

RUPTURAS Y TRANSFORMACIONES. LA “PERESTROIKA” EN EL CINE SOVIÉTICO

Ángel Luis Hueso Montón
Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

Estudio sobre las películas soviéticas realizadas durante el período de la “perestroika” (1985-1991). Los cambios llevados a la práctica por Gorbachov tuvieron su reflejo en los films del período. En particular en las transformaciones de las unidades administrativas, la profunda revolución temática y la recuperación de cineastas previamente emigrados o condenados al ostracismo.

Palabras clave: Historia del cine, cine e historia, cine soviético, perestroika, Gorbachov

ABSTRACT

Study of Soviet films made during the *perestroika* period (1985-1991). The changes implemented by Gorbachov were reflected in the films of the period, particularly in the transformation of administrative units, the far-reaching revolution in subject matter and the return of emigre and ostracised film makers.

Key words: the history of cinema, film and history, Soviet cinema, perestroika, Gorbachov

Puede parecer una afirmación demasiado obvia, aquella que nos recuerda que el mundo cinematográfico y sus manifestaciones concretas se encuentran inmersos en realidades socio-históricas muy precisas. Bien es verdad que esta aseveración no puede entenderse de una manera radical, pensando que entre ambos campos se establece una relación de causa-efecto, sino que, por el contrario, podemos presenciarla con multitud de variables y matices que muestran la riqueza con la que se produce una relación bidireccional entre estos dos campos.

Al partir de estas perspectivas, que responden a los planteamientos defendidos a lo largo de los años por historiadores como Marc Ferro o Pierre Sorlin¹, es como podemos constatar que las películas han sido vistas como un magnífico termómetro de la evolución de la sociedad contemporánea. En las películas encontramos un número considerable de aspectos que no son gratuitos, sino que responden en mayor o menor grado a facetas y situaciones de la sociedad en la que han surgido esas obras.

Teniendo en cuenta esta consideración general, es fácil de comprender que adquiera una especial importancia la relación que se ha establecido entre las películas y las situaciones políticas en las que surgen²; podrían ser muchos, casi ilimitados, los ejemplos que podrían citarse en este ámbito y que van desde aspectos tan generales como los controles que en los regímenes totalitarios marcan todas las facetas de la vida cotidiana hasta la aplicación de modelos de censura en situaciones concretas que pueden aplicarse sobre las películas, sin olvidar la plasmación de determinadas ideologías en obras cinematográficas y autores muy concretos.

Es muy frecuente que el estudio de estas relaciones entre los mundos político y cinematográfico incida sobre etapas muy delimitadas históricamente y sobre las que los investigadores han vuelto una y otra vez; en esta ocasión y para este trabajo, hemos elegido un período cercano a nosotros, cuyas características siguen siendo discutidas por los historiadores y con

consecuencias muy vivas en el momento actual. Nos referimos a la época en que la Unión Soviética se encuentra bajo el mandato de Mijail Gorbachov.

Sin embargo, antes de analizar las peculiaridades por las que pasa la cinematografía en la URSS durante el segundo lustro de los años ochenta del siglo pasado, deberemos establecer dos grandes coordenadas, a saber, aquellas grandes peculiaridades que singularizaron al cine soviético en su evolución dentro del contexto mundial y, por otra, los rasgos históricos que marcaron la evolución de la política soviética y de su cine en las décadas inmediatamente anteriores a la fase que vamos a estudiar.

La singularidad del cine soviético

Cualquier persona que se haya acercado, aunque sea someramente, a la historia general del cine habrá podido constatar el hecho singular de que una cinematografía tan importante como es la soviética no responde a las grandes fases por las que han pasado tanto el cine norteamericano como el del conjunto de los países europeos.

Es indudable que un hecho tan singular (desde cualquier punto de vista que lo consideremos) como fue la revolución bolchevique y su desarrollo posterior en el régimen comunista, trajo como consecuencia lógica el que todas las manifestaciones sociales se vieran profundamente implicadas en los grandes retos que abordó la URSS. De esta manera, las imágenes del cine contribuyeron a la construcción de un estado revolucionario, a la reafirmación del poder del proletariado, a la consagración de la lucha de clases y a todos los grandes principios que era necesario difundir y consolidar de generación en generación.

