



1  
2ej

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO  
FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES**

**CRITICA DE UN CINE CRITICO:  
LA PERESTROIKA Y SUS ENEMIGOS**

**ENSAYO DE TESIS  
PARA OBTENER EL TITULO DE:  
LICENCIADA EN CIENCIAS  
DE LA COMUNICACION  
P R E S E N T A:  
DULCE MARIA AGUILAR OLVERA  
ASESOR: GUSTAVO GARCIA GUTIERREZ**

**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.

## índice

INTRODUCCION .....	3
Capítulo I CINE Y PERESTROIKA .....	8
1.1. La perestroika económica, política y culturalmente .....	10
1.2. El cine soviético de la perestroika .....	16
1.3. Características políticas y socioeconómicas del cine soviético de la perestroika .....	24
1.3.1. Rehabilitación cinematográfica .....	27
1.4. Propuesta cinematográfica de temas antes censurados .....	43
1.4.1. Rock y drogadicción, delincuencia, prostitución y líderes en la pantalla soviética .....	50
1.4.2. ¿Nuevas alternativas? o ¿el último recurso? .....	58
Capítulo 2 EL MARXISMO CONSERVADOR .....	62
2.1. Añoranzas: mano dura, censura y culto a la personalidad .....	66
2.2. Exceso y abuso de libertad en la cinematografía soviética .....	81
Capítulo 3 INTENTOS RADICALES: La Perestroika Rebasada .....	85
3.1. La crisis de la crisis .....	91
CONCLUSIONES .....	95
BIBLIOGRAFIA .....	99
HEMEROGRAFIA .....	100

## INTRODUCCION

El cine, al igual que otras manifestaciones artísticas y culturales, lejos de ser un simple entretenimiento, es un medio de expresión social que crea ideología desde el momento en que se inicia el desarrollo de una idea y, a partir de todo lo plasmado en la pantalla. De tal manera que investigar su descubrimiento, el desarrollo con los hermanos Lumiere y todo su proceso general, ha sido parte de aquellos que de una u otra forma se inician en este progresista medio.

En este caso, el propósito no fue de ninguna manera apoderarse de dichos antecedentes, ni abundar en una rica historia que aportara anécdotas y datos cronológicos.

Ante todo, la intención es dar por hecho un cine significativo para la cultura mundial del siglo xx como lo es la cinematografía soviética y, condensar su filmografía en un periodo concreto, el de la perestroika. Pero cabe aclarar que, a lo largo de este ensayo no se desarrolla la historia del cine soviético; ni tampoco consiste en un profundo estudio sobre la perestroika.

La intención fundamental reside en establecer la relación entre cine y perestroika confirmando la siguiente hipótesis: la perestroika, al ser una transformación promovida por el Estado, desequilibró a todos los sectores de la sociedad soviética.

Por lo que encontró sus enemigos naturales en los marxistas ortodoxos y en los que exigieron más cambios a mayor velocidad. Todo esto se detecta en el cine que la perestroika impulsó y las reacciones que levanta entre los conservadores.

Así, se propicia una crítica al cine que la perestroika engendró de acuerdo a las características detectadas a través de los filmes y las severas quejas que los or-

totalitarios y stalinistas han emitido.

Al mismo tiempo, la perestroika, como movimiento reformador del Estado soviético que sostiene graves problemas internos, conlleva una crisis que se refleja en la estaticidad del cine soviético actual.

A partir del momento en que el presidente soviético Mijail Gorbachov dio a conocer la perestroika o reestructuración dentro y fuera de su país, propició una serie de interrogantes en el ámbito político, socioeconómico y cultural que a la fecha no se pueden responder o bien, se formular como un hecho concluido. ¿En qué consistió la perestroika?, ¿cuáles fueron sus logros?, ¿en qué situación se encuentra la Unión Soviética?, ¿qué beneficios brindó el teatro, la literatura, al cine y al arte en general?, ¿qué porvenir tienen la propia URSS y el socialismo?...

Sin embargo, la perestroika es considerada como el proceso histórico más extraordinario y relevante de las últimas décadas que revolucionó las bases más sólidas de la estructura social en la URSS. Y respaldó la iniciativa de países del bloque socialista, de transformar el yugo dominante de sus gobiernos que proclamaban al resto del mundo la continuación de los ideales de la Revolución Socialista y de Lenin.

Tomando como fundamento lo anterior, creo que está de más aclarar la importancia que implica por sí misma la perestroika. Y es, sin duda alguna, la razón por la que mi interés se precipitó a entablar contacto con el cine que ésta alentó.

Por consiguiente, en el primer capítulo de este ensayo se dan a conocer los objetivos generales que Gorbachov y sus asesores plantearon para conformar a la perestroika. Se intenta establecer una visión amplia de las condiciones actuales del cine de la perestroika, incluyendo las características políticas y socio-económicas en el que se desenvuelve. Asimismo, se admite uno de sus mayores aciertos, la rehabilitación cinematográfica, lo cual se ejemplifica con generalidades de

brillantes directoras que de una u otra forma se vieron involucrados en éste proceso y quienes no se puede dejar de mencionar por la importancia natural que tienen en la Unión Soviética. Andréi Tarkovski, Gleb Panfilov, Alexei Guerman, Andrei Konchalovski, Nikita Mijalkov y Elem Klímov. Este último también reconocido por su injerencia como director del periodo (1986-1989) de la Unión de Cineastas, que por ser un órgano influyente de la cinematografía soviética y determinante en las ideas revolucionarias de la Perestroika cinematográfica, se sintetizan sus actividades, aciertos y crisis que la domina.

Por supuesto, al mencionar la rehabilitación sitúo las películas que permanecieron archivadas durante años, como es el caso de La comisario (1967-1987), La historia de Asia Kilechina que a pesar de que amaba no se casó (1967-1988), Arrepentimiento (1986-1988) y Toma (1979-1986).

A continuación se enfatiza sobre los temas que caracterizan por su novel incursión, al cine de la perestroika. Rock, drogadicción, delincuencia y prostitución se apoderaron de la pantalla soviética, causando efectos impactantes entre algunos sectores de la población. Para comprender la opinión del espectador, se incluye una visión general de dichos temas, asociándolos con la actualidad de una sociedad soviética que vive una transformación, remarcando los filmes que por sus características propias son representantes de éste periodo. La pequeña Vera de Vasili Pichul (1988), Asa de Serguei Soloviov (1988), Matar al dragón de Mark Zajarov (1988), El verano frío del 53 de Alexandr Proshkin (1988), La fontana de Yuri Mamin (1988), Reyes del delito de Yuri Kara (1989) y Ciudad cero de Karen Shajnarov (1988), son algunas de ellas.

Por último, y al puntualizar la problemática que circunda a la industria cinematográfica de la URSS y algunas de las protestas que ha desencadenado, propongo alternativas o últimos recursos de temas que han retomado varios cineastas. Lo hago

de tal manera que no afirmo, sino cuestiono, ya que resulta una ironía reclamar lo pasado sin saber evaluar el presente.

El siguiente capítulo me produjo interés, ya que la primera parte se refiere al periodo cinematográfico stalinista, por demás inquietante. Sin embargo, el enfoque concedido a este ensayo no sostiene su base medular en dicho periodo, ya que profundizar en éste, desviaría el verdadero propósito de intimar con el cine de la perestroika.

Así que únicamente me limito a lo indispensable para conocer lo característico de la época stalinista a través de películas que denotan la mano dura, censura y el perjudicial culto a la personalidad que se apoderó de la sociedad en aquel periodo. Todo esto con el fin de "comprender" el por qué de la añoranza por parte de conservadores, a la época cinematográfica pasada y la repugnancia al cine de perestroika. Por consiguiente, la nula disposición de los perseverantes conservadores a olvidarse y denigrar el desmedido poder de Stalin y sus nefastas consecuencias. Asimismo identifico las denuncias que tanto ortodoxos, stalinistas y socialistas conservadores, han hecho en contra de dicho cine. Para ello, fue necesario buscar en el semanario Novedades de Moscú y en Films Soviéticos, las opiniones en contra que los lectores mandan a la correspondencia abierta y así, ser testigos indirectos de la inconforme realidad que escenifica el cine soviético con respaldo de la perestroika.

Como consecuencia, la insistencia por parte del espectador, de que en el cine soviético del periodo que aquí concierne, se abuso de la libertad, sin propósito ni medida alguna.

Siendo así, en el tercer y último capítulo de este ensayo, me detengo a analizar de una manera bastante general, las pugnas que han desatado los otros opositores de la perestroika, los radicales. Son ellos los protagonistas de una inconformi-

dad más allá de la defensa del honor stalinista y de la "lentitud" de una reestructuración que Mijail Gorbachov estelariza. Demostrando una participación total en contra de aquello que signifique o tenga que ver con la perestroika. Sin duda, una rebeldía mayor es la que han pronunciado las Repúblicas Federadas al consolidar con hechos su avidez de independencia de cualquier posición soviética.

He de manifestar que todo este cúmulo de acontecimientos actuales y reformadoras, siempre requieren de tiempo y mucha paciencia para recoger la información que día a día llega a nuestras manos o, aún más para la que se registra con un retraso de quince días o hasta un mes, como es el caso del semanario antes citado, *Novidades de Moscú* y la revista mensual de cine *Films Soviéticos*, respectivamente, los cuales por cierto, han cesado su envío a partir de 1991 al Instituto de Intercambio Cultural México-URSS. A esto hay que agregar la ansiedad que se va acrecentando a medida que avanza la investigación en cuanto a profundizar respecto a esta y mucho más, ya que cada término o momento del tema investigado que se hace incomprendible, reclama al estudiarlo, mayor interés y profundidad.

Tampoco puedo omitir la impaciencia que me producía el hecho de constatar que cada instante, la perestroika pasaba de un hecho presente, a un momento histórico pasado, corrigiendo más de una vez la explicación de los acontecimientos.



## CAPITULO 1

## CINE Y PERESTROIKA

Aunque en 1985 Mijail Gorbachov dio a conocer la perestroika en la Unión Soviética y el resto del mundo, es 1986 el año decisivo para la difusión internacional de la nueva política interna de la URSS.

A partir de ese momento, tanto la perestroika como la glasnost causaban efectos entre la población mundial. Las versiones en cuanto a una definición clara de dichos términos no tardaron en aparecer, por lo que muy pronto la distorsión por parte de los medios de comunicación propiciaba aún más las interrogantes:

¿qué es y para qué sirve la perestroika?, ¿qué es y para qué sirve la glasnost?. Desde luego, estas preguntas ya fueron respondidas una y otra vez por el mismo Gorbachov a presidentes, ministros, monarcas, secretarios, occidentales, orientales, ingenuos, conservadores, etc., que ahora se cuestionan ¿para qué sirvió la perestroika?.

El planteamiento original de la perestroika consiste en superar resgos de la organización social. Significa dar al socialismo métodos más modernos de acuerdo a la sociedad soviética actual y a los requerimientos científicos y técnicos. Esto quiere decir que retomaría con mayor fuerza la concepción humanista del socialismo, en la que el trabajador y sus intereses, los valores humanos en la economía, en la política, en la cultura y en si las relaciones sociales, tienen preferencia. La perestroika debía enfrentar la democratización de toda la vida social y una reforma económica radical.

"Perestroika es una revolución. Una decisiva aceleración del desarrollo socio-económico y cultural de la sociedad soviética que involucra cambios radicales, camino a un Estado cualitativamente nuevo, es indudablemente, una tarea revolucionaria". (Gorbachev Mijail, Perestroika 1987, p. 54)

La glasnost o transparencia informativa es una fase muy importante de la perestroika que ha dado pasos enormes hacia la democracia o libertad de elección en la política, en la economía, en la literatura (prensa, libros, revistas), en el cine y en general todo lo que comprende la cultura. También es cierto que ahora ya se ha publicado a Vladimir Nabokov y muchos más, pero la censura sigue apareciendo y, la Biblia aún no circula a nivel masivo, porque el Estado sigue ejerciendo cierto control.

De cualquier forma, el movimiento de la perestroika cobró una fuerza inusitada, modernizando vigorosamente un sistema sociopolítico que nunca pretendió negar sus raíces, pero sí desempolvarlas de forma drástica.

En cuanto al arte y concretamente lo que se refiere al cine, la perestroika también influyó al cambiar un esquema de intereses e injerencias políticas conducido directamente por el Estado y, que durante décadas sostuvo. En mayo de 86 se celebró el V Congreso Nacional de la Unión de Cineastas, en el cual se reunieron aproximadamente 6,500 directores, eligiendo al realizador Elem Klímov como primer secretario de la Unión de Cineastas.

El resurgimiento del cine soviético se dio en varios niveles, uno de ellos, tal vez el más reconocido hasta ahora, fue el del descongelamiento, por el cual y hasta la fecha, se pueden apreciar películas antes prohibidas como La comisario (1967-1987), Mi amigo Iván Lapshin (1982-1986), La historia de Asia Kilachina que a

pesar de que amaba no se casó (1967-1968) y Tema (1979-1986).

Otro indicio de la preponderancia que ganó día con día el cine de la URSS es el de las nuevas temáticas, que exponen abiertamente conflictos que antes no se abordaban, como el burocratismo, el alcoholismo, la drogadicción y la prostitución.

La perestroika en el cine persigue una mayor sensibilidad por parte del espectador, intentando así, crear una cultura cinematográfica que sea asequible para todo tipo de gente que responda a los requerimientos de una época de verdaderos cambios políticos, económicos y sociales; que satisfaga las necesidades de una población ávida de libertad y de crítica. Por eso es importante la reacción del espectador ante las manifestaciones cinéfilas que se han dado a conocer a través de realizadores como Serguei Soloviev, Vassili Pichul, Serguei Danelia, Konstantin Lopushanski, Yuri Kara, Mark Zajárov, en tiempos de la perestroika.

#### 1.1. LA PERESTROIKA ECONOMICA, POLITICA Y CULTURALMENTE

Sin duda alguna, la perestroika es el proceso político más importante que surgió en la década de los 80. Desde 1965 la URSS sostiene una revolución interna que se ha recrudecido, por lo que la causa de su lucha se intensifica, inclusive con duras pruebas que ponen en duda su porvenir.

La economía, inquietud que llevó a las autoridades a poner en marcha la perestroika, se puso en metódico proceso de análisis. Un problema crítico bastante arraigado que debió disponer de todo un replanteamiento en su estructura socialista. Reales son los problemas, reales deben ser las soluciones.

Por lo anterior, es necesario retomar nuevamente el por qué la necesidad de

introducir en la URSS este concepto tangible. La perestroika no se concibió de un día a otro por el partido o, por el mismo Gorbachov en el momento de su elección como primer secretario del Partido Comunista. Llegó con bases muy firmes y con ideas que años atrás merodeaban en la cabeza de algunos líderes. Se dio a conocer al pueblo y al mundo entero cuando estaba mas que confirmado que la economía del país sufría una crisis muy profunda, que alcanzó dimensiones no previstas en todos los ámbitos: en la cultura, la salud, la política, la sociedad en general y en los impermeabilizados trabajadores. Las camas de clínicas y hospitales y los mismos nosocomios, aunque eran demasiados (según inventarios soviéticos), no alcanzaban a cubrir las necesidades de toda la gente que lo requería; siendo los mayores productores de acero, combustibles y energía, el déficit saltó a la vista; al ser también grandes productores de granos para alimentos, se ven en la necesidad de comprar millones de toneladas de cereal. Por supuesto, en el área de la ciencia únicamente había desarrollo hacia el campo militar. Por lo que el único escudo de protección económica con el que contaban era el armamento; y su gran orgullo, el ejército.

Respecto a la cultura, a pesar de prohibiciones y limitaciones, el cine era el que propiciaba y exigía con sus propuestas más desarrollo e, inconcientemente daba pie a la constitución de una perestroika.

La perestroika es una política que se propuso impulsar el bienestar social, económico y político de una URSS adormilada. Adormilada porque es hasta mediados de los 80, cuando el Partido Comunista hizo un paréntesis y reconoció el grave peligro que corría la economía de ese extenso territorio. Gorbachov, al frente de la URSS, comenzó los cambios, nada fáciles, nada visibles a corto plazo, sin predicciones de ninguna especie que lo hicieran maniobrar de una u otra forma a

fin de evitar los peligrosos sucesos ocurridos dentro de la Unión Soviética. La gente lo sabe, y también sabe que no puede dar ni un solo paso atrás.

Sin embargo, no se debe limitar éste fenómeno a una sola idea, ya que por sí solo ha emprendido caminos inimaginables.

En la perestroika se encuentran encerradas varias definiciones que crean complejidad en la forma de llevarlo a cabo, son ideas de gran intensidad, reformas que aunque ya arrojaron consecuencias irreversibles, se sostienen y tratan de mantener el equilibrio a toda costa.

No es fácil decir que la perestroika formuló un mecanismo de aceleración en el progreso social y económico; no es fácil asimilar que la economía se encuentra estancada y, que por lo tanto, habría que planear un sistema de desarrollo económico con miras al crecimiento en todos los niveles de vida; no es fácil combinar los logros de la ciencia y la tecnología con un buen plan económico; no es tan sencillo tomar la decisión de dar transparencia a la información (glasnost), y que de un momento a otro exista libertad en todos los ámbitos de la sociedad, propiciando beneficio a los individuos, respetando su persona; no es simple asegurar todo lo que el pueblo soviético requiere en cuanto a trabajo, educación, cultura, salud, vivienda.

Por todo esto, la perestroika ha jugado un papel muy importante, porque según su concepto, pretender una renovación, no sólo busca una estructura económica sólida, sino que también enfatiza unir socialismo y democracia.

Pero hay que tomar en cuenta que es la primera vez que en realidad se ejercen los planteamientos hacia una reestructuración completa. Nunca antes se había logrado unificar un criterio socialista que fuera actual. En otras ocasiones los intentos por establecer cambios a nivel político, económico y social, se hacían en

base a métodos antiguos. Eran ideas geniales que terminaban por no convenir al presente. Siempre creyendo que al salirse de ciertos cánones tan arraigados, el socialismo no se cumpliría en su totalidad.

Los métodos de aceleración de la perestroika comprenden (en su raíz), rasgos cualitativos necesarios para un crecimiento cuantitativo. Es decir, significa modernizar maquinaria y equipos de producción, transformación de las condiciones de vida y trabajo.

"Presupone la implantación de los métodos económicos en la administración de todo el país, es la garantía de que todos los eslabones económicos pasarán a la autogestión financiera, y, finalmente, es el viraje decisivo de la ciencia hacia la producción". (Anuario URSS 88, p. 159)

Manejar la idea de un cambio radical presupone riesgos que siempre propician temor e incertidumbre. Pero la opción se hizo indispensable, ya que cada vez los problemas que afloraban eran más de los que se resolvían. La economía, la ciencia y la cultura seguían su curso sin la menor probabilidad de superarse y mejorar; más bien daban la sensación de estancarse en el lugar donde se originaban. Así que mientras el resto del mundo sufría los cambios propios del desarrollo, la URSS sólo miraba y trataba de solucionar militarmente las consecuencias de una situación ya de por sí muy crítica. La permanencia militar en Polonia, Checoslovaquia, Alemania y la invasión a Afganistán son ejemplos de la severa política internacional que la URSS representaba. Mientras, su política interna se estatizaba con problemas económicos cada vez más agudos que se sumaron a las duras políticas de represión que aniquilaron a la población en general.

Como se esperaba, los resultados de ésta nueva tendencia ideológica cayeron paulatinamente por su propio peso y, la respuesta de la gente no se hizo esperar.

Miles de personas han dado a conocer sus temores, su desconfianza, su total inconformidad. Aún así una gran mayoría sigue brindando apoyo a éste largo pero necesario proceso histórico que atañe no sólo a la URSS, sino al resto del mundo y más directamente al conjunto de países del bloque socialista, a los cuales se les abrió la esperanza de libertad y democracia. Y algo muy importante dentro de territorio soviético, es que el cúmulo de interpretaciones alrededor de la perestroika se ha manifestado no sólo por escrito, también las hay en la calle por medio de conferencias, discursos o manifestaciones. La apatía que caracterizaba a la sociedad quedó aun lado, la participación floreció.

Para Mijail Gorbachov el papel que han jugado los trabajadores (agricultores, granjeros, obreros), es muy importante en ésta apertura a la democracia. Sus consideraciones, críticas y proposiciones son fundamentales en la perestroika, ya que ellos son el eje alrededor del cual se mueven las opciones de mejoras en todos los aspectos de vida.

Otro término importante en esta perestroika, lo constituye la glasnost, la cual abrió el horizonte a los medios de comunicación: radio, televisión y prensa. La información, de cualquier tipo que fuera, logró transmitirse sin obstáculos en casi su totalidad, dando oportunidad de expresión a distintas convicciones.

En un primer momento, en occidente, como suele llamar Gorbachov a sus constantes atacantes, el vaticinio con respecto a la perestroika, fue negativo. Nunca creyeron en ella y, más aún con los sucesos tan relevantes de transformación que han venido ocurriendo desde la implantación de la perestroika, en donde el líder soviético ha dejado ver su desesperación por no tener en sus manos el control de la situación imperante y en general de toda la Unión Soviética, incluyendo ese añejo problema de autonomía de las Repúblicas Federadas, con el cual se ha

topado militarmente. Así que ellos no la han visto como un aliciente reforma del socialismo, sino como una reforma que lograría erradicarlo (porque total), para occidente el fin ya se veía llegar. En cambio, la mayor parte de los países del bloque socialista se unieron a la participación democrática que ha permitido la perestroika, Rumania, Checoslovaquia, Hungría, Polonia y Yugoslavia, demostraron con hechos aplastantes, sangrientos, aparatosos, la captación y el recibimiento de las reformas impulsadas por Mijail Gorbachov. Asimismo, los contundentes cambios históricos dados a conocer por las Alemanias, son derivados de la llama que encendió la perestroika.

