

***Intelligentsia* y criminales: el surgimiento de la narrativa de la reforma en *Solovki* (primer campo de trabajos forzados soviético)**

***Intelligentsia* and Criminals: the Emergence of the Reform Narrative in *Solovki* (First Soviet Forced Labor Camp)**

POLINA GORBANEVA, *Pompeu Fabra University*
polina.gorbaneva01@estudiant.upf.edu

Received: December, 15 2021.

Accepted: December, 31 2021.

RESUMEN

Una de las manifestaciones del “hombre nuevo” soviético corresponde a la figura del preso reformado. El mito de la reeducación a través del trabajo fue uno de los ejes de la política estalinista y alcanzó su cénit en el Gulag del Canal del Mar Blanco (*Belomorcanal*, 1931-1933) con el neologismo “re-forja” (*‘perekovka’*). El presente artículo examina el origen de este mito en el primer campo de trabajos forzados de la historia (Campo de Propósitos Especiales de *Solovki* o SLON, 1923 - 1933), analizando la narrativa sobre la reforma que surgió en las páginas de la revista literaria *Solovetskie Ostrová* (*Las Islas Solovki*). Sus textos propagandísticos fueron escritos por presos de la *intelligentsia* pre-revolucionaria, que fueron instados a retratar la reforma de los criminales. Teniendo en cuenta que *Solovki* se concibe como un “teatro” que exhibe la transformación de “elementos del mundo antiguo” en “nuevos hombres”; estudiaremos las relaciones entre ambos grupos sociales como un terreno donde conviven la escenificación cultural y la supervivencia. Observaremos el tipo de narración que propone la *intelligentsia* sobre los criminales (caracterizada por la presencia de una mirada teleológica); indicaremos la aparición de las voces de estos últimos y examinaremos la recepción de la experiencia de *Solovki* en el *Belomorcanal*. Concluiremos, por un lado - señalando que la narrativa *solovkiana* fundó algunos arquetipos que es posible reconocer como inspiración para el realismo socialista y, por el otro - sugiriendo que la estrategia propagandística de *Solovki* residió en la transformación de los criminales en “hombres nuevos”, y que dicha transformación fue mediada simbólicamente por la *intelligentsia*.

Palabras clave: *Solovki*, trabajos forzados, reforma del preso, *intelligentsia*, Gulag del Canal del Mar Blanco-Mar Báltico.

ABSTRACT

One of the manifestations of the Soviet “new man” corresponds to the figure of the reformed prisoner. The myth of re-education through labor was one of the axes of Stalinist policy and reached its zenith in the White Sea Canal Gulag (*Belomorcanal*, 1931-1933) with the neologism “re-forge” (*‘perekovka’*). The present article examines the origin of this myth in the first forced labor camp in history (*Solovki* Special Purpose Camp or SLON, 1923 - 1933), analyzing the reform narrative that emerged in the pages of the literary journal *Solovetskie Ostrová* (*The Solovki Islands*). Its propagandistic texts were written by prisoners of the pre-revolutionary *intelligentsia* who were to portray the reform of the criminals. Bearing in mind that *Solovki* is conceived as a “theater” exhibiting the transformation of “elements of the old world” into “new men,” we will study the relations between these two social groups as a field where cultural staging and survival coexist. We will observe the narrative proposed by the *intelligentsia* about the criminals (characterized by the presence of a teleological gaze); we will indicate the appearance of the voices of the latter and examine the reception of the *Solovki* experience in the *Belomorcanal*. We will conclude, on the one hand, by pointing out that the *solovkian* narrative founded some archetypes that it is possible to recognize as an inspiration for socialist realism, and, on the other - by suggesting that *Solovki*’s propaganda strategy resided in the transformation of criminals into “new men”, and that such transformation was symbolically mediated by the *intelligentsia*.

Keywords: *Solovki*, forced labor, prisoner reform, *intelligentsia*, White Sea-Baltic Canal Gulag.

INTRODUCCIÓN

Las obras de construcción del Canal del Mar Blanco - Mar Báltico fueron realizadas en el marco del primer Gulag de la historia. Allí el mito soviético del “hombre nuevo” alcanzaron su cúspide en la imagen del preso que, por acción de los campos de trabajos forzados, es “re-forjado” (*‘perekovannyi’*). La construcción de esta obra pública fue ampliamente propagandizada en todo el país como metáfora de una reeducación a gran escala, de forma que resultó ser “un antes y un después” no sólo para los presos sino también para la sociedad soviética en su conjunto.

El proyecto del *Belomorcanal* marcó la transición desde el período de la NEP (política implantada por Lenin) hacia la política estalinista de los Planes Quinquenales; y en el plano cultural, la finalización de las obras coincidió con la instauración del realismo socialista. El libro *Historia de la construcción del Canal Stalin* (1934) fue uno de los primeros ejemplos de este género literario. Escrito por treinta y seis autores coordinados por Maxim Gorki, celebraba, en forma de relato polifónico, la apertura del canal. Su escena culminante retrata una multitudinaria ceremonia, en la que el jefe de campo Semen Firin se dirige a los constructores:

Los acontecimientos de los años 1930-1933 no sólo han cambiado el aspecto exterior de las personas en la Unión Soviética. Muchos tipos se han extinguido; muchos han aparecido (...). Un fisonomista superficial determinará rápidamente: un tipo criminal, un intelectual, un *kulak* de cartel¹¹⁸. Pero mirando atentamente a través de años de estratos biográficos adheridos a la piel y a los músculos, discernimos algo nuevo, especial, característico del pueblo del *Belomorstoi* (Averbakh, Firin, y Gorki, 1934: 233)¹¹⁹.

La narrativa de la reforma del preso surgió en el contexto inmediatamente anterior al *Belomorcanal*: el Campo de Propósitos Especiales de las islas *Solovetskie* (a partir de aquí: *Solovki*)¹²⁰. Fundado aún durante el gobierno de Lenin, este campo se instaló en las dependencias de un célebre monasterio y estuvo en funcionamiento entre el 1923 y el 1933. A diferencia de los siguientes campos de trabajos forzados, *Solovki* acogió una gran proporción de presos políticos pertenecientes a la *intelligentsia* pre-revolucionaria; algunos de los cuales poseían conocimientos enciclopédicos, mientras otros eran polímatas o talentosos artistas (Gullotta, 2010: 9). Como parte de la política Educativo-Cultural (KVCh)¹²¹, el jefe de campo Fedor Eikhmans, inspirado por la competencia intelectual de sus presos, instó a un grupo de ellos - periodistas, filólogos y poetas - a crear una revista literaria y a escribir en ella. La revista se llamó *Solovetskie Ostrova* (*Islas Solovki*) y existió desde el 1923 hasta el 1930, conservando el mismo equipo de redacción. A partir de esa fecha, la revista fue clausurada y el campo fue absorbido por el faraónico proyecto del *Belomorcanal*.

La producción literaria de este equipo de redacción se puede clasificar en dos tipos de textos, que se desarrollan simultáneamente a lo largo de la existencia de la revista: por

¹¹⁸ El partido llamaba *kulaks* a los propietarios de tierras.

¹¹⁹ Pueblo del *Belomorstoi* significa: el pueblo de los constructores del *Belomorcanal*. // Todas las citas en un idioma diferente al español son traducidas por el autor.

¹²⁰ En ruso: *Solovetski Lager’ Osobogo Naznachenia* (SLON). // Se trata de un campo anterior a la aparición del sistema del Gulag (1930). // A partir de aquí nos referiremos a este campo como *Solovki*.