Así, frente a las etapas y cambios que se producían en las películas de los países europeos y en Estados Unidos, el cine soviético evolucionó de acuerdo con las inflexiones del propio régimen, arrancando de esta manera con un cine vibrante y lleno de vitalidad en los años veinte (que fue la admiración de todo el mundo), para pasar después y de manera sucesiva, por el largo período del stalinismo, la búsqueda de una cierta renovación durante el

deshielo de Krushchev o la cerrazón que se experimentó durante el mandato de Breshnev.

No se trata solamente de que podamos considerar una serie de grandes etapas con las que constatar una cierta evolución de las películas, sino que en ellas mismas se producen planteamientos estéticos singulares que marcan de manera definitiva la forma de entender la imagen; la importancia de una fórmula como la del "realismo socialista" no sólo se constata en su defensa de la vinculación del artista a la lucha revolucionaria, sino que supuso una forma estética radical que penetró en todos los ámbitos de la sociedad soviética y creó hábitos (tanto en los artistas como en los espectadores) difíciles de erradicar³.

Los antecedentes de las décadas precedentes

Es indudable que la dinámica histórica marca de manera definitiva los acontecimientos, de tal manera que, a pesar de su importancia o singularidad, no podemos estudiarlos de forma aislada o dejando de lado los procesos que han podido incidir sobre ellos.

Esta afirmación es la que nos lleva a recordar, aunque sea someramente, las características que vivió la política soviética (y también su cine) durante los años en que detentó la Secretaría General del PCUS Leónidas Breshnev (1966-1982), de tal manera que podamos comprender con mayor exactitud las situaciones que se producirán en el período posterior que será nuestro centro de estudio.

Se trata de unos años en los que se producen una serie de situaciones ideológicas, políticas y económicas que marcan de manera definitiva la evolución de la URSS; después del intento frustrado de la "primavera de Praga" y los esfuerzos de Dubcek, quedó meridianamente clara la imposibilidad de una reforma desde arriba que el régimen en ningún caso consentiría. A ello se unió un progresivo hundimiento de la ideología oficial que fue sustituida por un pragmatismo aplicado por los líderes y cerrado sobre sí mismo, una economía en conflicto con los países que seguían estando en la órbita del Partido y un nacionalismo estatal limitado y dependiente de la Unión Soviética⁴.

Todo ello se fue plasmando en una continua cerrazón a todos los niveles, que además impedía ver los sutiles desplazamientos de los planteamientos personales, la corrupción creciente a todos los niveles de la vida pública, el desarrollo de una producción muy deteriorada y boicoteada por una economía sumergida y paralela a la oficial y un lentísimo cambio generacional.

Estos grandes rasgos que condicionaban la vida pública en la Unión Soviética en estos años, serán el marco de la producción cinematográfica. Deberemos destacar una situación de aparente contradicción (dado que se vincula con las premisas apuntadas): por una parte, perdura la férrea estructura administrativa consagrada durante las décadas anteriores y que tiene su ejemplo más representativo en el Goskino. Este organismo sigue ejerciendo el control sobre todos los aspectos de la industria, el comercio, la estética y la ideología de las películas, respondiendo de esta manera a los parámetros con que se han desarrollado todos los regímenes totalitarios.

Esta situación se plasmó en un modelo de películas que consagraban la pervivencia del "realismo socialista" y las formas narrativas estereotipadas de las fases más rígidas del régimen; permanecen las adaptaciones literarias, los melodramas con clara intencionalidad social, las aproximaciones al pasado histórico abordado con total frialdad y las películas que aportan muy poco a la historia del cine, como fue el film *Moscú no cree en las lágrimas* (*Moskva slezam ne verit*, 1979) dirigido por Vladimir Menshov a pesar de que fuera galardonado con el Óscar a la mejor película de habla no inglesa de aquel año y obtuviera un cierto éxito en el mercado internacional.

