

La intervención del registro fotográfico como arma política: la purga y la censura estalinista

Guido Bertoni

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Resumen

Este artículo analiza la forma en que la intervención de ciertos registros fotográficos formó parte del proceso de consolidación de Iósif Stalin en la dirección de la Unión Soviética. Buscando aportar a los debates inscritos en la filosofía de la imagen, este trabajo retoma los conceptos de *Pathosformeln* y *Nachleben* de Aby Warburg para identificar la forma la manipulación de las imágenes formó parte de la reconfiguración de un nuevo orden cultural, político, económico y social por parte del Estalinismo. En este sentido, el montaje incidiría en la ruptura con el pasado en dos sentidos: por un lado, para negar y censurar a otras figuras partícipes de los procesos iniciados en 1917 y borrarlos de la memoria popular y, por otro lado, exaltar la figura de Lenin como líder indiscutido de la URSS para legitimar a Stalin como su heredero.

Palabras clave: memoria; *Nachleben*; *Pathosformeln*; censura; Revolución rusa.

Abstract

This article analyzes the way in which the intervention of certain photographic records is part of the consolidation process of Iósif Stalin in the leadership of the Soviet Union. Seeking to contribute to the debates inscribed in the philosophy of the image, this work takes up the concepts of *Pathosformeln* and *Nachleben* de Aby Warburg to identify the way the manipulation of images was part of the reconfiguration of a new cultural, political, economic and social order. by Stalinism. In this sense, the montage would affect the break with the past in two ways: on the one hand, to deny and censor other figures who participated in the processes initiated in 1917 and erase them from popular memory and, on the other hand, to exalt the figure of Lenin as the undisputed leader of the USSR to legitimize Stalin as heir.

Keywords: memory; *Nachleben*; *Pathosformeln*; censorship; Russian Revolution.

Resumo

Este artigo analisa a forma como a intervenção de determinados registros fotográficos faz parte do processo de consolidação de Iósif Stalin na liderança da União Soviética. Buscando contribuir com os debates inscritos na filosofia da imagem, este trabalho retoma os conceitos de *Pathosformeln* e *Nachleben* de Aby Warburg para identificar o modo como a manipulação de imagens fez parte da reconfiguração de um novo contexto cultural, político, econômico e social ordem pelo stalinismo. Nesse sentido, a montagem afetaria a ruptura com o passado de duas maneiras: por um lado, negar e censurar outras figuras que participaram dos processos iniciados em 1917 e apagá-los da memória popular e, por outro lado, exaltar a figura de Lenin como o líder indiscutível da URSS para legitimar Stalin como seu herdeiro.

Palavras-chave: memória; *Nachleben*; *Pathosformeln*; censura; Revolução Russa.

Introducción

Vencido el Ejército Blanco y eliminado todo vestigio del Zarismo en el poder de Rusia, la construcción de un Estado bajo la dictadura del proletariado sería la siguiente etapa en la transición hacia el comunismo por parte del movimiento bolchevique. Sin embargo, Vladimir Illich Uliánov (Lenin), figura relevante del movimiento revolucionario ruso desde la insurrección de 1905, fallece en enero de 1924 dejando acéfalo un movimiento que aún no había saldado las discusiones sobre la forma en que concretarían la citada transición hacia una sociedad sin clases.

Ante este escenario, tanto Iósif Stalin (Secretario General del Partido Comunista de la Unión Soviética –PCUS–) como León Trotsky (héroe de la guerra civil y miembro del Comité Central del partido) encabezarían dos expresiones antagónicas sobre la dirección que debiera llevar la naciente Unión Soviética, el PCUS y el proceso revolucionario¹. No obstante, esta disputa finalizaría en 1926 cuando el Estalinismo expulsara a la fracción encabezada por Trotsky del Comité Central del PCUS y se autoproclamase heredero del pensamiento leninista.

En este sentido, debido al origen por el cual el Estalinismo ascendería en el PCUS y la URSS, era preciso poner en marcha diversas acciones que le permitiesen gestar transformaciones en la memoria colectiva (Didi-Huberman, 2009) para consolidarse en el poder y legitimarse como vanguardia no sólo en el seno del partido, sino para todo el pueblo soviético.

Entre el cúmulo de acciones gestadas en la cultura, la política, la economía y en la vida social, aquí interesa indagar la forma en que el montaje, el trucaje o la intervención de imágenes fotográficas se inscribió en el proceso de ruptura con el pasado iniciado con la purga política parte del PCUS.

Entonces, dado que la distancia temporal y espacial, así como la barrera idiomática dificulta el acceso a documentos y material bibliográfico que permita indagar la recepción estas imágenes intervenidas en la sociedad civil y la arena política, este trabajo se concentrará más analizar la construcción de sentido que en tratar de comprender las formas en que circularon estas fotografías.

Por ello, si la memoria se puede alterar a partir de la intervención de las fotografías, se debe tener en cuenta que no todas las imágenes se modificaron con esa intención, sino aquellas en las que se debía borrar la presencia de ciertos referentes políticos de los registros de sucesos relevantes de la gesta revolucionaria o de la compañía de otros/as referentes (principalmente Lenin).

Para ello, los conceptos warburgianos de *Nachleben* y *Pathosformeln* (Santos, 2014; Vargas, 2014; Vidal, 2009) permitirán analizar la forma en que las imágenes configuraron cierta capacidad para incidir en el reparto y la construcción del sentido que caracteriza a esta época y contexto en particular.

