

Ingeniería de imágenes soviética

Por David Joel Jiménez Méndez

La muerte de Stalin/The death of Stalin (2017).
Dirección: Armando Iannucci

1. La Bedeutung Stalin

La imagen de Stalin no es una representación de Stalin; la imagen no se refiere al *secretario general del comité central del partido comunista de la unión soviética entre 1922 y 1952*¹. Lo máximo que podemos decir es que la imagen de Stalin es de Stalin; sin embargo, la imagen es independiente de su referencia. Probablemente, este principio lo sabía el líder soviético y esa es la razón de sus famosos fotomontajes (**Imagen 1**): Hitler, Franco, Mousollini y Churchill habrían sido más metafísicos

en este aspecto, es decir, no recuerdo fotomontajes de estos políticos. Me explico; Stalin, tal vez, sabía que sólo una imagen puede fijar predicados de una manera real; es decir, ninguna narración va a convencer más que una fotografía: en este sentido, la palabra es menos fuerte que el símbolo icónico. Así, por ejemplo, cada fotografía de Stalin define las propiedades de éste: un hombre robusto con nariz recta y ojos pequeños, con un bigote que le daba un aire de zorro, canoso y que vestía como militar;



**THE DEATH OF
STALIN**



¹ Según me informa la Wikipedia en la entrada de "Stalin".

en el famoso fotomontaje con el soldado (**Imagen 2**), se fijan unas propiedades modificadas, o, más bien, las propiedades son re-fijas: pero, debo aclarar, propiedades no menos reales que las de la imagen original. En éste último caso, las propiedades de Stalin, aparte de las ya mencionadas, son las de “estar con una sonrisa en compañía de su equipo de trabajo y un soldado; todos ellos al lado del canal de un puerto, donde se pueden ver murallas y torres a sus espaldas, y, más allá, al final, un cerro”; a su vez, el soldado—porque tiene la propiedad de estar vestido como tal y por eso lo etiqueto de esa forma— que fue borrado, tiene la propiedad de “estar con una sonrisa en compañía de Stalin y su equipo de trabajo; todos ellos al lado del canal de un puerto, donde se pueden ver murallas y torres a sus espaldas, y, más allá, al final, un cerro”. Esto quiere decir que el fotomontaje no desapareció la imagen del soldado en la fotografía, sino que desapareció dos propiedades de la imagen: una propiedad de Stalin—la de “estar junto a un soldado”— y todas las propiedades visuales del soldado; la propiedad final de la imagen quedaría de la siguiente manera: “Stalin está con una sonrisa en compañía de su equipo de trabajo; todos al lado de un canal de un puerto, donde se pueden ver murallas y torres a sus espaldas, y, más allá, al final, un cerro”.

Imagen 1. Fotomontajes diversos.



Fuente. Captura personal.

Imagen 2. Fotomontaje con el soldado.



Fuente. Captura persona.

Pero, más bien, menciono todo esto, porque el fotomontaje de Stalin nos muestra que su propia existencia y la del soldado, en este caso, no dependen de las propiedades de su imagen; es decir, no necesariamente implica que ellos tuvieran propiedades reales: las propiedades son de la fotografía-Stalin-con-un-soldado o de la fotografía-Stalin-sin-un-soldado. Para Stalin —casi estoy seguro de que lo sabía— la imagen tiene propiedades a priori, es decir, que no son propiedades de la referencia: las propiedades de mi imagen no son más. Pero creo que exagero; más bien, Stalin tiene propiedades y su imagen no; la imagen tiene notas icónicas que la definen en nuestra mente: sus notas son su sentido. Y, en este sentido, nunca sabremos quién fue Stalin ni quién fue el soldado, porque conocer las propiedades de una cosa existente implica experimentar, en su concreción, las propiedades de esa cosa. Lo que en el caso de Stalin y el soldado es imposible para nosotros. Así, podemos afirmar que lo que conocemos de Stalin son sus imágenes —o las notas que forman sus imágenes— las cuales trató de manipular para dar una definición icónica de sí mismo, ya que él sabía—lo sé— que una propiedad no se puede fijar en el tiempo.