Sin embargo, la paradoja se produce por que, por otro lado, empiezan a aparecer una serie de manifestaciones que nos hablan de cambios en este cine. Lentamente, pero de manera inexorable, algunas de las repúblicas que forman parte de la URSS inician una producción cinematográfica cada vez más constante; no es que éste sea un hecho nuevo en este país (podríamos recordar el vigor del cine ucraniano en épocas ya lejanas impulsado por la figura de Aleksander Dovjenko), pero sí que es

evidente que la dinámica a que se ven sometidas estas pequeñas cinematografías nacionales reviste un nuevo carácter, sobre todo si tenemos en cuenta la aportación de algunos de sus directores⁵.

De esta forma destacan con un nuevo vigor Ucrania (con Sergei Paradjanov como uno de sus directores más interesantes) o Georgia en la que trabajan un grupo interesante en el que llaman la atención Otar Iosseliani o Eldar Senge-laia, sin olvidar contribuciones puntuales de Lituania, Armenia o Kirguizistán, país este último donde realiza su primer largometraje Andrej Mikhalkov-Konchalovski⁶.

Pero quizás lo más interesante de esta lenta transformación sea la consolidación progresiva de algunos cineastas que dejan de ser promesas de futuro para convertirse en directores sólidos y con obras de indudable atractivo. Junto a los ya citados debemos destacar, de manera muy especial, a Andrei Tarkovski, Elem Klimov y Nikita Mikhalkov. El primero adquiere un relieve singular, no sólo en la Unión Soviética sino también fuera de sus fronteras; el éxito y repercusión de su filme *Andrei Rúblev* (Andrej Rublev, 1966) hizo que sus películas posteriores fueran esperadas y recibidas por el público con gran interés, como sucedió con *Solaris* (1972) y *Stalker* (1979), a pesar de su fuerte cripticismo y de situarse en el ámbito de la ciencia-ficción. Merced a estas obras y a la convicción con que son abordadas Tarkovski se convirtió en un auténtico referente del cine contemporáneo, por encima de las fronteras y de las dificultades que han rodeado el rodaje de sus películas.

El caso de Elem Klimov es también revelador de los problemas administrativos e ideológicos que tienen que afrontar estos cineastas; el realismo crítico y satírico de su obra *Pohozdanija zubnogo vraca* (Aventuras de un dentista, 1965) se mantuvieron diez años después con una obra de un planteamiento radicalmente diferente como *Agonija* (Agonía, 1975), si bien alcanzó reconocimiento, a pesar de que la obra estuvo prohibida varios años, con la película *Adiós a Matiora* (Roscanie, 1981), proyecto que iba a realizar su esposa Larissa Chepitko antes de morir.

Nikita Mikhalkov mostró en estos años su sensibilidad, acompañada de fuerza en el estu-

dio de los personajes, con una serie de adaptaciones literarias, entre las que destacaron *Neokoncennaja p'esa dlja mehamickского pianino* (Pieza incompleta para piano mecánico, 1976) basada en Chejov y *Pjat vecerov* (Cinco tardes, 1978) siguiendo la obra de Alexander Volidine.

Esta misma línea literaria es seguida por Andrej Mikhalkov-Konchalovski, que utilizará posteriormente sólo este último apellido para diferenciarse de su hermano menor, al llevar a las pantallas obras clásicas como *Nido de nobles* (*Dvorjanskoe gnezdo*, 1969) de Turgueniev o *Tío Vania* (*Dadja Vanja*, 1971) sobre la obra homónima de Chejov, si bien con ellas abandonaba el realismo crítico que había utilizado en su primer film *Pervyj ucitel* (El primer maestro, 1965) y que recuperaría en *Siberiada* (Siberjada, 1978) quizás su obra más conocida de esta época.

Pero, quizás, el caso más representativo de la dureza del régimen durante estos años del gobierno de Breshnev sea el de Sergei Paradjanov que tras realizar en Armenia *Sayat Nova* (1968), centrada en la vida de este poeta armenio del siglo XVIII, vivió toda la década de los setenta sin casi poder trabajar y siendo condenado y encarcelado en repetidas ocasiones⁷.