¹²¹ KVCh son las siglas de *‘Kulturno-Vospitatel’naia Chast’* (Departamento Educativo-Cultural).

un lado - relatos y poemas de carácter autobiográfico (o pseudo-autobiográfico), donde los redactores adoptan el “yo” lírico de un “intelectual en prisión”¹²² y por el otro - breves ensayos o apuntes (*ocherki*) cuyo tema es, casi sin excepción, la reforma (o reeducación) del preso. Este segundo tipo de textos, a los que llamaremos “propagandísticos” o “ideológicos”, conformarán el corpus de nuestro análisis. En él los autores escriben desde el rol de médicos o *‘chekistas’*¹²³, que observan el potencial reeducativo del campo sobre los presos. Plenamente conscientes de su papel de creadores de un nuevo género donde la literatura y la realidad se referencian mutuamente, escriben: “Parece que en ningún lugar como en *Solovki* el pasado lucha de modo tan fuerte con el presente. Aquí el hombre lucha consigo mismo, con sus costumbres, con sus actitudes (...)” (Glubokovski, 1926a: 38-40). A diferencia de otros campos, los autores de la literatura propagandística *solovkiana* fueron, en su gran mayoría, presos políticos. Sus textos se caracterizan por la presencia de una figura de autoridad que observa a hampones, criminales y prostitutas y que vislumbra al “hombre nuevo” detrás de la aparente “enfermedad”, desarrollando una mirada teleológica que ve, a través de lo que “es”, aquello que “debe ser”.

La revista estaba dirigida a lectores de fuera del campo, de forma que uno podía suscribirse a ella y descubrir, mes a mes, el proceso de la reforma de los presos en este nuevo órgano penitenciario (Fischer von Weikersthal, 2011). Andrea Gullotta (2018) describe la excepcional vida intelectual en *Solovki* y el paradójico papel de este grupo de presos que, en lugar de silenciados, fueron investidos con una problemática libertad de expresión. La *intelligentsia* fue adquiriendo el favor del jefe de campo Eikhmans, hasta formar una “ciudad cultural” (Gullotta, 2018) de tradición pre-revolucionaria dentro de un país cuyas autoridades policiales silenciaban todas las voces que no estuvieran alineadas con los criterios del partido. De hecho, los redactores fueron reduciendo los artículos propagandísticos en favor de aquellos más “personales” o no-ideológicos - “a la práctica, la reeducación se convirtió en objeto de burla” (170) - hasta el punto de generar una polémica en la administración del campo. Estos versos ilustran la naturaleza de los textos “no ideológicos” publicados en la revista:

No escribo poemas para el consejo de redacción
Sino sólo para aquellos que entiendan algunas de estas líneas...
¡ Al oro de miles de acciones
Escupo, en esta noche azul (Emelianov en Gullotta, 2018: 200)!

No conocemos los detalles de las estipulaciones de los jefes de campo hacia los redactores (sería interesante saber si fueron realmente explicitadas y cómo) y no disponemos de evidencias de imposición de determinados temas o formas literarias. Asimismo, los investigadores y los memoristas recalcan la actitud excepcionalmente relajada de los censores. Gullotta (2018) comenta que la situación de los presos de *Solovki* era tan excepcional que uno de los más prominentes expertos en censura soviética, Arlen Blium, no podía evitar comentar: “eran más libres que los que estaban en libertad” (165). Estos datos, no obstante, no hacen más que acentuar la compleja situación de los redactores. Debemos tener en cuenta que se trataba

¹²² Nos referiremos al equipo de redacción como “autores”, “redactores” o “articulistas”, indistintamente.

¹²³ Un *chekista* es un miembro de la policía secreta soviética (*Cheka*, GPU y OGPU, en diferentes tiempos), cuya función principal era la lucha con la Contrarrevolución.

de una producción literaria forzada y, aún en el supuesto caso de que la administración del campo no hubiera explicitado criterios temáticos o estéticos, imaginamos que debió de estar permanentemente activado entre ellos un agudo sentido de la autocensura.

Solovki se fundó en una época marcada por la necesidad de eclipsar las posibles dudas respecto al nuevo régimen soviético (en este campo se gesta, para tal propósito, el mito de la reforma del preso por acción del trabajo forzado) y en el campo siguiente - el *Belomorcanal* - se inaugurará el realismo socialista. El campo de *Solovki*, por tanto, se presenta como un terreno fértil para investigar la creación de algunos arquetipos de este estilo oficial.

El realismo socialista es, según Evgeni Dobrenko (2007), “una máquina de transfigurar la realidad soviética en socialismo”. Por ello - comenta el autor - “su función fundamental no es propagandística sino estética y transfiguradora”. Este artículo toma como base metodológica el estudio de Dobrenko, así como el trabajo en el que Boris Groys (2010) establece una analogía entre el realismo socialista y la “obra de arte total”:

También la realidad soviética de la época estaliniana puede ser descrita como una única escenificación multimedial: como una obra de arte total (...). La autoría de esa obra de arte total se atribuía, como es sabido, a Stalin, quien intervenía así como un artista de tipo wagneriano.

El imaginario que investiga Cristina Vatulescu (2010b), donde el campo de *Solovki* se concibe como “museo” de “vestigios del pasado” (24) sustenta nuestra hipótesis acerca de este campo como antesala de las siguientes “obras de arte totales” que conformarán el realismo socialista. Concretamente, señalamos que la revista *Solovetskie Ostrová* permite ser interpretada como el escenario de un espectáculo donde dos tipos de “vestigios del pasado” coexisten, creando la narración de la reforma: los presos comunes - como sujetos a reformar y los presos políticos - como narradores del proceso.

El presente análisis toma los trabajos de los principales autores que han tratado la producción cultural en *Solovki* - Andrea Gullotta (2018) y Natalia Kuziakina (1995) - en contraste con el estudio de las fuentes originales (la revista *Solovetskie Ostrová*). Partiendo de la exhaustiva monografía de Gullotta (2018), el presente artículo pretende construir un enfoque complementario. Mientras que el autor observa el ‘*tour de force*’ de los redactores para evitar escribir textos ideológicos como una acción de resistencia, nosotros interpretaremos la producción literaria de estos autores - así como sus relaciones con los presos comunes - como elementos de un mismo proyecto estético que conforma el campo de *Solovki*. Basándonos en el estudio de Julie Draskoczy (2014) sobre la narrativa de los presos comunes del *Belomorcanal*, así como en *Historia de la construcción del Canal Stalin* (1934), libro escrito por “brigadas” de escritores invitados a ver las obras del Canal, analizaremos la recepción de la narrativa propagandística *solovkiana* en el *Belomorcanal*, con el objetivo de ver en *Solovki* la gestación de un proto-canon del realismo socialista.

Después de contextualizar históricamente la explosión de pathos “reeducativo” que siguió a la Guerra Civil, situaremos a los dos grupos sociales (criminales e *intelligentsia*) que serán objeto de nuestro análisis; observaremos la mirada con la que el *intelligent*¹²⁴ escruta al criminal en la revista y rastreamos sus antecedentes culturales. Seguidamente, nos fijaremos en el contexto extra-literario del campo, donde se produce una rivalidad entre

¹²⁴ Un miembro de la *intelligentsia*.

el colectivo de la *intelligentsia* y el de los criminales y, finalmente, analizaremos los destinos de ambos grupos sociales en la estrategia propagandística del *Belomorcanal*, interpretando el significado de sus relaciones simbólicas en la transición de la época de la NEP a la de los Planes quinquenales.