La reunificación alemana puede considerarse logro de una propuesta democrática que ha movilizadno sólo a los países del bloque socialista, sino a todo el mundo. Sin duda, un fenómeno benéfico derivado de la perestroika que no se reconoce, porque se anteponen los desequilibrios bastante aparatosos que han recaído directamente en la población, ya que es la economía la más afectada, (escasez de víveres, de ropa, calzado y vivienda). Sin embargo, continúa arando el rocoso camino que le tocó seguir y, no precisamente al capitalismo, sino hacia la plenitud socialista forjada en éstos años de lucha militar, social, económica, cultural, política, étnica, territorial, burocrática...

No hay que olvidar que alrededor de la perestroika se han creado una serie de mitos en cuanto al por qué de su creación, principalmente de Estados Unidos que siempre ha estado al pendiente de las fallas del socialismo de la URSS. Ahora no encontró mejor oportunidad para demostrar su poder y autoritarismo señalando a la perestroika como lo mejor para garantizar el fin del tan preocupante socialismo. Por supuesto, a Gorbachov esas opiniones le han proporcionado fortaleza para continuar con esa empresa ya iniciada en la cual se reafirmaron supuestos



de la mala edificación que se creó alrededor del socialismo.

## 1.2. EL CINE SOVIETICO DE LA PERESTROIKA

La ola de cambios trascendentes que se verifican dentro de la Unión Soviética como lo son la lucha independentista en la mayoría de las repúblicas federadas soviéticas, la oportunidad de apertura a la democracia, el camino hacia una economía de mercado, las relaciones diplomáticas entre los presidentes de Estados Unidos y la Unión Soviética, despertaron el interés cultural de la sociedad soviética, interés encaminado a expandir su arte por sobre todos los países.

El cine es una de esas tareas agobiantes que tuvieron que expandir atendiendo el momento que se vivía aprovechando la brecha abierta para reencaminar lo ya avanzado. A esta propuesta cinéfila iniciada también en 1986, sólo se le puede definir como la gran revolución cineasta, consecuencia de la otra gran revolución, la perestroika. Esta transformación temática sólo se compara con la que definió al cine soviético en sus inicios. Los logros, incuestionables para muchos, nefastos para otros, ya saltan a la vista con las obras de arte que antes habían figurado en el anaquel o archivo de algún jefe político y, que ahora han salido a luz libres de toda censura pasada. Dos visibles ejemplos cinematográficos son la georgiana Arrepentimiento de Tengulz Abuladze (1986) y La comisario de Alexandre Askoldov (1967-1987).

No cabe duda que "la Perestroika cinematográfica fue la primera manifestación de disidencia cultural oficial, que reconocía los males de su sociedad y los reflejaba en la pantalla". (García Gustavo, Uno Mas Uno 13 de agosto 1988,

sec. cultural)

Ya se afirmó que la perestroika como causa reformadora de todo un aparato político y económico, no salió de la nada, ni brotó por arte de magia. Surgió paulatinamente como una respuesta al estancamiento que la economía soviética sufría y arrastraba desde el stalinismo.

Mucho tiempo atrás de que Gorbachov diera a conocer pública y legalmente esta propuesta de reestructuración, algunos economistas habían abogado por reformas que apoyaban salidas a la crisis. Pero se toparon con la resistencia política y hubo que retroceder o quedarse en el camino, como ocurrió con Bujarin, Preobrazhensky, Kandratyev, Weinstein o el premio Nobel Víctor Kantorovich.

La literatura, el teatro, la poesía, la pintura y en general todo el arte se vio desquebrajado y paralizado con el gran número de creativos que tuvieron que huir o hacerse a un lado. Un hecho aplaudible de la perestroika, es la rehabilitación de por lo menos la mayoría de aquellos disidentes.

A partir de 1967 se creó una comisión cuyo objetivo era decidir qué obras literarias podían pertenecer a los fondos generales de la biblioteca. La revisión fue ardua, ya que son cientos y cientos de libros (o quizá miles) que se encontraban engavetados porque sus autores sufrieron la represión de la época del culto a la personalidad. En los 60 y 70 ya se había intentado una revisión, pero se quedó en eso cuando prosperó la época de estancamiento.

Entre los recuperados están seis libros de poesía de Serguéi Yesenin, las obras de Igor Severliánin, de Ivan Shmellov y Yevgueni Zamiatin, así como las del ex-director del periódico Pravda y luego de Izvestia, Nikolái Bujarin (a quien sólo le bastó una llamada telefónica de parte de Stalin para destruirle en los procesos de Moscú).

Todavía hace algunos años, en la época llamada de estancamiento era imposible encontrar a alguien leyendo a Andréi Platónov, a Vassili Grossman, las obras completas de Boris Pasternak o los textos de Joseph Brodsky y León Trostky. Mas bien el lector de aquellos años se vaciaba leyendo sólo a los clásicos rusos y de todo el mundo, Pushkin, Lérmontov, Nekrásov, Sergei Esenin. En el teatro ocurría lo mismo, se llenaban cuando aparecían obras de Chejov, Tennessee Williams, Arthur Miller o los clásicos del teatro griego.

En cambio ahora la apertura y la glasnost han desatado un florecimiento y enriquecimiento cultural con la explosión de publicaciones que tocan todos los puntos.

Boris L. Pasternak es uno de los nombres rehabilitados. Este escritor y poeta ruso conocido mundialmente por su novela Doctor Zhivago, es uno de tantos que sufrió las injusticias del destierro o peor aún, el total aislamiento. Se le impidió recibir en 1958 el Premio Nóbel de Literatura y su famoso Doctor Zhivago fue prohibido en Rusia; mientras en otros países fue publicado sin ningún problema y con mucho éxito.

El poeta de Leningrado Joseph Brodsky es un disidente forzado, la razón, ser poeta y no participar en el trabajo "socialmente útil". Sus poemas fueron rechazados y sólo los pudo publicar en una revista clandestina que a mediados de los 50 se autoeditaba. Después de varios juicios, en 1972 Joseph es obligado a abandonar la URSS. Actualmente vive en Nueva York, donde recibió en 1987, el Premio Nóbel de Literatura.

En lo que respecta a la pintura, también ocurrieron cambios sustanciales que han permitido una apertura y un desfogue creativo que había permanecido encerrado durante décadas, ya que cualquier que se atrevía a mostrar vanguardia, era

marginado. A partir de 1967 todas las nuevas tendencias han sido recibidas con beneplácito y son incluidas en las salas de exposición de los museos más reconocidos.

En lo que respecta al cine soviético en general, también despertó y se despojó de esa terrible capa de arena que lo envolvía en el tiempo, y que no le permitía desarrollar su enorme capacidad temática. Pero también se ha dado a conocer el cine creado en las Repúblicas soviéticas, al cual casi no había acceso. Es un cine que se compromete con su folclore a través de la recuperación de su historia y su idiosincracia. Historia que en nada era acorde con lo que el Comité Central del Partido Comunista de hace más de diez años, dictaminaba. Un cine alejado de los ideales moscovitas, y estos a la vez, se alejaban de la realidad.

La determinación de la perestroika en el cine ha sido contundente. Todas las películas y cineastas vetados por los diferentes regímenes políticos, resurgieron en su país, con por lo menos reestrenos o sus producciones más recientes. Aunque todavía quedan algunos como Andrei Konchalovsky, quien encontró (a medias), la libertad soñada, y no precisamente en la perestroika. Se refugió en el cine norteamericano y, tal pareciera que ahora sólo filma por cantidad y no por calidad. La belleza y excelencia de los filmes de Konchalovsky contienen ahora un signo de interrogación que anteriormente ni se cuestionaba. ¿Acaso el precio de la libertad será eso?, ¿todos los cineastas exiliados tendrán que sufrir el cambio radical de su contexto histórico social y cultural?

Sin embargo, tampoco en la perestroika todo es color de rosa y, los problemas por los que atraviesa, se han reflejado en el cine. Existen logros, pero plasmados únicamente por el lado de la glasnost o democracia. Se ha permitido la presencia de directores de cine que antes ni pensarlo se podía; los filmes que alguna

vez fueron prohibidos y por lo tanto olvidados, ya tuvieron su espacio y recibieron la crítica correspondiente. Pero lamentablemente, no se puede hablar sólo de democracia, ya que mientras la perestroika se topa con problemas en su reforma económica, el cine tampoco puede avanzar.

El arte cinematográfico, y en todo caso cualquier tipo de arte, no puede nunca estar desligado de los intereses o ideales sociales en los que se desarrolla. Por esa razón, al igual que en lo político y lo económico, y al mismo tiempo que se ha roto con varios esquemas tradicionales o, simplemente con tabúes, los cineastas no han logrado condensar todos sus sueños en proyectos cinematográficos.

La situación predominante en la administración económica de la cinematografía de la URSS, puede considerarse dramática. La Unión de Cineastas de la Unión Soviética está inconforme desde hace varios años con los estatutos económicos que han preponderado durante décadas. Tal es el caso de los descuentos obligatorios al presupuesto de estudios, (se daba el 90 por ciento de las divisas al Estado).

Con la perestroika, los miembros de la Unión de Cineastas ganaron al asociarse al Comité de Cine, pero a la vez esto les ocasionó una limitación por parte de dicho comité, y es que se reservan el derecho exclusivo de conceder créditos para cualquier filme que la Unión realice.

Paralelo a estas decisiones de evolución se creó una Asociación Estatal que propuso financiar la filmación de películas de argumento y documentales por encargo. Paridad es la nueva asociación con mentalidad actual de los tiempos que se viven y que pretenden superar los estereotipos de la ideología artística y administración cinematográfica. Las películas no pasan por la censura e incluso los temas son escogidos con plena libertad por los realizadores.

La idea fue organizarse con instituciones o comités que financiaran gastos

de producción sin barreras, sin tope de ninguna especie, sin censura. Las consecuencias con ventajas y desventajas no tardaron en llegar. Por una parte, los realizadores trabajan libremente y al mayoreo, film tras film, sin detenerse a detectar calidad. Y es así como inicia la pugna, pues el público (crítico infalible) no escatima en el momento de transmitir su opinión respecto a la actualidad que se vive dentro de la cinematografía soviética. Y son precisamente ellos, quienes han inclinado la balanza en contra de la buena calidad de las películas que ahora se exhiben en las URSS.

Aún así, no se pueden negar las facilidades que tanto la perestroika como la glasnost han dado a los cineastas en la creación de un cine que de verdad se antoja diferente: real, humano, visible.

En éste punto es importante señalar la conciencia que la juventud (más que nadie), ha tomado de la situación actual y, por lo tanto de lo que fue el pasado. Ya no se dejan engañar por los falseados argumentos de ayer, sino que viven el presente. Una muestra de ello es la película La pequeña Vera de Vassili Pichul (1988), en donde se da a conocer una mínima semblanza de las vivencias juveniles. Los problemas más comunes y cotidianos que sufren: incomprensión, confianza en sí mismo, rebeldía, coraje, solidaridad, libertad, se conjugan para dar contenido, forma y calidad. Lecciones del pasado aplicadas al presente.

Pero la realidad indica que las contradicciones respecto a gustos existen, y hay quienes insisten en no seguir la línea de lo "prohibido", no quieren darse cuenta que al exponer temas antes no vistos, promueve un cine más creíble, más sincero. Quizá sea porque algunos cineastas han distorsionado el apoyo de libertad que se les ha brindado.

De cualquier manera que ésto sea, la inconformidad no sólo se ha dado a conu-

cer por incluir en las películas: el erotismo, la sexualidad, la violencia o la delincuencia. También se ha expuesto por la manera en que a Lenin o Stalin se les describe. Es decir, cuando en una película Lenin o el Intocable Stalin forman parte del elenco por las exigencias del guión (ya sea con una imagen o como complemento de alguna frase), y se atreven a manchar su honor porque se les pone como dos seres humanos con todas sus debilidades, titubeos y defectos. Así que el hecho de transmitir a un hombre tal como es, es un acto meramente negativo para la cinematografía rusa, un "acto vil" que según el ala conservadora, la perestroika ha originado, y que no admitan aquellos que siguen hablando del gran humanismo de la sociedad socialista.

Por otra parte, en la década de los 80 con sus determinantes momentos históricos que marcaron el ritmo a seguir en toda la sociedad es del mundo (guerras, golpes militares, desastres ecológicos, terremotos, huracanes, desarme....). Se mantuvo e insistió que las masas siguen llevando la pauta de los cambios en la sociedad, política y económicamente. Pero a la vez estas masas que se engendran en la calle o el trabajo, se han desquebrajado hasta convertirse en individuos aislados que luchan en su casa influenciados por la televisión o por otros individuos que tienden a perturbar el orden social (delincuencia, mafia, drogadicción, corrupción). Este aislamiento es un reciclaje que vuelve a recaer en otros individuos, y conlleva a este individuo a creer que la sociedad no lo necesita y que él tampoco necesita a la sociedad.

Este problema llamó la atención de algunos cineastas y fue utilizado como tema central en algunas producciones. No con el simple hecho de hacer de los protagonistas unos seres totalmente aislados y poderosos; sino dando al protagonista su propia vida y no la de los demás. Casos concretos, el personaje Africa,

de Asa, los escolares de La tentación, Vera de La pequeña Vera; o bien, la protagonista de Muñequita; o de Elem Klímov en Aventuras de un dentista. Los valores más sencillos y humanos parecen no existir, y a cualquier precio se quieren rescatar.

La década de los 90 es un reto para alcanzar los objetivos planteados internacionalmente en todos los aspectos (mejorar el medio ambiente, negociaciones de paz, dar fin a los conflictos en las Repúblicas de la URSS, establecer definitivamente la comunidad económica europea,... etc.). La URSS, por su parte, tiene que dar la pauta a través de la solución a la difícil situación interna que vive y, que ha conllevado a relaciones sociales muy peligrosas por causas económicas y políticas. Drogadicción, delincuencia, mafia, sublevaciones, pobreza, escasez de productos alimenticios, prostitución, etc., son las barreras que la perestroika tiene que librar en cuanto a la sociedad que conforma. Por lo tanto, no hay que situarla como la omnipotente, ya que en efecto, ha dado y tiene mucho que dar, pero también existen desventajas antiquísimas que exigen de un enemigo, el tiempo.

Cinematográficamente la prueba es dura. Se habló y se habla de una apertura respecto a la forma de utilizar el lenguaje, imagen, temática y apariencia física. Pero también se habla de que se ha mal interpretado la libertad derivada de las normas establecidas por la perestroika; de que ahora más vale cantidad que calidad; de que tiempos pasados con todo directores y dictadores fueron mejor, y de muchas más especulaciones, suposiciones, confabulaciones u opiniones a partir de lo que en la actualidad se exhibe del cine de la URSS. Y no hay necesidad de meternos en camisa de once varas para hacer determinadas afirmaciones, es muy simple, basta con checar la imagen física, el estereotipo de hombres y mujeres de aquellas películas soviéticas de ayer y, lo que hoy en día se aprecia, para com-



prender la ira de los inconformes.

"En la actualidad, el cinematógrafo patrio siente insuficiencia de actores hemosos y de fino carácter espiritual de mentalidad moderna. Hasta hace poco, las películas exigían tipos correspondientes: mujeres fuertes, hombrunas, hasta podrá decirse asexuales para las cuales en la vida no existía prácticamente más alegría que el trabajo". (Kara Yuri, Films Soviéticos noviembre 1988, p. 24)

### 1.3. CARACTERISTICAS POLITICAS Y SOCIOECONOMICAS DEL CINE SOVIETICO DE LA PERESTROIKA

Al tener la posibilidad de una mayor libertad de creación, de desarrollo, de elección, el cine soviético tenía que dar un viraje en todos los sentidos, que por supuesto y al no estar acostumbrados a hacer su voluntad, trajo consecuencias agradables y desagradables a la vez.

Económicamente la industria fílmica estaba imposibilitada, amarrada de pies a cabeza, ya que en todo momento se le tenía que rendir cuentas al Estado y, la Unión de Cineastas creada por los propios interesados, había perdido voz y voto.

Políticamente el cine soviético siempre se ha visto limitado. Los encargados de este tope son los viejos y nuevos líderes del Partido Comunista, y en algunas ocasiones hasta los que conforman el aparato estatal de la cinematografía. La manipulación se vio intensificada en cuanto a la temática de las películas, se prohibía realizar guiones en donde se diera a entender una "ofensa" a los líderes o a la sociedad en general. No en balde algunos cineastas tuvieron que vivir en el

exillo, o bien, hacerse completamente a un lado para darles paso a los que sí cumplen con los requisitos.

Socialmente la vida ha cambiado, se transformó de acuerdo a los momentos históricos que la Unión Soviética escenificó. Por lo tanto, la pantalla no puede hacer a un lado lo que sucede a su alrededor, tiene que plasmar lo que ve, lo que escucha. Es la vida común, la vida cotidiana con alegrías y tristezas, con sus problemas y soluciones, con sus bondades y maldades, con su pobreza y riqueza.

Por lo anterior, es de suma importancia valorar y dar a conocer la problemática que aún sostiene la cinematografía en general con todo y que la perestroika permitió una apertura y reestructuración desde sus cimientos que suponía superación en todos los aspectos que tienen que ver con el cine. Cine representado por Moscú y por las 15 Repúblicas que conforman la Unión Soviética, las cuales, como ya se dijo, guardan fleles, los rasgos de sus folclores y tradiciones como cartas de presentación sólida.

No es sino hasta poco más de 20 años, cuando el fenómeno cinematográfico de las Repúblicas comenzó a florecer. Georgia, Ucrania, Lituania, Turkmenia, Kirguisia, Kazajia, Armenia, Letonia, Uzbekistan, Estonia, Moldavia, Tadjikistan y Azerbaizhan, iniciaron el despegue con películas que las distinguen entre sí por rasgos sumamente peculiares, como el hecho de presentar en imágenes las tradiciones históricas y culturales de sus respectivos pueblos; la mitología, el folclore y las antiguas obras épicas engrandecen la cinematografía de esos pueblos. Los cineastas de las Repúblicas tratan de unir por un lado la reproducción de la vida actual y cotidiana y por otro remarcan los valores de la cultura al enfocar los destinos históricos de cada pueblo. Un ejemplo de ello es la película Patrimonio ajeno de Valeri Ribarev, que nos muestra en una aldea Bielorrusa de preguerra

la difícil situación de toda la población, con el contraste de bellos paisajes, utensilios domésticos, rostros de campesinos y todo el colorido de un pueblo que al fin y al cabo no pierde su ilusión y alegría.

La parábola, medio de expresión nacido de las entrañas de la cultura folklórica, la cual "es capaz de revelar la fórmula universal de los fenómenos más variados, de descubrir la regularidad de la vida. Su base es siempre alguna historia inverosímil que emociona y despertar el interés por su extraordinario espíritu paradójico". (Fomín Valeri, Films Soviéticos diciembre 1987, p. 17)

Se ha desarrollado sin duda alguna y ha visto florecer sus raíces en la cinematografía de las Repúblicas. Tal es el caso de Georgia con La boda y El paraguas de Mijail Kobajidze; el tríptico de Tenguíz Abuladze La súplica, El árbol de los deseos y Arrepentimiento. Ucrania, con su gran cultura folklórica, también se ha acercado al género parabólico con El ave blanca con pinta negra de Yuri Ilyenko, Vuelos en sueños y en realidad y Talismán mío, ¡ampárame! de Román Balayán. Las Repúblicas del Báltico no han quedado fuera de este movimiento, ya que tanto en la literatura como en el teatro el género está sólidamente estructurado.

La órbita fundamental del filme parabólico contemporáneo se basa en problemas de moral o ética, aunque los políticos y sociales no están exentos como lo demuestran Arrepentimiento y Cartas de un hombre muerto.

El hecho de que cada república posee su propia industria cinematográfica y por lo tanto diferentes medios de expresión con características y rasgos específicos, no quiere decir que no existan posiciones comunes que hagan del cine soviético un todo, ya que, a fin de cuentas el objetivo principal es reflejar la construcción de la realidad social soviética; un constante alimento que ha dado vida a la cinematografía.

Si bien es cierto que la cinematografía de las repúblicas poseen determinados elementos típicos que lo encierran como cultura de tradición soviética, no ha orillado la visión del actual cine de perestroika y contribuye con nuevas producciones en esta etapa.

### 1.3.1. REHABILITACION CINEMATOGRAFICA

Con el advenimiento de la perestroika, los destapes, las apariciones y los reincorporados salieron a flote sin restricciones y con el asombro de viejos, extraños y jóvenes. De ahí que no se puede omitir los nombres de aquellos cineastas que ocupan un valiosísimo lugar en la historia de la cinematografía porque sufrieron la época de represión y estancamiento y, ahora viven y tienen que ver con la época de transformación y reestructuración operando gran influencia con aquellos jóvenes realizadores que se han identificado con la perestroika, así como lo fueron en su época los pilares de la cinematografía soviética: Serguei Eisenstein, Dziga Vertov, los hermanos Vasiliev, Pudovkin, Dovzhenko, Gerasimov...

Andrei Tarkovski, de quien no se puede pasar por alto ni siquiera su nombre por ser de gran importancia para la cinematografía de la Unión Soviética. No obstante que fue señalado como otros tantos en la época de estancamiento, y reprimido intelectualmente hasta su muerte.

Goskino (aparato estatal de la cinematografía soviética), rechazó varias proposiciones del realizador. El tenía en mente varios proyectos, adaptaciones de grandes obras: El idiota de Dostoievski; El maestro y Margarita de Bulgákov; y el guión Hofmanniana. Pero al ver que no lo consideraban, decide, en 1982 viajar a Italia para filmar Nostalgia y ahí mismo se convence de no regresar a su patria.

En la URSS, esto fue recibido con negligencia, retirando de las pantallas todos sus filmes, y su nombre de la prensa.

Su muerte coincide con el desarrollo de la perestroika, por lo que sus películas vuelven a las pantallas pretendiendo reconocer un error irreparable.