En este sentido, el análisis de las fotografías que se manipularon para ser utilizadas como propaganda oficial del Estalinismo, da cuenta de la configuración de una fórmula expresiva (Barucúa, 1992: 9) que puede desglosarse en tres momentos distintos según su relación con los procesos políticos: en primer lugar, la configuración de un nuevo “reparto de lo sensible” (Rancière, 2011) dependía de posicionar a la figura de Lenin como único e indiscutido líder del movimiento bolchevique; en segundo lugar, la pervivencia de estas imágenes intervenidas en las que se exaltaba a Lenin, tendrían

¹ Un análisis de estos debates excedería los objetivos de este trabajo. Para una mayor comprensión de estos eventos, entre otros, ver: Fitzpatrick (2005), Hill (2022), Luxemburgo (1980) o Boffa (1972).

por objeto manifestar la vacancia de un liderazgo y, así, poder posicionar a Stalin como heredero legítimo; y, en tercer lugar, el borramiento a los opositores de los registros no buscaría ocultarse, sino que, al mostrarse, se configuraría como un testimonio de la purga política que se mostraría con el objeto de transmitir hacia el PCUS y el pueblo una advertencia sobre las consecuencias de oponerse al Estalinismo.

La pervivencia de las imágenes

Analizar la historia a través de las imágenes, parte de asumir que lo constitutivo del presente no es producto de una “yuxtaposición de ahora” (Santos, 2014: 18), sino de un tiempo anacrónico. Así, parecería ser que “el presente convocara y conjurara” (p. 19) en una misma acción ya que, por un lado, lo acontecido no puede perdurar a lo largo de la historia sin la acción que lo revive, mientras, por el otro lado, es aquí y ahora donde se puede tomar distancia de lo ocurrido en otra época. Motivo por el cual, ciertas imágenes tendrán la capacidad para diluir las distancias identitarias al vincular a quien las observa o analiza con su origen.

Entonces, las imágenes se pueden concebir como el primer lugar del cual se tiene constancia que los hombres y mujeres plasman una distancia (Santos, 2014: 19) entre lo que ha pasado, lo que pasa y lo que puede pasar, principalmente, porque tienen la capacidad para condicionar la interpretación de lo que ha ocurrido a medida que generan sentidos, emociones y pensamientos. Por ello, toda cultura, sociedad o grupo es capaz de establecer su identidad creando a su alrededor una (suerte de) segunda naturaleza compuesta de imágenes que se establecen como “agentes vivos” (Bredenkamp, 2004) en la medida que llegan a condicionar la emergencia de un deseo o a gestar e imponer conductas en el presente (Vauday, 2009).

Esta relación entre temporalidades en la que interviene una expresión o un objeto pasado que perdura más allá de su tiempo y espacio de origen y logra pervivir en el presente, es un *Nachleben* (Santos, 2014): un proceso de mediación de la memoria colectiva que se produce cuando una imagen logra trascender su origen, una influencia que no transita el tiempo de forma lineal en la medida que logra generar sentidos, pasiones y/o emociones (Freedberg, 2009) en los individuos en distintos momentos de la historia y que consigue extraviarse de “las agendas culturales para las que fue concebida” (Moxey, 2009: 9).

Las imágenes, las fotografías, las obras de arte llegan a formar parte de la memoria de un pueblo, un movimiento político, un grupo social, etc., porque expresan un contenido que incide en el modo en que se configura el orden de lo sensible, los modos del “decir y el mostrar” (Rancière, 2011) que logran que un sentido trascienda entre una época y otra.

Esta pervivencia no es parte de la naturaleza de las imágenes, sino un síntoma, un desplazamiento excepcional (Ardila, 2016) del sentido en la medida que una imagen logra conservar y transmitir contenidos, formas y emociones (Santos, 2014) del pasado en el presente.

Por otro lado, un *Nachleben* posee un aspecto “objetivo” (Vargas, 2014) que remite a la forma en que las imágenes logran tener vida propia y a una capacidad anclada en lo que “muestran”, en sí mismas. En este sentido, los registros fotográficos se distinguen de otras imágenes por su capacidad para transmitir, comunicar o producir cierto significado sobre alguna característica de lo mostrado, ya sea porque representan

algún aspecto de la escena retratada o algún indicio sobre quiénes han sido fotografiados.

No obstante, muchas imágenes se caracterizan por transmitir sentidos no por su “valor documental, sino [por] un poder real de testimonio de una verdad que se desea establecer y de acreditación de quién le transmite” (Melot, 2010: 34-35). Cuando una fotografía retrata hechos relevantes de la vida política y se convierte en el testimonio de momentos fundantes de un movimiento o nación, no debe olvidarse que tiene un origen marcado que refleja una “aptitud de la imagen, [porque] no esconde ser extensión de la política y la economía” (Fontcuberta, 2010: 7) dado que busca incidir en estas dimensiones desde otro plano.

Por ello, muchas fotografías son creadas con el fin de emanar sentidos específicos para inscribirse en la memoria colectiva a medida que buscan representar y transmitir “los sentimientos de una determinada época” (Diers, 1995: 67) o un momento específico de la historia.

Por lo tanto, el registro fotográfico de momentos significativos o fundantes para un movimiento político, un culto religioso o una nación, se convierte en un elemento central en el proceso de constitución de la identidad de quienes forman parte o se sienten partícipes de este proceso, dado que estas imágenes se convierten en testimonios de hechos que se inscriben en el *ethos* de esa nación o movimiento a partir del momento en que logran influir en las individualidades y gestar sentidos de pertenencia a un grupo (Santos, 2014: 14).

Entonces, un *Nachleben* implica que en una imagen puedan pervivir en tiempos heterogéneos cuando manifiesta “tanto una continuidad temporal como una disrupción cronológica” (Ardila, 2016: 34). Es una forma de relacionar el pasado y el presente, que precisa de *algo más* que la mera interacción con el registro de un hecho, principalmente, porque no cualquier imagen puede ser anacrónica ni gestar una apertura a la diferencia (Didi-Huberman, 2009) al revitalizar o reproducir sentidos inscritos en la memoria colectiva, sino aquellas que logran embonarse con ciertas situaciones o condiciones que hacen al contexto en el cual se gesta la relación entre las imágenes y los sujetos.

Por lo tanto, dado que el sentido que emana de una imagen no se agota en sí misma, un *Nachleben* debe implicar, también debe poseer un aspecto subjetivo (Vargas, 2014) que movilice pasiones que posibiliten su trascendencia. Entonces, todo documento logra trascender porque lo que muestra está abierto a la interpretación, evidenciando que todo objeto que pervive en un *Nachleben* no está ni vivo ni muerto (Papapetros, 2003), ya que para poder pervivir, toda imagen debe tener la capacidad de dotar de significado a los individuos en el presente.