2. La Stalineidad

Dicho lo anterior, el problema de que una imagen de Stalin no pueda representar a Stalin, no radica solamente en que aquella no se pueda basar en las propiedades de Stalin, sino que las notas de la imagen de Stalin no son de éste. Porque ¿quién puede creer en unas notas que, como todo símbolo, son convencionales? Y si alguien replica: pero el ícono es el símbolo menos convencional de todos los símbolos por su semejanza figurativa con el referente ¿acaso no podemos contestar que el propio Iosef nos ha mostrado que las notas icónicas se pueden modificar a nuestro antojo? Así, respecto a *The death of Stalin*, ¿qué es lo que garantiza que las notas que se eligieron para representar al líder soviético son las correctas? Ya Jakobson y Goodman han puesto en tela de juicio al realismo—entendido éste como la semejanza fiel entre la obra y la realidad— como criterio de correctud del arte. Sin embargo, Jakobson hace una diferencia entre la semejanza y la verosimilitud que no advierte Goodman. Es decir, la verosimilitud es el verdadero criterio de correctud del arte. Así, Jakobson define a la verosimilitud como la ilusión de consistencia que crea la obra; y no tiene nada que ver con la imitación fiel de los datos que nos proporciona la realidad, los *sense-data*, —si esto fuera así, las obras cuyos temas son del género de la ficción o de la ciencia ficción, por ejemplo, no serían arte y, en pocas palabras, el arte no sería arte—. La verosimilitud es que las leyes del mundo ficticio que crea el artista no entren en contradicción; la verosimilitud no es un engaño de identidad, sino una invención o modificación de leyes que sean consistentes aunque en nuestro mundo sean meros contrasentidos; en la obra bien ejecutada, no causan el sentimiento de contradicción en nosotros, habitantes de un mundo con reglas que serían una locura si entraran en contacto con las de la obra que observamos con convencimiento; sí, esa es la relación ser-no ser del arte cuando le damos nuestro asentimiento a la contradicción con un paréntesis de las leyes de nuestro mundo para seguir las consecuencias de las leyes que nos propone el artista en su mundo: epojé artística.

Es de este modo que lo único que pueden crear las notas de la imagen de Stalin es la stalineidad: un parámetro mental para poder imaginarlo y, así, representarlo e insertarlo en un mundo. Pero creo que caigo en la pereza al pensar este concepto en

- Ingeniería de imágenes soviética

términos de facultades epistémicas; es decir, tampoco es que la stalinidad sea una esencia innata donde caen los particulares para ser definidos con sus notas; la stalinidad se refiere a la stalinidad: eso es todo. Es una función incompleta que se concreta con cada variable que entra en su dominio; es decir, cuando se completa la función de la stalinidad —con valores que siempre serán variables—, que como resultado se nos dará una de tantas definiciones de la imagen de Stalin: sus notas. En otras palabras, la stalinidad es una máquina que produce notas de sí misma: su producto final, una representación. Si se me permite decirlo, es como el espacio en el *Timeo*, donde el primero no es una entidad concreta, sino la posibilidad de que el ente sea espacial. La stalinidad permite que un representante con sus propiedades concierta a éstas en notas para que formen momentos de la imagen de Stalin.

Sin embargo, la stalinidad sólo aparece no más de diez minutos en la película que es el pretexto para estas líneas. Lo que aparece en todo su esplendor en ese mundo llamado *The death of Stalin* es la khrushcheveidad (entre otras máquinas de imágenes de las que no nos ocuparemos en este texto), y de ésta hablaremos en el siguiente apartado. Por lo mientras, he desarrollado los conceptos que forman la máquina con la que quiero percibir a la película que nos ocupa.

Imagen 3. Fotograma de la película.



Fuente. AARP.org

3. La Khrushchevidad

El problema que me plantea *The death of Stalin* como mundo en donde la máquina khrushchevidad es puesta en marcha por primera vez, según lo poco que sé sobre el tema, es la relación entre el representante y la representación. Es decir, el representante, el actor, no sólo representa las notas de una imagen, sino que también tiene que representar —¿o controlar?— a sus propiedades que sí son reales; es decir, pertenecen a este mundo. Y es que puede pasar que las notas de la representación tengan más fuerza que las propiedades del representante; otras veces, a la inversa; y, otras, en igualdad—sé que este último caso es difícil de probar, pero quiero que pensemos por un momento en Joaquin Phoenix y en el Joker, por favor—. A diferencia de la clase Stalin, ¿cuántos miembros forman parte de la clase Khrushchev? Con esto no quiero decir que las notas de la stalinidad son más numerosas y variadas que las de la khrushchevidad a pesar de que nunca he visto una película en donde se represente a la khrushchevidad; las únicas notas que conozco del sucesor de Stalin son las que aparecen en documentales y fotografías. Y es que Nikita fue un hombre sencillo que se sacó el premio gordo sin imaginarlo ni quererlo, aunque lo aceptó sin problema cuando se lo dieron. Los documentos históricos occidentales lo pintan como el bufón de Stalin; como el político que denuncia los abusos de este último, claro, después de su muerte; como el político que lleva a su punto más álgido la guerra fría cuando manda los misiles a Cuba; como el político que inicia el deshielo soviético. Sin embargo, las notas de su imagen no las logró desarrollar tanto como lo pudo hacer su antecesor². Pero, repito, el