En 1962 realizó su primer largometraje La infancia de Iván sobre la experiencia de un niño huérfano durante la guerra tras las líneas enemigas.

En 1966 y con la ayuda de Andrei Konchalovski filma la historia de un mozo pintor de Icono que vivió en el siglo XV. Andrei Rublev es un filme sobre la imposibilidad de encuentro entre el arte y el poder, y de ese arte como expresión individual y la conexión con la ideología moral de su pueblo. Esta película fue autorizada hasta 1969; mientras, Tarkovski era congelado.

Es hasta 1972 cuando el cineasta pudo reiniciar la actividad, esta vez se avocó al confrontamiento del individuo y la colectividad, mediante la historia de un cosmonauta que viaja a un planeta en busca de ciertos fenómenos extraños. Solaris es este planeta y el título de la película.

Con El espejo, realizada en 1974, pierde el ánimo de seguir en su país, ya que tuvo muchos problemas para lograr la exhibición de esta cinta. Es la biografía de un niño durante el stalinismo. Es el verse a través de un espejo y reconstruir todo lo pasado junto con su familia; los sueños infantiles son expresados con secuencias documentales de la guerra.

En 1979 filma por última vez en la URSS, Stalker, película sobre la imposibilidad de crear en un mundo en el que todo es incomprensible.

Va fuera de su país, en Italia, realiza Nostalgia, en la cual deja ver ese dejo de melancolía por el suelo natal.

Los filmes de Tarkovski están saturados de cariño por la tierra natal,

por la naturaleza, expresan su amor al hombre que, a través de los sufrimientos y las víctimas, llega a comprender la verdad". (Tarkovskaya Marina, Films Soviéticos julio 1989, p. 32)

En 1985-86 realizó Sacrificio gracias a los auspicios de Francia y Suecia.

"El tema que abordó en esta película es uno que me parece crucial: la ausencia en nuestra cultura de espacio para la existencia espiritual. Hemos extendido la esfera de nuestros bienes materiales, sin tomar en cuenta la amenaza que representa el privar al hombre de su dimensión espiritual. El hombre sufre, pero no sabe por qué. El siente una ausencia de armonía y busca la causa de ello". (Tarkovski Andrei, Cineteca Nacional, Programa Mensual mayo 1988, p. 15)

Tarkovski, un exiliado, una víctima más, no sólo del estancamiento, sino del stalinismo que, por periodo no le tocó vivir cinematográficamente, pero sí le tocó asumir. Ahora, en plena época de perestroika es un fantasma pletórico de alabos.

Una época de perestroika que inició su viacrucis en pleno 1985, un año de grandes y significantes cambios en la esfera política, económica y social de la Unión Soviética. El inicio de un periodo contundente que ha traído consecuencias insospechadas. Año en que cinematográficamente la guerra acaparó atención.

Efectivamente, un objetivo primordial que marcó la filmografía de 1985 fue la de recordar las heroicas hazañas que se libraron en la Guerra Patria, el motivo, el festejo del 40 aniversario de dicha guerra. Por lo tanto, la mayoría de cintas presentadas durante el año, versaron sobre ese machacado tema que siempre es insuficiente para el orgullo vital de la Unión Soviética.

Cada quien ha dado su punto de vista de acuerdo a lo que realice, anteponiendo en todo momento la conmoción causada entre la población por la pérdida de vidas y por los horrores que en general se provocaron.

Elen Klímov supo captar perfectamente cada una de las situaciones y las unió de tal forma que el espectador asimila espantado lo que le tocó vivir, o lo que le han platicado, o lo que ha leído. Eso es el fil Ven y mira (Venga y via, título dado en otros países) en el que se relata la invasión de los nazis a una población, Lituania, en la cual se destruyen más de 600 aldeas quemando vivas a mil es de personas. Fiora (guerrillero), un chico de 14 años ve horrorizado la muerte de sus padres y el resto de la aldea; sin embargo, él permaneció siendo justo, humano, de grandes sentimientos positivos. Y esto es precisamente lo que Klímov imprime en todas sus películas, la lucha por seguir, la lucha por rescatar ante todo, el lado vivo y humano; no importando la adversidad.

Después de esta película, Elen Klímov no volvió a realizar un filme porque la mayor parte de su tiempo lo invirtió en el cargo que tenía en la Unión de Cineastas, como secretario general, dedicándose a las tareas administrativas que exige ese organismo. Ahora que ya terminó su trabajo como dirigente en la Unión, Klímov se incorpora ya, a lo que realmente es lo suyo, la creación. La creatividad que ya imprimió en filmes como Agonía realizada entre 1974 y 1982 sobre la vida y obra de Rasputín, del final del periodo de tres siglos de reinado de los Romanov en Rusia. Esta cinta resultó ser una verdadera agonía para el genial realizador, ya que la hizo en un lapso de casi 10 años. En ese periodo de bastante amplitud, tuvo tiempo para realizar la cinta Aventuras de un destituido, resaltando la idea del aislamiento en que vive el individuo, teniendo una sociedad en la que nadie resulta indispensable.

En 1983 realiza La despedida, en la que cuestiona las ideas de progreso y modernidad a partir del rescate de los valores tradicionales. Los habitantes de una isla son de salojados a causa de la construcción de una presa. Esta película también significó para él una despedida de quien fue su esposa. Era ella quien originalmente la filmaría, pero murió y Klímov tuvo que terminarla al finalizar el rodaje de Larisa en 1982, dedicada precisamente a su esposa.

Por otra parte y, al mencionar a Elem Klímov, no se pueda obviar lo que es y significa la Unión de Cineastas.

Fue en 1986 cuando se realizó el V Congreso de dicha Unión, en el que se discutieron los graves problemas en que navaga esta afamada industria.

El principio del burocratismo que la dirección cinematográfica tenía, condujo al cine soviético a una crisis. De un momento a otro se comenzó a trabajar sólo para satisfacer a determinado grupo de espectadores o bien, algunos directores se idearon un plan en el que se propusieron realizar todo tipo de películas con tal de que se produjeran y aceptaran sin queja alguna y además, fueran bien retribuidas económicamente.

Surgió de esto: el amiguismo, la corrupción y otros elementos negativos para el buen funcionamiento de todo el aparato humano, tecnológico y económico que conforma la industria cinematográfica en la URSS.

Por supuesto, estas deficiencias fueron tratadas en el V Congreso Nacional, en el que se eligió como primer secretario a Elem Klímov, quien se comprometió junto con todos los demás miembros a terminar con ese estancamiento en el que se situó el cine soviético en la etapa anterior a la perestroika. En ese entonces aún no se sabía de los alcances que ésta reestructuración provocaría, por lo que sus ideales funcionaron ingenuamente.



Sin embargo, la Unión de Cineastas fue una de las primeras Instituciones que se unió a la conclusión del XXVII Congreso del PCUS, de dar mayor apertura a la democracia. Por fin se dieron cuenta (así como sucedió con los miembros del Partido Comunista), de que el curso corriente de la industria fílmica se había detenido hace algunos años, promoviendo a conformistas y oportunistas de la cinematografía. Por supuesto, el proceso de reestructuración a la fecha ha sido bastante largo, de tal manera que los primeros años de perestroika en el cine transcurrieron con la proyección de películas que se encontraban archivadas por el orden de anteriores regímenes.

En la reunión que congregó a miles de directores, se produjeron cambios sustanciales que repercutieron en la industria fílmica. No fueron únicamente los directivos, sino también las funciones de los órganos encargados de administrar el complejo. La junta directiva, con Elem Klímov a la cabeza, dictaminó un nuevo sistema de distribución y producción de películas basada en lo económico, y no en lo administrativo, como anteriormente. Reconocieron para los estudios cinematográficos una autonomía poco negociable (dadas las circunstancias económicas). Se determinó que desde ese momento los estudios asumirían toda la responsabilidad en cuanto a lo que se produjera, de tal forma que también se autofinanciarían. Es decir, sus ingresos provendrían de lo que se recaudara al momento de exhibición. Esto debía eliminar en gran medida la relación con el Estado, porque éste ya no proporcionaría recursos adicionales.

El Comité Estatal de Cinematografía (Goskino), no quedó relegado, su papel dentro de la cinematografía aún es muy importante, sólo cambió sus funciones:

"Se encarga de la dirección estratégica de la cinematografía; de pronosticar su desarrollo; de coordinar la actividad de los estudios; de

garantizar materiales e implementos técnicos; de desarrollar la política de importaciones y exportaciones; también puede proponer la realización de un filme a un cineasta o financiar el rodaje de filmes en una dirección o género determinado". (Klímov Elem, El cine siempre debe decir la verdad 1987, p. 9)

Las resoluciones y acuerdos que se dieron a conocer a partir de aquel memorable congreso, han sido devaluadas por los mismos miembros y por las deplorables circunstancias económicas y políticas que circundan en todo el país y que envolvieron a la población en una crisis de cuestionamientos (qué hacer, qué debo realizar, cómo debo proceder).

Con esto no se encierra en una rotunda negación la labor que desempeñó la Unión de Cineastas con todo y sus dirigentes, ya que se hizo efectiva una proposición muy importante que dañaba la historia cinematográfica de la Unión Soviética. Y es concretamente lo referente a las películas que se encontraban en el archivo (por cierto, son más de lo imaginables), es decir, cuya exhibición fue prohibida durante años por motivos subjetivos.

Fue uno de los primeros puntos en los que la Unión de Cineastas puso el dedo. Para emprender esta tarea hubo que crear una comisión para el estudio de los problemas artísticos conflictivos, y desempolvar anaqueles que contenían obras invaluable que ahora ya se pueden ver y evaluar sin el temor a la represión. Simplemente por ello, se puede decir y hablar de un acto importante, aunque la crisis es latente y de este Congreso no se pudieron derivar consecuencias positivas.

Aún así, 1986 fue para algunos cineastas, un año de resurgimientos y esperanzas.

Definitivamente Alexei Guerman es el realizador que más ha agitado banderas con los brazos en alto enalteciendo los propósitos de libertad y democracia que la perestroika puso en marcha en la cinematografía soviética, (hablo de acuerdo a aquellos que también se vieron obligados a permanecer aislados con su material estancado). Tres de las cuatro cintas que él ha realizado, tuvieron que pasar por los ojos y manos de la censura política, determinándoles no dignos de exhibición por contener elementos subversivos que deshonran los momentos de dolor, lucha y victoria en la Gran Guerra Patria. Los tres filmes reflejan de diferente manera estados de ánimo durante el periodo que transcurrió entre la pre-guerra y la segunda guerra mundial. Los héroes aquí no son precisamente los soldados, o un general o el ejército rojo, sino los participantes más inconformes, desesperados y pacíficos. El pueblo, la gente que se vió obligada a asumir su vida luchando, matando, gritando.

Una dura prueba, realizada en 1971 y que se exhibió apenas en 1986, relata el esfuerzo de un joven que quiere incorporarse al ejército rojo. Sufre sumisión desgarradora que le permitirá enrolarse (la prisión, una emboscada y el martirio). Además de esta humillación deciden dar fin a su vida, ya antes buscada por él, al querer suicidarse. El fin de la guerra y la victoria lo recuerdan gratificante.

Vinte días sin guerra es la siguiente película que Alexei filma (1976-1986). Resulta de la incongruencia que es tener que soportar los pesares de la guerra dando una apariencia insufrible y apática, es sentir y sufrir sin poder gritarlo; es contraponer el dolor con odio y el dolor con reserva.

Por último, Guerman filmó Mi amigo Iván Lapshin en 1982. 1986 fue el año en que se dió a conocer. En esta se refleja aquel periodo de pre-guerra en que la sociedad vivía bajo un estado, que lejos de ser revolucionario, era policiaico. Iván

Lapshin es un policía encargado de asuntos criminales que antepone sus obligaciones al amor que le tenía a una actriz, la cual lo rechaza por proponerle un amor con sangre.

Podría decirse que Alexei Guerman se glorificó en ese 1986 al ser descongeladas sus películas como un año antes lo fueron las de Tarkovski y como lo sería más adelante Arrepentimiento.

Arrepentimiento (también titulada La penitencia) de Tengiz Abuladze es una película que no tuvo mucha suerte, ya que se vio obligada a esperar un tiempo en manos del comité encargado de la censura, y es hasta 1988 cuando se exhibe.

La cinta perfila la verdad del presente y del pasado. Se da sentencia de manera dolorosa a un ex alcalde de la ciudad, Varlan Aravidze, quien había cometido injusticia tras injusticia; crímenes a mano suelta. Él muere, lo entierran y su cadáver es sacado tres veces de la fosa. Primero lo hace la hija de un hombre al que mataron por órdenes de él, en presencia de la joven. Después su nieto, quien comienza con la cadena de arrepentimientos al enterarse de los horrores que su tío cometió, se da un tiro. Los hijos también se enteran, se arrepienten y sacan el cadáver de la tumba.

Al constatar una creíble rehabilitación, se detecta que los tres primeros años de perestroika fueron decisivos para que la censura abriera sus puertas y brindara oportunidad a aquellos realizadores que con sus filmes se vieron ignorados por todo un aparato burocrático que los despojó de la crítica más deseable, la del espectador.

Situación inegable, como lo es que, a pesar de que la mayoría de los realizadores aceptaron las nuevas formas que se llevan a cabo en la cinematografía, todavía existen algunos que se abstienen y no asumen las nuevas posibilidades, porque

creen que de esta forma el arte se comercializa y por lo tanto, muere. Inclusive le atribuyen a la nueva ideología del cine, tergiversar la historia y propiciar tendencias inmorales.

Pero los que apoyaron y siguen apoyando las nuevas ideas de expresión que ofrece la perestroika, definen al cine con pretensiones sociales y morales en donde se hable únicamente con verdad. Y tanto se ha hecho al respecto, que el espectador demuestra un poco de enfado o indiferencia porque estaba acostumbrado a la mentira y al embellecimiento de la realidad. Ahora se valen de hechos poco conocidos, de temas prohibidos, de la presentación de escándalos. Los asustan por doquier con catástrofes ecológicas, con la escasez de mercancías, con la inflación, los conflictos interétnicos.

Estos giros se dieron como consecuencia de un hecho inesperado y a la vez inesperado que asombró a cineastas y no cineastas, y que es la incursión en la cinematografía de lo no visto anteriormente, de lo censurado por las autoridades en determinado periodo político, sin la voz aprobadora o reprobadora del público. Es, como ya se mencionó, uno de los principales propósitos que la Unión de Cineastas llevó a la práctica con resultados favorables.

De aquellos temas prohibidos que hasta hace poco se conocieron están lo que refleja La historia de Asia Klíáchina que a pesar de que amaba no se casó, filmada en 1967 y que es hasta 1988 cuando sale a la luz pública. El único pecado que cometió para encerrarla en los anaqueles fue mostrar con franqueza, con frescura, a la gente del campo. Y La comisario, que se filmó también en 1967 y es en 1987 cuando resucita.

Una película que durante 20 años estuvo sacrificada y que fue considerada como anti-soviética por los abusos injustos de una burocracia adormilada en sus

temores vergonzosos, es precisamente, la comisario, que representa ante todo a una mujer con muchos pantalones (recordemos una Juana Gallo o a Dolores del Río y María Félix en La cucaracha) revolucionaria y patriótica comisario político de un regimiento del Ejército Rojo que defiende en la guerra civil sus propias causas. Su fortaleza y su hombruna figura son méritos suficientes para luchar en la guerra, pero a la vez no son un obstáculo para que ella se desarrolle como la mujer que es. Así que cuando se enamora se entrega y queda embarazada, da a luz a un hijo mientras los blancos se acercan al ataque. Para evitar se esconde en casa de unos judíos (los eternos perseguidos), ahí el amor y humildad saltan a la vista en contraposición del carácter fuerte que mandó matar a un desertor.

Es la versión del relato En la ciudad de Berdichev de Vasilii Grossman, y es Alexander Askóldov quien directamente tuvo que recibir los duros golpes al huir por ofender la causa revolucionaria.

"Es que ni siquiera puedo pisar los estudios M. Gorki. Todavía estábamos rodando la película y ahí comenzaron a imputarme todos los pecados mortales. Durante la filmación de episodios en Ucrania recibimos más de una vez telegramas desde Moscú, en los que amenazaban con prohibir los rodajes. Por fin me despidieron de los estudios por "incapacidad profesional" y me quisieron expulsar de Moscú por llevar una vida parasitaria, ya que en ese entonces se libraba una campaña de lucha contra el parasitismo". (Askóldov Alexander, Films Soviéticos, febrero 1989, p. 13)

Esta película nos enfatiza a la mujer fuerte, hombruna, que sabe luchar sin cansancio, características que durante mucho tiempo han permanecido como rasgos inherentes en la mujer soviética. Sin embargo, la figura femenina también ha evolucionado junto con todos los cambios; junto con la perestroika. La mujer sovié-

tica o ucraniana o de Moldavia, ya es ante el exterior la joven menuda, delicada o bella que además es fuerte ante cualquier posibilidad de atentado contra su presencia de mujer.

La antes mencionada la historia de Asia Kliáchina que a pesar de que amaba no se casó de Andréi Konchalovski, estuvo prohibida durante 21 años, y todo porque reflejaba la vida difícil de unos aldeanos después de la guerra a fines de los 40. En el año en que se filmó, esto era censurado, ya que sólo admitían reflejar una vida color de rosa, llena de alegría y sin dificultades de subsistencia. Sin embargo, la película denotó lo contrario, una vida de pobreza con obstáculos para sobrellevar fácilmente, pero con mucho ánimo de vida para el trabajo. Es una recreación del pueblo ruso, sana y transparente. Por esa razón a los dirigentes del partido les causó miedo darla a conocer, porque refleja claramente lo que ellos siempre negaron.

Con fundamento en lo anterior se apreciaba que Andréi Konchalovski es junto con Tarkovski otro de los exiliados. El encontró en la cultura norteamericana un ambiente de libertad propicio para lo que buscaba. Esto por supuesto, fue sólo la apariencia, ya que gozar de absoluta libertad es ambiguo y cuesta demasiado; la cantidad se sobrepone a la calidad.

Interesado por proponer el tema del hombre al enfrentarse a sus propias contradicciones y a las de los demás, Konchalovski nos entrega lo más íntimo y sentimental de su ser. En 1981 pide permiso para filmar en otros países. Después de su enlatada (21 años) la historia de Asia Kliáchina que a pesar de que amaba no se casó (1967), filma Nido de hidalgos (1969), basada en la obra homónima de Iván Turgueniev, El tío Vanja (1971) basada en la pieza original de Chéjov, Romance de enamorados (1974), en donde busca con intensidad y con algo de melancolía e incon-

formidad, la verdad. Siberiada I y II (1978-79), epopeya en el que se persigue el desmoronamiento de las tradiciones antiguas en manos de los historiadores del siglo XX. Su primer filme El primer maestro lo hizo en 1965.

Ya en Estados Unidos filma a Nastassia Kinski en Los amantes de María (1984) en el que la creatividad de sus inicios se conservan, enseguida El tren del escape producción de 1985. ¿Qué harás con el resto de tu vida? (1986), Shy people (1987) y en 1989 Tango and Cash con "Rambo" como protagonista, y en la cual marca deplorablemente un muro entre sus primeros filmes, y éstos, considerándolo un director estadounidense sin antecedentes, ni biografía propia. El esperado regreso de Konchalovski a la Unión Soviética (hablando de los cinéfilos) indica un reencuentro con su extraño cine, que es mejor que ver la segunda parte de Tango and Cash.

Gleb Panfilov es también considerado un realizador con excelencia que al igual que Askóldov con La comisario, Alexei Guerman con Mi amigo Iván Iapshin, Tarkovski con Andréi Rubliov, Tengulz Abuladze con Arrepentimiento, tuvo que esperar en la orilla con su película Tema. El se ha identificado en la producción, realizando adaptaciones de literatura clásica, característica singular de toda la historia del cine soviético.

Panfilov se acercó a la literatura a través de El debut, inspirada en una obra de Evgueni Gabrilovich. Las obras literarias de grandes maestros, han sido para Panfilov el tema de inspiración de varias realizaciones que el ha hecho y en las que también ha puesto de manifiesto su interés por proponer a la mujer como el esquema alrededor del cual giran los demás personajes. Mujeres difíciles, con grandes intereses y ambiciones, mujeres que sufren y gozan. No hay vado en el fuego, Comienzo, Pido la palabra y Tema, son ejemplo de ello.



Tema, filmada en 1979 y puesta en exhibición apenas en 1986, es una película que aborda el siempre desesperado tema del reencuentro con uno mismo después de haber entregado todo a los demás. La trama se desarrolla únicamente entre seis personajes y dos días, pero logra captarse con plenitud los deseos de Panfilov para con sus personajes.

En Valentina, según la obra del dramaturgo siberiano Alexandr Vampilov El verano pasado en Chuusnsk, el personaje principal recae en tres mujeres, tres mujeres con características y ambiciones totalmente diferentes. En Vassa original de Gorki, propone a una mujer que aunque tuvo duras experiencias (hace suicidar a su esposo, asume la responsabilidad de su familia y de un gran negocio), es aún sensible y con momentos de debilidad y flaqueza. Por el contrario de lo que todos habían hecho con ese personaje (una mujer sin sentimientos). Ahora, apenas en 1989, Panfilov realizó una nueva versión de La madre (filmada por primera vez en 1926 por Pudovkin), también de Gorki, en la cual todos los intérpretes son jóvenes, y por supuesto, el personaje principal es una mujer.

En sus adaptaciones siempre cambia tanto el texto de los personajes como los motivos de su conducta, sin embargo, conserva la unidad teatral del lugar, el tiempo y la acción, lo cual ha dado resultados sobresalientes.