Toda esta situación política, y también cinematográfica, se recrudecerá a raíz de la muerte de Breshnev al ser sustituido en los años siguientes, sucesivamente, por Yuri Andropov y por Kostantin Chernenko hasta llegar a 1985. Será un período de gran dureza ideológica (en fuerte contraste con las transformaciones que vive el mundo occidental), de tal manera que el denominado "realismo dirigido" alcanzará una aplicación muy fuerte en los últimos años, a lo que se unirá la crisis interna generada por la dura guerra de Afganistán.

A nivel cinematográfico constatamos consecuencias tan evidentes como las dificultades que tienen muchos cineastas para mantener una línea coherente en su cine, con las consiguientes demoras y frustraciones de muchos proyectos. Además se inicia el exilio de algunos de los cineastas más destacados, siendo muy comentados los de Tarkovski que realiza en Italia *Nostalgiya* (Nostalgija, 1983) y de Konchalovski que en 1984 se traslada a Estados Unidos donde dirige *Los amantes de María* (Maria's Lovers).

La "Perestroika" (1985-1991)

La elección de Mijail Gorbachov como Secretario General del PCUS en marzo de 1985 abrió una serie de expectativas sobre los nuevos caminos en la aplicación de lo que rápidamente se denominó "el socialismo con rostro humano"; será un período de gran interés, fuertes transformaciones, que llegará hasta fines de 1991 y centrará nuestras reflexiones.

No podemos olvidar que los años inmediatamente anteriores han visto producirse una serie de lentas transformaciones en diversos países del área comunista; Polonia, Cuba, Yugoslavia, Hungría, República Democrática Alemana han tenido que soportar en mayor o menor grado los altibajos generados en todo el mundo a raíz de la crisis del petróleo de 1973, la constatación de que se produce una intercomunicación social entre los pueblos cada vez más difícil de impedir, la visión de un mundo laboral que busca cada vez con mayor decisión una serie de reivindicaciones, o sea, somos testigos de un mundo cambiante ante el que no se puede permanecer impasible.

Teniendo en cuenta este contexto y la situación precedente es como se puede llegar a comprender la importancia de las decisiones presentadas por Gorbachov en enero de 1986 ante el 27º Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética; en su discurso plantea la necesidad de avanzar en dos caminos fundamentales: por una parte, en el de la "perestroika", es decir, la reestructuración de la economía de la URSS, y, por otra, la necesidad de aplicar una radical transparencia ("glasnot") a todos los ámbitos de la vida pública.

Aunque se ha intentado presentar como tal, la "perestroika" no puede ser vista inicialmente como una ruptura de la dinámica interna del régimen; por el contrario, se plantea como una profundización en la ortodoxia comunista y las posibilidades internas de aplicar un pluralismo, como reconoce el propio Gorbachov en sus palabras: "Por vez primera en los últimos decenios, presenciamos el verdadero pluralismo socialista de opiniones"⁸.

Sin embargo, hay que reconocer que uno de los rasgos más evidentes es la renovación de las élites marcada por una profunda modernización⁹; frente a situaciones semejantes anteriores

(por ejemplo en la época de Krushchev), en esta ocasión sí que se va a abordar este cambio que, además, adquirirá mayor importancia en un lapso breve de tiempo.

Pero hay un rasgo que me interesa destacar y que ha sido puesto de relieve por muchos estudiosos; no debemos olvidar que la "perestroika" se plantea inicialmente como una reestructuración que atañe al ámbito de la economía; de esta manera se propugna un avance hacia un sistema de producción más descentralizado, unos modelos de gestión más dinámicos, una lucha contra la corrupción y un intento de fomentar la inversión merced a la creación de determinados modelos de empresas privadas.

Pero al cabo de muy poco tiempo, constatamos que los nuevos planteamientos que propugna Gorbachov empiezan a incidir directamente sobre el campo de la política; es muy llamativa la rápida renovación de los planteamientos políticos en un régimen marcado por el inmovilismo durante muchas décadas, de forma que en el corto período de un lustro vamos a ver emerger una nueva clase política, transformarse las estructuras con que se había vivido desde la misma revolución bolchevique y abrirse caminos cuyo futuro no se podía vislumbrar en aquel momento.