1. Contexto de purga y hombre nuevo

Para los bolcheviques, la Revolución y el Comunismo de Guerra formaban parte de un proceso cósmico de catarsis colectiva y para lograr su consecución, se debía purgar el cuerpo y el espíritu de las máculas del viejo mundo: “También hay manchas en el sol” - decía el revolucionario Yákov Sverdlov en marzo de 1919:

Las personas, incluso las mejores de entre ellas -los bolcheviques- aún están hechas de un material anticuado (...) Serán las siguientes generaciones, las que se desharán de estas “marcas de nacimiento” del capitalismo (Sverdlov en Slezkine, 2017: 151).

La Guerra Civil (1917-1922) que siguió a las Revoluciones de Febrero y Octubre y su complicada posguerra ordenarán las decisiones políticas de los años 1920, entre ellas - la instauración de la NEP (medida de emergencia que, después de la Guerra liberalizaba el mercado), la enérgica actividad del órgano policial, la *Cheka* y la aparición de una nueva institución penitenciaria: el campo de trabajos forzados (Heller y Nekrich, 1982: 111).

A pesar de la insostenible situación económica de la posguerra, se fundó un Ministerio de Cultura e Ilustración que comenzó a emprender - con Anatoli Lunacharski en cabeza - un plan radical para fundar una nueva cultura material y una nueva sensibilidad soviética. Trenes y barcos de agitación llevaban museos, teatros, cines y bibliotecas itinerantes, con el fin de despertar entusiasmo y compromiso en todas las provincias del país y las calles y plazas acogían unos espectáculos multitudinarios que no se habían visto desde la Revolución Francesa. En la obra *Asalto al Palacio de Invierno*¹²⁵, una muchedumbre de más de 10.000 personas repetía ritualmente los mismos gestos y transitaba por los mismos escenarios que los protagonistas del episodio histórico original.

Todas las ramas de la creación se proletarianizan. Los artistas y literatos eran apelados a “desvelar los métodos del oficio artístico; liquidar su “misterio” fetichista; traspasar los procedimientos del artista-productor al consumidor” (Arvatov, 1926: 128) y Gorki (2015) reclamaba que la *intelligentsia* rusa asumiera la ardua tarea de curar espiritualmente al pueblo, y que lo hiciera junto con la *intelligentsia* proletaria, que “se ahogaba en la masa oscura” (541). El historiador Fulop-Miller (1927), en su viaje a la Unión Soviética, se sorprende del desarrollo de la política de la ilustración masiva y señala que esta educación se canaliza a través de dramatizaciones:

Mientras que en Europa se intenta combatir la sífilis, la tuberculosis y otras enfermedades por medio de panfletos y folletos, en Rusia se ofrecen representaciones teatrales con este fin: hay que mencionar especialmente las llamadas “escenas de juicios”, cuya influencia en las masas es considerable (139).

Estos juicios simbólicos destacan por su extraña fusión entre realidad y ficción, ya

¹²⁵ Obra dirigida por Nikolai Evreinov y con escenografía de Yuri Annenkov.

que actuaban tanto procuradores y abogados reales, como célebres actores (40). En otras ocasiones - eran juicios reales, los que se dramatizaban a través de la ficción cinematográfica, donde el cineasta no sólo registraba, sino que emulaba el rol policial (Vatulescu, 2010a: 85).

El célebre juicio a Filipp Mironov que registró Dziga Vertov (1919) es característico del escenario de la Guerra Civil, donde el Partido reclamaba constantes demostraciones de lealtad. Mironov aguanta la mirada de la cámara, hasta que en un momento, se sienta y su figura empequeñece. Los intertítulos informan que, habiéndole condenado a Pena de muerte, el partido acabó concediéndole un excepcional perdón, (gracias a la previa contribución de Mironov a la Revolución)¹²⁶. Las puestas en escena de estos juicios eran conscientes del papel de sus observadores: Vertov recoge la excitación de los asistentes al juicio, mostrando “un grupo de hombres que se encaraman unos encima de otros para obtener una mejor vista” (Vatulescu, 2010a: 89). Estas experiencias reeducaban la mirada de los ciudadanos para ver el mundo con los ojos del partido. Según comentan Heller y Nekrich (1982) “El objetivo no es tanto aprender a leer y escribir como aprender a pensar correctamente (...)” (143). Las ficciones judiciales se pueden considerar como la antesala de las ficciones sobre la reforma que editará en su revista el primer campo de trabajos forzados.

“Lenin barre del globo terráqueo la inmundicia” (Deni, 1920) es el título de un célebre cartel que ilustraba la etapa del Comunismo de guerra, una política cuyo círculo de “camaradas” y “compañeros de ruta” se estrechaba mientras que se descubría un espectro cada vez más amplio de “enemigos” y “traidores”. Todos los pecados del mundo pre-revolucionario se debían limpiar para acceder a la nueva era y esta limpieza (*‘chistka’*) tenía un subtexto místico: el de purga de fuerzas inmundas (Rosenthal, 1997: 14). El “barrido místico” de Lenin acabó formando un enorme subsuelo extraoficial. Boris Pilniak (2014), en la novela *El árbol rojo*, habla de una nueva “clase”: “había en esa clase mendigos, vagabundos, vendedores, teatreros, lázaros, santos-desdichados-de-toda-Santa-Rusia; había campesinos y filisteos, nobles y comerciantes, niños, ancianos, robustos campesinos, fértiles mujerotas” (9). Todos estos seres se consideraban “hombres antiguos” (*‘byvshie liudi’*).

Uno de los grupos que acabó entre las fibras de la escoba de Lenin fue el de la *intelligentsia* rusa. Este grupo social que nació a mediados del siglo XIX y se formó en el heterogéneo movimiento social del populismo (*‘narodnichestvo’*), se caracterizó siempre por mantener su independencia de pensamiento. A ojos de Lenin, se trataba de una fuerza que no quería “someterse (...) a la autoridad personal de un hombre, ni a la de un partido” (Nekrich y Heller, 1982: 115), sin embargo era un colectivo necesario para obrar la transición cultural de una época a otra.

Gullotta (2018), a partir de su trabajo de archivo, afirma que el llamamiento por parte de la administración de *Solovki* a los literatos de la *intelligentsia* respondía a la necesidad de transferir el legado cultural de la época pre-revolucionaria a las masas de trabajadores (111). Mientras que en el 1922 los miembros más destacados de la *intelligentsia* rusa (“burguesa”) eran llamados a dejar el país porque, en palabras de Trotsky, su “orientación ideológica” los hacía “insostenibles” dentro de la Unión Soviética (Osorgin, 1955: 265), otros miembros menos influyentes del mismo colectivo social fueron deportados en 1923 al primer campo de trabajos forzados, donde se los exhibió como los últimos representantes de la cultura

¹²⁶ La prostituta Zaborova simboliza la degeneración de la sociedad burguesa; el oficial Mironov - un desvío del camino recto de un revolucionario.

“burguesa” y se los forzó a escribir para la causa.

