



4
2ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

CINE Y POLITICA EN LA URSS
1919 - 1989

TESIS PROFESIONAL
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN PERIODISMO
Y
COMUNICACION COLECTIVA
P R E S E N T A
JORGE ENRIQUE ARAI VELEZ

ASESOR: GUSTAVO GARCIA GUTIERREZ

1991

FALLA DE ORIGEN



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

| | |
|--|-----|
| INTROBUCCION | 1 |
| CAPITULO 1. EL CINE SOVIETICO ANTES DE 1945 | 13 |
| La Unión Soviética: de la vanguardia al Realismo Socialista | 16 |
| CAPITULO 2. LOS AÑOS DE ZHDANOV. LA URSS DE 1945 A 1955 | 45 |
| A.A. Zhdanov | 45 |
| Realismo post-stalinista | 61 |
| Cine en color | 64 |
| El final de la era de Zhdanov | 66 |
| El deshielo | 70 |
| CAPITULO 3. 1956-1963 | 75 |
| CAPITULO 4. 1963-1968 | 101 |
| Las cintas condenadas | 110 |
| La historia: monumental y ordinaria | 111 |
| Realismo pedagógico | 115 |
| Dos mundos: el rural y el urbano | 116 |

| | |
|--|-----|
| CAPITULO 5. 1968-1974 | 121 |
| El cine de las repúblicas | 124 |
| Ucrania | 125 |
| Moldavia | 127 |
| Lituania | 128 |
| Georgia | 130 |
| Armenia | 133 |
| Las repúblicas asiáticas | 134 |
| Comienzos de los setenta | 137 |
| CAPITULO 6. 1974-1985: LOS AÑOS DEL ESTACAMIENTO | 143 |
| CAPITULO 7. 1985-1989: LOS AÑOS DEL CAMBIO | 173 |
| CONCLUSIONES | 219 |
| APENDICE A. Algunas definiciones acerca del Realismo Socialista | 227 |
| APENDICE B. Hungría 1956 | 229 |
| APENDICE C. Checoslovaquia 1968. La Primavera de Praga | 243 |
| NOTAS | 265 |
| BIBLIOGRAFIA | 267 |

INTRODUCCION

Un evento de la magnitud de la revolución rusa de 1917 tuvo, obviamente, repercusiones en todos los ámbitos de la vida incluidos la cultura y el arte. Al poner como objetivo esencial de esta lucha la abolición de la sociedad de clases y la solución urgente de las necesidades del pueblo, la revolución inyectaba una renovación espiritual en todos los campos, lejos de la anterior forma de vida imperial. Los privilegios de la antigua clase dominante fueron abolidos y las motivaciones exclusivamente comerciales para las relaciones sociales fueron condenadas. La hermandad y la solidaridad del pueblo fueron glorificadas así como la dignidad del hombre y su derecho a vivir con bienestar. Las palabras "camarada" y "libertad" comenzaron a pronunciarse en voz alta y como si fueran conceptos totalmente nuevos en realidad, si no gramaticalmente, si eran nuevos puesto que apenas días antes el pueblo de Rusia no contaba con los mas mínimos derechos civiles. De la misma forma que "igualdad", la palabra "libertad" atrajo a la gente que no entendía mucho de procesos económicos sino de una nueva forma de relación humana, de acuerdo al dicho de Marx y Engels según el cual el desarrollo armónico de cada uno redundaría en el mejoramiento de la colectividad.

Este cambio en la orientación de los valores sociales y en la actitud del pueblo pronto se reflejó en el arte. En las calles, antes vacías, comenzó a florecer una nueva vida cultural, con lecturas de poemas, exposiciones pictóricas, obras de teatro cortas y toda clase de expresiones artísticas que tenían su moti-

central en la revolución que les dió razón de ser. En poco tiempo, el pueblo supo que contaba con los artistas, ya no más alejados y existiendo como entes excéntricos y antisociales.

Cuando la revolución soviética declaró, en palabras de Lenin, al cine "el arte más importante", reafirmó la relación entre arte, sociedad y política que había de determinar el desarrollo no sólo del cine sino del movimiento artístico del siglo XX en la URSS. El cine era visto como uno de los principales instrumentos de educación y propaganda. La revolución, tarde o temprano, debía sujetarlo a estrictas regulaciones. A medida que el poder político era cada vez más concentrado por unos cuantos, éstos; y, durante un tiempo, uno sólo, se convertían en el supremo Espectador.

Este Espectador decidía la suerte de cintas y directores. Los cineastas no tenían otra opción ni la posibilidad de intentar una producción independiente pues se enfrentaban a un monopolio estatal. Todo esto ejercía una fuerte presión en el ambiente interno de la industria filmica nacionalizada. Sin embargo, esta presión también provocó una contrapresión reflejada en el rol jugado por los cineastas en el reforzamiento de sus organizaciones y posturas dentro del sistema.

Resulta lógico que el tema central del cine, que apenas comenzaba a tomar forma como expresión independiente de las otras artes, fuera la revolución. Al principio las cintas eran simples exposiciones de "vistas" que daban al espectador una idea muy elemental de imágenes en movimiento pero sin una intención

artística definida o concreta. Con El Acorazado Potemkin y La Huelga, de Eisenstein, aparecen los primeros signos de un desarrollo visual en función del tema, con el apoyo de un descubrimiento que determinaría una nueva dirección en el cine mundial: el montaje. Gracias a éste, podía descubrirse, de entre la multitud, un personaje anónimo pero esencial en el discurso de la cinta; la solidaridad se podía "ver" y el espectador podía sentirse parte de la acción. Este descubrimiento influenciaría a todas las artes y confirmó que el cine poseía posibilidades estéticas propias y que sólo esperaban ser desarrolladas.

En cintas como La Madre, de Pudovkin, este arte demostró que tomaba con mas firmeza su camino propio ya que, junto a las innovaciones tecnológicas, abordaba temas que nadie había tocado hasta entonces y sobre todo uno: el de la interdependencia entre el destino de un hombre y el de todo un país. Otros cineastas como Fridrich Ermler, Avram Room, Sergei Yutkevitch, el joven Alexander Dovzhenko, hacían intentos con temas como la ignorancia de la gente, los esfuerzos para sobreponerse a la crisis, desde un punto de vista artístico y, muy importante, con libertad para crear.

La identificación entre el Espectador y el poder político unía forzosamente a los artistas y a la política. Esto los obligó a comprender, por la buena o por la mala, el hecho de que cada palabra suya iniciaría un proceso de revisión por parte de las autoridades. Debieron, entonces, aprender la lección del cinismo de la política día a día, de las maniobras y la trufferia bajo el lema "el fin justifica los medios". Por otro lado, en momentos de

crisis política en los que el poder centralizado se debilitaba, los cineastas tomaban ventaja de su rol como exponentes del "arte más importante" y se dirigían al público en general, los verdaderos espectadores.

El concepto original de una industria filmica nacionalizada, apoyado por muchos artistas, surgió de la conciencia de que el cine no podría desarrollarse al igual que otras artes sin el apoyo estatal, como el teatro, tradicionalmente subsidiado. Aún aquellos que no se interesaban en las implicaciones sociales del arte sino en sus aspectos formales, fueron gradualmente llevados al campo político a través de la progresiva distorsión de este concepto y de los intentos de transformar al cine en un instrumento de propaganda. Así, fueron aplicando sus nuevas teorías y poniéndolas "al servicio de la Idea" hasta verse obligados a abandonar cualquier innovación teórica. Por lo tanto, hasta el aspecto formal del cine pasó a ser político y todos los esfuerzos por aplicar nuevos planteamientos formales se convirtieron en esfuerzos políticos. El lenguaje y la forma filmica dependían de distintas influencias extra-artísticas. Ningún análisis de las estructuras formales del cine soviético y su desarrollo estará completo sin tomar en consideración la íntima relación entre el cine y el desarrollo de la sociedad y la política.

Sólo había transcurrido un mes desde el triunfo de la revolución cuando el nuevo gobierno soviético convocó a una junta con escritores y artistas; únicamente asistieron cinco y ninguno era cineasta: los directores teatrales Mayakovsky y Meyerhold,

los poetas Blok e Ivanev y el pintor Nathan Altaan (1). La ruina del viejo cine, después de la revolución, era total. Al panorama de devastación que presentaban las instalaciones había que añadir la dificultad implicada en la inexistencia de fábricas nacionales de material cinematográfico y de película negativa y positiva.

Con algunas excepciones, puede afirmarse que el cine soviético fue creado por hombres ajenos a la industria. Una pequeña lista de estos pioneros lo muestra más claramente:

Dziga Vertov (Denis Arkadievitch Kaufman -Bialystock, Polonia, 1896): Cursó estudios en Petrogrado: primero en el Conservatorio de Música y después en la Facultad de Medicina.

Grigori Mijailovitch Kozintsev (Kiev, 1905): Estudió pintura en la Academia de Bellas Artes de Petrogrado.

Leonid Zacharovitch Trauberg (Odesa, 1902): Aspirante a actor de teatro, aprendiz de escritor teatral, poeta y creador de un estudio teatral en Odesa.

Serguei Josifovitch Yutkevitch (Petrogrado, 1904): Estudiante de pintura en Kiev y Moscú; alumno del Taller de Enseñanza Superior de Dirección Teatral de Meyerhold.

Lev Vladimirovitch Kulechov (Penza, 1893): Estudió filosofía y matemáticas; combatiente del Ejército Rojo.

Alexandr Petrovitch Dovchenko (Sosnitsy, 1894): Maestro de escuela y caricaturista político en Ucrania.

Fridrich Markovitch Ermler (Reiytsa, 1898): Soldado del Ejército Rojo; alumno del Instituto de Arte Escénico de Petrogrado.

Mark Semionovitch Donskoy (Odesa, 1901): Soldado del Ejército Rojo; aspirante a boxeador profesional.

Berguel Mijailovitch Eisenstein (Riga, 1898): Estudiante de ingeniería y arquitectura; soldado del Ejército Rojo. A su regreso del frente ingresó en el Teatro Proletkult como escenógrafo, adaptador y ayudante de dirección.

Grigori Vasilievitch Aleksandrov (Ekaterinburg, 1903): Decorador y electricista en su ciudad. Durante la guerra civil ingresó a una compañía teatral que actuaba en el frente oriental. Posteriormente ingresó al Teatro Proletkult. (2).

Estos hombres no se educaron en ninguna escuela especializada y el factor común que los unía era el impulso que la revolución había dado a sus inquietudes artísticas y que les obligó a plantearse la función que el cine debería desempeñar en la nueva sociedad. Los agitka (pequeños dramas de agitación, también conocidos como Agitación y Propaganda), representaron para ellos una escuela técnica elemental al verse obligados a desarrollarlos en condiciones adversas en el frente y a utilizar nuevas técnicas de rodaje.

La creación del cine soviético fue una empresa apasionada de un grupo de marxistas, neófitos muchos de ellos, procedentes de la burguesía, que se impusieron como meta la consecución de un cine socialista. Prueba de ello es la diversidad de teorías que desarrollaron las distintas escuelas creadas por ellos y las distintas fuentes culturales en que se inspiraron, a veces opuestas entre sí. La vía socialista fue asumida con libertad por ellos y fomentaron su desarrollo con todos los medios de que disponían.

Los "Kino-Glaz" (Cine-Ojo) y los "Kino-Pravda" (Cine-Verdad), movimientos creados por Vertov, exigían la ruptura total con el cine espectáculo industrial y denunciaban la dirección cinematográfica y la narrativa de origen teatral y literario como características propias del "cine drama burgués" (3). Según Vertov, era necesario abordar una nueva temática y expresarla mediante una técnica narrativa que revelase las infinitas posibilidades del objetivo cinematográfico.

"El Estado facilitó los medios materiales, muy escasos a causa de la crisis económica por la que atravesaba el país, pero aparte de algunas declaraciones de principios, no formuló ninguna teoría concreta que expresase una concepción oficial sobre su contenido, forma narrativa, estética, etc., del cine marxista en un país socialista." (4)

Al final de la década de los '20 la cinematografía en la URSS llevaba a cabo una continua, e incansable labor de experimentación y perfeccionamiento, tanto en el campo teórico

como en el práctico en las diversas escuelas, produciendo una considerable cantidad de obras que causaron un gran impacto en el cine mundial: Eisenstein con El Acorazado Potemkin (1925), entre otras; Dovchenko con El Arsenal (1929); Pudovkin con La Madre (1926); Kozintsev y Trauberg con El Abrigo (1926); Vertov con ¡adelante, soviets! (1926).

Las bases de un cine socialista parecían bien asentadas; habían sido transgredidas las reglas del espectáculo capitalista. Se hacía cine para millones de espectadores sin mermar los valores cinematográficos o el contenido estético. El cine soviético buscaba la participación del público con obras que incitaban a la reflexión y a la crítica.

La época de los mítines terminaba, los planes eran aprobados y el país necesitaba ahora gente preparada para trabajar. Pero más que eso, el país requería de gente que armonizara sus deseos y gustos privados con lo imperativo de lo necesario. El héroe al cual el cine debía dar vida, tenía que ser un líder nato, solidario, humilde y orgulloso de su origen. El arquetipo de este personaje lo daría la cinta Chapaiev. Sin embargo, esta necesidad no duró mucho y los verdaderos Chapaiev se encontraron, casi siempre, con la muerte.

La aparición del cine sonoro no sólo llevó al cine a descubrir su potencia propagandística sino también a insertar largos discursos justificando determinadas acciones y, por el otro lado, a conseguir introspecciones psicológicas de los personajes que hasta entonces apenas se habían explorado. El

inconveniente de estas primeras cintas era que siempre terminaban con el héroe o la heroína como ejemplos de vida y modelos a seguir.

El presente trabajo tiene como intención fundamental demostrar que la industria cinematográfica en la URSS constituye una clara muestra del control ideológico al cual estuvo sujeta la cultura en general en ese país. Al arrancar en 1919, se busca iniciar el rastreo del cine soviético desde el momento en el que éste se puede llamar tal, es decir, cuando la revolución de 1917 ha pasado ya por su etapa violenta y busca consolidación política y social. Se ha decidido que el final de la investigación sea en 1989 para poder tener una perspectiva al menos de un año (ya que este trabajo se comenzó en 1990). Me parece que a lo largo del trabajo queda evidenciada la intrínseca relación entre cultura y política y, más aún, la del cine con el poder político. Se han agregado además, dos apéndices sobre la situación en Hungría en 1957 y en Checoslovaquia en 1968. La razón de estos apéndices es la necesidad de contextualizar las repercusiones que los movimientos sociales en estas dos naciones tuvieron en el clima político y cultural de la URSS. Otro motivo que influyó en la decisión de insertar los dos apéndices es que las cinematografías de estos dos países tuvieron (en los dos momentos abordados) influencia sobre la de la Unión Soviética: la de Hungría al ser la primera industria cinematográfica nacionalizada y la de Checoslovaquia porque la estructura organizativa que se intentó establecer, ha servido de modelo para la actual estructura de la industria del cine en la URSS.

La historia de la cultura se puede hacer por sus crisis del mismo modo que perfilar por sus excepciones. La perestroika, proceso político, económico y social de una complejidad inmensa, es una política de apertura nacional que en apariencia ha proyectado a la Unión Soviética a la modernidad y a la democracia. El cine de la URSS ha sido, históricamente, un cine en crisis y la política actual sólo ha develado esa crisis, que antes se ocultaba, dejando ver sólo las excepciones. El cine de la Unión Soviética se debe estudiar como un cine en crisis valorado por sus abundantes cumbres.

Al elaborar este trabajo me he enfrentado a dificultades de muy diversa índole. Por un lado, el acceso a la información estrictamente cinematográfica no sólo es difícil sino confuso. Mientras que los catálogos oficiales de la agencia distribuidora soviética (Sovexportfilm) consignan nombres y fechas determinados, otras fuentes, occidentales en su mayoría, afirman otras fechas y nombres acerca de la misma cinta. Por otro lado, al tratar de contextualizar políticamente la situación del cine, los documentos a la mano presentan una visión absolutamente pro-soviética o, por el contrario, una perspectiva, la más común, en la que la sociedad soviética es un retorno a la barbarie incivilizada y más ahora en tiempos en los que sólo se habla del "derrumbe" del socialismo. He intentado no acercarme a ninguno de los dos extremos. Sin embargo, una lectura final del texto terminado, me ha permitido percatarme de que la constante de éste es condenatoria al régimen soviético.

Me explico. Al tratar un tema como el cine, que forma parte de la cultura, me he visto obligado a consignar los hechos que han determinado el desarrollo de éste en una sociedad que definió en forma tan precisa el papel de esta expresión artística. El que estos hechos tengan el carácter que tienen es inevitable. Por razones puramente operativas, me he visto obligado a dejar de lado el aspecto económico del desarrollo de la sociedad soviética y enfocar mi interés en la relación entre la sociedad y la política.

No dejo de reconocer los logros innegables del sistema soviético en renglones como bienestar social, salud pública y nivel de escolaridad, por mencionar sólo los más evidentes. Si se toman en cuenta las dificultades por las que ha atravesado el régimen soviético (la segunda guerra mundial, la reconstrucción del país, el aglutinamiento de las distintas y variadas nacionalidades en una sola nación, etcétera) se da uno cuenta del esfuerzo que ha significado el establecimiento de una sociedad socialista, con todas las virtudes y defectos que se le puedan encontrar. Rehúso sumarme a la corriente de enterradores y lapidarios del sistema socialista. En estos tiempos de locura y sinsentido, la opción socialista es más nitida en su carácter humano. El que, por distintas circunstancias, el socialismo que existe haya tenido y tenga los defectos que tanto destacan sus detractores es problema de interpretación y no se debe dar por muerto un sistema que, a mi parecer, aún no ha rendido todos los frutos que potencialmente ofrece.

CAPITULO I

EL CINE SOVIETICO ANTES DE 1945

Numéricamente hablando, el cine ruso en sus inicios tenía una gran ventaja en relación al cine de Europa del este en general. En 1908, Alexander Drankov fundó la primera compañía productora, realizando documentales cortos y reportes de eventos sociales. El mismo año aparecieron las primeras cintas de ficción, inicialmente como adaptaciones de obras literarias (Taras Bulba, Edico el Grande) y después como dramas románticos hasta llegar a las cintas históricas. Un total de 1200 cintas se habían filmado en Rusia para 1917 (3).

El cine se convirtió en parte de la activa escena cultural prerrevolucionaria. Sus líderes vieron en él la oportunidad de aplicar las innovadoras teorías artísticas de la época. Un ejemplo es el director teatral Vsevolod Meyerhold, quien elaboró cintas utilizando sus teorías teatrales (El Retrato de Boris Godunov, 1915 y Un Hombre Muerto, 1916). En 1914, Constantin Stanislavski intentó formular una teoría de la relación entre el escenario teatral y la pantalla del cine. Dos años después, Yakov Protazanov llevó por primera vez a los actores a locaciones reales.

Junto a Protazanov, la figura más significativa en la cinematografía rusa de la preguerra y de la guerra fue Wladyslaw Starewicz, de origen polaco quien trabajó al principio con animaciones de muñecos. Sus cintas (La Venganza del Camarón,

La Mosca y la Hormiga, entre otras), fueron los únicos productos de la prolífica industria rusa, junto con los del Estudio Pathé Moscú, que llegaron a grandes públicos en Occidente. Más tarde, Starewicz comenzó a utilizar actores vivos al lado de animaciones, tal como lo hizo Méliès. De peculiar significado son sus experimentos con exposiciones múltiples, disolvencias y montaje.

El desarrollo del cine soviético después de 1919 no era obra de la casualidad sino consecuencia lógica de los esfuerzos innovadores, básicamente prácticos, llevados a cabo durante los 20 años previos. A diferencia de Checoslovaquia y Hungría, en Rusia era escaso el análisis teórico del cine como medio de expresión. A excepción de Lev Kuleshov, cuyos ensayos comenzaron a aparecer en revistas a partir de 1919, lo único que se publicaba eran opiniones ocasionales de gente activa en otras artes.

En Hungría, al mismo tiempo, la teoría cinematográfica florecía. Desde 1912 un gran número de escritores mostraba interés en el cine. Un año después de que Ricciotto Canudo publicara su "Manifiesto de la Séptima Musa" en la Ecole des Hautes Etudes en Paris (1911), lanzando una campaña en la prensa que exigía considerar al cine como un arte, la prensa húngara comenzó a publicar artículos en el mismo tono. Entre 1912 y 1919, Sandor Korda editó diferentes revistas en las que publicaba artículos sobre cine.

Tanto en Polonia como en Checoslovaquia la teoría también se desarrollaba. En Polonia, el escritor Karol Irzykowski destacaba el potencial poético del cine y consideraba a este último capaz de crear obras de arte en una base puramente ficcional, independiente del realismo. En 1908, Vaclav Tille en Checoslovaquia publicaba un trabajo titulado Kinema, en el cual llegaba a conclusiones acerca de "tomas de unión" (montaje) enteramente nuevas y con tres años de anticipación a Canudo. En 1914, Stanislawski declaró:

Mucha gente teme que el cine salga victorioso. Están irritados, escriben y argumentan pero ninguno hace un intento serio de estudiar el cine. No conocemos ni sus significados ni sus posibilidades. No sabemos si el trabajo en el cine es arte o artesanía para el actor, o si es algo totalmente nuevo que no podía existir. Antes de aceptar el miedo de aquellos que se alarman con el cine, debemos estudiar sus leyes para así poder condenarlo o bendecirlo. (6).

Al inicio de la segunda década de este siglo, el género histórico regia la temática de las cintas en todo el mundo. Su máximo logro fue la super-producción italiana Cabiria, que al mismo tiempo, abrió el camino para los primeros pasos de novelistas y literatos en el medio (el guión de Cabiria fue escrito por Gabrielle d'Anunzio).

La Primera Guerra Mundial transformó el mapa de Europa central y del este, alterando la estructura política y social del área. El año 1918 es considerado una fecha importante en el desarrollo de las industrias filmicas de estos países, tal como lo sería el año 1945.

LA UNION SOVIETICA: DE LA VANGUARDIA AL REALISMO SOCIALISTA

En 1918, apareció un decreto de nacionalización de la industria filmica en Hungría el cual duró sólo de abril a agosto de ese año y que fue resultado de una rebelión dentro del grupo de cineastas, entre ellos Sándor Korda, Mihály Kertész -después conocido como Michael Curtiz, director de Casablanca-, Lázlo Vajda y otros. Cuatro meses después, el 27 de agosto de 1919, V.I. Lenin firmó el segundo decreto de nacionalización en la historia (7). Este consistía en la expropiación de los precarios estudios cinematográficos con los cuales se contaba y sujetaba a los directores y productores a una serie de restricciones temáticas entre las que sobresalía la utilización del cine como medio de propaganda que debía entonces ser supervisado para verificar la bondad de su contenido. Aunque en un principio manejada con estricto apego a la libertad de expresión de los cineastas, estas restricciones se convertirían después en el yugo a la creatividad que los cineastas soviéticos batallaron tanto por aflojar, al menos un poco.

El decreto también dio lugar al nacimiento de una época. El trabajo realizado anteriormente por quienes ahora apoyaban la nacionalización, en condiciones económicas apremiantes, llevó a cabo la revolución artística con la que la vanguardia europea había soñado. La esencia de esta revolución era arrancar al cine del mercado y transformarlo de un bien de consumo producido sólo por el beneficio económico en un arte comprometido con la sociedad.

El cine soviético expresó desde un principio las dos caras de la revolución que le dio vida: una, la de la revolución política, la de la determinación al cambio capaz de otorgar el poder a una nueva clase; otra, la artística. Según Lenin, el contenido de las cintas debía establecerse de la siguiente manera:

"a) cintas de entretenimiento, con propósitos de promoción o comerciales (desde luego no contrarrevolucionarias), y b) bajo el título de 'de la vida de las naciones', de contenido exclusivamente propagandístico (...). Dentro de estos límites, un gran rango debe ser dejado a la iniciativa de los productores y directores." (8).

La revolución artística había estado germinando al interior de la vieja Rusia desde mucho antes. Sus voceros principales fueron futuristas y cubistas como el poeta Mayakowsky y el pintor Malevich. Las palabras de Lenin tomarían vida propia. La vanguardia artística se involucró profundamente con la revolución, uniéndola a su vida misma. La explosión del pasado

era su abrevadero, formando junto a la anarquía y al caos, una amalgama de la cual nuevas formas de expresión aparecerían. La revolución se convirtió en su arte más importante. No tomó mucho tiempo antes de que los dos factores enfocaran su interés en el cine.

En un principio se producían sólo noticieros, pero gradualmente fueron apareciendo centros de producción, estatales y cooperativas. También en las diferentes repúblicas se erigieron estudios. La descentralización revolucionaria y la multitud de talleres de nueva creación dieron lugar a una gran variedad de estilos, géneros y opiniones teóricas. En 1921, Dziga Vertov creó una cinta de montaje de la historia de la guerra civil y, un año después, publicó el manifiesto de King-OJaz (Cine-Ojo). El taller de Lev Kuleshov creó la primera teoría del montaje así como a los Naturshchiks, el primer grupo de actores que clamaban por la emancipación de los actores de cine de los actores de teatro. En Leningrado, la Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS) apareció encabezada por Grigori Kozintzev y Leonid Trauberg. En 1924, Friedrich Ermler estableció el Taller de Cine Experimental (KEM) y dirigió la comedia excéntrica Scarlatina. Pronto aparecieron las primeras cintas de acción revolucionaria; no tardaron tampoco en aparecer los nombres que significarían una época: Eisenstein (1898-1948), Pudovkin (1893-1953) y en Ucrania, Dovzhenko (1894-1956).

El nuevo gobierno otorgó a estos grupos facilidades que la vanguardia ni siquiera imaginaba. Aceptó apoyar proyectos artísticos serios y se puso al tanto del trabajo efectuado en los

Talleres, no con mucho entusiasmo pero sin intolerancia. En la segunda mitad de los años veinte, esta vanguardia se movió de la búsqueda de formas de comprensión a la creación y empleo de ellas. El Acorazado Potemkin, de Eisenstein, La Madre, de Pudovkin, Zvenigora, de Dovzhenko, Fragmento de un Imperio, de Ermler, La Casa, de Trauberg y Kozintsev, fueron muestras claras de los logros de esta búsqueda de nuevas posibilidades de expresión cinematográfica. En sus comienzos, el cine soviético exploró y desarrolló un lenguaje aparte de la literatura y el teatro.

En 1922, consolidaría su posición un personaje que sería determinante en el futuro de la Unión Soviética: Josif Vissarionovich Djughashvili, después conocido como Josif Stalin (n. 21 de diciembre de 1879). En abril de ese año, Stalin, de origen georgiano, pasó a ser secretario general del Comité Central del partido comunista. Stalin era también Comisario para las nacionalidades y, por tanto, parecía que había concentrado bajo su control los poderes administrativos más importantes. Su primera aparición ostentando cargos la hizo durante el Congreso del Partido Socialdemócrata de Finlandia en el acto en el cual se decretó la independencia de Finlandia, reconocida por el nuevo gobierno bolchevique de la URSS (18 de diciembre de 1917). El documento lleva las firmas de Stalin y Lenin por primera vez. Más tarde, durante la invasión germana de la mayoría de los territorios fronterizos occidentales de la URSS (principalmente Ucrania, Crimea, las zonas industriales del Mar Negro, Taganrog y Rostov-on-Don), Stalin, en su carácter de Comisario para las nacionalidades, intentó incorporar a las regiones asiáticas al

proceso socialista. Esta tarea implicaba un esfuerzo enorme puesto que estas regiones constituían formaciones sociales pre-capitalistas, y en algunos casos pre-feudales y hasta nómadas.

Durante la revuelta de 1918 en la cual las Guardias Blancas intentaron un golpe de Estado, el gobierno de Lenin entró en crisis. En este momento, las diferencias entre Trotsky (Comisario de la Armada) y Stalin se hicieron más evidentes. La presencia de Trotsky como formador del Ejército Rojo aumentaba y Stalin no se guardaba sus críticas hacia él. Las dificultades para la formación de un ejército leal al gobierno (basado por fuerza en lo que quedaba del ejército zarista) aumentaba las críticas hacia Trotsky y Lenin, quien lo apoyaba. Stalin se encontraba entonces como Secretario del partido en la ciudad de Tsaritsyn, donde se desarrollaba una fuerte actividad opositora al comandante del ejército, Trotsky, apoyada por Stalin. Realmente no había una disputa clara entre Stalin y Trotsky; todo se limitaba a una rivalidad personal ya que hasta en estrategia militar Stalin apoyaba a Trotsky y viceversa. Sin embargo, la fuerza que tomaba Trotsky no sólo ante Lenin sino ante las masas bolcheviques irritaba a Stalin quien se sentía desplazado. La superioridad de Lenin era evidente y Stalin la aceptaba; la de Trotsky no la concebía.

La acumulación de poder en manos de Stalin después de la guerra civil fue un proceso silencioso y que, sus oponentes descubrirían más tarde, lo colocó en un lugar del que sólo la muerte lo desplazaría. Los tres puestos que ocupó inmediatamente

después de la guerra civil serían de importancia decisiva en este periodo: era Comisario para las nacionalidades, Comisario del Inspectorado de los trabajadores y campesinos y miembro del Politburó.

Como Comisario para las nacionalidades mantenía contacto con todas las nacionalidades integrantes de la República Socialista Federativa Soviética de Rusia, como se llamó al Estado que reemplazó a la vieja Rusia zarista. De 140 millones de habitantes, 65 pertenecían a grupos no rusos e incluían desde la casi europea forma de vida de los ucranianos hasta la primitiva existencia tribal de 25 millones de pastores turkmenos. Bielorrusos, kirghizios, uzbekos, azerbaijanos, tártaros, armenios, georgianos y otras razas se encontraban en distintos estados intermedios entre comunidades tribales y sociedades modernas. (9). Los bolcheviques, deseosos de atraer a estos grupos y de borrar toda memoria de la tiranía zarista, les ofrecieron autonomía y autogobierno. La coordinación de estos procesos dependía directamente del comisariado para las nacionalidades, es decir, de Stalin. Para la mayoría de estos grupos, los problemas doctrinarios del comunismo eran tan remotos como incomprensibles y la revolución significaba para ellos la liberación del dominio tiránico y cierto grado de europeización.

Stalin fue nombrado Comisario para el inspectorado de los trabajadores y campesinos en 1919, propuesto por Zinoviev. El Rabkrin, como fue conocido el comisariado, se encargaba de terminar con los dos mayores vicios a los que se enfrentaba el nuevo gobierno, la ineficiencia y la corrupción. Su intervención

abarcaban a todos los niveles del Estado y poco a poco fue ganando posiciones desde las que podía mantener a la vista cualquier engrane de la maquinaria gubernamental. La idea de la creación de este comisariado fue de Lenin y el nombramiento de Stalin como su jefe, muestra la importancia que Lenin otorgaba a la función de este organismo, una especie de super-gobierno, libre a su vez de toda inspección y obligación oficial. Después, el mismo Lenin comprobaría que la administración pública no sólo no mejoraba sino que además, empeoraba con esta nueva fuente de burocracia y corrupción. Sin embargo, la existencia de este organismo le permitía a Stalin estar presente en todos los niveles de gobierno, incluyendo a los empleados.

El siguiente paso para consolidar su poder fue obtener la membresía al Politburó. Durante la guerra civil, éste consistía sólo de cinco miembros: Lenin, Trotsky, Stalin, Kamenev y Bujarin. Lenin era el líder indiscutible del partido y del gobierno. Trotsky era el responsable de conducir al ejército durante la guerra civil. Kamenev actuaba como delegado de Lenin en distintos puestos y encomiendas. Bujarin estaba a cargo de la prensa y la propaganda. El manejo diario del partido correspondía a Stalin. El Politburó se encargaba de la política y otro órgano, elegido también por el comité central, el Buró de Organización (u Orgaburó) se encargaba del personal del partido y la distribución de los distintos trabajos dentro de éste. A partir de 1919, Stalin era el único enlace del Politburó y el Orgaburó. El era el encargado de poner en práctica los acuerdos del Politburó y, como ninguno de sus colegas, se encontraba inmerso en el trabajo diario del partido.

A estas alturas su poder era ya inmenso y así, el 3 de abril de 1922, fue nombrado Secretario General del Comité Central durante el IIavo. congreso del partido en el que fue creada, precisamente, la oficina del Secretariado General para coordinar el trabajo de la creciente organización partidaria. A pesar de la adición de Zinoviev y Tomsky a los cinco miembros originales en el Politburó, y más aún de la supuesta subordinación del secretariado general a las disposiciones de éste, cada vez era más evidente la dependencia que el mismo partido en su conjunto, ya no sólo el Politburó, mantenía del Secretario General. En sus oficinas se preparaba la agenda para el Politburó, se le proveía de información para cada discusión, se mantenía en contacto diario con los cientos de funcionarios del partido en las provincias, era responsable de los nombramientos, promociones y remociones de funcionarios en todo el país; podía, dado el caso, influenciar en forma determinante las decisiones del Politburó aún antes de que se discutieran y, también, interpretar a su juicio, las decisiones del supuesto órgano supremo.

Existía también otra institución que tendría un papel preponderante en los años subsiguientes. Se trata de la Comisión de Control Central. Su función frente al partido era similar a la del Inspectorado para los obreros y campesinos frente al gobierno, es decir, sostenía una especie de "auditorías morales". Formada durante el décimo congreso del partido en 1921, fue el organismo encargado de las llamadas "purgas", iniciadas en el mismo congreso con la intención de "limpiar" el partido periódicamente de elementos aburguesados y ensoberbecidos por el poder. Lenin adoptó la idea y pensaba usarla contra quienes se

apartaran de los ideales del partido. El procedimiento de las purgas era muy diferente al comienzo. En un principio no eran procesos judiciales y eran realizadas por miembros de los comités locales en un foro abierto a toda la población. El comportamiento de todos los miembros del partido era escrutado con la participación del conjunto de la población y el más severo de los castigos que la Comisión de Control podía aplicar era la expulsión del partido. No más.

La razón central de la purgas era otorgar al pueblo la capacidad de opinar abiertamente acerca de sus gobernantes pero la élite del poder sabía bien que en aspectos centrales de la política no podía confiar en la voluntad del control popular, lo que al instante, volvía irrelevantes estos mecanismos populares. Esta situación ilustraba el dilema central del partido: el divorcio entre éste y el pueblo y la ansiedad del primero por mantener su carácter popular. Las purgas se convirtieron en el sustituto real de las elecciones: removían funcionarios pero sin quitar al partido del poder. En un principio independiente del Politburó y del comité central, era el secretariado general quien se encargaba de coordinar sus actividades y programar las comparecencias ante el Politburó y el comité central. De manera extraoficial, el encargado de las purgas era Stalin.

En forma indirecta, fueron Lenin, Kamenev, Zinoviev y, en menor grado, Trotsky, quienes favorecieron el ascenso de Stalin pues las labores que éste desempeñaba difícilmente resultaban atractivas para los otros miembros, mucho más intelectualizados que Stalin. Sus aptitudes intelectuales eran ideales para los

puestos de los comisariados y de Secretario General que realizaba, donde se requería una enorme capacidad de trabajo duro y un paciente y sostenido interés por vigilar cada detalle de la organización. Ninguno de los miembros del Politburó disputaba a Stalin sus labores y mientras Lenin mantenía las riendas del poder, Stalin era visto como un simple asistente de éste. Ni siquiera Lenin logró darse cuenta de la creciente presencia de Stalin en el partido.

Menos de dos meses después de ser nombrado Secretario General, en mayo de 1922, Lenin sufrió un ataque de parálisis arteriosclerótica. Hasta mediados de otoño se recuperó lo suficiente para volver a la oficina pero a finales de ese mismo otoño, un segundo ataque lo alejó definitivamente de sus labores. En marzo de 1923 tuvo otro ataque y el 21 de enero de 1924, murió. El impacto que la enfermedad y muerte de Lenin tuvieron en el liderazgo bolchevique fue tremendo. Cada uno de sus colaboradores, con excepción de Trotsky, comenzaron a tomar un rumbo distinto pero fueron cayendo en la imitación. En este sentido, Stalin era menos dependiente de la figura de Lenin que los otros. Sus necesidades intelectuales eran menores y sólo se interesaba en las aplicaciones prácticas del leninismo, no en sus lucubraciones teóricas. Su comportamiento político se mantuvo de acuerdo a los puestos que desempeñaba, se dedicó a fortalecer el control en las instituciones que regimantaba según los métodos que le parecían más convenientes y la represión parecía ser uno de ellos. El Politburó podía ser un desastre sin Lenin pero no el

secretariado general. Al contrario, puesto que ya no había el supervisor "moral", Stalin adquirió más independencia y confianza en sí mismo para actuar.

Las disputas con Trotsky aumentaron ya que éste tomaba una actitud más crítica hacia el poder de Stalin. Trotsky propuso la disolución del Comisariado para inspección de los trabajadores y campesinos, lo que irritó al Politburó. Poco a poco, las críticas de Trotsky tenían un menor efecto y el Secretario General conseguía justificar sus acciones represivas apoyándose en decisiones tomadas por consenso. La última acusación en contra de Stalin, tenía que ver con su participación en el sofocamiento de una revuelta en su natal Georgia, en 1921, conflicto permeado de tintes patrióticos y que fue aplastado por el Ejército Rojo, utilizado sin consulta o consentimiento de Trotsky, comisario de la Armada, pero aprobado por Lenin y los demás miembros. Los cargos de chauvinismo gran-ruso en contra de Stalin, fueron formulados más de una vez, sobre todo después de las órdenes de aniquilamiento a todo vestigio de patriotismo georgiano, pero lo que esto representaba era un esfuerzo centralizador más allá de la nacionalidad.

En el verano de 1922, su Comisariado se vio envuelto en otro conflicto, ahora con Ucrania, en donde los dirigentes se apegaban demasiado a la letra y al espíritu de los decretos de autonomía de las naciones. La intervención de Stalin fue condenada por el gobierno ucraniano pero no fue nada cercana en dureza a la intervención en Georgia.

Se debe reconocer también la labor positiva de Stalin en las distintas repúblicas. La República de Kirghiz fue establecida en 1920 por iniciativa suya. También se formó la de Daghestán y distintos grupos nacionales consolidaron su propia administración. Ninguna de estas nacionalidades era o podía ser independiente pero lograba con estos acuerdos un alto nivel de autogobierno, libertad interna y, bajo la guía del Comisariado de Stalin, conseguían cierto grado de modernización. Escuelas, programas de irrigación, desarrollos hidroeléctricos, creación de reservas para colonización de tribus desprotegidas, leyes progresistas que liberaron a las mujeres asiáticas de la ancestral tiranía masculina; todo esto contribuyó a crear la imagen de Stalin como benefactor.

En el verano de 1922, poco después del primer síntoma de la enfermedad de Lenin, el Politburó comenzó a discutir la reforma constitucional que habría de definir las relaciones entre Rusia y las demás repúblicas. Stalin era el principal impulsor de esas reformas, que representaban, principalmente, un aumento en la autonomía de las repúblicas, lo que se contradecía con la práctica real y la formación de una Unión de Repúblicas en lugar de la existente federación. Esto causó el primer y último desacuerdo profundo entre Lenin y Stalin. En el periodo entre su segundo y tercer ataques, Lenin suscribió un documento en el que mencionaba como sus dos principales sucesores a Stalin y a Trotsky, aunque con una clara preferencia por el segundo. Sobre los otros líderes no tuvo mayores comentarios.

El 30 de diciembre se fundó oficialmente la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, con el impulso principal de Stalin. Lenin, en un añadido al texto anterior, recomendaba la remoción de Stalin de la oficina de Secretario General, en vista de su acumulación de poder, y nombrar "...a otro hombre...más paciente, más leal, más amable y más atento a sus camaradas, menos caprichoso..."(10). Los últimos días de Lenin se caracterizaron por sus constantes y cada vez más agrios ataques a Stalin y su poder. A medida que se daba cuenta de las atrocidades de Stalin en Georgia, Lenin hacía críticas más duras hasta que el 5 de marzo declaró su rompimiento definitivo con Stalin. Poco tiempo después, trató de formar una alianza con Trotsky para derrotar a Stalin y manifestó su apoyo a los nacionalistas georgianos, pero el 9 de marzo sufrió el tercer ataque del cual no se iba a recobrar.

Durante los preparativos del Politburó para el siguiente congreso, las batallas entre Trotsky y Stalin se recrudecieron. Cada uno se cuidaba de aparecer como pretendiente del sitio de Lenin antes de su muerte y Zinoviev hubo de aceptar el rol de sustituto de Lenin en el Politburó. Poco tiempo después se formó un triunvirato, compuesto por Zinoviev, Kamenev y Stalin, al interior del Politburó, con la intención principal de evitar el ascenso de Trotsky. Entre los tres controlaban el partido y por lo tanto, el gobierno. Además ellos eran los miembros más antiguos del Politburó, lo que les daba un halo de heroicidad que ninguno de los otros miembros poseía. La consigna entre ellos era que un ex-menchevique, de reciente ingreso al partido (Trotsky), no podía, de ninguna manera, ser el sucesor de Lenin. Este punto

era el único que tenían en común y que los hacía actuar en conjunto. Al tomar los otros miembros direcciones independientes, este grupo actuaba como mayoría. Sus mociones y acuerdos, establecidos de antemano, eran inevitablemente adoptados por el Politburó y cualquier intento de discusión pública era visto como deslealtad.

Con la escena preparada de esta forma, Stalin sólo debía enfrentar oponentes de segundo rango. Durante el congreso, Stalin describió la labor del secretariado general a los delegados y hasta entonces fue evidente el inmenso control de éste sobre todos y cada uno de los aspectos de la vida social y política en el país. El recuento de los miembros del partido y de la estricta investigación que se hacía de cada uno de ellos fue sólo una muestra del poder del Secretario General, quien, además, exigía que las investigaciones fueran más y más severas. Los tímidos intentos de crítica fueron aplastados por las veladas amenazas de Stalin, quien ganaba poder y se perfilaba como el sucesor de Lenin.

Entonces, el conflicto político que se acercaba, forzosamente involucraba a los artistas en las batallas que comenzaba a librar Stalin contra la oposición. Su intolerancia y el apoyo que otorgaba a aquellos artistas que se limitaban a reproducir los viejos estilos, levantaban agrias críticas por parte de los vanguardistas. Nuevos exiliados se vieron obligados a abandonar la Unión Soviética; esta vez eran representantes de la vanguardia que apoyaron a la revolución o al menos la aceptaron. Escritores, músicos, pintores y escultores tuvieron

que salir del país. Por el contrario, aquellos que rechazaron el exilio eran en su mayoría artistas trabajando en el cine o en teatro. Su arte estaba indisolublemente unido a la revolución y a las condiciones que ésta había creado para ellos. Es por esto que muchos de ellos apoyaron o solaparon a Stalin y por lo que entre ellos hubo menos víctimas de las persecuciones despóticas que siguieron.

Entre 1924 y 1929, los años prósperos en el resto de Europa (con excepción de Alemania que enfrentaba la carga económica del Pacto de Versalles), la URSS estableció la Nueva Política Económica (conocida como NEP), que pretendía la recuperación económica del país y que lo consiguió hacia 1927 cuando la industria del país recuperó el nivel que tenía antes de la guerra. A la vez, la producción agrícola se vino abajo, debido a la parcelación de las grandes fincas en favor de los campesinos.

La aceptación del "socialismo en un solo país", lema de Stalin formulado en el otoño de 1924, suponía la negación de la "revolución permanente" de Trotsky, y el periodo de 1924 a 1929 se recuerda especialmente por el declive y la caída de Trotsky, el cual tenía por fuerza que desaprobó el carácter de *laissez faire* de la NEP. La política interior soviética durante esos años se movió en torno a la forma en que Stalin sacó partido, primero de la muerte de Lenin para crear un culto a personal que era completamente ajeno a la naturaleza del fallecido dirigente y, después, de la hostilidad que Zinoviev y Kámenev sentían hacia Trotsky para quitarse a los tres de encima, aunque ellos eran mejores leninistas que él mismo.

En enero de 1925, mes en el que Mussolini declaró su dictadura, Trotski presentó su dimisión como comisario de la guerra, puesto desde el cual había formado y encabezado al ejército soviético, aunque no fue expulsado del Politburó hasta octubre de 1926 ni del partido comunista hasta un año después. En enero de 1929, el Politburó autorizó a Stalin para que enviara a Trotski a Turquía exiliado. De Turquía, Trotsky comenzó un largo peregrinar que terminaría el 20 de agosto de 1940, en la ciudad de México, asesinado por un supuesto partidario suyo. Su lucha en contra de Stalin continuó hasta el día de su muerte ya que al ser asesinado, con un hachazo en la cabeza y por la espalda, se encontraba escribiendo una condena más al régimen stalinista.

Simultáneamente, otra batalla se libraba: la de cuál de los grupos artísticos tomaría el mando, cuál se convertiría en el "vocero" para el partido. La diversificación y heterogeneidad que dieron lugar al nacimiento de la vanguardia fueron poco a poco reducidas a un único punto de vista artístico; la revolución artística fue orillada paulatinamente a pensar con un solo cerebro. A finales de los veinte, el grupo llamado RAPP (Asociación Rusa de Escritores Proletarios) se convirtió en el vocero oficial para el partido. Era un grupo de izquierda, intolerante, muy cercano a los esfuerzos de la vanguardia y firme en la defensa de la autonomía estética del arte y la cultura. Sin embargo, la intolerancia política del grupo empujó a otros grupos hacia Stalin.

En enero de 1928, justo un año antes de la expulsión de Trotski, el gobierno soviético encontró que el hambre se convertía otra vez en una amenaza. Esta crisis alimentaria convirtió a Stalin en un violento extremista que, antes del fin de 1929, organizó dos grandes transformaciones sociales íntimamente relacionadas entre sí. Por un lado, el ataque a los gulags en favor de la colectivización y mecanización de la agricultura, y, por otro lado, la repentina decisión en el plan quinquenal de 1929-1933 de industrializar al país a la máxima velocidad. Los resultados de la política económica fueron caóticos en un principio. Se movilizó a todo el aparato de gobierno, que nunca perdió su carácter policiaco, para imponer a toda costa la modernización. La idea socialista de las condiciones de trabajo fue abandonada y se inauguraron los campos de trabajos forzados.

Después de liquidar la oposición trotskysta, Stalin comenzó a construir su legendario sistema de "engranes y palancas". En el ámbito cultural, todos aquellos que se oponían a la RAPP, ayudaron inconscientemente a minar su propia autonomía. Paradójicamente, cuando se disolvieron todos los grupos y se creó la Unión de Escritores, en 1932, la revista de la RAPP fue la única que señaló el peligro de semejante acción e hizo la última protesta pública contra el dictado stalinista. Los miembros de la generación de Stalin creían que a pesar de sus errores, éste tomaría el camino del socialismo pronto y la oposición que ejercían era muy tibia. En diciembre de 1934 fue asesinado Sergei Kirov en Lenigrado, mano derecha de Stalin y enviado a esa ciudad para combatir el espíritu crítico que se

había desarrollado en esa ciudad y que, sin embargo, había hecho presa de él. La muerte de Kirov convirtió a Stalin en el promotor más ferviente de las grandes purgas, pues entonces decidió que el menor vestigio de oposición en su contra debía ser aplastado.

En ese mismo año, en el congreso de fundación de la Unión de Escritores, Máximo Gorky (escritor) y Andrei Zhdanov (funcionario a cargo de asuntos culturales) proclamaron la doctrina del realismo socialista. Este concepto es lo suficientemente amplio y ambiguo para justificar la supresión de cualquier obra de creación que se considere carente de utilidad social. Siguiendo el "método" del realismo socialista el artista debe asegurarse que su trabajo se adapte a la concepción que sustenta el régimen de vida en la URSS en el momento de la producción. Esto significa que debe retratar a la sociedad a la luz más favorable y en progresión, superada ya la transición hacia un orden comunista que ya se atisba. El realismo socialista exige también que se presente a los héroes de la vida soviética como versiones idealizadas del proletario comunista, hombres tan excelentemente armados por el carácter bolchevique y la fe indestructible en el partido que prevalecen con facilidad sobre los enemigos del Estado. Estos últimos aparecen como agentes secretos de la burguesía extranjera o saboteadores entregados a la labor de pervertir a los leales ciudadanos soviéticos. Al reflejar la lucha entre el bien y el mal, se supone que el artista soviético debe inculcar valores socialistas "correctos" en la conciencia de las masas. El resultado es casi siempre una obra de fantasía más que una con carácter realista. (Para algunas definiciones de esta doctrina, ver el apéndice A).

