara una motivación más allá de lo visual como en *Nueva vista en el pueblo rural* de Xin Liliang (véase Ilustración 34), donde se observa a una mujer de belleza estereotípica y vestida a la moda citadina trabajando feliz e inmaculada en un campo de arroz, o en una obra muy posterior de Li Zhenhua llamada *Los patos de la brigada* (véase Ilustración 35), donde se genera una invitación al espectador a gozar de la paradisiaca vista que sólo aquellos campesinos retratados tienen el privilegio de presenciar día con día.

Ahora, al tratarse de un proyecto totalitario de transformación, era esperado un grado de tensión con respecto a los sujetos de aplicación. De hecho, parecido a lo acaecido en la Unión Soviética, se necesitó de la construcción de las antítesis de aquellos modelos como lo fueron la figura del terrateniente o latifundista, del campesino acaudalado, del nacionalista del Kuomintang, del funcionario del antiguo régimen, del burócrata intelectual burgués en el seno del Partido, del imperialista extranjero —fuese japonés, estadounidense o europeo— así como de su colaborador chino-taiwanés con el mismo fin de engrosar los límites entre el heroísmo y la desobediencia. Pero, contrario a las apariencias, la instauración tanto de una estética oficial como la imposición de un arquetipo chino de ciudadano gozaron, si no de una contundente aceptación, sí de una gran popularidad entre la población, sobre todo rural, pues por primera vez en su historia el Estado había logrado diseminarse a cada rincón del país.

> Su infiltración en todos los niveles de organización y convivencia social, incluidos los más humildes, era un hecho: los pósteres multicolores podían verse decorando las paredes de oficinas y fábricas, casas de particulares y dormitorios. A muchas personas les gustaban por su composición y contenido visual, y no prestaban excesiva atención a los eslóganes impresos debajo. De esta forma, su mensaje político se asumía de un modo prácticamente subconsciente.[131]

No obstante, al proyecto chino de ingeniería social aun le faltaba experimentar su propia versión del Zhdanovismo, una más radical. Con el rotundo fracaso de la industrialización

[131] Stefan R. Landsberger, «The Rise and Fall of the Chinese Propaganda Poster», 17. [Traducción propia]

basada en la producción única de acero y la colectivización agraria como parte de las medidas de desarrollo económicas del Gran Salto Adelante (1958-1961) —fracaso conocido como la devastadora Gran Hambruna China—, la imagen y el prestigio de Mao habían comenzado a menguar. Decidido a no perder por completo su autoridad, entre mayo y agosto de 1966 Mao aseguró su retorno al poder al sentar las bases de lo que sería la Revolución Cultural: una lucha abierta contra la injerencia de elementos burgueses, occidentales hasta cierto punto, en la sociedad en general que pretendiese reinstaurar el capitalismo. So pretexto de continuar con la construcción de aquellos *xin min* libres de la dominación de las *pseudo* utopías burguesas históricas, se convocaría a la destrucción de los "Cuatro Viejos" o los elementos "antiproletarios" del precomunismo cultural: las viejas costumbres, la vieja cultura, los viejos hábitos y las viejas ideas.[132] Lo curioso es que nunca llegarían a ser definidas exactamente qué costumbres o ideas o hábitos de su amplia herencia cultural estaban incluidos en esas "Cuatro Cosas Viejas", a diferencia del rigor antiformalista del estalinismo, por lo que no queda claro hasta qué grado llegaron a considerar "burgués" a su propio pasado precomunista: una discontinuidad teórica crucial respecto al principio leninista de asimilación pragmática del legado cultural burgués.[133]

Se originaría pues una nueva figura dentro de las antítesis, la del "revisionista del comunismo", que recaería con mayor peso sobre los académicos y la intelectualidad generalizada para así legitimar el recrudecimiento del culto a la personalidad de Mao. A su vez, las nuevas figuras heroicas de la "nueva ciudadanía" serían construidas en torno a los Guardias rojos, una movilización de las masas sin una organización o liderazgo oficial auspiciada por el Partido —catalogado incluso como movimiento paramilitar— conformado principalmente por estudiantes, quienes se encargarían de asegurar la implementación de los objetivos de la Revolución Cultural mediante la persecución de todo aquello o todo aquel que tuviese tendencias capitalistas. Y, cuando éstos ya no pudieron ser controlados por la propia autoridad del Partido, el foco del heroísmo sería trasladado al Ejército del Pueblo,

[132] Rodion Ebbighausen, «Siete claves de la Revolución Cultural china», *Deutsche Welle*, 15 de mayo de 2016, https://www.dw.com/es/siete-claves-de-la-revoluci%C3%B3n-cultural-china/a-19259211
[133] Lu Xing. *Rhetoric of the Chinese Cultural Revolution: The Impact on Chinese Thought, Culture, and Communication* (Columbia: University of South Carolina Press, 2004), 61-62.

quienes buscarían aplacar la violencia estudiantil radicalizada.[134] Al final, para fortuna de unos y desventura de otros, con la muerte de Mao en 1976 se precisó la conclusión formal de la Revolución Cultural y, por ende, del proyecto de los hombres nuevos "a la maoísta". No obstante, los mecanismos de coerción ideológicos y de ingeniería humana maoístas, lejos de desaparecer, simplemente se readaptarían a los nuevos retos de la China de Deng Xiaoping.

Las consecuencias sociales, o más bien traumas, de la Revolución Cultural son evidentes: se trata de una herida histórica que no logra un consenso sobre la cifra aproximada de víctimas desaparecidas. Ahora, respecto al arquetipo de los "nuevos ciudadanos" con relación a la construcción discursiva de la que habían gozado hasta el momento, cosas interesantes ocurrieron. Primero que nada, se elevó la figura del joven soldado al mismo nivel del campesino como parte de los esfuerzos por defender el prestigio de Mao durante el pico de violencia de los Guardias rojos; aunque es importante recordar que desde antes dicha posibilidad ya había comenzado a ser contemplada con el personaje de Lei Feng. Y del mismo modo, aún con la campaña de desprestigio de Deng Xiaoping contra las motivaciones y los efectos de la Revolución Cultural, la figura de Mao Zedong se mantuvo como una doctrina incuestionable, fuente legítima de una amplia sabiduría respecto al comunismo y su compatibilidad con el pensamiento chino, que tuvo mucho que ver con el éxito de los *xin min* como motor de inspiración popular. Esto puede apreciarse, por ejemplo, en el cartel propagandístico *Critica el viejo mundo y construye un mundo nuevo con el pensamiento de Mao Zedong como arma* (véase Ilustración 36) que alude al Pequeño Libro Rojo, una recopilación de textos, discursos y citas expresadas por Mao durante el período del Gran Salto Adelante que debía repasarse casi en su totalidad y portarse consigo en todo momento; o, en su defecto, en *A los guerreros les encanta leer los libros del presidente Mao* (véase Ilustración 37) en donde convergen tanto la idea del líder chino como guía metafísica y la del soldado como el prototipo de la obediencia incondicional.

En general, la agenda maoísta logró conectar con el pueblo en un primer momento por la manera en que se fusionaron las tradiciones con la estética academicista del arte realista

[134] Rodion Ebbighausen, «Siete claves de la Revolución Cultural china».

detrás de un mensaje simple, de una composición antiformalista e, incluso, de una predeterminada paleta de colores visualmente atractiva. Sin embargo, este proceso se vería interrumpido por la violenta rigidez con la cual la Revolución Cultural se lanzaría contra los difusos "Cuatro Viejos", lo que abre algunas interrogantes sobre cuál fue la connotación que China le dio a su pasado prerrevolucionario —pues, antes de considerarlo como una alegoría del atraso, sí existía una preocupación por el recurso su propia herencia cultural ancestral— o hasta qué grado se mantuvo una referencia con la propuesta leninista de reapropiación de aquello sí considerado como "burgués", tan fundamental en el caso soviético, tan sólo por mencionar unas cuantas. Por lo tanto, respecto al arquetipo del Nuevo Hombre Soviético, aunque se trataron de fenómenos similares a primera vista, sería erróneo considerarlos dentro de la misma lógica de causalidad ya que ambos proyectos partieron de orígenes histórico-teóricos distantes y mantuvieron a lo largo de su existencia motivaciones diferentes. El modelo chino no buscó reinterpretar la historia y los protagonistas de la lucha revolucionaria como su contraparte eurasiática, más bien la incentivó a través de los elementos que ya tenía en ese momento, los campesinos; lo cual se tradujo muy bien en su estética artística al trasladar el foco del proletariado industrial hacia la figura del campesino y, con ello, la rúbrica de expectativas identitarias en aras de la mitificación del campesinado como el modelo a emular. Por consiguiente, el "nuevo ciudadano" de China se trató más de una homología que procuró y consiguió su independencia respecto del modelo que lo antecedió.