Ampliar la lista de los rehabilitados, significa nombrar a Nikita Mijalkov Konchalovski, ya que al igual que Andrei, Nikita se vió en la necesidad de realizar una película fuera de su país. Se fue a Italia, y dirigió a Marcelo Mastrolani en Ojos Negros, en la que pone de manifiesto además de una gran ternura, su ironía a ese burocratismo engendrado en su país y que tantos daños ha causado en todos los niveles.

Su incursión en el cine es a través del filme Propio entre ajenos y ajeno entre

propios realizadas en 1974 y en la que expone por medio de aventuras los tiempos de guerra civil, en donde los distintos ideales y concepciones históricas recaen en los destinos de las personas. Es un filme en el que se propone una ruptura de aquel cine de masas o conglomerados, en el que el destino es de todos y para todos; y éste, en el que los fines y consecuencias recaen en individuos, en personas con vida propia. En 1976 filma La esclava del amor en el cual prosigue con ese mismo enfoque de individuos. Nikita también inicia una serie de filmes que son nuevas versiones de obras clásicas. Pieza inconclusa para piano mecánico de 1977 o inspirada en obras de Chejov, Cinco tardes realizada en 1979 y basada en la obra teatral de Alexander Volodine y Sin testigos de 1983 versión de la pieza de Sofia Prokofieva Conversación sin testigos, fueron las adaptaciones que él hizo. En 1979 y 1981, antes de filmar Sin testigos, produjo Varios días en la vida de Oblomov y La parentela.

Además de ser un buen director, Nikita también actúa, y lo ha hecho en películas tanto propias como de otros realizadores, como en Una estación para los dos y Romanza cruel de Eldar Riazánov y en Siberiada I y II de su hermano Andréi Konchalovski.

Por el momento sólo resta esperar que Nikita, lo mismo que sus compañeros cuenten con el apoyo que les brindó la Unión de Cineastas en aquel memorable V Congreso, en cuanto a una libertad creativa, porque de otra forma lo conseguido por los rehabilitados se irá por la borda como lo demostró el VI Congreso.

1989 no era precisamente el año en que se llevaría a cabo el VI Congreso de la Unión de Cineastas (se celebra cada 4 años, 1986-1990), pero debido a los grandes problemas en que se encuentra sumida la industria fílmica, tuvo que adelantarse un año. En éste se ahondó respecto a los acontecimientos ocurridos a partir del

V Congreso, avances, lo hecho, lo no cumplido y la ya eterna crisis económica que atañe a realizadores, productores, guionistas y demás trabajadores de la cinematografía, ya que gracias a ello la calidad de las películas ha aminorado considerablemente, con algunas apreciables excepciones.

Después de aquel 1986 en el que se dejaron miles de esperanzas creyendo que todo funcionaría de maravilla, sólo se ha vislumbrado uno que otro destello de calidad, el resto es considerado únicamente cantidad. El cine de la perestroika está en crisis tanto como la misma reforma económica.

El VI Congreso de la Unión de Cineastas dejó mucho de que hablar. Su calidad fue deteriorante, los problemas expuestos no encontraron ni siquiera ilusión, mucho menos solución. Hubo mucha discusión, mucho café y convivio, nada de expectativas.

En primer lugar, los partidarios de la concepción sindicalista coincidieron en que el poder de los funcionarios administrativos se redujo por la insistencia de sustituir a la planificación centralizada por una economía de mercado (basado en la libre competencia). El cineasta está en manos de una existente, pero deficiente base productiva. Y si a esto se le agrega la inflación.

Otra concepción que se tiene de la Unión de Cineastas, es en lo referente a que ésta ha optado por satisfacer sus necesidades socio-políticas, por lo que el apoyo demostrado es y será (si mantiene esa posición) para las fuerzas progresistas del país, y no como se supusiera, para los intereses de los trabajadores del cine.

Y existe una opinión más, y es que ahora la Unión de Cineastas se dedicará a asegurar a sus miembros el acceso a diferentes bienes de consumo y servicios (vivienda, coches y alimentos). Inclusive, respecto a este punto se ha ironizado,

remitiéndose a Serguei Soloviov (director de Asso), primer secretario de las cineastas de Moscú y quien fue partidario de este punto de vista. Admiten que quizá él sí sabrá garantizar a sus colegas comodidades, como el despacho de cerveza fresca en la Casa del Cineasta de Moscú.

Pero mientras esto es discutido a nivel cinematográfico, Elem Klímov, quien dejó a partir de este congreso el cargo de primer secretario de dicha organización expuso los evidentes daños que han causado un desajuste grave en esta Unión de Cineastas de la URSS como lo son: la ley de tributación, que en lugar de fomentar una iniciativa, la frena; la actividad exportadora, por ejemplo Sovexportfilm, la cual no contribuye al desarrollo del cine nacional; el viejo sistema de distribución que sólo echa a perder todos los logros económicos de las productoras; y, la piratería videográfica.

A esto respondió el hoy nuevo primer secretario Daulat Judonazórov, quien a la vez es miembro del soviet supremo de la URSS. Mencionó como objetivos inmediatos, el elaborar a nivel estatal una ley de cine que proteja los derechos de autor y acaben con la piratería videográfica. Fundar una editorial propia y organizar la edición de un periódico de la Unión de Cineastas. Propuestas que son buenas, pero que no abarcan soluciones al problema de exposición de temas y al aspecto cinematográfico en sí.

#### 1.4. PROPUESTA CINEMATOGRAFICA DE TEMAS ANTES CENSURADOS

Una de las mayores manifestaciones principalmente a nivel social y cultural que se dio a partir de la apertura y la perestroika, son los jóvenes. Ellos son

la punta de lanza en cuanto a ejemplificación se refiere. Son ellos los que estelarizan cualquier situación de la actual sociedad, por lo que son musas inegables de los cineastas, o bien, son los cineastas mismos los protagonistas de este desfoque. Por eso no es raro observar diversos temas inspirados en la juventud y plasmados en el cine.

La importancia que la juventud soviética tiene y ha tenido para el cinematógrafo es poco común y muy fructífera, ya que junto con la historia ha evolucionado a través de las imágenes. Hoy en día los jóvenes son nuevamente los protagonistas de los filmes con temas de actualidad que se avocan a los problemas o situaciones sociales como delincuencia, drogadicción, prostitución, el amor-pareja-sexo o el rock como una manifestación juvenil.

En otras épocas, el cinematógrafo reflejó con claridad la participación de los jóvenes en la reconstrucción de una nueva sociedad después de la Revolución Socialista del 17, o bien, durante una dura prueba como lo fue su participación en la Segunda Guerra Mundial. Películas como La joven guardia de Serguéi Guerásimov, Pasan las grullas de Mijail Kalatózov. En estas se capta una única intención, la defensa de la Patria por jóvenes héroes.

Posteriormente se realizaron películas en las que se describía la influencia de ésta guerra en la siguiente generación de los 50.

Los 60 se caracterizan por la reconstrucción y cavilación del joven espiritualmente, es un camino largo y pesado por el que se exige pasar, Gueorgui Danilia el mismo que hizo Kin-dzá-dzá, con su Yo ando por Moscú y Gleb Panfilov con El comienzo, denotan este periodo. También lo hacen Serguéi Soloviov con Cien días después de la infancia, El socorrista y Heredera directa.

Ahora los ejemplos indican que existen más héroes. Héroes sin armas, héroes

de la sociedad o de un grupo o banda, o de la casa o de uno mismo. De esta manera lo proponen películas que en 1988 fueron grandes propuestas, de la época de perestroika.

La pequeña Vera de Vasili Pichul es una muestra de que en el cine soviético no sólo se puede hablar de los dirigentes obreros o trabajadoras comunes como símbolo incorruptible de la sociedad, o por el contrario, y en casos extremos, tomar como base la hasta ahora degradación del ser humano (delincuencia, prostitución drogas). También se puede profundizar en algo tan simple y sencillo como en apariencia resulta la vida cotidiana, que en este caso tiene como protagonista a una mujer.

Ella es una chica que vive con sus padres, con ellos comparte el desenfado por los problemas internos de cada uno. Está enamorada, pero la actitud inconcomodora que se inculcó en su casa, lo hace comportarse con desinterés por el amor. Pareciera que sólo existan los bailes y la vida frívola, no quiere darse cuenta de los sentimientos de ella misma y de los demás.

Todo en la película es muy vivo, es lo común, lo real. Se preocuparon por retratar los mínimos detalles: la pared, la mesa regada, el cuarto de baño, un vaso, una cuchara, todo.

"Los cineastas lisonjamos durante mucho tiempo al obrero: lo calzábamos el cotumo, los hacemos pronunciar sentencias altisonantes, lo dotábamos de mente clara y de móviles nobles. En cuanto aparecía en la pantalla un tornero viejo, un joven fundidor de acero, un discípulo de tornero o una joven tejedora, de inmediato surgía un nimbo sobre sus cabezas y esa persona concreta se convertía en todo un manto de bellas alegorías. Tendíamos a emplear categorías como "trabajadores", "creadores", "trans-

formadores de la tierra". Y como resultado tenemos en nuestra conciencia social dos tipos de clase obrera. El primer tipo son los héroes de los carteles de las manifestaciones y de las exhortaciones en las editoriales. Y el segundo, es el personaje de la triste sátira y de los estudios sociológicos sobre las drogas y el alcoholismo, sobre la negligencia y el parasitismo, sobre los metalistas, los rockers y toda clase de grupitos reaccionarios". (Demin Víctor, Films Soviéticos, diciembre 1988, p. 188)

Me llamo Arlequino dirigida y escrita en conjunto entre Valeri Ribarev e Inna Tumanión, nos muestra una vez más la difícil etapa de ser joven. No se sabe nada del camino que hay que elegir, ni de las prohibiciones, ni de la pobreza, ni de los peldaños a veces inalcanzables que hay que traspasar. En la época de estancamiento en que se dio a conocer que todos los jóvenes por igual vivían una dulce vida, surgieron pandillas e individuos solos que lucharon contra esa falsa clasificación que los orillaba a luchar por cualquier medio para abrirse camino. Las faltas que se cometen por lo tanto, son muchas, pero los muchachos sólo quisieron ser tomados en cuenta.

Querida Elena Sergeevna de Eldar Riazánov. El creador de Melodía olvidada para flauta parece preocuparse por los problemas sociales que se viven hoy día en la URSS. Los jóvenes, los eternos jóvenes que siempre y en cualquier sitio son causa de grandes polémicas en torno a la cultura, economía y política. Esta vez Riazánov mostró una problemática de siempre, común, simple, en la que los jóvenes ya no rinden pleitea a sus profesores, por el contrario, los retan en la sabiduría y los engaños. El filme desenmascara la supuesta inocencia de unos jóvenes estudiantes que al no contestar bien el examen, seducen con un pastel y champaña a su maestra en el día de su cumpleaños. Ellos no la quieren, pero pretenden

ganársela para que les presta los exámenes y ellos puedan corregirlos.

Y no fue esto lo único que se incluyó en la cartelera cinematográfica. Una ráfaga de películas de toda clase abarrotaron las pantallas. Los realizadores se dieron vuelo participando con la perestroika, aprovecharon cada minuto sin dejar de filmar, porque adelantándose a los hechos predecían corta vida a la reestructuración.

Cartes de un hombre muerto (1986) de Konstantín Lopushanski, es el reflejo del temor y la duda encarnados como consecuencia desastrosa que dejaría una guerra nuclear. La desesperación de un sobreviviente que se mantiene atónito ante lo que quizá el desencadenó.

Kín-Dzá-Dzá (1987) del director Gueorguí Danella. Es una película más de aventuras en la que unos asombrados individuos se trasladan al planeta Kín-dzá-dzá y se encuentran ante lo desconocido que significa un nuevo mundo.

Demencia (1987), realizada por Kaljo Klisk fue sentenciada en 1969 con éste argumento: "carece de concreción histórica, definición política, orientación social y profundidad filosófica" (Films Soviéticos, mayo 1987, p. 13). Todo por detallar la matanza de unos dementes en un manicomio por órdenes de un destacamento SS a fines de la Segunda Guerra Mundial.

Mensajero (1987) de Karen Shajnazarov es una película que trata de reencontrar los valores más simples, que al fin y al cabo son los de mayor importancia. Al perder la pasión por aquello que conforma la vida cotidiana y el interés por todo, ahora lo principal es rescatarlo a cualquier precio, y eso significa inclusive inventar una pasión. Ivón, el joven personaje ya no cree ni tiene ilusión por absolutamente nada, así que inventa tener un hijo, eso lo hace revivir después de su adormilada vida.



El verano frío del cincuenta y tres (1988) que dirigiera Alexandr Proshkin, es una cinta que entra en el género del western clásico con todo y sus héroes, en el que se destaca un aire muy desconcertante tras la muerte de Stalin y todo el pasado tormentoso, mas el presente inimaginable. Los héroes son dos presos de los campos de concentración que aún con todo y que fueron sometidos a duras faenas y tratados como animales, mantienen el deseo de humanizar y adaptarse a la sociedad que les ha tocado vivir, al lado de otros aldeanos no menos sometidos por las injusticias del stalinismo.

Melodía olvidada para flauta (1988) de Eldar Riázanov es una película que ironiza una sociedad en trance por las transformaciones aparentes y reales que pululan la actualidad soviética. Es la satírica presentación de los burócratas que no pretenden cambiar su forma de ser para no mover sus cómodas posiciones en la grata oficina. El intérprete principal sigue su línea realizando las mismas labores tal y como las ha hecho siempre. El no acepta todo ese cúmulo de transformaciones que se han dado. Asimismo las palabras, las comprende, pero no las expresa abiertamente, no las desborda para llevarlas a cabo. El pasado lo tiene atado.

Matar al dragón (1988) de Mark Zajarov es un filme satírico muy mal encaminado, en el que se exageran las posibilidades reales de hacer lo conveniente a la época de libertad y transparencia. Es la difusión de un período político en el que el dragón es la fuerza, el poder, el tirano que no tiene consideraciones. Cuando acaban con el dragón, viva la libertad, nadie sabe a dónde ir, corren despavoridos, hombres, mujeres, niños, vestidos, desnudos, chocan entre sí. Una limitada parodia de la perestroika.

Nuestro tren blindado (1988), dirigida por Mijail Ptashuk. No en balde duró mucho tiempo en la mira del Comité Estatal de Cine de Bielorrusia sin permitirle

luz verde por mucha perestroika y glasnost. Es un filme en el que ex empleados de la GULAG (Dirección principal de los campos de concentración) expresan sus ideas de aquellos años en los que se llenaron de sangre.

Avaria hija de un poll (1989) de Mijail Tumanishvili, cinta en la que Avaria es una chica común y corriente, una de tantas en la Unión Soviética, en París, en Madrid o en México, víctima de las circunstancias, o eso pareciera ser. Su abuelo que sólo busca la redención a los bienes materiales, su madre que se dirige a ella amenazadoramente y, la escuela, en donde se lleva a cabo un rígido control de los estudiantes como en la época de estancamiento. Es un filme que deja escapar el ámbito social en que muchos jóvenes viven. No trasciende, sólo se limita a ridiculizar algunos aspectos de la vida de la joven o bien, a extremar las causas de su comportamiento.

Escándalo a nivel distrital (1989) del director Serguéi Snézhkin se enfrentó a problemas de distribución, fue boicoteada por ser catalogada por funcionarios del Komsomol (Juventudes comunistas) o de otras organizaciones, con adjetivos de anti-soviética, porque según ellos calumnia al PCUS y al Komsomol y, por si fuera poco "hace propaganda del sexo". Todo esto sucitó al tocar heridas y sentimientos muy profundos de los dirigentes o ex dirigentes del Komsomol, ya que este filme pone en evidencia al secretario general de esta organización y a algunos miembros. Se les da a conocer como personas comunes que no sólo visten traje y corbata y utilizan una posición adecuada, sino que también hacen el amor, organizan fiestas y beben; comportándose ante los que ingresan al Komsomol, como seres correctos que satanizan el despilfarro, la corrupción, la incoherencia.

Interchica (1989) de Piotr Todorovski, es una película que trata directamente de la prostitución. La prostitución que se ejerce en los hoteles para los extran-

Jerros. Chicas que son guapas, inteligentes y que no merecen recibir los bajos sueldos de una obrera o enfermera, sino que merecen vestir y ganar mejor. Con todo esto, Intarchica no clarifica los pormenores y dificultades que una mujer en esas condiciones tiene que pasar. Los pesares económicos por los que la sociedad soviética atravieza, parecen ser, según el filme, la causa directa para que una mujer ofrezca su amor al mejor postor. Para los realizadores de esta película no importaron otras posibles causas.

Este filme levantó mucha polémica en su contra porque a juicio de varios promueve el libertinaje.

#### 1.4.1. ROCK Y DROGADICCION, DELINCUENCIA, PROSTITUCION Y LIDERES EN LA PANTALLA SOVIETICA

Al tocar un tópico como el de los jóvenes no se puede dejar a un lado lo que los une, desune, sus gustos, inclinaciones, propósitos.

Mucho se habla de la mala influencia que Occidente ha impuesto a través de los años a la URSS (rock, bandas, sexo, prostitución, etc., son venenos extraídos de otros países). Ahora, al tener a la vista brotes en la juventud de ciertas inclinaciones por la música rock o bien, por vestirse estrafalariamente y formar grupos con más jóvenes, es rechazado y tomado como una perdición para la sociedad soviética. Y no es que antes no existieran esas aficiones, simplemente que eran totalmente prohibidas para ellos mismos, (grupos que surgían, grupos que de inmediato desaparecían). Por esa razón, la música de rock en la Unión Soviética es novedad para el resto del mundo, inclusive es primitiva. Los grupos que se forman,

se preocupan más por lucir vestimentas locas y explayarse en escena, que procurar hacer buena música para lograr la aceptación de todos aquellos que no creen en ella y la critican como una basura.

Lo mismo ocurre con los grupos o bandas de jóvenes punk que visten singularmente como sucede generalmente en Europa y América (chaquetas de cuero con remaches, brazaletes metálicos, cabellos cortados a ras o puntas como puerco espín), y que son catalogados como un lastre por su apariencia. Ciertamente están fuera del grueso bloque de la sociedad, pero esa es precisamente su característica, ya que es una forma de ir en contra de estructuras formales obsoletas que antes los hacían esconderse y no demostrar sus inquietudes pacíficamente. Este último trajo como consecuencia el creer que en la URSS (como muchas otras cosas más), esos grupos de punks no pululaban y que ahora brotan con la excesiva libertad que la perestroika ha dado. Son manifestaciones sociales que grupos conservadores stalinistas no apoyan y desechan sin miramientos.

Esto puede ser considerado como una de las razones por las que en la Unión Soviética la relación entre rock y cine, aún no se da por completo, no se ha encontrado ese gancho para producir un argumento que reúna música e imágenes. En realidad siempre que se hacen películas rockeras es con el único propósito de tener una sala llena, ya que los resultados, cinematográficamente, siempre han sido nefastos. Y a decir verdad, la experiencia es poca y data de 1982. En ese año se hizo el gran intento con el filme El alma de Alexandr Stefanovich, en la que se trató de hacer una alianza entre una popular cantante, Sofia Rotaru y un grupo musical semilegal de rock, llamado La máquina del tiempo, lo cual resultó una catástrofe tanto a nivel música como a nivel cine. La siguiente fue en 1983, sobre unos conciertos que se realizaban año con año en una pequeña población de Estonia, Melo-

días de este verano de Peeter Urbia proponía con video clips (palabra que en aquel entonces no figuraba en el vocabulario soviético), la experiencia vivida por espectadoras y rockeros.

Siete cartas sobre la música beat fue una película controvertida, ya que no fue distribuida oficialmente, quienes la vieron fue clandestinamente en conciertos de rock en los que la policía siempre irrumpía deteniendo a músicos y espectadores. Y es que este filme consta de siete cartas que dan a conocer varios juicios sobre el rock y se ilustran con escenas de conciertos.

Tiempo después llegaron una serie de películas que abrieron la brecha legal del rock y por lo tanto su unión con el cine. El refractor de Valeri Ogorodnikov en 1987, Asa de Serguéi Soloviov en 1988, la tragedia en el estilo rock en 1989 dirigida por Savva Kullish, que solamente desvirtuó la presencia de los que se dedican a cantar o tocar en un grupo de rock y, La aguja, también de 1988 realizada por Rashid Nugmánov, que también expone una degradación al cohesionar la drogadicción con la música rock.

Asa (1988) que significa confusión, desorden, barullo, fue dirigida por Serguéi Soloviov (como se precisó anteriormente), merece ser considerada nuevamente, porque además de ser una de las que abrieron una posibilidad y arabaron con dogmas respecto a las relaciones pasionales y la música rock, también abrió la puera para que la juventud y toda la gente en general se unieran con un único fin, escuchar y ver música rock. Tal es así, que para el estreno de Asa, se concibió todo un espectáculo de rock y arte al aire libre y para toda la juventud. Ocho meses fueron necesarios para que este espectáculo pudiera presentarse, porque aún ahora hay quienes se encargan de castigar "las imprudencias de los cineastas de la perestroika".

Desde luego, otro tema que se deriva de la juventud y el cual es una tendencia en la realización de filmes es la de introducir en ellos la delictividad que llena la morbosidad de miles de soviéticos.

La delincuencia es ahora para los cineastas una profesión que se ha desarrollado conforme a los cánones que marcan cada época de la sociedad, la política y la economía y, es en este caso que floreció por las acaecientes leyes que rigen la economía de la Unión Soviética. Los actos delictivos se observan en los robos a mano armada, los robos organizados, las violaciones, los homicidios, hechos que los realizadores quieren agotar en la pantalla para mostrar hasta el cansancio la realidad que se vive en Moscú, en Ucrania, en Leningrado y en general toda la URSS, lo que por cierto, no ha dado muy buenos resultados, ya que sólo se ha pretendido hacer películas policiacas imitando ciertos estilos norteamericanos que para nada les queda, pues sólo logran películas muy rudimentarias plagadas hasta el cansancio de escenas vanélicas. Eso para ellos, es fortalecer su hasta ahora infantil cine policiaco.