A esta altura, el trabajo del cine silente soviético y su estética había alcanzado su punto más alto. "Un nuevo lenguaje poético había nacido ...era la poesía de la épica popular, la única poesía capaz, en su ilimitada imaginación, de captar el espíritu y alcance de una era..."(11). Los años treinta presentaron nuevas condiciones materiales para los cineastas soviéticos. Tanto grandes y pequeños talleres, cuna de las obras maestras de la vanguardia, fueron sustituidos por estudios bien equipados y con generosos subsidios estatales. Las innumerables cooperativas fueron reemplazadas por gigantescos estudios como Mosfilm, Lenfilm y Soyuzdyetfilm y, por encima de todos, el Espectador, controlando cada fase del proceso artístico.

Nuevas tecnologías aparecieron entonces. El sonido en las cintas demandaba un cambio en la estética. Los líderes de la vanguardia se oponían a abrir la puerta al sonido. Eisenstein, Pudovkin y G. Alexandrov llegaron a publicar un manifiesto contra las cintas sonoras y sólo paso a paso retrocedieron frente a la presión innovadora. La batalla principal fue sostenida al principio de los treinta entre los partidarios de una tendencia llamada "poesía" y los de otra llamada "prosa", esto es, la nueva línea realista, apoyada por el partido y en dirección precisa hacia el realismo socialista. El centro del debate fue la cinta Plan...en...Contra (1932), de Sergei Yutkevich y F. Ermler, considerada el primer éxito de la nueva línea.

La oposición a Stalin era apoyada por la vanguardia artística de Europa Occidental y por este respaldo, Stalin mismo confirmó sus sospechas de que los artistas soviéticos de avanzada

también se oponían a él. Así, el debate entre los partidarios de la "poesía" y los de "prosa" se convirtió en un aspecto más en la lucha por el poder político. El fin de este debate fue marcado en 1935 cuando, en la Conferencia Nacional Creativa de Cineastas, el realismo socialista fue "canonicado" y el veredicto con respecto a los vanguardistas confirmado. Esto nos permite comprender por qué el aparato cultural soviético consideraba esencial combatir a la vanguardia como fuente de corrupción.

Bajo las condiciones existentes en la Unión Soviética en los treinta, la manipulación de las artes era un difícil y complejo proceso, disfrazado en la literatura, la música y el teatro pero no así en el cine. El cineasta era mucho más dependiente del poder político, no sólo cuando el producto final era presentado para censura sino durante todo el proceso creativo. Por eso es tan evidente el retiro de la herencia de la vanguardia para dar lugar a historias moralistas y sus héroes insulsos.

A principios de 1935, Stalin se procuró una cobertura política convocando al partido a la redacción de una nueva constitución que sería la "más democrática del mundo" (12) y que entraría en vigor hasta 1936. El sistema carcelario reformó sus métodos y, en adelante, a los prisioneros no se les permitió leer (antigua concesión que las había convertido en la "universidad" de los prisioneros políticos en época del zar) sino que se les obligaba a trabajar hasta el límite de sus fuerzas. Se montaron juicios masivos que se basaban en la desacreditación de los prisioneros mediante amenazas y torturas policíacas. De estos juicios, los más importantes fueron el de Zinoviev, Kámenev y

otras catorce personas en agosto de 1936, y el de Bujarin, Ríkov y diecinueve más en marzo de 1938. Casi todos los dirigentes del mundo soviético fueron acusados y eliminados, sin omitir a dos jefes de policía, Iágoda y Iezhov, que habían proporcionado las "pruebas" contra la mayoría de ellos y que serían sustituidos por otro personaje relevante en el periodo posterior: Lavrenti Beria.

Este proceso estuvo acompañado de dos circunstancias que cabe mencionar. La continuidad de la revolución económica necesitaba extender la alfabetización, lo que ocurrió con una celeridad sorprendente. A la vez, Stalin puso tantas trabas a la literatura y las artes que se convirtieron, en la medida en que sobrevivieron, en una farsa. Mientras que la Rusia revolucionaria había mantenido en los años veinte un contacto vital y enriquecedor con el mundo exterior, la Unión Soviética de los treinta quedó separada de las vanguardias artísticas exteriores.

También estos años fueron un periodo de grandes dramas personales. En primer lugar, el drama de Eisenstein, quien, después del mediano éxito de Lo viejo y lo nuevo, no pudo continuar su trabajo como en la década anterior. Partió hacia América, fue obligado a abandonar su colosal proyecto en México y retirado temporalmente del cine, se dedicó a elaborar análisis teóricos y a dar clases. Después fue severamente criticado por su cinta El Prado Bezhin, (1936), cuya única copia fue destruida.

Otro drama es el de Pudovkin, cuyas cintas Un Caso Simple y Desertor fueron muy mal recibidas y terminó por convertirse en un ferviente partidario de la línea oficial. Casos similares se repitieron con cada uno de los representantes de la vanguardia que permanecieron en la Unión Soviética.

Mientras tanto, los "prosistas" se consolidaban como la corriente oficial dominante. En este tiempo, la carrera del controvertido Mikhail Romm (1901-1971) comenzaba. Fue el primero en crear cintas simplistas que anticiparon el culto a la personalidad (Lenin en Octubre, Lenin en 1918) y el primero en presentar a Stalin como el más ferviente discípulo de Lenin. Veinte años después, se convertiría, paradójicamente, en uno de los principales críticos del poder de Stalin. También por esas fechas, Mark Donskoy elaboró su Trilogía de Gorky, un claro ejemplo, de la primera parte a la tercera, del camino seguido por los "prosistas" desde el realismo filmico hasta el realismo socialista. A mediados de los treinta, comenzó el periodo de los primeros éxitos de las cintas históricas las cuales, después de la destrucción de la escuela historiográfica de Pokrovsky, enfatizaron el patriotismo y el gran chauvinismo ruso rasgos de la elegía patriótera en que se convertirían más tarde. El escenario estaba listo para presentar a Stalin como el heredero directo y justificado de los zares.

A partir de los acuerdos de Munich (firmados el 30 de septiembre de 1938 por Eduard Daladier -primer ministro francés-, Neville Chamberlain -homólogo británico- y Hitler, y que constituyeron el primer paso de la anexión de Checoslovaquia por

Alemania), la URSS se vio aún más aislada del exterior y Stalin tomó una serie de decisiones que serían de gran importancia para el desarrollo de la segunda guerra mundial. Una de éstas fue dejar en libertad de acción a los alemanes en el Oeste ante la evidencia de la ambición de Hitler por el territorio polaco.

A medida que se acercaba la primavera de 1939, las condenas hitlerianas al bolchevismo soviético desaparecieron y Stalin pronunciaba discursos atacando suavemente la ofensiva alemana, condenando la sumisión de los dirigentes occidentales ante Hitler y lo que él creía era un plan para atacar a la URSS. Stalin dio otra muestra de acercamiento hacia los alemanes con la destitución de su ministro del exterior, Litvinov, judío y bastante occidentalizado, y su reemplazo por un funcionario fiel al partido e incapaz de tomar decisión alguna, Molotov. El 15 de marzo de 1939, Hitler marchó sobre Praga, segundo paso de la anexión alemana de ese país. En agosto de 1939, se firma el acuerdo Stalin-Hitler en el cual se comprometían a resolver sus diferencias "mediante un amistoso intercambio de opiniones"(13). Además, se repartieron secretamente el territorio de Polonia y colocaron bajo la esfera de influencia soviética a Finlandia, Estonia y Letonia. Lituania se dejaba a los alemanes, al menos por un tiempo.

Un nuevo héroe filmico -el agente secreto voluntario- y un nuevo villano -el enemigo infiltrado, el traidor, el agente de las potencias extranjeras- aparecieron simultáneamente con la producción de cintas históricas espectaculares. Aun así, fue

hasta los treinta que se realizó la primera cinta acerca de los años del terrorismo posteriores al asesinato de S.M. Kirov, dirigida por Fridrich Ermler.

Ermler era uno de los más talentosos "prosistas". Su Taller de Cine Experimental se propuso la creación y realización de cine revolucionario. Siempre más atraído por la construcción del socialismo que por la historia y sus transformaciones, Ermler filmó Plan en Contra, creando una obra sólidamente realista que durante años fue utilizada como argumento contra la vanguardia. Los medios de los que se valió para esta cinta eran los de un artista que confiaba más en su experiencia y talento que en directrices políticas, por lo cual fue duramente criticado. Entonces vino la "gran comisión" para Ermler, la realización de una cinta sobre el asesinato de Kirov y la conspiración interna contra el poder soviético. El resultado fue Un Gran Ciudadano, en dos partes. Así como Leni Riefenstahl (encargada del cine en el aparato propagandístico nazi) sirvió a la consolidación del mito hitleriano sin permitir que la propaganda debilitara la calidad artística de su obra, Ermler sirvió a la creación del mito que justificaría purgas y terrorismo con una cinta que es una de las mejores del periodo. Hoy en día (de acuerdo a los Liehm), no se encuentra esta cinta en ningún archivo del mundo. La última vez que se proyectó en la Unión Soviética, fue durante las purgas de los años cincuenta.

Dentro de este complejo marco, lo gris de la estética del realismo socialista se imponía. Con el fin de la década, y el fin de las vidas de muchos de los pioneros más importantes, la

vitalidad comenzó a desvanecerse de las cintas para ser reemplazada por ilustraciones de folletos, carteles con consignas y un falso optimismo oficial color de rosa. De cualquier manera, los procesos en contra de los supuestos opositores fueron menos severos en el cine que en la literatura y el teatro pero la atmósfera de desconfianza y temor dominaba también el mundo del cine. La parancia stalinista invadía toda la vida soviética y cualquier crítica era eliminada de tajo. En 1939, Vsevolod Meyerhold de 65 años, durante la Conferencia de Directores de Teatro, declaró:

"Donde alguna vez floreció una intensa y renovada vitalidad artística, donde grandes artistas buscaron, experimentaron, equivocaron y encontraron nuevos senderos, creando obras malas y otras espléndidas, hoy encontramos sólo una deprimente mediocridad. Llena de buenas intenciones, es cierto, pero completamente vacía de esperanza. Y junto con la esperanza, el talento también se ha desvanecido. ¿Es esto lo que buscaban? Si es esto, han cometido un horrible crimen. En su esfuerzo por arrancar de raíz el formalismo, ¡han destruido el arte!"(14).

El día siguiente, Meyerhold fue arrestado; fue acusado y procesado como espía nazi y torturado hasta la muerte en cuestión de días.

El cine soviético se hundió hasta profundidades sin precedentes al ser movilizadas las masas para la inminente guerra. Esta movilización, sin embargo, permitió a Eisenstein regresar a la dirección cinematográfica: en 1938, filmó su éxito Alexander Nevsky. Un año y medio después de la muerte de Meyerhold, y gracias al tratado Hitler-Stalin, Eisenstein pudo hacer su debut como director de ópera con la representación de Die Walküre (Las Valquirias), de Wagner, en el Teatro Bolshoi en Moscú el 21 de noviembre de 1940.

El rápido éxito de Hitler en Polonia sorprendió a Stalin y los alemanes lo presionaron para que invadiera Polonia oriental, acción que se llevó a cabo hasta el 17 de septiembre de 1939. Cuando Stalin se decidió por la propuesta de Hitler de eliminar todo vestigio de Estado autónomo en Polonia, la frontera soviético-polaca fue trazada de acuerdo a la línea étnica, con lo que el ejército soviético liberó a sus "hermanos" ucranianos que habían pertenecido a Polonia durante el período entre guerras y es entonces cuando Lituania quedó dentro de la esfera soviética. Cuando en junio de 1940 cae Francia ante las tropas nazis, Stalin opta por asegurar los territorios recién adquiridos y establece un gobierno comunista, a través de un golpe de Estado, en Lituania y repitiendo la maniobra en Letonia y Estonia, labor esta última de A.A. Zhdanov, quien se convertiría en controlador de la cultura posterior. Los distintos pactos comerciales entre alemanes y soviéticos durarían poco tiempo puesto que Hitler estaba convencido de que cuanto antes se destruyera a la URSS,

sería mejor para sus planes. En junio de 1941, Alemania invadió la URSS con el plan de estar en Moscú antes de la llegada del invierno. La historia sería distinta.

Las tropas nazis invadieron la URSS y llegaron a estar a las puertas de Moscú. Mantuvieron un sitio a la ciudad de Leningrado durante casi 1000 días hasta que el invierno las obligó a retirarse. Entonces comenzó la ofensiva del Ejército Rojo que culminaría con la toma de la ciudad de Berlín y derrota nazi. Cuatro años de batallas y bombardeos y 27 millones de muertos fue el costo de la guerra para la URSS, sin mencionar la destrucción casi total de sus principales ciudades y de una gran parte de su planta productiva. La industria pesada de la URSS se reconvirtió a la construcción de armas, tanques y aviones. Terminada la guerra, la labor de reconstrucción era inmensa. En el plano internacional, hubo de establecerse una red de apoyo occidental el cual, al final de la guerra (y ante la nueva "amenaza roja") se eliminó. La victoria aliada se tradujo en una repartición de territorios y la delimitación de esferas de influencia que derivaron en la llamada "guerra fría" de la cual me ocuparé más adelante.

La guerra cambió la situación completamente. La producción cinematográfica fue desplazada a las regiones periféricas de la U.R.S.S., donde las condiciones eran difíciles y primitivas; una vez más, la adversidad alimentó el ingenio y la creatividad. El control central se debilitó gradualmente; ya no había la severa vigilancia sobre cada toma en cada guión y la autonomía del artista en las provincias distantes aumentó. Asimismo, como

resultado de los horrores de la guerra, el cine soviético recuperó algunos de los derechos que el realismo socialista le había arrebatado: el derecho a mostrar la muerte, el sufrimiento, la miseria, el hambre, el infortunio. Junto con la muerte, la vida regresó al cine soviético y las mejores tradiciones del pasado resucitaron. Eisenstein filmó Ivan el Terrible (parte I), Zarkhi y Helfitz hicieron La Colina Malakhov y Ermier El Gran Punto Decisivo, mostrando, una vez más, que cualquier cosa era posible.

CAPITULO 2

LOS AÑOS DE ZHDANOV. LA UNION SOVIETICA DE 1945 A 1955

En el umbral del periodo de la posguerra, los cineastas soviéticos ya sabían más acerca de la brecha entre un cine libre socialista y su realidad. La victoria de la guerra parecía justificar o, por lo menos dejar atrás las persecuciones y tragedias del pasado. Por un momento era como si hubieran sido borradas de la memoria. Sin embargo no pasó mucho antes de que quienes habían ejecutado esas purgas y políticas volvieran a sus ataques. Los primeros signos de esta vuelta apareció aún antes de terminar la Segunda Guerra Mundial: en abril de 1945 se condenó públicamente la obra La Colina Malakhov, de Zarkhi y Heifitz, y, posteriormente, el 9 de febrero de 1946, Stalin hizo un discurso en el que aclaraba y definía la política que se había de seguir en los años subsecuentes.

A.A. ZHDANOV

Las "Resoluciones acerca de los diarios Zvezda y Leningrad", fechadas el 14 de agosto de 1946 fueron el primer ataque frontal a un medio específico. cuyo blanco principal eran la poeta Anna Akhmatova y el escritor Mikhail Zoshchenko. Dos semanas más tarde aparecía una resolución "Para el repertorio de los teatros dramáticos y las medidas para mejorarlo". El cine esperaba hasta el 4 de septiembre del mismo año para conocer la resolución del Comité Central del P.C.U.S. titulada "Acerca de la cinta Una Gran Vida (Bolshaya zhizn)".

El responsable de la puesta en marcha de estas resoluciones y su principal autor fue Andrei A. Zhdanov, miembro del Politburó y ex-Secretario del Comité Central del partido en Leningrado, nombrado para ese puesto por Stalin en 1935 con la misión de aplastar la insurrección que tomaba fuerza a raíz del asesinato de Kirov. Zhdanov se había destacado por su trabajo al interior de los sindicatos durante los conflictos que surgieron con Tomsky, otro miembro del Politburó. A finales de 1939, Zhdanov fue comisionado por Stalin para terminar con el movimiento nacionalista de Estonia que, junto con los de Letonia y Lituania, aprovechaban la tensión de la situación previa a la guerra con Finlandia y a la guerra mundial para exigir la autonomía que la constitución soviética les otorgaba en el papel pero no en la práctica.

Lo que se pedía del arte en esas resoluciones era: adherencia a la ideología, fidelidad al partido y proximidad con el pueblo. Pero en ese tiempo, en nombre de la lucha contra el modernismo y la vanguardia, el problema central era establecer primero los métodos artísticos y luego delimitar el gusto. Después de la experiencia de las purgas y de la publicación de los trabajos fundamentales de Stalin, la ideología del partido se simplificó tanto, sobre todo en lo relacionado con el arte y la cultura, que las resoluciones de Zhdanov poco o nada tenían que ver con el contenido estético y con la relación entre el arte y la realidad. Todo lo que se esperaba del arte era que fuera un

arma del trabajo político cotidiano. El escritor, el artista, no era más "un ingeniero del alma humana": ahora debía ser un soldado, disciplinado para obedecer órdenes.

Stalin y quienes lo rodeaban veían la liberalización cultural espontánea como un síntoma de debilidad del sistema soviético. Después de años de purgas, terrorismo y la guerra, los intelectuales soviéticos comenzaron una vez más a levantar su voz, un acto que expresaba su fe en que un régimen victorioso no necesitaba temer la existencia de enemigos en su interior y que ahora estaría dispuesto a convertirse en un verdadero gobierno del pueblo. Aquellos que organizaron la persecución de figuras de la cultura pensaban en algo más: la necesidad de silenciar a las minorías nacionales no rusas y fortalecer la oligarquía militar que se estableció definitivamente durante la guerra. Una atmósfera de terror y silencio se estableció una vez más sobre la Unión Soviética. ¿Qué se podía esperar del arte?

El blanco principal de la resolución acerca del cine fue la cinta Una Gran Vida. (1946), dirigida por Leonid Lukov, continuación de la cinta del mismo nombre que en 1939 recibió el premio Stalin y que trataba de la vida y el trabajo en la cuenca carbonífera de Donets, en la Ucrania de los treinta. En esta cinta, Lukov presentaba la vida de los héroes de la primera parte durante la reactivación de la producción después de la guerra. En esta zona se libraron los más cruentos combates contra la invasión de los alemanes, sin mencionar el conflicto nacionalista y la guerra entre partidarios de distintas

posiciones. La cinta de Lukov era un tímido intento, poco exitoso por otro lado, por retomar el realismo de los veinte y comienzos de los treinta.

¿Por qué entonces causaba tanto revuelo y se convirtió en el símbolo del pecado anti-soviético? Sólo había una respuesta. Durante la guerra, Stalin se acostumbró completamente a la "realidad" que se le presentaba en cintas y reportes oficiales. En la medida en que para Stalin los reportes oficiales convirtieron la guerra en una apasionada sinfonía dirigida por el genio de su líder único, la realidad de la posguerra debía ser coherente con sus propias ideas de la "realidad". Por muchos de los años siguientes, la tarea de los artistas así como la de los burócratas, se convirtió en tratar de adivinar la idea de realidad del Espectador Supremo y presentarla lo más cercana posible a ese modelo en sus trabajos. La mayoría de ellos lo consiguieron, incluso el mismo Lukov.

Iván el Terrible, parte II (1946) de Eisenstein, Almirante Nakhimov (1946) de Pudovkin, y Gente Ordinaria (Prostiyé lyudi-1945) de Kozintsev y Trauberg también fueron condenadas junto con la cinta de Lukov. En la cinta de Kozintsev y Trauberg, la evacuación de Leningrado durante la guerra fue tratada con demasiado realismo. En el caso de Pudovkin, su cinta fue condenada por prestar más atención a "fiestas y bailes" que a la victoria de los rusos sobre los turcos en la batalla de Sinope, "error" que Pudovkin remediaría en su segunda versión de la misma cinta. Eisenstein "...mostró su ignorancia de los hechos históricos al retratar el progresista ejército de oprichniki como

una banda de degenerados similar al Ku Klux Klan americano, y a Iván el Terrible, un hombre de férrea voluntad y carácter, como un hombre sin voluntad ni carácter, como Hamlet."(15). Cuando la resolución fue publicada, Eisenstein se recuperaba de un ataque al corazón y aún así trató de defender su obra e insistió incluso en una audiencia con Stalin. Ninguno de sus esfuerzos pudieron salvar la destrucción de los avances de la parte III, filmados al mismo tiempo que la parte II y de los cuales cuatro rollos completos habían sido ya editados. Después de este conflicto, Eisenstein no pudo ya recuperarse y murió de otro ataque al corazón, solo en su departamento, el 10 de febrero de 1948.

Con la muerte de Eisenstein se logró borrar no sólo la memoria del realismo de principios de los treinta sino también todo vestigio de la vanguardia de los veinte.

¿Dónde estaban los modelos para las nuevas cintas? Una posibilidad era El Gran Momento Decisivo (Veliky perelom-1946), de F. Ermler. Esta cinta poseía todas las cualidades deseables por el espectador soviético "...cuyas demandas culturales, gusto por la alta calidad del arte y respeto por la producción artística serán fomentados por el Estado,"(16), como decía la resolución. Este singular espectador era, de hecho, el líder del partido y del Estado, J.V. Stalin. La cinta de Ermler mostraba una guerra masiva, hermosa y tonificante. El tema de la cinta era el correcto: el conflicto entre los generales de dos generaciones, dos escuelas, uno de los cuales estaba perdiendo la guerra y el otro ganándola, gracias a los nuevos métodos enunciados por el gran líder. Ermler nunca evadió la propaganda

politica pero jamás dejó de ser un artista. Los personajes del guión de Boris Chriskov eran reales y el conflicto y su entorno genuinos.

El Espectador estaba satisfecho pero deseaba algo más. No tardó en encontrar otro modelo: El Voto (Klyatva-1946), dirigida por el georgiano Mikhail Chiaureli. Actor, escultor y director de cine, en la cumbre de las purgas stalinistas de la preguerra, recibió el premio Stalin por su cinta El Gran Amanecer (Velikoye zarevo-1938), la primera en el cine soviético en colocar a Stalin al frente de la revolución y como el más cercano colaborador (y sucesor) de Lenin.

Ya no era más cuestión de rellenar la estructura con algo de vida, sino de expresar esa estructura por medio de un sistema de imágenes monumentales. En este sentido, Chiaureli estaba más cerca de la vanguardia de los veinte que de los realistas de los treinta. Pero en este nuevo cine, la historia no era una avalancha de eventos sino un preciso catálogo de relatos moralistas en blanco y negro, con cualquier rasgo de vida cuidadosamente removido, elaborados en un lenguaje tan realista como las fotos de un calendario y con la heroica figura de Stalin siempre al frente.

En 1946 se hicieron un total de 20 cintas de ficción (17). Algunas de las más notables fueron En Nombre de la Vida (Vo imya zhizni) de Zarkhi y Helfitz, historia de tres doctores y sus distintos caminos durante la posguerra; la cinta biográfica Glinka, dirigida por Lev Arnshtam; la saga patriótica acerca de

la destrucción del Crucero Varyag durante la guerra ruso-japonesa en 1905, dirigida por Viktor Eysinont y también en los estudios de Sverdlovsk, Alexander Medvedkin, uno de los poëtes damnés del cine soviético, terminó La Tierra Liberada (Osvozhennaya zemlya). En los estudios Stereokino, Alexander Andrievski terminó la primera producción tridimensional de la posguerra, Robinson Crusoe. Este año se hizo también la coproducción con Yugoslavia, En las Montañas de Yugoslavia (V gorakh Yugoslavii), codirigida por Avram Room y el yugoslavo V. Afric y fotografiada por E. Tisse, fotógrafo de Eisenstein. Esta cinta fue exhibida en octubre de 1946 pero en 1947 fue retirada sin mayor explicación (el conflicto Stalin-Tito sólo se hizo público hasta el verano de 1948).

La producción de cintas de ficción alcanzó el número de la preguerra y el mismo dato pero de producción de principiantes fue sobrepasado. Además, la producción de animaciones fue revitalizada y se terminaron diversos proyectos tridimensionales aparte del ya mencionado. En 1947 se produjo un total de 27 cintas de ficción (18), pero la atmósfera creativa que existió durante la guerra se había desvanecido.

Las grandes víctimas de este estrechamiento de las libertades creativas fueron Alexander Dovzhenko, Sergei Yutkevitch y Sergel Gerasimov.

Dovzhenko no filmaba nada desde su cinta Shchors y ahora tenía el material que él consideraba ideal con su propia obra Vida en Flor, (Zhizn v tsvetu), acerca de la vida y el trabajo

del agro-biólogo ruso Ivan Michurin. La cinta iba a ser un poema lírico acerca de la vida en la naturaleza y el encanto de su belleza. Sin embargo, cuando la cinta comenzaba a rodarse, las teorías de Michurin devinieron objeto de controversia política. El biólogo Trofim Lysenko, con el apoyo de Stalin, atacó la escuela genética soviética que se basaba en las teorías de Michurin. Este ataque culminó en 1948-49 con la campaña en contra del "cosmopolitanismo". Dovzhenko entró a un nuevo purgatorio; la cinta que llegó a las pantallas en 1949 fue sólo en parte suya. En sus diarios, él mismo escribió:

"Vida en Flor se ha arrastrado por varios años. La escribí como una historia corta y como una obra de teatro. Atravesé un duro camino antes de poder hacer una cinta de color de mi guión. Literalmente arranqué la cinta del suelo estéril y sufrí, exhausto por los ataques al corazón y los insultos de los burócratas. Entonces, después de esfuerzos sobrehumanos, cuando la película comenzaba a dar signos de vida y a excitar aún a los snobs desdeñosos, caí en una experiencia fantástica cuando fue juzgada por el Consejo Supremo de las Artes. Entonces el ministro corrió a mostrársela al Gran Líder, supremo sobre los mortales. Y el Supremo proscribió mi trabajo...Ahora la agencia de cine me tiene de nuevo en la congeladora. Paso los días sentado en mi escritorio. Debo desechar todo lo que he escrito, volverme contra todo aquello que me entusiasmó, que está compuesto de muchos elementos muy delicados, y crear híbridos a su gusto. Y mi corazón sangra. Con frecuencia me levanto del escritorio después de un día

de trabajo y miro lo que he escrito, veo con tristeza qué poco es. Y estoy cansado como si hubiese cargado rocas todo el día." (19)

Dovzhenko vivió casi 10 años después de escribir eso pero nunca hizo otra cinta. Entre ataques al corazón, preparó otros guiones y murió el 25 de noviembre de 1956.

A finales de los treinta, Sergei Gerasimov era considerado uno de los más talentosos directores. Durante la guerra estuvo a cargo del estudio para documentales en Moscú. Su primera producción de ficción de la posguerra fue Guardia Juvenil (Molodaya gvardiya- I y II-1943), basada en la novela del mismo nombre de Alexander Fadeyev, fue condenada por dos razones: la primera fue por los "errores" de la novela, que describía los orígenes de las organizaciones juveniles anti-nazis en Ucrania como espontáneos, sin que el partido jugara ningún rol en ello; el segundo, que no había un traidor en la historia. Los "errores" fueron corregidos en la cinta y en el libro (aunque más tarde, al morir Stalin, se regresó a su forma original). Sin embargo, el director cayó en otros "errores", especialmente una descripción demasiado realista de la retirada de las tropas soviéticas de Ucrania. Este error también fue corregido: la parte I se volvió a rodar y la parte II "re-hecha" en el espíritu de la estética de Zhdanov. Gerasimov aprendió la lección y pronto se convirtió en el exponente del realismo socialista oficial y vocero del cine soviético.

Yutkevitch fue uno de los primeros en unirse a los prosistas. En 1945, hizo la comedia musical Saludos, Moscú (Zdravstvuy Moskva), e inmediatamente después trabajó en la adaptación filmica de la novela de Nikolai Pogodin "Campanas del Kremlin" (Kremlevskiye kuranty), acerca del plan de Lenin para introducir energía eléctrica en toda Rusia. La cinta Luz sobre Rusia (Svet nad Rossiei) nunca llegó a las pantallas y no se encuentra en ninguna filmografía oficial. Al parecer, el Supremo Espectador estaba acostumbrado a ver a Boris Shchukin o a Maxim Straukh en el papel de Lenin y no aprobó a Maxim Kolesnikov en ese rol.

El ataque a Gente Ordinaria significó el fin de la colaboración de Kozintsev y Trauberg. Los dos hicieron una nueva cinta en 1947 pero la chispa se había perdido. En Lituania, Trauberg escribió La Vida en la Ciudadela (Zhizn v tsitadeli) dirigida por H. Rappaport. Un drama de una pequeña ciudad, fue uno más de los innumerables rodados en los nuevos territorios ocupados en Europa del Este. Kozintsev hizo una biografía acerca de un cirujano del siglo XIX, Pirogov.

El optimismo que caracterizó el periodo inmediato de la posguerra fue pronto reemplazado por la gélida atmósfera de un nuevo conflicto: la guerra fría. El primer producto filmico de la guerra fría fue La Cuestión Rusa (Russkiy vopros-1947), en la cual Mikhail Romm trasladó la pieza teatral propagandística de Konstantin Simonov al cine. El héroe era un periodista americano

que regresa de la Unión Soviética a su país y rechaza convertirse en vocero de una campaña anti-soviética, actitud que termina con su destrucción social.

Esta fue la primera de una serie de cintas del llamado género publicitario. Su estética básica era que la verosimilitud de los detalles no era importante ni la probabilidad de la trama o la credibilidad de los personajes individuales; todo lo que importaba era la verdad de la idea y la interpretación de las tendencias fundamentales del desarrollo mundial. El problema con las cintas publicitarias era que en lugar de ser convincentes, su ingenuidad y su evidente superficialidad concitaba dudas acerca de la veracidad de lo que trataban de publicitar. En el caso de Romm y de Simonov, la cinta no fue sólo un producto del oportunismo. La atmósfera creada por la campaña de Zhoanov y la propaganda de la guerra fría era tal que -al igual que en Estados Unidos durante el macarthysmo- muchos estaban dispuestos a creer cualquier cosa que se les dijera.

El año 1948 es, por lo menos superficialmente, el año de consolidación del dominio soviético en Europa del Este y el establecimiento total de la guerra fría a pesar de los esfuerzos por continuar la cooperación de la posguerra. Es también el año de la rebelión yugoslava ante los dictados de Stalin, lo que proveyó el ímpetu final para la verdadera "cacería de brujas". El mundo musical, especialmente sus figuras prominentes, fue sujeto a aplastantes críticas en nombre de la simplicidad, comprensión, patriotismo, etc. El control sobre la aprobación de guiones y producción de películas fue más estricto y el recién nombrado

Ministro de Cinematografía, el crítico V. Shcherbina, declaró que era un error sacrificar la calidad de las cintas por su cantidad. Como resultado, la producción anual descendió hasta llegar a sólo 17 en 1948 (20).

La primera de una serie de los llamados documentales artísticos sobre la Segunda Guerra Mundial fue hecho en Ucrania. Titulada El Tercer Soldado (Tretiy udar), esta cinta introdujo otro género, nacido de la combinación de reconstrucciones de operaciones de guerra y retratos actuados de miembros del alto mando así como de personajes del pueblo. Con esto, el Espectador recibió el retrato de la guerra como él lo quería y sobre todo, como él lo creía. El director de esta cinta, Igor Savchenko, fue uno de los más talentosos directores ucranianos y en varios sentidos, un real sucesor de Dovzhenko.

Otra cinta que vino a ilustrar la nueva línea política y su campaña subsecuente fue Corte de Honor (Sud-chesti-1948), dirigida por Avram Room y basada en la obra teatral del mismo título por A. Stein. La trama es acerca del rechazo del carácter internacional de la ciencia y la condena de un talentoso y joven científico soviético que escribió un artículo para una revista americana (un hecho real, aparte). La cinta termina con el rechazo del cosmopolitanismo y del arrodillamiento al Oeste, una proclamación de la superioridad de la ciencia soviética y la afirmación del conflicto irreconciliable entre el Este y el Oeste.

La campaña contra lo cosmopolita, la burguesía y la rendición al Occidente tenía esta vez claros rasgos antisemitas. Shcherbina dirigió el ataque contra el grupo de "estéticos cosmopolitas" en la industria filmica, comenzando con Leonid Trauberg y siguiendo con Mikhail Bleiman y otros "...despreciables e innombrables cosmopolitas del cine"(21). Esta campaña fue seguida por el ataque al fundador de la Escuela Comperatista Rusa en la crítica literaria, Alexander Veselovski, y por el intento de forzar a los historiadores de literatura rusa para que demostrasen que la literatura rusa había evolucionado sin la influencia de la literatura del resto del mundo. Paralelamente, se lanzó una campaña contra lo cosmopolita del teatro, la crítica teatral y los estudios musicológicos. El comienzo fue siempre igual: aplastar cualquier intento de oposición a la línea de Zhdanov; el final, también: la acusación oficial de la "gente cuya característica común era "el deseo de soterrar las raíces del orgullo nacional"(22).

¿Y quiénes eran los traidores? El 27 de Junio de 1949 fue arrestado (y después ejecutado) el principal poeta judío soviético, Perets Markich, junto con otras figuras judías. El Comité Judío Anti-Fascista fue disuelto, sus líderes arrestados y en su mayoría ejecutados, incluyendo al director y actor del Teatro Judío de Moscú, S.M. Michaels.

En 1949 se hicieron únicamente 15 cintas (23). Entre éstas sobresalió Encuentro en el Elba (Vstrecha na Elbe), dirigida por Grigori Alexandrov, cinta publicitaria en su máxima expresión. Comienza con el encuentro de las tropas americanas y soviéticas

en el río Elba en 1945 y continúa mostrando a las tropas soviéticas ayudando a la reconstrucción de su sección de la ciudad dividida de Altenstadt mientras los americanos parrandan todo el tiempo. Los soviéticos apoyan a los anti-nazis mientras los americanos buscan la ayuda de los fascistas. La cinta es en blanco y negro y la fotografía de E. Tisse es grisácea todo el tiempo. Los diálogos son colocados por encima de cualquier valor cinematográfico para poder descubrir inmediatamente a los buenos y a los malos. F. Ermler volvió con otra cinta, Gran Poder (Velikaya sila), con una temática de incapacidades colectivas hasta la llegada de la providencial y deífica solución desde el corazón del Comité Central.

La cúspide de los documentales artísticos fue alcanzada con la cinta La Caída de Berlín (Padeniye Berlina), de Mikhail Chiaureli, un documental en dos partes en color que es de hecho un resumen de libro de texto de la historia de la participación soviética en la Segunda Guerra Mundial. El héroe es un simple soldado-obrero que avanza sin mayor esfuerzo y victorioso a través de todas las etapas de esa época. Stalin, Hitler, Göring, Goebbels, Roosevelt y Churchill fueron presentados de manera que encajaran en el molde preestablecido para cada uno de ellos por la maquinaria propagandística soviética. Las actuaciones y las tomas individuales fueron estilizadas de tal manera que cada imagen expresara en forma simple los aspectos históricos del momento y por la composición general, expresaron también la interpretación ideológica. El Espectador estaba satisfecho: así quería heredar la historia a la posteridad.

La Batalla de Stalingrado (Stalingradskaya bitva), dirigida por Vladimir Petrov, con guión de otra figura de la literatura stalinista, Nikolai Virla, se quedó a la sombra de La Caída. La historia del documental artístico termina con esta cinta. De cualquier forma, el estilo permaneció siendo una clara influencia en los trabajos de años posteriores.

Grigori Roshal con El Académico Ivan Pavlov (Akademik Ivan Pavlov-1949), y Herbert Rappaport con Alexander Popy, iniciaron una serie de cintas biográficas destinadas a probar la superioridad del arte y la ciencia soviéticos sobre los mismos del Oeste. Bajo la influencia del pomposo realismo de este periodo, estas cintas establecieron su propio tipo de teatro didáctico, colmando de elementos sus escenarios, con gran esplendor en los vestuarios y una perfecta muestra del método de actuación de Stanislavski. Este estilo no se desarrolló totalmente hasta la aparición de superproducciones en color años más tarde.

El elogio de Zhdanov al "alegre estilo de vida soviético" llegó a su cima con la cinta Los Cosacos de Kuban (Kubanskiye kazaki-1948), de Ivan Pyriev. Esta opereta de un koljós ejemplificaba el gusto oficial de la época. La trama: dos granjas colectivas (koljós) en competencia, una mejor que otra. Un hombre de la menos afortunada se enamora de la hija de la mejor granja. Los personajes eran reencarnaciones de los caracteres de las operetas y vaudevilles del siglo XIX. Las mesas de las granjas están siempre llenas, rebosantes de alimentos; la vida es un hermoso desfile de abundancias y bienestar. Cinco años más tarde,

Nikita Khrushchev apuntaría en muchos de sus discursos que la situación de los campesinos al final de los cuarenta y principio de los cincuenta era de miseria y problemas para abastecerse de lo más elemental.

El trabajo realmente excepcional de este periodo fue La Estrella (Zvezda-1949), dirigido por Alexander Ivanov y producido por Lenfilm, basados en una historia de E. Kazakevich. Este notable trabajo de literatura de guerra inspiró una ola de trabajos filmicos y escritos por 10 años. Habla de la tragedia de un grupo de héroes anónimos que se sobreponen a su destino individual a través de una profunda convicción acerca del sentido de sus vidas. En ese tono, fuera de lo que se esperaba del cine en la época, Ivanov filmó esta cinta. Sólo el final optimista fue un notorio agregado.

La reconstrucción de la Unión Soviética continuaba. Algunas de las heridas de guerra ya sanaban y la economía se fortalecía. Sin embargo, la producción filmica decayó verticalmente: primero a 10 cintas por año, luego 9 hasta llegar, en 1952, a 5 (24). La situación fue descrita por la revista Literaturnaya Gazeta:

"El número de exámenes por las que debe pasar un guión hace el trabajo muy difícil para los guionistas(...) El veredicto es rendido en 10 niveles y en cada uno se hacen revisiones, sugerencias y se dan instrucciones(...)" (25)

En 1950, Lukov fue autorizado a reparar sus errores de Una Gran Vida y se le permitió rodar Los Mineros de Donets (Donetskiye sakhteri). Era una cinta en color acerca de la utópica vida de los mineros en la cuenca carbonífera de Donets, reconstruida y renovada gracias a la tecnología moderna. Ningún elemento artístico o testimonial de la cinta es verídico y Khrushchev lo confirmaría años más tarde. Leonid Lukov estaba arruinado como artista. Falleció en 1967.

REALISMO POST-STALINISTA

Dos directores con mejor reputación pueden ser clasificados junto a Lukov. Yuli Raizman hizo una superproducción de la novela zhdanoviana de Semion Babayevski, El Sueño de un Cosaco (Kavaliar Zolotoy Zvezdy-1950). Narra la historia de Sergei Tutarinov (interpretado por Sergei Bondarchuk) quien regresa de la guerra con la Estrella Dorada de Héroe de la Unión Soviética, se convierte en jefe del koljós y, con la ayuda del partido, pone en marcha un plan para organizar a todas las demás granjas y construir una planta eléctrica. Termina con una visión de electrificación total, incluyendo tractores eléctricos. Las escenas finales siguen la mirada mística del héroe hacia las vastas estepas y los tractores eléctricos arrastrando cables que están conectados a algún lugar fuera de la pantalla.

Otro trabajo de este tipo fue Lejos de Moscú (Daleko ot Moskvi-1950), dirigida por Alexander Stolper y basada en otra novela zhdanoviana por Vasili Azhaev. El hecho aquí es la difícil construcción de un oleoducto en el lejano Este, con toda clase de

problemas incluyendo, desde luego, a un saboteador. y, sobre todo, el liderazgo de un verdadero stalinista: Batmanov. La historia se basaba en un hecho real: la diferencia radica en la interpretación. El oleoducto fue construido por prisioneros políticos de campos en el lejano Este y el hombre que sirvió como modelo para el legendario Batmanov era V.A. Baramanov, ex-comandante del famoso campo de concentración en Vorkuta.

Mikhail Kalatozov filmó otro retrato de la realidad pero no la realidad decretada por resoluciones del partido solamente, sino la de los protocolos policiales de las cortes. Su Conspiración de los Condenados (Zagovor obrechyonnikh-1950), es un film publicitario acerca de una conspiración imperialista al interior de una anónima República Popular en algún lugar de Europa del Este. En esta cinta, se encuentran elementos históricos de las falsas conspiraciones en Rumania, Hungría, Polonia, Bulgaria y Checoslovaquia sin el más mínimo esfuerzo para establecer cierta credibilidad. Esta cinta era tan radical en sus mentiras que encontró oposición aún en los círculos gobernantes de Europa del Este.

En la segunda mitad de 1948, Zhdanov desapareció de la escena. De acuerdo a Khrushchev cayó víctima del alcohol aunque otros reportes indican que Stalin comenzó a temer su creciente poderío. Los reportes oficiales indican que murió de un ataque al corazón en 1949. Después, su muerte inspiró la última convulsión del régimen de Stalin, el asunto de los "asesinos en camisas blancas". El jefe del hospital en el Kremlin y otros especialistas soviéticos, en su mayoría judíos, fueron arrestados

en 1952 y acusados de asesinar a Zhdanov y de conspirar contra las vidas de otros líderes soviéticos. Después de la muerte de Stalin en marzo de 1953, los cargos fueron rescindidos.

La filmación de cintas biográficas incluye una larga lista con trabajos de los directores más activos del periodo, entre quienes podemos mencionar a Pudovkin con Zhukovskii (1950), famoso constructor de aviones, Belinski (1951), de G. Kozintsev, Iaros_Shevcheniq (1951), de I. Savchenko (quien murió en el transcurso de la filmación y ésta fue terminada por sus asistentes A. Alov y V. Naumov). Esta serie de biografías terminaría en 1953. Varias cintas en el espíritu de la guerra fría fueron hechas en ese periodo. Entre ellas está Misión Secreta (Sekretnaya missiya-1950), dirigida por Mikhail Romm y El Día de Paz (V mirnye dni-1950), dirigida por V. Braun. La guerra fría dominaba incluso las cintas para niños dándoles instrucciones para estar alertas contra cualquier operación enemiga. Gerasimov regresó de China y filmó El Doctor del Campo (Selskiy vrach-1951). Fue criticado por esta cinta, esta vez por una supuesta falta de conflicto. La última de las superproducciones de M. Chiaureli fue El Año Inolvidable 1919 (Nezabyvayemiy 1919 god-1951), que le daba a Stalin todo el crédito por haber controlado y suprimido una rebelión anti-bolchevique en Leningrado y hacia un intento por rastrear el genio militar de Stalin desde sus primeros años.

El cine de las repúblicas soviéticas se desarrolló en la misma línea. Inmediatamente después de la guerra- particularmente en la región báltica- las primeras cintas se hicieron con

directores rusos y por algún tiempo con actores rusos. A finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, la producción regional fue realizada por artistas locales. De todas formas, los guiones y las cintas terminadas eran sujetas a aprobación en Moscú, práctica descontinuada después de la muerte de Stalin pero reinstaurada al principio de los 70.

CINE EN COLOR

En 1951, la directriz de producir en color se llevó a cabo a gran escala, lo cual era más fácil por la escasa producción anual. El color, limitado por la pobre calidad de la película Sovcolor (Agrafacolor), era un elemento estilístico importante en las cintas tipo calendario que evitaban los medios tonos y requerían de una simple escala de colores para sus propósitos.

Durante este año, las grabaciones en celuloide y en color de obras teatrales adquirieron gran importancia en el cine soviético. Su producción era barata, fácil y además no había problemas con los guiones. Pero ésta no era la única razón. El Espectador adoraba el teatro y se consideraba a sí mismo un conocedor. Por órdenes suyas, algunas obras permanecieron por años con los mismos repartos, bloqueando así a generaciones enteras de actores jóvenes. Sin embargo, en la medida en que su paranoia aumentaba, el Espectador dejó de ir al teatro y para no privarse de su pasatiempo favorito ordenó filmar sus obras preferidas. El único mérito de estas cintas es el de haber registrado importantes actuaciones y puestas en escena. En 1953 se hicieron 20 cintas de este tipo (26).

En 1952, la situación cultural se relajó un poco. Es difícil decir si era por el hecho de que la Unión Soviética tenía ya la bomba atómica, por el fin de la guerra de Corea, por la aparente consolidación de la situación en Europa del Este, porque ya no existía Zhdanov o porque la salud de Stalin se deterioraba y éste centraba su atención en otros asuntos. La alarmante situación económica estaba en conflicto directo con la imagen en la pantalla: tanto la cantidad como la calidad de la creatividad cultural disminuía peligrosamente.

La solución propuesta para la industria filmica (si todavía podía llamársele así) era explícita: una nueva campaña, ahora en contra del esquematismo. En el XIX Congreso del Partido Comunista Soviético, realizado en octubre de 1952, se adoptó una resolución que llamaba a un aumento en la producción de cintas de ficción, lo que significaba un cambio fundamental en dos direcciones: un retorno gradual al blanco y negro y, sobre todo, una apertura a los jóvenes cineastas. El pasado estaba muerto, figurativa y casi literalmente (Stalin murió en marzo de 1953) y el futuro estaba aún por nacer.

A pesar de un ligero aumento en la producción (17 cintas de ficción), 1953 es el año más flojo de este periodo (27). Yutkevich realizó una coproducción con Albania, un infortunado intento de un espectáculo histórico titulado El Gran Guerrero (Velikiy voin Albanii Skanderbeg). Avram Room filmó todavía otra cinta de guerra fría en Lituania, Pólvora Plateada (Serebristaya pyl). Se hicieron más cintas para niños; Chéjov apareció de nuevo

y todos los estudios comenzaron a producir sátiras, sin sobrepasar la barrera de lo permitido. Además, una gran variedad de ideas fue usada para crear algo así como un western soviético, especialmente por un director llamado Konstantin Yudin.

Al mismo tiempo, Vsevolod Pudovkin realizó su última cinta, El Regreso de Vasili Bortnikov (Vozvrashchenie Vasile Bortnikova), adaptación de una novela de Galina Nikolayeva que muestra el regreso de un hombre que se creía muerto en la guerra y que encuentra a su esposa casada con otro. Pudovkin, quien en los últimos años de su vida se convirtió en un elemento decorativo en asambleas y congresos, se había identificado con el estilo de la época. Murió tres meses después del estreno de su cinta, el 30 de junio de 1953.

Dovzhenko era el único de los "gigantes" del decenio de los veinte que aún vivía. A finales de 1952, terminó el guión tipo guerra fría titulado Adiós América (Proshchai, Amerika), el cual nunca fue filmado (al igual que otros guiones de Ermler, Ehrenburg y Kozintsev, Katayev y Kalatozov, etc.). Sin embargo, Dovzhenko era uno más de los miles de artistas inconformes con el régimen, aún trabajando para éste.

EL FINAL DE LA ERA DE ZHDANOV

El stalinismo y el zhdanovismo destruyeron la herencia de la vieja vanguardia, calificándola anti-soviética y degradante; hicieron del siglo XIX la norma estética y la regla del gusto, simplificando su visión romántica del pueblo, del folklore y de

las tradiciones, su realismo narrativo y descriptivo, transformándolo en un seudorromanticismo y seudorrealismo vulgar. La cultura y el cine en especial, se convirtieron en asuntos de Estado. Al hacer esto, le dieron una relevancia tan grande y tan estratégica que ni los artistas ni la sociedad sabían cómo manejarla.