En esta ruta colabora de manera decisiva la segunda premisa presentada ante el Congreso del Partido: la necesidad de avanzar en la "glasnot" (transparencia). No se trata solamente de lo que se ha denominado como la "reorientación del lenguaje", sino algo que a los occidentales nos es difícil llegar a comprender, puesto que atañe a "la circulación regular de —y el acceso del público a— información veraz sobre acontecimientos importantes, nacionales y extranjeros, a través de los medios de comunicación oficiales"¹⁰.

La fusión de estos dos elementos ("perestroika" y "glasnot") llegan a formar un todo indisoluble para poder comprender el recorrido que inicia la Unión Soviética en esos años y que la conducirá en muy poco tiempo a encontrarse en una situación radicalmente diferente de la que era su punto de partida.

Para situar con mayor exactitud este contexto y las transformaciones cinematográficas que

analizaremos a continuación, debemos recordar también que la URSS va a vivir en estos años una serie de sucesos de una gran repercusión, sin olvidar los grandes cambios que experimentarán diversos países del área comunista.

Hay en el ámbito soviético dos fechas que no pueden ignorarse: a finales de abril de 1986 se produce la gran catástrofe de Chernobil, con una serie de consecuencias inmediatas (muertes, desplazamientos de población, contaminación de un amplio territorio) a las que se unirán aquellas que todavía perduran y lo harán durante muchos años; tres años después, en febrero de 1989, culmina la retirada de las tropas que han estado luchando en Afganistán, produciéndose una crisis interna en la sociedad rusa ante una guerra que no se ha llegado a comprender y que ha conducido a una sensación de derrota.

En ambos casos, y dada la importancia de los acontecimientos, se pone a prueba los principios de transparencia informativa que se están propugnando, a la vez que se evidencia la posibilidad de opiniones discrepantes ante el férreo dirigismo que se había mantenido en épocas pretéritas.

Por si todo esto no fuera suficiente, el abanico de países que se encontraban bajo la tutela de la URSS va a experimentar cambios significativos; como ejemplo, y culminación de un proceso anterior en determinados casos, podemos recordar algunos de los acaecidos en la segunda mitad de 1989: en junio se producen elecciones en Polonia que son ganadas por Solidaridad; en octubre es destituido Erich Honecker como secretario del Partido Socialista Unificado de Alemania; en diciembre se produce una fuerte crisis en Rumania con la caída y fusilamiento de Nicolae Ceaucescu, y, como ejemplo paradigmático de toda esta efervescencia, debemos recordar aquel 10 de noviembre en que cayó el Muro de Berlín.

Todo este proceso experimentará una aceleración impensable a lo largo de 1990 con hechos tan significativos como el reconocimiento de la soberanía de las repúblicas bálticas (Lituania, Letonia y Estonia) o la unificación de Alemania que se produce en octubre de ese año. En los últimos meses de 1991, la misma Unión Soviética verá romperse todos los esquemas políticos de su existencia con el intento de

golpe de estado interno, la pérdida progresiva de poder por parte de Gorbachov, el mayor protagonismo de Boris Yeltsin, el surgimiento de la Comunidad de Estados Independientes (Rusia, Ucrania y Bielorrusia) y, por último, la disolución de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas y la renuncia de Gorbachov a su cargo (25 de diciembre).

El cine de la "Perestroika"

En esta situación, que suponía la ruptura de un gran número de los esquemas de la sociedad soviética, el cine va a dar muestras, una vez más, de su profunda simbiosis con las circunstancias sociales. Y lo va a hacer a través de diversas maneras: desde la transformación de las estructuras administrativas por las que se regía hasta la aparición de nuevos temas y modelos cinematográficos, sin olvidar la recuperación de aquellos cineastas que habían luchado en los años anteriores por un cine más libre y comprometido.

La transformación de las estructuras administrativas empieza a producirse muy pronto, en mayo de 1986, cuando tiene lugar el 5º Congreso de Cineastas Soviéticos en el que se producirán una serie de cambios importantes para el conjunto de la imagen animada. El desarrollo de las sesiones es muy representativo de los nuevos tiempos; los continuos aplausos de los asistentes impiden al secretario saliente, Lev Koulijdanov, presentar su informe, lo que le fuerza a dimitir; a continuación se solicita, de manera inaudita, que la votación de nuevo secretario sea por medio de voto secreto y no a mano alzada; la consecuencia es la elección de Elem Klimov¹¹.