III.I.II. *Los "genuinos maestros de la revolución" de Corea del Norte*

El caso de Corea del Norte difiere un poco del chino: se trata de un fenómeno más breve en tanto a la complejidad del proceso de instauración y desarrollo del comunismo en China, pero igual de profundo en tanto a su significado. Aquí no ocurrió una tropicalización del modelo socialista leninista-estalinista según las necesidades del país como en China, sino más bien una reproducción de la estructura soviética, específicamente la estalinista, que se valió de la herencia histórico-cultural neoconfuciana (1392-1910) y de las colonizaciones/invasiones de Japón (1910-1945) y de Estados Unidos (1950-1953) para consolidar un modelo de país autocrático, conservador, tradicionalista, nacionalista y antioccidental patrocinado por la misma Unión Soviética. Más aún, Corea del Norte fue construido como país con ayuda del

Ejército Rojo entre 1945-1948, esto es, durante el apogeo del conservadurismo cultural que gestaría a la Doctrina Zhdánov. Sin embargo, a pesar de las tantas continuidades que el socialismo norcoreano pudiese mantener con la estructura soviética de las décadas de 1930 y 1940 sobre una única forma de arte revolucionario y popular controlado por el Partido, las condiciones culturales propias del país contribuyeron a la gestación de un modelo de "hombre nuevo" de características un tanto únicas.[135]

La ideología *juche*, el sistema filosófico socialista fundacional y actualmente vigente atribuido al fundador del país, Kim Il-sung, concibe al hombre y a la mujer como los responsables de sus propios destinos —por ende, responsables en parte del destino de la colectividad— cuya característica más importante es su capacidad de la transformar el mundo según su voluntad, apoyándose a su vez de elementos neoconfucianos como la constante alusión a lo "noble". Por ello su rama político-cultural, el Realismo Juche, versa de la siguiente manera:

> El principio fundamental del Realismo Juche es ser nacional en forma y socialista en contenido. Aquí, el contenido socialista está aplastando lo viejo, creando lo nuevo y librando una lucha para lograr la independencia de las masas que se han convertido en dueñas de su propio destino; la forma nacional es lo que le gusta a la gente de un país determinado y se adapta a sus sentimientos y gustos. […]
>
> Ser nacional en forma y socialista en contenido es indispensable para encarnar el espíritu del Partido, el espíritu obrero y el espíritu popular del arte. El contenido socialista es contenido de Partido, de clase trabajadora y popular, y la forma nacional es una forma artística del agrado de la gente. Por lo tanto, [el crear] modelos de auténticos maestros de la revolución […] es el requisito más importante del Realismo Juche. Los genuinos maestros de la revolución […] son los héroes positivos que están en el centro de las bellas artes socialistas. La lealtad inquebrantable al Partido y al

[135] Alzo David-West, «Aesthetics and politics in North Korean socialist realist painting: On approved ways of seeing», *Social Semiotics* 24, nº 1 (2014): 107-108.

> líder, el amor ardiente al país y al pueblo, […] la noble obligación revolucionaria y la camaradería constituyen los rasgos característicos que determinan las nobles cualidades ideológicas y mentales de los genuinos maestros de la revolución […]. [Su] representación típica […] es una nueva representación de personas sin precedentes en la historia del arte; es la encarnación artística de las masas de la era Juche.[136]

Esta perspectiva por supuesto tendría una postura igualmente radical contra el formalismo en el arte: esto es, el abstraccionismo o la supremacía de la forma sobre el contenido en general como un arte antipopular, burgués, capitalista, corrupto, imperialista, degenerado, confuso, decadente, y otra serie de referencias censoras tomadas del Zhdanovismo. No obstante, al igual que el caso chino, se desconoce si consideraban también burgués parte de su herencia cultural histórica prerrevolucionaria. Se sabe, por ejemplo, que durante la era colonial de 1910 a 1945 los artistas norcoreanos fueron introducidos tanto al Realismo pictórico como a las diferentes vanguardias impresionistas-abstraccionistas occidentales, pero también que ninguna de estas últimas cuajó frente a la susceptibilidad del decoro neoconfuciano como sí lo lograría el academicismo del Realismo ruso recuperado por la Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria.[137]

Respecto a los sujetos de representación artística, el arte norcoreano tradicional, dominado anteriormente por el paisajismo y el retrato monocromático de la naturaleza —cuya técnica ancestral de tinta negra sobre papel de arroz experimentó tanto la celebración como también la crítica del Partido— fue traducido bajo la lógica del Realismo Juche en los coloridos paisajes sobre la construcción socialista contemporánea: paisajes industriales, como el caso de *Resplandor de la noche sobre Kangsŏn* de Jŏng Yŏng-man (véase Ilustración 38). El retrato humano, por su parte, fue encasillado, aunque en menor medida, en torno a la representación del orgullo por la construcción socialista de país, la lealtad incondicional al

[136] Kim Jong Il, «On fine art», en *Selected Works 12*, de Kim Jong Il (Pionyang: Foreign Languages Publishing House, 2008 [1991]), 59-60. [Traducción propia]
[137] Alzo David-West, «Aesthetics and politics in North Korean socialist realist painting: On approved ways of seeing», 113.

partido, la fe en la victoria de la revolución, la unidad entre ejército y pueblo, el odio al enemigo, el heroísmo, el odio a las clases explotadoras, la conciencia de clase y la lucha contra el imperialismo estadounidense; en general, en torno al optimismo y la felicidad experimentados bajo el sistema socialista. Por lo tanto, cuando se llega a colocar al hombre como el objeto central de una obra de arte, se utiliza el arquetipo del hombre independiente, leal al Partido y al líder, heroico, revolucionario y comunitario.[138]

En este sentido, el lugar del "nuevo hombre", de los "genuinos maestros de la revolución", estaba reservado para los soldados acorde con la política *songun* —la priorización de los asuntos militares como de interés nacional— adscrita dentro de la propia ideología *juche*, en donde, como una de las pocas rupturas de Corea del Norte con el resto del mundo comunista, el ejército asumía —y sigue asumiendo— un papel dirigente por encima incluso del Partido: haciendo así de la vida castrense la fuente arquetípica de un discurso sobre la identidad nacional norcoreana romantizada.[139] Entre algunos ejemplares se puede identificar *Soldados de Mt. Rohuk* de Ri Wan Son (véase Ilustración 39), donde se aprecia un grupo de soldados divirtiéndose en la cotidianidad del campo como un mensaje sobre el carácter idílico de su profesión, o *Mensajero* de Hwang Byong Ho (véase Ilustración 40), donde se muestra ahora el carácter heroico de la vida militar con un soldado a caballo saltando sobre un puente ferroviario en llamas.

En definitiva, la expresión homóloga del NHS en Corea del Norte, aun cuando todavía es posible encontrar rastros suyos en la producción artística actual, se trató de una manifestación breve que no tuvo la mayor evolución con respecto al caso de China o al propio caso de la Unión Soviética durante el período contemplado a lo largo de la investigación. Las condiciones norcoreanas enfatizaron la figura del soldado sobre la del campesino, contrario a lo que había ocurrido al principio en China y, en consecuencia, la expectativa moral de la autoridad para con la población se materializó en un modelo de vida y de ciudadanía castrense

[138] Alzo David-West, «Aesthetics and politics in North Korean socialist realist painting: On approved ways of seeing», 108-114.
[139] Àngel Ferrero, «La construcción del hombre nuevo: De la Revolución de Octubre al post-comunismo. Una perspectiva histórica», 315-316.

según las características ya mencionadas. Y si bien no se trató de una réplica rigurosa, pues el modelo del "genuino maestro de la revolución" contó con una especificación propia, al menos el modelo del Realismo Juche sí fue una reproducción del Realismo Socialista en tanto a sus mecanismos de coerción ideológicos. No obstante, sería ya en el período de la desestalinización y posteriormente con la disolución de la Unión Soviética que la ideología *juche* alcanzaría su apogeo, consolidando así el modelo del Realismo Juche y su proyecto de identidad nacional en torno al "genuino maestro de la revolución" como el heredero nacional-estalinista —lo que quiere decir estalinista antes que marxista— del proyecto identitario soviético en nuestro presente. Tanto es así que, de los tres países analizados, es posiblemente Corea del Norte donde el canon estético-normativo sobre el arte, la utopía del mundo socialista y el culto a la personalidad de los líderes es aún visible.

III.II. El Nuevo Hombre Soviético como un proyecto de identidad nacional

La complejidad de un análisis de identidad nacional no sólo amerita el estudio de la proyección del Estado respecto al plano internacional, sino también el proceso de identificación del individuo o de la masa para con la narrativa oficial del mismo. Como se estipuló en un principio, muy a parte de la teorización estatocéntrica de la identidad nacional, era necesaria la inclusión de la variable de las relaciones de poder detrás de la oficialidad de ciertas agendas políticas sobre la tendencia a la homogeneización que sólo teorías críticas al academicismo occidental, como el Marxismo, podrían ofrecer. La naturaleza del tema, el potencial político del arte, también lo requería. Empero, la condicionante internacionalista obligó la revisión de otras expresiones para la estructura arquetípica del "nuevo hombre" fuera de la Unión Soviética con el propósito de identificar incluso un grado de internacionalidad de dicho proyecto identitario. A continuación, el resultado de la suma de todos esos esfuerzos.

III.II.I. *Estudio comparativo teórico-contextual del Nuevo Hombre Soviético*

Desde el análisis objetivista y convencional recorrido durante la primera parte de la investigación, la inclusión de un fenómeno de la envergadura del Nuevo Hombre Soviético podría abordarse desde diferentes lecturas. A decir de Anthony Smith, para quien la idea de nación antecedía a la del nacionalismo, y en consecuencia a la de la identidad nacional, la imposición del Realismo Socialista como la visión hegemónica de ver y de producir la cultura, al menos dentro del territorio del arte, se incluiría dentro de aquellas características de la nación que permiten la existencia de una identidad nacional: la presencia de una cultura de masas común y de mitos colectivos. La resolución del Comité Central del Partido Comunista de 1932 en donde todas las asociaciones artísticas independientes eran disueltas, la posterior proclamación del Realismo Socialista como el método obligatorio para toda creación artística en el marco del Primer Congreso de Escritores Soviéticos de 1934 y, finalmente, la llegada de la Doctrina Zhdánov como la exponenciación de las prácticas de censura y de control cultural en 1948 conformarían, entonces, un cuerpo común de leyes igualitarias regulatorias de la vida de los ciudadanos soviéticos hasta cierto punto que para Smith traería consigo la victoria de una forma de cultura dominante —de un único proyecto rígido de identidad— como parte del proceso de construcción cívica de una nación. Y, aunque el modelo de Estado seguido y defendido por la Unión Soviética consistió en un federalismo de partido único, que encontraba también sintonía con la construcción pluralista de nación smithiana de unidad sostenida por una cultura política permisiva de autonomía institucional de las diversas minorías, la realidad fue que el centralismo de Rusia sobre el resto de las repúblicas soviéticas constituyentes sostuvo un único mito fundacional que el estalinismo buscó encarnar en el NHS.