2. Dos “especies” en *Solovki*

Antes de la fundación del campo de *Solovki*, existían en la Unión Soviética otros campos de concentración en los que no era esencial ni el componente moral de la reeducación, ni el factor económico de la explotación de la mano de obra. Los campos de trabajos forzados comenzaron a asociarse a la utopía de la “reforma” cuando la opinión exterior sobre el joven país de los Soviets comenzaba a peligrar. Entre el 1919 y el 1923 empezaron a filtrarse a Europa y a América las primeras noticias sobre las inaceptables condiciones de las prisiones soviéticas (International Committee for Political Prisoners, 2011). Como respuesta a este desencanto, el partido y la GPU aplicaron - y volvieron cardinales - algunas de las ideas que se barajaban en el período pre-revolucionario, como la idea de Trotsky de militarizar las fuerzas obreras y volcarlas en un trabajo colectivo y redentor (Nekrich y Heller, 1982: 97) o la idea de Gorki (2015) de vencer la “pasividad” y el “egoísmo” del hombre antiguo y convertirlo en un “hombre nuevo”: “Evidentemente - uno no renace en dos meses, pero cuanto antes nos (...) quitemos el polvo y la suciedad del pasado, tanto más fuerte será nuestra salud espiritual (...)” (518). Todas estas ideas formularon la imagen del Gulag como lugar que ofrecía una suerte de renacimiento a través del trabajo.

Tomando el campo de *Solovki* como una “obra” propagandística y la revista *Solovetskie Ostrova* como su escenario principal, podemos observar que sus dos actores más destacados - *intelligentsia* y presos comunes - se corresponden, a grandes rasgos, con dos grupos sociales cuya compleja relación ha sido retratada por pintores y literatos de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX: *intelligentsia* por un lado, y “pueblo” - por el otro. La *intelligentsia* socialista de los 1860’s y 1870’s volcaba su desarraigo (Frank, 2008) en una constante tendencia de acercamiento al “pueblo” (*narod*), tanto para aprender de su moral y espiritualidad (*pochvennichestvo*), como deseando despertar en ellos dignidad y conciencia de clase (socialismo revolucionario y nihilismo).

El narrador de la novela de Dostoyevski *Apuntes desde la Casa Muerta*, el aristócrata Aleksandr Gorianchikov, cayó preso en la *katorga*¹²⁷ - un “infierno” completamente ajeno a su clase y vivencias-, donde trató de observar a los demás presos y, tras un tiempo de aprendizaje moral, consiguió vislumbrar, detrás de su aparente hostilidad, un fondo humano, aún no estropeado por la naturaleza inclemente de la institución penal. Siguiendo la estela de esta obra, la *intelligentsia* rusa del s. XIX e inicios del s. XX experimentó una crónica necesidad de asomarse a esa Casa Muerta. Lev Tolstoi (2006) en *Resurrección* retrató a un intelectual que siguió a una mujer de los bajos fondos a través de sus etapas carcelarias por Siberia, llevado por una necesidad de una salvación mutua; Antón Chejov (2005) cruzó todo el país para visitar la colonia penitenciaria de la isla de *Sajalin* y fruto de sus innumerables conversaciones con presos y carceleros, escribió *La isla Sajalin*. Maxim Gorki, en sus célebres viajes por Rusia, observó atentamente a los vagabundos, (llamados “descalzados” - *bosiaki*): frente al hombre de mentalidad burguesa u “hombre antiguo”, los peregrinos, los pícaros y los ladrones representaban, para él, la semilla del “hombre nuevo”. En estos seres

¹²⁷ La *katorga* es la red de campos de trabajos forzados en el sistema penal zarista.

marginales Gorki veía la elección de una vida libre y ascética y un espíritu en constante crecimiento, en un continuo “devenir” (*stanovlenie*). En medio del “viejo mundo enfermo” - estos individuos encarnaban al futuro héroe socialista.

El partido bolchevique heredó la visión de Gorki y consideró a los criminales como sujetos “socialmente cercanos” (*sotsial’o blizkie*), en contraposición a los presos políticos, que eran considerados “socialmente peligrosos” (*sotsial’no-opasnye*). A sus ojos, los criminales eran atrevidos y sagaces “artistas” que jugaban en su oficio con la ficción y la realidad (Draskoczy, 2014) y recordaban a los bolcheviques su propia historia como revolucionarios, cuando desde las prisiones llegaron al Kremlin (Dobrenko, 2007: 167). Los habitantes de los “bajos fondos” ofrecían, al parecer, la “materia humana” más dúctil y aquella, sobre la cual se podría exhibir de forma incuestionable los “milagros” de la reeducación.

En la estrategia propagandística de *Solovki* la escenificación empezó a jugar un rol principal. El jefe de campo Matvei Berman hablaba en términos etnográficos sobre *Solovki*: “En nuestro campo la contrarrevolución está expuesta como en un museo bien ordenado... Aquí hay condes vivos, *kulaks* vivos, princesas, damas de Corte de Su Majestad” (Averbakh, Firin, y Gorki, 1934: 69). La investigadora Cristina Vatusescu (2010b) observa que el campo de *Solovki* se concibió como un museo que exhibía “curiosidades históricas” o “vestigios” de la época pre-revolucionaria (24) y mostraba su transformación. En este sentido, la revista se puede interpretar como una “mirilla” por la cual los ciudadanos interesados podrían seguir, mes a mes, la reeducación de los sujetos: la *intelligentsia* - despojándose de su pathos individualista y abstracto para volcar su talento en la “construcción de la vida”, y los criminales - sustituyendo el deseo de robo de una “propiedad privada” por la recompensa del trabajo colectivo.

En *Solovki* se filmó el primero de todos los documentales propagandísticos de los campos (Cherkasov, 1928), mostrando el lugar que hacía posible la anunciada reforma. Todos los habitantes de este extraño mundo están retratados con la curiosidad de un antropólogo, pero entre todos ellos, la cámara dedica una especial atención a los criminales: en un determinado momento les exige que se desnuden y recorre su piel tatuada (Fig. 1).



Figura 1. Fotogramas del film *Solovki* (Cherkasov, 1928) representando a presos comunes.

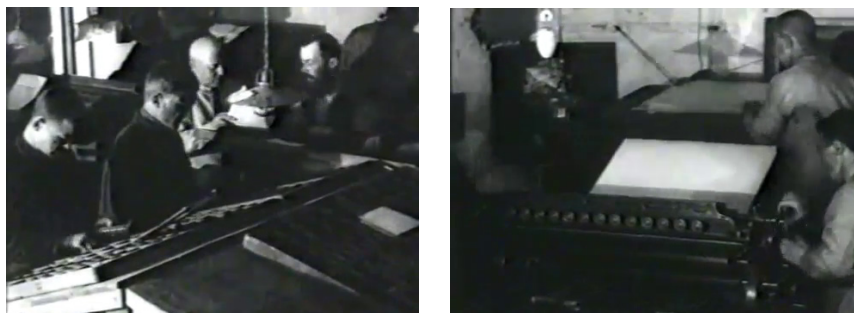


Figura 2. Fotogramas del film *Solovki* (Cherkasov, 1928) representando a presos trabajando en la imprenta.