Por lo tanto, este proceso de significación no puede realizarse sin que el pasado conmueva, despierte pasiones, sentidos y otras sensaciones, sin una *Pathosformeln* (Santos, 2014; Vidal, 2009). Este concepto remite al conjunto de formas que representan y dotan de significado un hecho o un objeto en la medida que logran reforzar “la comprensión del sentido de lo representado mediante la inducción de un campo afectivo donde se desenvuelven las emociones precisas y bipolares que una cultura subraya como experiencia básica de la vida social” (Barucúa, 2006: 12).

En este sentido, una *Pathosformeln* puede ser “entendida como la primera síntesis surgida de una mezcla de formas y significados” (Vidal, 2009: 3), un “reparto de lo sensible” (Rancière, 2011) que se transmite de generación en generación y que puede

ser ubicado “en tiempo y espacio”, que posibilite que un sentido particular trascienda y perviva.

Por ello, si toda *Nachleben* implica una *Pathosformeln*, debe existir una resurrección constante (Papapetros, 2003) del contenido de una imagen que puede ser producto tanto de una continuidad temporal como de una disrupción cronológica intencionada. Así, un *Nachleben* es “una potencia” (Santos, 2014) porque tiene la capacidad para que un entramado de significados del pasado inscritos en una fotografía, por ejemplo, pervivan en otro tiempo e incidan la forma en que se define o conceptualiza un evento futuro por el modo en que se relaciona con la memoria.

Sin embargo, la capacidad que tiene una *Pathosformeln* para movilizar pasiones, refleja una “relación que es a la vez de reacción y de formación (...) no sólo repiten la historia pasivamente, sino que son capaces, como cualquier otro acto u orden de actuar, de acuñarla” (Bredenkamp, 2004: 1). La relación imagen-sujeto/a se configura bajo un orden de relaciones entre lo visible y lo invisible que invita a pensar que, si se asume que toda fotografía representa y transmite el sentido manifiesto que caracteriza al momento registrado, se deja de lado que las formas de expresión o *Pathosformeln* pueden ser producto de la manipulación de esa fotografía.

La apertura a la diferencia (Didi-Huberman, 2009) que produce la pervivencia de una imagen no está exenta de ser producto de manipulación o la búsqueda por condicionar su recepción, ya que los sentidos que se asumen anclados en su aspecto objetivo (Vargas, 2014), no son ajenos a una relación y correlación de fuerzas que exceden, este caso, al registro fotográfico.

Entonces, una fotografía que busca dar testimonio de hechos fundantes para un movimiento político, en realidad puede no ser un reflejo de los eventos pasados, ya que puede ser creada, manipulada y/o falsificada con el fin de producir un vínculo con el afecto de un receptor/a que no se condice con mostrar.

Por lo anterior, dado que toda fotografía es accesible y susceptible de análisis por su carácter estático (Bredenkamp, 2004), el contacto y/o comparación entre los registros originales y los intervenidos de diversos momentos y testimonios de los sucesos ocurridos luego de la toma del palacio de invierno en 1917, permitirán analizar la construcción de sentido que buscaba el Estalinismo al manipular diversas imágenes.

La transición hacia el Estalinismo: entre la exaltación y la negación

Una vez muerto Lenin, la consolidación de la facción estalinista en la URSS como el mejor exponente del proceso que derivó en la toma del Palacio de Invierno dependía de garantizar su representatividad hacia el pueblo de Rusia. Por ello, la vanguardia que buscaba determinar la dirección de la URSS debía legitimarse dentro y fuera del Comité Central del PCUS.

En este momento de ruptura histórica, una de las primeras acciones que tomarían Stalin y el ala (autodenominada) leninista del partido para incidir en la transformación de la memoria popular, sería la intervención de las imágenes que formaban parte de la propaganda oficial del URSS, principalmente, buscando realzar la figura de Lenin como líder único e indiscutido del movimiento soviético al hacer culto de su figura.

La relación con un régimen de verdad que posibilita el ejercicio de la creencia sobre fotografías que han sido manipuladas condiciona la interpretación de los hechos para

posicionar a aquello que muestra como lo verosímil del hecho registrado al negar intencionalmente a integrantes o parte del momento registrado.

Entonces, la supervivencia de estas fotografías es consecuencia de su manipulación y su distribución como parte de la propaganda oficial: la imagen pervive porque, una vez intervenida, muestra “con orgullo” (Ginzburg, 2001) a Lenin. Por lo tanto, un efecto que buscaría tener la manipulación sería garantizar la trascendencia de la figura de Lenin en el tiempo, para que pudiera quemar (Didi-Huberman, 2008) las miradas y condicionar la interpretación de los hechos registrados.

Esta manipulación, produciría una modificación de las imágenes en las cuales se había retratado a referentes políticos de la gesta iniciada en noviembre de 1917, especialmente, porque se buscaba alterar el sentido inscrito en esas fotografías. Entonces, lo que motivaba la manipulación sería la posibilidad de exaltar una “mirada” (Berger, 2005) para revitalizar a Lenin como único líder del movimiento insurgente y consolidarlo como un símbolo. Así, esta mirada tenía la capacidad para expresar sentidos, sentimientos y movilizar pasiones y producir una ruptura temporal con los hechos verídicos porque pervive en la fotografía intervenida del líder, en su rostro.

En este sentido, el concepto de *Nachleben* permite identificar cómo se produce la apertura a una nueva interpretación del pasado y, por ello, del presente: si una imagen tiene capacidad para que se conserven y transmitan contenidos y emociones inscritos en ella (Santos, 2014), toda pervivencia puede ser producto de una fusión específica de contenido y forma.