Un ejemplo perfecto de este género que fue más allá al constar que en la URSS la delincuencia organizada sí existe, es Reyes del delito, película que realizara Yuri Kara en 1989 y, en la cual se pone de manifiesto nuevamente un hecho social oculto tras papel celofán, que al exponerse a vientos más decisivos, se rompió, dejando algo más que la transparencia: la realidad.

"Hasta hace poco este tema de la delincuencia organizada se silenciaba, se consideraba que existían sólo infracciones de derecho aisladas. Ahora, en los periódicos, en las revistas, en la t.v. se habla abiertamente de la corrupción de la mafia". (Garov Vladimir, Films Soviéticos, abril 1990, p. 5)

En los años de estancamiento, sólo se logró que en la sociedad se engendrara un sistema de enriquecimiento ilegal, el robo en todas sus formas y el clandestinado de talleres en donde se producían artículos de mucha demanda. Además de que se traficaba con lo robado.

El resultado, que la delincuencia como tema, siempre se eludía y, si acaso se abordaba era por considerarse una insignificancia, como un caso aislado.

Respecto a este problema creado dentro y fuera de la sociedad se han originado diversas opiniones. Entre estas, se coincide en que los medios masivos de comunicación son los principales propagadores de actos delictivos como lo es el crimen organizado que, últimamente ha crecido en todas las ciudades. El cine es uno de ellos, ya que expone con claridad todo lo que son capaces de hacer las mafias o los delincuentes profesionales; además de que cierto número de espectadores dice atemorizarse al grado de no poder salir de noche solos y pasar por algunos sitios catalogados como peligrosos.

Pero estas opiniones se dan únicamente porque al cine se le identifica de tal forma, como uno de los medios más confiables en el que se puede apreciar el comportamiento de la sociedad y todos sus componentes. Error de antemano. Las causas de la criminalidad no se pueden encasillar por un preciso momento histórico, pero sí se pueden determinar por fuertes raíces políticas, económicas, sociales y morales y, por las contradicciones y conflictos que se producen en una sociedad.

Si el cine fuera portador de los problemas en una nación y, por lo tanto, la influencia directa en toda la sociedad; entonces la solución sería prohibir este tipo de cintas para erradicar totalmente los actos delictivos y todas sus consecuencias. La delincuencia existe y ya, no se compone de imágenes, sino de hechos

reales.

Ahora bien, el cine policiaco soviético aún no se desarrolla. Lo que se realiza es según cánones ajenos, por lo que resulta ser una mala copia. En parte, porque siempre se creyó que al utilizar toda una serie de trucos, misterios e intrigas, se propiciaba una imagen degradante.

Otra influencia humillante que llegó del mundo occidental y contagió a miles de hombres y mujeres soviéticos, según ellos mismos, es la prostitución.

La prostitución, tema que antes de la perestroika, ni siquiera era posible mencionar, mucho menos abordar.

Las autoridades soviéticas fueron las encargadas de nulificar por completo la idea de que en la URSS la prostitución existía. Simplemente para ellos no había quien ejerciera el viejo oficio.

En la actualidad, si bien no es común hablar de ello, si es admitido. Así como también se acepta que la prostitución se ejerce. ¿Acaso algunas chicas se dieron cuenta de un día a otro que la profesión existía?, o bien, ¿lo veían en alguna revista extranjera? o, ¿comenzaron a brotar del subsuelo de tal forma que las autoridades apenas se percataron?, ¿será posible que estas autoridades nunca pisaron una casa de citas o centro nocturno en donde se pagaba por bailar?. Nada de eso, en la Unión Soviética la prostitución existe desde que el mundo es. Pero nadie lo comentaba ni hablaba de esto porque no se permitía.

En estos momentos es el cine quien se encarga de mostrarlo, de crear historias en base a la prostitución. Prostitución que en la URSS se ejerce por todas las causas: por miseria, por gusto, por analfabetismo, por mujeres instruidas que, inclusive tienen por la tarde otro oficio. Pero las estadísticas indican que una gran mayoría ejerce la prostitución en hoteles de lujo y principalmente para ex-



tranjeros que peguen con dólares.

Quizá muchos de los filmes que se realizaron inmediatamente antes de que la perestroika se diera a conocer, carecen de veracidad, pues por más que se expusiera sobre problemas que atañen a la población, la mayoría se ocultaban o se les proporcionaba otro matiz. Ahora no es que se produzca con plena veracidad, pero disminuyó en gran medida el hecho de tapar todo aquello que no se quería sacar a la luz y aparece con más naturalidad. Este es el caso de la prostitución, castigada por sólo hablar de ella, porque no era propio de la sociedad soviética tener un virus tan detestable.

Hoy en día se sabe y se acepta y, no sólo eso, también se cuestiona y se ahonda en su estructura y se preguntan: "¿qué es lo que los atrae a esa mujeres jóvenes, inteligentes, bellas en ésta ocupación?". (Achkurina Natalia, *Films Soviéticos 1988*, p. 27)

Desafortunadamente lo anterior no fue lo único prohibido. Dentro del mismo círculo y en el cine, cualquier referencia a lo actual o pasado anterior respecto a imágenes, símbolos sacramentales o líderes soviéticos era presentado sin nombres, sólo eran indicaciones de tipo social: mineros, metalúrgicos, koljosianos, soldados, todos anónimos. Únicamente cuando se trataba de hablar del fundador de la sociedad soviética, se pronunciaba su nombre y se le destacaba, por supuesto me refiero a Lenin. De ahí en fuera la historia era sin caras, a menos que se alabara por medio de imágenes la presencia de los ya nombrados incansablemente. Por esa razón se puede considerar como un elemento nuevo en el cine de la perestroika, la introducción de símbolos, representación de líderes de todas las épocas en las que no se les rinde culto, sino se les representa con defectos y debilidades de hombre, o inclusive se les refleja grotescamente. Como en aquellos años de prohibición

(1940-1950), en los que se creó una industria clandestina de caras prohibidas, ridiculizando con fotografías a los mayores tabúes de esa época: Dios, Stalin y la pornografía. De esta forma se lucían mostrando a un Stalin pornográfico.

Algo similar ha ocurrido con la enalteción que hasta hoy se le proclama a Lenin, no únicamente a través de los libros de historia, sino también por medio del cine se ha colaborado para hacer perdurable el fanatismo. Los cineastas lo convirtieron en un monumento con vida; un hombre sin dudas, sin desequilibrios mentales; en pocas palabras un hombre irreal, ya que carecía de defectos. Los espectadores tomaban conciencia a partir de lo que veían, la realidad en este caso, era fantasía. De tal forma que lo que ahora se ve en las pantallas, no sólo de Lenin, sino de cualquier tema antes prohibido o cubierto con mantas de seda, se hace inconcebible, ya que su imagen es manipulada de acuerdo a las necesidades históricas del guión. Es decir, los estereotipos de buena pose se están eliminando y se procura no caer en excesos y, por lo tanto, en los mismos errores de irrealidad e imposición de antes. Como si al extirpar todos los vicios o deformaciones de la pantalla, automáticamente desaparecieran de la vida, o bien, lo que es en la pantalla existe; lo que no ves no existe.

Un ejemplo que demuestra la insolencia en el cine al presentarnos una realidad distorsionada, es ¿Stalin con nosotros?, título de un filme que en pleno 1989 se hizo bajo la dirección de Tofik Shajvediev. No hubo otra manera de referirse a la película abiertamente, que afirmando que Stalin aún vive entre ellos.

Y es que el realizador se apresuró a investigar entre los aún mayoría stalinista que pululan en la URSS y que predicán abierta y firmemente su admiración, respeto y mucha añoranza por aquellos años de mano dura. La respuesta fue inmediata, y tuvo que descartar de su mente la idea de exponer siquiera una sola caracte-

terística que hiciera de Stalin un negligente dictador.

Los argumentos a favor de un stalinismo fueron sorprendentes.

"Antes no había democracia, pero tampoco había drogadictos, ni abstraccionistas, ni cooperativistas, ni prostitutas, ni grupos no formales. Los hebreos no se iban del país, nadie se traía el SIDA, y el objetivo era el socialismo. Pero ahora la perestroika". (Films Soviéticos 1989, p.7)

"Antes de la guerra, nuestra familia, incluidos los pequeños y la abuelita, ya ancianas, escuchábamos en pie, por la radio, el himno de la Unión Soviética, y sólo después, nos sentábamos a desayunar". (Films Soviéticos 1989, p. 8)

Es decir, no aceptan insultos en contra del gran jefe, ya que para ellos resulta ser lo mejor que le pudo pasar a la Unión Soviética.

De cualquier manera, esto es parte de lo que ahora es permitido hacer abiertamente: expresarse con libertad, no importa que se trate de insultos a la intocable personalidad de Stalin o del innegable fanatismo que surgió a raíz de los proclamos por la perestroika respecto a la imagen devaluada del héroe.

#### 1.4.2. ¿NUEVAS ALTERNATIVAS? O ¿EL ÚLTIMO RECURSO?

Al mencionar nuevas temáticas que se abordan en el cine soviético de hoy, no se puede omitir la introducción llamémosle así, de un "nuevo género": el cómico, que parecía relegado o completamente olvidado por los realizadores que siempre se han valido de escenas dramáticas y conmovedoras para reflejar la realidad.

La fontana (1968) de Yuri Mamin, es una película satírica que se desarrolla en un edificio. Cada piso representa una jerarquía en la escala social, es decir, es como un modelo de la sociedad soviética actual. Las personas que ahí residen, aparentan vivir sólo para lo suyo sin importarles absolutamente nada de lo que sucede a su alrededor, es la viva imagen de la sociedad enmarcada por varios elementos absurdos que la hacen cómica.

La ciudad cero (1968) de Karen Shajnazarov, es una ciudad sin coordenadas, sin límite de tiempo, ni espacio, en la cual los personajes viven inmunes a todo lo que ocurre a su alrededor. Los episodios que se suceden van de absurdo en absurdo. Como el hecho de que una secretaria desnuda totalmente, escribe a máquina y atiende al público sin más ni más; un cocinero le prepara a Varakin, el protagonista, un pastel con la cabeza idéntica a él, el cocinero se da un tiro. Y lo absurdo sigue ocurriendo con momentos cómicos.

El humor es un elemento más que los realizadores tratan en las nuevas producciones cinematográficas, dándoles un aire que causa mayor interés en el espectador y en los propios cinéfilos. El cine soviético, a diferencia del norteamericano (que sólo hace humor por complacencia), no se caracteriza por crear filmes de género comedia, por el contrario, siempre fue y es hasta la fecha un cine serio, adecuándose a la exigencia de sus temas de tipo social.

Sin embargo, los directores, argumentistas y guionistas se dieron cuenta que poner un poco de humor (a su estilo) en las películas, no quita el interés, seriedad e importancia del tema tratado. Inclusive lo hace más atractivo, porque la historia aparece más real. Además, para fines de llamar la atención del público, esto es un éxito, ya que al unir humor y mensaje social se cumple con el propósito de los cineastas soviéticos que tienden a dominar con temas profundos de la existencia del ser humano.

Pero recurrir a lo desconocido, a vec es resulta arriesgado. Por eso, retomar lo caminado conviene y da seguridad al fi lmar. Para la cinematografía de la Unión Soviética re-incursionar en las adaptaciones es una vieja manía. Vieja porque desde los primeros pasos del cine se han realizado las adaptaciones de obras clásicas y hoy en día ni con la explotación de nuevas temáticas se ha eliminado esa idea de la mente de los cineastas, es más se están produciendo bastantes, quizá precisamente pensando en rescatar algo de aquellos buenos guiones.

Al igual que en otros países, en la URSS la adaptación de una obra literaria al cine, siempre ha casusado revuelo porque se hace una comparación minuciosa, que en la mayoría de los casos acaba por destruir el filme. Sin embargo, son varios los realizadores que se han aventurado a esta odisea por lo brillante de determinada obra.

Como ya se mencionó, Gleb Panfilov es uno de los que realizan adaptaciones con muy buenos resultados. Por ejemplo la nueva versión de la obra Vasco de Máximo Gorkí y su versión a La madre de Pudovkin, la cual fue aplaudida en el festival de Cannes 1990.

La estepa de Chéjov fue realizada cinematográficamente por Serguéi Bondarchuk y se limitó a plasmarla con exactitud, sin actualizarla, lo cual produce una ventaja, ya que no puede excederse ni transgredir lo hecho. Pero a la vez puede ser desventaja al no profundizar en la pantalla el esquema literario.

Eldar Riazánov tuvo que aguantar críticas que ponían en duda su capacidad de realizador, ya que tomó la pieza de Alexandr Ostrovski, Muchacha sin dote, e hizo la película Romanza cruel (1984). Por supuesto, el no pretendió en ningún momento hacer una copia íntegra, ya que cambió el género y algunos rasgos ideológicos de la obra. Dando resultados halagadores en diferentes festivales cinema-

tográficos. En 1989 nuevamente se interesó por realizar una adaptación, esta vez lo hizo de la novela Vida y aventuras extraordinarias del soldado Iván Chankin de Vladímir Voinóvich. El la tituló Vania y Ania y consta de dos capítulos. Pero Eldar Riázanov no sólo ha incursionado en el cine con nuevas versiones, también hace producciones originales que merecen ser nombrados, como las cómicas, Cuidado automóvil (1967) y Los viejos bandoleros (1972). Y ya en los 80, Una estación para los dos de 1982, Melodía olvidada para flauta, filmada en plena época de reestructuración (1988) y Querida Elena Sergueevna también de 1988.

1989 y 1990 fueron años de reflexiones, años en los que se detectaron los poderosos e inquietantes abismos que existen entre la calidad y el hecho de hacer películas con nuevos temas que la perestroika permitió explotar.

La confusión creada al dar a conocer los rasgos característicos que aporta la reestructuración en el cine soviético, aminoró, pero no para beneplácito de los espectadores. Lo que al principio de ésta nueva ideología fue bombardeo de títulos de películas, ahora es estatismo e incredulidad ante lo que sucede. Sin embargo, algunos realizadores se reintegran y se abren paso en la elección de temas fílmicos que reproduzcan episodios de la realidad cotidiana, pintándola tal como es, agregándole características como: una actitud irónica ante el mundo, el intento de abordar los problemas del hombre concreto y no los de toda una clase social y, la integridad estética, independientemente de los ideales de cada director.

## CAPITULO 2

## EL MARXISMO CONSERVADOR

Clasificar al cine soviético dentro de una época determinada, es simplemente, tener en cuenta la influencia que cada periodo histórico provocó en su evolución. No es encasillarlo y admitir una catalogación tajante que conlleve a una clasificación quizá veraz, pero no contundente. Por supuesto, se habla de la realización de películas antes, durante y después de la Revolución Rusa; antes, durante y después de la Gran Guerra, es decir, películas representativas de cada momento social, político y económico que se vivía y, que de hecho no puede desligarse de las brechas culturales que se desprenden en cada sociedad.

La Unión Soviética sobrellevó una revolución de masas triunfante y determinante que fue más allá del propósito bolchevique y leninista; dos patéticas Guerras Mundiales que no sólo dejaron miles de muertos, sino además una ráfaga inmensa de desolación, humillación, debilidad, etc., que a través de los años han superado. Todo ello enmarcado con un periodo también crucial en su desarrollo histórico, me refiero al Stalinismo, al cual podríamos ubicar inmediatamente posterior a la muerte de Lenin (1924) y, hasta la muerte del propio Stalin (1953). Sin duda alguna, un periodo en el que se supo aprovechar la coyuntura que tanto la revolución como la Segunda Guerra Mundial dejó en la población y, así ganar una mayoría stalinista que hasta hoy pulula por todas las Repúblicas de la URSS.

La Revolución de Octubre marcó no sólo una nueva sociedad a nivel económico, político y social. También abrió una ranura a la cultura que sostendría durante

décadas la imagen de un pueblo en constante lucha: la cinematografía. Que a partir de ahí dio una nueva señal de vida, pasando de un entretenimiento primitivo, a todo un arte que logró transmitir la lucha de las grandes masas en la revolución y todas las consecuencias derivadas de ello. De igual forma, siempre se trató de estimular una realidad social pacífica y totalmente humana, como características ejemplares de la población soviética.

Con gran similitud, la cinematografía en otras Repúblicas se hizo notar. En algunas ya se filmaba antes de la Revolución, como en Rusia, Ucrania, Uzbekistán, Georgia, Azerbaidzhán, Letonia, Estonia y Lituania. Otras cinematografías no menos importantes por eso, se crearon después, tal es el caso de Bielorrusia, Kazajstán, Turkmenia, Tadjikistán, Kirguizia y Moldavia.

Pero definitivamente, el período que más se afianzó política, social y moralmente en la mente de toda la población, fue el stalinista. Su poder deslindado arbitrariamente, originó odio únicamente entre quienes el propio Stalin deseó. En cambio, su apabullante personalidad de militar y su capacidad de orden tan cautelosa a la vez que incongruente, recayó en el resto o mayoría, ganándose así, el respeto y admiración de los partidarios de una paz social con torturas y sangre. Hoy en día la añoranza resucita y está presente por parte de los conservadores, con sublevaciones en contra de la forma de gobernar de Gorbachov.

Tratan por todos los medios de obstaculizar el camino de la perestroika, ocasionando intrigas informativas de desacreditación. Este es el caso de las órdenes que supuestamente se recibieron del Comité Central del Partido Comunista, de utilizar la fuerza para despejar manifestaciones por medio del ejército.

Igor Ligachov, dirigente del ala conservadora del PCUS ha intervenido una y otra vez negativamente en varias de las reformas de la perestroika, convirtién-



dose en uno de los mayores enemigos de esta reestructuración.

Enemigo no sólo por ser opositor, sino por ser a la vez aliado. Es decir, juega con dos cartas, una en la que demuestra contundente, su repudio a la política de Gorbachov y, otra en donde criticó las tendencias anti-soviéticas y anti-socialistas en el país, mostrándose partidario de instituir la figura presidencial con amplios poderes y negando tener contradicciones con el líder soviético. Esta hipocresía común en el ámbito político, resulta tan peligrosa como cualquier otra declaración opositora, ya que de frente es aliado y de espaldas es el más acérrimo embaucador. Por esa razón a Gorbachov se le ha acusado de inclinar su simpatía y apoyo a los conservadores. Quiera decir que contrariado, aceptó en varias ocasiones la opinión del dirigente Ligachov.

Prueba del engaño son los cientos de informes dados a conocer a través de comunicados por cables respecto a manifestaciones de simpatizantes del grupo conservador en donde agitan retratos de Lenin y gritan consignas contra Gorbachov.

Sin embargo, ésto no es el único grupo conservador que pulula y se manifiesta en contra de la perestroika. También están los ortodoxos, fuertes y persistentes denunciadores de la democracia.

"La perestroika la empezaron ateos: su marcha es desdichada y su fin también lo será. Rusia podrá renacer sólo si su cultura y espíritu vuelven a su fundamento en la fe ortodoxa. Pienso que es hora de lanzar la consigna "de la perestroika a la transfiguración". ¡Que el señor envíe a Rusia a un ángel protector fuerte, fuerte en el momento en que más lo necesita". (Mijail Antonov, Novedades de Moscú 1990, p. 5)

Fidel Castro, homólogo de Mijail Gorbachov en Cuba, es otro fuerte opositor conservador del exterior que más de una vez ha declarado nulo el apoyo a la peres-

troika, porque argumenta que con esta, el socialismo corre verdadero peligro. Dice que mucho hablan y no pueden atender las peticiones de todo el pueblo soviético.

Como contundente opositor de dichas reformas políticas y económicas eliminó de la circulación revistas editadas en español como Sputnik y el periódico semanal Novedades de Moscú, ya que "no sólo hablan mal de Cuba, sino de la propia URSS". (Castro Fidel, La Jornada 1989, p. 26)

En 1986, Castro anunció su propia política de rectificación que consistió en medidas claramente anti-glasnost y anti-perestroika. "Políticamente, condujo a una severa represión del pequeño movimiento de derechos humanos que había logrado un respiro entre los años 1987 y 1989. Económicamente, condujo a una reafirmación de la política stalinista, una economía burocráticamente centralizada, prácticamente ninguna actividad privada para los cubanos, primacía de los llamados "estímulos morales" y, por supuesto, ningún espacio de independencia sindical o cualquier otra forma de autonomía de los trabajadores con relación al Estado". (Farber Samuel, La Jornada Semanal 5 de mayo 1991, p. 21)

En 1991, el líder cubano sostiene su posición ante los cambios ocurridos en la Unión Soviética y el resto de países socialistas: "Se pueden esperar más cambios revolucionarios, pero nunca re-cambios ni retrocesos". (Castro Fidel, Notimex 25 de septiembre 1991)

En lo que respecta al cine, en los países del bloque socialista el pueblo general no se hizo esperar, unificando criterios en contra de degradación e inmoralidad, lo cual se detallará en los siguientes apartados.

## 2.1. AÑORANZAS: MANO DURA, CENSURA Y CULTO A LA PERSONALIDAD

No existe argumento convincente para entender las fieles imploraciones que hoy ensordecen a los militantes de la reestructuración cinematográfica y que lejos de erradicarse, parecen brotar con más fuerza. Aún tienen en la memoria los cruentos episodios de la censura, la mano dura y el culto a la personalidad, alimentando su pasión stalinista.

La proyección que alcanzó la Revolución fue enorme y de gran importancia política y socialmente, ya que logró transmitir y establecer bases culturales sólidas que vieron su auge en el cine. El cine que bien valoraba Lenin antes y después de la contienda.

Antes de su muerte (enero 1924), anunció su profunda preocupación por la suerte que debía correr la joven, pero bien visualizada industria cinematográfica. Al dejar de existir y, al no haber plasmado claramente los ideales puestos en marcha con la nacionalización de la industria cinematográfica, se sacaron a flote las posiciones de todos los jefes políticos de la URSS. Stalin, en aquel entonces Comisario de Nacionalidades del Pueblo, dio su punto de vista marcando de antemano el camino a seguir durante su dictadura dentro del cine soviético.