A diferencia de los criminales, los redactores son presentados de forma más discreta; como un conjunto de “espaldas” que trabajan ininterrumpidamente, narrando y traduciendo la acción reformadora de *Solovki* para el lector que vive fuera del campo (Fig. 2). Estas dos especies del antiguo mundo - *intelligentsia* pre-revolucionaria y presos comunes - se encuentran en las páginas de la revista con la misión de fundar el mito de la reforma: los unos - liberados de los trabajos pesados e instados a escribir y los otros - a dejarse observar y a ser materia maleable para construir al “hombre nuevo”. Aleksandr Soljenitsyn (2018) ironiza sobre la historia entre la *intelligentsia* y los “bajos fondos”:

Estos autores se compadecían, se lamentaban, lloraban, (...) pero siempre miraban desde fuera y desde arriba. No han estado en la piel de los de abajo, y el que pasaba una pierna al otro lado de esta valla - no conseguía pasar la segunda. Parece que así es la naturaleza egoísta del ser humano, que solamente consigue superar esta situación mediante la injerencia de violencia externa. Así es como se formó Cervantes en la esclavitud y así es como se formó Dostoyevski en la *katorga*. En el archipiélago Gulag este experimento fue realizado sobre millones de cabezas y corazones a la vez. (...) Por primera vez en la historia mundial (...) se fusionaron la capa superior y la inferior (471-472)!

y finaliza: “Las capas se fusionaron, pero los portadores de esta experiencia murieron...” (472).

Las biografías y las causas penales de los redactores, compiladas por Gullotta (2018) señalan que se trata de literatos, artistas, lingüistas e historiadores pertenecientes a la *intelligentsia* prerrevolucionaria, muchos de ellos, de orientación socialista no bolchevique, o no leninista. Nikolai Litvin (1890-?), corresponsal de la Guardia Blanca durante la Guerra Civil; Dmitri Lijachev (1906-1999), arrestado por pertenecer a la Sociedad KAN (Academia de Ciencias Cómicas), acusada de ser contrarrevolucionaria; Boris Shiriaev (1889-1959), periodista que participó como voluntario en la Guardia Blanca; Boris Glubokovski (1894?), actor del teatro de Aleksandr Tairov y miembro de la bohemia moscovita, formaba parte del círculo *imaginista*, liderado por el poeta Sergei Esenin (313-320).

3. La mirada de la *Intelligentsia* hacia los criminales

Sabiéndose leídos fuera de la alambrada, los redactores aparecen tanto en el rol de poetas presos, como en el de observadores externos o incluso - *chekistas*: “cada vez que editemos

un número de nuestro periódico [comenta Nikolai Litvin, (1925: 96)] debemos pensar: vamos a emprender el camino de reeducar, con la ayuda de nuestro periódico, a los enfermos (...); “pero antes de pasar a la “curación” [escribe Glubokovski (1926b: 5)], hay que establecer un diagnóstico”. Valiéndose de las connotaciones etimológicas de su grupo social, anuncian “inteligir” algo que la mayoría aún no ve: van a auscultar las almas de los criminales y a observar progresivamente los efectos “sanadores” del campo. “El *chekista* es un profundo psicólogo al que no se puede engañar, porque mira a través tuyo”, comenta Evgeni Dobrenko (2007: 327). El papel de *chekista* es equivalente al del médico: “Sí, a veces tiene las manos ensangrentadas, pero su función es sanadora” (327).

En *Solovki*, la asociación de los redactores con los *chekistas* llega a la literalidad. La *Cheka*, que, con el objetivo de luchar contra la criminalidad había diseminado gabinetes criminalísticos (*crimkab*) por todo el país, instaló extraordinariamente uno de ellos dentro del campo y puso al frente de él a presos políticos vinculados a la redacción de la revista. Había por tanto vasos comunicantes: los redactores tenían acceso a materiales del *crimkab*, y los encargados del *crimkab* escribían en la revista. En el gabinete pudieron estudiar de cerca la jerga de los criminales, sus canciones, sus costumbres y sus tatuajes (Nicolosi y Hartmann, 2018: 218). El lingüista Dmitri Lijachev vuelca sus observaciones en el artículo *Los juegos de cartas de los presos*: “La esfera del hampa se desintegra (...) la fisonomía de los hampones palidece y lo escabroso desaparece. (...) Esta descomposición es sin duda, positiva, ya que prepara el terreno para la reeducación” (Lijachev, 1930: 35).

El historiador Nikolai Antsiferov (1992), que finalmente no consiguió acceder al codiciado puesto en el *crimkab*, escribió: “soñaba con trabajar en el gabinete criminológico, donde se recolectaba dibujos, cartas, poemas de los criminales presos. Imaginaba que así entendería mejor la psicología de la gente de la Casa Muerta” (346). El amargo reproche de Soljenitsyn recuerda que el campo puede ofrecer al preso intelectual la oportunidad de estudiar aquello que siempre deseó, pero en condiciones antinaturales.

La popular película *Putevka v Zhizn' [Camino a la Vida]* (Ekk, 1930)¹²⁸ muestra la fundación de una comuna de trabajo (institución penitenciaria para menores). En ella, el *chekista* encargado de seleccionar a los jóvenes (el camarada Sergeev) asiste a los interrogatorios policiales de unos hampones. Mientras éstos, sabiéndose “salvajes”, lucen su áspero lenguaje, el *chekista* los mira y sonríe en cuanto vislumbra en ellos -a través de ellos - a sus “yoes” reformados. Podemos suponer que los redactores de *Solovetskie Ostrová* entrenaban esta “mirada de *chekista*”. En su artículo “*Poemas de los presos*”, después de señalar la “decadencia” de la lírica “infectada por el mundo burgués” de los criminales, Glubokovski (1925) cita un fragmento en el que vislumbra -no sin ironía- al “hombre nuevo”:

Un único verso (...) es expresivo:
 “Después de emborrachar al comprador,
 golpear el puente de su nariz con un martillo
 Lavó la sangre a chorros en el abrevadero,
 dobló el tibio cadáver por la mitad,
 Empleó para tal faena una cuerda
 Ató las piernas a las manos fuertemente” (59).

¹²⁸ La película, realizada por encargo de la OGPU, está basada en la novela *Pedagogicheskaja poema [Poema pedagógico]* de Anton Makarenko y el protagónico papel del *chekista* Sergeev era interpretado por el carismático Nikolai Batalov.

Podemos suponer que con el término “expresivo”, Glubokovski quiso señalar que la pasión con la que el criminal describe su oficio y el preciso método con el que su personaje se deshace del cadáver revelan a un fuerte, talentoso y entusiasta trabajador.

Si, como piensa Andrei Siniavski (2002), “los campos son una imagen en miniatura de toda la civilización soviética” (157), podemos entender los textos propagandísticos de la *intelligentsia* presa en *Solovki* como parte de los agitados debates literarios de los años veinte, y no solamente como una adaptación subsidiaria del pensamiento formulado fuera, sino como un laboratorio donde se experimenta con su esencia radicalmente. La mirada que desentierra lo “vivo” y lo “humano” de entre la materia muerta responde a la aplicación de los criterios estilísticos marcados por Lenin y experimentados por el grupo literario LEF (1923-1928) y su tradición de la *Literatura Fakta* o la del grupo *Pereval* (1923 -1932), que pone el acento en la necesidad de que el artista “pueda ver aquello que no ven los demás” (Voronski, 1987: 10). “Cosas increíbles están sucediendo ahora en la maravillosa isla *Solovki*. Se rescata al hombre, desde debajo de la mugrienta capa de crimen y delirante intoxicación”, proclama Boris Shiriáev bajo el pseudónimo de Akarevich (1925: 81).

Este tipo de mirada resurrectora recuerda sintomáticamente a la de Gorianchikov, el personaje dostoyevskiano que, después de meses de convivencia en la Casa Muerta con los ‘*katorzhane*’¹²⁹, comenzó a “ver algo que antes no veía y que tenía delante de [sus] narices” (Dostoyevski, 2013: 103). Siniavski (1959) ubica el momento fundacional de esta mirada cristiana en el “pathos” de Dostoyevski, de “zambullirse en la muerte una vez y otra, para salir de ella y decir (...): Yo - ¡desenterré a una persona! ¡Al hombre - tal como es!” (336).