El final del stalinismo y del zhdanovismo no devolvió la vida a los muertos pero el nuevo régimen al menos les restituyó el honor y a los vivos les proporcionó mejores condiciones de vida. Lo que no pudo ser revivido fue el sentimiento de libertad y relajación que permitió al arte soviético continuar la tradición de la vanguardia prerrevolucionaria y convertirse en la vanguardia mundial por sí misma. Después de años de terrorismo, terrorismo cultural incluido, las aspiraciones eran muy humildes: si no la verdad, al menos no mentiras; si no hay avance de acuerdo a la vanguardia internacional, al menos no caer en los estereotipos del arte oficial; si no la realidad tal como es, al menos no la realidad pintada color de rosa; si la realidad no podía ser cambiada, al menos hacerla soportable para la gente.

Debemos tomar en cuenta que Stalin fue condenado y no Zhdanov. Las resoluciones de éste nunca fueron revocadas, aún cuando sus víctimas recibieron algún tipo de reparación. Nadie rescindió la declaración de Zhdanov en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos ni su canonización del realismo socialista. En los años siguientes, se hizo una más flexible interpretación de éste pero no se negó nunca.

De cualquier forma, hubo un cambio fundamental. Al menos al principio, el control policial sobre la cultura se desvaneció así como el miedo de condena a los temibles campos en Siberia. Algunos de esos métodos y el miedo habrían de regresar más tarde.

Con la llegada de Khrushchev al poder se adoptaron medidas urgentes en el plano exterior e interior. En el primero, se trató de disminuir la tensión entre los dos bloques (con la conclusión del armisticio de Corea) y prevenir la crisis que la desaparición del jefe supremo podía causar en los países de Europa del Este. Moscú se reconcilió con el presidente yugoslavo Tito e impuso una política liberalizadora similar a la que intentó aplicar al interior. Al hacer esto, precipitó la crisis de los regímenes más débiles como Hungría y Polonia.

Al interior, se concedió una amnistía parcial a los pocos días de morir Stalin y se revisó el código penal suprimiendo la responsabilidad criminal para ciertos "delitos económicos". La amnistía -limitada a las penas inferiores de cinco años- benefició casi exclusivamente a los delitos comunes. En el terreno económico, se buscó disminuir la carga impositiva a campesinos descontentos así como la cuota de entrega obligatoria al Estado. Se aumentaron los precios agrícolas y disminuyeron los precios al consumidor. Se redujo el presupuesto de defensa y se paralizó la política de "grandes obras" practicada por Stalin (realizada en gran medida con mano de obra de los campos de concentración). Estas y otras disposiciones mejoraron algo la

situación económica y junto a la disminución de la represión y cierta apertura en la vida cultural, permitieron al equipo de Khrushchev ganar credibilidad en todos los sectores sociales.

El relajamiento de los criterios ideológicos, la creciente independencia de los estudios en la aprobación de los guiones, la inexistencia de El Espectador único y la incertidumbre acerca de quién se convertiría en éste llevaron a un aumento en la producción a 40 cintas en 1954 (28). Todavía ese año se hicieron ocho cintas de representaciones teatrales (29). También ese año debutaron directores egresados del Instituto Estatal de Cine (VGIK) Yakov Segel y Vasili Ordynsky con el mediodiámetro Alarml (Perepolokh), se dio crédito de co-dirección a Sergei Paradzhanov en la cinta de fantasía English y Vladimir Alov y Alexander Naumov realizaron su primera cinta profesional, Juventud Incansable (Trevozhnaya molodost). Vladimir Basov por su parte, realizó la cinta Escuela de Coraje (Shkola muzhestva). En ambos casos, el tema era la juventud durante la revolución, sin ninguna intención subversiva. Pero los primeros cambios comenzaban a aparecer: en lugar de los deíficos líderes en uniformes de desfile, se proyectaban héroes anónimos. La revolución no era más el trabajo de uno o unos cuantos genios sino el producto de una rebelión romántica. Los camarógrafos usaban cada vez menos la pose monumental y abandonaron el punto de vista único para cada escena. En cambio, tomaban la misma escena desde varios ángulos, tratando de capturar el ritmo de la historia, aunque no podían librarse de los vicios y limitaciones de su educación.

El gran éxito del año fueron dos cintas basadas en Chejov, Anna alrededor del cuello (Anna na sheye) y El Cerillo Sueco (Shvedskaya spichka), dirigidas por Isidor Annensky y K. Yudin respectivamente, así como la comedia dirigida por Mikhail Kalatozov Amigos de Verdad (Verniye druzya), cuyo guión estuvo dos años y medio en algún escritorio del Ministerio de Cultura y no fue aprobado sino hasta la muerte de Stalin. La sátira en esta cinta era, para su momento, muy nueva y fresca al abordar la reeducación de un académico durante un viaje con sus amigos. La monumentalidad fue abandonada y reinterpretada en algunos casos. Heifitz filmó su épica La Gran Familia (Bolshaya semya), en color y en forma muy tradicional pero con la intención de dar algo de vida al guión aprobado y de elogiar a "la gente simple".

EL DESHIELO

Lo que comenzaba a tomar fuerza y a ocupar un lugar al frente de la cinematografía soviética era parte de un movimiento más amplio, relacionado con los cambios en la atmósfera política. Ilya Ehrenburg publicó la primera parte de su libro "El Deshielo", que daría nombre a toda una época. Después de un áspero debate, se aprobó la ejecución de la 10ª sinfonia de Shostakovich, que reinstituía al artista el derecho de comunicar un sentido trágico de la existencia. La primera rehabilitación de escritores y artistas condenados en las resoluciones de 1946-48 ocurrió. Anna Akhmatova, participó en el Segundo Congreso de Escritores Soviéticos realizado- 20 años después del primero- en 1954.

La decisión de depurar y reorganizar el aparato policiaco, sometiéndolo a organizaciones del partido, puso en marcha un proceso cuyas consecuencias no podían preverse. Comenzó una investigación sobre los crímenes de Beria y otros jefes de la policía política. La figura de Stalin no se tocaba aunque cada vez se hacía más evidente su participación directa en estos crímenes. En 1954-55 fueron liberados y rehabilitados miles de funcionarios de todos los niveles del partido y del Estado y reintegrados a puestos importantes. Uno de estos funcionarios, Snegov, fue nombrado jefe adjunto del departamento político de Gulag desde donde reunió amplia documentación sobre los crímenes de Stalin y la dirigió personalmente a Khrushchev.

La acumulación de pruebas y revelaciones hacían cada vez más inevitable abordar, al menos al interior del partido, la "cuestión de Stalin". La presión del pueblo, informado vagamente de la liquidación y los crímenes de Beria, iba en aumento. Gracias al nuevo clima de libertad en el país, muchos familiares de las víctimas se dirigieron en cartas individuales a la dirección del partido reclamando la revisión de cada caso. En 1955 la dirección del partido decidió crear una comisión especial para investigar el conjunto del problema, la Comisión Pospelov. Sus conclusiones fueron aterradoras aunque sólo consideraba crímenes de Stalin los cometidos contra leninistas fieles y excluía los concernientes a los miembros de las oposiciones bujarinista, trotskysta y zinovietista además de ignorar la represión contra personas o grupos ajenos al partido.

La industria filmica debía ser reconstruida al igual que todas las otras áreas de la cultura. "...tenemos frente a nosotros años de demolición, años de construcción ardua y de reconstrucción" (30), declaraba M. Romm en septiembre de 1954. Comenzó entonces una "fiebre" por volver a filmar. Todos los directores comenzaron a trabajar (excepto el enfermo Dovzhenko). La filmación de obras de teatro continuó (13 en 1955), (31), pero terminó con las primeras órdenes para televisión en 1956. Eldar Ryazanov apareció entre los directores de estas filmaciones.

Ermier, con Una Historia Interrogada (Nektonchannaya povest'), y Raizman, con Lección de Vida (Urok zhizni) trataron de introducir un conflicto emocional a la temática tradicional y obtuvieron inmensa popularidad. Los clásicos también fueron llevados a la pantalla: Chéjov, Kuprin, Lermontov, incluso una versión de Otelo, de Shakespeare, dirigida por Yutkevich. El número de cintas para jóvenes aumentó y muchas cintas proyectaban conflictos reales y admitían la existencia del crimen, como El Caso Rumyantsev (Delo Rumyantseva), dirigida por Heifitz. También se presentaron los primeros trabajos de directores como Samson Samsonov con El Grillo (Poprigunya), basada en una historia de Chéjov; Stanislav Rostoski debutó con La Tierra y el Pueblo (Zemlya i lyudi) y Yuri Ozerov realizó El Hijo (Syn), las dos en blanco y negro, expresando con su rechazo al color el rechazo al academicismo.

No todos los directores debutantes eran jóvenes- sólo Alov y Naumov tenían menos de 30 años cuando hicieron su debut-. Por lo tanto, el lema "paso a la juventud" debe ser visto en su contexto puesto que durante las dos décadas anteriores resultó casi imposible que algún joven comenzara su propia carrera como director.

Los estudios en las regiones no rusas de la Unión Soviética aumentaron su producción y obtuvieron dos éxitos con Saltanat, dirigida por Vasili Pronin y La Derrota del Emirato (Krusheniye emirata), dirigida por Vladimir Basov. Sin embargo, el trabajo más relevante es el mediometraje en blanco y negro realizado por dos directores georgianos, Tengis Abuladze y Revaz Chkheidze, El Burrito de Magdana (Lurdzha Magdany). Era la primera expresión cultural nacional de una república no rusa en años. Desde ese momento, el cine de las repúblicas que conforman la Unión Soviética permanece como una gran fuerza en la industria soviética en su conjunto.

La pregunta que todos se hacían era ¿quién iba a retomar la herencia de los clásicos del cine de vanguardia? Era evidente que el realismo en color de los años cincuenta no se comparaba con la fuerza del blanco y negro de los fundadores. Al tomar el camino hacia atrás, que también abriría el camino hacia adelante, los cineastas encontrarían nuevos senderos de expresión propia.

CAPITULO 3

CINE SOVIETICO: 1956-1963

El estreno en octubre de 1956 de la cinta de Kalatozov Cuando Pasan las Cigüeñas (Letvat zhuravli), marcó un momento significativo en el desarrollo del cine soviético de ese periodo. Basada en la obra de teatro de Viktor Rozkov, la cinta mostraba temas tabú como la desgracia de la guerra, la muerte, la traición, la culpa y la redención. Tanto Kalatozov como su camarógrafo Urusevsky habían realizado varias cintas adheridas a la línea estalinista (La Conspiración de los condenados, Amigos de verdad).

El lenguaje fílmico de esta cinta no representaba tanto un avance como un recordatorio de la herencia de la vanguardia de los veinte y una antología de distintos estilos de dirección, incluyendo citas de directores contemporáneos tales como Akira Kurosawa y Marcel Carné. La principal virtud de esta cinta fue recordar a los espectadores la fuerza del blanco y negro y del montaje utilizados para describir ciertos aspectos trágicos de la historia soviética, prohibidos durante muchos años. La historia de un noviazgo roto por la partida del novio a la guerra y su muerte en ella sirvió como marco para que el público encontrara en esta cinta algún elemento de identificación. Los seres queridos y perdidos en la guerra cobraron vida de nuevo en la pantalla y en un estilo nada sentimentalista, Kalatozov consiguió una catarsis de los espectadores que de pronto vieron caer la barrera entre el arte y la vida real.

Tomó casi cinco años y varias cintas para que el cine soviético llegara a este punto. Junto con las nuevas cintas aparecieron nuevos nombres debido en primer lugar al aumento en el volumen de producción. En 1956, Vasili Ordiynsky hizo su debut con la cinta Un Hombre Nace (Chelovek rodilsya), que introdujo al esquema de los héroes del cine un nuevo personaje, la madre soltera, y presentó sus problemas dentro de una sociedad puritana y tradicionalista que estaba constituida en su mayoría por mujeres a causa de la guerra. Marlen Khutsiev dirigió su primera cinta en el estudio de Odessa, Fri mavera en la Calle Zarechna (Vesna na Zarechnoi uliotse-1956), acerca del amor entre un obrero y una maestra en un tono narrativo muy poco convencional, característico de los cineastas jóvenes. Esta cinta llamó la atención no solo por su director sino por la diferente forma de aproximarse a temas de jóvenes. El trabajo de Alov y Naumov fue ese año. Favq! Korchaqin, intentó presentar una distinta visión de la revolución, a través del un héroe romántico y ascético que provocó grandes debates en la prensa debido a la intromisión en un tema considerado intocable hasta entonces.

El año 1956 fue también el año del Vigésimo Congreso del Partido Comunista de la U.R.S.S., en el que Khrushchev presentó su reporte acerca de los crímenes de Stalin y del periodo del culto a la personalidad. Gradualmente, el país entero comenzó a criticarse a sí mismo y a saber con exactitud el destino de todos aquellos que desaparecieron durante esos años. La dirección del partido optó por no hacer pública esta información en el XX Congreso, previsto para febrero de ese año, y se limitó a hacer

una crítica general de las violaciones de la legalidad socialista y del culto a la personalidad. A los pocos días, sin embargo, el secretariado del comité central dio instrucciones para que el documento fuera leído en reuniones de responsables de partido y, después, decidió su lectura en reuniones de base a puerta cerrada y finalmente, en asambleas populares. De esta forma, millones de soviéticos tuvieron conocimiento del "informe secreto".

El debut conjunto de Lev Kulidzhanov y de Yakov Segel con la cinta Así fue Como Empezó (Eto nachinalos tak), una cinta acerca de jóvenes, fue realizada también en el estudio de Odesa. En ese tiempo, como en todas las períodos de apertura, los estudios en Ucrania fueron uno de los centros donde se nacían nuevas propuestas filmicas. Alov y Naumov trabajaron en Kiev al igual que Vladimir Braun, que dirigió ahí su última cinta Malva en 1956.

Con el XX Congreso se abrió un período de grandes esperanzas que con el tiempo fueron quedando olvidadas al revelarse en la práctica los límites y contradicciones de la desestalinización, implícitos en el "informe secreto" y las resoluciones del Congreso. El informe proporcionó datos que demostraban que el régimen de Stalin tenía poco o nada que ver con el socialismo al no contener la condición elemental de éste: un poder democrático de los trabajadores, poseedor efectivo de los medios de producción y gestor de la sociedad. Lo que existía era la primera versión del Estado totalitario "...cuya novedad esencial consiste en integrar la totalidad de las relaciones sociales, y en primer término las relaciones de producción, en un mecanismo

Único regido por el principio del centralismo y la cooptación, con eliminación absoluta de todo cauce democrático de participación." (32). En este sistema no había posibilidad de colaboración de ningún sector y el socialismo solo existía en la propaganda. Pero mientras el "informe secreto" demostraba esta realidad, tanto en él como en las resoluciones del Congreso se afirmaba que aquello era socialismo. El stalinismo consistía, según el informe, en aberraciones que, una vez eliminadas, permitirían al socialismo continuar su marcha triunfal.

Era evidente en el informe que la democracia no existía pero las resoluciones del XX Congreso pretendían desarrollarla, es decir desarrollar lo inexistente. Y la dirigencia no toleraba ninguna crítica a su concepción del fenómeno staliniano. Su idea central de una nueva época era una mayor libertad para que la gente expresara sus opiniones pero sobre la base de que correspondía al partido, más exactamente a su dirección, tomar todas las decisiones.

No tardó mucho en florecer un nuevo cine soviético pero tampoco tardaron mucho en aparecer sus restricciones y obstáculos. La revolución en Hungría no fue lo único que los tanques soviéticos aplastaron ese año, también pusieron un alto en la apertura post-stalinista de la cultura. En mayo de 1957, Khrushchev dejó perfectamente claro a los líderes de la Unión de Escritores que no gozarían de la libertad de sus colegas en Hungría y Polonia, al menos por un tiempo, y que su mano estaría

firme para controlar cualquier situación que se presentara. Cuando Pagan... se salvó solo gracias al enorme éxito internacional que obtuvo.

Poco tiempo después del Congreso, las crisis húngara y polaca sirvieron de prueba para revelar los límites de la política de Khrushchev. En cuanto Hungría declaró el fin del régimen del partido único y el poder a los comités obreros, Khrushchev ordenó al ejército soviético intervenir y aplastar el movimiento. En Polonia se detuvo la intervención en el último minuto gracias a que se controló políticamente la situación. Las resoluciones del XX Congreso que declaraban su respeto a la autonomía de todos los países socialistas, fueron pisoteadas con estas dos acciones. A partir de esto, la oposición al interior del PCUS contra Khrushchev aumentó hasta llegar al fallido intento de Malenkov, Molotov y Kaganovitch, firmes stalinistas, de desbancarlo. El grupo fue eliminado pero la corriente en contra continuó. Al mismo tiempo disminuyó su popularidad debido a las promesas incumplidas de democratización y al fracaso de sus medidas económicas, improvisadas y unipersonales. En particular las reformas agrarias que fracasaron y llevaron a la URSS a la crisis agrícola de 1963 cuando por primera vez en su historia, debió importar trigo utilizando sus reservas de divisas y de oro que debilitaron aún más la economía. Khrushchev intentó instaurar un poder personal similar al de Stalin pero no contaba con el apoyo del poder policiaco ni el carisma histórico de éste. La credibilidad de Khrushchev desapareció: los de arriba lo detestaban y no le temían; los de abajo se sentían defraudados y

no le tomaban en serio. Al exterior, a pesar de algunos logros, la crisis de los cohetes en Cuba y la ruptura con China fueron dos motivos más de crítica para Khrushchev.

La producción de cintas permaneció en el nivel anual de 100 (33), de las cuales sólo un tercio eran en color, pero el desarrollo de la libertad de dirección se congeló. Al igual que en otros países de Europa del Este, la lucha para lograr al menos esa libertad se convirtió en la clave de este y los subsecuentes periodos.

Es por esto que la segunda cinta de Kulidzhanov y Segel, La Caga en la que Vira (Dom v kotorom ya zhivu-1957), fue más la excepción que la regla. Aun cuando fue realizada poco después que Cuando Pasan..., su estilo era totalmente distinto, revelando la influencia de una narración sin emociones (como en el cine británico), del neorrealismo y un notable desprecio por la pompa y la circunstancia. Narraba la historia de los habitantes de un suburbio moscovita antes, durante y después de la guerra, describiéndolos con el claro interés por lo ordinario de sus vidas, característico del periodo post-stalinista. Con esta cinta, el punto de vista de la generación más joven finalmente tomó su lugar en el cine soviético. Sin embargo, poco después algunos de los miembros de esta generación se convertirían en voceros del gusto oficial. Entre los que no se convirtieron al oficialismo está Mikhail Kalik quien en 1958 realizó Plumas (Yunost nashikh otsov) y Ataman Kord, y más tarde asumiría una posición prominente en el cine soviético.

La nueva generación incluía también a Eldar Ryzanov, creador de las comedias Noche de Carnaval (Karnavalnaya noch-1956), y Muchacha sin Domicilio (Devushka bez adresa-1957), y Stanislav Rostoski quien realizó Estrellas de Mayo, (Mavskie zvezdy-1959), acerca de la liberación de Checoslovaquia en 1945. Esta cinta, junto con Oleko Dundich (1958), de Yugoslavia y la URSS, marcó el inicio de la etapa de las coproducciones. Estas, sin embargo, eran vistas como intercambios culturales y ningún producto valioso surgió de ellas.

La mayoría de los viejos directores se suscribieron al "nuevo concepto pedagógico", que incluía, sobre todo, la confirmación de Lenin como el único líder y la purga del culto a Stalin de la percepción de la revolución. Como resultado de esta política se produjeron muchas cintas sobre Lenin, de las que sobresalen Historias Acerca de Lenin, (Rasskazi o Lenine-1957), de Sergei Yutkevich, El Primer Día (Den perviy-1958), de F. Ermler, y Los Soldados Marcharon (Shli soldaty-1958), de Leonid Trauberg. Esta generación también realizó cintas acerca de los ya probados clásicos rusos de la literatura.

La respuesta de la intelectualidad soviética a la miniapertura khrushcheviana comenzó desde 1953 cuando, especialmente en la literatura, aquella asumió su papel de conciencia crítica de la sociedad.

El crítico literario V. Pomerantsev fue el primero en dar una muestra de esta nueva actitud al publicar en la revista Novy Mir (dic.1953) el artículo "Acerca de la sinceridad en la

literatura", donde reclamaba el derecho a decir la verdad. Al año siguiente se publicó "El Deshielo" de Ilya Ehrenburg en el que se hacía una despiadada crítica de la burocracia, tema que se convertiría en el principal de la literatura contestataria. La obra de teatro "Los Invitados" fue prohibida al segundo día de representación porque uno de sus personajes representaba un funcionario del régimen y era insultado y despreciado por su familia. La censura se endureció, se destituyó a los directores de las revistas Novy Mir y Oktyabr, y durante el II Congreso de escritores (dic.1954), se atacó a los contestatarios, pero después del XI Congreso del partido, la oposición cobró nueva fuerza. Se intentó la creación de una organización autónoma de escritores en torno a la revista Literaturnaja Moskva. Oktyabr publicó el poema de Evgeni Evtuschenko "Estación de invierno", donde se criticaba a los "herederos" de Stalin por haber esperado su muerte para criticarlo y denunciarlo. La corriente de crítica hacia la burocracia se reforzó y aparecieron varias novelas donde los burócratas eran presentados como seres oportunistas, despreciables y corruptos. Cuando los stalinistas organizaron una reunión para condenar una de estas novelas, los contestatarios la convirtieron en una asamblea de protesta contra la injerencia burocrática en el arte.

Los acontecimientos en Hungría (tratados más ampliamente en el apéndice B) y Polonia tensaron aún más el ambiente y radicalizaron la crítica. Cuando se conoció la represión en Hungría se exigió información veraz acerca de los hechos. Estudiantes de la Universidad Lomonosov de Moscú consiguieron que en una asamblea se votara una resolución que exigía la discusión

del problema húngaro a la luz del marxismo-leninismo. Por esto, 150 estudiantes fueron expulsados de la Universidad acusados de vandalismo.

Esta pequeña rebelión de la intelligentsia, y en particular de escritores y estudiantes, alarmó a los desestalinizadores soviéticos y los conservadores recuperaron terreno. La represión no se hizo esperar y, en especial en Leningrado, fueron expulsados muchos estudiantes y profesores de los centros docentes. La prensa, compuesta sólo por órganos oficiales, se pronunció contra "...los ataques contra el fundamento mismo de nuestra cultura (...) el espíritu de partido y el realismo socialista." (24). Pero las actividades opositoras no disminuyeron. En 1958 Boris Pasternak publicó en Occidente "Doctor Zhivago" y aceptó el Premio Nobel, convirtiéndose en blanco de una violenta campaña denigratoria que pretendía también aislar a otros autores. Los escritores jóvenes comenzaron a editar revistas clandestinas (samizdat, o fuera del Estado) con efímera vida pero constantes renovaciones.

El soporte más seguro para revivir al cine soviético a finales de los cincuenta y principios de los sesenta fue la nueva literatura soviética, que aprovechó el deshielo posterior a la muerte de Stalin para dar un fuerte impulso a la nueva generación. Esto fue realidad aún cuando aquí también se dejó sentir el viento helado de 1957 (año siguiente de la represión por las tropas soviéticas de la rebelión en Hungría). La batalla de los escritores por su derecho a un concepto personal e

individual de su arte y de la vida había comenzado. sus éxitos y errores probaron ser característicos del desarrollo futuro de la cultura soviética.

El primer director de cine que buscó y encontró apoyo en esta dirección fue Moisei Schweitzer, cuya cinta Sasha entra a la Vida (Sasha vstupayet v zhizn-1957), acerca de la vida en una granja colectiva, se basó en uno de los más exitosos libros de la "nueva prosa" de Vladimir Tendryaev, "Nudo Apretado". Por su parte, Vladimir Vengerov filmó una notable novela de la época, "Mi Pueblo", de V. Nekrasov, pero en este caso fue claro que el cine no tenía permitido lo mismo que la literatura. Por su parte, el actor Sergej Bondarchuk dirigió la historia de Shokolov, Qesting de un Héroe (Sudbacheloveka-1959), acerca de un prisionero de guerra soviético en un campo de concentración nazi.

La siguiente cinta de Marien Khutsiev, Dos Fédora (Dva Fedora-1959), examina la vida urbana de la posguerra a través de la historia de un soldado desmovilizado y un niño sin casa. Por su parte, El Comunista (Kommunist-1957), de Yuli Raizman es un ejemplo del nuevo concepto pedagógico. De hecho, es un modelo del nuevo realismo socialista cinematográfico del periodo post-stalinista aunque difiere de otras cintas de este estilo en la caracterización del héroe: no es un comandante sobrehumano sino un simple ser humano con una sincera convicción por la causa soviética.

La Balada del Soldado (Ballada o soldate-1956), de Chukhra: fue un exitoso intento de escapar de la atípica historia poética de una persona ordinaria. El lenguaje poético de esta cinta es verdadero en su humanismo y en su simplicidad -una vez más en blanco y negro. El mejor resultado visual de este periodo es la cinta La Carta que no fue Enviada (Neotpreviennoe pismo-1939), de Urusevsky (camarógrafo y codirector) y Kalatocov. La historia de un grupo de geólogos huyendo de un incendio en la taiga siberiana es el pretexto para presentar la supremacía del elemento visual en la cinta. Es una cinta significativa pero encontró pronto el rechazo oficial.

Los eventos tomaban giros interesantes en la industria fílmica de las repúblicas interiores. Doce cintas fueron realizadas en Turmenistán entre 1955 y 1965, en Uzbekistán, 26; más de 40 en Armenia y más de 50 en Azerbaiján (35). Georgia fue la más significativa artísticamente. La sorpresa la dio el nacimiento del cine en Lituania que pronto encontraría su propio estilo, basado en sus tradiciones poéticas y artísticas. La figura central de esta industria fue Vitautas Zha'akevichius. En 1960, obtuvieron su primer éxito internacional con Héroes Vivientes (Ziviye geroi), cinta acerca de la vida de los niños durante la guerra.

La controversia alrededor del premio Nobel de Pasternak fue la prueba de que la des-stalinización de la URSS no seguía un plan definido sino que era resultado de la lucha interna. La cultura era uno de los campos de batalla y, por lo tanto, el cine también. Nuevos nombres comenzaron a aparecer incluyendo el de un

recién graduado del Instituto Estatal de Cine, Andrei Tarkovsky (nacido en 1932), quien ganó atención por su cinta de graduación Máquina de Vapor y Violín (Mashin i evrioka-1960), realizada en colaboración con Andrei Konchalovsky (n.1937). Narra la historia de la relación entre un niño que toca el violín y un obrero, y la influencia que ejerce el uno en el otro. Algunos otros son Geroji Danelia (n.1920) de Georgia e Igor Talankin (n.1927), quienes hicieron su debut conjunto con la cinta Serjosh (1960). Después de más de diez años, la segunda parte de Iván El Terrible apareció en las pantallas aunque pasaría mucho tiempo antes de la completa rehabilitación de Eisenstein. La tercera parte, como ya se mencionó, fue destruida cuando ya cuatro rollos habían sido ecitadas.

Cuando en 1958 se inauguró en Moscú un monumento a Mayskovski, un pequeño grupo de escritores comenzó a reunirse al pie de éste para hacer recitales y entablar debates literarios. A pesar del ambiente moderado que reinaba en estos debates, las autoridades intervinieron a medida que el número de asistentes aumentó. Cualquier actividad sin control oficial seguía siendo considerada subversiva.

Con el pretexto de un supuesto intento de asesinar a Khrushchev, la KGB (Komitet Gosudarsvennoy Bezopasnosti en ruso, o Comité para la Seguridad del Estado) realizó una redada en una de estas reuniones y fueron prohibidas para siempre. Tres escritores (Kuznetsov, Ossipov y Bachstein) fueron arrestados y condenados a cinco y siete años de trabajos forzados. Los opositores realizaron, en protesta, reuniones y recitales en la

plaza Maiakovski, en la Pushkin y frente a la biblioteca Lenin, justo enfrente del Kremlin, el mismo día de la inauguración del XXII Congreso del partido.

A finales de 1958 cobró forma y fuerza un movimiento social que sería determinante para el establecimiento de la pugna soviético-norteamericana en los siguientes años: la revolución cubana. Encabezada por Fidel Castro y Ernesto "Ché" Guevara, esta insurrección consiguió derrocar al dictador Fulgencio Batista y tomar el poder el día 19 de enero de 1959. La Unión Soviética expresó desde un principio su simpatía hacia Castro y sus seguidores, lo que obviamente causó la animadversión norteamericana. Los conflictos que surgieron a raíz de esta revolución entre las dos potencias, llevarían al mundo al borde de la guerra en más de una ocasión.

Entre el 17 y el 20 de abril de 1961 se llevó a cabo una invasión a Cuba en Bahía de Cochinos, al sur de la isla. Las fuerzas armadas cubanas derrotaron a los invasores en tres días pero con grandes pérdidas humanas. La tensión entre la Unión Soviética y los Estados Unidos aumentó por las acusaciones tanto cubanas como soviéticas de que las fuerzas invasoras habían sido equipadas y entrenadas en la península de Florida, donde la población cubana es abundante. Khrushchev envió al presidente John F. Kennedy un mensaje en el que afirmaba que su país enviaría a Cuba toda la asistencia necesaria para su defensa y llamaba a los Estados Unidos a evitar que el conflicto se tornara incontenible. Kennedy respondió a su vez negando la participación y asistencia norteamericana en la invasión pero afirmando que Estados Unidos

defendería el hemisferio ante cualquier ataque externo. Con la derrota de las fuerzas invasoras, terminó la crisis y la tensión disminuyó un poco al menos mientras que el gobierno cubano se fortaleció.

El 13 de agosto de 1961 la frontera que dividía la ciudad de Berlín (en territorio perteneciente a la República Democrática Alemana) fue sellada con alambre de púas y sólo se dejaron 13 puntos de cruce a lo largo de la misma. Esta acción fue tomada por las autoridades alemanas orientales para dar fin a la llamada crisis de Berlín, desencadenada por las supuestas agresiones del gobierno de Alemania Occidental, encabezado por Konrad Adenauer. A partir de este momento, los ciudadanos de Berlín Oriental requerirán permiso especial para cruzar hacia la otra zona de la ciudad. La reacción del pueblo berlinés fue hostil hacia esta medida y durante los primeros días de cerrada la frontera, hubo varios intentos de cruzar al otro lado pero tanto el ejército como obreros armados fueron encargados de impedirlo. Entre el 17 y el 18 de agosto se erigió un muro a lo largo de la frontera y se declaró una zona restringida 100 metros a los lados del mismo.

En diciembre del mismo año tuvo lugar otro evento que marcaría el curso de la relación del primer país socialista en América Latina, Estados Unidos y la URSS. Este fue la declaración de Fidel Castro de que Cuba se transformaría en una sociedad socialista en la que no habría elecciones que distrajeran al pueblo de la construcción del socialismo. Este anuncio provocó que Cuba fuera expulsada de la Organización de Estados Americanos

por iniciativa de E.U. y, al mismo tiempo, aceptada en el COMECON, organismo de apoyo económico regimentado por la URSS y en el cual sólo tienen cabida países socialistas.

Para revitalizar su ya debilitado poder, Khrushchev debió enfrentar a las corrientes más stalinistas del partido que aprovechaban la crisis económica para minar su autoridad. Entonces Khrushchev intentó conseguir apoyo entre las corrientes reformadoras que luchaban por abrirse paso. Igualmente enfrentados entre sí, los nuevos economistas permitieron, al exponer sus propuestas, que surgiera una discusión en torno a la crisis económica. Esto dio lugar a que otras disciplinas comenzaran procesos de revisión y discusión del estado de cada materia (por ejemplo, en la historia). Aparecieron artículos, libros y testimonios que permitieron esclarecer -aunque sin llegar a las causas esenciales- diversos aspectos de la política de Stalin, en particular la represión.

Lo mismo sucedió en el campo literario. Las elecciones para la dirección de la Unión de Escritores, en abril de 1962, por primera vez con voto secreto, dieron por resultado la derrota de los viejos conservadores y la promoción de jóvenes autores. El punto culminante de este movimiento llegó con la publicación, autorizada oficialmente, de "Un día en la vida de Ivan Denisovitch" de Alexander Solzhenitsyn, en la revista Novy Mir. El autor, hasta entonces desconocido, se volvió una celebridad. Por primera vez, el ciudadano soviético pudo enterarse, por una

publicación autorizada, de la realidad de los campos de concentración stalinianos a través del testimonio de un escritor que la había padecido.

La literatura soviética contemporánea continuó su labor de liberar al cine de los vínculos con el pasado, empujándolo a confrontar el presente en forma auténtica. Las cintas El Isobro Mónico (Chudotvornaya-1960), y Juicio (Sud-1962), de Vladimir Shubin se basaban en historias cortas de Tendryakov. La novela de V. Aksyonov, "Boleto al Sol", con un aire muy cercano al escritor norteamericano J.D. Salinger (autor de "El guardián entre el centeno", entre otros), perdió mucho de su encanto en la versión filmica de A. Zarkhi, Mi hermano Menor (Moy mladshiy brat-1962). Intentos de otros cineastas también fallaron al trasladar obras literarias al lenguaje filmico. Sin embargo algunos como Anatol Efros, con Dos en la Estepa (Dvoya stepi-1962), de E. Kazakevich, y Larissa Shepitko con su primera cinta Calor (Zno-1962), basada en una historia de Chengis Aitmanov, obtuvieron un reconocimiento importante.

La mejor de estas adaptaciones fue la cinta basada en una obra de V. Bogomolov, La Infancia de Iván (Ivanovo detstvo-1962), que marcó el debut de Andrei Tarkovsky como director profesional. Andrei Tarkovsky nació en la República Rusa en 1932, hijo del poeta Arseniy Tarkovsky. Asistió y se graduó en el Instituto de Cinematografía en 1961. Su primera cinta, La Infancia de Iván obtuvo el primer lugar en el Festival de Venecia en 1962. Su segunda cinta, Andrei Rublev, ganó un premio en el Festival Internacional de Cannes, Francia, en 1966. Sus trabajos

subsecuentes, Solaris (1972), El Espejo (1974) y Stalker (1979), han recibido muchos comentarios favorables en todo el mundo. Durante el rodaje de Nostalgia en Italia en 1983, decidió no regresar a la URSS. Su última cinta, El Sacrificio, ganó el premio del jurado en el Festival de Cannes en 1986. Tarkovsky murió de cáncer en París durante diciembre de 1986.

Ocho meses después de obtener su diploma en el Instituto de Cinematografía, Tarkovsky realizó La Infancia de Iván, basada en una historia de V. Bogomolov, que, según Tarkovsky, era una obra que no parecía estar relacionada con el desarrollo estático de su esencia literaria y por lo tanto permitía elaborar una adaptación visual directa del texto. Mas aún, de acuerdo a Tarkovsky, la adaptación le daría la intensidad estática del sentimiento que transformaría la idea de la historia en una verdad de la vida.

En primer lugar, la obra plantea la suerte del personaje central, a quien seguimos hasta su muerte. Otros argumentos han sido contruidos de esta forma pero, en este caso, la muerte tiene significado particular: es ahí cuando la historia termina. Usualmente, los autores continúan un poco más la historia pero no aquí. La vida de Iván se convierte en el medio para percatarnos de la monstruosidad de la guerra.

Su tema era la guerra, que se había convertido en tema esencial en la literatura y el cine soviéticos y en general de Europa del Este en el periodo posterior a Stalin. Repentinamente era posible hacer uso de un estilo narrativo moderno y, en una velada oposición a la monotonía del realismo socialista,

presentar al hombre en sus dimensiones humanas y enfrentándose a conflictos reales. Tarkovsky fue más allá que cualquier otro en esta dirección. En esta cinta, muestra rasgos que serían esenciales durante su obra posterior y que le darían un sello característico (largos tiempos muertos, la constante del agua, la soledad y el sentido de la vida y de las convicciones). Su ...Iván, un muchacho privado de su infancia debido a la guerra y cuya mente se revuelve con desesperación frente a la realidad que enfrenta, es una cinta realizada con las técnicas más modernas de la época y la intención artística más fresca de su tiempo, mezclando realismo, expresionismo y surrealismo. El éxito internacional de esta cinta debe mucho al trabajo de su camerógrafo, Vadim Yusov. Este mismo éxito proyectó a Tarkovsky al frente de los cineastas soviéticos y lo protegió, al mismo tiempo, de la crítica y rechazo oficiales.

En 1961, otras dos cintas parecían indicar que el cine soviético se colocaba a la par que la literatura y comenzaba a asumir su rol en el proceso que, se creía, llevaría a la Unión Soviética al socialismo democrático. Cielo Claro (Chistoye nebo), dirigida por Grigori Chukhrai pertenece en el espíritu y la forma a las series pedagógicas de los sesenta, pero en manos de Chukhrai, la historia de un piloto que es víctima de falsas acusaciones y de la persecución stalinista, adquiere un tono distinto y termina hablando en un tono similar al de "Un día en la vida de Ivan Denisovitch". Aún cuando mantenía la pesadez del mensaje doctrinario, causó un gran impacto en la Unión Soviética.

El hecho de que el director obtuviera la aprobación y el apoyo económico para la realización de esta cinta, ocasionó que muchos abrigaran esperanzas acerca de una supuesta apertura real.

De mayor importancia desde el punto de vista de la búsqueda del yo, y enfocada a un público más restringido, fue la cinta Nueve Días en un año (*Devyat dnei odnogo goda*), dirigida por Mikhail Romm, el mismo que en los treinta realizó dos notables cintas acerca de Lenin (de las cuales, en 1955, Romm mismo eliminaría todas las partes de Stalin). Esta cinta, basada en un guion de Khramovitskiy, adoptaba el punto de vista filosófico de sus protagonistas, dos científicos con temperamentos muy distintos, rivales frente a la misma mujer, que revelan sus sueños y dudas al enfrentar el éxito y la muerte. Romm consiguió capturar el estado de ánimo de la sociedad soviética e hizo un esfuerzo por llegar a una nueva manera de aproximarse a sus problemas, que ya no podían solucionarse con lemas grandiosos y optimismo falsificado.

Otras dos cintas también tuvieron su parte en este pequeño periodo de esperanza. Yo, Abuela, Ilika e Ilarion (*Ya, babushka, Ilika i Ilarion-1962*), de T. Abuladze, inspirada por el folklore georgiano, y Hombre Sigue al Sol (*Chelovek idet za solntsen-1967*), dirigida por Kalik y realizada en color en los estudios de Moldavia. En el contexto del cine soviético, el trabajo de Kalik es verdaderamente revolucionario en su intención de volver a la inspiración de la vanguardia y su concepto del cine como un arte visual.

En los últimos días de octubre de 1962 estalla un conflicto que se conocería como la crisis de los cohetes. Este se dio por el establecimiento en Cuba de bases militares y de cohetes soviéticas. Los Estados Unidos reaccionaron con protestas en la Naciones Unidas argumentando que su seguridad estaba en riesgo, declarando "cuarentena" (bloqueo) naval a Cuba para impedir el suministro militar a la isla y movilizándolo sus tropas. Después de dos semanas de tensión mundial y negociaciones bilaterales, hubo de ser necesaria la intervención del secretario general de la O.N.U., U Thant para que la URSS aceptara desmantelar las bases bajo supervisión internacional.

Casi simultáneamente a la publicación de la novela de Solzhenitsyn, V. Nekrasov publicó el reporte de su estancia en los Estados Unidos titulado "Ambos Lados del Océano". La preface de la Treceava Sinfonía de Shostakovich, en la cual el compositor usó una cita de un poema de Yevtushenko, "Babi Yar", acerca de la masacre de judíos en Ucrania durante la guerra, era un hecho. Estos acontecimientos, aparentemente aislados, representaron en conjunto la esperanza de una real liberalización de la cultura soviética. El tiempo probaría lo contrario.

A partir de la publicación de la novela de Solzhenitsyn, editoriales, revistas y diarios comenzaron a recibir una avalancha de testimonios sobre los campos, que obligaron a Khrushchev a reconocer este tema como "peligroso" y a dar marcha atrás en la liberalización. Después de una visita a una exposición de arte modernista, Khrushchev comenzó a manejar el término "enfermo mental" para referirse cualquier opositor. El

partido exigía adherencia y fidelidad a la línea oficial y el diagnóstico psiquiátrico era el método ideal para eliminar a quienes se opusieran.

Los llamados "herederos" de Stalin lanzaron un contraataque casi de inmediato. Su principal vocero era Leonid Ilyichev, último editor en jefe de "Pravda" durante la vida de Stalin. El 10. de diciembre de 1962, Khrushchev, acompañado de otros líderes soviéticos, asistió a la citada exposición "Treinta Años de Arte Pictórico", en Moscú. Esta exhibición marcó la primera exposición de pinturas de los llamados modernistas así como de los prohibidos fauvistas y expresionistas del periodo stalinista. Entonces pareció claro que la herencia del pasado pesó demasiado y Khrushchev declaró:

"No gastaremos un solo kopeck en su arte... Esto denme una lista de todos aquellos que quieren salir, irse al llamado "mundo libre". Mañana mismo les daremos pasaportes y podrán largarse. Lo expuesto aquí es nada. Es simplemente anti-soviético, inmoral... La historia será nuestro juez. Hasta ahora, la historia nos ha puesto a la cabeza de este Estado y debemos responder a todo lo que ocurre en él. Por lo tanto, mantendremos una estricta política en el arte... Caballeros, estamos declarando la guerra a su 'arte'." (C6)

El pueblo y la cultura soviéticos debieron entenderlo así: el nuevo liderazgo quiere transformar los métodos pero no los principios de la política anterior; sin embargo, el silencio y el miedo que existía desde las purgas de los treinta se había

desvanecido. Por eso hubo una nueva batalla que habría de durar hasta que una nueva reglamentación se introdujo al entrar la Unión Soviética en un distinto período político.

La "guerra" al arte tuvo efectos inmediatos y la producción de 1957 fue especialmente gris y monótona, en especial desde el punto de vista de la forma. Los trabajos más sobresalientes fueron ilustraciones tradicionales de trabajos literarios que, a su vez, añoraban el pasado. Lo que era eficaz en el papel no lo era en el celuloide. De todos modos, es de notar el debut independiente de Georgi Danelia Yo Camino Alrededor de Moscú (Ya shogayu po Moskve), acerca de la realidad de la metrópoli. También Caravana Blanca (Beyliy Karavan), dirigida por Elzer Shengelaya y Tamaz Meliava, acerca de la vida de los pastores georgianos. La tercera producción conjunta de Kalatozov y de Unseviz, Yo Soy Cuba (Ya Kub--1957), basada en un guión de Yevtuschenko, era un auténtico catálogo de las posibilidades formales de la fotografía en el cine y evitaba cualquier confrontación con la realidad.

En marzo de 1963 culminó el ataque a la cultura con un discurso de Khrushchev tan severo que no fue publicado por ningún diario de Europa del Este, algo casi inconcebible en la época. El cine se convirtió en el principal blanco y particularmente el trabajo de un representante de la generación media, Marlen Khutsiev. El problema era una cinta suya, Tengo Veinte Años, conocida entonces por el nombre de La Guardia de Lenin (Zastava Ilycha), en la cual el nuevo Espectador Supremo se encontró con una cinta de autor— más aún que con Nueve Días..., de Romm— que

presentaba un flujo narrativo sin trama alguna acerca de la vida cotidiana de tres jóvenes moscovitas en busca desesperada y vana de algún ideal moral. El pasado de sus padres, quienes tenían un ideal para vivir y por el cual morir, era precisamente eso: pasado, y el presente era vacío y con influencia superficial. En esta cinta, Mutsiev logró dar consistencia a su visión "ordinaria" de la vida y consiguió crear un auténtico estilo cinematográfico. Su retrato de la ciudad y habitantes de Moscú fue único para el cine soviético de la época.

Khrushchev vio esta cinta (aún no terminada) en una forma que recordó las negras etapas del zingarismo. Explícitamente objetó una escena de la película en la que el héroe pide consejo a su padre, muerto en la guerra. El padre muerto se aparece frente al muchacho y le dice: "Yo era más joven que tu ahora cuando morí en la guerra. ¿Cómo podría darte algún consejo?" (37). Khrushchev consideró esta escena un ataque abierto a la sabiduría de los padres, una rebelión de la generación joven a la anterior. Año y medio después, hacia el fin de 1964 (tres meses después de la caída de Khrushchev), la cinta, ya retitulada Diez y Veinte Años (Mnye dvadtsat let), fue exhibida después de ser re-hecha y re-editada por Genastsov y finalmente terminada bajo condiciones muy difíciles. Los críticos y el público no dieron demasiada importancia a esta cinta. La cinta que pudo haber dado una distinta y nueva dirección al cine soviético, no atrajo seguidores. El coautor del guión, uno de los escritores más talentosos de la época, Gennadi Shpalikov, se suicidó diez años después en extrema pobreza.

Lo que sucedió entre tanto puede ser resumido rápidamente. La situación se relajó un poco pero cualquier progreso fue congelado, como lo muestra la negación del Premio Lenin a Solzhenitzin. Grigori Kozintsev realizó Hamlet (1964) después de Don Quijote. Alexei Saltykov dirigió una cinta muy popular y controversial acerca del culto a la personalidad, titulada Presidente (Predsedatel-1964), basada en una historia de Yuri Nagibin, un escritor que jugaría un importante papel en el cine soviético de este periodo. La versión filmica de la novela del mismo título, Este Palmo de Tierra (Piad zemli-1964), de V. Baklanov, acerca de la vida durante la guerra, marcó el debut de dos directores, Boris Yashin y Andrei Smirnov. En Lituania, Zhalakevichius continuó su trabajo con la cinta Crónica de un Día (Kronika odnogo dnya-1963), en la que confrontaba el pasado en forma muy convencional. El actor Shushkin filmó una comedia, Había un Muchacho (Zhivyyot takoi paren-1964), lo que ayudó a aumentar su popularidad. La cinta de Elem Klimov (n.1935), ¡E Damos la Bienvenida (Dobro pozhalovat-1964), sátira formalmente convencional acerca de la educación de los niños soviéticos en los campos de pioneros (grupos infantiles de actividades similares a los Boy-Scouts americanos), encontró una dura crítica oficial.

Boris Rytsarev realizó en los estudios de Bielorusia, uno de los menos aventajados de toda la Unión Soviética, Cuarenta Minutos para el Amanecer (Sorok minut do rastsveta-1964), acerca de las memorias de combatientes de la guerra combinadas con los testimonios actuales. Con Padre de un Soldado (Otets

soldada-1964), Chkheidze confirmó su habilidad para introducir una extraña tragicomedia en los temas más patéticos, característica del arte georgiano.

Quizá el evento más sorprendente, y cuya significación no fue comprendida sino hasta más tarde, fue la cinta del director Sergei Paradzhanov, nacido en Armenia, Sombras del Pasado (*Ieri zabytykh predkov-1964*). Junto con el camarógrafo Yuli Ilyenko, Paradzhanov realizó una cinta inspirada en el trabajo del escritor M. Kotsyubinsky y en la tradición del folklore ucraniano. Paradzhanov fue el primero en mostrar el nivel al cual la tradición y el folklore de las repúblicas podía convertirse en una fuente de riqueza visual para el cine soviético.

A mediados de los sesenta, Andrei Tarkovsky, junto con Andrei Konchalovsky, encontró un personaje que parecía personificar los conflictos a los que él mismo se enfrentaba: Andrei Rublev. Este monje, que a principios del siglo XV llevó a la escuela rusa de iconos a su punto más alto, encarnaba para ellos la batalla entre la cerrazón rusa y el orgullo asiático, así como un esfuerzo por confrontar este conflicto con un ideal. Era un representante convencido de la idea de que tarde o temprano alguien levantaría su voz y diría toda la verdad. Andrei Rublev, (1965), en cuya realización Tarkovsky y su camarógrafo Vadim Yusov combinaron el estilo de Eisenstein y una visión moderna de la historia al tomarla como el presente real, fue directamente del estudio a la "congeladora", via una sola exhibición en la Casa del Cine (Dom Kino) para la comunidad cultural y rodeada por la policía montada.