"El cine es el mayor medio de agitación de las masas. Nuestro problema es mantener este asunto en nuestras manos". (Leyda Jay, Kino 1965, p. 204)

Por supuesto, este dictado se mantuvo firme, sobre una línea recta y muy precisa, que tanto actores como directores tuvieron que afrontar.

La década de los 30, con Stalin al frente, no fue menos difícil que la anterior. Las penalidades que año tras año solventaba el aparato cinematográfico, se hicieron cada vez más insostenibles. Para fines de ésta, la reorganización de la cinemato-

grafía se llevó a cabo por novena vez (la administración de Boris Shumyatsky, jefe de la industria cinematográfica terminaba), cayó en manos de un Comité de Asuntos Cinematográficos que a la vez se sometió al Consejo de Comisarios del Pueblo de la URSS, el cual por supuesto, se encargaría de advertir sobre la producción de cada nuevo filme.

Y el primer golpe que se dio en esa nueva organización no tardó en llegar. Stalin, al constatar personalmente el éxito de Lenín en octubre de Mijaíl Romm (1937), garantizó el triunfo de ese comité sin voz ni voto. A partir de ahí, el Consejo de Comisarios del Pueblo ordenó que cada producción y argumentos imaginables no debían proceder sin plena autorización del respetable comité, ya que se habían dado cuenta de la "baja calidad" de las recientes películas que para nada tenían que ver con el "despilfarro económico" tan absurdo que a últimas fechas realizaban en la recién quebrada administración y, que sólo produjeron repetidos fracasos. Es más, hasta organizaron dar una serie de estímulos a los trabajadores del cine, con el ahorro de la reducción de gastos de cada filme.

Inmediatamente después de que el Comité Cinematográfico, a través del Consejo de Comisarios del Pueblo dictaminó "orden en el cine", algunos actores fueron solicitados para convencerlos de modificar sus personajes en películas como: Lenín en octubre de Mijaíl Romm (1937), Pedro I de Vladimir Petrov (1937) y La novia rica de Iván Piriev (1938). Esta última no encajaba con el tipo de temática política que significaban las otras dos, es decir, existía contradicción, ya que La novia rica es de género comedia musical. Fácil y predecible que trata de una obrera de granja que se ve seducida por el conductor de tractores. Pero el tenedor de libros de la granja, ya había pensado en atraerla, así que altera las cifras de producción del conductor para que Marina no se case con el vergonzoso trabajador.

Al final, el amor acompañado de canciones y bailes, triunfan por encima de todo.

La censura era irrevocable y siempre hubo de donde sacar pretextos para detener o retirar por completo los proyectos de alguna producción.

Un gran ciudadano, película de corte político estrenada en 1938 y dirigida por Friedrich Emler y que expone los problemas existentes con el partido Bolchevique y todas sus consecuencias, hasta concluir con el asesinato de un dirigente de partido, se ve obstaculizada por los estudios Lenfilm, de los cuales por cierto, fueron destituidos sus ejecutivos por esta evidencia:

"En enero de 1937 nuestro argumento fue aceptado. Parecía que por fin podíamos comenzar a filmar. Pero no fue así. Durante seis meses más continuamos nuestra lucha para hacer Un gran ciudadano, y al hacerlo ganamos una lección gráfica de la lucha de clases. Los saboteadores recientemente descubiertos de la administración de Lenfilm adoptaron los medios más variados de interferencia contra la película. Ellos no podían pasar el argumento al departamento de producción sin nuevas revisiones; no podían entregarlo para su producción porque habían surgido súbitas dudas respecto de su exactitud política, etc. Y entonces, finalmente, el rumor de que era contrarrevolucionaria. Una vez que estuvo programada su filmación, se inventó toda clase de excusas para postergarla. No había garantía para el dinero necesario, ni para los actores; no se podía formar el equipo, los diseños no llegaban nunca. Había pasado ya casi la mitad del tiempo fijado para la realización sin que hubiera todavía filmado nada". (Leyda Jay, *Kino* 1965, p.p. 432 y 433)

Esto resultó ser un simple obstáculo para lo que después se tuvo que soportar. Porque la película fue catalogada, tanto la primera como la segunda parte (por

su contenido atacante), como el filme que explicaba los juicios de Moscú. Por supuesto, un duro golpe político para Stalin que merecía castigo.

Y así fue, ya que varios colaboradores desaparecieron obligatoriamente y sin otra causa aparente. De algunos inclusive, no se supo jamás.

Las condiciones en que se desarrollaba el cine eran de por sí difíciles de sobrellevar dada la poca estima que el Estado manipulador le brindaba a esta industria. Por lo tanto, era un error permitir influencias extranjeras, mucho menos de Alemania, ya que más que realzarlo, lo obstaculizaría; además de que ellos mismos tenían las puertas cerradas con el mercado alemán y sus decenas de películas antinazis no serían muy bien vistas, y sí boicoteadas, provocando romper unas relaciones bastante deterioradas.

Sin embargo, las ganas de realizar este tipo de producciones no aminoraron y, en cuanto la diplomacia con Alemania se rompió, brotaron tres enormes representaciones: Profesor Mamlock de Minkin y Rappoport (1938), Los soldados del Pantano de Macheret (1938) y La familia Oppenheim dirigida por Koshal (1939), las cuales delataban las violencias desatadas en contra de los judíos en todo el territorio alemán y los campos de concentración.

De la misma forma en que se rechazaban proyectos que evidenciaban la vida política y social del país, también se aceptaban con beneplácito aquellos filmes en los que se demostraba algunas de las intervenciones que tuvo el pueblo contra invasores. Con éstas reacciones no sólo eran los dolidos invadidos, sino que resultaban héroese anónimos.

Así fue como Mínim y Pozharski de Pudovkin (1939) pudo realizarse, mostrando a la Polonia invasora del siglo XVII, en la que Moscú se asumió a las órdenes del rey polaco. Kuzma Mínim resulta ser un soldado salvador. De actividad carnícero,

llegó al país para aliar el dinero y las armas. Por otra parte, el príncipe Dmitri Pozhaiski es elegido comandante en jefe, y el ejército del pueblo echa a los polacos.

Esto era una prueba más de la realidad cinematográfica, se aprobaba una, de nueve que pasaban a la guillotina. Los más perjudicados en este caso fueron los realizadores, ya que sus obras eran mutiladas casi por completo y no les quedaba opción para su creatividad ni profesionalismo.

Y aquellos genios de la cinematografía soviética, que ya habían dejado huella, tampoco escaparon de ello. Así, Dovzhenko, a la "sugerencia" de Stalin de realizar una película sobre la intervención de Shchors en la guerra civil, no tuvo más que obedecer, mientras, su nuevo proyecto Aerograd no veía llegar al final. Este gran director se vio en la necesidad de dar una dura batalla para seguir adelante con la realización de la histórica Nikolai Shchors, primero porque más que sugerencia de Stalin, fue una orden, por lo tanto el trabajo que pasó fue minucioso y muy agotador. Cada episodio tenía que pasar por toda una serie de personas (que sabían lo que Stalin quería), para que autorizara lo siguiente. Y más aún cuando hubo dudas respecto al endiosamiento del este personaje, al cual se le acusaba de cómplice en una conspiración nacionalista. De esta manera la realización se alargaba más y más. Aunque finalmente, logró superar las expectativas de Stalin.

Por otra parte, la situación de una llamada semiguerra por la entrada del ejército Rojo a Finlandia, que produjo una devastadora pérdida de vidas, proporcionó suficiente material para filmar los ya abandonados documentales.

En todos los lugares, quizá estratégicos, en donde se sucedía la guerra, había cameramens (camarógrafos) que lograron captar bastante de la esencia, lo cual sirvió para realizar muy buenos trabajos en vivo.

Todo el material fílmico que se recabó durante este periodo, no pudo sobrepasar ese fin (de documental), ya que la mayoría de los directores preferían darle la vuelta a los argumentos históricos o políticos por evitar los problemas "administrativos" a los que se enfrentaban. Aún así, seguían floreciendo los audaces, quienes preferían enfrentarse a toda la cadena de obstáculos, que agachar la cabeza. Tal es el caso de Leonid Lukov, que con La gran vida (1940) pasó a formar parte de polémicas por su realismo tan actual y moderno, considerándola difícil de manejar así que su prohibición en la segunda parte, no se hizo esperar. A esta resolución se le aunaron Gente simple de Kozintsev y Trauberg (1945), Almirante Najimov de Pudovkin (1946) y, la anteriormente laureada primera parte y ahora pisoteada segunda parte de Sergei Eisenstein, Iván el Terrible (1946).

La gran vida se logró estrenar tras la muerte de Stalin; el Almirante Najimov después de drásticos cambios, también se estrenó, aunque esta diez años antes que La gran vida. Respecto a Iván el Terrible segunda parte, se puede decir que fue la más atacada por el Comité Central del Partido Comunista:

"El motivo es que muchos de los principales trabajadores en la cinematografía, directores, productores, guionistas, no son lo bastante serios y responsables en su actitud hacia el trabajo. El principal defecto de su obra es que no estudian la tarea que emprenden. El productor V. Pudovkin, por ejemplo, se propuso producir un filme sobre Najimov, pero omitió estudiar los detalles y deformó así la verdad histórica. El resultado no fue un filme sobre Najimov sino sobre fiestas y bailes, con episodios de la vida de Najimov... El productor S. Eisenstein, en la segunda parte del file Iván el Terrible, dejó ver su ignorancia de los hechos históricos al mostrar a los guardias progresistas de Iván el Terrible como



una banda de degenerados, similares al Ku Klux Klán, y al mismo Iván el terrible, hombre fuerte de voluntad y carácter, como débil e indeciso, un poco como Hamlet...". (Seton Marie, Sergei Eisenstein 1975, p. 437)

Esta dura crítica fue acogida por los protagonistas como una hazaña más de la censura guiada por Stalin, aunque a decir verdad, tuvieron que asumir sus ideales a los órdenes del poderoso cuerpo del Comité Central, no sin antes tomar en cuenta la respuesta de Eisenstein respecto a la resolución publicada reproducida anteriormente:

"Conocemos a Iván el Terrible como a un hombre de fuerte voluntad y firme carácter. ¿Excluye ello de la caracterización de ese zar la posibilidad de que existan ciertas dudas?. Es difícil pensar que un hombre que hizo en su época tales cosas sin precedentes no haya pensado la elección de los medios ni haya dudado nunca sobre cómo actuar en un momento u otro. ¿Pero puede ser que esas dudas oscurezcan el papel del Iván histórico, como se le mostrara en el filme?. ¿Podía ser que la esencia de esta poderosa figura del siglo XVI estuviera en esas dudas y no en su lucha sin concesiones contra ellas o su éxito sin fin en la actividad estatal?. ¿Acaso el centro de nuestra atención no es y debe ser Iván el constructor, Iván el creador de un nuevo poder ruso fuerte y unido, Iván el inexorable destructor de todo aquello que resistiera sus empresas progresistas?. Traicioné el sentido de la verdad histórica en la segunda parte de Iván. Lo privado, lo no importante, lo no característico, ocultó a lo principal. El juego de las dudas surgió a un primer plano y el carácter emprendedor del zar y de su papel históricamente progresivo se deslizó del campo de la atención. El resultado fue que se

creó con la imagen de Iván una impresión falsa y errónea. La resolución del Comité Central, acusándome de una presentación equivocada, que desfigura la verdad histórica, dice que Iván es presentado en el filme como "débil e indeciso, un poco como Hamlet". Esto está sólidamente fundado y es justo". (Seton Marie, Serguei M. Eisenstein 1975, p. 439)

La contestación de Eisenstein fue tan irónica y contundente como el dictamen ofrecido principalmente en su contra.

De ninguna manera ésto obstruía el ego que por ellos mismos (y después el pueblo), sentían Stalin y todos sus aliados. Por el contrario, lo alimentaba más por el determinante poder que imprimían en sus "pláticas amistosas" con aquellos que de alguna u otra forma mostraban oposición. Y este "amarrarse a sí mismos" se vio glorificado cuando los nazis entraron a la Unión Soviética, porque sólo así liberaron (a través del cine), la imagen de su pueblo combatiente y de los abominables alemanes que tenían que ser odiados, repudiados y aplastados. Stalin tenía el poder y, por lo tanto, doblegaba a todo el país bajo sus órdenes, los cuales tuvieron que ver con su obstinación y casi un decreto el llamado culto a la personalidad, que no era más que el no querer sentirse menos ante nadie y en ninguna circunstancia que lo evidenciara por lo que realmente era. Siendo así, todo, absolutamente todo lo que con él tenía que ver, se reforzaba con halagos a su persona y su forma de ser.

El culto a la personalidad era la rendición incondicional a la presencia física, moral e intelectual del líder soviético. Este astuto manejo de imagen tuvo gran repercusión en el cine, ya que cualquier escena que requiriera la figura de Stalin, tenía que mostrarse aduladora. O bien, el propio Stalin se recreaba con guiones en donde sin razón aparecía una y otra vez dentro del filme. El público, por su

parte, se aficionó y respetó tal vanidad al grado de seguir protegiéndolo.

Por otra parte, la Invasión puso en gran movimiento a todas las cinematografías, comenzando por trasladar de Moscú a la administración directriz. De ahí en adelante, parecía como si el cine también hubiera declarado la guerra, ya que los realizadores iniciaron el rescate dentro de los escombros, de aquellas películas que sobre el anti fascismo se habían realizado, para programarlas como reestrenos. Además, se tenía que reducir el gasto de montaje y a la vez acelerar las producciones, por lo que los estudios Mosfilm y Lenfilm acordaron producir películas cortas con cualquier tipo de argumento que reflejara aspectos de la guerra contra el fascismo. El bombardeo de películas fue inminente.

La censurada película de Eisenstein Alejandro Nevsky que trata el tema de este príncipe ruso que encabezó el combate contra la invasión de los caballeros teutónicos y que fue estrenada en 1938, luego retirada de la escena durante 18 meses debido al pacto nazi-soviético se reestrenó al estallar la guerra entre Alemania y Rusia, con el mismo fin anti nazista.

Las producciones que estaban casi terminadas antes de la Invasión de los nazis a la URSS (1941), se estrenaron ese mismo año. Se programaron en pleno avance de los alemanes a la capital: Mascarada de Serguei Gerasimov (1941), El asunto Aramonov de Grigori Roshal (1941) y una comedia musical de Iván Pírev, Porqueriza y pastor (1941). Algunas con argumentos de preguerra, se tuvieron que modificar precisamente por haber sido filmadas antes de la Invasión y para crear momentos más reales; estas se estrenaron en los siguientes años: Defensa de Tsaritsín de Sergel y Georgi Vasíliev (1942), Su nombre es Suje Bator de Aleksandr Zarji (1942) y Sueño de Mijail Romm (1943).

Otros filmes que se realizaron en plenos combates, únicamente fueron utilizados

como meros documentales, o bien, los hacían ficción aumentándoles episodios sentimentales.

De esta forma, la cinematografía soviética mantenía su curso, es decir, se preocupaba por plasmar los acontecimientos que día a día se sucedían, deteniendo las características esenciales del llamado realismo socialista, el cual es y ha sido retomado en el transcurso del desarrollo o transformación socio-política de la Unión Soviética, ya que no cuenta con las limitantes de tiempo y espacio, sino que se adhiere a la posición o coyuntura predominante en este u otro momento.

"El realismo es un reflejo de la realidad, y en cada etapa del desarrollo ese diferente. La exigencia más importante del realismo es que sea verdadero desde un punto de vista dialéctico. Nuestro realismo, el realismo del futuro, debe incorporar a todas las viejas artes. Y esto no es solamente socialismo sino que es el método completo de la creación del arte. No es suficiente decir que esto o aquello es realista, porque el realismo de cada sociedad es diferente, con una diferencia en su estética".

(Seton Marie, Serguei M. Eisenstein 1975, p. 468)

El realismo socialista cinematográfico se alimentó ingenuamente por hechos sangrientos: vivencias leninistas, stalinistas, revolucionarias, de invasiones hitlerianas, de hambre, desolación posturas arrogantes y otros acontecimientos cotidianos.

El tiempo de la post-guerra no fue menos drástico para la cinematografía de la Unión Soviética, las limitaciones para realizar argumentos que reflejaran la realidad social cotidiana durante y después de la guerra fueron inclusive más elocuentes, no había forma de seducir al Comité Central, quien se dedicó a reprimir ideas tras ideas.

En 1944, los hermanos Vasiliev sugirieron realizar una película que mostrara

lo que fue el sitio de Leningrado. La respuesta negativa no se hizo esperar, refutando que después de una guerra tan terrible la gente sólo quería saber de distracción y, con una película de ese corte, lo único que se lograría era provocar más tensión.

Después de esto, un periodo nada agradable se sucedió en el cine al igual que en la literatura y en el teatro. El Comité Central decidió hacer una limpa. La película ejemplo y blanco de esta sacudida, fue la segunda parte de Una gran vida de Leonid Lukov (1940). Se dijo que el nombre sonaba a burla de la realidad soviética y, por otra parte:

"El director y el argumentista fracasaron al no captar que en nuestro país las personas modestas y cultas, bien informadas respecto de su campo, y no las vulgares y retrógradas, son las valoradas con cultura y promovidas con audacia, y por eso, ahora que el poder soviético ha creado su propia intelectualidad es una tontería ridícula presentar como realidad la promoción de personas vulgares y atrasadas a los puestos de responsabilidad". (Leyda Jay, Kino 1965, p. 496)

Al ver el intento de los hermanos Vasiliev y los "errores" del filme Una gran vida, se da por explícito las órdenes que habrán recibido el Comité Central respecto a las películas que quisieron mostrar la atónita realidad en el instante en que se llevaba a cabo. Únicamente debía de quedar la imagen de una Unión Soviética que defendió a su pueblo y lo salvó de una masacre por parte de los alemanes. No había más, no existía la Unión Soviética ofensiva, sólo la defensora, con un héroe mito que daría la vida por su país: Stalin. De esta forma queda claro hasta donde querían llegar inmortalizando el culto a la personalidad, demostrando que no sólo era mitificar al propio Stalin, también era glorificar ante ellos mismos y ante el mundo

la imagen de la Unión Soviética.

Un suceso importante dentro del cine posterior a la guerra y ya tocando la década de los 50, fue el aporte de argumentos con temas anti-americanos, ya que marcó otra etapa en lo que nuevamente se recriminó a los pilares del cine soviético, por no aceptar filmar por filmar, sólo por el hecho de tener en manos un guión en el que se pusiera de cabeza a Estados Unidos. En cambio, se vieron beneficiados todos aquellos que se mantuvieron bajo la línea de acatar órdenes, equiparando sus grandes guiones con las obras maestras de los restringidos.

Se desató una guerra fría entre ambos países con todo y sus consecuencias ilógicas, como la incursión del término "cosmopolitas", que no fue más que una palabra utilizada para acusar una vez más a aquellos que estaban en contra de la URSS o a favor de la Unión Americana. El cosmopolitismo era "el deseo de socavar las raíces de nuestro orgullo nacional porque los pueblos sin raíces son más fáciles de derrotar y vender a la esclavitud del imperialismo americano". (Leyda Jay, Kino 1965, p. 506)

Tomando como escudo defensor esta definición, fueron tachados de cosmólitos del cine, los realizadores: Leonid Trauberg, Mijail Bleiman, Eisenstein, Kozintsev y Iutkevich.

Todo esto sirvió para que se explotaran los que continuaron con el juego de la guerra fría, desatando una ola de misiles proyectados a través del cine, en contra de Norteamérica con títulos tan extraordinarios como La cuestión rusa de Simonov Romm (1948), La conspiración de los condenados de Mijail Kalatozov (1950), Misión secreta y Tribunal de honor de Mijail Romm, ambas de 1949, fueron los más importantes. Por supuesto, la respuesta de Hollywood no se hizo esperar y llegaron, La cortina de hierro, La amenaza roja, Me casé con un comunista, El danubio rojo y Conspirador. Producciones que no pasaron de ser mas que currículum para reali-

zadores e intérpretes.

Tal pérdida de tiempo, sólo ayudó y garantizó la permanencia en cartelera de aquellos que se empeñaron en derramar indiferencia al arte. Y su lucha fue en vano, ya que a la muerte de Stalin, los fieles corderos, sólo merecieron seguir su camino.

Políticamente, la historia de la Unión Soviética se vio favorecida con el deceso de Stalin en 1953. Pero cinematográficamente, la historia también tuvo un paréntesis importante, porque la industria se retomó con intentos de cambios drásticos en la ideología. A partir de ahí, el endiosamiento y el gran culto que aún se le tenía a Stalin en el cine, comenzó a desmoronarse (aparentemente) y, más aún con el documento que mostró Nikita Jrushchov sobre él en el XX Congreso de Partido Comunista, en el que aburda un tema intocable: Stalin endiosado por el cine; además da ejemplos contundentes que no se pueden negar. Stalin el invencible, Stalin el héroe defensor, Stalin el ingenuo, argumentos que siempre utilizó para sus films.

"...Tomemos, por ejemplo, nues tras películas históricas y militares y algunas creaciones literarias; nos hacen enfermar. Su verdadero objeto, es la difusión del tema de alabanzas a Stalin como genio militar. Recordemos La caída de Berlín. En ella sólo actúa Stalin, dando órdenes en una sala donde hay muchas sillas vacías... y ¿dónde está el comando militar?, ¿dónde la oficina política?, ¿dónde el gobierno?, ¿qué están haciendo, en qué se están ocupando?. No hay nada sobre ellos en la película. Stalin actúa por todos... Todo ese mostrado a la nación bajo esta falsa luz. ¿Por qué?. Para rodear a Stalin de gloria, contra los hechos y contra la verdad histórica...