Por lo tanto, la reaparición intempestiva o anacrónica de Lenin, es un *Nachleben* (Santos, 2014) dado que la manipulación permite a la imagen ir en contra de su tiempo al borrar un aspecto del pasado y gestar una irrupción en la continuidad del tiempo histórico. Así, un registro fotográfico tiene el potencial para entrelazar “los tiempos de la historia y de la evolución” (p. 19) en la medida que motiva a un individuo a sentirse parte de un acontecimiento, un grupo, un movimiento político o cultural, etc. Motivo por el cual, esta motivación, reside en la intención explicativa que una persona le atribuye a la imagen y la forma en que logra enlazarse a la implicación emotiva de lo que muestra (o pretende mostrar).

Entonces, para consolidar el mito de origen, se debía crear una imagen en la que Lenin se encontrara aislado de una pluralidad de actores. Así, transformar a Lenin como ícono (Moxey, 2009) y líder indiscutido de la revolución bolchevique no fue un acto inocente, sino que se buscaba consolidar un tipo de figura que produjera una ruptura con el pasado y la historia reciente del proceso revolucionario, para lo cual se debían manipular los hechos registrados y reproducirlos en tanto que testimonio por parte de la propaganda oficial.

En este sentido, la intervención de los registros fotográficos en los que estaba Lenin tuvo como objeto movilizar pasiones, pensamientos o acciones por el deseo que “animaba” (Didi-Huberman, 2008) un sentimiento de pertenencia o de identidad en el pueblo soviético, a la vez que ocultaba la pervivencia de una fotografía manipulada.

En la comparación de las imágenes originales con las intervenidas es posible identificar las huellas que “producen asociaciones de engramas que pueden sino ser una emoción y una determinada actitud exterior del cuerpo, la cual no es sino la estructura de una expresión” (Barucúa, 1992: 14). O sea, distinguir los elementos que se han borrado de la fotografía es identificar el momento inaugural de un *Pathosformel* que buscó transformar al líder en “un símbolo” de este movimiento político e inscribir su figura en la memoria colectiva.



En las fotografías² a la izquierda es posible vislumbrar cómo se ha suplantado a León Trotsky y Lev Zinoviev por una serie de escalones en la derecha de la tarima, mientras Trotsky, Lev Kámenev y otros, junto a Lenin en la fotografía a la derecha, fueron borrados de esta.

Por ello, resulta interesante identificar los engramas o los patrones de activación (Vargas, 2014) en las imágenes retomadas del texto de King (1997), dado que la exaltación del líder como producto de la manipulación del registro fotográfico tiene la capacidad de producir una respuesta del cuerpo, porque esa imagen en la cual la mirada se centra en él, en Lenin, en el líder que ha muerto, puede generar diversos sentimientos como la emoción o un sentido de pertenencia.

La manipulación de las imágenes puede entenderse como una intervención en la identidad y, por ende, en la memoria colectiva a partir del momento en estas imágenes trascienden en un contexto en el cual se gesta un nuevo “reparto de lo sensible” (Rancière, 2011). Así, en este “reparto” se vislumbra la influencia de una fórmula expresiva que busca construir un nuevo horizonte civilizatorio (Vidal, 2009) de comunión: a medida que la manipulación de las imágenes logra legitimarlas o imponerlas como verosímil del hecho registrado, en su fiel e indiscutido testimonio, las sensaciones que emanan de ellas van tomando cada vez más fuerza.

Por lo tanto, a medida que esas fotografías falsas se legitimaban y reproducían como testimonio del pasado, se callaba y ocultaba su intervención, porque la pervivencia de esta imagen se presentaba por parte de la nueva dirección de la URSS como “un pensar ‘a favor’ de un tiempo por venir” (Jara, 1998: 52) y no como una alteración de los hechos históricos.

El estudio de los fenómenos de la sociedad soviética en relación a las expresiones que construyó para representarse a sí misma o *Pathosformeln*, permite vislumbrar una relación entre la forma en que Lenin vuelve a la vida (Vidal, 2009: 10) para condensar la figura de líder y la construcción de una demanda por la continuidad de un proceso histórico que había quedado acéfalo.

² Las imágenes utilizadas en este trabajo han sido extraídas del libro “The Commissar Vanishes” de David King (1997).

Borrado y censura de los opositores

La manipulación de las imágenes no se redujo a la exaltación de Lenin para consolidar su figura como líder indiscutido de la revolución de Octubre, sino que se complementó con la censura de referentes, héroes o figuras relevantes de la guerra civil, la revolución y, por ende, del partido que estaban representados en fotografías que retrataban distintos momentos de la historia iniciada en 1917.

El Estalinismo advertía que en las imágenes de Trotsky, Lev Kámenev, Lev Zinoviev y otros/as pervivía un sentimiento: la capacidad para movilizar acciones, sentidos y pensamientos en las personas que distaban o se oponían a los intereses de la nueva dirección de la URSS, al reconocer a estos hombres y mujeres como referentes políticos y héroes de guerra.

En este sentido, debido a que las imágenes de estos individuos tenían la capacidad para cristalizar sentimientos y emociones en el pueblo por formar parte del “campo afectivo” (Santos, 2014) que envuelve los sucesos de Octubre, el Estalinismo buscaría deslegitimar y negar su relevancia al borrar su presencia de los registros de hechos históricos de la URSS y de la compañía de Lenin.

En estas imágenes modificadas es posible identificar aspectos de la memoria que se querían resignificar, al comprenderlos como una respuesta emocional del Estalinismo (Ardila, 2016) que interpretaba que la oposición política era un obstáculo para el desarrollo y consumación de su proyecto revolucionario.

La manipulación de las fotografías como parte de la propaganda oficial tendría como objetivo primordial gestar un sentimiento sobre un liderazgo de que no puede ni debe ser discutido, por ello, al borrar de la compañía de Lenin y Stalin a los opositores del PCUS, se buscaba recrear un sentimiento de soledad y solemnidad de la figura del líder que pretendía configurar una analogía entre ambos referentes de la URSS (Vidal, 2009).