La cinta fue guardada y después de numerosas "sugerencias" de reedición -que Tarkovsky siempre rechazó-, fue exhibida en Francia en 1969. Tuvo que esperar otros tres años para tener una limitada distribución en la Unión Soviética y una mayor distribución al exterior, donde sufrió posteriores correcciones. Cuando al fin fue exhibida, había perdido toda conexión con el público soviético (tal como ocurrió con Tenqe Veinte Años, de Khutsiev), aunque seguía siendo una de las mejores realizaciones de su tiempo.

La era de Khrushchev abrió gradualmente la puerta a una nueva generación, una nueva visión y una nueva actitud hacia los problemas. Tal como sucedió en el pasado, los intereses del Estado y de los artistas parecían idénticos sólo en la superficie. Los líderes políticos estaban interesados en encontrar mejores voceros para su política mientras que los artistas aprovechaban el grado de libertad que se les permitía como una oportunidad para hablar por ellos mismos y de contrastar su experiencia con la versión oficial. El periodo que siguió a los retrocesos de 1962 y 1963 fue, inevitablemente, de confrontación. La primera indicación acerca de la dirección que tomarían los eventos después de la caída de Khrushchev (el 16 de octubre de 1964), apareció un año después: en septiembre de 1965 fueron arrestados Andrei Sinyavsky y Yuli Daniel, los primeros escritores arrestados desde el Vigésimo Congreso del P.C.U.S.

CAPITULO 4

CINE SOVIETICO DESPUES DE 1963

La decisión de Khrushchev, personal y sin consulta, de reducir en una tercera parte a los efectivos castrenses, se encontró con la oposición del alto mando militar que lo obligó a dar marcha atrás. La KGB también se sumó al descontento cuando sus pensiones fueron disminuidas. Pero las decisiones que más influyeron en la caída de Khrushchev, de acuerdo a Claudin, fueron las relativas al funcionamiento y estructuras del partido. En primer lugar, la renovación periódica obligatoria de un tercio de los miembros de los comités internos a todos los niveles, con excepción del primer secretario y otros altos dirigentes, afectaba la estabilidad de la burocracia partidista. En segundo término, la reestructuración de sus organizaciones regionales según el criterio de producción, creaba, de hecho, un partido para la industria y otro para la agricultura con un nuevo órgano superior, presidido por Khrushchev, que restaba poderes al Presidium. Hacia 1964, el secretario general enfrentaba toda clase de oposiciones, desde aquellas que representaban los intereses privilegiados, resueltas a conservar el sistema tal cual, hasta las diferentes formas de oposición y descontento popular. Esta última representaba la más peligrosa de las dos para el régimen creado por Stalin y sólo corregido por Khrushchev. Con la amenaza por ambos flancos, la clase dirigente decidió sustituir al primer

secretario por un personaje gris y representativo del orden y equilibrio burocrático que se pretendía conservar: Leonid Brezhnev.

Después de la caída de Khrushchev la contestación intelectual tomó un sesgo más político, abiertamente opositora y desilusionada por el fracaso de la autorreforma del partido, pero sin recluirse en la clandestinidad. Se formaron grupos civiles en varias ciudades (Moscú, Leningrado, Odessa, Ural) que solicitaron reconocimiento oficial. En septiembre de 1966 fueron detenidos Siniavski y Daniel, escritores acusados de publicar en el extranjero, bajo seudónimos, documentos antisoviéticos. La prensa dio gran publicidad al asunto y desacreditó a los escritores pero la respuesta del público fue diferente a la esperada. Se organizó una manifestación, la primera de oposición desde 1927, donde se exigió el carácter público de los juicios y el respeto a la legalidad. El proceso de Siniavski y Daniel, el primer proceso político público desde la muerte de Stalin, se inició y los acusados fueron condenados a siete y cinco años de campo, respectivamente, con régimen severo. Las protestas no faltaron aunque sin mayor éxito. En Occidente fueron muchas las protestas por la condena a los escritores y, por primera vez, los partidos comunistas de Francia, España, Italia y otros expresaron públicamente su desacuerdo.

El proceso contra estos dos autores se interpretó como un retroceso y un claro indicio de la vuelta a los métodos de Stalin. Una carta fue enviada a Brezhnev durante el XXIII Congreso del partido, firmada por veinticinco eminencias del

mundo de la ciencia, el arte y la literatura, que se oponían a la rehabilitación de Stalin. Entre los firmantes se encontraban Andrei Sajarov -que apareció por primera ocasión en la escena política-, los físicos Kapitsa, Tamm, Leontovitch y Artsimovitch y la máxima estrella del ballet, Plisetskaia. El Congreso no rehabilitó a Stalin pero canceló las orientaciones desestalinizadoras adoptadas por Khrushchev. Reinstauró los títulos Buró Político y Secretario General, sustituidos a la muerte de Stalin por Presidium y Primer Secretario. Brezhnev heredó el título que sólo Stalin había portado.

La cultura soviética en el periodo posterior a Khrushchev estuvo caracterizada, por un lado, por la presión de los artistas que se rehusaban a ser despojados del lugar que tanto esfuerzo les había costado ocupar. Negándose a aceptar las directrices oficiales, comenzaron a utilizar un lenguaje de fábulas, alegorías y parábolas como el medio de conservar la estrecha libertad conseguida. Por el otro lado, el gobierno llamó a una reglamentación de la cultura, a la liquidación de toda influencia extranjera aunque este llamado fue silenciado un tiempo por los vestigios sobrevivientes de cierto "liberalismo". No era en absoluto clara la dirección que tomaría la política futura y tampoco quiénes serían sus representantes. Una batalla táctica comenzó alrededor de estos temas y, mientras tanto, los guiones cinematográficos que habían sobrepasado los límites de la anterior política fueron sujetos a nuevas y exhaustivas revisiones.

Este periodo de incertidumbre e indecisión terminó en 1969. Después de la ocupación y "normalización" de Checoslovaquia en 1968, la campaña contra la cultura soviética liberal, que había puesto grandes esperanzas en "la primavera de Praga", reveló con claridad los motivos concretos de la intervención. La Unión Soviética como centro de poder en Europa del Este tenía especial interés en obligar a los artistas a olvidar el papel jugado por ellos en el periodo pasado inmediato y a renunciar a cualquier deseo de trabajo independiente y autónomo. La dimensión que la oposición iba cobrando determinó a la dirección del PCUS a introducir un nuevo artículo al código penal, el 190 (75), que especificaba el delito de "...propagación sistemática en forma verbal de noticias manifiestamente falsas destinadas a causar perjuicios al régimen político y social de la URSS, así como la confección y difusión, en forma escrita o impresa, de obras con el mismo fin...la organización y preparación activa de actos cometidos en grupo y causantes de perjuicio al orden establecido." (39).

El periodo de indecisión cedió su lugar a uno de firmes decisiones. Este cambio en el clima social y político explica nuevos aspectos de la cultura soviética posterior a 1964: la drástica caída en el volumen de producción artística, el ya no enfrentar más los problemas reales y un silencioso retorno a la "teoría del no conflicto", resultaron en la irrelevancia del trabajo artístico.

Los opositores no se retiraron y publicaron en los primeros días de 1967, un dossier sobre el proceso a Siniavski y Daniel. El primer ejemplar fue enviado a la KGB que actuó de inmediato y arrestó a gran número de opositores. Se realizó entonces una manifestación pública y para el proceso de los detenidos se consiguió que por primera vez un abogado defendiera de verdad a los acusados.

El año de 1966, el de la "Primavera de Praga" y de su consecuente aplastamiento por las tropas soviéticas, se inicia en la URSS con el proceso de los escritores Guinzburg, Dobrovolski y Lasjova, detenidos por la publicación del dossier ya mencionado. En el transcurso del proceso, la KGB intentó desacreditarlos relacionándolos con una vieja organización reaccionaria (la NTS o Unión Popular del Trabajo). Una vez más, la maquinaria de Brezhnev falló puesto que, si bien utilizó los mismos mecanismos de los que Stalin echaba mano, carecía de la credibilidad de éste. La prensa se dedicó a publicar supuestas cartas de obreros, campesinos e intelectuales que calificaban a los acusados de traidores, vendeopatrias, etc. Las muestras de apoyo a los acusados fueron muchas y evidentes. Cuando se conocieron el veredicto y la condena, aparecieron cartas con cientos de firmas exigiendo la revisión del proceso y un juicio apegado a la legalidad. La dirección del partido respondió con nuevas detenciones, expulsiones del trabajo y otras represalias contra los "peticionarios", como se les conocía a quienes firmaban esas cartas. El samizdat aumentó durante este proceso y apareció una

publicación que sería clave en el desarrollo posterior de la oposición: "Crónica de los acontecimientos cotidianos", con un contenido eminentemente político.

La "Primavera de Praga" despertó, lógicamente, grandes esperanzas entre los contestatarios soviéticos. Circuló en el samizdat el programa de acción del PCCh (Partido Comunista de Checoslovaquia) y otros documentos de los reformadores checos. Poco antes de la invasión se publicaron cartas previniendo una acción militar. Una vez realizada ésta, 88 escritores anónimos por razones obvias, enviaron una carta de solidaridad con el pueblo checo.(40) Ningún nombre prestigioso del arte, de la literatura o la ciencia apoyó la invasión a pesar de las presiones que en este sentido ejercieron las autoridades.

Durante los meses siguientes, la KGB intensificó la represión contra todos los que de una u otra forma habían protestado por la invasión a Checoslovaquia. Apareció por primera vez la noticia de la existencia de un grupo opositor clandestino dentro de las fuerzas armadas soviéticas, la "Unión de lucha por las libertades políticas". Sus cabecillas fueron encarcelados, enviados a campos de concentración o reclusos en clínicas psiquiátricas.

En el periodo que precede y durante el que sigue a la invasión a Checoslovaquia, cobró relevancia también la opresión a las diversas etnias que conforman la URSS. El primer problema en adquirir notoriedad fue el de los tártaros de Crimea, deportados en 1914 al Asia central por Stalin bajo los cargos de

colaboración con los ocupantes alemanes. Otros pueblos habían sido rehabilitados, no así los tártaros que lo consiguieron hasta septiembre de 1957 (41), pero aún así no se les permitió volver a Crimea. EL día del aniversario de Lenin realizaron una manifestación en Chirtchick (centro del desierto tártaro) y fueron reprimidos con violencia por la KGB. Hasta entonces, los opositores de Moscú y Leningrado no habían prestado atención a los movimientos nacionalistas y es a partir de este hecho que toman conciencia de la importancia de esta lucha.

A principios de 1968 apareció otro elemento de importancia: la corriente crítica del grupo científico-técnico que tenía a Sajarov a la cabeza y quien hizo circular en el samizdat una plataforma político-ideológica publicada al mismo tiempo en Occidente. Inspirado por la evolución de Checoslovaquia y el papel de los intelectuales en ésta, Sajarov criticó severamente varios aspectos del régimen soviético y, al mismo tiempo, hizo a sus dirigentes una serie de propuestas liberalizadoras. Entre otras, estaba la amnistía para todos los presos políticos, la abolición de la censura y de todas las leyes o decretos contra los derechos humanos, la denuncia total de los crímenes stalinianos, etc.

Otra corriente opositora que se dio a conocer abiertamente en 1968 fue la conocida como "los demócratas de partido", como la denominará más tarde su principal representante (y autor del estudio histórico del stalinismo con el cual se dieron a conocer en los samizdat), el historiador Roy Medvedev. Su orientación estratégica consistía en fomentar la democratización del partido

desde su interior. A comienzos de 1967 se pronunció contra los intentos de rehabilitar a Stalin en el marco del endurecimiento ideológico posterior a la invasión a Checoslovaquia. Después de muchas controversias la posición oficial fue: no satisfacer a quienes estaban por la rehabilitación pero relegar al olvido las aseveraciones más duras de Khrushchev.

Se puede suponer que el nivel alcanzado por la oposición entre 1967 y 1968 tuviera un peso decisivo sobre la dirigencia del PCUS al llevar a cabo la invasión a Checoslovaquia. El temor de los dirigentes al contagio liberalizador tenía su contrapunto en el entusiasmo de los contestatarios durante los primeros meses de la reforma checoslovaca. Las ilusiones del comienzo de periodo de Khrushchev reaparecerían y la invasión, aunque fue un duro golpe, no era una prueba decisiva contra la posibilidad de que una fracción dirigente tomara la iniciativa de reformar al Estado. Si algo ponía en evidencia era que cualquier movimiento de este tipo en algún país satélite no prosperaría mientras no lo hiciera en el partido soviético.

La historia del guionista de Andrei Rublev resulta típica de la época. Andrei Konchalovsky realizó su primera cinta independiente en 1965, El Primer Maestro (Perviy uchitel), que revelaba en un estilo naive el conflicto postrevolucionario entre los valores de un entusiasta y joven maestro y las tradiciones de las montañas de Kirghiz. La cinta obtuvo reconocimiento en el extranjero pero al interior parecía demasiado heterodoxa.

Poco después de terminar el guión para ...Rublev, realizó su siguiente cinta, La Felicidad de Assya (Asino schastie-1966). Como en su cinta anterior, el motif de esta película, la historia de una joven provinciana, Assya, y su rechazo a convertirse en madre soltera y enfrentar el destino que la sociedad reservaba a éstas, era sólo un pretexto para presentar un ambiente en particular y caracteres humanos. Esta vez, Konchalovsky no contuvo su expresión y saturó la pantalla con imágenes reales inesperadas. El resultado fue deslumbrante y la respuesta oficial, predecible. La cinta fue condenada y prohibida sin ninguna posibilidad de apelación. Como consecuencia, Konchalovsky dirigió su atención hacia los clásicos. Realizó una versión en color de la obra de Turgenev, Nido de Hidalgo (Dvorvanskoye mgnezdo-1967); trabajo visual muy efectivo, y después filmó Tic Vanya (Dyadya Vanya-1970), la mejor versión de la obra de Chájov.

A diferencia de Tarkovsky, Konchalovsky no sufrió el desgaste de aquél y escribió varios guiones para los distintos estudios de la república interior y tuvo tiempo para dirigir Romanza de los Enamorados (Vlyublennyye-1974), una historia visualmente atractiva acerca de dos "típicos" enamorados soviéticos separados y felizmente reconciliados, ejemplo auténtico del bien pulido conformismo de los setenta.

LAS CINTAS CONDENADAS

Fueron Alov y Naumov quienes llevaron al cine una grotesca presentación de la realidad, por primera vez desde los años de la vanguardia de los veinte. Su versión filmica de la obra de Dostoyevsky. Un Asunto Desgraciado (Skevernii anekdot-1965), mostraba el mundo del despotismo burocrático, de la adulación, de opresión y degradación del hombre. Después de la muerte de Stalin, Dostoiievsky volvió a ser tolerado y utilizado como elemento de autoanálisis por los cineastas soviéticos pero nadie llegó tan lejos como Alov y Naumov. El resultado: otra cinta más prohibida por la censura.

Después de esta experiencia, Alov y Naumov se enfocaron a la historia de la revolución, basando su trabajo en la obra ex-censurada de M.A. Bulgakov, El Vuelo (Beg), cinta en dos partes que no fue terminada sino hasta 1970.

Las cintas condenadas incluyeron el trabajo de Mikhail Kalik. Después del éxito de Hombre Sigue al sol, Kalik realizó Adiós Chicos (Do svidanya, malchiki-1966). Basada en un popular cuento para niños, la cinta mostraba con aguda ironía la forma en que los falsos y superficiales "jóvenes héroes" eran educados. Sólo después de muchos trabajos fue limitadamente distribuida y nunca fue exhibida en el extranjero. En los años siguientes, Kalik realizó Para Amar (Lyubit-1968), y a principios de los setenta emigró de la Unión Soviética.

Tomó otros cinco años a Tarkovsky poder completar su siguiente cinta, Solaris, (1971), trabajo de ciencia ficción acerca de los futuros viajes al espacio. Los largos años de luchas por Andrei Rublev parecieron agotarlo y su intento de mostrar el presente a través de "...un arte fantástico, trabajando con hipótesis más que con hechos..." (42), no consiguió mayor reconocimiento. Sin embargo, esta cinta constituye un trabajo en el que, una vez más, las reflexiones del autor acerca de la vida y el sentido de la investigación científica representan un avance claro para esa época de sorpresas y desconcierto ante el futuro de los viajes espaciales.

Estos son sólo algunos ejemplos de cómo respondió el liderazgo soviético a cualquier intento de realizar cintas personales. Muchos de estos esfuerzos fueron concebidos en el periodo anterior y realizados en éste. Era este un periodo en el cual no existía la vitalidad de la "era Khrushchev" pero que seguía lleno de esperanzas y en el que parecía que aún valía la pena intentarlo. Sin embargo, muchos esfuerzos no llegaron ni siquiera a los estudios por no decir a las pantallas.

LA HISTORIA: MONUMENTAL Y ORDINARIA

El apoyo oficial fue otorgado a las cintas monumentales en las que, gastando cantidades también monumentales de dinero, se llevó a la pantalla a los clásicos rusos o incidentes de la historia rusa de acuerdo al gusto oficial. En el primer lugar de este tipo de cintas, está La Guerra y La Paz (Voyna i mir-1965-67), en cuatro partes, y Waterloo, (1970), ambas basadas

en Tolstoi y dirigidas por Sergei Bondarchuk. También la historia en cinco partes del papel de Unión Soviética en la Segunda Guerra, Liberación (Osvobozhdenie-1967-71), de Yuri Ozerov.

Bondarchuk encontró su inspiración en el tipo de superproducciones comunes y contó para ello con más dinero que Cecil B. DeMille o King Vidor (43). Liberación tenía claras reminiscencias de los "documentales artísticos". Los encuentros de heroicos oficiales del ejército y las batallas gigantescas eran característicos de estas cintas. El trabajo de Bondarchuk, no obstante, merece crédito y tiene méritos a su nivel, no así la realización de Ozerov que es totalmente panfletaria. Cuando Bondarchuk realizó otra superproducción, Ellos lucharon por la Patria (Oni srazhalis za rodinu-1974), resultó tan mala que algunos la interpretaron como una protesta indirecta contra el retorno al gusto de "El Espectador Único".

Otras cintas históricas son Corazón de una Madre (Serdse materi-1966), realizada por Mark Donskoy acerca de la madre de Lenin así como La Devoción de una Madre (Vernost materi-1967), con igual tema y a la cual siguió Nadezhda, (1973), retrato de la esposa de Lenin. También está el intento de humanizar a Lenin, Lenin en Polonia (Lenin v Polshu-1965), dirigida por Yutkevich y la última cinta de Kalatozov, La Tienda Roja (Krasnaya palatka-1969). Tchaikovsky, (1970), fue una co-producción internacional (Warner Bros., E.U.) dirigida por Igor Talankin. Stanislav Rostotski realizó Hasta el Lunes (Dozhiven do ponedelnika-1968), crítica social basada en un guión de Georgi

Polonsky acerca de los problemas en una escuela secundaria. Esta cinta representó el último intento de una crítica que no respaldaría durante los años siguientes.

Los temas históricos dieron lugar al surgimiento de nuevos directores, entre los que sobresale Gleb Panfilov (n.1933), quien hizo su debut con la cinta Sin Camino Entre el Fuego (V ogne brosa nyet-1968). Quizá no hay mejor ejemplo de la influencia de Andrei Rublev y del camino que el cine soviético pudo haber seguido. El personaje del actor Evgeni Yevtushenko representa un ser humano verdadero, rodeado de seres humanos sin etiquetas de buenos o malos. Panfilov no obtuvo mayor reconocimiento por esta cinta sino hasta su siguiente realización, El Comienzo (Nachalo-1970) historia acerca de una muchacha que, inspirada por Juana de Arco, intenta dar sentido a su vida.

Lugar especial en este género merece Fascismo Corriente (Obykvennyi fashism-1965), de Mikhail Romm. Utilizando material de los archivos filmicos alemanes, Romm realizó su testamento filosófico en la pantalla. El viejo director que tres años antes renegó de la mayoría de sus propias cintas frente a sus alumnos, insistió en un comentario personal acerca del mundo que le tocó vivir. La cinta intentaba ser una primera parte del comentario de Romm acerca del culto a la personalidad y pretendía demostrar que el fascismo no sólo es la guerra y el terrorismo sino también el adoctrinamiento diario, la propaganda, los desfiles y la manipulación del hombre para reducirlo a un títere en las manos de un Estado totalitario. Hasta su muerte en 1972, Romm permaneció con esta idea fija y ya no realizó cintas de ficción.

Las adaptaciones de los clásicos no se limitaron a Chéjov, Tolstói o Turgenev. De cualquier forma, pocas adaptaciones obtuvieron éxito. Zarchi no triunfó con su adaptación de Anna Karenina, (1967). De mayor interés resulta Los Hermanos Karamazov (Bratya Karamazovi-1968), terminada por los dos actores centrales, Mikhail Ulyangy y Kirill Lavrov, después de la muerte a media filmación del director Ivan Pilyev. La nueva versión de Crimen y Castigo (Prestupleniye i nakazaniye-1969), llama la atención sólo por la actuación de su también director Lev Kulidzhancov.

La única adaptación autónoma de clásico en este período, fue la única realización de Grigori Kozintsev, Rey Lear (Korol Lir-1970). En esta cinta, Kozintsev utilizó la fotografía en blanco y negro de uno de los maestros lituanos, Jonas Grišius, así como un estilo narrativo brutal y una estilización histórica similar a Andrei Rublev. El resultado fue una cinta controversial que ponía la parábola de Shakespeare al día. Esta película representa la cima de la trilogía de Kozintsev de reflexiones acerca de la realidad soviética post-stalinista, que comenzó con el retrato de un hombre en lucha contra el cinismo que le rodea (Don Quijote) y continuó con la tragedia de un intelectual en busca de la verdad y para quien toda la Tierra es una prisión (Hamlet).

REALISMO PEDAGOGICO

Todos los esfuerzos por reemplazar la pedagogía del cine así como el realismo socialista por un testimonio individual fracasaron. El nuevo realismo pedagógico era más complejo, no solo más demandante desde el punto de vista técnico, menos estático y menos esquemático en su estructura argumental y en la dimensión de sus personajes.

El más interesante exponente de este género es el director de Presidente. Alexei Saltikov, quien realizó cuatro cintas casi seguidas: La Ley de las Mujeres (Sobye tsarstvo-1967), acerca de la vida de las mujeres durante la ocupación nazi; Director (Direktor-1969), retrato del primer director de la fábrica de automóviles soviéticos, marcada por los hechos ocurridos durante su filmación (incluida la muerte del actor principal); Gobierno (Sibiryachka-1971), cuyo personaje central era la habitante de un koljós; y, por último, No Hay Regreso (Vozvrata nyet-1973), ubicada en el río Don durante y después de la guerra y que abarca un periodo de 20 años. Las presiones estatales fueron suavizando su actitud y posteriormente cayó víctima de la rigidez post-1968.

Por su parte, Marlen Khutsiev mantuvo su posición crítica y realizó Lluvia de Julio (Yulskiy dozhd-1965), en la que criticaba la generación que entonces se encontraba alrededor de los treinta años, su suficiencia, su insensibilidad y su cinismo, y concluía con una extraña visión de la brecha generacional entre padres e hijos. Sin duda, constituye una lógica continuación de Tengq

Veinte Años. Por esto mismo, su siguiente producción no fue realizada sino hasta 1970, cuando, trabajando para la T.V. donde encontró mayores libertades, dirigió Fue en el Mes de Mayo (Byl mesiats mai), ubicada en la Alemania de 1945.

El camarógrafo de Khutsiev, Pavel Todorovsky, corrió con peor suerte. En 1965 obtuvo éxito internacional con su cinta debut Fidelidad (Viernost), basada en una historia de B. Okudzhava. Su siguiente cinta El Indio Enigmático (Fokusnik-1968), con clara influencia de Bergman, fue víctima, en esos años de crisis, de la guillotina de los censores.

DOS MUNDOS: EL RURAL Y EL URBANO

A mediados de los sesenta se realizaron varias cintas que intentaban mostrar, con distintos grados de éxito, las dificultades de la comunicación humana en la estructura de la vida urbana moderna, que no se estabilizó en la Unión Soviética hasta los sesenta. El esfuerzo más interesante en este sentido fue Alas (Krilya-1966), de Larissa Shepitko en la que establecía la vida de una mujer piloto que no puede seguir viviendo de sus recuerdos y tampoco consigue adaptarse a la vida cotidiana. Más exitosa aún fue la siguiente cinta de Shepitko, Tu y Yo (Ty i ya-1971), retrato de un hombre que en un esfuerzo desesperado por recobrar su identidad, huye de la ciudad hacia los alrededores naturales de Siberia. Resulta significativa esta cinta por su empeño en moverse de un estricto realismo descriptivo a una distinta interpretación de la realidad. Los tiempos no eran favorables para este tipo de interpretación. Un esfuerzo más de

Shepitko fue el mediodía El Hogar de la electricidad (Rodina electrichestva), basado en una novela de A. Platonov, pero al igual que su anterior trabajo fue congelado. La directora, pionera en este puesto, murió a los 39 años en 1977.

A diferencia de Shepitko, Vassili Shukshin enfocó su interés hacia el mundo rural. El era uno de los más persistentes luchadores por el derecho a hablar de la realidad. Tuvo el coraje suficiente para mostrar en la pantalla al verdadero mujik campesino en su mundo real. Por esto, sus cintas Tu Hijo y Hermano (Vas' syn i brat-1966), y Gente Extraña (Strannnye lyudi-1971), fueron grandes éxitos. Su mayor éxito lo obtuvo con El Arbol de las Hojas Rojas de Nieve (Malina krasnaya-1973), historia trágica e inusual de un ex-convicto y de la tradición silenciosa soviética que sostiene que la vida en la ciudad es corruptora y que la única forma de corregirse es volver a las raíces de la éticamente pura provincia.

Mark Dreypan, camarógrafo y después director, también centró su atención en la vida de la ciudad. Su primera cinta es Tres Días de Víctor Chernyshev (Tri dnya Vyktora Chernisheva-1968), basada en un guión de Yevgeni Grigoriev acerca de un joven trabajador soviético y su vida cotidiana.

La dificultad de encontrar una interpretación de la vida real no era el único problema que enfrentaba el cine soviético. Las generaciones media y joven cargaban el peso de las convenciones realistas canonizadas por la VGIK. Esto era real aún cuando el estatal Comité para la Cinematografía estableció una

nueva carrera de dos años de "Cursos avanzados para guionistas y directores", dirigidos a aquellos que habían alcanzado cierto grado de importancia en otros campos como la literatura, pintura o actuación. La convención del realismo descriptivo, ocasionalmente transgredida en nombre de la necesidad de estilizar el pasado, había arraigado durante muchos años a los directores y guionistas a un solo punto de vista de la realidad. Esta misma convención destruyó cualquier intento de romper el círculo vicioso de rehacer los mismos temas una y otra vez.

Esto marca el debut de Andrei Smirnov con la cinta La Estación Bielorrusa (Byelorusskiy vokzal-1970), intento en el estilo de Khutsiev, de narrar las vidas de los héroes durante la guerra. Se aplica también a otra primera realización, de Nikolai Guberko, Un Soldado Volvió del Frente (Frishe! soldat s fronta-1971). Y a Monólogo (Monolog-1973), de Yevgeni Iliya Averbakh.

Entre los directores que iniciaron su carrera en los sesenta pero que permanecieron bajo la sombra de los mencionados arriba, está Pavel Lubimov cuyas cintas, en su mayoría, tenían como personaje central a mujeres. Su trabajo más relevante fue Las Mujeres (Zhenshchiny-1966), historia acerca de una conservadora madre bolchevique, su hijo y su nuera. El más talentoso fue Alexander Mitta, director de Mi Amigo Korka (Drug moy Korka-1961), quien se refugió realizando cintas para y acerca de jóvenes. Mitta consiguió reconocimiento por su colaboración con el escritor de teatro Alexander Volodin para realizar la cinta Abre la Puerta Cuando Suene la Campana (Zvoniat, otkroyte

dver-1966). Esta cinta era un agudo comentario acerca de la brecha generacional y, como todas las cintas con este tema, tenía claras connotaciones políticas. Brilla, Brilla mi Estrella (Gori, gori moyá zvezda-1971), era una tragicomedia acerca de la vida de un artista durante la revolución y conseguía un nivel de libertad de expresión raro para la época. El último de estos directores es Vladimir Fetin, cuya Virneva, (1969), es una rehabilitación de la novela de Lydia Seifullina, incluida en la lista negra durante las purgas stalinistas.

CAPITULO 5

1968-1974

Después de 1968, sin ilusiones de cambios próximos, la oposición decidió formar, después de revisar varias opciones, un movimiento por los derechos humanos. Este era el único y más importante objetivo común de las distintas corrientes opositoras y sería la mejor manera de cohesionar sus aspiraciones. Este movimiento estaba constituido por una gran variedad de grupos clandestinos que eran sometidos por el Estado al tratamiento conocido: al poco tiempo de aparecer, sus miembros estaban en cárceles, campos de concentración o clínicas psiquiátricas. Sin embargo, su lugar era tomado por otros, lo que mantenía con vida este movimiento. Las represalias contra todo opositor llegaban a todos los niveles y cubrían todos los matices. Escritores, científicos, obreros, nacionalistas, estudiantes, cineastas, periodistas, todo aquel que hubiera expresado su inconformidad recibió desde una amonestación hasta condenas a trabajos forzados, pasando con más frecuencia por la represión psiquiátrica. La diversidad de las víctimas mostraba también el amplio espectro que ya abarcaba la oposición y el por qué la KGB tenía tantas dificultades en controlarla.

El círculo vicioso del realismo descriptivo se mantuvo intacto aún en otros géneros como la comedia, la aventura y el suspenso. El intento de Elem Klimov de realizar una sátira con Bienvenido tuvo sólo una secuela en Aventuras de un Dentista

(Pokhozhdeniya zubnogo vracha-1967). Tiempo después, Klimov filmó una cinta mitad actuada y mitad documental acerca de la historia de los Deportes, deportes, deportes (1971), su más grande éxito hasta entonces. En 1975 dirigió Agonia (Agoniya), cinta acerca de Rasputín y en la que desarrollaba un cuadro acerca de una débil y corrupta clase dominante incapaz de prevenir o praver lo que se forjaba a su alrededor. En un tono mitad real y mitad onírico, en blanco y negro con la ficción en color, constituyó un ataque simbólico al Estado soviético y sus representantes; fue inmediatamente enlatada y catalogada como "inútil", hasta que en 1980 fue exhibida. Hoy en día, esta cinta es considerada clave dentro del nuevo cine soviético.

A pesar de las limitaciones, Eldar Ryazanov consiguió llevar al cine un grado casi inconcebible de auto-ironía y obtuvo gran éxito con Cuidado con el auto (Beregis avtomobiliya-1966), una historia de un ladrón de autos filantrópico. Otro éxito de este género de comedia irónica fue dirigido por Genrikh Gabay (n.1923), Lebedev contra Lebedev (Lebedev protiv Lebedev-1966), retrato de un anti-héroe irresoluto y titubeante. A principios de los setenta, Gabay siguió a Kalik en el exilio.

Entre las cintas de suspenso que causaron interés está una producción de espionaje en el llamado estilo documental, titulada Temporada Muerta (Mertviy sezon-1968), dirigida por Savva Kulish e inspirada en la historia de Rudoph Abel, el famoso espía soviético en los Estados Unidos.

En el género de aventuras, el director Vladimir Motyl realizó varias cintas poco usuales. En 1967 dirigió una versión de la popular historia del autor y cantante Bulat Okudzhava, Luto por un Caballero (Zhenia, Zheniechka i katusha), acerca de un joven romántico en el frente de batalla. Su mayor éxito fue Sol Blanco del Desierto (Beloje solntse pustyni-1969), la primera cinta en la que la guerra civil, esta vez en Asia central, fue utilizada sólo como escenario para el montaje de una reproducción fiel de la copia italiana del original western americano. El resultado era muy previsible.

Los cineastas encontraron mayor espacio para trabajar con temáticas dirigidas al público infantil que al público adulto. Entre los más sobresalientes de este género están Te Amé (Ya vas lyubil-1967), de Ilva Frez, que obtuvo reconocimiento internacional y ¡Oh, esa Nastia! (Okh, uzh eta Nastia-1972), dirigida por Georgi Pobedonostsev.

En el área de cintas de animación, al igual que en Checoslovaquia, Yugoslavia y Rumania, había mayor libertad para trabajar. Rolan Bykov (n.1930) se desarrolló en este género hasta convertirse en una figura significativa del cine soviético. Con ¡Cuidado, una Tortuga! (Vnimanie, cherepakha-1970) y Telegrama (Telegramma-1973), realizó cintas de adultos acerca de jóvenes que le reportaron reconocimiento internacional.

EL CINE DE LAS REPUBLICAS

Hacia finales de los cincuenta y principios de los sesenta, el cine soviético recibió inspiración de todas las regiones. Sin embargo, el forzado mantenimiento del statu quo, evitando toda controversia y debate y sin ninguna búsqueda ni avance, se convirtió en la regla del juego después de 1952. El uso de la literatura, importante fuente de inspiración, fue también limitado. Los escritores lograron mantener cierta autonomía, aún con el riesgo del ostracismo y la persecución, pero su trabajo fue aislado del resto de la creación artística por una invisible barrera de política "dura". Un ejemplo de esto es el que ningún trabajo de Solzhenitsyn fuera sujeto al más mínimo esfuerzo de adaptación al cine. Las batallas libradas en el ámbito cultural se convirtieron pronto en conflictos políticos: el campo de batalla eran los juzgados y la derrota significaba años en campos de concentración, cárceles y clínicas psiquiátricas.

A pesar de esto, el cine era ya un arte maduro aunque aún muy dependiente del Estado. Había adquirido fuerza tecnológica, un lenguaje propio, experiencia y popularidad, y se dio a la búsqueda de sus propios caminos e impulsos. Gradualmente fue encontrando gran riqueza en las tradiciones étnicas de las naciones no rusas que integran a la U.R.S.S., su folclore, leyendas, historia, literatura y arte. Estos elementos trajeron frescura y enriquecimiento al lenguaje cinematográfico y en más de una ocasión lo sacaron del círculo vicioso de las convenciones del realismo socialista. Ya no era la cuestión filmar en las

repúblicas y regresar a Moscú; una auténtica cultura fílmica había emergido, natural y autónoma y, sobre todo, real y entusiasta.

Los impulsos sociales y políticos que surgieron a principios de los sesenta y que fueron aplastados en el centro, encontraron tierra fértil en las repúblicas. La cacería de brujas por "herejía" nacionalista volvió a aparecer a cuadro y a principios de los setenta, Moscú reestableció la práctica de la necesaria aprobación de guionas, rescindida a fines de los cincuenta.

Las cintas producidas en las repúblicas interiores de la Unión Soviética habían sido siempre, por regla, traducidas al ruso cuando eran exhibidas fuera de la república productora y en el extranjero. Los distintos intentos por terminar con esta práctica se encontraron, por regla, con el fracaso. Por esto, el público soviético y extranjero se enfrentó siempre con versiones dobladas de estas cintas y generalmente se conoce sólo el título de ellas en ruso.

UCRANIA

Cuando el público presenció la cinta de Paradzhanov Sombras del Pasado, con su catarata de colores y de imágenes ortodoxas, la atención se centraba en el nombre del fotógrafo de esta cinta. "El surrealista de Zaporozhye" como se le conoció a Yuri Ilyenko (n.1936), pronto llegó a la silla del director, confirmando el hecho de que el genio lírico de Ucrania y la herencia fílmica de Dovzhenko seguían con vida. En 1967, Ilyenko realizó su primera

cinta, En Vísperas del día de Ivan Kupala (Noch nakanune Ivana Kupaly), basada en una historia del mismo nombre de Gogol. La imaginaria visual de esta cinta volvió a aparecer, alternando con un surrealismo brutal, en su segunda realización, Ave Blanca con una Pinta Negra (Belaya ptitsa s chernoy otmetinoy-1971), acerca de los eventos en Bukovina durante y después de la guerra. Visualmente representó un avance pero su interpretación era fiel a la línea oficial. Un año más tarde dirigió una costosa coproducción con Yugoslavia, A pesar de Todo (Naperekor vsemu-1972), inspirada en la vida del héroe montenegrino del siglo XVIII, Petar Negosh, y en la que reflejaba la influencia de la escuela de Paradzhanov.

En 1968 Paradzhanov regresó a Armenia para continuar con sus esfuerzos de romper con la convención narrativa fílmica al tratar de hablar sólo en lenguaje visual, algo olvidado desde la vanguardia de los veinte. Basada en una historia del poeta armenio Sarutin Saydyan, la cinta El Color de la Granada (Sayat Nova, también conocida como Tsvet granata-1968) fue acusada de formalismo y otros pecados y se encontró con la misma suerte de Andrei Rublev. Reeditada en 1971 por S. Yutkevitch, fue exhibida en la Unión Soviética en 1971 pero con una distribución limitada. Para algunos el más grande cineasta ruso vivo, Paradzhanov comenzó varios proyectos durante los siguientes años pero todos fracasaron. Al comienzo de 1974, después de firmar un apasionado documento dirigido al Comité Central en Moscú acerca de la situación del cine en general y la suya en particular, Paradzhanov fue arrestado bajo cargos sin relación con su trabajo y sentenciado a seis años de prisión.

Leonid Osyka también buscó su inspiración en la naturaleza, leyendas y tradición de Ucrania y realizó Cruz de Piedra (Kamennyi krest-1968), basada en el clásico ucraniano Ivan Franko y en 1971 confirmó sus capacidades con Zakhar Berkut, una leyenda histórica regional.

Entre otros directores ucranianos notables está el experimentado Viktor Ivchenko quien filmó una adaptación de Tolstoi acerca de una víctima inocente de la guerra civil, Vibora (Gadiuka-1966) y Artur Woytecki, quien realizó A causa del mal humor (Skuki radi-1968) y La Campana (Tronka-1970).

MOLDAVIA

En Moldavia se llevó a cabo un desarrollo similar al de Ucrania. De los estudios de esta república emergió Kalik en su corta pero significativa carrera. También lo hizo Vadim Derbenev, quien fue camarógrafo de Kalik en la mayoría de sus cintas, y cuya primera realización fue Viaje en Abril (Puteshestviye v april-1963). Dos años después dirigió El Último mes de Otoño (Posledniy mesiatz oseni), cinta acerca de los conflictos, decepciones y sueños de los ancianos pero que sobre todo es un fresco-homenaje a la gente de su tierra natal. Victor Gazjiu, guionista de Kalik, realizó su debut con la cinta Diez inviernos. Un verano (Desyat zim odno leto-1969), seguida de Explosión de bomba de tiempo (Vzryv zamedenogo deistviya-1971) y El Último Haiduk (Posledniy haiduk-1973).

La figura más relevante del cine moldavo de finales de los sesenta fue Emil Lotvanu (n.1936). Después de su debut, la cinta Esperennos al Atardecer (Zhoite nas na rassvete-1963), dirigió una cinta casi etnográfica acerca de la vida de los pastores en las montañas de Moldavia, inspirada en Pushkin, Los Cielos Rojos (Krasnye Polyany-1966). Este relativo éxito fue seguido de Los Leutarios (Leutary-1972), cinta concebida como un poema musical sobre la vida de los músicos itinerantes de Moldavia llamados Leutarios.

LITUANIA

Quizá la aparición más expresiva de una industria cinematográfica fue la de Lituania, la cual sentó sus bases en una tradición filmica sólida, nacionalista y artísticamente madura. Las primeras cintas lituanas, El Soldadito Lituano y Onite y Onelis, datan de 1930-1931 pero el reconocimiento internacional de camarógrafos lituanos como A. Rachunas y maestros de teatro como I. Vaichkus es incluso anterior. Nutridos de esta tradición aparecieron camarógrafos y cintas poco convencionales en los sesenta. Vitautas Zhalakevichius continuó siendo la figura central y en 1966 realizó la exitosa Nadie Quería Morir (Nikto nye chotiel umirat), donde la situación existente al tiempo de la anexión de Lituania por la URSS, interpretada de acuerdo a la línea oficial, sirve de escenario para la realización de una cinta de acción con todos los elementos del western americano. Su cinta para T.V. La verdad completa acerca de Colón (Vsya pravda o Kolumbe-1971), realizada en América Latina, es una densa visión acerca del nacimiento de

los mitos históricos. Zhalakevichius regresó a Latinoamérica para filmar La dulce palabra 'Libertad' (Eto sladkova slovo-svoboda-1972); pero el intento de recrear una guerrilla urbana latinoamericana de acuerdo al punto de vista soviético resultó un fracaso artístico.

Arunas Jebrunas obtuvo sendos éxitos con dos realizaciones acerca del mundo de una muchacha adolescente, La Niña y el Eco (Devushka i ekho-1965) y La Hermosa Niña (Gražuola-1969). Algirdas Araminas, notable camarógrafo y el mejor representante de la tradición de Gričius, Motkus, Pechiura y Tomastevičius, fue atraído también por el mundo de la juventud en vías de maduración. Tanto en Ruiseñor, uno de los episodios de Memories vivientes, como en Enquántrense (Nayd: men.A-1968), otra cinta de episodios, dedica su mirada a la observación del mundo de los adultos a través de los ojos de los niños. Cuando era joven (Kogdà byl malenkio-1969) es una historia del primer amor y la desilusión vistas desde un punto casi irreal. Una pequeña confesión (Malenkaya ispoved-1972), secuela indirecta de su anterior cinta, es un drama acerca de los problemas de crecer.

La desilusión, la pena, la melancolía y la inseguridad son el sello del cine lituano de esos años. Raymondas Vabalas confirma esto con su trayectoria. Después de realizar varias cintas acerca del pasado, por ejemplo Escalera al cielo (Lesnitsa v nebo-1966), dirigió Julio, el comienzo del verano (Yul nachalo leta-1969), cinta llena de estas emociones, acerca de la vida de una joven actriz en busca de un lugar en la vida. En 1972 Vabalas

concluyó la cinta en dos episodios Piedra sobre piedra (Kamen na kamen-1971), cuyo tema central era la exploración de la violencia y el poder.

En 1970 otro cineasta lituano, Almantas Grikiavicius, hizo su debut independiente con la cinta Ave Vita (Da budet zhizn), basada en un antiguo guión de Zhalakavichius acerca del pasado. Esta cinta no cumplió con las expectativas que su anterior trabajo levantó. Se trata de Sentimientos (Chuvstva-1968), realizada en colaboración con Algirdas Dausa, que es una visión panorámica de las cuestiones sociales más ásperas en Lituania- la ocupación nazi, la ocupación soviética, los campos en Siberia, el regreso de los prisioneros de estos campos- a través del prisma de vidas arruinadas. El símbolo de unos hermanos gemelos, cuyo padre tiene también un gemelo al igual que su abuelo, se convierte bajo la cámara de Tomaszewicz en una metáfora del destino dividido del pueblo lituano, temática nada convencional para su época.

GEORGIA

En esta república, tal vez más que en cualquiera otra de las que componen la Unión Soviética, el talento y la disposición para el cine han florecido con especial constancia. Uno de estos talentos, Georgi Danelia, quien trabajó al principio en Moscú, continuó su carrera con una sátira que le ocasionó la desaprobación estatal, El Treinta y tres (Tridsat tretiy-1965), acerca de un hombre a quien le crece un 33avo. diente. Esta

sátira se dirigía hacia el proceso a través del cual los medios fabrican héroes por méritos que nada tienen que ver con su valor como humanos. Predeciblemente, fue prohibida recién terminada.

Después de esta experiencia, Danelia regresó a los estudios de Tbilisi, Georgia, y trató de adaptar literatura humorística mundial al cine. De aquí el origen de la cinta 'Animo' (Ne goryui-1969), basada en la obra "Mi Tío Benjamín" de Claude Teller, y de una nueva versión de "Las aventuras de Huckleberry Finn" de Mark Twain, titulada Perdidos sin esperanza (Sovsem propavshyi-1973) y que fue filmada en Moscú por lo que perdió cualquier originalidad georgiana o americana.

A pesar del éxito de El padre de un soldado, el director Revaz Chkheidze realizó la mediocre Los jóvenes vinieron también (Nu i molodezh poshla-1969) y después dirigió Arboles o Arboles de semillas (Sazhentsy-1973), una historia de un anciano y su nieto que viajan por el campo en busca de la semilla de un árbol excepcional. El retorno, el significado de las tradiciones, la desconfianza del éxito, fueron temas que reaparecieron poco a poco en el cine soviético.

Tengiz Abuladze realiza, en colaboración con Alexander Kveselava, la cinta La Atracción (Molba-1968) basada en un poema del georgiano Vacha Pshavela. Con influencia de Paradzhanov, esta cinta llamó la atención por la aparición de un camarógrafo nuevo, A. Antipenko. Con menos suerte, Abuladze realizó Un collar para mi amor (Ozherelye dlya moyey lyubimoy-1971).

A esas alturas, Chkheidze y Abuladze se habían convertido en clásicos y una nueva generación de cineastas tomaba su lugar. Georgi (n.1937) y Eldar (n.1935) Shengelaya eran los hijos de un director de la vieja generación, Nikolai Shengelaya. Georgi hizo su debut en 1967 con la cinta histórica acerca del héroe georgiano del siglo XVIII Matsy Khvitia, titulada El no quería asesinar (On ubiyat ne khotyel), pero su trabajo documental Allavergoba (1967) resultó más notorio. Su segunda cinta de ficción fue Pirosmani, completado en 1971 e inspirado en la vida y obra de de un antiguo pintor georgiano, Pirosmani. Esta cinta acerca de la vida trágica de otro artista -basada en su percepción de la realidad- reafirmó la importancia del elemento nacional y su percepción artística autónoma en el cine soviético contemporáneo. Su posterior cinta musical acerca de la vida en los viejos barrios de Tbilisi reveló las mismas características.

Eldar Shengelaya, director de Amor, Daga y Traición (Neobyknovennaya vystavka-1969), permaneció bajo la sombra del trabajo de su hermano. Sin embargo, su cinta Gente extraña (Chudaki-1974), le valió cierto reconocimiento en el extranjero.

Internacionalmente, el más conocido de los directores georgianos era Otar Yoseliani (n.1934), uno más de los cineastas prohibidos en la U.R.S.S. Discípulo de Dovzhenko, realizó su debut con la cinta Historias acerca de cosas (Aprel-1961), una fantasía sobre cosas que destruyen las relaciones entre la gente. La cinta fue atacada por los censores y durante años Yoseliani trabajó como obrero y como marinero. Regresó al cine hasta 1964 con el documental Hierro fundido (Chugun). En 1967 realizó otra

ficción, Cuando caen las hojas (Listopad), la cual le redituó cierta notoriedad; es una historia moderna acerca de un joven que ingresa en el mundo de los adultos, llenos de apatía e hipocresía, que se convirtió en objeto de duras críticas.

En 1970, Yoseliani completó su tercera cinta, Ahí vivía un mirlo cantante (Zhil pevchiy drozd), acerca de un joven georgiano, su vida cotidiana y su trágica y desapercibida muerte. En esta cinta se aprecia un trabajo más completo y con menos requerimientos de trama que en su anterior realización. El crudo humorismo realista ofendió desde luego a los censores y pasaría un largo periodo antes de que se exhibiera en forma muy limitada.

Otro talento georgiano fue Mikhail Kobakhidze, creador de cortos de ficción como por ejemplo, La Roda (Svadba-1964) y La Sombrilla (Zontik-1967).

Todos estos y otros más, confirmaron que la fuerza del cine georgiano está en su detallada visión concreta de la realidad y en su irónica, despiadada y poética visión a través de la cual los directores han transformado las convenciones del cine soviético.