² Mientras escribía estas líneas, encontré en la red un libro que no tiene desperdicio y que me hizo muy bien para encontrar inspiración, y así, dar termino a esta breve reflexión; se llama *Khrushchev se descontrola: la loca historia del viaje del líder soviético a los EE.UU.* escrito por Peter Carlson. Acá se narra el fracasado intento de Eisenhower por limar asperezas con *El señor K* (así llamaban a Nikita en los cincuentas, según nos narra Carlson) en 1959. El itinerario de Nikita, que duró dos semanas, fue por Washington, New York, Los Ángeles, San Francisco, Iowa y terminó en donde inició, Washington. Así, en todas sus participaciones públicas, hacía berrinches con un lenguaje soez, grotesco y vulgar— con toda la intención y premeditación de Nikita, claro está—; también, hacía amenazas al público norteamericano en cadena nacional; público que lo admiraba con risas en su rabietas por no ir a Disneylandia y que cambiaba repentinamente a una seriedad sepulcral cuando el líder soviético amenazaba entre líneas con una guerra nuclear— al alcalde de Los Ángeles le dijo en referencia a estas amenazas: “te querías echar un pedo, pero te cagaste” y se echó a reír como loco —: sin embargo, Khrushchev no podía escapar de ser un producto mediático de la máquina capitalista, es decir, ser vendido como un espectáculo al consumidor estadounidense.

• Ingeniería de imágenes soviética

conjunto de la stalineidad no es mayor al de la khrushchevidad, aunque ambos son infinitos. Esto es así porque su biyección debe ser la misma mientras el conjunto Khrushchev dependa del conjunto Stalin, y esto siempre es así en este mundo.

Volviendo: esto hace que las propiedades de Steve Buscemi dominen las notas de la khrushchevidad; por lo menos, en nuestro imaginario de buen americano. En *The death of Stalin* no vemos la imagen de Nikita, vemos a la de Buscemi con sus

Así, Eisenhower fue víctima de su propia gente, los medios convirtieron su intentona de paz en una historia bizarra y desternillante. En los Ángeles, el anfitrión de Nikita fue Frank Sinatra, convivió con Marilyn Monroe—la cual dijo sobre Khrushchev: “me miró como nunca un hombre me ha visto”—, Shirley MacLaine—de quien dijo Nikita: “me enseñó el culo”, según sus propias palabras (o lo interpretó así, porque lo que en realidad pasó es que la actriz actuó en un show exclusivo para Khrushchev que consistía en un baile de Can-Can, lo que, creo, no se acostumbraba en tierras soviéticas), y que le pareció asqueroso: “no hay nada más bello que el rostro de una mujer”, remonó el político soviético—, Tony Curtis, Janet Leigh, Elizabeth Taylor, Judy Garland, Gary Cooper, Kim Novak, Kirk Douglas y Charlton Heston. Pero mientras pasaban los días, el mandatario se desesperaba cada vez más de estar aislado de la gente común: de repente interrumpía sus discursos y decía: me dicen que no puedo ir a Disneylandia (esto no se lo podía sacar de la cabeza nuestro Nikita) *porque me dicen que no pueden garantizar mi seguridad en ese lugar; yo digo: ¿acaso hay cólera en ese lugar o una peste? No, en este país no hay seguridad de caminar tranquila y libremente en la calle; me tienen encerrado en un carro blindado donde hace un calor de los mil demonios y no me dejan salir; pero, yo les digo, yo me tardé en llegar de Moscú a América ocho horas y, si quiero, me puedo ir ahora mismo.* Desde ese momento el gobierno estadounidense hizo todo lo posible para complacer a Nikita y éste consiguió lo que se había propuesto desde que sabía de su visita a los americanos: lograr tener un acercamiento con la gente. Así, las multitudes ya se acercaban sin miedo a la atracción Khrushchev; los americanos se dieron cuenta de que el Gólem soviético no era tan malo, sólo un poco enojón: él los abrazaba, recibía sus regalos y besaba a los niños. Nikita paso de ser llamado como el señor K a ser llamado con el amigable mote de Niki. De esta manera, uno de los últimos puntos de la visita de Niki fue Iowa, donde vivía, según él, “mi mejor amigo americano”. Se refería al señor Roswell “Bob” Garst, un granjero que lo estafó vendiéndole maíz a sobreprecio y cuya transacción fue la causa de su fortuna. Cuando Niki llegó a su granja, iba acompañado, sin intención de su parte de que esto fuera así, de un ejército de reporteros, los cuales aplastaron gran parte de los plantíos del señor Garst. Esto hizo que éste y el propio Niki enfurecieran y empezaran a golpear a los periodistas para que dejaran de seguirlos y aplastar los cultivos. Así, después del desastre llegó la noche, y Niki se despidió de su mejor amigo americano. Era hora de regresar a Washington para trabajar duro con Eisenhower y pactar la paz mundial y la felicidad de la que todos podríamos gozar hoy, pero para ese momento ya nadie se acordaba de eso y era lo que menos importaba para cualquier estadounidense: cualquiera en su sano juicio, pienso, pedía en sus adentros una pelea en lodo entre los dos mandatarios. Sin embargo, cuando Nikita llegó a Washington para encerrarse con Eisenhower, no llegaron a ningún acuerdo y se dedicaron a comer, a pasear y a ver películas. Todo fue un fracaso. Sin embargo, Nikita hizo una amistad con el presidente estadounidense; pero no sólo con su homólogo, sino con el pueblo norteamericano. Cuando Niki se fue a Moscú, según nos comenta Carlson, un reportero dijo: sin Khrushchev la vida en América será tan triste como un granero sin trigo, la televisión sin boxeo o una trompeta sin Louis Armstrong. Esa fue la visita de nuestro Niki a suelo americano.