Esta forma de intervenir una fotografía para borrar una presencia de la historia, permite identificar que las imágenes ocupan un lugar relativo en una contienda desatada entre “fuerzas ‘activas’ contra fuerzas ‘reactivas’ (...) cuyo juego recíproco hace posible el movimiento y, por ende, ‘la vida’ del movimiento” (Didi-Huberman, 2009: 140).

Por lo tanto, este tipo de imágenes son más que el registro verosímil de un hecho creado por la relación entre un individuo y un dispositivo, ya que pueden convertirse en un habla que, a su vez, está callando (Rancière, 2011) y negando subjetividades, perspectivas e identidades partícipes de distintos hechos constitutivos de la identidad de un movimiento o nación.

Entonces, si el pasado seguía produciendo efectos y sentidos en el campo popular de forma perjudicial para los objetivos del Estalinismo, la intervención de las imágenes buscaría oprimir esta pervivencia o *Nachleben* que emanaba de su presencia en los retratos porque producía un reconocimiento y un sentimiento hacia los opositores por parte del pueblo y en las filas del partido. Motivo por el cual, la forma en que se produce el borramiento forma parte de la citada *Pathosformeln* o fórmula emotiva que buscaba configurar un significado a ser transmitido a los miembros (Vidal, 2009) de una naciente sociedad sin clases.

Por lo tanto, esta fórmula es producto de un desplazamiento excepcional (Ardila, 2016) del sentido que solo tuvo razón de ser en un momento específico de historia la URSS,

ya que el sentido que emana de la figura de los referentes soviéticos y de las figuras de Lenin y Stalin, en otra yuxtaposición de tiempos heterogéneos (Santos, 2014) seguramente no tendría sentido.

En este sentido, la censura en la arena política se extiende al campo de la memoria buscando *borrar* de la historia a ciertos personajes políticos a la par que se potenciaba la relevancia de otros sujetos en la historia y la memoria. Por ello, la intervención de las imágenes se convierte en un indicio “que se presenta como un síntoma de procesos sociales más amplios” (Ardila, 2016: 29) que exceden a las imágenes y que inciden en este campo.

La manipulación de diversas imágenes que la vanguardia del PCUS hizo circular como parte de la propaganda oficial, fue parte de un proceso que buscaba resignificar la memoria para construir y renovar la identidad del pueblo ruso bajo la dirección del Estalinismo. Este *Nachleben*, evidencia que el pasado “no está ni muerto ni cerrado” (Vargas, 2014: 322) sino que, incluso, puede establecerse como una figura de autoridad para dirimir disputas en otro tiempo.



En esta imagen se puede apreciar cómo se ha censurado a Nikolái Bujarin, Lev Kámenev, entre otras figuras del PCUS, dejando en la imagen solamente a Lenin y Máximo Gorki, escritor y referente de la *Proletkult*.

Sin embargo, no debe olvidarse que esta pervivencia es el resultado de la creación intencional de imágenes construidas a base de engaños o alteraciones por parte de un grupo de individuos, es una alteración del aspecto objetivo de la imagen (Vargas, 2014) que tuvo por fin la pervivencia de una falsedad.

En este “pasaje del pathos al ethos” (Santos, 2014: 14) en el cual la intervención de las imágenes se inscribe dentro de un proceso de reconfiguración de los sentidos, por ello, la manipulación de las fotografías forma parte de un proceso en el cual el pueblo ruso había producido una ruptura con el tiempo histórico al derrocar al zarismo y la vanguardia consideraba que la sociedad debía crear otro tiempo histórico para poder “evolucionar”.

No obstante, toda fotografía produce un distanciamiento de la situación original y esta distancia es lo que la convierte en potencial arma política (Melot, 2010), porque produce una reconstrucción específica del hecho que tiene un efecto determinado

sobre la memoria popular (Rancière, 2011). Así, a medida que esta distancia se acrecienta, se interviene o modifica de una forma determinada, se pueden modular ciertos aspectos del hecho que ostenta la fotografía.

En este sentido, a medida que “la supervivencia permite reconocer rastros de lo pasado, ver sus variaciones y cambios, demuestra la importancia del olvido” (Cárdenas, 2021: 38), principalmente, porque si hay coexistencia de tiempos en las *Pathosformeln* (Santos, 2014), es posible identificar que en la manipulación de las imágenes convivan personas y elementos en tiempos y eventos que ya no están, que nunca convivieron o que lo hicieron de otra forma a la que se muestra.

Las imágenes pueden ser concebidas como una urdimbre “compleja de significaciones que empapan, orientan y dirigen toda la vida de la sociedad y a los individuos concretos que corporalmente la constituyen” (Castoriadis, 1988: 68), siempre y cuando enlacen su componente simbólico al campo afectivo de una determinada época, una cultura en particular o de un determinado grupo.

En este sentido, las fotografías intervenidas forman parte de una ficción que se imponía de arriba hacia abajo, del PCUS hacia el pueblo, ya que el reparto de lo sensible estaba condicionado por un contexto en el cual la persecución política y la censura se consolidarían como las bases del sistema de gobierno de Stalin (Skopin, 2022). Por ello, la propaganda oficial del PCUS tenía la capacidad para acotar la mirada de las imágenes intervenidas, buscando mostrar aquello que se esperaba que perviviera del hecho registrado, tratando de vaciar (Didi-Huberman, 1997) a las fotografías manipuladas de cualquier otro tipo de interpretación posible.

La intervención de la memoria como legitimación de la represión

Una vez evidenciada la forma en que ciertas imágenes llegan a motivar la interpretación de un hecho, aun cuando distan de ser testigos fieles del momento que ostentan representar, es posible vislumbrar que una fotografía no posee solo la capacidad para mostrar y posicionarse como testimonio de un acontecimiento, sino que también puede llegar a convertirse en un elemento que altera e incide el reparto entre lo visible y lo invisible, entre la memoria y el olvido.