A Stalin le gustaba ver la película El inolvidable año 1919 (1951), donde

se le mostraba en el estribo de un tren blindado y donde prácticamente él vencía al enemigo con su propio sable.

Stalin conocía el país y la agricultura sólo en las películas. Y éstas habían vestido y embellecido la situación que existe en ella. Así, muchas películas representaron la vida en las granjas colectivas como si las mesas crujieran bajo el peso de pavos y gansos. Evidentemente, Stalin creía que ésta era la realidad... La última vez que visitó el campo fue en enero de 1928, cuando estuvo en Siberia con motivo de la entrega de granos".

(Leyda Jay, Kino 1965, p. 509)

Independientemente que la muerte de Stalin significara para el cine un nuevo aire con miras al despegue total. También era de tomarse en cuenta para ese nuevo camino, las irreparables pérdidas de los cineastas: Eisentein (1948), Pudovkin (1953), Dziga Vertov (1954) y Dovzhenko (1956), quienes reafirmaron el carácter cinematográfico por seguir en décadas posteriores.

Consignando el periodo cinematográfico stalinista se confirma el por qué de la postura de los conservadores que añoran la soberbia de aquel poder y vociferan a gritos que el cine de la perestroika es una perdición.

"El espectador soviético está cansado de la agresión del "nuevo cine" en la pantalla y de la agresión de la "nueva realidad" que lo ha engendrado, es así como ha empezado a manifestar más claramente su interés por el cine viejo. La estructuración precisa del argumento, la evidente pertenencia a uno u otro género clásico, una claridad comprensible... Y que los protagonistas sean gente ordinaria, pero agradable y simpática". (Laurentiev Serguei, Films Soviéticos diciembre 1989, p. 15)

"Nosotros, los vietnamitas, consideramos durante 50 años la cultura sovié-



tica y su cine, en particular, ejemplo intachable para los pueblos hermanos. Hasta ahora recordamos sus mejores películas La tierra, El Acorazado Potomkin, Balada del soldado, etc., pero, lamentablemente, en los últimos diez años la cultura soviética ha degradado notablemente. De esta forma les hago llegar el reproche por estar imitando la cultura de otros pueblos: sin embargo, es inadmisibile mostrar "respeto" y manifestar una admiración fanática y ciega por las tendencias inmorales e inhumanas, tales como el erotismo, la sexualidad más descarada, la violencia, la venganza y la traición, que son cosas propias del mundo capitalista". (Duong Dinh-Gi, Films Soviéticos marzo 1989, p. 4)

"Porque Rusia venía siendo el único lugar del mundo donde se habían conservado relaciones humanas normales, moral sana y buena juventud, donde no había salvajismo ni música salvaje, donde se hacían películas de profunda sensibilidad humana y ética.

Pero muy a pesar mío, con la llegada de Gorbachov todo ha cambiado. Ahora el libertínaje, la prostitución, la narcomanía, la delincuencia son fenómenos más corrientes que en el propio Occidente.

Todo parece indicar que hoy día los medios de comunicación soviéticos tienden a fomentar la licencia y hasta en televisión salen prostitutas hablando cuanto ganan. Innumerables escenas sexuales conllevan al vicio y el crimen...

Y las películas, ¡qué magníficas eran las películas!... El espíritu romántico, la pureza de los sentimientos humanos, sin escenas chabacanas, ni culto a la violencia. Menos mal que se pueden adquirir cassetts de video con viejas películas soviéticas. No compramos las de los últimos años porque

son vulgares". (N. Kowtunenka, Films Soviéticos enero 1990, p. 3)

Las consignas de los stalinistas aprovechan cualquier medio y punto de partida que indique oposición a sus ideales para darse a conocer. Así, El memorial, organización anti-stalinista creada en pro de las víctimas del stalinismo, es continuamente castigada por dichos grupos conservadores y aclamantes del pasado duro que aún desean hacer justicia a Stalin. Las protestas con Igor Ligachev al frente, proclaman que los medios de comunicación soviéticos denigran los valores del socialismo y del pasado soviético.

"La añoranza de los viejos tiempos siempre cabe en cualquier ideología. Muchos no creen y detestan la perestroika por esa razón y por pensar que se abandona la ideología socialista proponiendo en contraposición un sistema pluralista y el retorno a la propiedad privada con una mano dura a la cabeza". (Gorbachov Mijail, La Jornada 9 de enero 1989, p. 32)

## 2.2. EXCESO Y ABUSO DE LIBERTAD EN LA CINEMATOGRAFIA SOVIETICA

Cuando la perestroika comenzó a dar sus primeros pasos, parecía que el cine también daba los primeros. Era tal su asombro por lo que se vislumbraba que no sabían hacia dónde dirigirse; todos opinaban y ejecutaban contradiciéndose entre sí; el desconcierto era preocupante. Pero el camino estaba ahí y se tenía que recorrer, así que la producción de films continuó normalmente. Aunque con el reflejo de un desconcierto al no saber qué hacer con tanta libertad.

En los muchos festivales internacionales de cine que se llevaron a cabo duran-

te 1990 y a los que la Unión Soviética es fiel asistente, los críticos coincidieron en que poco a poco han encontrado su camino y siguen aprovechando elementos conservadores como calidad y talento e introdujeron uno más que la perestroika brindó, la libertad. Dicen lo que quieren, demuestran lo que piensan, todo con la estética que les caracteriza.

Desde la época de Vertov, el cine-verdad predomine en el punto de partida de la mayoría de los cineastas de la URSS. Y esto se ha retomado con más ánimo por los cineastas de la perestroika, los cuales adquirieron como elemento primordial en sus producciones, la verdad. Y no la verdad de la historia o del argumento; sino la verdad en cualquier aspecto y desde cualquier ángulo; la verdad en todo: en una pared, en un plato, en una palabra, en la conducta. Antes sólo la apariencia era verdad.

"En vez de una película vemos la pura verdad, la verdad en todo: en los objetos que nos presentan, en las palabras, en la conducta y en los caracteres". (Demín Víctor, Films Soviéticos diciembre 1988, p. 17)

Pero como se menciona al principio se ha abusado. Pareciera ser que al tener el terreno libre, los cineastas se propusieron dar a conocer a través de sus obras, más allá de la verdad y la realidad. Se instalaron en la posición de hacer más visible a su público los problemas que atañen al país, los defectos, como ellos le llaman, de la economía, la sociedad y la vida cultural. Ya no les importa que por medio del cine se verifique abiertamente aquellos años de estancamiento que la sociedad asumió y, las consecuencias que produjo.

Por eso resulta extraño lo que al realizador Evgueni Tsimbal le sucedió en 1988 al comenzar a filmar la cinta El abogado Sedov, que trata el tema de un juez que tiene la pesada labor de enjuiciar a inocentes en las manos de Stalin. Resulta que

el problema no fue el tema abordado, sino cómo hacerle para no caer en exageraciones o bien, no parecer un oportunista por todas las acusaciones que han salido a colación del terrorismo en la época stalinista.

Entre tanto, las constantes críticas a favor o en contra que la perestroika recibe, hace cuestionar a los cinéfilos respecto a la calidad o no calidad de las películas que hoy en día se realizan en la URSS. Pero a decir verdad, la coincidencia es clara y la excusa no tarda en aparecer en cuanto reafirman que el cine, al igual que la economía, vivió una larga etapa de estancamiento, o lo que es igual en términos cinéfilos, se mantuvo en cámara lenta.

Se prohibía mostrar a mujeres desnudas o parejas besándose apasionadamente u haciendo el amor, ya que eso podía tomarse como ejemplo, en pocas palabras, era negativo para el espectador. ¿Acaso un desnudo femenino no es digno de admirar cuando es estético?, o bien, ¿no existen relaciones sexuales en la URSS?. Y no es simplemente el hecho de un desenfreno, pero el sexo, así como la violencia o la delincuencia o la prostitución, no pueden desligarse de la sociedad en general, y por lo tanto de la vida cotidiana de un país.

Para ejemplificar el aire de libertad y confusión que se respira en la cinematografía o, el soltar la rienda, está una película que dramatiza perfectamente estos tiempos de perestroika.

Es representativa porque la película promueve que, lo que provocó el cambio o reestructuración a nivel cultural, es sólo dudas y confusión. Nadie sabe a dónde ir, nadie sabe qué hacer, todos hacen de todo. Matar al dragón cinta del realizador Mark Zajarov, es un buen testimonio de cómo se despojaron de la camisa de fuerza que los tenía amarrados, tanto por el significado del guión, como por creer que realizando esta cinta, entraban gratuitamente en el período de un cine de perestroika.

Es simplemente la representación degenerada del despotismo y la tiranía que cae en manos del dragón, el cual tiene a sus pies ciegamente a toda una corte medieval con la cual se cometen toda clase de injusticias que se acatan sin reclamación alguna. Hasta que por fin llega el héroe que salvará a todos de tanta humillación. Cuando la pesadilla termina, las puertas del castillo son abiertas y sus habitantes salen despavoridos, algunos desnudos, todos chocan entre sí sin saber qué hacer o a dónde ubicarse.

De ahí que la gente siga implorando las películas con temática común, de vida cotidiana, pero sencilla y, no aquellas que acaparan la pantalla con títulos, imágenes, audio y términos de perestroika.

"Somos testigos de una oleada de cine denigratorio, mientras que lo que necesitamos son películas recreativas, comedias. Las distribuidoras de películas se muestran complacientes ofreciendo filmes como Rambo, Cara simpática y El mujeriego". (Veraxa Leonid, Novedades de Moscú diciembre 1990, p. 4)

Y por encima de este "aire de libertad" que se respira, los cineastas aún siguen asombrándose por algunas rarezas. Y no es para menos, ya que el guión de la película Nuestro tren blindado de Mijail Ptashuk estrenada en 1988, estuvo durante un período no tan corto en suspenso y en la mira del Comité Estatal de cinematografía. Y todo porque la película se filmó basándose en un guión (que nunca fue abiertamente aceptado), que protagoniza el centinela de una torre de vigilancia en Gulag (dirección principal de los campos de concentración). ¿Qué quiere decir esto?, ¿que aún se temen esclarecer las "vivencias" en los campos de concentración de la época stalinista?. Quizá la respuesta se maneja finamente y deja en el recuerdo la censura stalinista, la ignorancia de Jruschov o la guillotina de Brézhnev.

## CAPITULO 3

INTENTOS RADICALES :  
LA PERESTROIKA REBASADA

La crisis en que se sumió la perestroika, es causa suficiente de controversia interna y externa en todos los ámbitos de la vida política, económica, social y cultural de la Unión Soviética y de miles de ojos que de lejos observan la estela que va dejando.

La popularidad de Gorbachov en comparación con el primero y segundo años de la perestroika, disminuyó notablemente. Tuvo un éxito popular cuando desempeñó el papel "derribador del odio pasado" y prometía un futuro mejor. Pero ahora, los evidentes problemas que atañen a la Unión Soviética, opacan la confianza concedida a la perestroika.

Los llamados para defenderla no se han hecho esperar. El PCUS, casi desesperado, busca una y otra vez a la sociedad para animarle en favor de esta reestructuración. Y a las fuerzas de seguridad para que aseguren el mantenimiento del orden e impidan las acciones anticonstitucionalistas, "antidemocráticos e ilegales de los políticos y demagogos de toda especie, sus presiones y sus intimidaciones groseras, sus intentos de socavar la moral de los órganos del partido y del Estado, así como de grupos que hacen exhortaciones antisoviéticas que han conducido a desórdenes y desmanes". (Comité Central del PCUS, la Jornada febrero 1990, p. 27)

Por supuesto, los defensores al querer sacar adelante la situación, siguen expli-

cando por todos los medios, que la causa de la perestroika no es un regreso al capitalismo, sino una marcha adelante, hacia formas superiores del socialismo. "Hacia una economía de mercado con orientación social, a la multiplicación del diálogo político entre los sectores sociales, la difusión e independencia de una prensa representativa de esos mismos sectores y una democracia interna dentro del partido comunista". (Fuentes Carlos, Excelsior julio 1989, p. 10)

Este tipo de advertencias se utilizaron desde un principio por el mismo Gorbachov dadas las tergiversaciones que del socialismo se crearon en Occidente a raíz de la divulgación del stalinismo. Aún así, el proyecto que inició Gorbachov, sea catalogado como anti-socialista o el "camino directo al capitalismo".

A causa del daño y la secuela negativa que dejó el stalinismo en la Unión Soviética, la historia escrita y hablada de este país está deformada. Se vio perjudicada de tal forma que, los libros de historia de Rusia que existen no tienen validez alguna, porque las aseveraciones ahí escritas son totalmente falsas. La historia de la URSS es una vil mentira a través de esos textos, por esa razón se puede decir que se tiraron a la basura.

Pero la información negativa que se adhirió a la perestroika no sólo es causa de la secuela que dejó el stalinismo, sino que ella misma y todos los que la crearon y apoyan, permitieron un espaldarazo al no cumplir con lo mínimo prometido. Las decisiones planteadas se han mantenido a medias y por intervalos.

"En comparación con 1985, la glasnost es aturdidora. Los periodistas seguimos recibiendo información por libreta de racionamiento". (Bovin Alexandr, Novedades de Moscú, enero 1989, p. 3)

Su fe se desmoronó por falta de verdades en cuanto a ropa, calzado, suministro de alimentos, muebles, liberación de las terribles colas y los déspotas burócratas.

Las protestas y demandas tanto individuales como mayoritarias de opositores, remarcan la difícil atmósfera que existe.

Miembros radicales de la nueva asamblea nacional de la Unión Soviética, al organizar el primer grupo formal de oposición al interior del sistema político del país en casi 70 años, pidieron a Gorbachov emprender reformas más a fondo para conducir a la Nación fuera de lo que llaman una crisis profunda.

Boris Yeltsin, el radical más poderoso y principal enemigo de Gorbachov, es quien más ha instado a realizar un cambio brusco y sustancial en todo el sistema, a la vez que hace propaganda negativa hacia la perestroika, ya que para él, ésta murió. Porque para Yeltsin las reformas de Gorbachov siempre fueron titubeantes, nunca rotundas. Los problemas internos en la Unión Soviética rebasaron a la perestroika en general, por lo que la táctica de Boris Yeltsin es totalmente radical, iniciando su presidencia en la federación rusa, con excelentes relaciones entre el Presidente estadounidense y él para fortalecer con rapidez sus intenciones de inversión extranjera en la república de Rusia que ocupa más del 50 por ciento de todo el territorio de la Unión y que con 150 millones de habitantes y 70 por ciento del producto nacional bruto, busca la soberanía de la Unión Soviética.

Simultáneamente, el Presidente de la federación rusa continúa criticando la lentitud en las iniciativas de Gorbachov.

"Si posterga las reformas, si se detiene, si retrocede, si toma decisiones con indiferencia, si presiona a las repúblicas, incluyendo las presiones militares, entonces soy su adversario". (Yeltsin Boris, La Jornada 20 de junio 1991, p. 30)

Algunos diputados inconformes han acusado al líder soviético de conducir al país al borde del desastre y de la falta de avances económicos y sociales, así como



de autoritarismo.

Asimismo, los "nuevos demócratas" hacen lo imposible por hacer quedar mal al Presidente soviético y su gobierno, poniendo en tela de juicio todas las posibles resoluciones que éste da para enfrentar los problemas que les atañen.

Por su parte, varias revistas soviéticas se hacen propaganda utilizando "adecuadamente" la glasnost al referirse bruscamente al líder, aduciendo que su democracia no es totalitaria, ya que él mismo se contradice al no aceptar, diplomáticamente más partidos de oposición.

Por si esto fuera poco, las manifestaciones multitudinarias de anti-soviéticos y radicales, se abren paso en las calles con dirigentes o sin ellos, organizan complots que desacreditan la imagen de Mijail y su reforma, como lo acontecido en febrero de 1990 en donde mítines masivos se congregaron por todo Moscú sin que nadie supiera de dónde ni de quien venía la orden.

Se le inculcó a la gente que participar en esos mítines o, incluso observarlos desde la acera, era un acto antipatriótico dirigido en contra de la perestroika. ¿Qué era lo que se planeaba celebrar en las calles?, ¿quiénes lo organizaban?. Fue absolutamente inútil buscar información verídica acerca de ello en la prensa central y en la televisión.

El objetivo alcanzado fue llenar Moscú de rumores y pánico. Se hablaba de matanzas entre armenios y azerbaijanos... Se decía que en las afueras de la capital estaban concentrando destacamentos de terroristas que irrumpirían aquel día en la ciudad. Pero la información no llegó por ningún lado.

No la hubo para nadie. Esa información se concedió sólo a los que figuraban en listas especiales. Incluso se dice que Elem Kilmov, se dejó llevar por el pánico, al igual que los dirigentes de otras uniones artísticas, y no pudo explicarse las

razones por las cuales esperó los sucesos sangrientos, ni indicar a los posibles autores de los disturbios.

Por otra parte, resaltan las diferencias que de algunos partidos socialistas en otros países se divulgan en torno a un mal encausamiento del socialismo. Al respecto, la República Popular de Albania manifestó en el 44 aniversario de su fundación y a través del diario oficial, que el pueblo albanés tiene el gobierno que desea y que "recetas capitalistas como perestroika y reformismo burgués no son aceptables ni para el pueblo, ni para el Partido del Trabajo". (Diario oficial Zeri i Popullit, La Jornada 12 de enero 1990, p. 35)

El Partido Comunista Italiano también dio a conocer su descontento por el gobierno que encabeza Gorbachov, dictaminando disolución del partido hacia una nueva formación política democrática. En realidad, el PCI siempre insistió en diferenciarse de los países del "socialismo real". Esa diferenciación no significaba ruptura y los comunistas italianos pensaban en una posible correlación profunda de esos sistemas. En su momento, el PCI dijo claramente que esos regímenes (refiriéndose a los aliados de la URSS), no tienen nada que ver con el socialismo, más aún, que son despotismos burocráticos enemigos y antagónicos de toda idea verdadera del socialismo.

Asimismo, los brotes de una nueva guerra fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética con propagación de información mal intencionada o deformada, siguen vivientes. Tal es el caso de unos boletines de la agencia AFP y AP de Francia y E.U. respectivamente. En la primera se informó que a su llegada a Vilnius, Lituania, Mijaíl Gorbachov fue ovacionado por cientos de personas, mientras la estadounidense AP comunicó que un numeroso grupo se congregó en torno a él y, que si bien no le demostraron una calurosa bienvenida, intercambiaron puntos de vista.

De cualquier manera, la situación antagónica que se desató en el exterior, tiene su raíz dentro de la misma Unión Soviética, es decir, el mayor peligro que existe para la desestabilización y aniquilación de la perestroika, se encuentra en los grupos opositores de la URSS y en las peligrosas diferencias suscitadas en las Repúblicas Federadas.

El grave problema que enfrenta el gobierno de la Unión Soviética respecto a la inconformidad que existe en seis de las quince Repúblicas que conforman el Estado de la Unión, de no querer depender del poder central que reside en Moscú, es uno de los más sólidos peligros que obstaculizan el desarrollo pacífico de la perestroika.

"...Gorbachov sabe que su proyecto liberizador, el más importante de la URSS contemporánea, no tendrá salida si, después de la sublevación de los países socialistas del Este, se inicia, en el interior de la propia República, ya con graves problemas nacionalistas en las "provincias atrasadas", con una crisis en las provincias más occidentales y en la vecindad con Polonia". (Alponte Juan N., La Jornada enero 1990, p. 15)

Las manifestaciones que desde fines de 1988 se desataron en las Repúblicas Bálticas, Georgia, Moldavia, Armenia y la propia Rusia en pro de su independencia, han sido aprovechados ampliamente por el presidente de la federación rusa, Boris Yeltsin. Al ser un aferrado contrincante del líder soviético, rivaliza en cualquier aspecto y contradice los ideales de éste. De tal forma que apoya la lucha por la causa independentista de dichas Repúblicas, tomando en cuenta que Gorbachov quiere la unión.

### 3.1. LA CRISIS DE LA CRISIS

La lucha independentista de las Repúblicas y la pugna equilibrada de poder representada por el líder radical Boris Yeltsin, se convirtieron en la controversia primordial que cuestionó la estabilidad de la perestroika.

Sin embargo, un síntoma cultural nada ajeno a estas manifestaciones violentas y que también sitúa a la perestroika en su momento más crítico, es la cinematografía que, a la vez se estancó en un periodo de crisis.

La ausencia de nuevas producciones fílmicas de la Unión Soviética en la pantalla mundial, ese parte del reflejo de la actual depresión por la que atraviesa dicha cinematografía y el país mismo. A partir de 1990, la presencia de la industria fílmica soviética en los festivales, foros y muestras internacionales, fue con películas de 1988 y quizá alguna de 1989, pero lo sintomático fue dar a conocer dos filmes de 1967 y 1971, como fue el caso de Encuentros breves (1967) y Despedidas largas (1971) proyectadas en el Onceavo Foro de la Cineteca Nacional 1991. De los cuales la directora Kira Mouratova expresó:

"Los cuatro años que existen entre la realización de Encuentros breves y Despedidas largas se debió principalmente a los problemas de exhibición que enfrentó Encuentros breves. Sin embargo, mi situación como realizadora no era todavía catastrófica: las autoridades no rechazaban en mí toda posibilidad de talento y pensaban que tenía derecho a una segunda oportunidad...durante tres años traté por todos los medios de volver a filmar, pero no lo logré...". (Mouratova Kira, Cineteca Nacional Onceavo Foro 1991)

Sin argumento alguno, las cintas Encuentros breves de 1967 y Despedidas largas

de 1971 estuvieron enlatadas más de 20 y 20 años respectivamente. Con elementos irónicos a la sociedad soviética, los filmes se ilustran con escenas que dramatizan y ponen en duda las relaciones familiares y de pareja.