Así, todo ese conglomerado de obras ilustrativas sobre los modelos de ciudadanía y sus características a emular servirían, más que como una estrategia de conexión entre el credo de la nación y los sentimientos de las masas, como una ideología de lealtad y obediencia hacia la nación: es decir, como la herramienta nacionalista de consolidación del proyecto de nación soviético. Por lo tanto, la suposición del proyecto del NHS como una estrategia para construir un prototipo de identidad nacional soviética se justifica, al menos a lo que a Smith

respecta, en tanto que el Realismo Socialista —o más bien, el régimen en general— buscó la colectivización de determinados componentes —es decir, de todos esos mitos, símbolos, recuerdos históricos, entre otros, que terminaron traduciéndose en las características del susodicho arquetipo— para entonces generar tanto un sentido comunidad e identificación con la Revolución como una homogeneización de los distintos grupos respecto a una figura específica encaminada a la representación de todo aquello que sirviese como retrato idealizado de "lo soviético".

El problema con esta visión es que, recordando a Ernest Gellner y a Tomás Pérez Vejo, da por sentada la existencia previa de una nación, de la nación soviética en este caso, cuando la identidad nacional es un fenómeno que también puede y debe leerse como una invención/construcción intencionada para legitimar un proyecto de nación. Esto es, la nación, el concepto hegemónico occidental-objetivista de nación, no puede siempre considerarse *a priori* otros fenómenos simultáneos como el nacionalismo o la identidad nacional. Específicamente en Gellner, para quien el nacionalismo respondía a un principio de legitimidad en donde no debía existir una diferencia notable entre quienes ostentaban la autoridad política y el resto de los integrantes de la nación —pues de lo contrario se generaría un sentimiento nacionalista que buscaría desafiar dicha autoridad por medio de un movimiento; aunque no se cerraba a la probabilidad de que también dicho sentimiento nacionalista podría generar un movimiento a favor de la autoridad y, por tanto, a favor de su consolidación final—, las naciones son creadas por un proceso de selección pragmático del pasado en donde no se busca ni revivirlo ni enaltecerlo, sino tergiversarlo de tal forma que mantenga el principio de legitimidad lo más estable posible. Por ende, para Gellner el nacionalismo es más bien un discurso sobre la nación que se construye a través de amnesias arbitrarias y selecciones engañosas con el cual, al menos por su metodología, el proyecto del Nuevo Hombre Soviético simpatizaba si se toma en cuenta que, desde los escritos de Lenin, la idea del deber del artista de plasmar la realidad objetiva estipulada por el Partido ya conllevaba consigo el hacer un uso selectivo de todo aquello útil que el pasado mundo burgués podía ofrecerle a la Revolución para consolidar el socialismo.

En este sentido, la propuesta artística del *Avant-garde* ruso —su lenguaje no-objetivo, geométrico, abstracto, cuyo propósito era estimular los sentidos del espectador más que comunicar un mensaje— y su lucha contra el arte del pasado representaba una amenaza para el principio leninista de asimilación pragmática del vasto arsenal ideológico burgués y un obstáculo para la generación de vehículos de información y educación comprensibles, hablando de una sociedad históricamente marginalizada en su mayoría, que el arte burgués del Realismo clásico sí le ofrecía al Partido. Así, debido a los planes estalinistas a favor de la consolidación del socialismo en un solo país y de la educación masiva sostenida por una estética absoluta, el Realismo Socialista se encontraba en plena libertad de desarraigar del pasado cualquier forma de arte, so pretexto de su aparente "progresismo", que contribuyese con el moldeado del "nuevo hombre" como bien fueron los casos de la propuesta artística de los *Peredvízhniki* y retomada por el conservadurismo de la AKhR de recreación fotográfica de la cotidianidad de los trabajadores, de los campesinos, de los activistas revolucionarios, de los miembros del Ejército Rojo, entre otros personajes de la mística bolchevique; y de la poética del Futurismo de la cual se rescató la estética de sus retratos de la modernidad, del desarrollo industrial, de la urbanización, de la juventud y, más importante, del culto al cuerpo.

No obstante, es Tomás Pérez Vejo quien va a desarrollar su teoría en una arista inexplorada por Smith y muy poco profundizada por Gellner: el uso de las relaciones de poder, de las tácticas detrás de la invención de una identidad nacional y, por ende, de una nación determinada. Su concepto de "nacionalismos oficiales" como aquellos mecanismos de coerción ideológica a través de las formas de expresión mejor controladas por la nación —el arte y la cultura dominante— contempla el desarrollo de un estilo de arte nacional, de una literatura nacional, que es gestado artificialmente en torno a las esferas de la burocracia institucional para ser promovidos eventualmente como la cultura "oficial". El uso de los mecanismos coercitivos del Realismo Socialista sobre una producción artística apegada a los principios del *narodnost*, del *klassovost*, del *partiynost*, del *ideynost* y del *tipichnost*, acorde a la línea de Pérez Vejo, sí buscó generar entonces una forma de nacionalismo oficial soviético fundado desde la confianza en el mito fundacional y la cultura de masas promovida por el Partido. Su estrategia: el uso del sistema de educación público y de difusión masiva de

las artes, al igual que una gran atención a la industria publicitaria, tal cual él proponía. Pero el mayor acierto de su teoría aplicable a lo que acaeció finalmente con el Nuevo Hombre Soviético fue la identificación de un patrón de este modelo coercitivo de identidad nacional: la creación de arquetipos, arquetipos recuperados del canon fundacional de la nación y difundidos por la prensa, la literatura, la música, la pintura, el cine y el resto de las disciplinas catalogadas como alta cultura. Entonces, al menos en lo que respecta a la discusión teórica convencional sobre la identidad nacional, se puede encontrar una correlación clara de las posturas analizadas respecto a la perspectiva específica desde donde se aborda la evolución de la política cultural soviética en el presente trabajo.

Por otro lado, en lo que respecta a la discusión marxista de dichos conceptos, son Lenin y Stalin quienes desarrollan la perspectiva de Marx y Engels de nación como una forma de asociación humana transitoria, en cuya limítrofe se llevaría a cabo la lucha entre clases y que languidecería gracias a la propia implosión del Capitalismo: aquel espacio de tensión constante entre la cultura burguesa y la masa de explotados que sólo podría ser resuelta con la unión internacional de la lucha obrera. Específicamente es Lenin de quien surge la idea de un sistema de organización y de centralización del poder unipartidista que exigiese la total cohesión de los obreros en toda agrupación —sindical, cultural, educativa, entre otras— para promover un nuevo modo de vida, mientras que es Stalin quien, con su principio de territorialidad muy apegado a la propuesta objetivista de nación de Smith, coadyuvaría a la formulación del modelo federalista ruso-céntrico unipartidista que finalmente caracterizaría al país. Sin embargo, cabe recordar que desde un inicio se advertía la reducida mención de dichos conceptos dentro de la amplia literatura clásica del Marxismo, y que era a sus mismos relectores a quienes se les debía adaptación marxista, no exenta de sesgos, precisamente de esos conceptos.

Al respecto, es justamente Antonio Gramsci quien resolvía parte de la laguna teórica de la identidad nacional construida a través de la conciencia de clase oprimida por la "otredad" adjudicada a la burguesía —conciencia identitaria que, de volverse internacional, puede conducir a la revolución internacional— heredada directamente de Marx y Engels con

su concepto de hegemonía: aquel proyecto de nación asegurado, mediado y reproducido a través del liderazgo moral e intelectual de una estructura institucional. A diferencia de las formas de dominación coercitivas asociadas a los aparatos represivos del Estado —esto es, toda la discusión sobre las resoluciones del Partido que contribuyeron al cuerpo normativo del Realismo Socialista y la posterior identificación de antihéroes o de estrategias eugenésicas que esto trajo consigo—, la hegemonía gramsciana también introduce a la ecuación formas de imposición sutiles e imperceptibles, consensuadas, de la agenda política de la clase dominante que, en lugar de desplegar explícitamente la violencia sobre la resistencia contrahegemónica, buscará disciplinarlos por medio de la cultura: el sistema educativo, la religión y los medios de comunicación. He allí el esquema del liderazgo/consenso.

Entonces, bajo esta lógica la razón del Nuevo Hombre Soviético, la finalidad de todo el discurso tras este "nuevo género superior de humanidad", fue sembrar en las masas un deseo, una aspiración, hasta un sutil sentido del deber por un tipo de corporalidad ornamentada de perfección política, moral y física alcanzable si se seguía el sendero de la devoción incondicional a la Revolución, del sacrifico de cualquier tipo de comodidad personal y familiar, de la entrega total al trabajo propio y/o del acondicionamiento físico. Y la mejor manera de conseguirlo, la mejor forma de consolidar su asimilación en la conciencia identitaria de la sociedad, es emigrando de la narrativa de la sanción y de la obligación civil a una fundada desde la presión colectiva —la sociedad siendo policía de sí misma— para la obtención de resultados morales: evolución comunitaria de formas de pensar, de costumbres, entre otros. No obstante, la Unión Soviética, sobre la marcha, prefirió más el empleo de los mecanismos coercitivos del nacionalismo oficial, identificados por Pérez Vejo con la promoción agresiva de estos marcadores simbólicos de la identidad nacional a través del folclore, de las instituciones culturales y del arte en general, que la sutileza del liderazgo/consenso del que Gramsci hablaba.

Como resultado se confeccionaron dos dimensiones del propio "hombre nuevo": el arquetipo mítico y el arquetipo figurativo. Uno discursivo y otro hecho visible por el arte

realista. Diferentes aproximaciones para un fenómeno de mutua complementariedad. El mítico responderá a toda la construcción cualitativa del sujeto a emular sobre el marco de la romantización del ciudadano *a posteriori* la instauración del comunismo del marxismo clásico, del optimismo evolutivo del leninismo-trotskismo, y del ascetismo y el utopismo revolucionario de la *intelligentsia* rusa para desembocar en la erudición, la destreza física, la salud corporal, el compromiso con la ideología revolucionaria, el desapego religioso y nacionalista, la solidaridad, la superioridad moral, el sacrifico por el colectivo y la conciencia de clase internacional promovidos por la mística estalinista. En otras palabras, el arquetipo mítico atiende a la idealización del sujeto renovado, al diseño de aquel individuo hipotético producto final de todos los socialismos en palabras de Dalmacio Negro Pavón. Por su parte, el figurativo responderá al sistema de estética sobre el realismo academicista para representar la cotidianidad —decorada y editada—, el estilo de vida popular, con fines educativos y publicitarios presente en los *Peredvízhniki* y posteriormente en los principales exponentes de la Asociación de Artistas de la Revolución; sobre el individualismo y el trabajo holístico entre las formas de arte de diferentes disciplinas, autores, países y periodos de los *miriskúsniki*; sobre la supremacía del sentimiento artístico puro por todo aquello que representase el triunfo de la modernidad y del desarrollo industrial sobre el rezago socioeconómico prerrevolucionario focalizado en el dinamismo de la juventud y, por ende, del culto al cuerpo de los vanguardistas; y finalmente sobre el cuerpo atlético desprovisto a su vez de insinuaciones eróticas, civilizado, joven, realizando alegremente sus labores correspondientes dentro del sistema —sea en la fábrica, en el Partido, en la competencia, en el campo, en el laboratorio, en el estudio, entre otros— o dando más de lo requerido del Realismo Socialista, que condujeron a la resignificación y recomposición de los signos preexistentes —del soldado, del obrero industrial, de la campesina, del académico, del pionero o del atleta— como los modelos identitarios legítimos, permitidos y, por ello, escenificados.