Esta forma de manipulación de las imágenes devalúa su “capacidad testimonial” (Didi-Huberman, 2009) al mezclar ficción y realidad, difumina la distinción entre lo verdadero y lo falso y opaca la división entre un elemento histórico de otro “no-histórico”, principalmente, porque buscaba negar de la voz, la relevancia y la presencia de muchos/as referentes políticos a medida que se los borraba de las distintas fotografías que formaron parte de la propaganda Estalinista.

En tanto se imponían y legitimaban como testimonio del acontecimiento, estas fotografías llegaron a transmitir una verdad que “no es ni chata ni profunda, sino que se da en cuanto verdad superlativa e invocante” (Didi-Huberman, 1997: 20) tomando forma en un contexto específico. Motivo por el cual, el sentido de una obra, si bien puede pervivir y trascender el momento de su creación, no está exento de ser intervenido, ni de producir efectos distintos según las condiciones y circunstancias en las cuales interactúa frente a diversas personas.

Tras un montaje se puede esconder una manipulación o “una trampa” (Feld, 2013) que induce y condiciona la interpretación de un hecho registrado, al posicionarlo como una muestra objetiva, como testimonio fiel de este hecho. Este mecanismo, a su vez,

evidencia que la “evolución de las imágenes” (Didi-Huberman, 2009) no siempre es producto del azar, sino que puede ser consecuencia de una intervención o alteración de su estructura.

Entonces, la construcción de una nueva identidad nacional a partir de la manipulación del pasado por parte del Estalinismo, evidencia que no se debe tomar a la ligera estas acciones: la eficacia simbólica de las fotografías intervenidas reside en el modo en que se relacionan con un proceso de transformación política, económica y social. El efecto de verosimilitud no es solo producto del montaje, sino que se encuentra condicionado por un contexto represivo que limitaba el ejercicio de interpretación de estas imágenes. Esta *Pathosformeln* a través la cual Lenin se convirtiera en símbolo de la URSS debía repetirse a lo largo de las imágenes que se utilizaban como parte de la propaganda oficial para producir un significado en los miembros de este movimiento revolucionario (Ardila, 2016). Por ello, las fórmulas expresivas que motivan la imaginación colectiva para establecer una relación entre las figuras (Vidal, 2009) de Lenin y las de Stalin, se asentaban en la posibilidad reprimir, principalmente, a quienes han sido censurados/as, lo que lo transformaba en un forma de relación que, a su vez, legitimaba el montaje.



La foto original de un registro de una reunión de Comité Central del PCUS en 1926 donde aparecen (de izquierda a derecha) Nikolay Antípov, Iósif Stalin, Sergei Kirov y Nikolái Mijáilovich Shvérník, fue intervenida en más de una ocasión debido a los movimientos en la política del partido y los intereses del Estalinismo.

El vínculo visual entre estas fotografías intervenidas, entonces, se concibe como una potencia (Santos, 2014) no solo porque logra la trascendencia del sentimiento hacia el líder sino por la forma en que el montaje condicionaría la evolución de las imágenes en el tiempo.

Este tipo de intervención en el campo afectivo buscaba incidir en el reordenamiento de la memoria colectiva (Didi-Huberman, 2009) que se estaba gestando como consecuencia de la purga política, que no buscaba ocultar la relevancia histórica de ciertas figuras y referentes del PCUS y el proceso revolucionario. Entonces, el PCUS lograría transformar ciertos elementos de la memoria colectiva en un “artefacto que asegurara su propio *Nachleben*” (Johnson, 2012: 19), que garantizara que, en la pervivencia de las imágenes utilizadas como parte de la propaganda, se “mostrara” que esta manipulación era una extensión del resultado de la disputa política entre el Estalinismo y el Trotskismo y el producto de una relación de fuerzas.

Este punto, refleja que la contemplación de toda imagen a partir de una distancia espacial y temporal puede develar el intento de fijación en el ejercicio de la creencia (Didi-Huberman, 1997) y dudar sobre la fidelidad de un registro para reproducir un hecho.

A pesar que aquí no se analiza la circulación de esta propaganda, los sentidos que se buscaba construir con la intervención de estas imágenes, permiten identificar que la manipulación no siempre se realiza de una forma en que se busca opacar todo rastro del propio dispositivo o la intervención de su autor/a, dado que se esperaba que las huellas de estos registros que se alteraron, sean detectadas e identificadas, lo que evidencia que su ocultamiento fue parcial.

Esta cuestión remite a que el montaje permitió configurar un equilibrio entre dos intenciones, ya que para explicar, toda imagen debe implicar, un efecto precisa del otro. Así, el efecto de la manipulación quiere “mostrarse” en este producto propagandístico tratando de advertir e implicar una interpretación determinada de los motivos de su creación. La apertura intencionada a la relación con el pasado, se traduce en una advertencia a quien se opusiera a la nueva dirección del partido, ya que se arriesgaba a ser borrado simbólicamente (en las imágenes) y físicamente (como pasara en las purgas).

Sin embargo, la construcción de un nuevo horizonte civilizatorio (Vidal, 2009) no se produce como efecto de la modificación de estas imágenes, la manipulación de las fotografías se incluye en un proceso de transformaciones ocurridas en otras dimensiones como la política, la economía y la vida social.

Por ello, la configuración de Lenin como líder indiscutido para posicionar a Stalin como su heredero legítimo, no era una acción que se limitaba a la dimensión de la cultura ni efecto de la circulación de las fotografías intervenidas, sino que logró convertirse en instrumento de una estrategia más extensa que buscaba legitimar un nuevo orden, una nueva historia y otra memoria popular (Martínez, 2019: 105).

Los alcances de la acción de esta propaganda que legitima y reproduce un sentido, no se limitaban al plano simbólico al negar la relevancia de ciertos actores de la vida política de la URSS, sino que se “remataban” con la violencia física de la purga que limitaba la actividad política y social, buscando advertir sobre las consecuencias de disputar o cuestionar el liderazgo de Stalin.