4. Criminales e *Intelligentsia*

En *Solovetskie Ostrová* apenas aparecen las voces de los criminales comunes. Por lo general ellos no son autores sino el objeto del retrato. Sin embargo, en el periódico de campo *Novye Solovki* (*Nuevas [islas] Solovki*), el preso común Chekmazov toma la palabra y se dirige a los redactores de la revista:

Dónde está la opinión pública en la prensa? 25 artículos, 3-4 poemas, 25 pseudónimos y debajo de estos 25 pseudónimos, cinco o seis redactores profesionales. Y eso es todo (...). Si tanto gritáis sobre la opinión pública, nosotros no somos ajenos a ella, así que hacednos sitio en las páginas de la prensa *solovkiana* (Chekmazov en Gullotta, 2018: 123).

La administración del campo se dividió entre aquellos que apoyaban el monopolio cultural de los *intelligenty*¹³⁰ y aquellos que, alarmados por su desmedida influencia, propusieron limitar su “libertad” (Gullotta, 2018). Finalmente, el jefe de campo resolvió animar a participar en la vida cultural a los criminales, promocionando el rol del ‘*lagkor*’ (corresponsal de campo). En *Novye Solovki* apareció el testimonio de una recién admitida ‘*lagkor*’:

Estaba, como todos los recién llegados. Asustada, silenciosa, temerosa de hacer un paso en falso. Hasta era extraño ver en *Solovki* conciertos, veladas. En una de estas veladas, se sentó a mi

¹²⁹ Habitantes de la *katorga*.

¹³⁰ Miembros de la *intelligentsia*.

lado un hombre (luego resultó ser secretario de la KVCh) Habló conmigo de esto y de lo otro... - Camarada, escriba usted sobre la vida del campo en nuestro periódico. - ¿Yo? - ¿En el periódico?! Sin embargo escribí y en consecuencia, no sólo publicaron aquello que escribí, sino que me dieron un ejemplar del periódico como recompensa. Empecé a sentirme diferente, comprendí lo que significa la opinión pública en el campo. Empecé a escribir más y sigo escribiendo (Lagkorka M. en Gullotta, 2018: 124).

La perspectiva de ascenso profesional desde el rol del corresponsal al de redactor se hace eco de la organización del trabajo literario que formuló Andrei Platonov (2011), situando en la base - el trabajo de corresponsal literario o *'litkor'* (que recoge material documental), pasando por el del montador (que le da un sentido narrativo) y finalizando con la figura del redactor, que "pule" el material (54).

En el año 1925 tanto los *intelligenty* como los criminales crearon sus propias compañías teatrales. Los primeros formaron el grupo KhLAM (acrónimo de: Artistas, Literatos, Actores y *Músicos*) y con meses de diferencia, los segundos fundaron el colectivo *Svoi* (que en argot de prisión significa "los nuestros"), liderada por Alexei Chekmazov, el preso que cuestionó el monopolio cultural de los redactores. Los primeros ponían sobre la escena sketches satíricos, vaudeville y cabaret, con una gran dosis de ironía y con una remarcable calidad profesional. Los segundos, según explica Boris Shiriaev (2021), desplegaban sobre la escena un "colorido repertorio de canciones populares rusas, canciones de prisión, así como canciones de la *katorga*" (32).

Siendo miembro de KhLAM, Shiriaev recuerda con simpatía e interés el colectivo *Svoi*: "sus organizadores eran el bandido Aleksei Chekmazov, el asaltador Volodia Bedrut y el carterista Iván Panin. Cada uno de ellos era vistoso, pintoresco y original" (31). Sobre el primero - comenta: "Leía mucho y en profundidad; intentaba hablar sobre lo leído con los *intelligenty*, e intentaba escribir poemas él mismo (...)" (31); sobre el segundo, dice que, siendo hijo de un médico moscovita, se sumergió en el mundo de la delincuencia infectado por el "heroísmo" de los príncipes-ladrones del tipo de Arsène Lupin. Sobre el tercero, comenta que era un brillante cupletista, que armonizaba el humor blanco con la sátira más perversa" (32).

Observamos que tanto los miembros de la *intelligentsia* como los criminales jugaban sus mejores cartas para tener influencia cultural e interesar a los jefes de campo. Los primeros - poniendo sobre la escena un programa que mantenía viva la memoria de una época "distinta", pre-revolucionaria (Kuziakina, 1995: 62-63); los segundos - mediante escenas, coplas y canciones de prisión que, tanto deliberada como involuntariamente, aludían a la línea que los unía a sus ancestros *katorzhane*. Podemos deducir, por tanto, que el contenido propagandístico en la escena *solovkiana* era secundario. Se exhibía como señal de consideración a las normas del campo cuando la situación así lo requería y era la arena donde los dos grupos dialogaban y rivalizaban.

La disminución de la confianza por parte de la administración hacia los *intelligenty* y el ascenso de una compañía que les disputaba la atención de los jefes de campo se tradujo en un inmediato incremento de textos propagandísticos. En 1926 la editorial de *Solovki* publicó un libro de Glubokovski sobre la cultura del mundo criminal, distribuido fuera del campo, al igual que la revista. Su título - 49 - refiere al artículo por el que eran procesados los presos comunes. En uno de los capítulos, el autor reseña un espectáculo propagandístico

presentado por el colectivo *Svoi*:

Somos criminales, entre nosotros, todos somos iguales
 Vamos por la vía del trabajo
 Todos debemos firmemente
 Vivir con el colectivo anhelo de la libertad (...) (Glubokovski, 1926a: 38).

Al contrario de lo esperado, el autor no celebra el intachable tono socialista de los versos, sino que expresa sus dudas al respecto:

Se declamaban piezas (...), pero en esta correcta interpretación, de tanto en tanto se vislumbra la cara de un hampón (...). Es difícil determinar cuándo los hampones expresan un genuino impulso hacia la vida soviética actual, y cuándo hay simples formulaciones (34-35).

Es remarcable que el diagnóstico de los redactores estuviera basado en materiales literarios y folklóricos y no en observaciones del comportamiento cotidiano de los criminales. Este hecho evidencia que la administración penitenciaria dispuso a ambos colectivos a una distancia justa como para favorecer que los redactores observaran a los presos comunes, pero evitando la vecindad entre ellos, un factor que podría haber entorpecido la formación de relatos celebratorios.

La gran mayoría de los supervivientes de los campos de trabajo soviéticos con formación superior señalan que uno de los elementos más angustiantes de su experiencia era la convivencia con los criminales del hampa bajo un mismo techo, remarcando que éstos se beneficiaban del apoyo por parte de la administración, con el objetivo de amedrentar al resto de la población del campo. *Solovetskie Ostrová* y el film de Cherkasov ofrecen la versión utópica de ello: se presenta una observación mutua entre la *intelligentsia* y el mundo criminal y se intuye un ascenso de los segundos en detrimento de los primeros.