Por lo que, haciendo una traducción de los hechos según el lenguaje y la nomenclatura de ambas posturas, es la construcción discursiva del arquetipo del NHS como la aspiración ciudadana, como el héroe mitológico de la sociedad socialista, la que fue “trabajada” desde

la imposición sutil, paulatina, supuestamente orgánica —cuando ha quedado claro que se trató más bien de un fenómeno artificial creado en cierto momento y con ciertos fines— y parcialmente imperceptible de la hegemonía gramsciana a través de la estructura dominante de la cultura: la dimensión mítica. Mientras que es todo el aparato normativo del Realismo Socialista, es decir, el proyecto del Nuevo Hombre llevado a la *praxis*, el que fue instrumentalizado a través de los mecanismos de coerción ideológica propios de una búsqueda de una identidad soviética oficial: la dimensión figurativa.

En definitiva, la reflexión marxista contemplada ya en paralelo con las repercusiones del Nuevo Hombre Soviético presenta también sus respetivas afinidades con el debate teórico sobre la identidad nacional. Por lo que, tan sólo en función de los argumentos presentados hasta este punto, el arquetipo del NHS retratado por el Realismo Socialista sí consistió en un proyecto de generación de una identidad nacional soviética: una identidad que no consistió en una realidad visible en la sociedad o adjudicable al modelo socialista *per se*, sino en una serie de requisitos nacionales a cumplir por la ciudadanía soviética que trajo consigo la exclusión y el sacrificio colateral de muchos otros grupos identitarios con el fin de fungir como referentes donde contrastar su superioridad física y moral.

III.II.II. *Pertinencia en el estudio de las Relaciones Internacionales*

A falta de una "metodología constructivista" estandarizada para analizar la identidad nacional, o más bien, las expectativas colectivas acerca de cómo debería ser el comportamiento social adecuado que recibirá el nombre de identidad nacional, se había mencionado la pertinencia del Constructivismo para esta investigación como una aproximación filosófica hacia dos escenarios posibles de análisis: uno convencional y otro más crítico. Desde la primera lectura, también llamada moderada, se urgía la colocación del Estado en el centro del análisis, pues su principal inquietud siempre iba a responder al impacto que tiene la identidad del Estado sobre el sistema internacional, la proyección hacia afuera, de la identidad nacional; es decir, la construcción de la agenda internacional vista como la consecuencia de un nombramiento identitario contingente, arbitrario y visible por parte de los Estados sobre ciertos temas, y no como la consecuencia de un proceso interno,

nunca exento de violencias, en donde el espacio social se vuelve un terreno de lucha discursiva y lingüística acerca de un ideal de comportamiento, de arquetipos legítimos a emular. Esto explicaría muy bien la presencia diversificada de proyectos identitarios respecto a la noción del "hombre nuevo": algunos inspirados directamente del arquetipo del Nuevo Hombre Soviético aun teniendo a cuestas el plan estalinista de construcción del comunismo en un solo país, otros que únicamente se refirieron a la metodología coercitiva del Realismo Socialista para reproducirla o "tropicalizarla" según sus respectivas necesidades tal cual fue en parte el caso de Corea del Norte, y unos cuantos cuyo modelo surgió de un desarrollo histórico-teórico propio hasta alcanzar el rango de proyecto *sui generis* no siempre exento de similitudes con sus homólogos tal cual ocurrió en China, pero al final todos como expresiones esperadas del proyecto internacional del socialismo. Por desgracia, esta visión trae consigo un sesgo que no puede ser ignorado: la visión única de la proyección internacional de la identidad nacional deja a un lado, inexplorado, los procesos de identificación de las masas para con dicho proyecto de nación, las lógicas de membresía y de elaboración de los mitos fundacionales por parte de las relaciones de poder; en otras palabras, todas aquellas expresiones particulares del "hombre nuevo" en los tres países estudiados.

Empero, es en la segunda lectura, también llamada posmoderna, donde se resuelven algunas limitantes gracias a la inclusión de variables de nivel social —como lo son la raza, la etnia, la religión, el leguaje mismo, la cultura, entre otras— ya que su objetivo es apremiar la deconstrucción de las relaciones de poder detrás de la existencia de discursos sobre las identidades de la nación. Bajo esta mirada, el arquetipo mítico y el arquetipo figurativo del Nuevo Hombre Soviético funcionaron como una relación simbiótica entre formas de liderazgo/consenso y de violencia/coerción que actuaron como agentes creadores de identidades: como expectativas colectivas tanto del ciudadano que habitaría en una sociedad post-capitalista como del ciudadano del presente responsabilizado de llevar a cabo en su cotidianidad el proyecto revolucionario. Por lo tanto, la conclusión estratégica a la que se llega es que la identidad nacional para el Constructivismo no responde a un fenotipo de persona *per se*, sino al conjunto de expectativas y al proceso histórico detrás de éstas que una sociedad elabora en torno a un esquema ideal de comportamiento que pretende hacer visible,

sea por fines de agenda nacional o de agenda internacional. En este caso, la "invitación" a convertirse ya sea en un nuevo hombre soviético, en un nuevo ciudadano o en un genuino maestro de la revolución, invitación que tras procesos de coerción ideológica llevados a cabo por las políticas culturales diversas analizadas se volvió más un requisito como habitantes de un país socialista, desde la perspectiva crítica constructivista, cuadra con lo esperado en un proyecto de identidad nacional.

Una identidad nacional que, en palabras de Dalmacio Negro Pavón, se trató de un proyecto internacional en lo que respecta a su origen dentro de la revolución mundial socialista contra la opresión de clases que sería llevada de la mano por sujetos apegados opcionalmente al siguiente patrón:[140]

1. Ser pesimista sobre la naturaleza humana tal como es y optimista en la esperanza de un hombre nuevo distinto.
2. Ser un hombre perfecto, autosuficiente.
3. Ser el hombre del futuro terrenal, resultado de la emancipación y el progreso.
4. Ser producto de la transformación de las estructuras y la cultura.
5. Ser una mutación antropológica que alcanza a la conciencia.
6. Ser un hombre sin compromisos con el pasado, el presente y el futuro: un hombre imaginario del que se espera que sea sólo el hombre autosuficiente del futuro.
7. Ser, no obstante, un hombre politizado o socializado, completamente integrado en la sociedad. Por tanto, un hombre colectivo, integrado en la masa de hombres reconciliados entre sí al ser iguales.
8. Ser un hombre solidario que haya superado el egoísmo, desapareciendo esa mácula de la naturaleza humana.
9. Ser un hombre unidimensional en un sentido de exclusivamente laico.
10. Ser un hombre puramente exterior, en el que el cuerpo es lo principal, resultado de los avances científicos y técnicos.

[140] Dalmacio Negro Pavón, «El mito del hombre nuevo (y II)», 94.

11. Ser, en suma, el *homo religiosus* de una religión secular.

Que, en el caso de China, fue resultado de una discusión teórica propia iniciada en la segunda mitad del siglo XIX por el nacionalismo de la *intelligentsia* local y que posteriormente sólo vería en los modelos de coerción culturales soviéticos una fuente de inspiración que no estaban obligados a seguir: un claro ejemplo de que el Nuevo Hombre Soviético no fue ni el único modelo ni mucho menos el modelo hegemónico de construcción identitaria socialista que manifestó la importancia del arte en la educación/control de las masas. Y que, en el caso de Corea del Norte, se trató de una reproducción del Realismo Socialista que derivó en una figura propia de "hombre nuevo", no calcada, y cuyo marco normativo aún sobrevive hasta el día de hoy: un ejemplo de que la repercusión internacional del arquetipo del Nuevo Hombre Soviético en específico no se dio mediante su simple réplica impositiva, sino a través de la adaptación parcial y voluntaria de sus elementos más útiles para el contexto de aplicación. Entonces, el Nuevo Hombre Soviético sí podría considerarse un proyecto de identidad internacional sólo si se observa como una subexpresión dentro del metafenómeno que significó la noción del "nuevo hombre" en el socialismo, no de otra manera. Es decir, si se cuenta como "efecto" de una "causa" holística mayor donde se posiciona al "género superior de humanidad" como un concepto fundamental del socialismo internacional.

III.III. Conclusiones del capítulo

La evidencia presentada a lo largo de la investigación, al ser contrastada entre sí, demuestra que arquetipo del Nuevo Hombre Soviético llevado de la mano del Realismo Socialista sí mantiene una similitud con las lógicas de construcción de una identidad nacional, por lo que, como un adelanto a las consideraciones finales del escrito, se puede afirmar entonces que el NHS se trató efectivamente de un proyecto de identidad nacional socialista aplicado por y para la Unión Soviética. Más aún, es demostrable que el mismo fenómeno se diseminó principalmente en dos dimensiones protagónicas que pueden ser muy bien identificadas gracias a las propuestas de Gramsci y Pérez Vejo.