ARMENIA

La cinematografía armenia intentó seguir los pasos de Georgia. Esto resulta evidente en la cinta Hola, soy yo (Alo, eto ya-1965), dirigida por Frunze Dovlatian. Triángulo (Treugonik-1967), resultó más interesante y fue dirigida por

Genrikh Malian quien relacionó episodios al parecer independientes con el uso de una locación en común. También está la cinta de Paradzhanov Savat Nova y las populares cintas de acción de Edmund Kheosayan, todas realizadas en Moscú.

LAS REPUBLICAS ASIATICAS

En los sesenta apareció una nueva generación de cineastas en las repúblicas asiáticas, con frecuencia reemplazando las formas y contenidos cinematográficos convencionales con intenciones individuales y utilizando las tradiciones narrativas locales. Los primeros éxitos de este periodo fueron aún trabajos de directores rusos. Siguiendo los pasos de Larissa Shepitko, otra mujer, Irina Popavskaya realizó Diamila (1971) en los estudios de Kirghiz, basada en una novela de uno de los más sobresalientes escritores soviéticos, Chengiz Aitmatov, quien se convertiría en el impulsor y guía de los estudios de Kirghiz. La siguiente cinta de Poplavskaya, Yo, Tan-Shan (Ya Tan-Shan-1973), estaba inspirada en una historia corta de Aitmatov y la novela de éste, "Adiós Gulgary" proporcionó la historia para el controvertido debut del camarógrafo Sergei Urusevsky (1908-1975), El trote y su paso (Beg inokhodtsa-1968). Urusevsky realizó su segunda y última cinta en Moscú, sobre la vida de Sergei Yesenin.

En 1966, Bolotbek Shamshiev, actor en la cinta Calor de Shepitko, obtuvo cierto éxito con su corto Manashi al que siguió Los Pastores (Tshaban-1967). En 1969, en los estudios de Kirghiz, realizó su primer largometraje El disparo en la montaña (Vystrel na perevale).

Tolomush Okeyev también se inició con Shepitko y también llamó la atención con un corto, Estos son caballos (1965). Sus siguientes trabajos son dos exaltaciones a un mundo que desaparece rápidamente, El cielo de nuestra infancia (Nabo nashego detstva-1967) y La Herencia (Muras-1971). En 1972 terminó Saludo al fuego (Poklonis ogyu), cinta acerca del espinoso periodo de la colectivización. Su mayor éxito fue El Salvaje (Lyutiy-1974), una historia romántica acerca de la amistad de un niño y un lobo en el cual el periodo revolucionario sirve sólo como escenario para la afirmación de un estilo y visión nativa.

La primera voz de los estudios en Uzbekistán era Elmor Ishmukhamedov. (n.1942) en cuya cinta multiepisódica Ternura (Nezhnost-1966) se encuentra una visión detallada y concreta similar a la de los cineastas georgianos. El apoyo de Dilshat Fatkhullin en la cámara resultó determinante al captar la sensibilidad melancólica típica de Uzbek. El resultado fue algo que puede ser identificado como cine uzbekistano.

La estructura episódica facilitó el debut de Ishmukhamedov pero en su segunda cinta, Enamorado (Zalubentsy-1969), demostró la madurez que había enseñado en la primera. El guionista de este cineasta, Odelsha Agishev, y su camarógrafo, Fatkhullin, unieron fuerzas y talentos con el director Ali Khamrayev para producir Blancas, blancas, ciqueñas (Belye, belye aisti-1967), historia de una mujer casada que abandona a su esposo por su amante, idea muy

controvertida para la tradicional sociedad uzbekistana. Ravil Batyrov obtuvo considerable éxito por su cinta Esperaremos por ti chico (Zhdym tebya, paren-1972), escrita por Konchalovsky.

La naciente industria de Turkmenistán encontró en Bulat Mansurov un director que consiguió el éxito con la cinta Opagando la sed (Utolenie zhazhdy-1967) y, especialmente, con Takyr, la muchacha esclava (Nevestka-1972), acerca de una mujer que pierde su marido durante la guerra. Este cineasta permaneció fiel a su interés en el destino femenino con la cinta Cuando la mujer engaña al caballo (Kogda zhenshchina osedlayet konya-1973) (Esta cinta se adjudica en los catálogos de Sovexportfilm a otro director y en otro año de realización). Un director de la vieja generación, Alti Karliev, dirigió varios largometrajes el mejor de los cuales es la cinta histórica Makhtumkuli (1968).

Kazajastán también tiene su director importante en Abdulla Karsakbayev quien debutó con una cinta acerca de la vida de un niño, Mi nombre es Kozha (Menya zvut Kozha-1964) y después realizó Viaje a la infancia (Puteshestvie v detstvo-1970). Azerbaiján encontró al igual a su figura cinematográfica, en este caso dos hermanos, Rustan (guionista) y Maksud Ibragimbekov (director), quienes realizaron Venganza de sangre (Sin fecha ni título original).

COMIENZOS DE LOS SETENTA

Con motivo de la atribución del Premio Nóbel a Solzhenitsyn en 1970 se desencadenó una campaña de descrédito y amenazas contra el autor, ya expulsado en 1969 de la Unión de Escritores, para obligarle a renegar de su obra y a cortejar al poder. Solzhenitsyn resistió y recibió el apoyo de gente como el famoso violoncelista Rostropovitch, a quien prohibieron después salir de la URSS.

El enfrentamiento más importante del régimen en este momento se produjo con los científicos. La detención de Jaurès Medvedev, hermano del historiador Roy Medvedev, provocó una airada respuesta de la comunidad científica. Jaurès fue internado en un hospital psiquiátrico y al poco tiempo se reunió una comisión de eminentes académicos -Sajarov, Kapitsa, Semenev (Premio Nobel de química) y otros- con el presidente de la Academia de Ciencias y un ministro. Al día siguiente, Jaurès fue liberado. Esta aparente moderación del poder frente a los científicos era evidente con relación a Sajarov. Desde 1966, este físico nuclear no sólo participaba políticamente y en 1968 lanzó su plataforma política sino que en 1970 firmó, junto a otro físico prestigioso, Valery Turchin, y Roy Medvedev un documento (conocido como Manifiesto reformador) dirigido al Comité central proponiendo un plan de reformas en quince puntos. Sajarov no fue objeto de represalias, salvo el retirarle de proyectos atómicos secretos.

A comienzos de la década de los setenta se puede hablar ya de un cine soviético realmente plural ya que las repúblicas poseen ahora una estabilidad financiera y tecnológica que les permite sostener un ritmo de producción regular. La guerra y el análisis del hombre y sus sentimientos durante ésta son temas que se tocan desde otra perspectiva aunque sin salirse demasiado de la convención realista. A pesar de esto y de los numerosos requisitos para aprobación de guiones, temas como el sentido de la vida, la naturaleza del hombre y las vidas profesional y sentimental fueron explorados más a fondo cada vez. Los héroes infelices, las familias imperfectas y los personajes solitarios atraían más y más la atención del público. La sensación de no pertenecer a algún grupo social, de ser extraño en su propia tierra obsesionaba a los directores de esta época. Esto era resultado lógico del estancamiento social de esa década, en la que el individuo percibía con claridad su imposibilidad de cambiar el destino de su gente, del suyo propio incluso.

En este decenio, un total de 130 cintas de ficción (mas 70 largos para t.v.) fue producido anualmente en todas las repúblicas de la Unión Soviética, 77 de ellas en color y 67 en cinemascope. Entre 13 y 14 millones de espectadores pagaron su boleto en las taquillas de los cines anualmente. Los 39 estudios empleaban 300,000 personas, más de 3,000 de ellos trabajadores creativos (44). Toda esta gente realizaba cintas que resultaban indistinguibles en su mediocridad temática y artística. Las direcciones de los estudios permanecían vigilantes a cualquier intento de innovación o de originalidad. La esperanza e inspiración de finales de los cincuenta y los sesenta se había

desvanecido. En una nueva resolución del Comité Central del P.C.U.S. en 1972, "Medidas para el posterior desarrollo de la cinematografía soviética", el nuevo jefe, F.T. Yermash resumía las tareas para el futuro:

Hay demasiados trabajos grises y sin forma en los que temas actuales e históricos son tratados en una forma superficial, sin encontrar ningún reflejo de los cambios sociales en la Unión Soviética... Hay muy pocas cintas acerca de la clase trabajadora y los que hay son frívolos en la manera que plantean al pueblo soviético. Una planeación temática persistente permitirá la creación de cintas que se centren en el héroe positivo de nuestro tiempo, el hombre para quien la batalla por los ideales comunistas se convierte en la meta esencial de su existencia. (45)

Esta era una nueva confirmación autoritaria de la línea pedagógica completa con todo y su ejemplo ilustrativo y que no representaba nada de lo realmente importante producido el decenio anterior. Esta nueva línea tuvo su mejor representante en la cinta El Premio (Premiya-1974), dirigida por Sergéi Mikaelian, y que dramatizaba la posición oficial ante la creatividad artística.

El talento de Tarkovsky se hizo evidente en su siguiente cinta, El Espejo (Zerkalo-1974). Un mosaico de reminiscencias infantiles, con su propia madre en el papel central, disgustó a

las autoridades en primer lugar por su lenguaje, catalogado como incomprensible. Finalmente le fue concedida una limitada distribución en el verano de 1975.

Sin embargo, el crecimiento de la producción y de la tecnología, la aparición de una nueva generación de cineastas, la búsqueda tenaz de nuevos caminos y posibilidades en las repúblicas, el difícil, casi nulo, pero inevitable contacto con la cinematografía mundial, el alto nivel de manufactura y del lenguaje del cine soviético, todo esto ayudó a impedir que la esperanza desapareciera. En la primera mitad de los setenta, los cineastas soviéticos, con todos los prerrequisitos para crear un arte auténtico, sólo esperaban el momento de poder hacerlo.

El ataque del Estado para la corrección del mundo científico se inició en Akademgorodok, la famosa villa científica siberiana. Sus miembros fueron acusados de "despolitización", de "sobreestimar" su papel en la sociedad y de "ignorar" las directivas del partido (46). Sin embargo, las represalias no fueron más allá. La comunidad científica fue tomando conciencia de esto y cobró más fuerza. Sajarov, junto a otros dos físicos famosos, A. Tverdojlebov y V. Chalidze, crearon el Comité por la defensa de los derechos del hombre (conocido como Comité Sajarov). Después de declarar que el comité no perseguía fines políticos ni colaboraba con organizaciones extranjeras, se publicó en Pravda la respuesta oficial con un ataque a la "despolitización" de la comunidad científica. La ofensiva iba dirigida, en forma velada, a Solzhenitsyn y otros escritores así como también al Comité Sajarov, los editores de samizdat y todos

aquellos que intentaban romper uno de los pilares del sistema: el monopolio de la información. El tono de este ataque evidenciaba el crecimiento de la oposición durante los últimos años.

La utilización político-represiva de la psiquiatría dio lugar a un documento que recopilaba pruebas acerca de esta práctica y que circuló en samizdat. A finales de 1971 se puso en marcha un plan propuesto por el jefe de la KGB, Yuri Andropov, para acabar con el movimiento contestatario y que consiguió asestar duros golpes a la oposición: detenciones que llegaron hasta el equipo editor de "Crónica...", privación de nacionalidad soviética a opositores en el extranjero, expulsión y posterior exilio, de la Unión de Escritores de Vladimir Maximov, arresto del cineasta Serguei Paradjanov, son solo algunos de los hechos más conocidos. Gran número de intelectuales señalados por su inconformismo fueron despedidos de sus puestos de trabajo. La censura se hizo más severa y fueron prohibidas obras teatrales, películas y libros.

En junio de 1972, Sajarov envió a los corresponsales extranjeros un documento en el que denunciaba esta campaña represiva. Por primera vez desde la muerte de Stalin, la policía consiguió que unos pocos militantes opositores, cediendo a presiones y amenazas, se declararan culpables y comprometieran a otros opositores. Pero el plan de Andropov tenía un objetivo más ambicioso: doblegar a los dos líderes más prestigiosos de la oposición, Solzhenitsin y, sobre todo, Sajarov. El primero estaba sometido desde 1969 a presiones y a una campaña denigratoria. La ofensiva contra Sajarov era más reciente. En 1973 sus dos hijos

fueron expulsados de sus escuelas y le llegaron varias "advertencias". La última se la hizo llegar el procurador general de la URSS, Maliarov. Los dos respondieron contraatacando. Solzhenytsin dirigió un extenso texto a los corresponsales extranjeros en Moscú donde denunciaba las amenazas de que era objeto y la persecución de otros opositores. Sajarov difundió una reseña detallada de su entrevista con Maliarov y en una conferencia de prensa denunció a los dirigentes soviéticos por aprovechar la distensión mundial con fines no democráticos. El Kremlin desató una dura campaña contra el científico, deformando sus declaraciones y presentándolo como "traidor" y "enemigo de la distensión". La prensa publicó las ya conocidas cartas de campesinos, obreros, etcétera, que lo condenaban. Sajarov recibió amenazas de muerte y la KGB consiguió que cuarenta miembros de la Academia de Ciencias, de un total de 200, lo condenasen. Varios escritores salieron en su defensa y la polémica se incrementó aún más.

A finales de ese año, Solzhenytsin publicó en Occidente el "Archipiélago Gulag". En la URSS circuló gracias a los samizdat y en el mundo apareció en los principales idiomas. El impacto de esta obra, según Claudin, fue mayor fuera que dentro de la URSS puesto que en el exterior no era tan extendido el conocimiento de la realidad de los campos de concentración como en la URSS a partir del XX Congreso. Los esfuerzos de los stalinistas por enterrar el pasado recibieron con esta publicación un golpe tremendo. Al no poder reprimirlo, por su carácter público, la dirigencia soviética expulsó por la fuerza a Solzhenytsin del país a finales de 1973.

CAPITULO 6

1974-1985: LOS AÑOS DEL ESTANCAMIENTO

Hacia 1974, el balance de la ofensiva contra la oposición después de la invasión a Checoslovaquia no era favorable al Kremlin. Aunque habían logrado encarcelar o desterrar a muchos opositores, siempre aparecía alguien que tomaba su lugar. La "Crónica..." reaparece después de casi dos años de no haber salido y, según Claudin, ya no interrumpe su salida. Al atacar públicamente a los contestatarios, el gobierno despertó interés en ellos y provocó que los samizdat aumentaran su popularidad.

La producción cinematográfica es en este periodo de transición, poco notable. Al tiempo que se libraban luchas políticas silenciosas, mientras la oposición reforzaba sus posiciones con líderes cada vez más visibles y exigentes, el control cultural, al menos de la cultura oficial que incluye al cine por su carácter subsidiado, se hizo más rígido. La temática aprobada era de aventuras, con héroes de una ficción tan extrema que no podían preocupar a nadie. El jinete sin cabeza (Vsadn' bez golovny-1974), dirigida por Vladimir Vainstock y Los piratas asesinos (Shisni udiwitelnyje prilozhchnija Robinsona Kruso-1974), de Stanislaw Gorovujin, representan tan sólo dos ejemplos de esta clase de producciones. Otras cintas de este año son La nieve ardiente (Goryachi snyeg-1974), dirigida por Gabryil Egiazarov, Cuando llega septiembre (Kogda nastupayet sentyabr...-1974), de Edmond Keosayan.

La contradicción entre la represión política interna y los objetivos de la política exterior del Kremlin aumentó en este periodo. De acuerdo a Claudín, durante la Conferencia por la Seguridad y Cooperación Europea (C.S.C.E.), la intención fundamental de la dirigencia soviética era reafirmar las zonas de influencia estructuradas en la Conferencia de Yalta casi 30 años antes. Sin embargo, los estados occidentales plantearon que el acuerdo debía consagrar los derechos y libertades fundamentales, así como la libre circulación de ideas, informaciones y personas. Moscú se negó en este capítulo y mostró así, según Claudín, el verdadero carácter del régimen. Los dirigentes soviéticos sabían bien que el nivel de vida y las condiciones de trabajo eran inferiores en la URSS que en los países occidentales y por esto se rehusaban a la libre circulación de información y personas.

Otro punto clave para esta negativa era el hecho de que, aunque en la URSS no existen propietarios capitalistas, hay un propietario único más poderoso que todos los capitalistas privados juntos, el Estado frente al cual los trabajadores no tienen ningún derecho. Los dirigentes occidentales presionaron en este punto no porque les interesara la democratización en la Unión soviética sino para obtener concesiones en otros ámbitos e incorporar las presiones del movimiento obrero y la opinión democrática de sus respectivos países.

Para llegar a un acuerdo en la C.S.C.E., la URSS debió hacer concesiones en el plano de los derechos humanos, de lo cual podían valerse los distintos grupos opositores cuya exigencia central era el respeto a los derechos humanos. Entonces la

oposición debía ser destruida y, sobre todo, con absoluta discreción. La KGB falló: no logró terminar con la oposición y sus intentos terminaron casi siempre en medio de un escándalo. El fracaso de la línea dura obligó al gobierno a disminuir la represión: el poder debió retroceder ante Sajarov, se rehusó a procesar a Solzhenitsyn y autorizó la salida del país de algunos intelectuales que así lo solicitaron.

Desde 1970, la publicación de revistas y panfletos clandestinos se multiplicó a todo lo largo del territorio soviético y reflejando las más diversas posiciones políticas. El rasgo común a todas era la exigencia de democratización y libertad. Personalidades como Sajarov y Medvedev se valieron de los samizdat para dar a conocer sus posiciones políticas.

La firma del acuerdo de Helsinki, en agosto de 1975, representó un estímulo para las corrientes de oposición de Europa del Este y en especial para las de la Unión Soviética. Los dirigentes del Kremlin, a cambio de mantener las fronteras de su esfera de influencia, se vieron obligados a firmar el documento que los comprometía a "...respetar, favorecer y estimular el ejercicio efectivo de las libertades y derechos civiles, políticos, económicos, sociales, culturales y otros, ... los derechos de las minorías nacionales ... y la libre circulación entre los pueblos de personas, ideas e informaciones." (47). Aón cuando la contradicción con la realidad soviética no era nueva, la larga negociación del acuerdo de Helsinki, según Claudín, daba nuevo relieve a ésta.

En este año se continuó con la producción de cintas con el tema de la guerra como Bloqueo (Blokada-1975), dirigida por Mikhail Erchov, sobre la defensa de Leningrado. Un trabajo que sobresale es Esclava del amor (Raba lyubui-1975), de Nikita Mijalkov y en la que trata la historia de una mujer que no puede controlar sus pasiones. Visualmente representó un nuevo aire para la gris estética que dominaba al cine en estos años. Cuando la mujer ensilla el caballo (Kogdá zhenschina osediaet koniá-1975) (esta es la cinta mencionada antes con otro nombre en ruso y con otro directo así como distinto año de producción), dirigida por Hodzhakuli Narliev y producida en los estudios de Turkmenistán, es un esfuerzo por reivindicar la dignidad de la mujer trabajadora al tiempo que muestra el hundimiento del viejo sistema. La emancipación de las mujeres era un tema muy poco manejado y en esta cinta fue tratado según las directrices oficiales. Alexander Mitta realizó una coproducción soviético-japonesa llamada Moscú, mi amor (Moskvialiubov mojá-1975) en la que se trataba el tema del bombardeo a Hiroshima a medio de una historia de amor. Sergei Guerashimov dirigió por su parte la cinta Hijas y madres (Dochki-materi-1975), en la que presentaba los conflictos de una hija abandonada.

Fuera de las cintas anteriores, que además no constituyen ningún avance notorio, se realizaron las ya conocidas películas propagandistas como Los difíciles caminos de la paz (Trudnic dorogui mira-1975), de Anatoli Koloshin, que presentaba el proceso y los esfuerzos por la distensión y era una apología de Leonid Brezhnev, El mes más caluroso (Sami zharki mesiats-1975), dirigida por Guennadi Bokariov, acerca del moderno obrero en una

fundición de acero y Un amor terreno (Liubov zonnai-1975), dirigida por Evgeni Matveiev, sobre la formación de las granjas colectivas y la utópica disposición de los campesinos a este proceso.

Dos nuevos factores se sumarian en favor de los adversarios al régimen. En primer lugar, en octubre de 1975, es otorgado a Sajarov el Premio Nóbel de la Paz, reconocimiento internacional a sus esfuerzos por la democratización en la URSS. El premio dio nueva fuerza a su posición y sus causas. En segundo lugar, los partidos comunistas occidentales adoptaron una posición más crítica del PCUS a partir de la segunda mitad de 1975, en el marco de lo que se llamará el "eurocomunismo". A partir de ese año, defendieron concepciones del socialismo que difieren de aquella del PCUS y protestaron contra las persecuciones a los opositores.

El año de 1976 es el año de Los Gitanos se van al Cielo (Tabor ukhodit v niebo) dirigida por el realizador moldavo Emil Lotaniu y que ganara un Oscar, el máximo premio de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas norteamericana, por la mejor película extranjera de ese año. La historia de amor entre dos miembros de sendas tribus de gitanos que tendrá un final trágico, es contada con una exaltación a las costumbres folclóricas de esta comunidad. También este año se produce la cinta de Larissa Shepitko Ascención (Voskhozhdyniye), basada en un cuento de Vasili Bykov y que al tratar de una forma distinta el tan sobado tema de la resistencia durante la guerra, alcanzó gran notoriedad en el extranjero. Con un estilo visual sobrio, con

gran austeridad en los escenarios naturales, esta directora consiguió un retrato íntimo de los héroes de la guerra gracias a la utilización de largos silencios y tomas fijas de rostros que le permitieron darle un nuevo carácter a este tema.

La producción cinematográfica de las repúblicas va adquiriendo poco a poco mayor regularidad. Este año, sobresalieron Abú Raijan Biruni (Abú Raijan Biruni-1975), dirigida por Shujrat Abásov y producida en los estudios de Uzbekistán; Tiempo de vivir, tiempo de morir (Vrenia zut, vrenia lubit-1975), producida en la república de Estonia y dirigida por Veljo Kyasper; por último, La nave blanca (Belyi paradój-1976), dirigida por Bolotbek Chanchiev en los estudios de Kirghiz.

En mayo de 1976, por iniciativa de Yuri Orlov y bajo su presidencia, se constituyó el primer grupo de contribución al cumplimiento del acuerdo de Helsinki (que más tarde sería conocido como Grupo Helsinki). Su primera acción es declarar que el gobierno soviético no tiene intenciones de cumplir con sus obligaciones internacionales en relación a los derechos humanos y que la represión continuaba. Esta iniciativa contó de inmediato con un apoyo masivo y abrumador. Dos meses después se habían creado grupos en Ucrania, Lituania, Armenia y Georgia (48). Estos grupos consolidaron con su presencia, una estructura ramificada de organismos civiles que planteaban constantemente su derecho a la legalidad, encabezados por figuras públicas que representaban "...la cima de un extenso iceberg de personas y actividades anónimas de cuya magnitud la medida más factible -prácticamente la única- es la represión misma..."(49). La cifra exacta de

presos políticos es difícil de saber puesto que muchos eran encarcelados por cargos como alcoholismo, vandalismo, sabotaje económico, actividades antisociales, etcétera.

En 1975 y 1976 se produjeron tres hechos que demostraron que las fuerzas armadas no eran impermeables a esta oposición. En noviembre de 1975, la tripulación del torpedero Storojevoi se amotinó e intentó llegar a la costa de Suecia. La aviación lo bombardeó, causó muchas bajas y debió rendirse. La mayoría de los tripulantes, incluido el capitán, fueron fusilados. En septiembre de 1976, el piloto Viktor Becenko, al mando de un Mig-25, último modelo de la aviación de combate soviética, escapó al Japón y solicitó asilo político. Poco después, un submarino intentó también llegar a Suecia pero fue localizado y hundido.

El nuevo auge de la actividad opositora en la URSS coincidió con la renovación de ésta en los demás países de Europa del Este, sobre todo en Polonia y Checoslovaquia, donde, en enero de 1977, se inició el movimiento Carta 77. Entonces el Kremlin decidió retomar la ofensiva tanto al interior del país como al exterior. Las campañas de desprestigio se reanudaron y la campaña policiaca cobró nueva fuerza. Tanto Sajarov como Medvedev (a quien se le había privado de la nacionalidad soviética durante uno de sus viajes al extranjero y vivía fuera de la URSS) denunciaron este nuevo impulso de la represión. Miembros del Grupo Helsinki y del movimiento por los derechos humanos fueron detenidos masivamente. Paulatinamente, tanto en la prensa como en discursos de funcionarios, las alusiones a la oposición eran más claras, lo que hacía más evidente la dimensión de ésta.

La represión, velada o abierta, continuó así como también el uso de la psiquiatría con fines punitivos. Con motivo del sesenta aniversario de la revolución (octubre de 1977), fue dirigido al Soviet Supremo un documento firmado por cuarenta conocidos opositores solicitando la amnistía de los presos políticos, documento que no obtuvo ninguna respuesta por parte del órgano que acababa de aprobar la nueva Constitución "socialista".

La cascada de alabanzas y elogios oficiales a la nueva Constitución soviética no consiguió ocultar que la realidad de ese socialismo nada tenía que ver con el proyecto de 1917. En vez de una sociedad de trabajadores libres, con organizaciones democráticas, había surgido un complejo Estado que encuadraba y regimentaba con su inmenso aparato burocrático-policíaco toda la vida política, social y cultural. En realidad, la nueva Constitución tenía las mismas características que la anterior, la staliniana de 1936, que reservaba al PCUS la función dirigente del Estado y que consagraba en el papel todos los derechos y libertades que el régimen negaba en la práctica. A final de cuentas, la Constitución era simple retórica destinada a dar una fachada constitucional democrática a la dictadura del partido único.

En 1978 se produjo la cinta La voz solitaria del hombre, dirigida por Alexander Sokurov y que estuviera enlatada durante 11 años debido a causas desconocidas y tal vez un poco inexplicables. Una historia de amor situada en los años posteriores a la revolución, entre un oficial del ejército y una

muchacha de su pueblo, complicada por la timidez del oficial y solucionada gracias a la intervención del padre de éste, no parecía tener mayor relevancia y, sin embargo fue prohibida. Este año también, Eldar Riazanov dirigió su cinta Idilio de oficina (Sluzhebni roman), en la que, precisamente, se trataba la vida en una típica oficina pública. Emil Lotianu dirigió este año la cinta Drama en la cacería (Moi'lastoviy i niejnie zver), adaptación del cuento de Chejov "Un rama en la cacería". Narra la historia del amor de tres hombres con la hija de un guardabosques, en un tono visual conservador y como un homenaje constante a la belleza del paisaje. La cinta Maratón de otoño (Osenny marathon) de Georgi Danelia, constituye un esfuerzo de su director por describir los aspectos generales de la sociedad soviética a través de personajes típicos, que en este caso es un intelectual que le sirve de muestra de una capa intelectual occidentalizada y sus relaciones sociales, laborales, etcetera, en un tono humorístico similar al de la comedia norteamericana.

Los juicios a los dirigentes de los grupos opositores detenidos comenzaron a mediados de 1978 en medio de la condena internacional y de denuncias por violaciones a los procedimientos legales. Las actividades de la oposición aumentaron durante estos procesos, tanto como las demostraciones públicas y las publicaciones clandestinas, las cuales cobraron una nueva dimensión con la difusión de fotocopiadoras en instituciones administrativas, políticas y culturales lo que obligó a un decreto gubernamental restringiendo su uso y posesión. En octubre de este año, Brezhnev anunció, durante el

acto conmemorativo del nacimiento de la República Democrática Alemana, que las tropas soviéticas abandonarían ese país aunque no precisó la fecha.

Entre las publicaciones clandestinas de nueva aparición, figura una editada por miembros de la Unión de Escritores que nunca antes participaron en la oposición. Esta revista, Metropol, no contenía temas políticos sino otros ausentes o prohibidos en la literatura oficial como el sexo, el erotismo, la ebriedad, la muerte, etc. Apenas aparecieron unos cuantos números pero son suficientes para que la KGB utilizara sus conocidos métodos aunque ahora con cuidado de no provocar otro escándalo internacional. Este intento de publicación era la concreción de una tendencia al interior de la Unión de Escritores de crear una revista no censurada e independiente del Estado y el partido.

La tendencia contestataria se observaba también en otros medios culturales. Un grupo de pintores intentó organizar una exposición al aire libre simultánea, y fuera de los cauces oficiales, en Kiev, Moscú, Leningrado y Novgorod, evento que habría de desarrollarse también en París, Viena y Nueva York. En el último momento, las autoridades decidieron suspender la exposición, lo que ocasionó una protesta masiva de expositores con el resultado normal: detenidos y encarcelados por delitos comunes. Meses después, una desertión más se sumó a las de los grupos artísticos que aprovechaban los viajes al extranjero para exiliarse. Esta vez el escándalo fue mayor por tratarse de Alexander Godunov, primer bailarín del Ballet Bolshoi, cuyo elenco es seleccionado con especial rigor, no sólo por sus

méritos artísticos sino por su fidelidad al régimen. Con este y otros hechos similares se puso de manifiesto la poca confianza que el régimen tenía en la adhesión voluntaria de sus ciudadanos, incluso de aquellos que habían pasado por los más severos rancos del control político.

Mientras se extendía el ambiente contestatario en diversos medios sociales, aparecieron nuevos intentos de crear organizaciones clandestinas, entre ellas, la más importante en octubre de 1978, la conocida como Oposición de Izquierda o Nueva Izquierda. (SO). Esta organización era, en realidad, un grupo de organizaciones que funcionaba desde un año antes en Leningrado, Moscú, Bialorrusia, Moldavia y los países bálticos y donde convivían posiciones ideológicas desde el marxismo hasta el anarquismo. El común denominador era la condena del régimen, el rechazo del Estado como fin en sí, el rechazo de la vía capitalista y la exigencia de reformas democráticas. La policía descubrió esta organización y apresó a los líderes, en su mayoría estudiantes.

La producción filmica de 1979 y 1980 es amplia y en ella comienza a notarse una audacia mayor en los temas aunque siempre con las consabidas restricciones de "supervisión" y la repetición de temas como la guerra o la revolución a cargo de cineastas que no aportan nada. Nikita Mijalkov realiza un retrato de una madre provinciana que choca con la moderna vida de la ciudad, donde vive su hija, en La familia (Kin-1979). Este año se produce también una especie de ópera-rock, tal vez la primera en la historia del cine soviético, titulada La estrella y la muerte de

Josquin Murrieta, (1979), dirigida por Vladimir Grammatikov. Narra la historia del popular héroe chileno que llega a California durante la "fiebre del oro" y sufre toda clase de atropellos por parte de los norteamericanos hasta que jura vengarse y lo hace. Decidido a enamorarse (Vliubliion po sobstvennomo zhevaniu) de Sergej Misaelien, es una sátira acerca de la soledad de un ex-atleta olímpico alcohólico que conoce a una muchacha que trata de darle nuevos ánimos a través de las técnicas del "auto-training" o autosugestión. En esta cinta, cuyo aspecto formal no representa una novedad, se puede observar que hay ya una mayor libertad al tratar temas como la soledad y el alcoholismo. Otra cinta con un tema "nuevo" es Uno no escapa a sus padres, dirigida por Victor Sokolov, y donde se presenta la historia de un niño que no conoce a su padre y está muy poco tiempo con su madre, situación que le va forjando un carácter más maduro de lo que correspondería a su edad. Similar tratamiento a los problemas de los niños aparece en la cinta No quiero ser grande, de Yuri Chuliukin, en el que la historia de un niño cuyos padres tratan de aplicar en él las técnicas modernas de educación, se presenta con un tono humorístico no exento de agudas ironías.

En 1979 tomó forma el primer intento de crear un movimiento feminista en la URSS, con la publicación, en samizdat, de una revista de este tipo. La condición femenina que denunciaba contrastaba fuertemente con la idílica versión oficial y el calificativo de "machismo alcoholizado" aparecía con frecuencia en sus textos. Tras esta publicación se sabe que había grupos

feministas en Leningrado, Kiev y Moscú. Una vez más, la policía descubre al grupo de redacción y se interrumpió la salida de la revista.

A lo largo de 1979 prosiguió la ofensiva de represión ante la tenaz oposición y una cada vez mayor solidaridad internacional. De frente a la fase final de la negociación Salt-II (para la reducción bilateral de armas nucleares y misiles emplazados en Europa) entre Estados Unidos y la Unión Soviética, y con el anuncio del encuentro Brezhnev-Carter, se pensó que la represión cesaría un poco pero no fue así. Las detenciones y los procesos continuaron y, sin embargo, la circulación de los samizdat y la escucha de transmisiones radiofónicas extranjeras en idioma ruso debilitaban día con día la eficacia en la norma de silencio y del monopolio de los medios de información.

El resto de la producción cinematográfica de este año y el siguiente se mantiene en un nivel poco relevante. Heredera en Línea directa, dirigida por Iván Soloviev, narra la historia de una niña admiradora de Pushkin que inventa ser descendiente directa del poeta y fabrica a su alrededor toda una historia acerca de esto. El cineasta georgiano Georgy Danelia realizó en ese año la cinta Lágrimas derramadas, adaptación del cuento de Hans Christian Andersen acerca de la leyenda del espejo de Troll que todo lo refleja horrible y cuyos pedazos aún flotan en el aire. Uno de estos pedazos golpea a un tranquilo hombre que se transforma en un irritable ser hasta que otro golpe lo vuelve a la normalidad. La cinta Vassa, dirigida por Gleb Panfilov, presenta a una mujer rica en 1913 cuya vida se ve alterada cuando

su hijo se casa con una joven revolucionaria, lo que provoca un conflicto con un final previsible (el triunfo de la revolucionaria). En 1979 aparece la cinta Agonia, de Elem Klimov, prohibida desde 1975.

El género propagandístico tuvo lo suyo también con cintas como El golpe de Estado según la orden N° 107, dirigida por Zahid Sabitov y Georgy Bazarov, en la que se narran las peripecias de un doctor soviético y su hijo en un país musulmán durante un intento de golpe de Estado hasta que logran volver a su país; Desierto de Karakum, 45 grados a la sombra, dirigida por Khodzhakuli Narliev, acerca de los problemas en la construcción de un gasoducto en la República de Turkmenistán (se debe tomar en cuenta que el gas es pieza clave de la economía de esta república); Buscar y aprehender, de Georgy Kuznetsov, con la historia de cuatro amigos que vacacionan en una región de Siberia y descubren que una banda de asaltantes tiene asolado el lugar. Se arman de valor y arriesgando su vida, aprehenden a los bandidos.

En un discurso ante el pleno del comité central del partido, Brezhnev criticó con dureza el desempeño económico del país durante 1979, ya que no se alcanzaron los objetivos planteados por el plan quinquenal 1976-1980. Habló de "cuellos de botella" que afectaban el abastecimiento de bienes de consumo básico, energía y productos agrícolas así como la desorganización del transporte. Pidió localizar a los culpables específicos de negligencia, corrupción e irresponsabilidad y castigarlos para lograr una mayor disciplina en el trabajo.

Un aspecto que preocupaba al Kremlin era la creciente vinculación entre los movimientos de oposición de los países de Europa del Este. Se publicaron distintos documentos, clandestinamente, en los que diversos grupos opositores soviéticos y checoslovacos así como polacos y húngaros, expresaban concordancia en sus exigencias de libertad y legalidad. El rigor policiaco se intensificó tanto en esos países como en distintos puntos de la URSS. Las cabezas más visibles de los diferentes grupos opositores, en su mayoría escritores, fueron detenidos y procesados. Este sector de la cultura, con una amplia y creciente actividad opositora, fue objeto de varias "advertencias" que iban desde las "normales" detenciones hasta la realización de un coloquio convocado por la misma Unión de Escritores y en el cual participaron el ministro del Interior y varios jefes de la policía para tratar el tema de las responsabilidades del escritor.

La invasión a Afganistán y la última fase de preparación de los Juegos Olímpicos de 1980, fueron acompañados de una intensificación de esta prolongada ola represiva. En diciembre de 1979, la URSS apoyó la sustitución del presidente afgano Hafizullah Amin en favor de Babrak Karmal y llevó a cabo una ocupación militar con 85,000 soldados. La condena internacional fue rechazada por el gobierno soviético argumentando que la ocupación militar se realizó a petición del gobierno afgano, posible gracias al tratado de amistad entre ambos países firmado en 1978. La invasión sobrevino en medio de una gran tensión mundial por el problema de los rehenes

norteamericanos en Irán. Los Estados Unidos declararon sanciones comerciales a la Unión Soviética y convocaron al movimiento olímpico a realizar un boicot de los Juegos Olímpicos de Moscú 1980 debido a la invasión. La condena del Consejo de Seguridad de la O.N.U. fue vetada por la URSS.

La medida más espectacular fue la expulsión de Moscú de Andrei Sajarov y su reclusión en la ciudad de Gorki, a la que no se permite la entrada de extranjeros, en residencia vigilada y con riguroso aislamiento. También se le despojó de todas sus condecoraciones, obtenidas gracias a sus trabajos en el proyecto nuclear soviético. Unos días antes había firmado un documento condenando la invasión a Afganistán. Las protestas internacionales no faltaron y el escándalo de la invasión y del boicot a los juegos creció aún más. De cualquier forma, el efecto que tuvo este acto sobre el movimiento de oposición fue el deseado: si la KGB podía actuar sobre Sajarov, cualquier ciudadano común sabría lo que le esperaba.

Entre junio de 1979 y julio de 1980 se incrementó el número de arrestos y encarcelamientos en contra de personas con algún vínculo con la disidencia. Estas medidas tenían como objetivo prevenir el contacto entre opositores y los visitantes extranjeros a los Juegos Olímpicos. Los grupos Helsinki de Ucrania, Moscú y Armenia fueron los más golpeados. También los distintos grupos religiosos (judíos, católicos, musulmanes, etc.) fueron atacados al igual que las minorías étnicas. Hubo entonces

un aumento sensible en el número de deserciones al extranjero de gente a todos los niveles (tanto funcionarios como obreros, científicos, militares, etc.).

El 19 de febrero de 1980, los gobiernos de la Unión Soviética y de Afganistán firmaron un acuerdo gracias al cual el gobierno afgano se comprometía a vender gas a la URSS en sustitución del gas que antes Irán le vendía. El 28 de febrero, Brezhnev anunció la salida de las tropas soviéticas en el momento en que cesaran las amenazas externas al gobierno de Karmal. El 24 de mayo (fecha límite para aceptar la invitación a los Juegos Olímpicos de Moscú 1980), 62 países decidieron no asistir a éstos, entre ellos Estados Unidos, Alemania Federal y Japón. Otros comités olímpicos nacionales como los de Francia, Italia, Inglaterra, desafiaron las "recomendaciones" de sus gobiernos en el sentido de no asistir y no se sumaron al boicot.

El 23 de octubre de ese mismo año, el presidente del Consejo de Ministros, Alexei Kosygin, pidió ser relevado y Nikolai Tikhonov fue nombrado en sustitución por el Soviet Supremo. En la misma reunión de éste, Brezhnev resaltó la necesidad de mantener el balance entre centralismo económico y los principios democráticos, enfatizando la importancia de la planeación y la conducción central. Kosygin murió el 18 de diciembre de 1980. Entre el 19 y el 21 de diciembre, cuatro miembros del Consejo de Ministros renunciaron y fueron sustituidos. Se anunció que el 5 de diciembre, el presidente del Consejo de Ministros de la República de Kirghizia desde 1978 fue víctima de un "asesinato político" (según la agencia Tass).

En febrero de 1981, es destituido el primer ministro polaco, Josef Pinkowski, y es nombrado en su lugar el general Wojciech Jaruzelski, ministro de defensa. El gobierno soviético expresó su satisfacción por este movimiento, manifestó su apoyo al nuevo primer ministro y se declaró en contra de la actividad sindical que se venía desarrollando, con el sindicato "Solidaridad" al frente, y de la tolerancia al interior del Partido Obrero Unificado de Polonia (POUP), donde la oposición era cada vez mayor y más abierta.

El 26º congreso del PCUS se llevó a cabo entre el 23 de febrero y el 3 de marzo de 1981 con la asistencia de casi 5,000 delegados. Los temas centrales fueron la lectura del reporte de Brezhnev acerca de la situación económica, la propuesta del novavo plan quinquenal para 1981-1985 y la renovación de los miembros del Politburó y del Comité Central, que fue expandido de 28º miembros a 319 (51) y Brezhnev fue reelecto secretario general. Se otorgó al Comité Central el poder de revisar el programa político del partido y presentar uno nuevo en reemplazo del existente para 20 años elaborado en 1961.

El discurso de Brezhnev ante el pleno del congreso justificó la invasión a Afganistán con el argumento de la salvaguarda de la revolución afgana y de la frontera sur de la Unión Soviética, y se comprometió a que las tropas soviéticas saldrían de Afganistán cuando este país lo pidiera. Al hablar de la estructura social de la URSS dijo que casi dos tercios de la población trabajadora pertenecía a la clase obrera mientras que la intelligentsia

representaba una cuarta parte de la fuerza laboral (57%). Llamó la atención sobre la explosión demográfica, a pesar de que el crecimiento de la población era casi nulo, y exhortó a acelerar el desarrollo de las regiones no rusas del país. En relación a los problemas étnicos, se limitó a responsabilizar de su solución a los partidos locales y sus respectivos comités centrales, sin considerar este problema como nacional. Únicamente resaltó que se combatiría el chovinismo y las actitudes racistas en todas las regiones.

En la década de los '80 el repertorio cinematográfico se polarizó aún más. Por un lado están las cintas de "problema", en las que el tema central era alguna dificultad en el transcurso de sucesos normalmente predecibles (un viaje en tren, la labor de un empleado oficial, etc.) y que solía poner en peligro la vida de mucha gente. Por otro lado, y por primera vez en la historia del cine soviético, se intentó realizar cintas que representarían éxitos de taquilla.

El comienzo de esta década estuvo marcado por la crisis económica en el renglón de producción. Mientras la asistencia a los cines se reducía (fenómeno que es mundial), apareció un tipo de cintas que no lograba atraer a la gente y que, por lo tanto, representaban fracasos económicos. El crecimiento de la burocracia censora y la estrecha vigilancia sobre los directores agravaban la situación. Se juzgaba una obra no por el resultado final sino por una serie de "índices" y una idea atrevida, el cuidado de la forma o la originalidad del estilo eran vistos como

algo sospechoso. En la mejor tradición del régimen stalinista y sucesores, el "cine de burócratas" estaba acabando incluso con el interés del público.

En 1981 y 1982, viejos directores volvieron al trabajo. Los cineastas Alexander Alov y Vladimir Naumov, con una larga trayectoria, realizaron la cinta La orilla (Bereg), acerca de un romance entre un oficial soviético y una muchacha alemana que se ve interrumpido por el final de la guerra hasta que, 20 años después, se reúnen por fin. Durante la filmación de esta película, Alexander Alov murió. Evgeni Evtuschenko dirigió sus memorias filmicas con la cinta en dos partes El jardín de niños donde el marco de su biografía le permitió presentar un panorama físico y psicológico de la URSS durante los años de la guerra. Leon Tolstói, con guión y dirección de Sergei Gerasimov, es una biografía del escritor realizada con base a un mosaico de reminiscencias.

Marlen Khutsiev dirigió Postfacio (Posleslovie), en la que plantea la relación entre un anciano provinciano de visita en casa de su hija en Moscú, y su yerno, en ausencia de su hija. El director lituano Vitautas Zhalakavichius, realizó en los estudios de esta república la cinta Te pido perdón (Izvinite pojalovista), acerca de un compositor de éxito que vuelve a su pueblo natal y al morir su padre, reflexiona sobre su vida. El georgiano Eldar Shengelaya dirige la sátira Montañas azules (Golubye gory), acerca de la inutilidad en una oficina burocrática y la forma en que los empleados pasan el tiempo ignorando a quienes solicitan algún servicio.

El 25 de enero de 1962 murió en Moscú Vasili Suslov, cercano colaborador de Brezhnev y miembro del Politburó. Esto pareció debilitar la posición de Brezhnev al interior del mencionado organismo y fortalecer la de otro miembro, Konstantin Chernenko, quien desde tiempo atrás desempeñaba labores correspondientes a Suslov. Poco tiempo después, Chernenko publicó en Pravda un duro artículo criticando el trabajo de la Unión de Sindicatos de la URSS y a la burocracia imperante en el seno de todos los sindicatos. Días después, el presidente de esta unión fue "reubicado" en otras labores, lo que nos da indicios claros de la creciente influencia de Chernenko.

En mayo de este año, el Comité Central del PCUS aprobó el nombramiento del general Yuri Andropov como secretario de este comité en adición a su puesto como miembro del Politburó. Dos días después de este nombramiento, Andropov fue sustituido al frente de la KGB (puesto que ocupaba desde 1967) por Vitaly Fedortschuk, jefe de la KGB en Ucrania. Este movimiento fortaleció a su vez la posición de Andropov como posible sucesor de Brezhnev, quien comenzaba a ausentarse de la vida pública por motivos de salud, aunque se decía que éste se inclinaba por Chernenko. En un discurso pronunciado en el aniversario 112 del nacimiento de Lenin, Andropov descalificó a los movimientos pluralistas de Polonia y otros países como desviaciones promovidas por fuerzas del imperialismo y llamó a una mayor ortodoxia ideológica.

En la misma reunión del Comité Central, se aprobó el reporte de Brezhnev sobre la situación del sector agrícola de la URSS, el cual atribuía la creciente dependencia en el renglón de granos y productos agrícolas en general, al mal uso de la tierra y al inadecuado nivel tecnológico y no a las directrices del Ministerio de Agricultura, a cargo de un joven funcionario, Mijaíl Gorbachev.

En junio de 1982, Estados Unidos anunció la extensión del embargo comercial decretado contra la URSS por la implantación de la ley marcial en Polonia. Desde que se anunció esta, el gobierno norteamericano ejerció presión sobre sus aliados para la adopción de sanciones más severas contra la Unión Soviética, aunque los gobiernos europeos, sobre todo, se mostraron renuentes a hacerlo puesto que la mayoría tenía intereses económicos en ese país.

A finales de año se anunció que el Grupo Helsinki por los derechos humanos había sido disuelto en su totalidad. La mayoría de sus miembros habían sido encarcelados (Yuri Orlov, Anatoli Shcharanski), exiliados (gral. Grigorenko) o condenados al exilio interno (Sajarov). Los miembros restantes fueron amenazados y los grupos de otras ciudades, disueltos. Desde octubre de 1981 se anunció su disolución pero la KGB continuó trabajando en contra de los miembros que seguían libres así como contra grupos religiosos, feministas, artistas, escritores, sindicatos no oficiales, minorías étnicas y cualquiera que expresara un mínimo descontento con el gobierno, resultando en cientos de detenciones y un número no determinado de desertiones al extranjero.

En estos años aparecen directores nuevos y otros no tanto, comienzan a definir un estilo propio. Se realizan aproximaciones timidas a temas como la inconformidad individual e interpretaciones psicológicas de estos conflictos internos, así como también se muestra la sensación de no pertenencia a una sociedad aparentemente conforme y feliz. Una muestra de esta tendencia es la cinta, dirigida por Karen Shajnazarov, Somos del jazz (My iz djaza) en la que un joven amante de este género está convencido de que el jazz debe ser la música del proletariado pero se encuentra con los dirigentes del partido que no piensan así y le prohíben tocar. A pesar de esto, el joven forma una banda con músicos parias o fracasados e intentan hacerse escuchar.

Andrei Tarkovsky realiza Nostalgia. Con cierto aire autobiográfico, esta película muestra a un escritor ruso en busca de las huellas de un músico compatriota cuyo en su paso por Italia. La búsqueda interior, de la verdad y de una pasión por la vida se hacen presentes en esta obra. Esta cinta fue la primera que Tarkovsky dirigió en el extranjero.