Según Varlam Shalamov (2017), la raíz de la legitimación del preso común como promesa del “hombre nuevo” se halla en un “pecado pedagógico” que cometieron los literatos del siglo XIX al haber idealizado la imagen del criminal y al haberle tomado por un representante del “pueblo”¹³¹:

Al parecer, en el presidio de Dostoyevski no existía la “orden” del hampa (...). Dostoyevski no los conoció, y si los vio y supo de ellos, como artista les volvió la espalda (...). Tolstoi no tiene ningún retrato digno de mención de este género de personas (...). Algo pasó [en el viaje de Chejov a Sajalin] que cambió su escritura (...); el mundo del hampa horroriza al escritor. Chejov adivina en él el acumulador principal de la ignominia (...) pero sólo pudo mostrarse alarmado, sonreír con gesto de tristeza e indicar con ademán suave pero insistente la existencia de este mundo (10-13).

Dobrenko (2007) escribe que: “la función principal del realismo socialista es crear socialismo, [es decir, crear] la realidad soviética, y no un artefacto. Más concretamente - una realidad-artefacto (...)” (7). En el caso *solovkiano*, la realidad-artefacto se concreta en el acercamiento de la *intelligentsia* a los criminales y en la escenificación de una transición simbólica desde el viejo mundo pre-revolucionario hacia el mundo proletario de los “elementos socialmente cercanos”.

Queda fuera del marco del artículo rastrear la identidad de los presos comunes, para

¹³¹ Para el rol de la *intelligentsia* en la obra de Shalamov, ver: (Lunblad-Janjic, 2021).

comprobar si aquellos que participaron en la vida cultural del campo fueron hampones o bien criminales casuales, sin embargo, lo que el campo de *Solovki* escenifica sin ambages es cómo los miembros del hampa y los de la *intelligentsia* transgreden los códigos de sus respectivos grupos: los primeros - rompiendo públicamente su “casta” al colaborar con la institución penitenciaria; los segundos - traicionando las reglas del “pensamiento libre” que históricamente defendieron, para retratar la realidad del campo con los ojos del partido, “identificándose con su voluntad” y fundiéndose con ella” (Groys, 2008: 110). Los textos propagandísticos de los redactores, a pesar de sus resistencias iniciales, así como las rivalidades para con los presos comunes están re-significadas a la luz de la “obra de arte total” que es el campo. Un *tour de force* en el que puede vislumbrarse la gestación del realismo socialista: género que determinará el canon de los años siguientes.

5. *Solovki* y *Belomorcanal*

En 1931 *Solovki* pasó a formar parte del proyecto del *Belomorcanal* y muchos de sus habitantes fueron trasladados al nuevo campo. En él, la cantidad de *intelligentsia* rusa - y en general, de presos con formación superior - fue inferior en relación al caudal de presos comunes que la OGPU transfirió para la construcción del canal. A diferencia de *Solovki*, en *Belomorcanal* ya no serán los presos políticos los que hablen sobre los presos comunes, sino que serán los propios hampones, carteristas y prostitutas los que crearán la narrativa sobre su propia transformación. Todos ellos aprenderán a desdoblarse en más de un “yo”, a vivir ficticiamente el milagro del re-herraje y a hablar demostrativamente sobre él. El campo de *Belomorcanal* puso en práctica una gran maquinaria propagandística en torno al eje de la reforma. Fundó el periódico *Perekovka* (“re-forja”) y abrió un concurso literario destinado a los presos comunes. El poeta Chekmazov será exhibido como ejemplo perfecto del preso “re-forjado”. Su voz aparece en el libro colectivo *Historia de la construcción del Canal Stalin*:

Camaradas, permítame presentarme. Soy un ex-convicto reincidente que pasó quince años entre cárceles y en *Solovki*. (...) Ahora soy director de la fábrica de música en la Comuna Laborista No. 2. (...) A pesar de que nuestros criminales eran presos que construyeron el Canal del mar Blanco, ahora los llamamos “camaradas” (Averbakh, Firin, y Gorki, 1934: 238).

El preso que, en vez de simplemente rebelarse u obedecer, discute constructivamente las disposiciones del campo - como es el caso de Chekmazov - aparece como motivo literario en el *Belomorcanal*, ya que en esa crítica se vislumbra una autoconsciencia y una identificación con el Partido (Draskoczy, 2014: 67).

El rol de “observador de la reforma” que en *Solovki* realizaban los redactores se concreta en dos funciones en el *Belomorcanal*. Por un lado, se funda un nuevo cargo, el de “mentor” (*vospitatel'*), que será otorgado a presos experimentados para guiar en su reforma a los presos recién ingresados (Draskoczy, 2014); por el otro - “brigadas” de escritores fueron invitadas al campo para comprobar in situ el efecto “re-forjador” del Gulag y escribir sobre ello (Nicholas y Ruder, 2008).

A pesar de que *Solovki* parece haber sido un “invernadero” de ideas que se aplicarían en *Belomorcanal*, ni en los documentales propagandísticos, ni en el libro colectivo coordinado por Gorki aparece la más mínima referencia a *Solovetskie Ostrova* ni a sus redactores. Si nos

preguntamos por las razones de un olvido tan radical de la experiencia *solovkiana*, podríamos indicar que mientras *Solovki* era un campo experimental, cuya política cultural dependía de las inclinaciones estéticas de cada jefe de campo, el *Belomorcanal* fue, en cambio, un modelo consolidado bajo la política estalinista. Por tanto, sería lógico especular que Stalin hubiese querido borrar las conexiones con el pasado pre-revolucionario y dejar atrás la colaboración del partido con la *intelligentsia* rusa - “vestigio” de la era burguesa.

A la luz del *Belomorcanal*, donde se produce el traspaso de la ejecución narrativa de los literatos a los presos comunes, aparece más claro que, tanto voluntaria como inconscientemente, la idea de mostrar en la revista de *Solovki* a los representantes de la *intelligentsia* y del pueblo, era una forma de apelar a la relación históricamente frustrada entre ambos. El tópico del pueblo como un héroe salvador es la imagen idealizada que la *intelligentsia* formuló y acuñó en la segunda mitad del siglo XIX; en *Solovki* se muestra simbólicamente su acercamiento, mientras que en el *Belomorcanal*, el intelectual da un paso al costado y asiste a la apoteósica transformación del criminal en trabajador.

Conclusión

En el presente artículo hemos señalado que los actores que crean la narrativa de la reforma en el primer campo de trabajos forzados soviético (*intelligentsia* y presos comunes) son representantes de dos grupos sociales que protagonizaron una relación histórica: *intelligentsia* socialista y “pueblo”. Hemos centrado nuestra atención en la característica más manifiesta de su literatura propagandística - el entrenamiento de una mirada que rescata la realidad como “debe ser” dentro de la realidad “visible” y hemos observado la rivalidad que existía fuera del marco literario entre ambos colectivos. Comparando los dos roles en *Solovki* y en el posterior campo, el *Belomorcanal*, podemos concluir que en *Solovki* los escritores intelectuales fundaron algunas de las estrategias narrativas que en años posteriores podrían haber servido de prototipo para los presos comunes en el *Belomorcanal*.

El análisis de la relación de estos dos grupos sociales en *Solovki* y el examen de sus respectivos roles en el *Belomorcanal* muestra que en el campo pre-estalinista de *Solovki* se escenificó, por medio de estas dos figuras sociales, la transición del mundo burgués al nuevo mundo proletario; transición que se consumó en el Gulag estalinista del *Belomorcanal*, donde la figura del preso común como potencial “hombre nuevo” ya se expuso como obra fraguada.