No obstante, a pesar de los paralelismos encontrados entre el NHS y sus expresiones homólogas del "nuevo ciudadano" en China y de los "genuinos maestros de la revolución" de Corea del Norte, los tres se trataron de procesos independientes en cuando a la adaptación del socialismo como un proyecto internacional, claro que unos en mayor medida que el otro. Esto quiere decir que no importó qué tanto fue el grado de inspiración respecto al modelo de socialismo soviético, la propia versión del "nuevo hombre" como proyecto identitario que se consiguió en los dos casos analizados fueron diferentes en la medida que incorporaron también las condiciones únicas de los preceptos filosóficos tradicionales dominantes, el legado de la intelectualidad local y, sobre todo, el grado de importancia concedido al legado histórico ancestral.

Conclusiones generales

Respecto al objetivo general planteado al comienzo del escrito, de comprobar si el arquetipo del Nuevo Hombre Soviético y sus implicaciones artísticas dentro del Realismo Socialista podría considerarse como una estrategia de construcción una identidad nacional socialista dentro de la Unión Soviética y a nivel internacional, la información recabada en efecto arroja un resultado positivo no exento, a su vez, de ciertos detalles menores. Estos son: si bien el Nuevo Hombre Soviético, como una política cultural identificable en la época estalinista, sí influyó en la conformación ciudadana de los habitantes de dicho país y sí puede identificarse un proyecto similar en aquellos países que en su momento recibieron patrocinio y protección por parte de la Unión Soviética, la idea de la renovación de las personas, del "nuevo hombre", ya existía *de facto* desde los orígenes de la mitología socialista clásica. Por lo tanto, se concluye que el NHS sí puede considerarse un proyecto de identidad nacional socialista para la Unión Soviético pero que no fue exportados a otros países porque, más bien, era parte del proyecto internacional del Socialismo que se expresó de diferente manera, en diferentes momentos y a diferentes magnitudes, en aquellas naciones que buscaron llevarlo a la práctica. No obstante, es el estudio del *modus operandi* de la identidad nacional aquí desarrollado, sea desde su postulado convencional occidental o desde la tradición crítica marxista, el que sí encuentra una relación con respecto a los métodos de coerción culturales aplicados por el Realismo Socialista y por sus homólogos en otros países.

Ya sobre cada uno de los objetivos específicos propuestos, el desempeño general de la investigación resultó igual de positivo, pues la mayoría alcanzó la meta esperada. Se logró una fructífera discusión sobre el concepto de identidad nacional desde el lente de occidente para posteriormente ser contrarrestado por algunos de los exponentes emblemáticos del Marxismo-leninismo, la vertiente teórica fundacional del proyecto de nación de la Unión Soviética, de la mano de las directrices axiales del Constructivismo crítico vistas como una aproximación filosófica más que como una doctrina teoría. También se cumplió con la explicación del contexto político del Realismo Socialista como la corriente oficial del

régimen, sus características y su evolución estilística desde tiempos previos a la Revolución de Octubre hasta los decretos del Partido a lo largo de las décadas de 1930 y 1940; aunque no sin prestarle menor atención al desarrollo conceptual y visual del propio arquetipo *per se* en función del marco normativo sobre su producción artística total para así desenmascarar los estereotipos y las repercusiones negativas que este proyecto trajo consigo en la sociedad soviética.

No obstante, la pertinencia holística de la investigación dependía mayoritariamente de la propia consumación de los últimos dos objetivos. Se escogieron los casos del prototipo del "nuevo ciudadano" escenificado por el Realismo Socialista chino y del "genuino maestro de la revolución" escenificado por el Realismo Juche norcoreano como expresiones paralelas al Nuevo Hombre Soviético para identificar hasta qué grado este modelo habría sido exportado internacionalmente, pero al contrario ambos casos —aún en el de Corea del Norte cuyo sistema socialista surgió como una reproducción y un patrocinio constante del modelo soviético— demostraron que, si bien pueden encontrarse sintonías, cada expresión del "hombre nuevo" tuvo su propio grado de originalidad como parte de los preceptos clave de la revolución mundial del proletariado más que como réplicas de una variante específica. Y, respecto al quinto objetivo, se obtuvieron resultados interesantes del breve análisis comparativo entre los preceptos teóricos del primer capítulo y los alcances sociales de los diversos modelos estudiados.

Se concluyó que el fin último de los pensadores críticos de la identidad nacional abordados no buscan llegar a una definición enciclopédica de ésta, sino precisamente evidenciar y cuestionar las relaciones de poder tras su discurso; entonces su aportación es más un llamado, una urgencia política, que una inquietud teórico-conceptual filosófica. Igualmente, que la figura canónica del Nuevo Hombre Soviético no surgió propiamente de una evolución histórica de la figura del "nuevo hombre" abordada por los teóricos del Marxismo o por la intelectualidad rusa, sino que se trató de una invención propagandística en un contexto posconflicto donde era necesaria más que nunca la legitimización de un proyecto de país específico, el del Estado bolchevique, y la creación de símbolos identitarios

que sirviesen para conectar y convencer a las masas de su participación activa en dicha empresa. Y que, como consecuencia de la perfección sobrehumana tanto física como moral que requería, se desarrollaron a su vez proyectos eugenésicos y proyectos de exclusión de grupos específicos, ambos íntimamente ligados a estrategias patriarcales de subordinación de la mujer.

Aunque posiblemente el hallazgo más importante de la investigación fue la identificación de dos dimensiones del mismo fenómeno: la dimensión mítica y la dimensión figurativa. Siendo la primera de ellas la que responde a la imposición gradual y sutil de la imagen del NHS como un héroe mitológico cuya lectura armoniza con la concepción de hegemonía de Gramsci; y la segunda la que responde al aparato normativo del Realismo Socialista, es decir, el proyecto del Nuevo Hombre llevado a la *praxis*, más acorde a la propuesta de los mecanismos de coerción ideológica propios de una búsqueda de una identidad soviética oficial de Pérez Vejo.

Pero por desgracia, la solución hacia interrogantes de otra naturaleza como qué tan efectivo fue dicho proyecto, qué tanto la población de los países estudiados realmente aspiró a convertirse en un "nuevo sujeto", o qué tanto del discurso fue realmente asimilado por las masas, por mencionar algunas, son imposibles de contestar para un trabajo como éste. Además, existe un sesgo en la cantidad de información disponible y útil debido a la limitada documentación al respecto, a la barrera constante del idioma, a la escaza cantidad de trabajos previos que exploran el tópico y por las limitantes metodológicas que un análisis de grado estrictamente político suele colocar. El hallazgo principal se limita a demostrar que el Nuevo Hombre Soviético en efecto fue un proyecto, a su manera, de construcción de una identidad socialista nacional con profundas repercusiones sociales, ya que el realizar una lectura desde el biopoder o desde la deconstrucción del discurso mismo de la identidad necesitaría un acercamiento inicial al problema de investigación muy diferente al que se planteó en las primeras páginas: he aquí una de las debilidades o áreas de oportunidad a considerar para el futuro del propio tema.

Lógicamente, otras recomendaciones para que se siga investigando al respecto sería enriquecer el propio análisis agregando más formas de expresión artística aparte de las artes visuales e imprimir la misma metodología para el caso de otros países donde la influencia de la Unión Soviética fue también significativa: estos son los casos latinoamericanos de México, Argentina o Cuba, o los pertenecientes al Pacto de Varsovia. O, más arriesgado aún, casos de desarrollo muy particular del socialismo como el de Mongolia o Yugoslavia, tan sólo por enlistar algunas otras propuestas. Finalmente, también se alienta a la inclusión de más autores especialistas sobre la identidad nacional, nacionalismos o la nación misma, al igual que la revisión de más intérpretes del Marxismo sobre el problema nacional, como otras áreas de oportunidad por explorar más adelante.

Por ende, la aportación del presente trabajo al campo de las Relaciones Internacionales es precisamente la diversificación de los sujetos de estudio mediante la incorporación de metodologías en apariencia ajenas al enfoque político tradicional de la disciplina, nuevas metodologías que puedan aportar información inédita respecto a discusiones antediluvianas como la referente a la identidad nacional.

Bibliografía

Alle, María Fernanda. «“La literatura del partido”. El realismo socialista entre el arte y la política.» *452ºF: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nº 20 (enero 2019): 166-186.

Bardziński, Filip. «The Concept of the 'New Soviet Man' As a Eugenic Project: Eugenics in Soviet Russia after World War II.» *Ethics in Progress* 4, nº 1 (2013): 57-81.

Bekus, Nelly. *Struggle over Identity: The Official and the Alternative "Belarusianness".* Budapest: Central European University Press, 2010.

Cheng, Yinghong. *Creating the “New Man”: From Enlightenment Ideals to Socialist Realities.* Honolulú: University of Hawai‘i Press, 2009.

Cruz Revueltas, Juan Cristóbal. «Estado y nacionalismo tras Gellner, evaluación de su teoría.» *Historia Mexicana* LIII, nº 2 (octubre-diciembre 2003): 541-558.

David-West, Alzo. «Aesthetics and politics in North Korean socialist realist painting: On approved ways of seeing.» *Social Semiotics* 24, nº 1 (2014): 106-123.

Ding, Liu, y Carol Yinghua Lu. *From the Issue of Art to the Issue of Position: The Echoes of Socialist Realism.* Tate Research Publication. 2018. https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/socialist-realism (último acceso: 16 de abril de 2021).

Doty, Roxanne Lynn. «Foreign Policy as Social Construction: A Post-Positivist Analysis of U.S. Counterinsurgency Policy in the Philippines.» *International Studies Quarterly* 37, nº 3 (septiembre 1993): 297-320.

Ebbighausen, Rodion. *Siete claves de la Revolución Cultural china.* Deutsche Welle. 15 de mayo de 2016. https://www.dw.com/es/siete-claves-de-la-revoluci%C3%B3n-cultural-china/a-19259211 (último acceso: 5 de mayo de 2021).

Fedotova, Yelena. *Who were the Peredvizhniki and why were they so important in Russian art?* Russia Beyond. 4 de noviembre de 2019. https://www.rbth.com/arts/331225-peredvizhniki-russian-art (último acceso: 23 de marzo de 2021).

Ferrero, Àngel. «La construcción del hombre nuevo: De la Revolución de Octubre al post-comunismo. Una perspectiva histórica.» *Nómadas: Critical Journal of Social and Juridical Sciences* 33, nº 1 (enero-junio 2012): 295-322.