propiedades; vemos a ese tímido, prudente y sensato hombre que sale en *Reservoir Dogs* o en *Ghost World*. Claro, no podemos comparar su interpretación con nada, porque la mayoría de los occidentales apenas si conocemos las notas de la imagen de Nikita; sin embargo, esto nos da una imagen de este último de forma amigable y segura. Esto es lo que llamo, por lo menos en *The death of Stalin* y comedias con propiedades semejantes, un transrealismo en el arte; también, con este concepto quiero abonar algo a la teoría de la verosimilitud de Jakobson a la cual me inscribo.

Así, con esto me quiero referir a que la obra ya no tiene que realizar una representación mimética “correcta” como condición necesaria y suficiente para crear una ilusión de verosimilitud y, así, formar parte de un criterio prescriptivo del arte de su tiempo; sino que tiene que ser mejor que la realidad que representa; y esto quiere decir que lo que vemos en una representación con notas que nos deberían asustar, sin embargo, nos divierten porque nos da la seguridad de ser mejor de lo que en realidad es. Pero ¿qué es representar mejorando a la referencia si ni siquiera tenemos acceso a ella en este caso? Mejorar la referencia quiere decir sumar notas que no tienen los registros de las imágenes existentes. Es decir:

Mimesisn+1+1

Esta es la fórmula que nos da seguridad y atracción en *The death of Stalin*. La seguridad del producto para que sea comerciable: la comedia americana.

Para finalizar esta meditación, digo que con esto último podría contradecirme, ya que le estoy dando un carácter de existencia a la referencia: creo que nunca he negado eso. Sin embargo, defino al arte como representaciones del mundo en su totalidad, no de partes o de momentos históricos—cómo odio el “basado en hechos reales”—; el arte es el signo del mundo. El arte no imita a una cosa o a un hecho, sino que imita al mundo en su función de máquina productora de imágenes. Lo representa asemejándose a su constitución o desligándose totalmente de ella, pero ambos grados de semejanza o desemejanza parten del mundo como modelo. Stalin sabía que si borraba al soldado de la foto

- Ingeniería de imágenes soviética

no iba a desaparecer el hecho de que estuvo con él, pero sí que el signo del mundo cambiaría.

Sí. Claro que Stalin y Khrushchev existieron. ¿Por qué lo sabemos? Porque tienen imágenes, sus imágenes, que, como dije al principio, son *de ellos*, y, por tanto, son objetos portadores de imagen; sólo los objetos portadores de imágenes son reales: los que se reflejan en un espejo, los que tienen sombra, los que salen en una fotografía o una película. Nunca sabremos cómo fue Stalin o Khrushchev y, por lo menos, hay que dudar de los testimonios históricos; y más de los occidentales, si me lo preguntan. Sólo podemos conocerlos artificialmente, es decir, en el sentido más artístico posible, en ese mundo que nos dan las imágenes, que, estoy seguro, son más “realistas” que la historia.