Por su parte, Yuli Raizman realiza la cinta Tiempo de deseo (Vremia jelanii) donde se narra la historia de una mujer treintona en busca de un marido pero con aspiraciones materiales que, una vez que encuentra esposo, van minando la vida de éste hasta matarlo. Chicos difíciles (Patsany), dirigida por Dinara Asanova, presenta la vida de un campo para niños y jóvenes huérfanos y con problemas de adaptación, combinando la ficción y

tomas documentales de entrevistas a personajes reales. Nikita Mijalkov dirigió la cinta En privado (Bez svidetel'ey), cuya acción se desarrolla en dos habitaciones de un mismo departamento. EL decide ir a visitar a su ex-esposa y ELLA no está de acuerdo. El día de la visita, EL se da cuenta de que ELLA va a casarse con un colega suyo del cual, además, EL depende ahora. Las discusiones y reflexiones mantienen un tono bergmaniano y la conclusión conduce a mayores reflexiones.

También se realizaron cintas convencionales, con el folclor, el amor o la maldad como elementos principales. Un día más largo que la noche (Den' dlinné notchi), dirigida por Lana Gogoberintze y producida por los estudios Gruziafilm, se sirve de la vida de una mujer en una provincia georgiana para mostrar la riqueza del folclor de la región. La leyenda de la Princesa Olga (Leyenda o kniaginé Ol'gve), dirigida por Yuri Ilyenko y producida en Kiev, está basada en la leyenda, del siglo 10 d.C., de una muchacha del pueblo que casa con un príncipe y a la muerte de éste se convierte en su sucesora en el trono. Romance sin orden (Jestoki romans) fue realizada por Eldar Ryazanov y narra la historia de una muchacha en el siglo XIX, empobrecida y en busca de amor y que sólo encuentra decepciones hasta su muerte.

Fin de semana, dirigida por Igor Talankin, presenta la historia de un matrimonio de científicos que, junto con sus hijos, toman un fin de semana de paseo y en el transcurso del viaje, la esposa confiesa nunca haber amado a su marido y que siempre estuvo enamorada de un antiguo amigo de la juventud, desaparecido en la guerra. Por último, la cinta Una historia

Europea (Evropeskaja istoria), de Igor Gostev, intenta ser una película de denuncia política al presentar la historia de una campaña política en "algún" país de Europa, nunca mencionado por su nombre pero es obvio que se trata de Alemania Federal, y los malos manejos y chantajes para obtener a toda costa el triunfo de un candidato corrupto sobre uno, en apariencia el bueno, pero con un siniestro pasado nazi que ha logrado mantener en secreto. Regulim, dirigida por Olav Neuland, presenta la vida de un organista que vive ajeno a los acontecimientos de la segunda guerra mundial en Estonia hasta que la llegada de dos pilotos heridos a su casa lo hace involucrarse y percatarse de lo que sucede.

En febrero de 1983, el presidente Andropov hizo un llamado a través de la prensa para una reorganización a fondo de la economía y criticó a la burocracia estatal y del partido. Anunció incentivos salariales de acuerdo a la productividad de cada trabajador como parte de su campaña contra la corrupción y la ineficiencia. Una de las afirmaciones más singulares que hizo en esa misma ocasión fue la de que aquellos que no cumplan con el trabajo y antepongan sus intereses a los del pueblo, deberán ser "reeducados", proceso que, según Andropov (jefe de la KGB durante casi 20 años), de ninguna manera constituiría una violación a los derechos humanos sino una real expresión de democracia y humanismo.

Poco tiempo después de estas afirmaciones, las autoridades soviéticas requirieron a todas las cadenas de televisión con corresponsales en la URSS, la revisión de todo el material de

video que entrara o saliera del país, para evitar malos manejos de éstos. Mientras, la guerra en Afganistán se intensificaba y el apoyo soviético al gobierno de Karmal iba en aumento.

Desde agosto de 1982, el presidente Andropov se ausentó de la vida pública a causa de una enfermedad. Su ausencia fue notoria sobre todo en el desfile de aniversario de la revolución, primera ocasión en la historia que un líder soviético faltaba a la ceremonia. La preocupación acerca de la toma de decisiones al interior y al exterior crecía mientras que sus oponentes, como Konstantin Chernenko, lograron reagruparse e impedir la profundización en la campaña contra la corrupción y la ineficiencia lanzada por el secretario general así como mayores cambios en el seno del PCUS y del Estado. Las sesiones del comité central y del soviet supremo fueron pospuestas hasta diciembre (se realizan normalmente en noviembre) para dar tiempo a la recuperación de Andropov. Al fin, el 26 y 27 de diciembre se reunió el comité central sin Andropov y se leyó un discurso de éste disculpando su ausencia por "causas temporales". En el mismo documento, Andropov criticaba la corrupción existente y reafirmaba su campaña contra ésta. Los nombramientos de dos nuevos miembros del comité central, Viktor Chebrikov, jefe de la KGB, y Yegor Ligachev, parecieron fortalecer la posición de Andropov aunque su ausencia fue clave en esta reunión y en la posterior del soviet supremo.

El 9 de febrero de 1984, se anunció la muerte de Yuri Andropov, secretario general desde noviembre de 1982. El 13 de febrero, el comité central eligió a Konstantin Chernenko como

nuevo secretario general. La nominación fue hecha por Nikolai Tikhonov (primer ministro), aunque encontró una discreta pero evidente oposición entre los miembros más jóvenes del Politburó como Mijail Gorbachev y Grigori Romanov. La posición de Chernenko era fuerte desde tiempos de Brezhnev, quien lo protegió y de quien fue ayudante en jefe. A la muerte de Brezhnev se pensó que el obvio sucesor sería Chernenko pero el nombramiento de Andropov le impidió serlo. Cuando éste enfermó, Chernenko se aseguró el nombramiento. El 11 de abril, el soviet supremo lo eligió presidente del país.

En este momento, el número 2 en el mando del país era Mijail Gorbachev, tomando en cuenta la relevancia de sus distintas apariciones en público y que, de hecho, era el quien manejaba la política económica de la URSS. En distintos discursos, hizo llamados por una profunda reforma económica y una lucha más intensa contra la corrupción, convirtiéndose en el vocero de los "jóvenes" del Politburó como Romanov, Nikolai Ryzhkov y Ligachev.

En mayo de 1984, la Unión Soviética anunció que no participaría en los Juegos Olímpicos de Los Angeles 1984, debido a que las autoridades norteamericanas, según la notificación soviética, habían preparado demostraciones hostiles y amenazas hacia sus atletas. En las siguientes semanas, todo el bloqué de Europa oriental, con excepción de Rumania, se sumaría al boicot al igual que Laos, Vietnam, Afganistán, Corea del Norte, Mongolia, Yemen del Sur, Etiopía y Cuba.

Durante los festejos del jubileo de la Unión de Escritores, en julio de 1984, el secretario general Chernenko llamó a un retorno al realismo socialista en la literatura y las artes, argumentando que los escritores "...deben moldear la estructura mental, ideológica y moral del pueblo" (53) y pidió más obras con temas patrióticos y militares. En medio de esta atmósfera regresiva, la producción cinematográfica, que también había recibido nuevas "guías" temáticas, es fiel reflejo de estas recomendaciones.

La tímida audacia de los dos años anteriores se apagó o, si menos, sus productos no vieron la luz en este periodo. Vida, amor y lágrimas (I jizn, i slezi i liubov), dirigida por Nikolai Gubenko, ejemplifica el tipo de cintas producidas entre 1983 y 1984. Sin ninguna aportación estética o formal, narra la historia de una joven doctora que llega a un asilo para veteranos de guerra y descubre en cada uno de ellos una gran cantidad de historias que le parecen fascinantes. Aplausos, aplausos (Aplodissmenti, aplodissmenti) muestra la vida de una veterana actriz de una compañía de comedias musicales que se empeña en conseguir el papel central en una cinta y cuando parece que lo ha conseguido, decide rechazarlo.

Mi querido, mi amado, el único (Milvi, dorogoi, liubimyi, edinstvennyi), dirigida por Dinara Asanova intenta retratar la soledad de una muchacha que rapta a un niño y que involucra a un hombre en su huida. Al final, éste la convence de que ningún buen motivo justifica malas acciones para conseguirlo. Lo que pudo haber dado pie a un análisis más profundo, se quedó en una

historia de arrepentimiento banal. El georgiano Georgy Shengelaya dirigió este año La odisea de un joven compositor (Pouteshestvie molodogo kompozitora), situada en 1909 durante el viaje de un compositor de la provincia a la ciudad y en el que es confundido con un notable revolucionario, con un final trágico. Confesiones de una esposa (I spoved ego jeny), dirigida por el lituano Aimas Grikevicius, es un drama acerca del matrimonio de una mujer, su infidelidad y su arrepentimiento, seguido del perdón del esposo.

La propaganda cinematográfica se recreó en dos producciones. La victoria (Poteda), dirigida por Yevgeni Matveyev, sobre los eventos de la conferencia de Postdam (con la participación al inicio de W. Churchill, sustituido antes del final de la reunión por el nuevo Primer Ministro británico, Clement R. Atlee, H. Truman y J. Stalin y en la que éste último establecería el control soviético definitivo sobre Europa oriental ante la inexperiencia de Truman y el inoportuno relevo de Churchill). Canción en un parque inglés (Pianka v angliiskom parke), realizada por Valery Pidpaly, narra la historia de un joven escritor que sale de la URSS y en la R.F.A. se integra a un grupo productor de Radio Libertad (emisora con financiamiento estadounidense y que transmite en ruso) sólo para darse cuenta de sus actividades anti-soviéticas e intentar descubrir a los verdaderos jefes.

Mientras tanto, en los países bálticos la actividad opositora (que data de comienzos de 1980) creció y la KGB hizo lo necesario para reprimirla. Por su parte, el comité central del

PCUS acusó a los partidos locales de no haber sido convincentes en su campaña a favor del socialismo ni suficientemente duros para terminar con el nacionalismo. Para lograr esto, propone el estudio más intensivo del idioma ruso como medio para lograr la coordinación y el entendimiento entre las distintas nacionalidades.

Desde su exilio en la ciudad de Gorky, Andrei Sajarov hizo llegar a Occidente cartas en las que apoya la reducción del armamento nuclear pero solo bajo los términos propuestos por Estados Unidos. Se hizo pública la noticia de que, desde el 9 de mayo, el científico mantuvo una huelga de hambre para conseguir que las autoridades soviéticas otorguen permiso a su esposa Le salir a Occidente para un tratamiento médico. La huelga fue levantada el 19 de julio.

La regresión general se intensificó y los miembros de grupos opositores de todo tipo fueron arrestados y enjuiciados bajo los términos "comunes": actividades anti-soviéticas, espionaje, vagancia, vandalismo, etcétera. Se anunció también, el 5 de julio, la rehabilitación de Vyacheslav Molotov, antiguo aliado de Stalin y enemigo de Khruschev. Hacia el final de 1984 hubo signos de una posible rehabilitación de Stalin, en anticipación del 40 aniversario de la victoria soviética sobre los nazis. Aunque no se llegó a ningún acuerdo al respecto, la evidencia de la nostalgia stalinista del nuevo grupo en el poder no dejaba lugar a ninguna duda. El hielo parecía caer otra vez sobre la sociedad soviética.

CAPITULO 7

1985-1989: LOS AÑOS DEL CAMBIO

Durante los dos años siguientes a la muerte de Brezhnev y a la elección de Andropov, las relaciones con Occidente, en particular con Estados Unidos, llegaron a su nivel más bajo desde el periodo inmediato después a 1945. La tensión se reflejó en mutuas recriminaciones ante la prensa mundial, disminución de los contactos personales y mayores obstáculos en el intercambio comercial. Una causa directa de estas fricciones fue el programa de modernización de armas nucleares de Estados Unidos y la instalación de cohetes de mediano alcance en Europa en respuesta a la superioridad militar alcanzada por la Unión Soviética durante los años setenta. La tensión aumentó entre otros hechos, debido a:

- 1) la intervención soviética en Afganistán;
- 2) el endurecimiento de la política norteamericana con la llegada de Ronald Reagan al poder;
- 3) la declaración de la ley marcial en Polonia en diciembre de 1981 y las subsecuentes sanciones económicas impuestas por Occidente;
- 4) el apoyo soviético a la presencia vietnamita en Campuchea;
- 5) la tensión en Medio Oriente, en particular la situación en Líbano;
- 6) el conflicto en Centroamérica;

7) los alegatos occidentales acerca de la violación de los derechos humanos en la Unión Soviética.

Andrei Gromyko, canciller soviético, acusó a los E.U. de ser dirigidos por un grupo de "...jugadores compulsivos y aventureros que están listos a someter a la humanidad a una guerra nuclear para satisfacer sus ambiciones" (54), mientras Reagan calificaba a la URSS como un "imperio del mal". A este clima se sumó el derribo por parte de la fuerza aérea soviética de un avión coreano de pasajeros en septiembre de 1983, que se suponía realizaba labores de espionaje. Por si fuera poco, el presidente Reagan "bromeó" a través de la radio (en red nacional) en su discurso semanal, diciendo: "Compatriotas, me complace informar que hoy he firmado una ley prohibiendo a Rusia para siempre. Comenzaremos a bombardear en cinco minutos." (55).

La situación continuó como en las mejores épocas de la guerra fría hasta el 10 de marzo de 1985 cuando se anunció la muerte de Konstantin Chernenko. El 11 de marzo fue elegido secretario general Mijail Sergeievich Gorbachev, de 54 años de edad.

Nacido en el pueblo de Privolnoye, cerca de la ciudad de Stavropol, al Norte del Cáucaso, estudió Derecho en la Universidad de Moscú donde se graduó en 1955. Ahí mismo conoció y se casó con Raisa Maximovna, estudiante de filosofía. Habiéndose afiliado al PCUS en 1952, regresó a su ciudad natal como oficial del Komsozol (organización juvenil del partido) en 1956. En 1962

comenzó a trabajar como responsable del partido de las granjas colectivas y estatales al tiempo que se graduó por correspondencia en un curso de estudios agrícolas, lo que sumado a su grado de leyes, lo convierte en el líder soviético con mayor preparación académica desde Lenin.

Fue nombrado primer secretario del partido en la región en 1970 y un año después fue electo miembro completo del comité central del PCUS. En noviembre de 1973 fue llamado a Moscú para asumir el secretariado responsable de la agricultura. Bajo el control de Gorbachev, se incrementó considerablemente la inversión agrícola, aunque en los años posteriores los resultados globales fueron decepcionantes. Al nombramiento de Andropov se identificó a Gorbachev como un ferviente partidario de la campaña contra la corrupción y la ineficiencia lanzada por aquel a poco de asumir el cargo. También se le recordó como el ingeniero de ciertos experimentos económicos. Se pensaba que a la muerte de Andropov, él sería elegido secretario general pero fue el turno de Chernenko. Sin embargo, durante los trece meses del mandato de este, Gorbachev incrementó su presencia y el alcance de sus responsabilidades: incluía ideología, asuntos exteriores, nombramientos de cuadros partidarios y la totalidad de la política económica. De hecho, desde la enfermedad de Chernenko, Gorbachev presidió la reunión semanal del Politburo.

El 7 de abril, Gorbachev declaró un congelamiento en el despliegue de cohetes en Europa por seis meses, que expiraba en noviembre a menos que la OTAN (Organización del Tratado del Atlántico Norte) tomara medidas similares. Poco después, dos

cercanos colaboradores suyos son electos miembros completos del Politburó, Nikolai Ryzhkov y Yegor Ligachev, y como miembro candidato a Edvard Shevarnadze. En el pleno del comité central, Gorbachev anunció el 17º congreso del PCUS para el 25 de febrero de 1985.

El 2 de julio fue electo presidente de la URSS Andrei Gromyko por nominación de Gorbachev quien argumentó la importancia de separar los cargos de presidente y de secretario general en ese momento. El soviet supremo eligió a Edvard Shevarnadze para sustituir a Gromyko al frente de la diplomacia soviética, a pesar de su inexperiencia en este campo. El mismo día fueron electos dos nuevos miembros del secretariado del comité central, Lev Zaitkov y Eoris Veltain. De este momento en adelante los cambios ministeriales y en el partido fueron más frecuentes, los puestos eran ocupados por jóvenes políticos y los viejos dirigentes eran retirados. En noviembre, se reúnen en Ginebra el presidente Reagan y el secretario general Gorbachev, la primera cumbre en seis años.

Al poco tiempo de la llegada de Gorbachev, el Politburó adoptó una serie de medidas sociales, políticas, económicas, administrativas y médicas destinadas a intensificar la batalla contra el alcoholismo y la ebriedad y a eliminar ese fenómeno de la sociedad. Se atribuye a éste el incumplimiento en el trabajo, el ausentismo y el parasitismo (término usado para denotar el rehusarse al empleo). Las medidas y sanciones van desde las

multas hasta el encarcelamiento, pasando por restricciones en la producción, venta y adquisición de alcohol para beber así como aumentos en su precio.

En diciembre fue reemplazado Viktor Grishin del Politburó del comité central del PCUS y como primer secretario del comité del partido en Moscú por Boris Yeltsin. Los cambios ministeriales continuaron y comenzaron también en los liderazgos de las repúblicas. Las primeras sustituciones a este nivel fueron en Armenia, Azerbaiján, Bielorrusia, Moldavia, Tadjikistán y Turkmenia así como en el mando de la Marina.

Los primeros productos cinematográficos de esta nueva época (aunque estrictamente lo sean sólo cronológicamente) parece que presentan la también renovada libertad que gozarían en adelante. Al frente de las producciones de este año se encuentra la excelente cinta de Elem Klimov Ven y Mira, en la que la historia de un chico que debe tomar las armas ante la invasión nazi en Bielorrusia es el marco para desarrollar una imaginería visual que combina las tomas documentales y las de ficción en un mosaico onírico impactante tanto por su crudeza como por su belleza. Con Espantapájaros (Chuchelo), Rolan Bykov elaboró una crítica social a través de la historia de una niña en una escuela donde es atacada por sus compañeros que representan a un tipo específico de miembro social (la niña-mujer feminista, el niño-hombre corrupto, etcétera).

Estas dos cintas constituyen la punta de lanza de una verdadera aceptación del cine como medio expresivo y crítico por parte de las autoridades. También se realizaron cintas típicas como Seris Godunov, dirigida por Sergei Bondarchuk y basada en la obra de Pushkin, en la que se narra la historia de un zar que no hereda el trono sino lo roba y cómo se convierte en un tirano a quien el pueblo derroca. Trampa doble (Dvoynoy kapkan), realizada por Aicis Branch, es una cinta de espionaje en la que un agente secreto es infiltrado en una banda de contrabandistas y la destruye. La propaganda encontró su vehículo con la cinta La misión frustrada, de Mikhail Tumenishvili, en la que un escuadrón de la marina soviética frustra una operación de la CIA (Central Intelligence Agency, o Agencia Central de Inteligencia, organismo de seguridad estatal norteamericano) para bombardear un barco soviético e iniciar un conflicto nuclear.

Encontramos en este año un caso singular: Todos contra uno (Vse protiv odnogo), dirigida por Aloizas Jancoras y producida en Lituania, cinta basada en Perry Mason, detective de E.S. Gardner, en la que Jerry Jackson es un honesto y brillante abogado que investiga la muerte de un apostador y las acusaciones sobre gente inocente por esta muerte. Los grandes jefes temen ser descubiertos y tratan de liquidarlo. Al final Jerry sale airoso y los malos terminan en la cárcel. Otra realización curiosa es Polvo del espacio (Kosmicheskaya pil), dirigida por Georgi Danelia que es una comedia musical de ciencia ficción, situada en un mundo distorsionado y donde los valores no existen. Los dos

personajes centrales tratan de modificar algo, de darle algún sentido a alguna parte de su entorno y al no conseguirlo, vuelven a la tierra, donde, se asegura en la cinta, las cosas están peor.

Otras cintas dignas de que merecen mención en este periodo son Vuelo 222 (Reis 222), realizada por Sergei Mikaelyan. En ella se plantea el conflicto de una pareja de bailarines que va de gira a los E.U. y él pide asilo sin prevenir a la bailarina. Basada en un hecho real, la dicotomía de la decisión entre su marido y su tierra atormenta a la bailarina, quien decide regresar a su país (en el hecho real, la KGB la obliga a volver, Maticos de interpretación). El caso de una mujer (Lionce vado sudí Ivanovo), de Ilya Fren, nos muestra la vida de una mujer que lleva una existencia pacífica y feliz hasta que descubre que su marido tiene otra mujer. El director Mikhail Belikov realizó la cinta ¡Qué jóvenes eran! (Kak molody my byli), historia de una pareja de niños enamorados y el transcurso de sus vidas hasta la vejez.

Un tono tal vez más audaz lo tiene la cinta Testamento (Zaveschanie), de Igor Gostev, que narra la historia de un veterano de guerra que continúa luchando por un país mejor lo que lo enfrenta a quienes no hacen nada y quieren vivir bien. El salón de baile (Tantsploschadka), dirigida por Samson Samsonov, tiene también un aire distinto al presentar a un ingeniero que llega a un pequeño pueblo con la orden de demoler un viejo salón de baile. Poco a poco se da cuenta del error y del aprecio de la gente por el salón hasta que cambia de opinión e inicia una lucha contra los funcionarios oficiales por conservar el salón como

relicia de viejos tiempos. Mencionamos también la co-dirección de Sergei Paradzhanov y Dodo Abashidze, La leyenda de la fortaleza Suram (Legenda O Suramsky kreposti), basada en la leyenda de un joven héroe que dio su vida para salvar a su pueblo.

En enero de 1986, Aleksander Vlasov, joven político cercano a Gorbachev, reemplazó al gral. Vitaly Fedorchuk al frente del Ministerio de Asuntos Internos. Poco después fue liberado Anatoli Shcharansky, activista judío por los derechos humanos que se encontraba detenido desde 1978, gracias a un intercambio de prisioneros entre la URSS, Alemania Federal y los E.U. Sin embargo, la represión en contra de los activistas por los derechos humanos y de los diversos grupos religiosos continuó mientras que el descontento nacionalista crecía a pesar de los esfuerzos de la KGB.

El mes de febrero de 1986 marca un hito en la historia soviética al igual que lo hizo el febrero de 1956, cuando la dirigencia khrushcheviana dio a conocer el famoso "informe secreto". El 25 de febrero de 1986, se inauguró el 27º congreso del PCUS, primero desde que Gorbachev asumió el poder y en el que se iban a definir en forma concreta los cambios y la dirección que tomaría el país en el futuro. A un año de haber asumido el secretariado general, Gorbachev debía demostrar en este congreso que sus reformas no se iban a malograr como las de Khrushchev y, al mismo tiempo, necesitaba encontrar apoyo masivo entre los delegados y miembros del partido. El discurso inaugural a cargo de Gorbachev tuvo una duración de más de cinco horas y en el

criticó la inercia y la apatía del periodo de Brezhnev. Recalcó la necesidad de una profunda reforma económica y de volver a los postulados de Lenin.

En el plano económico, las primeras medidas adoptadas a partir del congreso serían un cambio en la política de inversión, la modernización de la planta productiva, el aceleramiento del desarrollo científico y tecnológico y la satisfacción de la demanda de alimentos. Se realizaría una transformación radical en el manejo y la estructura de los distintos organismos económicos que permitieran que éstos cumplan con los objetivos para los que fueron creados.

En lo social llamó la atención sobre los errores que dieron lugar a la apatía, la ineficiencia y la corrupción. Planteó una nueva relación entre las nacionalidades, basada en la cooperación y mutua asistencia entre las repúblicas. Enfatizó que la democratización de la sociedad y la promoción del autogobierno socialista popular son también condiciones imprescindibles para alcanzar mejores niveles de vida. El manejo público de los asuntos de gobierno es elemento inseparable del leninismo y esta será la norma que regirá las futuras acciones del gobierno.

La política exterior, dijo, estará determinada por la claridad con que se manejen los asuntos internos. Criticó a los E.U. por buscar una posición de fuerza militar que impide mantener una buena relación entre los dos países. Exigió poner fin al absurdo de la carrera armamentista que jamás podrá significar el triunfo de alguien sino la muerte de todos. En

relación a los derechos humanos, se comprometió a colaborar en favor de la paz, a permitir la libre circulación de información y personas, a luchar contra cualquier forma de discriminación y a fortalecer los lazos artísticos, científicos y culturales con el resto del mundo.

Respecto a la política futura del partido planteó una reestructuración global, basada en la democracia, el liderazgo colectivo real y la promoción de la crítica, el disenso y la autocrítica. Pidió a los medios de comunicación el cumplimiento auténtico de su función informativa y crítica en lugar de publicar la habitual propaganda oficial, falsa la mayoría de las veces. Así, la salud intelectual de la sociedad resultará en un mejoramiento en la política cultural. Rechazó la adopción de un Cuarto Programa del partido argumentando que el Tercero (aún vigente) no había sido cumplido todavía debido a consideraciones equivocadas acerca del desarrollo del socialismo.

Entre otros oradores que hicieron uso de la palabra durante el congreso estuvieron Boris Yeltsin, quien realizó una severa crítica a los líderes del partido y funcionarios estatales incapaces y conservadores, y Yegor Ligachev quien desde su puesto de secretario de propaganda del PCUS, denunció a los críticos que sólo buscan su provecho personal y llamó a realizar una crítica constructiva. Este fue el primer enfrentamiento público entre estos dos personajes.

Tanto el tono del discurso de Gorbachev como el de los otros oradores, inauguraron un nuevo clima político y cultural en la URSS. Los aspectos fundamentales de la perestroika (reestructuración en ruso) y de la glasnost' (transparencia, claridad), pautas políticas que habrían de marcar el futuro de la URSS hasta nuestros días (y que seguirán haciéndolo), fueron definidos por Gorbachev.

La glasnost' constituye una verdadera revolución cultural. En un principio se pensó que se trataba de un modelo retórico más pero la práctica probaría lo contrario. Al publicarse libros de escritores condenados (la literatura ha sido tradicionalmente el sector de la intelligentsia más atacado) como Pasternak, Akhmatova, Solzhenitsyn y de muchos otros no tan conocidos, se inició un proceso de re-conocimiento del ciudadano soviético, de su historia, de esa historia de la que no se podía hablar y repentinamente era incluso necesario hacerlo. Con Gorbachev como iniciador pero no al frente de la glasnost' (como sostiene Isabel Turrent en Vuelta nº153 p.15), el pueblo soviético encontró abierta la válvula de escape a la angustia de ser un pueblo sin pasado, desterrado de las desgracias, tan necesarias para comprender el bienestar. La memoria histórica de todo un pueblo se reactivó y el panorama cultural se vio en un instante lleno de múltiples y variadas expresiones artísticas que por fuerza lidiaban con ese pasado oscuro. La lucha contra aquellos que se resistían a la transparencia se encarnizó y, por primera vez, se pudo librar a la luz del día.

Más allá del proceso de transformación económica que representa la perestroika, la glasnost' tiene vida propia y descubre, requiere, no tener fronteras. Después del "deshielo" khrushcheviano y del estancamiento brezhneviano, el impulso creativo encontró su caldo de cultivo ideal en la crisis económica heredada de Stalin y a la que los dos sucesivos gobernantes no supieron, no pudieron o no quisieron combatir.

A partir de ese momento (1986) la glasnost' se desarrolló acelerada e intensamente por encima del gobierno. Derruyó el muro de silencio que ocultaba y distorsionaba la voz de los profetas y dejó en libertad a la palabra. La sociedad soviética se sumió en un proceso de arrepentimiento y expiación inseparable del sentimiento religioso: ha encarado sin máscaras, ni justificaciones, una verdad histórica más dolorosa que cualquiera de las 'cuestiones malditas' del pasado. (56)

Además de la publicación de trabajos literarios prohibidos hasta entonces, la glasnost' ha tenido consecuencias en todos los ámbitos culturales del país. Los más importantes de ellos han sido: la sustitución del secretario de la Unión de Escritores, Georgy Markov, identificado con Brezhnev, por Vladimir Karpov, director del periódico literario Novy Mir; la Sociedad Teatral fue reorganizada como la Unión de Sociedades Teatrales, lo que permitió mayor independencia de los teatros en relación a sus finanzas y repertorios. También distintos grupos independientes obtuvieron reconocimiento oficial; la Unión de Artistas apareció

a principios de 1988 pero su dirección se mostro mas reticente a las reformas que las de otras uniones. Al cine también le llegaría su turno.

El 18 de mayo de 1985, el director de cine Elen Klimov fue elegido Primer Secretario de la Unión de Cineastas Soviéticos (en sustitución de Lev Kulidzhanov) durante el quinto congreso de ésta, inaugurado con la significativa presencia de Mijail Gorbachev. Este congreso representó un verdadero punto de partida para un nuevo ambiente no sólo en la Unión de Cineastas sino en la Unión Soviética en general y se derivó del nuevo clima que comenzaba a invadir al país entero a raíz del 27º Congreso del PCUS.

Después del congreso de cineastas comenzó un proceso de reformas con la intención de transformar completamente la estructura de la industria para que los creadores tuvieran la voz decisiva en adelante. Se comenzó por analizar el criterio con que se juzgaba las cintas, se encontraba éste totalmente deformado. Se atacó a los llamados "Los Intocables", cineastas privilegiados que constituían una verdadera mafia. Tanto éstos como los criticos parecían inmunes a los reproches que la prensa diaria comenzaba a publicar acerca de la situación del cine. Se cambió entonces a los jefes de las revistas de cine y repentinamente las revistas se volvieron a vender.

La jefatura de Goskino cambió. Su anterior presidente, Filip Yermash, fue sustituido por Aleksandr Kamshalov. Por lo tanto, la situación en los estudios también se transformó. Nuevas

instalaciones comenzaron a aparecer, con nuevos directores, escritores y sobre todo, con una nueva mentalidad. A partir de ese momento, ningún empleado iba a obtener un salario fijo sino que operarían bajo el régimen de free-lance, es decir, su ganancia sería de acuerdo al trabajo y al tiempo que durase éste. Las implicaciones sociales de este nuevo régimen son duras puesto que hay gente que ya no podrá vivir de su salario y deberá encontrar nuevas fuentes de ingreso. Esta es una de las dificultades que enfrenta la nueva política de empleo en este periodo de transición.

Las transformaciones alcanzaron también a los métodos de aprobación de guiones y de financiamiento de estudios. Los estudios se responsabilizan desde este momento de aprobar los guiones. El gobierno asignará a cada estudio un crédito por la misma cantidad a todos con la idea de que cada estudio, con el tiempo, acumule su propio capital y lo invierta en lo que mejor le parezca. El sistema de distribución también se modificó y se ligó directamente a los estudios.

Para evitar una excesiva comercialización del cine y que los intentos artísticos se vieran frustrados así como la aparición de jóvenes valores, se creó un fondo en la Unión de Cineastas que apoye a los estudios, a los jóvenes directores y también a cualquiera que se encuentre en una posición difícil.

Se creó un grupo llamado Comisión para conflictos creativos. Su trabajo esencial es revisar todas las cintas que alguna vez fueron prohibidas total o parcialmente y decidir que hacer con

ellas, así como leer todos los guiones que nunca fueron autorizados y determinar su situación. Su trabajo incluyó todos los tipos de trabajo (documentales, cintas de ficción, programas de televisión, dibujos animados y cortometrajes). Se intentó ver todas las cintas y hacer justicia. Las filmografías de sus autores fueron completadas y se permitió a éstos ver sus trabajos y que ellos decidieran qué hacer con sus cintas: Algunos de los beneficiados, por ejemplo, fueron Gleb Panfilov y su cinta Iema, Tengiz Abuladze y Arrepentimiento (cinta que no estaba realmente prohibida sino que temían presentarla siquiera a los censores). El punto más delicado era lo relativo a la censura. En palabras de Elem Klimov, "Sabemos que quizá el director es flojo, o el guión es malo, pero no podemos empezar a prohibir nada...La gente comenzaría a decir 'ah, sí, otros censores'" (57).

La censura no es un problema nuevo en la URSS. Su existencia data de los años del imperio zarista (las novelas largas, como Los hermanos Karamazov, La guerra y la paz, Anna Karenina, deben su longitud a la disposición zarista de que las novelas que excedieran cierto número de páginas no tendrían problemas para su publicación). En el cine soviético ni siquiera existía esa cláusula. El control se ejercía en tres momentos: el de la aprobación de guiones por los comités estatales establecidos en cada una de las 15 repúblicas; el de la distribución, que se encargaba de decidir la amplitud de su exhibición; desde el nivel nacional en grandes cines pasando por su presentación únicamente en las repúblicas de origen, hasta el nivel local en

algunas ciudades solamente; finalmente, cuando se ejrcia el derecho del Estado para prohibir una cinta e impedir el trabajo posterior de su autor.

Sin embargo, la diferencia entre esta censura y el control de los grandes productores en Occidente a nivel monetario no es mucha. En palabras del cineasta Andrei Konchalovsky "No hay tal cosa como 'libertad' en ninguna industria filmica del mundo. Hacer cine requiere una enorme cantidad de dinero y no importa si el dinero lo pone el Estado o una corporación privada. Quien paga es quien ordena. Es la censura del poder o del dinero." (38). La pequeña diferencia radica en el control ideológico que además se ejercía en la URSS.

En este año, Tarkovsky dirigió su última cinta, El Sacrificio. La historia de un hombre enfermo que consigue curarse después de dormir con un bruja, muestra otro de los rasgos característicos de Tarkovsky, la necesidad de realizar un sacrificio, de una entrega incondicional para tener acceso a estadios superiores. Fue su última cinta y la realizó en Suecia donde encontró un apoyo excepcional.

El 26 de abril de 1986, el reactor nº 4 de la planta nuclear de Chernobyl, en Ucrania, estalló y se incendió durante las dos semanas siguientes, dejando un saldo de por lo menos 26 muertos y 299 herido de acuerdo a un reporte oficial (39). Gorbachev criticó a los medios informativos occidentales por desatar una intensa campaña anti-soviética. Este fue el primero de una serie

de accidentes que ocurrieron en la URSS durante el fin de 1985 y 1986 y de los que, por primera vez, se tuvo conocimiento en occidente.

En agosto de este año, se dasató un escándalo a raíz de la detención y enjuiciamiento del periodista norteamericano Nicholas Daniloff bajo los cargos de espionaje. Las relaciones entre E.U. y la URSS se tensaron con las consecuentes expulsiones mutuas de diplomáticos, hasta lograr el intercambio de Daniloff por otros prisioneros soviéticos en cárceles estadounidenses.

En diciembre, ocurren dos sucesos de importancia. El primero es la destitución del primer secretario del PCUS en Kazajastán y su sustitución por un ruso, lo que ocasiona los brotes iniciales de enfrentamientos étnicos en la capital de esa república, Alma-ata. El otro evento es el anuncio de la autorización al físico Andrei Sájarov para volver a Moscú junto con su esposa Yelena Bonner.

A finales de enero de 1987, el comité central del PCUS sostuvo una reunión plenaria de suma importancia. En ésta, Gorbachev renovó su ataque a los últimos años del gobierno de Brezhnev y realizó propuestas de una reforma más extensa y la democratización de la vida del partido. Tanto Gorbachev como Yegor Ligachev deseaban que el pleno se llevara a cabo antes del fin de 1986 pero los conflictos entre radicales y conservadores en el seno de ese organismo retrasaron su realización. Los puntos centrales del reporte de Gorbachev al pleno mencionan la existencia de cambios positivos que han tenido lugar pero a un

ritmo muy lento; los problemas son más profundos de lo que se creía; se debe analizar la situación y las razones por las que los problemas se recrudecieron para no cometer los mismos errores y porque aún existe incomprensión de la real situación del país. Las causas de los problemas fueron ubicadas en el pasado, en una situación histórica que era una evidente referencia al stalinismo, cuando las ideas no circulaban e incluso se intentó suprimirlas.

La situación anterior, sumada a una aguda crisis económica, impuso la realización de cambios en todas las esferas de la sociedad. Esta política de reestructuración (conocida hoy como perestroika) va asociada, dijo, a la necesidad de más democracia y de transparencia o glasnost. Gorbachev habló de vicios tales como la corrupción, el alcoholismo, la vagancia y el crimen como fenómenos reflejo del estancamiento y corrosión del cuerpo social. Se aprobó en el pleno una reforma electoral que incluye la opción múltiple de candidatos y la introducción del voto secreto en la elección de funcionarios a todos los niveles.

En abril de ese año, Gorbachev sostuvo un encuentro histórico con el Patriarca Pimen, líder de la Iglesia ortodoxa, por primera vez desde los tiempos de Stalin, en el que se planteó una nueva relación entre la iglesia y el Estado que proteja los derechos de los creyentes.

En mayo de 1987, y a raíz del aterrizaje en la Plaza Roja de una avioneta tripulada por el joven alemán Mathias Rust, el ministro de Defensa, Mariscal Sergei Sokolov y el comisario en

Jefe de la Fuerza Aérea, Alexander Moldunov, fueron destituidos de sus cargos. El Ministerio de Defensa lo pasó a ocupar el gral. Dmitri Yazov. Gorbachev utilizó este incidente para fortalecer su posición al interior del ejército, conocido por su resistencia a las reformas que aquí trata de implantar, sobre todo en lo que respecta a los tratados internacionales sobre control de armas y a la política económica que busca desplazar recursos del ejército hacia áreas más necesitadas y prioritarias. También, la campaña pública de críticas contra el ejército tenía como finalidad restar a este la importancia que tenía en la definición de la política exterior.

Se anunció, como parte de los festejos para la conmemoración del 70 aniversario de la Revolución, una amnistía limitada que, sin embargo, benefició a algunos disidentes políticos y religiosos aunque no muy relevantes. En junio se realizaron elecciones locales y regionales para los soviets, por primera vez con candidaturas distintas a las del PCUS. Mientras en Moscú, los tártaros de Crimea realizaron una manifestación para conseguir el retorno a su tierra y, también por primera vez, se reunieron con el presidente Gromyko, nombrado jefe de una comisión revisora del caso.

En julio de 1987 se anunció la creación de una comisión para los derechos humanos y al poco tiempo, se formalizó la creación de la sección Moscú de la Sociedad Internacional por los Derechos Humanos (IGFH en alemán), organización basada en Frankfurt. Esta fue la primera organización de su tipo autorizada desde la

eliminación del Grupo Helsinki en 1982. Se anunció también el traslado del control de los hospitales psiquiátricos del Ministerio del Interior al de Salud.

El descontento nacionalista se intensificó, sobre todo en las repúblicas bálticas y en Armenia durante el aniversario de la firma del acuerdo nazi-soviético de 1939.

Una noticia que causó gran revuelo fue la destitución de Boris Yeltsin como primer secretario del partido en Moscú después de que él mismo aceptó las críticas por sus errores políticos y excesiva ambición. Su destitución causó protestas estudiantiles y se comentó que se trataba de un revés para la perestroika y un triunfo para los conservadores. Su actitud radical le ganó enemigos aún entre gente que estaba de acuerdo con él pero no con sus métodos. Fue nombrado Ministro de Construcción (Gosstroy), lo que le permitió conservarse como miembro del comité central.

Durante el discurso que pronunció por el 70 aniversario de la Revolución en noviembre de 1987, Gorbachev realizó una disertación sobre historia soviética muy pomenorizada. Resaltó el significado de las ideas de Lenin y el significado histórico de la Revolución. Analizó uno por uno a los personajes que disputaron el poder a Stalin después de la muerte de Lenin. Describió la industrialización y la colectivización como un fenómeno inevitable pero que se distorsionó al implantarse por igual en todo el país. Aunque reconoció los logros innegables de Stalin, también lo criticó por sus "graves e imperdonables abusos" (60). Defendió el desempeño de la URSS durante la segunda

guerra mundial y los acuerdos nazi-soviéticos de 1939. Destacó las iniciativas de Khrushchev pero dijo que fallaron al no ser secundadas por un proceso efectivo y generalizado de democratización. Criticó el periodo de Brezhnev que, si bien estabilizó al país, lo estancó y permitió distorsiones que lo llevaron a su situación actual.

Al hablar de la perestroika, dijo que se trata de un reestablecimiento teórico y práctico total de la ideas de Lenin cuyas prioridades son el trabajador y sus intereses, y de los valores humanitarios en lo económico, político, social y cultural. Llamó la atención sobre los años difíciles que se aproximan y alertó contra los conservadores que impiden el progreso de la reformas en vistas sólo de su provecho personal y contra los radicales que desean cambios acelerados y resultados inmediatos.

En una visita que realizó Gorbachev a los Estados Unidos en diciembre de ese año, firmó el Tratado sobre armas nucleares de mediano alcance, aunque no hubo avance en las pláticas sobre la guerra en Afganistán ni sobre los derechos humanos en la URSS. Ese mismo mes, la URSS dio a conocer por primera vez cifras sobre su arsenal nuclear.

En septiembre de ese año, apareció por primera vez en la prensa la noticia de una huelga en la URSS. Este hecho representó principalmente dos cosas: la confianza de la gente en la eficacia de un mecanismo como la huelga y el grado de apertura de la prensa.

1987 y 1988 son los años en que aparecerían cintas que han vuelto a colocar al cine soviético en un lugar prominente en la cinematografía mundial. En primer sitio mencionamos Arrepentimiento (Pokaianie), dirigida por Tenghiz Abuladze. Nunca sabremos la magnitud real del impacto de esta cinta en los espectadores soviéticos. Comparable tal vez con aquel causado por Cuando pasan las cigüeñas, de Kalatozov, esta cinta representó el nuevo tipo de películas que, de súbito, ya se podían hacer en la URSS. Al poder hablar acerca de los abusos y la crueldad en una sociedad donde la libertad era selectiva, la sociedad soviética comprendió que el proceso de glasnost no era mentira. La historia de un hombre que yace, después de su funeral, en el jardín de su hijo, permite al director elaborar un discurso simbólico para hablar de todos los pequeños "Stalins" que abundaron durante el stalinismo y de cómo la sociedad se vio obligada a tolerarlos y padecerlos. En medio del clima de expiación de culpas y reencuentro con el pasado por el que atraviesa la sociedad soviética, esta cinta vino a incorporarse al nuevo discurso intelectual sobre los errores y perversiones del pasado y de los que es necesario hablar para que no se repitan.

La cinta Tema (Tema) de Gleb Panfilov, fue realizada en 1979 pero hasta este año vería la luz. La historia de un escritor exitoso que no encuentra ya la inspiración para escribir y viaja a la provincia donde una mujer le devuelve la inspiración perdida. Cartas de un hombre muerto (Pisma mertvogo cheloveka), dirigida por Konstantin Lopushansky, es una historia post-

hecatombe nuclear a través de las cartas de un científico a su hijo muerto. El científico se siente responsable por lo ocurrido pero al mismo tiempo elabora reflexiones profundas acerca del sentido de una victoria nuclear y de la corresponsabilidad de toda la humanidad en la destrucción. Alumno de Tarkovsky, este director emplea en forma similar los tiempos muertos y los grandes planos-secuencias con un mínimo de cortes para edición, aunque sin los resultados de su maestro.

Karen Shajnazarov realizaría en este periodo una cinta que ha sido uno de los grandes éxitos tanto en la URSS como internacional. Se trata de El Mensajero (Kurier), que narra la historia de un muchacho cuya familia está desintegrada y debe trabajar como mensajero, donde aprende a relacionarse con la gente pero siempre desde un escepticismo aferrado hasta que poco a poco éste va cediendo, ayudado también por la presencia de una muchacha. Elem Klimov realizó la cinta La despedida (Proshanie), basada en una novela de Valentin Rasputin y en la que la construcción de una planta hidroeléctrica que implica la destrucción de varias aldeas, sirve a Klimov para presentar tres puntos de vista generacionales distintos (el abuelo, el padre y el hijo) y para hacer una reflexión sobre el precio de la modernidad de acuerdo a estos tres puntos de vista.

Juegos para adolescentes (Igra dlia detei shkolnogo vozrasta) es una producción estonia dirigida por Leida Laius y Arvo Iiho, sobre una muchacha que escapa de un orfanato el mismo día de su llegada a él pero debe volver al encontrarse con el rechazo de su padre. Sus compañeras en el orfanato son crueles

con ella y llega al borde del suicidio pero un primer amor le devuelve la confianza en la vida. Otra cinta con los jóvenes como tema central es Flumbun o un juego peligroso (Plumbum, ili opasnaia igra), de Vadim Abdrachitov. Un niño con el apodo de Flumbun decide luchar contra la injusticia, se involucra en el descubrimiento de bandas de ladrones y contrabandistas hasta que su amiga muere y él debe reflexionar acerca del sentido de lo que está haciendo. Robinsonada o mi abuelo inglés (Robinzonada, ili moi angliskiy dedushka), dirigida por Nana Djordjadze, es una curiosa historia de amor entre un inglés empleado de una compañía de telégrafos y una muchacha en Georgia a principios de siglo. El hermano de la muchacha le prohíbe ver al inglés pero éste se obstina y va a vivir al pie de uno de los postes, territorio inglés según él. Cuando el hermano decide hacer las paces, un hombre asesina a los dos: al hermano por una vieja deuda y al inglés por estar ahí. La muchacha los recordará para siempre.

Nadie me conoce excepto yo (Znaju tolko ya), realización de Karen Gevorkyan, presenta la historia de un arquitecto que encuentra múltiples fallas en la estructura de un edificio lo cual lo lleva a iniciar una investigación para encontrar a los culpables. La corrupción y la ineptitud son presentadas como un problema real y se habla abiertamente de ellas, algo impensable tan sólo dos años atrás. Ernest Yasan dirigió la película Perdona (Prosti), en la que una mujer científica descubre un affaire de su marido y cuando decide pagarle con la misma moneda, se arrepiente y en el camino de regreso a casa es violada por un grupo de vagos. El marido ha vuelto a casa, arrepentido y para quedarse. Iosi Heifitz realizó la cinta El acusado (Podsudimy),

en la que un hombre es acusado de asesinar a otro y condenado a severos castigos. La investigación continúa y se descubre que lo asesinó pero cuando aquél trataba de atacarlo. Su inocencia no es dictada porque muere durante la investigación.

Se puede observar el cambio en las temáticas de esta nueva etapa. La vagancia, el pasado, el alcoholismo, la inconformidad, la negligencia son temas ahora recurrentes y que han dado nueva vitalidad al cine soviético. De igual manera, la libertad creativa ha dado lugar a la aparición de auténticas basuras sin ningún valor temático o estético. Sin embargo, ese es el riesgo de una total libertad de creación y, me parece, es mejor correrlo a limitar la producción a criterios ideológicos tan estrechos y pobres como los que hubieron de obedecer los cineastas soviéticos durante tantos años.

A partir del primer día de 1988, entró en vigor una nueva legislación sobre política empresarial estatal con la conversión de 60% de las industrias del país a un sistema de autofinanciamiento basado en los beneficios obtenidos por las ganancias. La extensión de este nuevo mecanismo económico está programado para 1990. Mientras, la URSS recibió el primer préstamo externo desde la Revolución cuando el Banco de Relaciones Económicas Internacionales obtuvo 100 millones de francos suizos de capital occidental. Se anunció la destitución del secretario del partido en Uzbekistán por no obtener resultados en la campaña contra la corrupción, uno más de los funcionarios de alto nivel que desde hacía un año habían venido siendo destituidos.

Aunque ocurrió en enero de este año, hasta febrero se hizo pública la muerte de Georgy Malenkov, cercano colaborador de Stalin y sucesor temporal de éste a su muerte, antes del nombramiento de Khrushchev. A los pocos días, la Suprema corte aprobó la rehabilitación de diez ex-miembros del Politburó (incluyendo Nikolai Bujarin y Alexei Rykov) acusados y sentenciados a muerte o a trabajos forzados durante los juicios de 1938. Gorbachev declaró que la perestroika no es un retroceso y que era necesaria porque los principios establecidos por Lenin no habían sido cumplidos por los subsecuentes liderazgos.

La URSS anunció el retiro de los cohetes de mediano alcance de la RDA y de Checoslovaquia de en cumplimiento a lo estipulado en los acuerdos firmados en Washington en 1967. Por otro lado, se realizaron manifestaciones en apoyo a la demandada armenia por la devolución de la región de Nagorni-Karabaj de Azerbaiján a Armenia (esta región se encuentra en Azerbaiján pero la mayoría de su población es de origen armenio). El descontento aumentó y Moscú envió tropas para controlar la situación aunque se reportaron víctimas fatales en ambos lados. El soviets supremo armenio aprobó una solicitud formal de transferencia del territorio en cuestión a su jurisdicción, misma que fue rechazada por los soviets supremos de la Unión y de Azerbaiján.