Por ello, resulta indispensable identificar en esta *Pathosformeln* la inclusión, por definición misma, de un *Nachleben*, una forma en que las imágenes tienen la capacidad de producir “una apertura a la diferencia” (Santos, 2014) entre un pasado que se reconstruye y se relaciona con formas culturales presentes, buscando condicionar no sólo la interpretación de un registro, sino del presente mismo. Así, las fotografías llegan a convertirse en “testimonios visuales se ubican a medio camino entre una historia exterior y los esfuerzos siempre incompletos de una memoria” (Fortuny, 2013: 151).

En resumen, el montaje a través del cual se manipularon imágenes y registros en pos de su pervivencia y trascendencia, se inscribió en un proceso de reconfiguración del margen de acción de los individuos en la nueva vida social: qué se podría hacer, qué estaría mal visto hacer o incluso qué resultaría ser traición a la patria o no, era potestad de un pequeño grupo de individuos y un líder. Por ello, en estas formas de intervención y difusión de la propaganda política basada en una serie de fotografías, se evidencia el modo en que el poder llega a exhibirse y mostrarse.

Consideraciones finales

La reconfiguración de la vida social que impulsaba e imponía el PCUS desde la política y la economía, precisaba de la intervención en la cultura para legitimar sus acciones, por ello, a lo largo de estas páginas se buscó evidenciar la forma en que la manipulación de las imágenes se consolidó como una herramienta que el Estalinismo utilizó en la búsqueda por producir una ruptura con el pasado en el campo de la memoria y la historia. Por ello, la forma en que se movilizaron las pasiones que posibilitaron la trascendencia de eventos y sentidos falsos, visibiliza la capacidad que tiene la intención explicativa que los individuos le atribuyen a las imágenes.

Al analizar la forma en que se produjo la intervención de los registros fotográficos como parte una estrategia, se identificó que su utilización tuvo tres efectos: exaltar la figura de Lenin como líder y símbolo del proceso revolucionario para establecer una analogía de este liderazgo con Stalin, la censura y el borrado de los opositores a la nueva dirección de los registros fotográficos, y la ostentación del montaje como advertencia y evidencia de la represión política.

Estos procesos que produjeron una intervención en la memoria, precisaron de la configuración de una fórmula expresiva (*Pathosformeln*) que condicionara la apertura a una nueva forma de interpretación y relación con el pasado.

No obstante, dado que las fórmulas expresivas son ante todo un acontecimiento histórico que se puede ubicar en tiempo y espacio (Vargas, 2009: 3), se pudo identificar que la pervivencia de las imágenes estaba inherentemente condicionada por el contexto en el cual fueron forjadas. Motivo por el cual, *Pathosformeln* se considera el producto de una manipulación que provocó un vacío y un ocultamiento en términos del relato histórico.

Por lo tanto, la forma en que el arte y las imágenes perviven (*Nachleben*) se configura con base en un tiempo caracterizado por supervivencias y anacronismos y no como una continuidad. En este sentido, dado que no existe una temporalidad lineal en la relación entre los individuos y los objetos de la cultura, la alteración del pasado por parte del Estalinismo posibilitaría la trascendencia de ciertos sentidos inscritos en registros fotográficos del proceso revolucionario que, en realidad, eran una representación arbitraria de lo sucedido que tenía por fin incidir en la reconfiguración del campo afectivo.

En el análisis del montaje, se puede evidenciar que las acciones individuales y colectivas tienen la capacidad para transfigurar el devenir de las imágenes en la memoria colectiva con el paso del tiempo y lo que éstas ostentan representar. Ante estos hechos, la memoria se posiciona y convierte en un campo en el cual se gesta y puede disputar el sentido de la historia.

En este caso, la posibilidad de comparar los registros intervenidos con sus originales, permite restituir en la memoria a aquellos a los que se ha querido callar (y que no se pudo totalmente). Esta acción, devela y retrotrae el efecto que se buscó instaurar con la creación de las narrativas oficiales del post-leninismo que tergiversaron la historia de los comienzos de la URSS a través de la manipulación de las imágenes.

En las fotografías que ejemplifican esta problemática, se pudo distinguir un régimen que definió aquello que se puede y debe mostrar y lo se separaría de aquello que se quiso ocultar. Sin embargo, las falsas señales sobre un hecho se convirtieron en poseedoras de indicios de la falsedad de dichas imágenes.

Por ello, en la forma en que el poder se muestra a sí mismo en la impunidad de la propaganda falaz, se puede identificar la intención de que la manipulación de las fotografías se consolidaría como un aporte a la construcción del culto a Stalin y, a su vez, vislumbra la presencia de un juego entre lo explícito y lo implícito, un accionar del terror asentado en el poder que ni se muestra, ni se oculta del todo.

Por lo tanto, si la política se configura como un modo para definir y redefinir los límites de lo establecido, se debe contar aquello que no es contado o que ha sido callado, así como no permitir que “lo dicho” se oculte u olvide.

Entonces, reconstruir la historia de la persecución política y recuperar las imágenes originales para contrastarlas con el montaje, es un acto que reivindica la presencia de quienes estaban allí y posibilita conformar una nueva interpretación de la relación entre testimonio e imagen. Así, al develarse la manipulación de las fotografías, se pone de manifiesto el motivo por el cual se cuestiona el estatuto de la imagen y el modo de regular aquello que emana de ella.

No obstante, no se debe renunciar a comprender el modo en que se redefinen los “repartos” de sentido establecidos, porque la historia y la memoria están entrelazadas en las prácticas de representación. Recuperar la importancia de aquellos protagonistas y manifestar que se han manipulado ciertos registros fotográficos, se convierte en un ejercicio que busca una mirada que interpele de una determinada forma a quien observa y a lo observado, para evidenciar que esa imagen no es el testimonio fiel de los hechos pasados que constituyen una parte importante de la memoria colectiva soviética.