Foster, Hal, Benjamin H. D. Buchloh, Rosalind E. Krauss, y Yve-Alain Bois. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad.* Madrid: Ediciones Akal, 2006.

Gellner, Ernest. *Naciones y nacionalismo.* Madrid: Alianza Editorial, 2001 [1983].

Gramsci, Antonio. *Selections from the Prison Notebooks.* Nueva York: International Publishers, 1992.

Groys, Boris. *Obra de arte total Stalin.* Valencia: Pre-Textos, 2008.

Harkness, Kristen M. *An Introduction to The Peredvizhniki (The Wanderers).* Smarthistory. 9 de agosto de 2015. https://smarthistory.org/an-introduction-to-the-peredvizhniki-the-wanderers/ (último acceso: 23 de marzo de 2021).

Hoyos de los Ríos, Olga Lucía. «La identidad nacional: Algunas consideraciones de los aspectos implicados en su construcción psicológica.» *Psicología desde el Caribe*, nº 5 (enero-julio 2000): 56-95.

Izquierdo Expósito, Violeta. «Arte y comunicación: el papel de las vanguardias artísticas en la revolución rusa de 1917.» *Historia y Comunicación Social* 23, nº 1 (2018): 65-74.

Kim, Jong Il. «On fine art.» En *Selected Works 12*, de Jong Il Kim, 25-194. Pionyang: Foreign Languages Publishing House, 2008 [1991].

Landsberger, Stefan R. «The Rise and Fall of the Chinese Propaganda Poster.» En *Chinese Propaganda Posters*, editado por Michael Wolf, 16-21. Colonia: Taschen, 2003.

Lawton, Anna. *Russian Futurism through its Manifestoes, 1912-1928.* Editado por Anna Lawton y Herbert Eagle. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1988.

Lenin, V. I. «Notas críticas sobre la cuestión nacional.» En *Obras completas. Tomo XX*, de V. I. Lenin, 345-379. Madrid: Akal Editor, 1977 [1913].

Lenin, V. I. «Party Organisation and Party Literature.» En *On Literature and Art*, de V. I. Lenin, 24-29. Moscú: Progress Publishers, 1978.

Lenin, V. I. «The Socialist Revolution and the Rights of Nations to Self-determination.» En *Collected Works. Volume 22*, de V. I. Lenin, 143-156. Moscú: Progress Publishers, 1974 [1916].

Lu, Xing. *Rhetoric of the Chinese Cultural Revolution: The Impact on Chinese Thought, Culture, and Communication.* Columbia: University of South Carolina Press, 2004.

Mahajan, Deepti. *Collectivization.* Encyclopædia Britannica. 19 de septiembre de 2007. https://www.britannica.com/topic/collectivization (último acceso: 16 de abril de 2021).

Marx, Karl, y Friedrich Engels. *Manifiesto Comunista.* Madrid: Alianza Editorial, 2019 [1848].

Marx, Karl, y Friedrich Engels. «Speeches on Poland (29 November 1847).» En *The Political Writings*, de Karl Marx, 93-95. Londres y Nueva York: Verso, 2019.

Meissner, Boris. «The Soviet Concept of Nation and the Right of National Self-Determination.» *International Journal* 32, nº 1 (invierno 1976-1977): 56-81.

Mertin, Evelyn. «Presenting Heroes: Athletes as Role Models for the New Soviet Person.» *The International Journal of the History of Sport* 26, nº 4 (2009): 469-483.

Negro Pavón, Dalmacio. «El mito del hombre nuevo (y II).» *Verbo (Madrid): Revista de formación cívica y de acción cultural, según el derecho natural y cristiano* 461-462 (2008): 59-96.

Pereyra Doval, Gisela. «El estudio de la Identidad en las Relaciones Internacionales. El constructivismo como "solución" teórica temporal.» *Enfoques* XXVII, nº 1 (2015): 127-142.

Pérez Vejo, Tomás. «La construcción de las naciones como problema historiográfico: el caso del mundo hispánico.» *Historia Mexicana* LIII, nº 2 (octubre-diciembre 2003): 275-311.

Pérez Vejo, Tomás. *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas.* Llanera, Asturias: Ediciones Nobel, 1999.

Purvis, Trevor. «Marxism and Nationalism.» En *Marxism and Social Science*, editado por Andrew Gamble, David Marsh y Tony Tant, 217-238. Londres: Macmillan Publishers Limited, 1999.

Reid, Susan E. «All Stalin's Women: Gender and Power in Soviet Art of the 1930s.» *Slavic Review* 57, nº 1 (primavera 1998): 133-173.

Saklani, Joginder Singh. «MARXIST PERSPECTIVE ON NATIONALISM AND THE NATIONALITY QUESTION: A Theoritical Debate.» *The Indian Journal of Political Science* 70, nº 3 (julio-septiembre 2009): 719-725.

Sánchez, Leonardo Enrique . «¿De qué se habla cuando se habla de Constructivismo? Revisión de sus clasificaciones y categorías.» *Revista de Relaciones Internacionales de la UNAM*, nº 114 (septiembre-diciembre 2012): 107-129.

Santa Cruz, Arturo. «Constructivismo.» En *Introducción a las Relaciones Internacionales: América Latina y la Política Global*, de Thomas Legler, Arturo Santa Cruz y Laura Zamudio González, 36-50. México: Oxford University Press México, 2014.

Silva, Erika. *Nación, clase y cultura: un debate clásico.* Quito: FLACSO Editores, 1984.

Simpson, Pat. «The Nude in Soviet Socialist Realism: Eugenics and Images of the New Person in the 1920s-1940s.» *Australian and New Zealand Journal of Art* 5, nº 1 (2004): 113-137.

Smith, Anthony D. *La Identidad Nacional.* Madrid: Trama Editorial, 1997 [1991].

Smith, Anthony D. «Tres conceptos de nación.» *Revista de Occidente*, nº 161 (1994): 7-22.

Soboleva, Maja. «The Concept of the "New Soviet Man" and Its Short History.» *Canadian-American Slavic Studies* 51, nº 1 (2017): 64–85.

Spenser, Daniela. «Las vicisitudes de La Internacional Comunista.» *Desacatos*, nº 7 (2001): 133-148.

Stalin, J. V. «Marxism and the National Question.» En *Works. Volume 2*, de J. V. Stalin, 300-381. Moscú: Foreign Languages Publishing House, 1953 [1913].

Trotsky, Lev. *Literatura y revolución.* Proyecto Espartaco, s.f. https://proletarios.org/books/Trotsky-Literatura_y_Revolucion.pdf (último acceso: 26 de marzo de 2021).

Vitelli, Marina. «Veinte años de constructivismo en Relaciones Internacionales. Del debate metateórico al desarrollo de investigaciones empíricas. Una perspectiva sin un marco de Política Exterior.» *POSTData: Revista de Reflexión y Análisis Político* 19, nº 1 (abril-septiembre 2014): 129-162.

Wendt, Alexander. *Social Theory of International Politics.* Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Winestein, Anna. «Quiet Revolutionaries: The 'Mir Iskusstva' Movement and Russian Design.» *Journal of Design History* 21, nº 4 (invierno 2008): 315-333.

Ziegler Delgado, María Magdalena. «La revolución artística en Rusia ante la Revolución Soviética.» *Revista de Comunicación de la SEECI* XXI, nº 42 (marzo 2017): 26-44

Anexo

Ilustración 1: Los sirgadores del Volga

Repin, Iliá. *Los sirgadores del Volga (Бурлаки на Волге).* 1870-1873. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo. https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/19_20/zh_4056/?lang=en

Ilustración 2: Los grajos han vuelto

Savrásov, Alekséi. *Los grajos han vuelto (Грачи прилетели)*. 1871. Galería Estatal Tretiakov, Moscú. https://www.wikiart.org/en/aleksey-savrasov/rooks-have-returned-1871

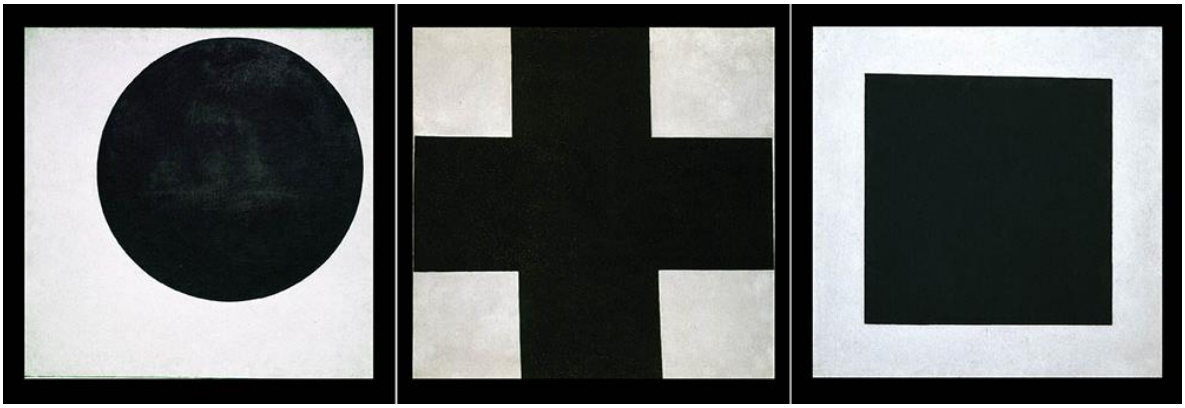
Ilustración 3: Ciclista

Goncharova, Natalia. *Ciclista (Велосипедист). 1913. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo.* https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/19_20/zhb_1600/index.php?lang=ru

Ilustración 4: El afilador de cuchillos

Malévich, Kazimir. *El afilador de cuchillos*. 1913. Galería de Arte de la Universidad Yale, New Haven. https://artgallery.yale.edu/collections/objects/45338

Ilustración 5: Cuadrado negro, Cruz negra y Círculo negro



Malévich, Kazimir. *Cuadrado negro*, *Cruz negra* y *Círculo negro*. 1915. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo. http://www.proa.org/esp/exhibicion-kazimir-malevich-obras.php