Pero en este congreso se va más allá de la mera discusión sobre personas¹². Se producen ataques muy fuertes al centralismo que preside todas las actuaciones administrativas y que tienen su ejemplificación máxima en el Goskino. Se crean dos comisiones que tendrán una trayectoria posterior muy importante; la primera plantea la defensa de los derechos de autor, que hasta aquel momento no se contemplaban en el mundo jurídico soviético, mientras que la segunda se concibe como mediadora en los conflictos, sobre todo buscando la defensa de la libertad de expresión¹³. Por último, se reivindica

la necesidad de levantar la censura de exhibición que pesa sobre muchas películas tanto soviéticas como extranjeras.

Es fácil de comprender la trascendencia que tuvo este congreso para el desarrollo posterior del cine soviético; no sólo representó una ruptura de los esquemas administrativos que estaban consolidados, y que parecían inamovibles, sino que supuso un paso importante en la consideración de los cineastas como trabajadores del mundo intelectual con unos derechos sobre sus obras que era necesario defender, a lo que se unió la reivindicación de ser responsables de las decisiones en los ámbitos de su competencia profesional.

Los años siguientes serán testigos de grandes cambios en los planteamientos industriales y comerciales; se buscó una transformación de los parámetros con que eran concebidas las películas, pues como dice Smirnov el reto era reemplazar el término "cine de Estado" por un tipo de películas que estuvieran bajo la doble responsabilidad de la comunidad y el Estado¹⁴; de alguna manera se logró un avance significativo en 1989 al aprobarse una reforma económica de la producción cinematográfica, de forma que el estado facilitaría una ayuda inicial a los estudios, los cuales deberían ser rentables más adelante.

La dinámica en la que se desenvolvía la producción en estos años hizo que aparecieran nuevas fórmulas entre las que merecen especial atención las cooperativas independientes y las coproducciones; las primeras tuvieron que sortear muchas dificultades, no sólo administrativas (fueron prohibidas por la Ley de 28 de diciembre de 1988, aunque con poca efectividad) y económicas, a fin de conseguir sacar adelante sus filmes, pero no podemos olvidar que algunos de los más representativos del período se plantearon de esa manera¹⁵.

Junto a ello vamos a ser testigos de una penetración cada vez mayor de determinados países que buscan cofinanciar las películas soviéticas; el caso de Francia es altamente significativo¹⁶, pues supo unir una pequeña colaboración industrial de los primeros años (que posteriormente iría creciendo) con un esfuerzo muy grande en el ámbito de la exhibición; a través de acuerdos con Sovexportfilm no sólo con-

siguió que cuantitativamente el mercado soviético llegara a ser en esos años su séptimo mejor cliente, sino que los filmes franceses tuvieran un lugar permanente e importante en las pantallas de la URSS.

Pero estos mismos años de desarrollo de la "perestroika" serán testigos de la consolidación de un cine cada vez más vinculado a las diferentes nacionalidades; no podemos separar este desarrollo con la dinámica política que se está viviendo y hemos apuntado anteriormente, de forma que es fácilmente comprensible que se produjera una revitalización en aquellos países que ya contaban con cierta tradición, mientras que los más nuevos buscarán usar las imágenes como una forma de afirmación cultural¹⁷. Los casos de Georgia, Kazastán y las repúblicas bálticas son de los más significativos, si bien su nivel de difusión en el mercado internacional es muy desigual y basado, casi siempre, en la presencia en determinados festivales internacionales.

Como no podía ser menos estos años estarán marcados, también, por la recuperación de obras que habían estado bloqueadas por la censura; hubo casos especialmente significativos, como fue el de *Komissar* (La comisario) que dirigida por Aleksander Askoldov en 1967 no pudo ser estrenada hasta veinte años después al haber sido acusada de proclive al judaísmo. Algo similar sucede con gran parte de la filmografía de Andrei Smirnov que fue recuperada en estos años después de haber sido prohibida. Tampoco podemos olvidar los nuevos montajes intentando recuperar la concepción original de las películas, como es el caso de la obra de Tarovski *Andrei Rublev*.