La comisión encargada de la revisión del caso de los tártaros de Crimea resolvió que éstos pueden regresar a su tierra pero no formar una república. Por su parte, la Suprema Corte anuló los veredictos de traición en contra de Grigory Zinoviev y

Lev Kamenev, miembros del triunvirato que ayudó a consolidar el poder de Stalin a principios de su mandato y que fueron fusilados por órdenes de éste en 1936.

A fines de junio, Gorbachev abrió la primera conferencia extraordinaria del PCUS desde 1941, con un discurso en el que habló de la perestroika como proceso irreversible. Propuso una nueva estructura estatal y de los órganos de gobierno incluyendo la reactivación de los soviets (concejos) como el instrumento real de gobierno local y la realización de elecciones para un nuevo Congreso de Diputados del Pueblo que a su vez elegiría un presidente ejecutivo. Se consideró esta conferencia como una prueba crucial para probar la fuerza del apoyo a Gorbachev y sus reformas, mientras las divisiones entre radicales y conservadores eran más grandes y evidentes cada vez, sobre todo entre sus dos exponentes respectivos más notorios, Yegor Ligachev y Boris Yeltsin.

Gorbachev al abordar el tema de las artes y la literatura en su discurso, destacó la nueva atmósfera socio-política, de libertad creativa, discusión, crítica y autocrítica, como una verdadera revolución del pensamiento. De acuerdo a él, ésta se ha manifestado como una atmósfera competitiva de creación sin obstáculos basada en la responsabilidad cívica del artista para con la sociedad socialista. Atacó la incapacidad de algunos miembros del partido para abandonar la creencia de que la diversidad artística constituye un desarraigo de los principios socialistas. "Por mucho tiempo, la uniformidad, el conformismo

monótono y la mediocridad fueron identificados como el sello del progreso. Aun carecemos de la costumbre del debate, de disentir, de practicar la libre competencia,"(61).

Mencionó el hecho de que se vive una excesiva reglamentación de la vida pública y precisó que el objetivo final de la reforma del sistema político es alcanzar el pleno respeto a los derechos humanos así como el reestablecimiento de los derechos políticos individuales y promover una mayor participación social del pueblo. Abogó por un nuevo rol de una auténtica opinión pública para asegurarse de que, al tomar en cuenta distintos puntos de vista, las soluciones a los problemas sean las correctas. De acuerdo a Gorbachev, la perestroika hará posible demostrar las ventajas del socialismo al asegurar los derechos humanos, sociales, políticos e individuales.

Entre las medidas más destacadas propuestas por el mismo están la creación de una nueva definición del rol del soviet supremo, la creación del cargo de Presidente de este órgano elegido por los diputados, una descentralización urgente y la promoción de relaciones interétnicas positivas. La democratización de la vida del partido, abandonando la costumbre burocrática así como la separación de las funciones y actividades del partido y del gobierno se mencionaron como puntos centrales para el éxito de las reformas. Entre las resoluciones más importantes de esta conferencia están la elaboración de una nueva ley electoral, con voto secreto y listas de varios candidatos y el establecimiento de fechas para la realización de elecciones para el nuevo Congreso y para Presidente.

Durante el mes de julio, continuaron las demostraciones masivas en Yereván, capital de Armenia, en relación al conflicto territorial de Nagorni-Karabaj, mismas que fueron suspendidas sólo después de la intervención directa de Gorbachev. En las repúblicas bálticas, las propuestas de autonomía se radicalizaron cada vez más. En Moscú se anunció la formación de la Unión Democrática, organización opositora que pugna por el pluralismo y un sistema político multipartidario.

A invitación de las autoridades soviéticas, una delegación de la Federación Internacional Helsinki por los Derechos Humanos visitó la URSS y se entrevistó con funcionarios y disidentes por primera ocasión en la historia. En el soviet supremo se aprobó una legislación que reglamenta el uso de la psiquiatría, en coincidencia aparente con la visita antes mencionada. El milenio de la Iglesia Ortodoxa Rusa se celebró con la asistencia de funcionarios oficiales soviéticos y jefes de otras Iglesias.

A partir de la conmemoración del pacto nazi-soviético (agosto de 1939), las manifestaciones en la zona del báltico aumentaron. Se formaron Frentes Populares en las tres repúblicas apoyados por las respectivas dirigencias de los partidos nacionales, lo que les daba una importancia y peso político mucho mayores. En la región de Nagorny-Karabaj se declaró el estado de emergencia, medida que generó un mayor número de protestas. Al poco tiempo, se rompió la proverbial unanimidad en las votaciones

del soviet supremo cuando 31 diputados votaron contra un decreto que otorgó mayores facilidades al ejército para contener manifestaciones callejeras.

Los recientes planes para la reorganización política del país fueron desafiados por el P.C. de Estonia que declaró su soberanía para vetar cualquier legislación proveniente de Moscú que no le pareciera conveniente. En Letonia, Lituania, Georgia y Armenia se tomaron medidas similares pero sin declaración de soberanía. Por otro lado, Andrei Sajarov fue electo para el presidium de la Academia de Ciencias y autorizado a viajar al extranjero, mientras que durante una visita de Nicolae Ceausescu, secretario general del PC de Rumania, Gorbachev criticó con dureza la resistencia de la dirigencia rumana a las reformas.

En diciembre de 1988 se aprobaron las adiciones y enmiendas a la Constitución de 1977 que permitirían la reestructuración del gobierno y la formación del Congreso de los Diputados del Pueblo. El 7 de diciembre un terremoto sacudió la república de Armenia, con un saldo de más de 25 mil muertos, 13 mil heridos, dos ciudades destruidas y más de 500 mil personas sin hogar. A pesar de esto, el conflicto armenio-azerbaijano continuó.

Durante 1988 y 1989, la producción cinematográfica puede denominarse ya como un cine de la perestroika. Las condiciones materiales, difíciles por la redistribución de recursos, cambiaron, pero sobre todo, se modificó el ambiente creativo. La repentina libertad expresiva se reflejó casi de inmediato en el cine, como ya hemos visto, pero es hasta

estos años cuando los productos filmicos pueden considerarse "hijos" del proceso reformador. Sin embargo, en una producción que alcanza al año (de acuerdo a cifras de la Agencia de Prensa Novosti), 150 largometrajes al año, 100 películas para televisión, más de 1000 documentales y cintas de divulgación científica así como 130 de dibujos animados, la calidad es, por fuerza, muy dispareja.

Eldar Ryazanov dirigió la cinta Melodia olvidada para flauta, en la que un flautista se casa con la hija de un alto funcionario y consigue un puesto oficial que le permite vivir con lujos. Todo parece marchar bien hasta que conoce a una mujer que le hace dudar de la comodidad o el amor? Se decide por la comodidad, la mujer lo deja y él entra en una crisis que lo cuestiona acerca del sentido de su vida. Asa fue dirigida por Sergei Solovyov, con música de Boris Grebeshnikov, uno de los rocanroleros más importantes de la URSS. La historia de una joven muchacha que vive con un hombre mucho mayor que ella, sirve al director para mostrar el ambiente juvenil que acaba atrayendo a la muchacha hasta llegar a un desenlace trágico. La vida de los jóvenes y el ambiente de los rockeros, género musical prohibido hasta hacia unos pocos años antes por decadente y occidental, es contrastada con la corrupción y los vicios de un hombre mayor que, evidentemente, es modelo de su generación y, por lo tanto, la crítica es, a través de él, hacia el sistema de los padres.

El año de 1989 es el año en el cual salió a la luz (de acuerdo a los catálogos de Sovexportfilm) la cinta La Conisacig, producida en 1988 y dirigida por Alexander Askoldov. En ella se narra la historia de una mujer soldado durante la guerra civil que se embaraza y debe dejar la milicia por un tiempo. La vida civil le resulta difícil y le reblandece el carácter. Cuando las Guardias Blancas toman el control de su pueblo, ella debe escoger entre su hijo y su deber militar; elige lo último. Resulta un tanto incomprensible el que esta película haya estado prohibida tanto tiempo. Su tema y su propuesta formal no constituyen ninguna audacia y se puede pensar que con probabilidad se trató de alguna diferencia de índole personal entre el director y las autoridades de Goskino o algo así.

Eldar Ryazanov dirigió la cinta El Garage, sátira en la que una cooperativa dueña de un garage debe eliminar a algunos de sus miembros y todos lo saben pero nadie quiere ser el elegido. A través de esta historia, los personajes son muestra del conformismo, la apatía y la corrupción que la perestroika se ha encargado de denunciar. Otra cinta en este tono es Un mundo sin sol, dirigida por Yuli Karasik y basada en la novela Las más bajas profundidades de Gorky. En ella se muestra la historia de los habitantes de una casa de huéspedes en la que cada uno de los personajes representa algún vicio social (un alcohólico, un ladrón, una mujer ambiciosa, etcétera). La sociedad parece ignorarlos y establecen relaciones equívocas entre ellos que, al fin y al cabo, son muestra de la realidad. Adiós, golfos del barrig, dirigida por Alexander Pankratov, muestra también una

sociedad en descomposición, está ubicada en los años 50 cuando dos compañeros de escuela conocen a un vago que los introduce al vodka y a un mundo en el que los valores no son tales. Uno de los muchachos se enamora de la novia del vago y decide luchar por su amor hasta llegar a un desenlace trágico para la mujer.

El cine lituano se hace presente con una producción acerca de su independencia. La cinta es La hora de la luna llena, dirigida por Arunas Zhebrunas, en la que se muestra la historia de un evangelizador enviado por el Vaticano en misión secreta para abrir camino al cristianismo hacia el Este. En lugar de comportarse de acuerdo a lo que predica (amor, fraternidad, respeto, paz), siembra odio y usa crueles métodos para lograr su misión. La heroína de la cinta libra entonces una batalla por la libertad y la independencia de Lituania. Resulta notable esta producción en medio de la agitación política y social vivida en esa república báltica que pugna por su independencia. Retrato de mujer con un cerdo salvaje, bajo la dirección de Arvid Krievs y producción letona, presenta una investigación policiaca alrededor de un asesinato del cual un lisiado se culpa. El detective no cree la historia de éste y se dedica a esclarecer la extraña relación entre el lisiado, una vecina, su marido y un fotógrafo.

En la saga de historias juveniles se encuentra El ladrón, dirigida por Valery Ogorodnikov. En esta película se muestra la vida de un niño-adolescente problema cuya madre ha muerto y su padre es alcohólico. Su hermano mayor es músico de rock y no le presta atención hasta que el niño roba un instrumento para ganar su confianza. Los problemas en los que se ven envueltos por el

robo, hacen reflexionar al padre y al hermano. ¿Es difícil ser joven? es un documental producido en Letonia y dirigido por Yuris Podniex, sobre la vida de los jóvenes y sus problemas en la sociedad actual a través de entrevistas y testimonios de muchachos. Jóvenes traviesos presenta la historia de unos alumnos que deciden jugarle una broma al estricto instructor de deportes. La muchacha más guapa de la escuela trata de seducirlo y arrancarle una confesión de amor, sólo para lograr interesarse realmente en el maestro y que éste mire la vida distinto. El amor que nace entre ellos es auténtico.

Una tragedia juvenil es la que presenta la película La tripulación nocturna, dirigida por Boris Tokarev. Tres jóvenes amigos buscan diversión y la obtienen robando un auto y pasándose en él. Invitan a una amiga a su paseo y en un accidente mueren uno de ellos y la muchacha. Uno de los sobrevivientes intenta suicidarse pero no lo logra y debe responder, junto con el otro, de sus actos.

El género histórico se vio representado, entre otras, por la cinta Al concluir la noche, coproducción soviético-germana oriental bajo la dirección de Rodion Nakhapetov. Presenta la historia de dos barcos, uno alemán y otro soviético, un día antes de la guerra. El barco alemán se incendia y el soviético acude en su auxilio. La tripulación alemana se entera primero del inicio de la conflagración mundial y toma prisioneros a los soviéticos. La hija de un poderoso industrial alemán que viajaba en el barco se enamora del oficial que la rescató y que se encuentra inconsciente en el momento de la traición. Cuando vuelve en sí,

se encuentra amnésico y con la muchacha convenciéndolo de que es alemán hasta que recupera la memoria y descubre la verdad. El cruce, cinta dirigida por Viktor Turov, narra la historia del avance soviético hacia Polonia en 1944 y las batallas contra el ejército nazi. El documental Riesgo, bajo la dirección de Dmitri Barshevsky, es una coproducción de la URSS, Japón, Checoslovaquia y la República Democrática Alemana. Se trata de la reconstrucción de hechos históricos en el lugar en el que ocurrieron y con testimonios directos.

Andrei Konchalovsky, antes de su partida a Hollywood, vio salir a la luz su película de 1966 La felicidad de Asya, una historia de amores incomprensidos y frustrados. La opción fue dirigida por Vladimir Naumov y es una coproducción soviética y estadounidense acerca de un pintor que visita Venecia y ahí se entera de que un amigo de su infancia (que él daba por muerto) vive en esa ciudad. El encuentro trae confusión a sus respectivas vidas hasta que el amigo se va, dejando sólo una carta tras de sí. Una cinta prohibida desde 1978 es La voz solitaria del hombre, dirigida por Alexander Sokurov. La historia de un soldado del Ejército Rojo que vuelve a su casa y contrae matrimonio con una muchacha, es el marco que sirve al director para presentar la inadaptación de los que vuelven del frente.

A principios de 1989, el 24 de enero, se cerró el plazo para nominar candidatos al nuevo Congreso de los Diputados del Pueblo. El procedimiento se llevó a cabo con gran participación y se reportaron fallas atribuibles a la inexperiencia de la población en eventos de esta clase. De entre los nominados, la Comisión

Central Electoral, dominada por el PCUS, podría eliminar nombres en distritos donde hubiera dos o más candidatos. El comité central del partido, llamó por una rehabilitación masiva de las víctimas de las purgas stalinistas del periodo entre 1930 y 1950. Esta rehabilitación fue descrita como vital para la creación de una sociedad socialista basada en el dominio de la ley.

El comité central "recomendó" anular la conmemoración del nacimiento de Andrei Zhdanov, al describirlo como uno de los organizadores de la represión de los treinta y cuarenta y que tiene responsabilidad por las violaciones a la legalidad socialista en ese periodo. Su nombre fue retirado de un importante puerto de Ucrania que volvió a su antiguo nombre, Mariupol, y de distintos distritos y centros educativos. En relación a la disputa armenio-azerbaijana, se instauró el control directo del Kremlin sobre la región autónoma de Nağorni-Karaba; mientras distintas zonas de las dos repúblicas en conflicto se encuentran bajo una virtual ley marcial.

Se llevaron a cabo las elecciones para el congreso de los Diputados del Pueblo (CDP), en las que se eligió a 1500 del total de 2250 representantes posibles. El PCUS sufrió importantes derrotas a manos de candidatos independientes o de oposición declarada. La más importante victoria opositora fue la de Boris Yeltsin, quien fue destituido al frente del partido en Moscú en noviembre de 1987, hecho que al parecer le favoreció notablemente ya que le permitió hacerse pasar como víctima del grupo en el poder. En las repúblicas bálticas las elecciones fueron casi

multipartidarias al presentarse varios candidatos apoyados por distintos grupos. Otro triunfador fue el historiador y activista por los derechos humanos, Roy Medvedev. Yegor Ligachev y Lev Zaikov, miembros del comité central del PCUS y considerados como del grupo conservador, declararon que el resultado de la votación en contra de candidatos del PCUS representaba un hecho peligroso mientras que Gorbachev declaró que, sea cual fuere el resultado, las elecciones eran un triunfo para la perestroika. Interpretó las derrotas oficiales como una manera de presionar para una reforma más rápida.

El día 25 de mayo se instaló el recién electo CDP. Las segunda y tercera rondas de votaciones para los distritos en los que ningún candidato obtuvo mayoría absoluta, se realizaron entre el 18 y 21 de mayo. La variedad de temas y la libertad con la que éstos fueron tratados generó optimismo en el público soviético, que pudo seguir las intervenciones gracias a una transmisión televisiva. Los radicales probaron sus fuerzas aunque se encontraron con una mayoría conservadora que los controló. En una votación al final del primer día, el CDP eligió a Gorbachev para el puesto de presidente del soviet supremo. Previo a la votación, Gorbachev enfrentó severos ataques a su política de reestructuración (perestroika) y contestó admitiendo que había errores en la práctica de esta reforma pero reafirmó su compromiso con esta política y puso como ejemplo la realización de este debate, prueba del progreso en la perestroika.

Se seleccionaron candidatos para el nuevo soviet supremo en medio de una gran debate en el cual los radicales buscaban a toda costa tener representación en el órgano. Este está compuesto de dos cámaras, el Soviet de la Unión y el Soviet de las Nacionalidades. Los radicales obtuvieron pocos triunfos pero fue la derrota de Yeltsin para el Soviet de las Nacionalidades lo que ocasionó disturbios en Moscú hasta que uno de los elegidos cedió su puesto a Yeltsin.

En su reporte principal al CDP, Gorbachev admitió fallas en la perestroika pero enfatizó la necesidad de continuarla. Anunció la necesidad de una nueva ley electoral para crear una nueva estructura de gobierno local y regional que empate con los cambios que tienen lugar en la administración central. Pidió al soviet supremo la elaboración de una nueva legislación para la autonomía financiera de las repúblicas. Reconoció el error de intentar la reforma política del país sin modificar la política hacia las nacionalidades.

En Estonia, el soviet supremo de esa república aprobó una resolución que le da control absoluto de su economía y la introducción de una nueva moneda, el koru, en sustitución del rublo para 1990, entre otras medidas. Por su parte, Lituania aprobó la declaración de soberanía propuesta desde noviembre de 1988. El soviet supremo de Letonia aprobó una resolución que otorga a su lengua, el letón, status oficial. En el mismo mes de mayo, se realizó un encuentro, en Tallin, capital estonia, de los representantes de los movimientos populares en la península báltica. Estos exigieron soberanía y llamaron a cada una de las

autoridades en Moscú a no obstruir el derecho a elegir un modelo económico propio. También pidieron castigo a los culpables de los asesinatos y deportaciones masivas que siguieron a la anexión de estos tres países por la URSS en 1940.

La glasnost' continúa y tanto las rehabilitaciones como las condenas se suceden. Los nombres de Brezhnev y de K. Chernenko fueron retirados de calles, plazas y otros monumentos conmemorativos mientras que los de Khrushchev y Trotsky volvieron a aparecer. Se hizo público el descubrimiento de 200 cuerpos en Kiev, supuestas víctimas de Stalin. La mayoría de los trabajos literarios de Alexander Solzhenitsyn fueron publicados tanto por editoriales independientes como en entregas parciales por revistas especializadas.

Mientras tanto en Uzbekistán, Kazajastán y Turkmenia (región soviética de Asia central) se reportó violencia interétnica.

Se formó al interior del CDP un grupo dedicado a acelerar la perestroika, con un liderazgo colectivo entre quienes figuran Boris Yeltsin, A. Sajarov, Yuri Afanasiev, Gavriil Popov y Yuri Palm. Gorbachev hizo un llamado por televisión a toda la nación para detener los brotes de violencia interétnica que se extendieron a Georgia, Azerbaiján, Tadjikistán y Kirghizia, calificándolos como una amenaza a los destinos de la perestroika y de la nación.

Durante el mes de junio tuvieron lugar las huelgas mineras en las regiones carboníferas de Kuzbass, Donbass y otras cinco áreas. Las demandas de los huelguistas eran el mejoramiento de las condiciones de vida y de trabajo, aumento salarial, vacaciones más largas y protección al ambiente. A fines de mes regresaron a su trabajo después de encuentros con el soviet supremo y con Rvzhkov, al parecer satisfactorios para ambas partes. Este mes se anunció la muerte de Andrei Gromyko, canciller soviético de 1957 a 1985 y presidente de 1985 a 1988.

En el mes de julio se formó un nuevo Consejo de Ministros en el cual la mayoría de las carteras permanecieron en manos de sus antiguos titulares y permaneció vacante el Ministerio de Cultura.

El 23 de agosto se conmemoró el 50 aniversario de la firma del acuerdo Ribbentrop-Molotov de no agresión entre la Unión Soviética y la Alemania Nazi. En la península báltica se formó una cadena humana de 600 kilómetros que unió a las capitales de esas tres repúblicas. Por primera vez en 50 años, un funcionario soviético aceptó la existencia y autenticidad del protocolo secreto que permitía la anexión soviética de los tres países bálticos. De este protocolo sólo queda una copia en microfilm, rescatada al final de la guerra por autoridades alemanas.

A partir de este momento, la postura nacionalista de las tres repúblicas, y en especial de Lituania, se radicalizó. Por su parte, el PCUS también hizo más rígida su posición en lo concerniente las repúblicas bálticas, con un tono que recordaba la era pre-Gorbachev por su dureza. En Lituania cobró más fuerza

el nacionalismo por la coordinación entre el liderazgo político local y el Movimiento de Reestructuración Lituano (Sajudis). Mientras, en las tres repúblicas proliferó la formación de grupos políticos independientes. En Moldavia se aprobó la utilización del moldavo como lengua oficial junto con el ruso. Se hizo público un notorio aumento del índice de criminalidad.

En septiembre se anunció la realización de un congreso constituyente del Movimiento Popular de Ucrania (Rukh). También la formación del Frente de Trabajadores Unidos Rusos, grupo conservador relacionado con organizaciones similares de mayoría rusa en todo el país. El conflicto entre Armenia y Azerbaijón continuó. Todas las conexiones de tren entre las dos repúblicas fueron bloqueadas por azerbaijanos. Esta medida tuvo un efecto inmediato ya que casi el total de las importaciones armenias provenientes del resto de la Unión, llegan por Azerbaijón. Una vez más, la intervención directa de Gorbachev fue necesaria para que este bloqueo se levantara. A pesar del acuerdo al cual llegaron los dirigentes de ambas partes, los trabajadores sabotearon éste y el ejército hubo de intervenir para controlar los trenes de la región.

Durante el mes de octubre, la república de Armenia siguió padeciendo los efectos del bloqueo ferroviario del mes anterior puesto que el abasto de productos perecederos y combustible, principalmente, tardó en volver a su nivel anterior. Mientras tanto, el soviét supremo de Azerbaijón aprobó una ley que otorga soberanía inmediata de esa república sobre la región de Nagorni-Karabaj, asegura el derecho azerbaijano a separarse de la

URSS, permite el veto a cualquier legislación impuesta por Moscú, le permite el control total de sus recursos naturales y nombra al azerí lengua oficial.

En Moscú, en su sesión de otoño, el soviet supremo del PCUS aprobó una nueva ley laboral que incluye el reconocimiento del derecho a huelga por primera vez en la historia soviética.

En Ucrania y Moldavia hubo serios disturbios durante manifestaciones nacionalistas en las que intervino el ejército. En Letonia el Frente Popular aceptó que su objetivo central no era lograr una mayor autonomía sino la independencia total de la URSS. En Uzbekistán se publicó el acta constituyente del Movimiento Popular "Birlik" (unidad) que, aunque se dice en lucha por los derechos de todas las nacionalidades, clama la soberanía de su república. También apareció el Frente Nacional Ruso, configurado por radicales, demócratas y cristianos en su mayoría.

El editor en jefe de Pravda fue removido de su cargo y sustituido por Ivan Frolov. La causa, al parecer, fue su apoyo incondicional a los conservadores lo que convirtió al periódico en tribuna exclusiva de éstos. Gorbachev declaró que se debe estar alerta ante quienes abusen de la 'glasnost' y ejemplificó con el director de un semanario (Argumenti i fakti) que se caracteriza por su crítica virulenta y sistemática contra el gobierno. Se anunció que la Unión de Neurólogos y Siquiatras soviéticos fue readmitida a la Asociación Mundial de Siquiatría, después de su retiro en 1983.

Durante una reunión de los cancilleres del Pacto de Varsovia, se confirmó la renuncia a la "doctrina Brezhnev", según la cual la Unión Soviética se reservaba el derecho de intervenir militarmente cualquier país socialista donde se creyera que el socialismo estaba en peligro. Se anunció el reconocimiento absoluto de cada país a decidir sus sistemas económico y político (en círculos oficiales occidentales, se llamó esta nueva dirección como la "doctrina Sinatra" por la traducción al inglés del comunicado final de la reunión que decía que dejaba a los países "do it their way").

En el mes de noviembre, el Soviet Supremo de la URSS suscendió el control directo del Kremlin sobre la región de Nagorni-Karabaj, después de grandes manifestaciones en Bakú, capital de Azerbaiján. Se otorgó a las autoridades de esta república el control y responsabilidad sobre la zona así como de la solución del conflicto. El Kremlin otorgó a Azerbaiján dos meses para elaborar una legislación que dé fin al problema. Los representantes armenios y de la región autónoma protestaron alegando que esta resolución representaba la capitulación ante la postura azerbaijana. Mientras tanto, se formó el Movimiento Nacional Armenio que agrupa a organizaciones políticas informales en Armenia, Nagorni-Karabaj y todas las regiones en las cuales hay población de ese origen. Se pronunció por una auténtica soberanía armenia, independencia económica y una solución política al conflicto de Nagorni-Karabaj. Entre los principales oradores en el congreso constituyente de este movimiento se encontró el primer secretario del PCUS en Armenia, Suren Arutyunyan.

En Lituania, por su parte, se aprobó una nueva y controversial ley para la ciudadanía que al poco tiempo se declaró inoperante, junto con leyes similares en Letonia, Estonia y Azerbaijón, al contradecir lo establecido por la Constitución soviética. El Soviet Supremo de Estonia declaró nula la votación que el mismo órgano realizó en 1940 a favor de la anexión soviética de esa república y la calificó de ilegal al haberse realizado bajo coerción militar. En Georgia se aprobó una enmienda a la Constitución local que declara la soberanía y posesión de todos los recursos naturales de esa república. reafirmó su derecho a separarse de la URSS y a votar en contra de legislaciones de Moscú.

El Soviet Supremo del PCUS otorgó a los países bálticos, a partir del 1 de enero de 1990, control total sobre la tierra y otros recursos naturales así como autonomía en la planeación y regulación de la mayoría de sus operaciones financieras. A cambio, el Kremlin exigió que la tercera parte de los beneficios brutos de la actividad económica de esas repúblicas le fuera entregado.

En Moscú, Lev Zaikov, miembro del Politburó y notoria conservador, fue removido como primer secretario del partido en esa ciudad y sustituido por Yuri Frokofiev, hasta entonces segundo secretario. En Leningrado se realizó un movimiento similar.

Las huelgas reaparecieron en la región carbonífera de Vorkuta, al norte de la república Rusa. La extensión de las huelgas obligó al primer ministro, Nikolai Ryzhkov a intervenir y aún así, los mineros desafiaron los acuerdos a los que llegaron sus líderes con las autoridades de Moscú. Hasta fines de este mes se reanudó la actividad parcialmente. Se hizo público el hecho de que la economía ha sufrido graves trastornos debido a las disputas étnicas que han causado interrupciones prolongadas en el servicio ferroviario con el consecuente desabasto y congestión de mercancías en puertos y terminales de trenes. Por otro lado, durante los festejos del día de la Revolución, se reportaron disturbios en gran parte de las repúblicas de Transcaucasia, Armenia, Georgia, Moldavia y Rusia.

Se nombró a un nuevo ministro de Cultura que ocupa el puesto vacante desde la formación del nuevo Consejo de Ministros en julio. El nuevo ministro es Nikolai Gubenko, hasta entonces director de teatro en Moscú.

Durante la segunda sesión del CDF, se discutió la validez del artículo 62 de la Constitución que determina al PCUS como el núcleo y quia del sistema político soviético. El debate fue áspero y Gorbachev hubo de utilizar su posición como presidente para terminar con él, argumentando a favor de este artículo como esencial durante esta fase histórica. Urgió al CDF a trabajar sobre las necesidades económicas urgentes y esperar el congreso del PCUS de octubre de 1990, en el cual se promulgará una nueva Constitución, para discutir el mencionado artículo.

El 14 de diciembre murió en Moscú, a los 68 años, Andrei Sejarey. Cerca de 80 mil personas asistieron a su funeral, incluyendo Gorbachev y otros funcionarios.

En Armenia se desafió la resolución que da el control de Nagorni-Karabaj a Azerbaijón, declarando la región parte de la república de Armenia. En Lituania, el congreso extraordinario del Partido Comunista de esa república se declaró independiente del PCUS para así poder terminar con el pasado stalinista y expresar las auténticas demandas del pueblo lituano. Un grupo de miembros, en su mayoría rusos y lituanos de la vieja guardia, se declararon en contra de esta medida. El Soviet Supremo declaró nulo el artículo 62 de su Constitución, similar al de la Unión. Esta medida abrió las puertas a la formación de un sistema multipartidario por primera vez en la historia de la URSS.

El Papa Juan Pablo II recibió en el Vaticano a Mijail Gorbachev, primer encuentro de este tipo en la historia. En la reunión, Gorbachev aseguró estar de acuerdo de relaciones diplomáticas con la Santa Sede y afirmó que se prepara en la URSS una legislación que proteja los derechos de los creyentes. En coincidencia con esta visita, se legalizó la situación de numerosos grupos religiosos en toda la Unión Soviética.

CONCLUSIONES

De 1990 a la fecha, las sociedades socialistas de Europa del Este y, sobre todo, la soviética, han vivido un proceso de transformaciones aceleradas. En la mayor parte de lo que se conocía como el bloque soviético, los países han renunciado al carácter socialista de sus gobiernos y han abierto sus puertas a economías de libre mercado y la inversión extranjera. El Muro de Berlín cayó y con él toda una parte de la historia moderna del mundo cedió su lugar a una nueva etapa.

En la Unión Soviética, al igual que en los otros países, se vive un periodo de efervescencia política y social que, por fuerza, tiene repercusiones en la actividad cultural. La gente ha ganado las calles y el panorama cultural de ciudades como Moscú y Leningrado, cosmopolitas de antaño, y otras como Vilnius en Lituania, Kiev en Ucrania, Yereván en Armenia, por mencionar sólo algunas, se ha enriquecido con expresiones artísticas independientes.

La oposición al gobierno ha tomado un carácter abierto gracias a la libertad de expresión. Esta oposición se ha manifestado con una radicalización de las peticiones de libertad, autonomía y una economía de mercado al estilo Occidental. Personajes radicales como Boris Yeltsín (ex-secretario del PCUS en Moscú y elegido presidente de la Federación Rusa, la república más grande y poderosa de la URSS) y los presidentes de las

distintas repúblicas que exigen independencia, han visto crecer su popularidad. Gorbachev enfrenta ahora la posibilidad de que la Unión deje de serlo debido a estas luchas nacionalistas y a un reclamo unánime de la sociedad soviética: libertad. El socialismo existente en la URSS era un sistema anormal que nada tenía que ver con la auténtica concepción marxista. Su carácter centralista y represor eliminaba, de principio, cualquier aproximación al sistema humanista e igualitario concebido por Marx. Sin desdeñar logros innegables (por ejemplo la industrialización de un país con más de 70 nacionalidades y 15 usos horarios, la dotación de los servicios más elementales a toda la población y un desarrollo económico y militar que lo colocó como una de las dos potencias mundiales en un lapso de 70 años) la realidad cotidiana en la URSS carecía del elemento humano, de una auténtica libertad tanto de expresión como de creación. Parece lógico que la rebelión que hoy en día presenciamos intente eliminar de sí cualquier vestigio de socialismo, ya que el socialismo que conocieron no era sino una distorsión del concepto original. Esta interpretación errónea del socialismo, se tradujo en distorsiones en todos los ámbitos de la sociedad. El cine, como parte integrante de la expresión cultural, no fue la excepción.

El concepto ideológico-propagandístico del cine, su rol pedagógico y la fe casi mística en su efectividad determinaron tanto su posición excepcional como las limitaciones impuestas al esfuerzo creativo. Los cambios artísticos fueron concebidos como "distintos conceptos pedagógicos", dentro de los cuales podían aparecer algunas, pero sólo algunas, excepciones. Estas lo hacían

en situaciones diversas y sólo en ocasiones se entendía cabalmente su significado. Muchas veces eran anécdotas simples y sin mayor trascendencia pero la censura era impredecible.

Al censurar o prohibir totalmente una cinta, las autoridades permitieron que apareciera un fenómeno expresivo muy peculiar. Los cineastas no podían referirse a los hechos directamente y sólo entonces comenzaron a utilizar un lenguaje simbólico y de alusiones que permitieran elaborar metáforas acerca de hechos o situaciones "prohibidas". A pesar de que estos cineastas negaran la existencia de una segunda intención, el hecho de que tanto las cintas prohibidas como las que lograron sobrepasar la barrera de la censura contengan elementos metafóricos que aluden a una realidad de la que no se podía hablar, muestra con claridad que el lenguaje cinematográfico soviético es distinto al de Occidente por lo menos. El mismo hecho de que los cineastas egresados de la VGIK tuvieran una formación tan "encauzada", determinó que su capacidad expresiva, fuera alineada o en verdad creativa, tenía características muy peculiares. La existencia de cintas como Tengo veinte años, Cuando pasan las cigüeñas, Agonia, Arrepentimiento, por mencionar sólo algunas, refuerza esta idea.

En las sucesivas etapas del desarrollo político y social soviético, el cine hubo de comportarse de acuerdo a las necesidades de su patrocinador, el Estado. Las excepciones que mencioné antes seguían apareciendo. Cada cinta constituye un producto de una industria bajo un régimen propio y singular cada vez: de la libertad con que la vanguardia de los años veinte se encontró y gracias a la cual realizó varios de los grandes

clásicos del cine mundial; el control absoluto (o casi) durante el periodo de Stalin y sus servidores como Zhdanov; la tímida liberalidad kruscheviana y su pronto arrepentimiento; la estabilización y estancamiento con Brezhnev a la cabeza y, finalmente, el cine de la perestroika y la glasnost' con el actual presidente Gorbachev.

La industria cinematográfica de la perestroika se caracteriza por una producción muy grande pero de la que sólo sobresalan algunos productos. Sin embargo, al eliminarse el control del Estado y al reducirse la participación económica de éste en la administración de los estudios, la creatividad ha encontrado nuevos cauces de expresión y aunque se realicen muchas cintas sin valor artístico, me parece que sólo así puede recuperarse una industria que, junto con el resto de la economía soviética, agonizaba. Los problemas a los que se enfrenta ahora son diferentes pero al poder enfrentarlos desde una posición nueva, las soluciones serán igualmente novedosas. Su eficacia o nulidad la determinará su aplicación pero el hecho de que se puedan tomar estas decisiones constituye la principal característica del cine de la perestroika. En la medida en que este es un proceso vivo y sujeto a prueba constantemente, sus productos culturales tendrán una característica distinta cada vez.

La caracterización global tiene por resultado un cine de medianías y que es notable por sus excepciones (desde El Acorazado Potemkin y La Madre pasando por Hamlet, La infancia de Iván, Andrei Rublev, Arrepentimiento, La pequeña Vera, El

Mensajero, etcétera). El gran cine soviético se debe a algunos directores (Eisenstein, Pudovkin, Dovzhenko, Ermier, Heifitz, Tarkovsky, Klimov, Abuladze y otros) que si bien realizaron auténticas obras de arte, las lograron gracias a esfuerzo y casi necesidad personales que en la mayoría de los casos hubieron de enfrentar y, en algunos casos, vencer el rechazo y la censura oficiales. Es indudable que sin el apoyo estatal muchas de estas obras no habrían visto la luz pero aquí cabría preguntarse cuál de los dos sistemas de producción es más conveniente, si uno con inversión privada, sujeto a los intereses del cine como negocio (que por otra parte resulta un gran negocio de basura en muchos casos) o uno con apoyo estatal pero supeditado a condicionamientos ideológicos extra artísticos. En el caso del cine soviético, que se encontraba bajo el segundo tipo de régimen, se puede observar que el resultado concreto de semejante reglamentación (las cintas en sí) es notable sólo en algunos casos. La mayor parte de las producciones se limitaron a satisfacer la norma oficial sin aventurar ninguna propuesta estética o formal. Esto puede explicarse por el control tan estricto al cual estaban sujetos los cineastas pero no justificarse. El que algunos consiguieran elaborar un verdadero cine de autor es prueba de que las condiciones, si bien difíciles, permitían conseguir productos de calidad.

Me parece que lo anterior es aplicable a cualquiera de las industrias cinematográficas del mundo. La exigencia artística debería estar por encima de las aspiraciones meramente monetarias o ideológicas. Sin embargo la realidad es otra y son las excepciones las que mantienen y alimentan la esperanza del

cinéfilo y, creo, de los cineastas. Al final sólo queda la esperanza de un cine en el que las excepciones sean la regla. Ojalá.

APENDICE A.

ALGUNAS DEFINICIONES ACERCA DEL REALISMO SOCIALISTA.

"(...) la veracidad y el concretismo histórico de un retrato artístico debe ser combinado con la remodelación ideológica y educativa de la clase trabajadora en el espíritu del socialismo. Este método (...) es lo que llamamos el método del Realismo Socialista."

A.A. ZHDANOV, en el Primer Congreso de
Escritores Soviéticos.

"(...) el Realismo Socialista sostiene un batalla intensa contra los vestigios del pasado y sus influencias corruptoras, tratando siempre de terminar con ellas. Pero su mayor tarea es crear una comprensión socialista y revolucionaria del mundo. (...) De aquí podemos concluir que un artista cuya imaginación ha sido correctamente dirigida, es capaz de <preever>; en otras palabras, el arte del Realismo Socialista tiene el derecho a exagerar."

MAXIM GORKY, en una carta a A.S. Scherbakov.

"El realismo puede ser, y ha sido, confrontar la realidad con sus representaciones ideológicas e idealizadas y sostiene la verdad frente al ocultamiento y la falsificación. (...) El Realismo soviético va más allá de la implementación de normas políticas al aceptar la realidad social establecida como el

armazón para el contenido artístico, sin trascenderlo en estilo o en sustancia(...). Se dice que el futuro no será antagonico al presente: la represión, a través de un esfuerzo obediente, engendrará libertad y felicidad, ninguna catástrofe separa la prehistoria de la historia. Pero es precisamente el elemento catastrófico inherente a la existencia del hombre y su esencia alrededor del cual ha gravitado el arte desde su separación del ritual. Cuando la estética soviética ataca la noción del "irremontable antagonismo entre la esencia y la existencia" como el principio teórico del formalismo, ataca el principio mismo del arte. Insiste en el arte mientras prohíbe la trascendencia del arte. Exige arte que no lo es y, finalmente, lo obtiene.

La irrealidad de su arte expresa la irrealidad de la libertad: el arte es tan trascendental como su objeto. El Estado Soviético prohíbe por decreto la trascendencia del arte; elimina así la reflexión ideológica de la libertad en una sociedad sin libertad. El arte realista soviético, de acuerdo a ese decreto, se convierte en un instrumento de control social en la última dimensión inconformista de la existencia humana. Escindido de su base histórica, socializado sin una realidad socialista, el arte regresa a su más prehistórica función: asume un carácter mágico."

HERBERT MARCUSE, El Marxismo Soviético, 1958.

"En el mundo stalinista, en el cual la definición -es decir, la separación entre el Bien y el Mal- se convierte en el contenido de todo lenguaje, ya no hay palabras sin valores atados

a ellas por lo que finalmente la función de la escritura es anular un paso de todo un proceso: ya no existe un lapso entre el nombrar y el juzgar, y el carácter cerrado del lenguaje es perfeccionado puesto que en el último análisis, el lenguaje en sí mismo es un valor que sirve para explicar otro valor.."

ROLAND BARTHES, El Grado Cero de la Escritura, 1957.

N O T A.

Extracto de distintos libros tomado del libro "The Most Important Act" de Mira Liehm y Antonio J. Liehm.

APENDICE B

HUNGRIA 1956

Cuando al morir Stalin prevalece en el grupo dirigente soviético la opción de responsabilizar al muerto por todos los males pasados y presentes, cada uno de los jefes comunistas de las democracias populares, los "pequeños Stalin", se vieron abocados a desempeñar también el papel de chivo expiatorio, con el único inconveniente de estar aún vivos. Creyendo que era el mejor camino, el Kremlin exige a cada partido que imite sus medidas que incluyen: la "dirección colectiva", la crítica del "culto a la personalidad", la corrección de los "excesos" en la industrialización y colectivización, la supresión de los aspectos más brutales de la represión, la sanción de algunos de los responsables más directos (como en el caso de Beria en la policía soviética), la rehabilitación de las víctimas más notorias, amnistías, etcétera. Los jefes soviéticos exigían que se adoptara su modelo de "desestalinización" de igual forma que antes exigieron que se siguiera su modelo stalinista. Sin embargo, al proceder así, ocasionaron que cada grupo dirigente se dividiera. Las fracciones más amenazadas se aproximaron al grupo de Molotov y Kaganovitch que resiste en Moscú los embates de Khrushchev. Otros se convirtieron en fieles seguidores de éste último y vieron una salida fácil en descargar todas las responsabilidades en los dirigentes máximos. Pese a la línea oficial de mantenerla en silencio, esta lucha en los órganos dirigentes trascendió al resto del partido y al exterior, provocando el resurgimiento de la crítica, la demanda de democracia

interna, la revisión ideológica. Por lo demás, las noticias públicas provenientes de la URSS eran bastante espectaculares como para que se respirara un aire distinto en los distintos países de Europa del Este. Todos los grupos sociales de cada país encontraron estos hechos como repulsivos: los obreros descontentos por los bajos salarios, las elevadas normas de producción, el autoritarismo; los campesinos forzados a la colectivización sin beneficios particulares; los intelectuales y estudiantes, especialmente sensibilizados contra las nuevas formas de opresión cultural.

Entre la muerte de Stalin (1953) y el octubre húngaro de 1956, las llamadas democracias populares atravesaron un período de aguda inestabilidad política y social. El XX Congreso del PCCS, en febrero de 1956, precipitó los acontecimientos en Polonia y Hungría. Además del efecto traumático por la denuncia de la dictadura policiaca de Stalin y de sus crímenes en el "informe secreto" de Khrushchev, las resoluciones del Congreso sobre la necesidad de desarrollar la democracia socialista y la admisión de vías diferentes al socialismo parecieron legitimar la acción de las oposiciones interna y externa a los partidos comunistas de cada país. Pero allí donde llegan más lejos, se encuentran de frente con lo no escrito de esas resoluciones: la "democracia" lo era siempre y cuando no pusiera en tela de juicio el monopolio del poder por el partido comunista; lo "nacional", sin romper nunca la subordinación a Moscú. Cuando estos límites fueron franqueados, entraron en acción los tanques soviéticos.

El 23 de octubre de 1956 se inició en Hungría la insurrección, en respuesta a la invasión militar soviética. Pronto, se convirtió en revolución nacional, democrática y obrera que apenas iniciada fue aplastada por los tanques soviéticos.

En los días finales de octubre y primeros de noviembre culminó una crisis de dos meses en la que convergían dos procesos: 1) la agudización creciente del conflicto interno entre stalinistas aferrados, agrupados en torno a Rákosi, secretario general del partido comunista (llamado Partido de los Trabajadores Húngaros) y los desestalinizadores encabezados por Imre Nagy (que en el periodo anterior había sido víctima de la represión por oponerse al juicio de Rajk y preconizar una política económica calificada de derechista); 2) el despertar y la rápida generalización, tanto dentro del partido como fuera de él, de la oposición a la dictadura staliniana que, en el caso húngaro y bajo la jefatura despótica de Rákosi, había tenido características aún más tiránicas y sangrientas que en la misma URSS. Estos dos procesos se alimentaban mutuamente: la lucha interna del partido favorecía el crecimiento de la oposición lo que apoya a Nagy hasta derrotar a la línea staliniana.

En julio de 1953, los dirigentes soviéticos, temiendo la reproducción en Hungría de las rebeliones de Pilsen (Polonia) y Berlín (R.D.A.), obligaron a Rákosi a ceder la jefatura del gobierno a Nagy, quien anunció una nueva dirección política y económica, inspirada ésta última en el programa del entonces presidente soviético, Malenkov. Sus primeras acciones fueron liberar a cerca de 10,000 prisioneros políticos, deshacerse del

"dictador" cultural, József Révai, y poner toda su atención a la economía casi en quiebra y al borde del colapso, dirigiéndola a la producción de bienes de producción y al mejoramiento de la producción agrícola. En 1954, Nagy juzgó a miembros del aparato de seguridad estatal, organismo corrupto y que había "fabricado" las pruebas en la mayoría de los juicios a enemigos políticos del anterior régimen con ayuda de la tortura. Rákosi conservó la secretaría del partido y desde ahí organizó el sabotaje constante de la política de Nagy. En abril de 1955, aprovechó la caída de Malenkov para destituir a Nagy de la jefatura del gobierno y, más tarde, expulsarlo del partido. A partir de ese momento, la oposición a la dictadura de Rákosi se extendió y radicalizó en todo el país y, al mismo tiempo, el prestigio y popularidad de Nagy aumentaban.

La agitación aumentó y Rákosi intensificó la represión en contra de los partidarios de Nagy hasta que el Kremlin lo obligó a renunciar a la secretaría general y lo sustituyó por Ernő Géro, también incondicional de Moscú. La cultura se convirtió así en el principal escenario de la lucha política, particularmente la Unión de Escritores y la organización estudiantil Círculo Petöfi, originalmente establecida por alumnos comunistas. Los intentos por impedir el camino hacia la democracia sólo sirvieron para dar nuevo ánimo a la actividad de los intelectuales, encabezados por tres escritores comunistas, Tibor Déry, Tamás Aczel y Zoltán Zelk, todos premiados con los más altos galardones literarios.

El 6 de octubre de 1956, 200,000 personas, con Nagy a la cabeza, marcharon por Budapest en homenaje póstumo a Rajk. El 22 de octubre, el Círculo Petófi realizó una asamblea en la que se adoptó un programa de acción que consistía, en general, en los siguientes puntos: 1) establecimiento de consejos obreros en fábricas y centros de trabajo; 2) democracia multipartidista; 3) libertad de expresión y de prensa; 4) salida de las tropas soviéticas de Hungría; 5) agricultura basada en la propiedad privada de pequeños poseedores, con la permanencia de cooperativas sólo donde se votara a favor de ellas. No hubo una sola palabra acerca de regresar a las condiciones previas de posesión de la tierra por grandes latifundistas (1). Convocó para el día siguiente a una manifestación de solidaridad con Polonia (que, disolviéndose, acababa de salir de una crisis con la dirigencia soviética), evitando así la intervención soviética.

La manifestación se fue convirtiendo en una impresionante demostración de todo el pueblo de Budapest. La multitud exigía la vuelta de Nagy a la jefatura de gobierno. Gero respondió con un discurso insultando a los manifestantes y la policía encendió la mecha: disparó contra la multitud. Una guarnición militar distribuyó armas entre la población y ésta se apoderó de Budapest. El Comité Central, en reunión urgente, accedió a la demanda de la vuelta al poder de Nagy y solicitó la intervención soviética. Los combates duraron varios días entre tanques soviéticos y manifestantes armados. El nuevo gobierno de Nagy era incapaz de reestablecer la tranquilidad. Dos enviados soviéticos llegaron a Budapest y destituyeron a Gero por un nuevo secretario general, Janos Kadar. El gobierno y el partido se

comprometieron a dialogar con Moscú pero la insurrección era generalizada, apoyada por los consejos obreros y revolucionarios recién formados. El ejército luchó al lado del pueblo y el 25 de octubre, Kadar anunció la formación de un gobierno representativo que incluiría ministros no comunistas. El 30 de octubre salieron de Budapest los tanques soviéticos. Uno de los enviados soviéticos aseguró a Nagy que las demandas serían satisfechas en su totalidad. La revolución había triunfado. Por cuatro días.