En Encuentros breves el egoísmo del individuo pone en jaque a una pareja que se ama, pero que encima de todo prefieren perdurar en su trabajo. Se pone de manifiesto la inquietud de la mujer por querer sobresalir y desenvolverse en el ámbito laboral. Ella feliz como encargada de abastecimiento de agua y él atado al campo por su profesión (geología), se inclina al amor de una campesina que lo comprende del todo, propiciando una ruptura en la relación.

Despedidas largas es otra posición del egoísmo encarnado en una madre divorciada que ante todo, no quiere quedarse sola y, hace lo imposible por retener a su hijo, que tras una breve estancia con su padre desea vivir con él. Con chantajes y trampas logra que su hijo se quede con ella.

En 1991 también se canceló la información que se edita en español y que llega directamente de la Unión Soviética. Ejemplos concretos son la revista de cine Films Soviéticos (se recibió hasta diciembre de 1990) y el semanario Novedades de Moscú, periódico 60 por ciento de política, economía y cultura nacional que durante este año y sin saber los motivos (lo último que llegó fue en diciembre de 1990), no se recibieron en el Instituto de Intercambio Cultural México-URSS. Y por insuficiencia financiera (según justificación directa de la Embajada), a fines de 1990, la Embajada de la URSS cesó la edición del Boletín Informativo.

Sin duda, espacios informativos que daban un panorama reciente de las novedades, proyectos y problemas generales en la industria cinematográfica soviética y, que de un momento a otro nulificaron las expectativas creadas alrededor del cine de la perestroika. Por consiguiente, no hay manera de saber ¿qué ocurre en la

Unión de Cineastas?, ¿adelantarán una vez más el siguiente congreso programado para el 93?, ¿qué nuevos títulos o nombres invaden la cinematografía soviética?, ¿qué pasa con la censura, con los convenios en el extranjero, con la crítica a la perestroika ahora, desde el cine mismo?, ¿la crisis de las repúblicas se refleja en la producción de nuevos filmes?. De tal manera que las interrogantes generadas en el ámbito cinematográfico se manejan con incertidumbre y sin argumentos concretos.

Un acontecimiento que durante el periodo de perestroika surgió tempestivamente y que delinea la crisis actual del cine soviético, es la industria del video que, además de propiciar la baja asistencia a las salas cinematográficas, es el eje de introducción de películas extranjeras.

La industria del video en la URSS es relativamente novedosa, ya que su proyección data de 1986, creando la Unión de Producción de Videofilm, cuyo propósito fue difundir a través del video cassett las obras de los grandes cineastas soviéticos en todos los lugares, incluyendo aquellos en donde no existen cinematógrafos o son muy escasos. Para este fin se organizaron diversas video salas de exhibición y se hizo lo imposible por adquirir lo necesario en equipo, ya que se carecía completamente de ello. Los que participan en esta gran industria la defienden, indicando que el video es algo más que otra opción visual, una forma más, de incorporarse a la cultura cinematográfica.

"El video es ante todo, una nueva forma de arte que continúa o desarrolla la estética del cine, por medio de la electrónica". (Urolov Oleg, Films Soviéticos 1988, p. 27)

Pero eso no es todo, ya que como se dijo anteriormente, la invasión de películas extranjeras por ese medio, ha sido inminente, principalmente de Estados Unidos.

Así que revistas soviéticas especializadas en cine, como Pantalla editada Únicamente en ruso, se ven obligados a publicar en su cartelera, los coloridos y llamativos anuncios de películas como: Tres hombres y un bebé, Tango and Cash que dirigiera Konchalovski, Cobra, Indiana Jones, Un policía en Beverly Hills, Danza con lobos, Gremlins 2, Relaciones peligrosas y hasta Emmanuel (por encontrarle un "erotismo refinado"). De esta manera, la filtración del cine norteamericano ha sido rápida y eficaz, porque el espectador se ha interesado enormemente por dichas producciones.

Por supuesto, Francia, Italia, España y hasta México, también han acaparado el mercado cinematográfico soviético y, por lo pronto ya tienen en sus manos la cinta mexicana de Nicolás Echeverría, Cabeza de vaca.

Siendo así, el porvenir del cine soviético se pronostica con una incertidumbre que a la vez estanca a la perestroika en su propia crisis.

## CONCLUSIONES

Interpretando los acontecimientos que en este ensayo se trataron, se pone de manifiesto la meta que originó dicho desarrollo. Partiendo de un concepto en evolución como lo es la perestroika y el cine mismo, se ratificó que, efectivamente, la perestroika al ser una reestructuración global (política, económica, social y cultural) promovida por el Estado, desestabilizó a todos los sectores de la sociedad soviética y de inmediato se vio obstaculizada por sus enemigos naturales: los marxistas ortodoxos y, por unos más que exigieron cambios a mayor velocidad: los radicalose. Todo esto se logró detectar a través del cine que la perestroika impulsó y con las críticas que desató entre los conservadores.

El cine de la perestroika se caracteriza por una somera reestructuración en sus cimientos que consistió básicamente en la rehabilitación de las películas que durante más de dos décadas permanecieron arbitrariamente enlatadas y, en la introducción de temas antes prohibidos.

La rehabilitación cinematográfica no sólo benefició al cine mismo, ni a aquellos directores que tras fallidos intentos por filmar, se vieron obstaculizados en su labor. Y así, nombres como Andréi Konchalovski, Alexei Guerman y el mismo Andrei Tarkovski aparecieron nuevamente en programas, listas y carteleras cinematográficas. También favoreció al espectador, ya que sólo de esta manera admiró las cintas censuradas.

La abolición de la censura es otro hecho importante que enriqueció la cultura cinematográfica soviética, ya que propició la aportación de "nuevos temas" que a simple vista apoyaron la evolución del cine soviético.



A simple vista porque rock, drogadicción, delincuencia y prostitución se convirtieron de la noche a la mañana en los temas preferidos de la mayoría de cineastas, ya que además de despojarse y liberarse de complejos e ideas moralistas, vieron en éstos un desahogo y una artimaña para criticar por primera vez a la sociedad.

Temas que apedrearon la pantalla soviética por ser novedad, sin la ambición de sobrepasar y conducir la libertad concedida. Un desmedido bombardeo de palabras propias de glasnost y perestroika, conformaron el lenguaje. El cine de humildad y sencillez fue desplazado por uno denunciante. La sociedad a través de los películas se convirtió en un nido de alcohólicos, drogadictos, prostitutas y delincuentes en potencia.

La perestroika cinematográfica no sustentó el propósito de auge a la creatividad con nuevos temas, se redujo a una crítica voraz de la sociedad soviética en plena perestroika.

En consecuencia, la insatisfacción se apoderó de inmediato de varios sectores conservadores de la población.

El ala conservadora del partido comunista, los ortodoxos y stalinistas en general, siempre atentos a cualquier coyuntura que les permita participar, debatir, prolongarse y mantenerse, no dudan y se han solidificado en una posición contraria a la perestroika revolucionaria y a su cine. Cine calificado por ellos como inmoral, denigrante, grosero y pornográfico que de ninguna manera tiene que ver con la sociedad soviética y, si en cambio acelera la incongruencia y las malas costumbres del mismo gobierno.

La intolerancia de los conservadores hacia la perestroika cinematográfica, radica también en la postura que la perestroika asumió ante la escrupulosa imagen de Stalin, degollando todo molde o principio que él promulgo y denunciando con realidades,

hechos que por órdenes de Stalin se llevaron a cabo en la injusticia más arbitraria. El cine, por su parte, se vanaglorió esclareciendo y recriminando por medio de películas el inmensurable poder de Stalin y las atrocidades que durante dicho período escenificaron, mellando los gobiernos posteriores, propiciando una brecha entre el socialismo en manos de Stalin, Jruschov o Brézhnev y el socialismo "puro".

Por otra parte, la existencia de la fuerza radical personificada en el presidente de la federación rusa, Boris Yeltsin y en la insurgencia de las repúblicas que reclaman poder, independencia y una reestructuración económica a pasos agigantados a través de intervenciones militares, manifestaciones, insultos indirectos, toma de decisiones propias son razones poderosas que alimentan la profunda crisis en que se encuentra la perestroika, orillándola al borde del fracaso.

Por lo tanto, la economía, la cultura, la política y todo lo que involucra a la sociedad, también proyectan los síntomas de una depresión. De tal forma que el cine, industria cultural de la sociedad soviética, refleja una crisis que proviene de la misma lucha interna que se verifica en la Unión Soviética.

Manipulado por el Estado, es un cine carente de personalidad propia, lleno de contradicciones. Que a la vez tiene la posibilidad de explayarse con la innovación de temas de la realidad social, proponiendo nuevas técnicas y estilos, sólo se incorpora y reproduce torpemente lo que ofrecen otras cinematografías en ese tópico. Insistiendo en que ponderar con algún término o hecho, es producir un filme espectacular. La imaginación se estanca en el volumen, dejando a un lado la creatividad. Se solapa la situación real de la sociedad soviética y, se forma un poderoso velo ideológico alrededor del espectador que lo conlleva a catalogar al cine como el medio más eficaz que denigra la sociedad.

En este sentido es difícil especular o definir la situación exacta que delineará a

la cinematografía soviética. Es incierta su postura dado que los marxistas ortodoxos continúan anteponiendo su ideología moralista pro-Stalin, alentando la ira del espectador que obstusamente declara su indignación al cine de la perestroika y, contrario a lo que defiende, opta por la nueva ola de películas extranjeras.

De ahí que la realidad del cine soviético sea dudosa y se especula respecto a la posición adoptada por la unión de cineastas en cuanto a temática, distribución, comercialización y descongelamiento de películas.

## BIBLIOGRAFIA

- Anuario 87 URSS. Agencia de Prensa N6vosti, Moscú 1987, p.p. 272.
- Anuario 88 URSS. Agencia de Prensa N6vosti, Moscú 1988, p.p. 334.
- Anuario 89 URSS. Agencia de Prensa N6vosti, Moscú 1988, p.p.334.
- Gorbachev, Mijail. La Perestroika, Edit. Diana, México 1987, p.p. 305.
- Klímov, Elem. El cine siempre debe decir la verdad, Editorial de la Agencia de Prensa N6vosti, Moscú 1987, p.p. 31.
- Leyda, Jay. Kino, Historia del cine ruso y soviético, Edit. Universitaria de Buenos Aires, Argentina 1965, p.p. 617.
- Plašov, Andréi. El cine soviético, Editorial de la Agencia de Prensa N6vosti, Moscú 1988, p.p. 95.
- Presentamos al cine soviético, Sovexportfilm, Moscú 1980, p.p. 129.
- Presentamos al cine soviético, Sovexportfilm, Moscú 1976, p.p. 94.
- Sadovi, Georges. El cine de Dziga Vertov, Edit. Era, México 1973, p.p. 108.
- Seton, Marie. Serguei M. Eisenstein, Edit. Fondo de Cultura Económica, México 1986, p.p. 533.

## HEMEROGRAFIA

- Achkurina, Natalia. Fröken Tanka. Films Soviéticos, diciembre 1988, p.27.
- Aghisheva, Nina. La verdad de la vida asiática. Novedades de Moscú, diciembre 1990, p.14.
- Andersson, Jan-Olof. "Aftonbladet" de la prensa sueca, Films Soviéticos, marzo 1989, p.32.
- Antonov, Mijail. "La perestroika la empezaron ateos". Novedades de Moscú, 11 de febrero 1990, p.5.
- Balivo, Donatella. El cine como poesía, entrevista con Andrei Tarkovski. La Jornada Semanal, 10 de marzo 1991, p.p. 15-24.
- Barteneva, Evguenia. Un billete de vuelta para Moscú. Films Soviéticos, junio 1988, p. 30-32,37.
- Bashkin, Victor. Guerra al crimen organizado. Boletín de la Embajada de la URSS, abril 1990, p. 27-29.
- Bayo, Carlos E. Una denuncia recorre Europa, entrevista con Anatoly Ribakov. La Jornada Semanal, 29 de julio 1990, p. 16-19.
- Bogomolov, Yuri. ¿Qué nos depara el día de mañana? Films Soviéticos, diciembre 1989, p.5-6.
- Bovin, Alexander. Ser más consecuentes. Novedades de Moscú, enero 1989, p.3.
- Bustamente, G, Jorge. La palabra y la perestroika: la bendita desgracia de pensar. La Jornada Semanal, 1 de octubre 1989, p.27-29.

- Bustarante, G. Jorge. Pasternak en la otra orilla del tiempo. La Jornada Semanal, 25 de marzo 1990, p. 26-28.
- Chávez, Georgina. El marxismo sigue vivo: propone hoy una modernidad diferente. Gaceta UNAM, 19 de febrero 1990, p.15.
- Columna del redactor. Films Soviéticos, junio 1989, p. 5.
- Columna del redactor. Films Soviéticos, diciembre 1988, p.5.
- Del Conde, Teresa. Rusia: Vanguardia y regresión. La Jornada Semanal, 22 de julio 1990, p.28-30.
- Demin, Victor. La pequeña Vera. Films Soviéticos, diciembre 1988, p.17.
- Despedidas largas. Uno Más Uno, 17 de mayo 1991, p.35.
- Dobrotverski, Serguéi. Comprobación en los caminos de la historia. Films Soviéticos, junio 1987, p.5-9.
- Dromín, Victor. Assa. Films Soviéticos, enero 1988, p.13,14.
- Duong, Dinh-Gi. ¡Tengan Coraje!. Films Soviéticos, carta a la redacción, marzo 1989, p.4,5.
- El rock en el cine. Films Soviéticos, enero 1990, p.15,16.
- E.U.A.-URSS Una difícil convivencia. Cineteca Nacional, programa mensual, noviembre 1990, p.4,5.
- Evtochenko, Eugeni. La escritura semejante a una grulla. La Jornada Semanal, 29 de julio 1989, p.20-27.

- Farber, Samuel. ¿No habrá más ayuda soviética para Cuba? La Jornada Semanal, 5 de mayo 1991, p. 21,22.
- Fomín, Valeri. Arrepentimiento. Films Soviéticos, mayo 1987, p. 17,18.
- Fomín, Valeri. El fenómeno georgiano. Films Soviéticos, noviembre 1988, p.11-13.
- Fomín, Valeri. La parábola. Films Soviéticos, diciembre 1987, p. 16,17.
- Fomín, Valeri. Todos los colores de la vida. Films Soviéticos, enero 1987, p. 15-18.
- Furman, Dmitri. El miedo a la cultura o lo que la sociedad no quiso escuchar. La Jornada Semanal, 29 de abril 1990, p. 32,33.
- Galitskaya, Olga. ¡Asca! show de arte y rock en Moscú. Boletín de Información de la Embajada de la URSS, agosto 1988, p. 48,49.
- Gallegos, José Luis. La televisión aleja al público de las salas cinematográficas. Excalibur, 21 de abril 1990, p. 6-8.
- García, Gustavo. La segunda revolución. Uno más Uno, 13 de agosto 1988, sección cultural.
- Gerov, Vladimir. La historia del "Comisario". Films Soviéticos, febrero 1989, p. 12,13.
- Gevor, Vladimir. Reyes del delito. Films Soviéticos, noviembre 1988, p. 22,23.
- Gilly, Adolfo. Gorbachov a la italiana. La Jornada, 9 de marzo 1990, p. 29.
- Gorbunova, Natalia. ¿El fin de los ideales o de las ilusiones? Sputnik, selecciones de la prensa soviética, marzo 1990, p. 28-32.

- Gracida, Ysabel. Konchalovsky apuesta a la rambomania. El Universal, 16 de abril 1990, sección cultural.
- Gurevich, Leonid. Conversación con el lector. Films Soviéticos, abril 1989, p. 4.
- Gurevich, Leonid. Después del "Bam". Films Soviéticos, noviembre 1988, p. 24,25.
- Horton, Andrew. Acerca de la risa: la comedia norteamericana y la sátira soviética. Films Soviéticos, mayo 1990, p. 30,31.
- Hualde, Alfredo. La nueva utopía soviética: socialismo y mercado. La Jornada Semanal, 20 de mayo 1990, p. 38,39.
- Hurd: "Difícil que los siete prometan ayudar a Moscú". La Jornada, 10 de junio 1991, p. 31.
- Ibraguimbékov, Rustam; Vabalas, Raymondas y Starkov, Igor. "Libres, pero unidos, unidos pero libres...". Films Soviéticos, marzo 1989, p. 13-15.
- Ivanova, Alexandra. Juicio a Joseph Brodsky. La Jornada Semanal, 23 de diciembre 1990, p. 14.
- Kaliaguina, Alena. La pequeña Vera. Sputnik, selecciones de la prensa soviética, mayo 1989, p. 62-66.
- Karaján, Lev. La comedia en la pantalla. Films Soviéticos, julio 1986, p. 24,27.
- Karáyeva, Elena. Natalia revoluciona el cine soviético. Boletín de información de la Embajada de la URSS, marzo 1990, p. 40,41.
- Kazvo, Yamada. "Hablar honradamente no sólo del pasado, sino también del presente". Films Soviéticos, noviembre 1988, p. 29.



- Kichín, Valeri. ¡Tengamos coraje!. Films Soviéticos, conversación con el lector, junio 1989, p. 5.
- Kiseliov, Alexander. ¿Qué nos importa Hecuba?. Films Soviéticos, noviembre 1990, p. 4-9.
- Klímov, Elem. Lo principal es la creación. Films Soviéticos, mayo 1987, p. 4-9.
- Kondrasshóv, Stanislav. "Se perdonará todo en el domingo del perdón", apuntes de un moscovita. Novedades de Moscú, 4 de marzo 1990, p. 5.
- Kovtunenkov, N. Carta a la redacción. Films Soviéticos, agosto 1988, p. 4.
- Kukárkina, Tatiana. La vida de la juventud es la vida del país. Films Soviéticos, agosto 1985, p. 4-7.
- Leyla, Alexander. Secretos y misterios de Andréi Tarkovski. Films Soviéticos, agosto 1989, p. 32,33 y 36.
- Lipkov, Alexandr. Al cabo de 20 años. Films Soviéticos, enero 1988, p. 5-9.
- Lipkov, Alexandr. La constancia de la búsqueda. Films Soviéticos, marzo 1987, p.9-11.
- Mijalkov, Nikíta. La elección. Sputnik, selecciones de la prensa soviéticas, mayo 1990, p. 62-67.
- Núñez, Carranza Nora. Retrospectiva de Andréi Konchalovski. Cineteca Nacional, programa mensual, septiembre 1989, p. 10,11.
- Obtuvo Yeltsin de 60 a 70% de los votos en Rusia. La Jornada, 13 de junio 1991, p. 30,40.
- Pérez, Turrent T. Cannes 1990. El Universal, 23 de mayo 1990, sección de espectáculos.

- Persson, Ann. "Dagens Nyheter". de la prensa sueca. Films Soviéticos, marzo 1989, p.33.
- Plájov, Andréi. Cartas de un hombre muerto. Films Soviéticos, enero 1987, p. 7,8.
- Pospélov, Rostilav. Eíem Klímov, maestros del cine soviéticos. Films Soviéticos, noviembre 1986, p. 8,9.
- Pospélov, Rostislav. Ven y mira. Films Soviéticos, diciembre 1985, p. 14,15.
- Ptaschuk, Mijail. Nuestro tren blindado. Films Soviéticos, marzo 1989, p. 11.
- Retrospectiva Nikita Mijalkov. Cineteca Nacional, programa mensual, marzo 1989, p. 8-10.
- Rivera, Héctor. El cine soviético: lo viejo y lo nuevo. Instituto Nacional de Bellas Artes, Cine Soviético, 1990, p. 1-4.
- Schiltz, Véronique. Marina Tsvietáreva: cada vez más cerca, entrevista con Joseph Brodski. La Jornada Semanal, 29 de julio 1990, p. 35.36.
- Sementsova, María. El videofilm en la URSS. Films Soviéticos, agosto 1988, p. 27.
- Semo, Ilán. Moscú no cree en lágrimas. La Jornada Semanal, 11 de marzo 1990, p.32-36.
- Smirnov, Proti; Egurov, Mijail y Schekuchijín, Yuri. El sabor de la libertad, carta a la redacción. Films Soviéticos, abril 1990, p. 4,5,6 y 8.
- Stefanowski, Michael. "Un Hollywood soviético". Films Soviéticos, diciembre 1989, p.36.
- Tarig, Ali. Historia y democracia, conversación con Yuri Afanasiev. La Jornada Semanal, 27 de agosto 1989, p. 33-35.
- Timofeevski, Alexandr. "Todo ello podría ser muy cómico". Films Soviéticos, abril 1989, p. 8,9.

- Tolstij, Valentín. El VI congreso... y después ¿qué?. Films Soviéticos, abril 1990, p.24,25 y 26.
- Tretjakov, Vitalí. El enigma de Gorbachov. Boletín de Información de la Embajada de la URSS, marzo 1990, p. 2-7.
- Turovski, Valeri. Melodía Olvidada. Films Soviéticos, enero 1988, p. 6-8.
- Vázquez, Montalbán Manuel. Teoría de la desaparición del dinosaurio. La Jornada Semanal, 3 de diciembre 1989, p. 38,39.
- Vladímirova, Tatiana. La verdad del gran tiempo. Films Soviéticos, abril 1987, p. 5,7.
- Wajda, Andrzej. La responsabilidad del cineasta. Pantalla, otoño 1987, p. 19-21.
- Yampolski, Mijail. La dignidad del cow-boy soviético. Films Soviéticos, junio 1990, p.14.
- Yakovlev, Egor. La burla de Stalin. La Jornada Semanal, 29 de julio, p. 41.
- Yefremov, Dieg. El Teatro y la Perestroika. Sputnik, selecciones de la prensa soviética, noviembre 1989, p. 78-81.
- Zanussi, Kszysztof. "Siempre hay vanguardia". Films Soviéticos, marzo 1989, p. 26.