La culminación de todas estas claves dentro del período de la "perestroika" se produce con el 6º Congreso de Cineastas Soviéticos que tiene lugar en junio de 1990. En él se ratifican algunas de las líneas que hemos contemplado, puesto que se avanza radicalmente en la reducción burocrática pasando de 53 secretarías a 18, se considera que se ha culminado el proceso de "desestatalización" (aunque el Goskino no desaparecerá formalmente hasta 1993 en que fue sustituido por el "Comité de Cinematografía de la Federación Rusa") y se reconoce una producción descentralizada en todas las repúblicas.

Pero, por otro lado y más allá de la significación de la elección de un nuevo secretario en la figura del director y cámara Davlat Chudanasarov (que no cuenta con el prestigio y carisma de Klimov), quizás el rasgo más interesante sea el avance que se produce hacia el libre mercado en sentido estricto. Esta será una situación que estaba consolidándose progresivamente en los años anteriores y que a partir del cambio de década será capital para entender la evolución del cine ruso durante los últimos años del siglo XX y los primeros del actual.

Aunque no es objeto de nuestro estudio, no podemos dejar de apuntar la profunda y difícil crisis en que se sitúa a partir de este momento el cine ruso, puesto que a una penetración feroz del cine hollywoodiense que domina el mercado de la exhibición (y gran parte del cine en televisión), se unen las dificultades cada vez mayores para conseguir financiar un filme con un mínimo de solvencia, lo que conduce a un ritmo de producción sometido a ralentizaciones atípicas y a una falta de seguridad muy grande en la labor a desarrollar.

La aparición de nuevos temas es otro de los rasgos singulares del cine de este período; no se trata solamente de que los directores (y guionistas) actúan con una mayor libertad a la hora de afrontar temáticas que en otras épocas habrían conducido a un enfrentamiento frontal con la censura, sino que también hay que reconocer una nueva actitud que envuelve muchos de los filmes del momento.

Hay que resaltar que un papel significativo lo ocupan las películas que plantean una revisión del pasado; las fórmulas utilizadas son muy variadas por lo que se hace difícil poder establecer parámetros generalistas de amplia aplicación. Entre las obras que podemos citar se encuentra *Pokayaniye* (Arrepentimiento, 1984) dirigida por Tengiz Abuladze y que ha sido considerada como un claro filme de transición hacia la etapa de la "perestroika"¹⁸ con su fuerte crítica a la dureza de la KGB bajo la dirección de Beria; en una línea de denuncia similar (aunque bastante edulcorada en su radicalidad) se sitúa *Koma* (Coma, 1989) con la que debutaron Nijole Adomenaite y Boris Gorlov presentando la vida de una mujer en una prisión de Siberia; con una visión del pasado, pero utilizando los recur-

sos y planteamientos del documental, destacó de manera muy especial *Stalin s nami* (¿Está Stalin con nosotros?, 1989) bajo la dirección de Tofik Shakhverdiev¹⁹ que se aproximó a aquella larga y dura etapa de la Unión Soviética poniendo en contrapunto los materiales de época con las valoraciones, recuerdos, opiniones y añoranzas de una serie variada de personas que o bien vivieron esos momentos o bien los valoran desde el presente.

Pero, quizás, uno de los temas más sugerentes y significativos de este momento sea el que intenta ofrecer una visión de la juventud soviética de finales de los años ochenta. La obra que fue considerada como más representativa de esta corriente (sobre todo teniendo en cuenta el número de espectadores que la vieron) es *Malen'kaya Vera* (Pequeña Vera, 1998) dirigida por Vasily Pitchul; la referencia al mundo familiar es el punto de partida del filme, pero desde él se establece una visión muy crítica con la realidad social soviética²⁰, a lo que se une la fuerza en la representación de una visión femenina y joven de la vida cotidiana desprendida de toda inhibición; hay que destacar que esta obra ejemplifica claramente ese cine que basándose en un realismo de la imagen quiere ir más allá y plantear una reflexión sobre las vivencias y las actitudes que adoptan, en este caso las jóvenes, ante esa misma realidad²¹.