Ilustración 6: Monumento a la Tercera Internacional (reconstrucción)

Tatlin, Vladímir. *Monumento a la Tercera Internacional* (reconstrucción). 1919-1920. Moderna Museet, Estocolmo. https://www.modernamuseet.se/malmo/en/exhibitions/russian-avantgarde/

Ilustración 7: Construcción pintoresca

Popova, Liubov. *Construcción pintoresca (Живописная конструкция)*. 1920. Galería Estatal Tretiakov, Moscú. https://www.wikiart.org/en/lyubov-popova/architectonics-in-painting

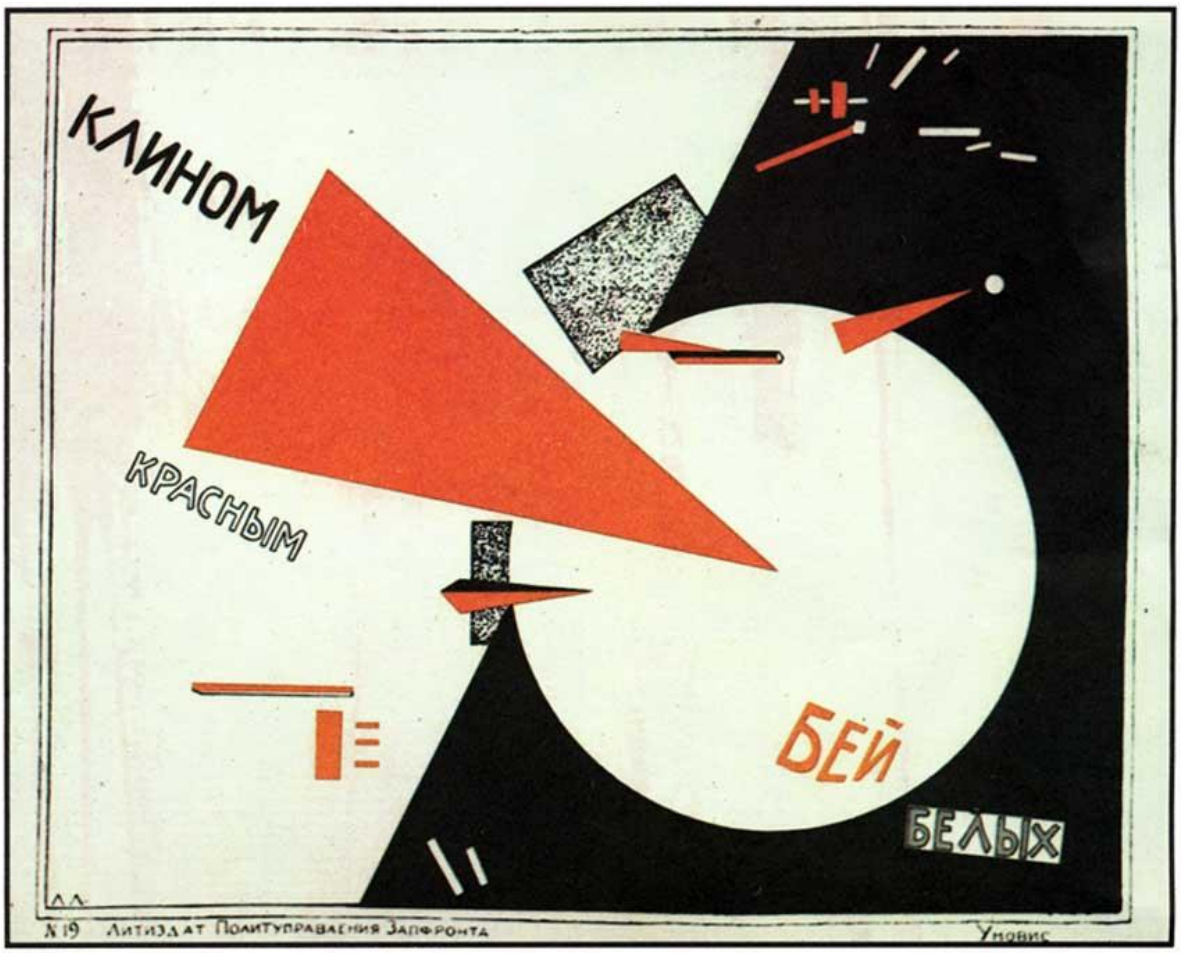
Ilustración 8: Construcción de fuerza espacial

Popova, Liubov. *Construcción de fuerza espacial (Пространственно-силовая конструкция)*. 1920-1921. Museo Estatal de Arte Moderno, Tesalónica. https://www.wikiart.org/en/lyubov-popova/space-force-construction-3

Ilustración 9: Póster publicitario de la aerolínea estatal Dobrolet

Ródchenko, Aleksandr. Póster publicitario de la aerolínea estatal Dobrolet. 1923. Archivo A. Ródchenko y V. Stepanova, Moscú. https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/rodchenko/texts/graphic_design_jpg.html

Ilustración 10: ¡Golpea a los blancos con la cuña roja!



Lissitzky, Lázar. *¡Golpea a los blancos con la cuña roja! (Клином красным бей белых!*). 1919. Museo de Bellas Artes, Boston. https://collections.mfa.org/objects/314484/klinom-krasnym-bei-belykh-beat-the-whites-with-the-red-wedg

Ilustración 11: Lenin en el palacio Smolny

Brodsky, Isaak. *Lenin en el palacio Smolny*. 1930. Museo Estatal de Historia, Moscú. https://www.theartstory.org/movement/socialist-realism/artworks/

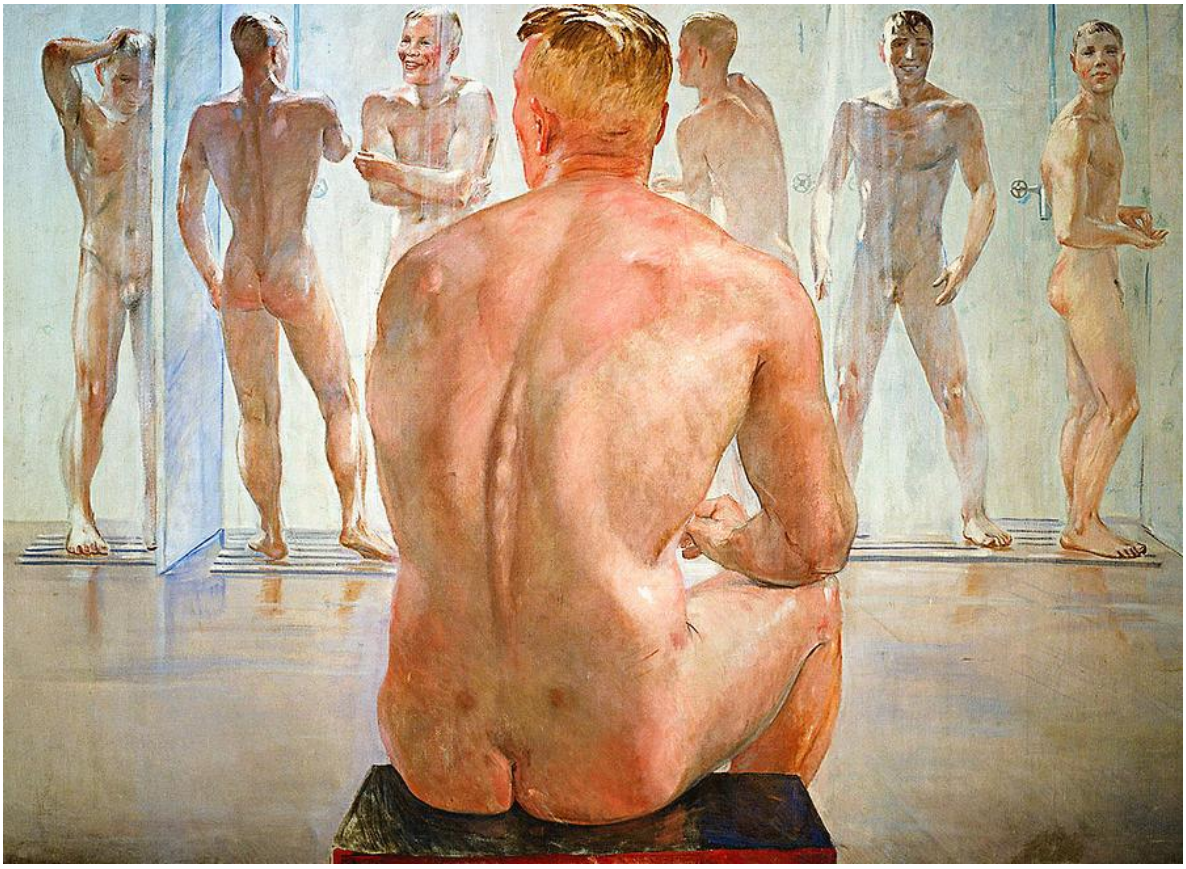
Ilustración 12: Construcción de nuevas fábricas

Deineka, Aleksandr. *Construcción de nuevas fábricas*. 1926. Galería Estatal Tretiakov, Moscú. https://www.tretyakovgallery.ru/en/collection/na-stroyke-novykh-tsekhov/

Ilustración 13: Obrero y koljosiana

Mújina, Vera. *Obrero y koljosiana*. 1937. Exposición de los logros de la economía nacional, Moscú. https://www.rbth.com/arts/326672-worker-and-kolkhoz-woman

Ilustración 14: Después de la batalla



Deineka, Aleksandr. *Después de la batalla*. 1944. Galería Deineka, Kursk. https://www.rbth.com/arts/331367-paintings-deyneka

Ilustración 15: Retrato de una madre

Deineka, Aleksandr. *Retrato de una madre*. 1932. Colección privada.
https://www.rbth.com/arts/331367-paintings-deyneka

Ilustración 16: Pan

Mújina, Vera. *Pan*. 1939. Galería Estatal Tretiakov, Moscú.
https://www.tretyakovgallery.ru/en/collection/khleb/