En este sentido, aquí se busca gestar una apertura a la diferencia o un *Nachleben* que se diferencia de aquel que fue producto de un montaje, una pervivencia en términos de golpe o contragolpe: se trata “de acoger una herida y de hacer participar a su cicatriz en el desarrollo mismo del organismo” (Didi-Huberman, 2009: 142-143). Al suplantar una registro de la historia soviética intervenido por su original y denunciar dicha manipulación, es un ejercicio que se inscribe dentro de una historia de las metamorfosis y forma parte de una búsqueda por concientizar la potencial incidencia que puede tener cada imagen en lo irrepresentable o en lo que quiere ocultarse. Un ejercicio que posibilita separar lo verosímil de lo verdadero.

Referencias bibliográficas

- Ardila Garcés, F. (2016). “Entre el nachleben y el paradigma indiciario: Carlo Ginzburg y el método warburgiano en la historia del arte” en *Historia y Sociedad* N°21(30). DOI: <https://doi.org/10.15446/hys.n30.52458>.
- Berger, J. (2005). “Francis Bacon y Walt Disney” en *Mirar*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la Flor.
- Barucúa, J. E. (1992). “Introducción” en *Historia de las Imágenes e Historia de las ideas*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- Barucúa, J. E. (2006). *Historia y Ambivalencia*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Biblos.
- Boffa, G. (1972). *La revolución rusa*. Barcelona, España: Ediciones Era.
- Bredenkamp, H. (2004). “Acto de imagen como testimonio y juicio” en Flacke, M. (ed.), *Mythen der Nationen. 1945 - Arena der Erinnerungen, volumen I*. Berlín, Alemania: Deutsches Historisches Museum. Traducción de Felisa Santos.
- Cardenas, M. (2021). “Warburg, heredero de Nietzsche. Pathosformel y Nachleben como crítica a la cultura”. Tesis de Grado. Bogotá: Pontificia Universidad Javierana. Recuperado en:

- <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/56804/Trabajo%20de%20grado%20Michelle%20C%C3%A1rdenas%20Zamora.pdf?sequence=1>.
- Castoriadis, C. (1988). "Lo imaginario, la creación histórico-social" en *Los dominios del hombre*. Barcelona, España: Gedisa.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2008). "La emoción no dice 'yo'. Diez fragmentos sobre la libertad estética" en Didi-Huberman, G.; Pollock, G.; Rancière, J.; Schweizer, N. y Valdés, A. (comp.), *Alfredo Jaar: La política de las imágenes*. Santiago, Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Didi-Huberman, G. (2009). "Plasticidad del devenir y fracturas de la historia" en *La imagen superviviente*. Madrid, España: Editorial Abada.
- Diers, M. (1995). "Warbrug and the Warburgian Tradition of Cultural History" en *New German Critique* N° 6: 59-73. DOI: <https://doi.org/10.2307/488533>.
- Feld, C. (2013). "Fotografía y desaparición en Argentina. Consideraciones sobre la foto de Alice Damon y Léonie Duquet tomada en el sótano de la ESMA" en Triquell, A. y Feld, C. (comp.), *Artículos de investigación sobre fotografía*. Montevideo: CDF ediciones.
- Fitzpatrick, S. (2005). *La revolución rusa*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Fontcuberta, J. (2010). *La cámara de Pandora*. ePubLibre Ediciones.
- Fortuny, N. (2013). "Palabras fotográficas: imagen, escritura y memoria" en *Instantáneas de la memoria*. Buenos Aires, Argentina: Librería.
- Freedberg, D. (2009). "El poder de las imágenes" en *El poder de las imágenes*. Madrid, España: Editorial Cátedra.
- Ginzburg, C. (2001). "Your Country Needs You: A Case Study in Political Iconography" en *History Workshop Journal*, N° 52. Oxford, UK: Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/hwj/2001.52.1>.
- Hill, C. (2022). *Lenin y la Revolución rusa*. Barcelona, España: Editorial Planeta.
- Jara, J. (1998). "Imágenes del Pensar" en *Nietzsche un pensador póstumo, el cuerpo como centro de gravedad*. Valparaíso: Anthropos.
- Johnson, C. D. (2012). *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*. N.Y.: Cornell University Press.
- King, D. (1997). *The commissar vanishes, the falsification of photographs and art in Stalinist Russia*. Nueva York, EE.UU.: Henry Holt & Company.
- Martínez, S. (2019). "Supervivencia y sincronía en las imágenes digitales. Sobre una cierta actualidad del BilderAtlas de Aby Warburg" en Zarza Núñez, T. y Sánchez-Moñita, M. (ed.), *Los Flujos de la imagen*. Madrid: Eumed.net-URJC.
- Melot, M. (2010). *Breve historia de la imagen*. Madrid, España: Siruela.
- Moxey, K. (2009). "Los estudios visuales y el giro icónico" en *Estudios Visuales* N° 6: *Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, págs. 8-27. Madrid, España: Asociación Acción Paralela.
- Luxemburgo, R. (1980). *Sobre la Revolución rusa*. CDMX, México: Grijalbo.
- Papapetros, S. (2003). "The Eternal Seesaw: Oscillations in Warburg's Revival" en *Oxford Art Journal*, Volume 26, Issue 2, pp. 169–176. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxartj/26.2.169>.
- Rancière, J. (2011). "El destino de las imágenes" en *El destino de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo.
- Santos, F. (2008). "Aby Warburg, nachleben de un pathos". *Conferencia. VI Jornadas Nacionales de Arte en Argentina*. La Plata. 8 de octubre de 2008.
- Santos, F. (2014). "Prólogo" en WARBURG, A., *La pervivencia de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Miluno.
- Skopin, D. (2022). "Introduction" en *Photography and Political Repressions in Stalin's Russia*. UK: Routledge.

- Vargas, M. S. (2014). "La vida después de la vida. El concepto de Nachleben en Benjamin y Warburg" en *Thémata N° 49*. Sevilla, España: Universidad de Sevilla. DOI: 10.12795/themata.2014.i49.17.
- Vidal, S. (2009). "Rethinking the Warburgian tradition in the 21st century" en *Journal of Art Historiography N°1*. UK: University of Birmingham Press.
- Vauday, P. (2009). *La invención de lo visible*. Buenos Aires, Argentina: Letra Nómada.