REFERENCES

- Akarevich, A. (1925). Solovki ostrov chudesnyi [Solovki isla maravillosa]. *Solovetskie Ostrová*, (3), 80.
- Antsiferov, N. (1992). *Iz dum o bylom. [De reflexiones sobre el pasado]*. Moscú, Rusia: Fenix.
- Arvatov, B. (1926). *Iskusstvo i Proizvodstvo [Arte y Producción]*. Moscú, Rusia: Proletkult.
- Averbakh, L., Firin, S y Gorki, M. (Ed.). (1934). *Belomorsko-Baltiiskii Kanal imeni Stalina: Istoriia stroitel'stva [Canal Mar Blanco-Mar Báltico Stalin: Historia de la construcción]*. Moscú, Unión Soviética: Gosudarstvennoe Izdatel'stvo “Istoria fabrik i zavodov”.
- Chejov, A. (2005). *La isla de Sajalin*. Barcelona, España: Alba editorial.

- Cherkasov, A. (director). (1928). *Solovki*. [Cinta cinematográfica]. Unión Soviética: Sovkino, Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=zU9ng81oveU>
- Deni, V. (1920). *Tovarisch Lenin ochischaet zemliu ot nechisti [El camarada Lenin limpia la Tierra de inmundicia]*. [Cartel ilustrado, a partir de un dibujo de Mijail Cheremnykh]. Fuente electrónica: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Lenin_1920_plakat.jpg
- Dobrenko, E. (2007). *Politekonomia sotsrealizma [Politeconomía del Realismo socialista]*. Moscú, Rusia: Novoe Literaturnoe Obozrenie.
- Dostoyevski, F. (2013). *Zapiski iz mertvogo doma [Apuntes de la casa muerta]*. San Petersburgo, Rusia: Azbuka-Classika.
- Draskoczy, J. (2014). *Belomor: Criminality and Creativity in Stalin's Gulag*. Boston, Estados Unidos: Academic Studies Press.
- Ekk, N. (director). (1931). *Putevka v zhizn' [Camino hacia la vida]*. [Cinta cinematográfica]. Unión Soviética: Mezhrabprom. Recuperado de: Gosfilmofond rossii <https://www.youtube.com/watch?v=cPG1IXZ8NLQ>
- Fischer von Weikersthal, F. (2011). *Die „inhaftierte“ Presse. Das Pressewesen sowjetischer Zwangsarbeitslager 1923–1937*. Wiesbaden Alemania: Harrassowitz.
- Fulop-Miller, R. (1927). *Mind and Face of Bolshevism: An Examination of Cultural Life in Soviet Russia*. Londres, Reino Unido: Puthnams.
- Frank, S. (2008). *Etika nigelizma. De profundis*. Moscú, Rusia: Direkt-Media.
- Glubokovski, B. (1925). *Pesni shpany [Canciones del hampa]*. *Solovetskie Ostrová*, (4-5), 59.
- Glubokovski, B. (1926a). *49. (Materialy i vpechatlenia) [49. (Materiales e impresiones)]*. Islas Solovetskie, Unión Soviética: Biuró Pechati USLON.
- Glubokovski, B. (1926b). *Solovki v poezii solovchan [Solovki en la poesía de los solovkianos]*. *Solovetskie Ostrová* (6), 38-40.
- Gorki, M. (2015). *Nesvoevremennye mysli [Pensamientos intempestivos]*. En: Gorki, M. *Maloe sobranie sochinenii*. San Petersburgo, Rusia: Azbuka.
- Groys, B. (2010). *Obra de arte total Stalin*. Valencia, España: Pre-textos.
- Gullotta, A. (2010). The “cultural village» of the Solovki Prison Camp: a case of alternative culture? *Studies in Slavic Cultures* (9), 9-25.
- Gullotta, A. (2018). *Intellectual Life and Literature at Solovki 1923-1930: The Paris of the Northern Concentration Camps*. Cambridge, Reino Unido: Legenda.
- Heller, M. y Nekrich, A. (1982). *L'utopie au pouvoir*. Paris, Francia: Calmann Lévy.
- International Committee For Political Prisoners. (2011). *Letters From Russian Prisons: Committee For Political Prisoners*. Whitefish, Estados Unidos: Literary Licensing.
- Kuziakina, N. (1995). *Theatre in the Solovetski Prison Camp*. Ciudad de Luxemburgo, Luxemburgo: Hardwood Academic Publishers.
- Lijachev, D. (1930). *Kartezhnye igry ugolovnikov [Los juegos de cartas de los criminales]*. *Solovetskie Ostrová*, I (1930), 35-37.
- Lundblad-Janjić, J. (Enero 2021). Rethinking the Writer's Duty: Varlam Shalamov's Kolyma Tales and the Russian Intelligentsia in the Gulag. *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, (v. 19, n.1), 77-100.
- N. L. (1925). *Tiuremnaia pechat' [La prensa de la prisión]*, *Solovetskie Ostrová* (2-3), 96-97.

- Nicholas, M. y Ruder, C. (2008). "In Search of the Collective Author: Fact and Fiction from the Soviet 1930s", *Book History*. (v. 11), 221-244.
- Osorgin, M. A. (1955). *Vremena [Tiempos]*. París, Francia: B.i.
- Pilniak, B. (2014). *Krasnoe derevo [El árbol rojo]*. Moscú, Rusia: FTM.
- Platonov, A. (2011). *Fabrika Literaury [La fábrica de la literatura]*. Moscú, Rusia: Vremia.
- Rosenthal, B. G. (1997). *The Occult in Russian and Soviet Culture*. Ithaca, Estados Unidos: Cornell University Press.
- Shalamov, V. (2017) *Ensayos sobre el mundo del hampa*. Colección «Relatos de Kolimá», vol. VI. Barcelona, España: Minúscula.
- Shiriaev, B. (2021). *Neugasimaia lampada [La linterna inextinguible]*. Moscú, Rusia: Azbuka very.
- Siniavski, A. (1959). Chto takoe sotsialisticheskii realizm? [¿Qué es el realismo socialista?]. En: Barbakadze, M. *Antologia samizdata [Antología del samizdat]*. (Administrador web: Gleb Igrunov). Recuperado de: <http://antology.igrunov.ru/authors/synyavsky/1059651903.html>
- Siniavski, A. (2002). *Osnovy sovetskoi tsyvilizatsii [Fundamentos de la civilización soviética]*. Moscú Rusia: Agraf.
- Slezkine, Yu. (2018). *Dom pravitel'stva [La casa del Gobierno]*. Moscú, Rusia: Corpus AST.
- Soljenitsyn, A. (2018). *Arkhipelag Gulag [Archipiélago Gulag]*, vol. III-IV. San Petersburgo, Rusia: Azbuka.
- Tolstoi, L. (2006). *Voskresenie [Resurrección]*. Moscú, Rusia: AST.
- Vatulescu, C. (2010a). *Police aesthetics. Literature, film and the secret police in Soviet times*. Standford, Estados Unidos: Standford University Press.
- Vatulescu, C. (2010b). "Early cinematic Representations of the Gulag: The camp as Soviet Exotica in Cherkasov's Solovki". *Gulag Studies*. (2-3), 21-37.
- Vertov, Dz. (director). (1919). *Protsess Mironova [El proceso Mironov]*. [Cinta cinematográfica]. Unión Soviética: Kinokomitet Narkompress. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=LW7CdZRrcAc>
- Voronski, A. (1987). *Iskusstvo videt' mir: O novom realizme Portrety, Stat'i [El arte de ver el mundo. Sobre el nuevo realismo. Retratos, Artículos]*. Moscú: URSS: Sovetskii Pisatel'. Recuperado de: http://scepsis.net/library/print/id_156.html