Ilustración 17: Un baño comunal ruso

Guerásimov, Aleksandr. *Un baño comunal ruso*. 1946. Museo de Arte Ruso, Bloomington, Minnesota. http://205.118.220.88/objects-1/info?query=Portfolios%3D%22155%22&sort=9

Ilustración 18: El portero

Deineka, Aleksandr. *El portero*. 1934. Galería Estatal Tretiakov, Moscú.
https://www.rbth.com/arts/331367-paintings-deyneka

Ilustración 19: Trabaja, construye y no te quejes

Deineka, Aleksandr. *Trabaja, construye y no te quejes*. 1930. Museo Estatal de Historia de San Petersburgo, San Petersburgo. https://www.rbth.com/arts/history/2016/06/20/the-soviet-superwomans-motto-work-build-and-dont-whine_604507

Ilustración 20: Corredores

Deineka, Aleksandr. *Corredores*. 1933. Museo Estatal de Historia de San Petersburgo, San Petersburgo. https://historia-arte.com/obras/carrera

Ilustración 21: La carrera de relevos en el Anillo B

Deineka, Aleksandr. *La carrera de relevos en el Anillo B.* 1947. Galería Estatal Tretiakov, Moscú. https://www.rbth.com/arts/331367-paintings-deyneka

Ilustración 22: S. M. Kirov en la marcha de deportistas aficionados

Samojválov, Aleksandr. *S. M. Kirov en la marcha de deportistas aficionados*. 1935. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo. https://www.coleccionmuseoruso.es/exposicion/arte-realismo-socialista/

Ilustración 23: Granos

Yablonskaya, Tatiana. *Granos*. 1949. Galería Estatal Tretiakov, Moscú.
https://www.rbth.com/arts/332595-aesthetic-soviet-art

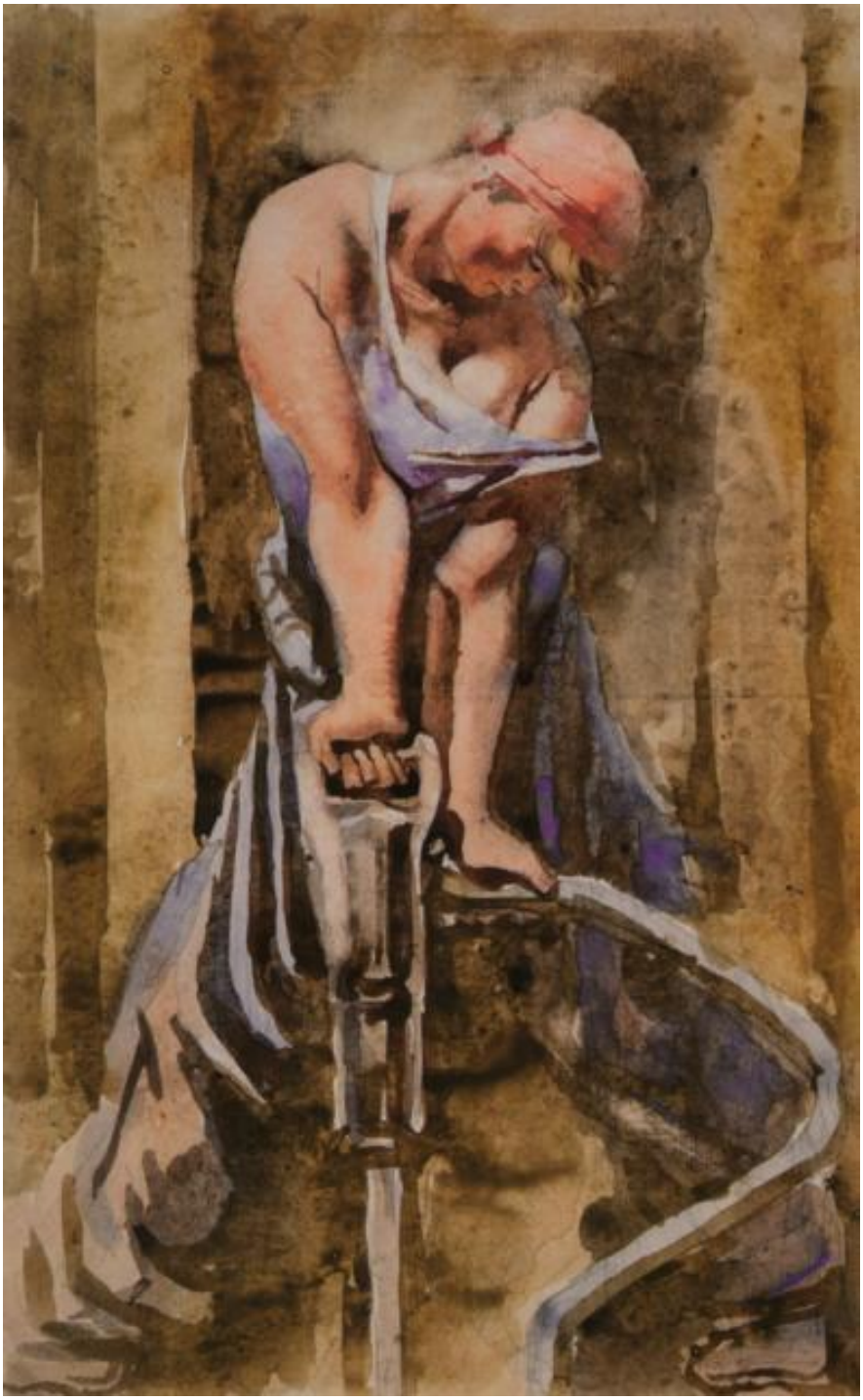
Ilustración 24: En las obras de construcción

Yablonskaya, Tatiana. *En las obras de construcción*. 1957. Museo de Arte de Simferópol, Simferópol. https://www.rbth.com/arts/332595-aesthetic-soviet-art

Ilustración 25: La nueva Moscú

Pímenov, Yuri. *La nueva Moscú*. (*Новая Москва*). 1937. Galería Estatal Tretiakov, Moscú. https://www.tretyakovgallery.ru/issues/yuriy-pimenov-novaya-moskva/

Ilustración 26: Constructora de metro con un taladro



Samojválov, Aleksandr. *Con un taladro* (*Со сверлом*). 1934. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo. http://virtualrm.spb.ru/ru/node/23821

Ilustración 27: Líder de la brigada koljós

Ryazhsky, Georgy. *Líder de la brigada koljós*. 1932. Galería Estatal Tretiakov, Moscú. https://soviet-art.ru/soviet-portrait-painter-georgy-ryazhsky-1895-1952/

Ilustración 28: Líder, maestro y amigo

Shegal, Grigory. *Líder, maestro y amigo: Joseph Stalin en el Presídium del Segundo Congreso de Trabajadores Agrícolas Colectivos de Choque en febrero de 1935*. 1936-1937. Galería Estatal Tretiakov, Moscú. https://rusmuseumvrm.ru/reference/classifier/author/shegal_gm._mr/index.php?lang=en

Ilustración 29: Lo que la Revolución de Octubre le dio a la mujer obrera y campesina

Kupreyanov, Nikolái. *Lo que la Revolución de Octubre le dio a la mujer obrera y campesina*. 1920. Museo Histórico Alemán, Berlín. https://www.dw.com/en/the-historical-turning-point-revisiting-the-russian-revolution/a-41009163

Ilustración 30: ¡Gloria a la Madre Heroína!

Vatolina, Nina. *¡Gloria a la Madre Heroína!*. 1944. Universidad de Nottingham, Nottingham. http://windowsonwar.nottingham.ac.uk/allposters

Ilustración 31: Expulsa a los kulakí de los koljoses

Ivanov, V. y Mirzayants, Sh. *Expulsa a los kulakí de los koljoses*. 1930. Swarthmore College, Swarthmore. https://digitalcollections.tricolib.brynmawr.edu/object/sc92762

Ilustración 32: Echemos a los kulakí de los koljoses

Artista desconocido. *Echemos a los kulakí de los koljoses*. 1930. Swarthmore College, Swarthmore. https://digitalcollections.tricolib.brynmawr.edu/object/sc92757

Ilustración 33: La bandera roja del partido

Naobin, Zheng. *La bandera roja del partido*. 1976. Ubicación desconocida. https://simplebooklet.com/rafeira3#page=18

Ilustración 34: Nueva vista en el pueblo rural

Xin, Liliang, *Nueva vista en el pueblo rural* (*农村风光*). 1953. Instituto Internacional de Historia Social, Ámsterdam. https://chineseposters.net/gallery/e12-527

Ilustración 35: Los patos de la brigada

Li, Zhenhua. *Los patos de la brigada* (*大队鸭群*). 1973. Colección privada. https://chineseposters.net/gallery/e13-352

Ilustración 36: Critica el viejo mundo y construye un mundo nuevo con el pensamiento de Mao Zedong como arma

Grupo de carteles de propaganda de la casa editorial Bellas Artes del Pueblo de Shanghai. *Critica el viejo mundo y construye un mundo nuevo con el pensamiento de Mao Zedong como arma* (*以毛泽东思想为武器批判旧世界建设新世界*). 1966. Colección privada. https://chineseposters.net/posters/e15-699

Ilustración 37: A los guerreros les encanta leer los libros del presidente Mao

Agencia Diaria del Ejército Popular de Liberación. *A los guerreros les encanta leer los libros del presidente Mao* (*战士最爱读毛主席的书*). 1966. Colección privada. https://chineseposters.net/posters/e13-707

Ilustración 38: Resplandor de la noche sobre Kangsŏn

Jŏng, Yŏng-man. *Resplandor de la noche sobre Kangsŏn* (*강선의 저녁노을*). 1973. Museo de Arte Joseon, Pionyang. https://tongiltours.com/evening-glow-kangson

Ilustración 39: Soldados de Mt. Rohuk

Ri, Wan Son. *Soldados de Mt. Rohuk*. 1976. Ubicación desconocida. https://www.nationalgeographic.com/history/article/north-korea-propaganda-art-socialist-realism-display

Ilustración 40: Mensajero

Hwang, Byong Ho. *Mensajero.* 1970. Ubicación desconocida. https://www.nationalgeographic.com/history/article/north-korea-propaganda-art-socialist-realism-display