En cuanto Hungría declaró el fin del sistema del partido único, Moscú reconsideró su posición y dio órdenes a sus tropas de volver a Budapest. Kadar desapareció durante esos cuatro días, después de participar en la decisión que recomendaba al gobierno la retirada del Pacto de Varsovia por las violaciones a los compromisos por parte de Moscú.

Al atardecer del 4 de noviembre, los tanques soviéticos volvieron a las calles de Budapest. Un nuevo gobierno fue establecido, con Kádár al frente. Nagy y varios de sus colaboradores, incluyendo a Gyorgy Lukács, nombrado apenas ministro de cultura, fueron arrestados; algunos pasaron años en internamiento y no fue sino hasta el 17 de junio de 1958 que se anunció que Nagy y otros, habían sido juzgados en secreto y condenados a muerte (2). Lukács había sido liberado un año antes.

Después de los eventos de 1956, miles de ciudadanos abandonaron Hungría, cientos fueron fusilados y otros miles, deportados. Las principales figuras intelectuales (Déry, Háy, Zeik) fueron arrestados y encarcelados. La Unión de Escritores y

la Unión de Cineastas se desbandaron al igual que el partido comunista húngaro; éste fue reemplazado por el partido obrero socialista húngaro.

La raíz de la lucha húngara no era entre un socialismo existente y una contrarrevolución, sino entre una realidad antisocialista y una posibilidad socialista. Los obreros, estudiantes e intelectuales que luchaban contra los tanques no lo hacían para reinstalar capitalistas en las fábricas y en el gobierno, sino para instaurar una democracia política que hiciera real la posesión de las fábricas por los trabajadores, la gestión económica, la cultura, el Estado, por representantes elegidos con libertad.

El conocimiento de los hechos que rodearon a la revolución de 1956 en Hungría es fundamental para la comprensión del llamado periodo post-stalinista en toda Europa del Este, sin importar los eventos particulares de cada país. Es esencial también para comprender el "renacimiento" del cine húngaro en el periodo de 1954 a 1957 y el posterior cine de los sesenta en este país.

En apariencia, el periodo de libertad de expresión fue mucho más corto aquí que en otros países como Polonia, por ejemplo, y fue interrumpido abruptamente. No hubo tiempo para la aparición de una joven generación de cineastas y, por lo tanto, los mejores trabajos de este periodo son de directores anteriores. Tampoco hubo tiempo para crear una estructura autónoma de forma e idea, lo que habría dejado una marca más permanente en la producción subsecuente. El cine húngaro del periodo es más notable por su

contenido y por la manera en que se veía la realidad y no por su forma o interpretación de la realidad. La forma continuó siendo el lazo de unión con la tradición folklórica húngara, por un lado, y una simple adaptación del neorrealismo italiano, por el otro.

La aspiración central de los cineastas fue también aplastada junto con la revolución, era lograr el establecimiento de grupos de producción autónomos que reemplazaran la administración central y dieran a los artistas mayor independencia. Esta demanda apareció constantemente en todas las resoluciones elaboradas por la Unión de Cineastas desde 1953.

La mayoría de las cintas valiosas de este periodo aparecieron en 1955, un año y medio después de que Dezső Révai fue sustituido como jefe de la industria filmica húngara y de que András Kovács fuera nombrado jefe del departamento literario. El esfuerzo de los cineastas húngaros por terminar con los vestigios del pasado reciente, tanto en forma como en contenido, tuvo el efecto de una gran sacudida no sólo en Hungría sino también en otros países de Europa del Este y, quizá, con mayor fuerza en éstos que en la propia Hungría. Sobre todo las cintas de Zoltán Fábri y de Félix Máriássys se convirtieron en símbolos de la fe en la posibilidad de hablar un nuevo lenguaje en los países obligados a obedecer la línea stalinista.

La cinta de Máriássys Primavera en Budapest (Budapesti tavasz-1955), basada en la novela homónima de Ferenc Karinthy, fue pensada originalmente para conmemorar el décimo aniversario

de la liberación de Budapest por las tropas soviéticas pero Máriássys evitó cualquier cliché triunfalista y dirigió su atención a los habitantes de la ciudad y a observar cómo habían sobrevivido a la guerra. Nadie recibió a nadie, la ciudad estaba destruida, el país entero padecía hambre y no había ánimo para festejos. Aún la historia de amor, que en la novela era el tema central, en la cinta pasaba a un segundo plano detrás de las tomas de rostros y fragmentos de conversaciones que reflejaban la miseria material y moral del fin de la guerra. La misma actitud se refleja en su otra cinta Un vaso de cerveza (Egy pohóó világos-1955), en la cual el director y la guionista (su esposa) centran su atención en la vida cotidiana de Budapest y en particular en la de una joven obrera y su novio, un militar.

La gente simple también fue el objeto de la atención de Fábri en su cinta El Tinivivo (Kórhinta-1955), basada en una historia corta de Imre Sarkadi, popular por la visión cruel acerca de la moralidad del hombre que inspiraban sus trabajos. La historia de amor de dos jóvenes y la de sus padres que se oponen, es vista como una parábola acerca de la oposición a las granjas colectivas. Fábri manejó el guión hábilmente y "redescubrió" el montaje y los flash-backs, prohibidos hasta hacía poco bajo la línea estética zhdanovista. Tanto Máriássys como Fábri dieron con sus cintas un nuevo impulso al cine de Europa del Este en general con esta aproximación a un concepto cinematográfico más moderno. Sin embargo, ninguno de los dos tuvo la visión ni el tiempo suficiente para continuar en esta dirección.

En su siguiente cinta, Fábri realizó una meticulosa disección del carácter de los funcionarios del régimen inmediato anterior y consiguió un análisis psicológico de gran valor. La cobardía, la intolerancia, la soberbia, eran presentadas como elementos comunes a los burócratas estatales. Sorpresivamente, esta cinta no fue prohibida ni censurada.

La cinta de los Máriássys, Legenda Suburbana (Külvarosi legenda-1957), continuaba con la atmósfera de Un vaso de cerveza pero en el último momento fue exigida una serie de modificaciones a la estructura de la trama. La historia, concebida como contemporánea, debió ser situada en los treinta. El amor de dos jóvenes obreros en busca de un poco de felicidad en un ambiente hostil fracasó y la decepción y el alcoholismo toman su lugar. La cinta fue prohibida por "falsear la vida de la clase obrera"(3).

Otra cinta prohibida fue El Imperio se fue con un estornudo (Az eltüsszentet birodalom-1956), dirigida por Tamás Banovich. Era una alegoría fantástica acerca de un tirano cuyo imperio debe inclinarse a su voluntad. Después de este trabajo, su debut profesional, Banovich vio arruinarse su carrera aunque filmó otras cintas en los sesenta que no obtuvieron mayor éxito. También fue prohibida Verdad Amarga (A keserü igazság-1956), dirigida por Zoltán Várkonyi, y en la que se atacaba ferozmente a la burocracia stalinista a través de la historia del gerente de una empresa estatal.

El trabajo de István Szóts, quien retornó a la dirección después de siete años de inactividad, se cuenta entre lo más interesante de este periodo. En Piedras, Castillos, Gente (Kövek, várak, emberek-1955), creó un documental poético acerca del Norte de Hungría donde las ruinas de castillos mantienen vivas las tradiciones y leyendas de la gente del campo. ¿Cuál de los nueve? (Melyiket a kilenc közül?-1956), su siguiente cinta, trataba la historia de un padre de familia pobre que no tiene regalo de Navidad para ninguno de sus hijos, excepto una canción. Después de 1956, Szóts salió de Hungría y aunque realizó nuevos trabajos en Austria y Francia, la inspiración parecía habersele terminado.

Károly Makk, un miembro de la nueva generación, llamó la atención con su cinta Sala No. 9 (A 9-es kórtér-1956) en la que en un estilo neorrealista trataba de captar el ambiente de una sala de espera de un hospital y los destinos de los distintos pacientes. Otra cinta en este estilo fue Historia de doce puntos (Hétfő a tízenkét találattal-1956), dirigida también por Makk y que elaboraba una alegoría crítica del sistema húngaro a través de la historia de un partido de fútbol soccer.

La primera cinta que intentó responder a los eventos de 1956 fue dirigida por György Révész, A la medianoche (Éjfélkor-1957), que narraba la historia de una pareja que debe decidir antes de la medianoche si escapan del país o permanecen en él.

La versión oficial de la revolución húngara apareció con las cintas Ayer (Tegnap-1959) y A la frontera (Pár lépés a határ-1959), dirigidas ambas por Márton Keleti y que pasaron inadvertidas por su misma característica. No hubo secuelas.

En el periodo entre 1958 y 1962 se realizaron principalmente adaptaciones literarias de obras populares y populistas. Se nombró a un nuevo jefe de cinematografía, el escritor József Darvas, antes ministro de cultura en el régimen de Rákosi. Una vez más, como antes de 1954, la mayoría de las cintas eran de baja calidad y trataban fantasías o leyendas populares. Directores como Frigyes Bán, Zoltán Várkonyi y Viktor Gertler son los más prolíficos en este periodo.

A comienzos de los sesenta, Fábri realizó otra cinta que llamó la atención. Dos tiempos en el infierno (Két féldíj a pokolban-1961), estaba basada en una anécdota en la cual un coronel nazi organiza un partido de fútbol entre los prisioneros de un campo de concentración y los oficiales de la SS para celebrar el cumpleaños de Hitler. Teniendo esto como base, Fábri elaboró una adaptación que contenía claras referencias a la situación en Hungría. Una cinta que intentó introducir cierto tono de protesta social fue Tierra de ángeles (Angyalok földje-1961), dirigida por György Révész, pero se quedó en un retrato de las condiciones de vida en las afueras de Budapest, habitadas por las figuras típicas de la pobreza urbana.

La cinta Fanáticos (MészÁllottak-1961), dirigida por Makk, intentó una real aproximación a una nueva temática y estilo. La anécdota central de la cinta era el problema entre la iniciativa personal y la autoridad burocrática. La crítica se centraba en los riesgos de cualquiera que intentara asumir una responsabilidad individual, fuera del cauce estatal. Sin embargo, signo de los tiempos, todo se solucionaba gracias a la intervención de un funcionario de alto rango del partido.

En 1961, comenzaron a aparecer las primeras cintas producidas en los estudios Béla Balázs, fundados tres años antes y que se habían convertido en un tipo de taller experimental en el que se daba la oportunidad de filmar a los graduados de la Academia de Cine húngara. Este hecho, único en el mundo, permitió el posterior desarrollo del cine de Hungría y los nombres de directores como István Szabó, Sándor Gára, István Gaál, Pál Gábor, Ferenc Kardos y otros se hicieron conocidos. Estos cineastas jóvenes jugarían un papel importante en el futuro.

NOTAS

- 1) CLAUDIN, Fernando. La oposición en el "socialismo real". Siglo XXI Editores, Buenos Aires, Argentina, 1981. p.163.
- 2) CLAUDIN, Fernando. Op.cit. p.163
- 3) LIEHM, Mira y Antonín J. The most important art, Univ. of California Press, Berkeley, California, USA. 1977. p.168.

AFENDICE C

CHECOSLOVAQUIA 1968: LA PRIMAVERA DE PRAGA

A raíz del aplastamiento de la revolución húngara de 1956, sobrevino un endurecimiento en todos los regímenes de Europa del este y Checoslovaquia no fue la excepción. La dirigencia encabezada por Novotny ocultó la información acerca de los crímenes de la época stalinista y esta actitud provocó una ola de críticas de las organizaciones del partido. La dirigencia se negó a publicar la información y reforzó la represión en contra de la oposición pero ésta no podía ser apagada. Las dificultades económicas por las que atravesaba Checoslovaquia fueron otro elemento de descontento entre la población. Novotny se vio obligado, en el marco del XII Congreso del partido comunista checo (diciembre de 1962), a hacer algunas concesiones como la creación de una comisión que investigara los crímenes en el periodo stalinista. En abril de 1963 fue presentado el resultado de esta investigación en la cual se responsabilizaba de las violaciones a los derechos humanos a Gottwald y los miembros del anterior grupo dirigente. A pesar de esta limitación, el informe conmovió a la población y desacreditó al gobierno. Novotny fue obligado a sacrificar a algunos de sus más cercanos colaboradores, entre ellos Karol Bacilek, primer secretario del partido comunista eslovaco, y quien fue reemplazado por otro funcionario, hasta entonces desconocido, Alexander Dubcek.

En el campo cultural se dejaron sentir también las concesiones y se atenuaron la censura y el control del partido sobre la literatura, el cine, el teatro, las artes plásticas. Las uniones de escritores de Eslovaquia y checa se pronunciaron por una mayor libertad y denunciaban constantemente la existencia de vestigios stalinistas en la vida política y social checoslovaca. Lo mismo sucedió en la Unión de Compositores y entre los periodistas. Los estudiantes tampoco eran impermeables al nuevo clima que se respira y el primero de mayo de 1963 realizaron una manifestación ilegal en el centro de Praga. La "Primavera de Praga" había comenzado mucho antes de 1968.

Novotny continuó negociando y ganando tiempo pero lo único que podía hacer era ceder. Khrushchev había caído ya en Moscú y desde allí lo presionaban para que terminara con la liberalización pero ya era demasiado tarde. En 1965, por primera vez en nueve años, fue permitido el desfile del primero de mayo y en los años siguientes irá creciendo cada vez más. A partir de las concesiones de 1963, en la cultura se reflejaba con mayor claridad el ambiente de denuncia. Aparecieron libros, películas, obras teatrales cuyo tema central era la época stalinista y sus crímenes. En octubre de 1966, Novotny respondió a esta liberalización con una amenaza de control más estricto pero su fuerza era muy inferior al tamaño de lo que se gestaba. Los intentos represivos sólo ayudan a que la dimensión de la corriente opositora aumente.

En este clima tuvo lugar, en junio de 1967, el cuarto congreso de la Unión de Escritores, que se convirtió en un acto político de la oposición. El resultado de este congreso se expresó en un documento dirigido a los intelectuales de occidente en el cual se hacían diversos llamamientos por la libertad de expresión, contra la persecución de Solzhenitsyn y en general por la democratización del sistema. Un punto importante en este documento (citado por Claudín) fue que los escritores se pronunciaron comunistas y contrarios al capitalismo, pero se manifestaron por un socialismo democrático, por el "reino de la libertad" proclamado por Marx. La circulación de este documento fue prohibida pero aún así tuvo gran difusión gracias al apoyo de los estudiantes. A partir de ese momento comenzó una estrecha colaboración entre los intelectuales y los estudiantes. Las manifestaciones continuaron y la policía reprimió a los estudiantes. Los enfrentamientos eran más frecuentes.

Finalmente, la acumulación de presiones del seno del partido y de la sociedad, sobre el fondo de la crisis económica en aumento, desembocó en la conspiración de un núcleo del grupo dirigente para apartar a Novotny de la secretaría general mediante la separación de funciones entre ésta y la presidencia de la república. Novotny presentó resistencia y recurrió a Brezhnev, quien viajó a Praga pero renunció a apoyarlo. Novotny intentó incluso un golpe militar pero su apoyo logístico fue escaso. El 4 de enero de 1968, Novotny se rindió y al día siguiente fue elegido secretario general Alexander Dubcek.

Aunque poco antes habían convergido en la destitución de Novotny, las dos corrientes en lucha, progresistas y conservadores (como se les conocería en adelante), deslindaron sus posiciones cada vez más. Los reformistas no se decidieron a aplicar de inmediato una democratización de la sociedad y esto lo aprovecharon los conservadores para fortalecer sus posiciones de poder. La censura no fue abolida hasta junio pero los escritores y periodistas la liquidaron por su cuenta. Jiri Pelikan, escritor de larga trayectoria opositora y director entonces de la televisión checa, puso este potente medio de comunicación al servicio de la democratización socialista lo que tuvo como resultado el fin del monopolio de la información en los medios de comunicación. Las discusiones eran más abiertas y generalizadas paulatinamente. Cuando en febrero se dio la versión oficial que confirmaba el intento golpista de Novotny, el clamor general era de castigo a los autores. El 16 de marzo, Novotny tuvo que dimitir de su cargo y fue reemplazado por el general Svoboda. A raíz de este cambio, los progresistas ganaron posiciones de poder que inclinan un poco a su favor la correlación de fuerzas.

En la primavera de 1963, el entonces Secretario del Partido Comunista de Eslovaquia y también Ministro de Seguridad de Estado, Karol Bacilek declaró: "Mientras yo esté aquí, este arte anti-socialista no será distribuido"(1), en relación a los trabajos más avanzados presentados hasta entonces. En respuesta a esta declaración, el Club de Periodistas de Cine organizó en Praga una premiere especial de la cinta Brillo de Sol en una Red (Slnko v sieti-1962), dirigida por Stefan Uher (n.1930). Casi al mismo tiempo, una comisión compuesta por líderes políticos,

historiadores y politólogos realizaba un encuentro en Praga. Las resoluciones tomadas por esta comisión resultaron en la rehabilitación de los llamados "nacionalistas" eslovacos, algunos de los cuales habían sido condenados a cárcel de por vida en la cacería de brujas de los 50 (uno de estos "nacionalistas", Gustav Husák, sucedió a Alexander Dubček como Secretario General del Partido Comunista después de la invasión de tropas soviéticas en 1968). Karol Bacilek desapareció pronto de la política y fue reemplazado por el desconocido Alexander Dubček. Ese año, sólo Checoslovaquia de entre todos los países industrializados mostró una baja en su ingreso nacional de 2.2% entre 1961 y 1965 (2). Lo que había dado la estabilidad desde 1956, era ahora sólo rutinas.

La historia de Brillo de sol... mostraba claramente la relación entre cultura y política en una tierra donde el Espectador era al mismo tiempo el poseedor del poder absoluto y la encarnación de la autoridad absoluta. El enfrentamiento al poder político trajo consigo una crisis de autoridad, de la cual el arte- y sobre todo el cine- emergió en abierto conflicto con la política cultural establecida. Brillo de sol... era totalmente diferente a la mayoría de las producciones que la precedieron. El guión rechazaba los axiomas de la estructura dramática y dirigía su atención a la vida interna de los personajes, y los problemas para su comunicación, por ejemplo, la mamá del héroe es ciega y debe percibir la realidad a través de los ojos de otros.

Esta cinta se convirtió en el símbolo del surgimiento que se estaba dando a todos los niveles. Al mismo tiempo, se programó una serie de cintas dirigidas por Vera Chytilová después de numerosas prohibiciones. En el estilo del cinema verité, con influencia de las cintas underground norteamericanas, las cintas eran una visión personal de las mujeres por un lado, un distanciamiento evidente de los temas tradicionales, y por el otro, una mirada sarcástica a la hipocresía de los educadores de mujeres. Poco después Chytilová terminó su primer largometraje de ficción, Algo diferente, (Necem jinem-1967), una de las mejores cintas checoslovacas de los 60. En ella, Chytilová permaneció fiel al estilo del cinema verité pero introdujo una nueva visión filosófica al mostrar el paralelismo del éxito y el fracaso, la relatividad de dos distintos "destinos de la mujer".

Una característica del resurgimiento del cine checoslovaco entre 1962 y 1969 fue el hecho de que aunque la generación más joven dominaba la escena, el "milagro checoslovaco" no se debió sólo a ellos. Era como si el esfuerzo de tres generaciones- la de la preguerra, la de la postguerra y la "segunda" generación de 1956- fuera repentinamente vuelto realidad en este período. Los cineastas de todas las edades encontraron, al fin, facilidades para realizar las cintas que querían, en la forma en que las querían.

Ján Kadár y Elmar Klos se enfocaron directamente a los problemas contemporáneos con El Defensor (Obzalovany-1964). Una clásica cinta de un juicio y retrato de conciencia social pero con un tema actual: tres hombres acusados de crímenes económicos.

A medida que transcurre el juicio, se hace evidente que es el sistema económico entero el que está mal. En la conclusión de la cinta, el héroe rechaza la solución propuesta por la corte y prefiere regresar a prisión puesto que, para él, esa es la única forma en la cual los verdaderos culpables serán llevados a juicio. El público, así, se convierte en el verdadero juez. Después de esta cinta, la de mayor contenido político que realizaron, Kadár y Klos ganaron el reconocimiento internacional. Su siguiente realización, La Tienda en la Calle Mayor (Obchod na Korze-1965), era, al menos en la superficie, una historia acerca de la persecución de judíos en el Estado eslovaco fascista durante la Segunda Guerra Mundial. Realmente este guión era un vehículo a través del cual, Kadár y Klos expresaron su rechazo a la indiferencia y al oportunismo y a todo tipo de opresión.

Fue uno de los líderes de la generación de 1956, Vojtech Jasny, quien declaró en 1963 que los cineastas checoslovacos no permanecerían más tiempo en silencio y que de ahí en adelante llamarían a las cosas por sus nombres. Cassandra Cat (Az prijde kocour-1963) era un moderno cuento de hadas, una de las típicas cintas de moralidad política de la época. Estilizada hasta el extremo, era la historia de un gato mágico cuya mirada mostraba a todos tal como eran. Esta cinta no sólo abrió la caja de Pandora de los temas tabú sino que también terminó con las limitaciones de estilo visual existentes desde mucho antes. Fue otro trabajo pionero y no es casual que Jasny concluyera esta etapa de realizaciones- después de la fallida coproducción Tubos (Dymky-1966)- con una de las más significantes cintas de 1968, Todos mis Compatriotas, (Vsichni dobri rodaci).

La dominante "ola joven" consiguió inspirar a los cineastas anteriores, los cuales parecían haberse dado por vencidos. Tal fue el caso de Otakar Vávra, maestro de muchos de los jóvenes en la Academia de Cine y que a mediados de los 60 realizó dos de sus mejores cintas, Golden Rennet (Zlatá reneta-1965), retrato de la cobardía intelectual en los 50, y Romance para Tronista (Romance pro křidlovku-1966), acerca del crecimiento en el campo en la Bohemia del sur, locación que Vávra utilizó en varias de sus cintas.

Jiri Weiss y Jiri Krejčík fueron otros miembros de la anterior generación que tomaron su segundo aire en este periodo. En El Helado Secado (Zlatá kapradí-1965), Weiss confirmó su frialdad al filmar una historia de magia. Otra realización suya, Noventa en la Sombra (Tricet jedna ve stínu-1966), un intento psicologista dirigido a la hipocresía e inmoralidad de la sociedad, fue coproducida por Gran Bretaña pero resultó un esfuerzo fallido. Asesinato estilo Cheng (Vražda po čínsku-1967), tomó su lugar en el contexto moralizante de los 60. A través de la historia de un trabajador de almacén, Weiss intentó mostrar la indecisión, petulancia y oportunismo checo mezclando lo real y lo imaginario. Krejčík tuvo éxito en esta temática con Boda bajo Supervisión (Svatba jako remen-1967), que encajaba en la tradición del humor negro y grotesco que permeó todas sus producciones de la preguerra. Era una comedia que exponía los defectos de la nueva y vieja burguesía y de los representantes de la ley.

En 1963, Jaromil Jires terminó su primera cinta de ficción, El Primer Llanto (Kryk), la cual, junto a las cintas de Uher y Chytilová, confirmó que algo sucedía en el cine checo. La historia de unos jóvenes futuros padres de familia, mostraba un anti-héroe vestido en un uniforme de reparaciones de TV en contraste con los personajes que visitaba, auténticos representantes del realismo socialista. A pesar de que Jires tuvo un exitoso debut a principios de los 60, el tipo de guiones que presentaba para aprobación lo mantuvieron alejado de la realización después de esta cinta hasta 1968. En este intervalo de cinco años, realizó sólo unos cuantos cortos pero su personalidad quedó como parte integral de todo lo que sucedía en esos años en el cine Checo.

Casi simultáneamente, tres nombres aparecieron a mediados de los 60 y que fueron inseparables en la conciencia del público: Milos Forman (n.1932), Ivan Passer (n.1933) y Jaroslav Paouček (n.1929). Forman hizo su debut independiente con dos medionovelas, Competencia (Konkurs) y Si No Hubiera Música (kdyby ty muziky nebvy), exhibidos los dos en 1964 bajo el título de Competencia. Su estilo, evidente desde sus inicios, era simple: enfocar la cámara tan cerca como fuera posible en el detalle humano y proyectar en la pantalla, sin censura, todo lo que apareciera como resultado de tal visión microscópica. El resultado de este método fue inesperado: además de la despiadada observación de los individuos y sus vidas cotidianas, otro retrato apareció en la pantalla, el de toda la sociedad y su funcionamiento como nunca se había visto en el cine de

Checoslovaquia. El resultado completo era un visión avergonzada y grotesca de la cual Forman se reía sin condescendencia y el público con él.

Su primera cinta de ficción, Pedro Oveja Negra (Cerný Petr-1963), probó la habilidad de Forman para mostrar el detalle, para capturar los irrepitibles y pequeños incidentes de la vida diaria, incidentes escogidos al azar como socialmente representativos. Tanto Passer como Papoušek colaboraron en esta cinta. En ésta, un joven que comienza su vida recibe su primera misión en su nuevo empleo: ser un informador, espiar a los ciudadanos, observar y desconfiar. Como consecuencia, se abre una brecha entre el joven y su censado padre, misma que se convertirá en un abismo insondable hacia el final de la cinta. Es la secuencia final de la cinta que dio fama mundial a Forman. Los Amores de una Rubia (Lásky jedné plavovlásky-1965), encontramos el mismo abismo, la misma falta de humanidad. Un pequeño pueblo tiene una fábrica de zapatos que emplea a cientos de mujeres jóvenes. Se solicita al ejército que provea el "elemento masculino" faltante pero en lugar del prometido escuadrón juvenil, es enviada una guardia de hombres de mediana edad. La situación provocaba la risa del público pero también mostraba la inhumanidad de esta actitud de resolver problemas sin tomar en cuenta el factor humano.

A pesar de que Passer era considerado por algunos como el "doble" de Forman, su debut, el corto Una Tarde Aburrída (Fádní odpoledne-1965), basado en una historia de uno de los escritores clave de este periodo, Bohumil Hrabal, introdujo una nueva

personalidad. Passer era un observador melancólico cuya risa contenía el doloroso sentimiento de comprensión. Su primera cinta de ficción, Iluminación Intina (Intiani osvetleni-1965), era un trabajo casi sin anécdota acerca de la tragicómica futilidad de la vida de un intelectual provinciano, confrontado con la misma futilidad de su contraparte urbano. Esta cinta colocó a Passer inmediatamente al nivel de los mejores directores de Europa. Sin embargo, no realizaría otra cinta hasta seis años más tarde, ya emigrado a los Estados Unidos, cuando realizó Nacido para Ganar (Born to Win-1971).

El tercer miembro de este trio, Papousek, cuyo nombre siempre aparece en los créditos de las cintas de Passer y Forman, hizo su debut independiente hasta 1968 con La Edad más Bella (Nejkrásnější vek). Más tarde, entre 1969 y 1971, realizó una serie de cintas sobre la vida de una familia de clase baja. Su talento excepcional para la observación fue más literario que cinematográfico y bajo las circunstancias posteriores, no tuvo el mismo éxito que sus dos colegas.

Forman, Passer y Papousek destruyeron las viejas convenciones de guión por una reconstrucción de la realidad no en función de un argumento realista sino por una aguda percepción de los detalles de situaciones y personajes. Encontraron en actores amateurs los intérpretes ideales de estos personajes únicos. Esta característica de unicidad fue el fundamento estético de su propuesta cinematográfica.

Jan Nemeč y Favel Juracek también creían en esta unicidad y en actores no profesionales como los intérpretes de sus personajes. Pero su acercamiento era diametralmente opuesto al de los tres anteriores. Ellos no usaban los retratos de "pedazos de vida" (slice of life), como su punto de partida sino el todo, la fábula filosófica, la metáfora para la cual buscaron y encontraron formas concretas de expresión que con frecuencia no tenían detalle alguno hasta que eran tomadas por la cámara. Esto era particularmente cierto de Nemeč y de su guionista y directora de arte, Ester Krumbachová. El debut de Nemeč, Diamantes de la Noche (Děmanty noci-1964), tenía aún un fundamento realista, basada en una historia de Arnost Lustig acerca de dos chicos judíos que escapan de los nazis mientras son llevados a un campo de concentración. Sin embargo, Nemeč y su camarógrafo Jaroslav Kucera, transformaron la historia en una abstracta visión de los jóvenes perseguidos por un mundo hostil con el cual ellos tratan en vano de tener algún contacto, un mundo lleno de impotentes ancianos en posiciones de poder.

Nemeč continuó con la filmación de uno de los episodios de la cinta Perlas en el Fondo (Perlicky na dně-1965). Las historias cortas de Hrabal formaron la base de todos los episodios de esta cinta que reunió a la mayoría de los directores de la "ola joven". Pero no fue sino hasta la realización de Reporte de la Fiesta y los Invitados (O slavnosti a hostech-1966), que el talento completo de Nemeč se reveló. Nemeč transformó una obra moralista acerca de la indiferencia de un hombre por la suerte de

otros, en una metáfora cinematográfica, una serie de situaciones humanas experimentadas por gente ordinaria con la cual el público podía identificarse con facilidad.

Esta autoreflexión, que fue, junto con el esfuerzo por capturar y desmitificar la realidad social, un factor común de la "ola joven", fue llevada a su inevitable conclusión cuando todos los participantes de esa extraña fiesta salen a la caza, acompañados de perros, de uno de los invitados que no soportó más y decidió marcharse. La pelea para impedir la prohibición de esta cinta fue una de las lecciones en la escuela de prácticas políticas que los artistas de la época debieron aprender. La batalla terminó en 1968 cuando, al menos por ese año, la cinta fue exhibida públicamente. Mientras tanto, Nejedlik realizó Martirios del Amor (Mucednic: IÁsky-1967), tres historias cómicas acerca de héroes con insatisfechas aspiraciones amorosas. Nadie imaginaba que sería su última realización hasta mediados de los 70.

Otra piedra de toque del cine checo de los 60 fue realizada de un guión de Krumbachová, quien también apareció como directora de arte. La cinta fue Las Pervertidas (Sedmikrásky-1960), dirigida por Vera Chytilová quien, tal como hizo Forman después de Competencia, abandonó el estilo del cinema verité después de Algo Diferente. Chytilová, junto con el camarógrafo Jaroslav Kucera, combinó fragmentos de la realidad diaria con recolecciones artísticas y de imágenes en movimiento para crear una realidad artificial y estilizada como base de su fábula moderna. La historia trataba del aburrimiento, del impulso

destructor que éste ocasiona, con la indiferencia del mundo. Cuando el público se enfrentó a este producto terminado, la primera respuesta fue de indignación.

En 1970, Chytilová, Krumbachová y Kucera, en coproducción con Bélgica, completaron otra más de sus visiones filosóficas del mundo contemporáneo, una ambiciosa parábola acerca de las mujeres en un mundo de hombres, La Fruta del Paraíso (Dvoce stromu rajských-jíme). Fue considerada como un avance para su época, con un estilo visual poco comprensible entonces.

La cinta de Pavel Juráček y Jan Schmidt, Josef Kilian (Postava k podpiráni-1963), no fue prohibida como Reporte de ..., pero su distribución en el país fue limitada. Una historia kafkiana situada en la Checoslovaquia contemporánea, parecía adelantar la posición que Kafka tendría en su tierra natal durante los 60. En la primavera de 1963, en una conferencia académica en Liblice, Kafka, largamente prohibido por el Estado, fue oficialmente rehabilitado. Juráček, una de las personalidades más relevantes de este periodo, realizó su mayor trabajo con la cinta El Caso del Abogado Novato (Případ pro zacinajičiho kata-1969), inspirado en la tercera parte de "Los viajes de Gulliver" de Johnatan Swift. Aunque el guión fue terminado a principios de los 60, su rodaje fue pospuesto por años debido a múltiples pretextos y cuando por fin logró terminarlo, fue enlatado debido a la ocupación soviética.

A medida que la determinación de los cineastas checoslovacos por terminar con los tabúes y tomar alguna ventaja de cualquier indicio de relajamiento en el control temático aumentaba, la oposición gubernamental, la censura y las prohibiciones inexplicables se fortalecían por igual. Uno de los directores importantes de este período es Evald Schorm quien dirigió El Retorno del Hijo Pródigo (Návrat ztraceného syna-1966), en la que planteaba una pregunta que resultaría clave, sobre todo en la Unión Soviética: ¿es anormalidad social o individual cuando la incapacidad de un individuo para comprobarse moralmente es clasificada como locura?

Los sesenta en Checoslovaquia se convirtieron en un período de renacimiento para el teatro, el cual encontró, por primera vez en muchos años, auténticos dramaturgos como Milan Kundera, Vaclav Havel (hoy presidente checoslovaco), Josef Topor, Ivan Klíma y otros. El escenario teatral se transformó en la plataforma ideal para la destrucción de mitos y tabúes y al mismo tiempo un punto de partida para la creación cultural, dominada por el Teatro de Praga Detrás de los Arcos, dirigido por Otomar Krejca, Teatro en la Balastrada, de Jan Grossman, Teatro Semáforo, de Jiri Sitr y Jiri Suchy, entre las compañías más importantes.

Igual que en la Unión Soviética, Checoslovaquia fue el otro país en el que la des-stalinización trajo consigo un florecimiento notable en la literatura, que dió oportunidad a autores como Fuks, Hrabal, Kundera, Linhartová, Páral, Skvorecky, Vaculik y, más tarde, Sotola y otros. La simbiosis del teatro, la literatura, el arte y la música con el cine, en medio de un tenso

periodo de ansiedad y búsqueda y en el marco de una ciudad como Praga, representó sin duda un estímulo para el desarrollo de una sólida cultura filmica. Esta unión entre literatura favoreció el surgimiento de directores como Jiri Menzel, Karel Kachyna y Jan Prochazka, estos dos últimos formando un prolífico equipo que entre 1961 y 1970 realizaron once cintas (3). Su mirada crítica e incisiva les trajo problemas con las autoridades y Prochazka se convirtió en uno de los blancos principales de la persecución posterior a la Primavera de Praga en 1968. En 1971, moriría de cáncer.

La reorganización de la industria filmica en Checoslovaquia llegó hasta el fondo entre 1967 y 1968, permitiendo al cine su existencia como arte y el desarrollo independiente de una pluralidad heterogénea de talentos y estilos. De hecho, este concepto de producción se convirtió en una noción prevalente en Europa del este pero su realización nunca se dió a plenitud.

Lo que sigue se aplica en diversos grados a todas las industrias filmicas de Europa del este. La idea básica era que los pequeños talleres con un subsidio estatal estable podían actuar como clientes individuales de estudios y laboratorios. Los talleres, o grupos de producción, cada uno de los cuales produjeron cinco o seis cintas anuales, estaban encabezados por un equipo de productores y guionistas y cada uno tenía su propio consejo artístico, mientras que los directores eran libres de trabajar con quien ellos quisieran, dependiendo de las circunstancias que rodearan a cada proyecto. La evaluación y aprobación estatal fue limitándose a medida que la autonomía de

los grupos aumentaba hasta llegar a 1969 cuando los talleres alcanzaron autonomía total. La idea de que la distribución, incluyendo la importación y exportación de cintas, debía ser regida por criterios artísticos y culturales, mientras la T.V. se encargaba del rol de entretenimiento popular, se consolidó ese mismo año. La reorganización de la industria estaba terminada y lista para funcionar tal como planteaba el concepto original de una industria filmica nacionalizada.

El éxito gradual de esta reorganización generó constantes fricciones y pruebas de fuerza entre los cineastas por un lado, apoyados por la mayoría de los críticos de cine, y la estructura pero aún dominante gubernamental que actuaba al mismo tiempo como el único financiero de estos proyectos. La Unión de Artistas de Cine y Televisión (FITES), llevó la bandera de los cineastas durante estos conflictos convirtiéndose con el tiempo, en la primera organización de trabajadores especializados en Checoslovaquia, con la misión específica de ser un aliado y, cuando fuera necesario, un oponente al Estado para establecer condiciones de trabajo artístico. Las posiciones claves en la Unión durante estos años fueron ocupadas por el escritor de cine Ludvík Pacovsky y el director Ladislav Helge. Este último, representante de la generación de 1954 y uno de los principales blancos de las purgas neo-stalinistas de 1958, sacrificó su propia carrera para dedicarse a la batalla por los derechos de otros. No realizó ninguna cinta entre 1963 y 1968 pero aún así permaneció como una figura central del cine checoslovaco.

La búsqueda de un nuevo lenguaje, el abandono del antiguo estilo y de la idea tradicional de los estudios de cine, y la visión del cine como un permanente destructor de mitos, fueron las características del cine checo durante este periodo conocido como el "milagro filmico checo". La tradición de comedia, musicales, cintas de suspenso y de aventuras desarrollada en Francia, Inglaterra y Estados Unidos, era inexistente en Checoslovaquia y Europa del este en general. Desde el comienzo, la producción comercial de estos países era provincial y semi-profesional y estaba dirigida a los poco exigentes públicos locales y de los países vecinos. Bajo la presión de un alto porcentaje de cintas artísticas realizadas por la industria checoslovaca, la calidad de estos géneros también se elevó.

Después del éxito de Brillo de sol..., el cine eslovaco se retrajo y dejó toda la responsabilidad a Praga. Solo Uher pudo continuar produciendo y realizó El Organo (Orjan-1965), una metáfora de la vida durante la ocupación nazi de la Segunda Guerra. Los seguidores de Uher, Peter Solan, Eduard Grahner, Martin Holly y Stanislav Barabas formaron la vanguardia del cine eslovaco de este periodo. La generación anterior era capaz de mantener funcionando los estudios Koliba en Bratislavia pero incapaz de desprenderse de su aire provinciano y conservador. Sin embargo, aun entre la generación joven pocos pudieron encontrar un nuevo lenguaje y estilo.

Esta situación pareció terminar con la aparición de Juraj Jakubisko, un graduado de la Academia de Cine en Praga. Su primera cinta profesional fue Años Cruciales (Kristové

roky-1967), y marcó el surgimiento de un talento excepcional y, sobre todo, de un estilo eslovaco con raíces en un terreno distinto y más natural que el de la nueva generación checa. Una cinta urbana. Años Cruciales es la historia de un pintor, que a la edad de 33, entra a su "edad de la razón" y comprende que la vida está compuesta de amor, estupidez y muerte.

Tomó cinco años (1963-1968) para que los cineastas checos y eslovacos llevaran a la industria fílmica chacoslovaca a una posición de liderazgo en Europa. La generación joven, entrando apenas en escena, era dominante pero el resultado fue conseguido por la combinación de todas las generaciones, que hasta la fecha habían sido frustradas y controladas por el gobierno. En la segunda mitad de los 60, Checoslovaquia contaba con varias figuras del cine europeo, unidas en la defensa de cualquier esfuerzo creativo ante algún intento restrictivo.

Junto al resto de la cultura checoslovaca, así como a humanistas, economistas, periodistas y algunas figuras políticas, el cine contribuyó a fertilizar el suelo sobre el cual se levantaría la "Primavera de Praga" de 1968. No fue sino hasta ese año, cuando toda censura fue levantada y los grupos de producción consiguieron total autonomía, que el cine cesó su crítica visceral y se dedicó a retratar lo que el filósofo Karel Kosik se refirió como la "totalidad concreta" del periodo stalinista. Estas cintas incluyen El Baile de los Bomberos (o ¡Al fuego, bomberos!) (Hori, ma panenko!-1967), una metáfora acerca de la estupidez y la incapacidad. En ella, los autores llevaron al extremo el método de usar la realidad concreta del detalle, en

este caso el mundo provincial de unos jefes de bomberos, para revelar la verdad del sistema social como un todo. La cinta se comenzó a exhibir el 15 de diciembre de 1967, en medio de una crisis política, la misma que llevaría a Alexander Dubcek y su comunismo reformista al poder en la primera semana de enero de 1968.

Otras cintas en esta serie de visiones "totales" del periodo previo no entraron a producción hasta más tarde en 1968, aún cuando la mayoría de los guiones habían sido aprobados, y no fueron completados hasta que la intervención armada de las tropas del Pacto de Varsovia dió fin al periodo que permitió su existencia. Paradójicamente, 1969 fue el año en que los esfuerzos de los años anteriores se cristalizaron y el año en el que también se frustraron.

Jaromil Jires terminó ese año La Broma (Zert), basada en la novela de Milan Kundera, en la cual un hombre integrante de la juventud revolucionaria de la post-guerra se enfrenta a los eventos actuales.

La llamada normalización de Checoslovaquia después de 1969 también significó el fin del "milagro checoslovaco". El director general de Cine Checoslovaco fue arrestado; Radok, Kadár, Weiss, Jasný, Barabás, Forman, Passer, Luter y otros se fueron al extranjero. A principios de los 70, la producción cinematográfica checoslovaca cayó a la mitad de la del periodo anterior inmediato. La mayoría eran cintas mediocres realizadas por directores igualmente mediocres. En Eslovaquia en 1973, Juraj

Jakubisko fue autorizado a realizar Construcción del Siglo (Stavba storocia), un documental acerca de la construcción de un gasoducto através de Checoslovaquia. Sin embargo, la tendencia en Eslovaquia, al igual que en todo el país, era conservadora.

En 1973 apareció una lista que contenía casi todas las cintas de los 60 y una nota que decía: PROHIBIDAS PARA SIEMPRE. Entre estas últimas estaban El Baile de los Bomberos, Reporte de la Fiesta y los Invitados, etc. El milagro había terminado.

NOTAS

1) LIEHM, Mira y Antonin J. THE MOST IMPORTANT ART
University of California Press, Berkeley and Los Angeles, U.S.A
1977. Pág. 275.

2) Idem. p.275

3) Idem. p.291.

NOTAS

INTRODUCCION

- 1) RAPISARDA, Giusi (Ed). Cine y vanguardia en la URSS, Editorial Gustavo Gili, Colección Comunicación Visual, Barcelona, España, 1975. p.19
- 2) Op.cit. p.10
- 3) Op.cit. p.11
- 4) Op.cit. p.11

CAPITULO 1

- 5) LIEHM, Mira y Antonin J. The Most Important Art. University of California Press, Berkeley, California, U.S.A., 1977. p.8
- 6) Op.cit. p.11.
- 7) Op.cit. p.34.
- 8) Op.cit. p.34.
- 9) DEUTSCHER, Isaac. Stalin. A Political Biography. p.229
- 10) Op.cit. p.251
- 11) LIEHM, Mira y Antonin J. Op.cit. p.37.
- 12) WISEMANN, Elizabeth. La Europa de los dictadores 1919-1945. Siglo XXI editores, México, 1978. p.149.
- 13) WISEMANN, Op.cit. p.200.
- 14) LIEHM, Mira y Antonin J. Op.cit. p.42.

CAPITULO 2

- 15) LIEHM, Mira y Antonin J. Op.cit. p.50.
- 16) Op.cit. p.50.
- 17) Op.cit. p.53.
- 18) Op.cit. p.54.
- 19) Op.cit. p.55.
- 20) Op.cit. p.58.
- 21) Op.cit. p.59.
- 22) Op.cit. p.59.
- 23) Op.cit. p.60.
- 24) Op.cit. p.65.
- 25) Op.cit. p.64.
- 26) Op.cit. p.68.
- 27) Op.cit. p.68.
- 28) Op.cit. p.71.
- 29) Op.cit. p.71.
- 30) Op.cit. p.73.
- 31) Op.cit. p.73.

CAPITULO 3

- 32) CLAUDIN, Fernando. La oposición en el "socialismo real". Siglo XXI, Editores, Madrid, 1981. p.14.
- 33) LIEHM, Mira y Antonin J. Op.cit. p.202.
- 34) CLAUDIN, Fernando. Op.cit. p.23.
- 35) LIEHM, Mira y Antonin J. Op.cit. p.209.
- 36) Op.cit. p.213.
- 37) Op.cit. p.216.

CAPITULO 4

- 38) CLAUDIN, Fernando. Op.cit. p.46.
- 39) Op.cit. p.46.
- 40) Op.cit. p.51.
- 41) Op.cit. p.55.
- 42) LIEHM, Mira y Antonin J. Op.cit. p.309.
- 43) Op.cit. p. 313.

CAPITULO 5

- 44) LIEHM, Mira y Antonin J. Op.cit. p. 336.
- 45) Op.cit. p. 336.
- 46) CLAUDIN, Fernando. Op.cit. p. 63.

CAPITULO 6

- 47) CLAUDIN, Fernando. Op.cit. p.65. .
- 48) Op.cit. p.69.
- 49) Op.cit. p.70.
- 50) Op.cit. p.74
- 51) KEESING'S CONTEMPORARY ARCHIVES, Keesing's Encyclopaedia, Longman Editors, London, E.B., Volume 1935. p.30837.
- 52) Idem.
- 53) KEESING'S CONTEMPORARY ARCHIVES. Op.cit. p.33537.

CAPITULO 7

- 54) KEESING'S CONTEMPORARY ARCHIVES. Op.cit. p.33346.
- 55) Idem p.33349.
- 56) TURRENT, Isabel. "Glasnost": Transparencia y Expiación", en Revista Vuelta, Editorial Vuelta, S.A., nº153 Volumen 13 agosto 1989, México, 1989, p.17
- 57) KLIMOV, Elem. "Back in the USSR", en American Film Magazine, BPI Communications, New York, U.S.A., March 1988, p.58
- 58) KENNEDY, Harlan. "Soviet Springs" en American Film Magazine, Op.cit. p.35
- 59) KEESING'S CONTEMPORARY ARCHIVES. Op.cit. Vol. 1986. p.34460
- 60) Idem, p.35580
- 61) Idem, p.36113

BIBLIOGRAFIA

CLAUDIN, Fernando. La oposición en el "socialismo real", Siglo XXI editores, Buenos Aires, 1981.

DAVILA CHAVEZ, Hilda. Una nueva generación al poder en la Unión Soviética 1982-1985. México, Centro de Estudios Internacionales, El Colegio de México, 1987. 202 pp. Tesis de licenciatura.

DEUTSCHER, Isaac. Stalin, a political biography. New York, Oxford University Press, 1949, 600 pp.

DEUTSCHER, Isaac. La revolución inconclusa. 50 años de historia soviética 1917-1967. México, Editorial Era, 1967. 132 pp.

EKLÖF, Ben. Soviet briefing: Gorbachev and the reform period, Boulder, Colorado, Westview editors, 1989. 195 pp.

GOUDGEVER, Albert P. The limits of Destalinization in the Soviet Union: Political Rehabilitations in the Soviet Union since Stalin. Translated by Frans Hijkoop. New York, St. Martin's, 1986. 276 pp.

HOSKING, Geoffrey. The Awakening of the Soviet Union.
London, Heinemann, 1990. 182 pp.

KEESING'S ARCHIVES. Record of World Events Tomos de 1980 a
1989, Longman, London G.B.

Kruscheff y la cultura: la novela, la poesía, la pintura, la
música, el cine. [Paris, Editions Polyglottes] 1963. Suplemento
de Cuadernos, No.74, julio, 1974.

LERNER, Lawrence W. (ed). Gorbachev and the soviet future.
Edited by ...and Donald Treadgold. Introduction by Herbert
Ellison, Boulder, Colorado, Westview, 1988. 284 pp.

LEVDA, Jay. Kino. Historia del cine soviético. Editorial
Universidad de Buenos Aires, Argentina 1967. 358 pp.

LIEHM, Mira y Antonin J. The most important art, Univ. of
California Press, Berkeley, California, USA, 1977.

RAPISARDA, Glusi (Ed.). Cine y vanguardia en la URSS,
Gustavo Gili editores, Colección Comunicación Visual, Barcelona,
España, 1978.

SOVEXPORTFILM, 9 Catálogos anuales.

SHANOR, Donald R. Behind the Lines: the Private War against Censorship. New York, St. Martin's, 1985. 251 pp.

SCHOPFLIN, George (ed). The Soviet Union and Eastern Europe. New York, Praeger, 1970. 614 pp.

SHLAFENTOKH, Vladimir. Public and Private Life of the Soviet People: Changing Values in post-Stalin Russia. New York, Oxford University Press, 1989. 281 pp.

WISKEMANN, Elisabeth. La Europa de los dictadores 1919-1945 Siglo XXI editores, Mexico, 1975.