En una línea similar con el revisionismo histórico que veíamos anteriormente, también en este tema contamos con un significativo ejemplo de la utilización de las claves documentales en relación a la juventud; se trata de *Legko li byt molodym?* (¿Es fácil ser joven?, 1987, Juris Podniek) que usa diversos recursos para presentar la realidad juvenil del momento, entre los que alcanza una especial significación la música y en concreto el rock²², campo en el que se ofrecerán otras obras singulares como es el caso de *Assa* (1988, Sergei Solovyev) con unos claros planteamientos postmodernistas.

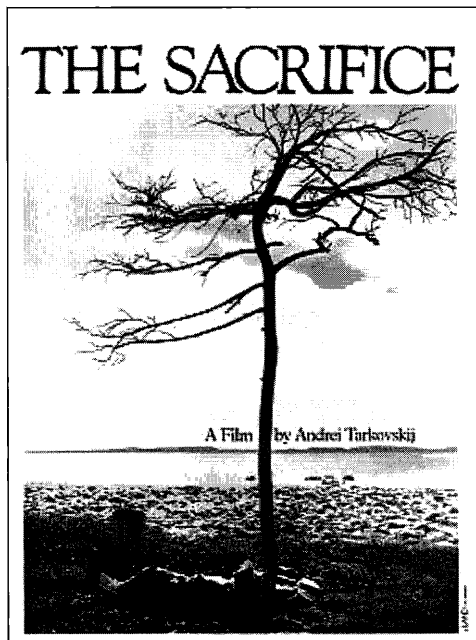
Estos planteamientos rupturistas que aparecen en estas películas han sido aglutinados bajo el término "*chemukha*"²³; con él nos referimos a un antígeno presidido por lo grosero, desagradable, inmoral, sucio y que incide sobre aspectos de la vida cotidiana de la Unión Soviética en aquellos años. Las actitudes inmorales, la

crisis de la familia, la desaparición de ideales sociales, la utilización de escenas "adultas" son elementos presentes en todas estas obras y singularizan (como son los casos de *Pequeña Vera* o de *Taxi Blues*, 1990, Pavel Lungine) el paradigma de la nueva sociedad que está surgiendo y en la que la influencia occidental, y sobre todo norteamericana, se hace notar de manera evidente.

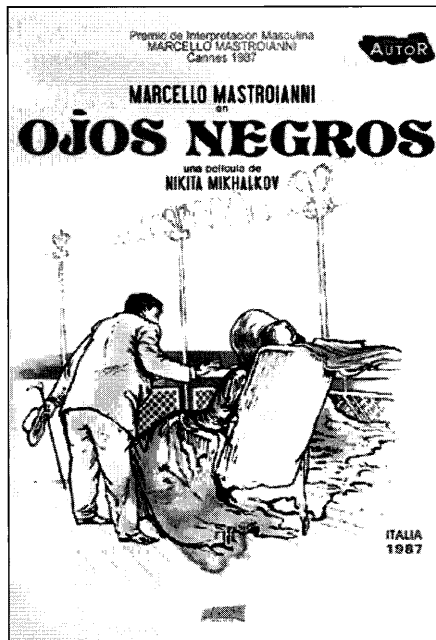
Podríamos enumerar otras muchas tendencias, tanto temáticas como estéticas, en relación al cine de este momento: la prostitución, el crecimiento en el consumo de drogas, la frustración de los veteranos de la guerra de Afganistán, los melodramas, las películas de detectives son, entre otros, temas recurrentes en muchas obras llegando a configurar tendencias que se consagran en esta época de clara ruptura de los esquemas sociales y que perderán en los años siguientes.

El último rasgo que debemos resaltar en el cine soviético de la "perestroika" es la recuperación de cineastas. No vamos a hacer una revisión de todos aquellos que volvieron a trabajar (o lo consiguieron por primera vez) con libertad en estos años; únicamente nos referiremos a aquellos casos que poseen una cierta singularidad y ejemplifican el carácter de transformación que se produce en esta cinematografía.

En primer lugar debemos recordar el caso singular de Andrei Tarkovski, pues es digno de destacar dada la importancia que adquirió en el ámbito internacional. Si habíamos citado anteriormente su trayectoria hasta finales de los setenta, debemos destacar que en la década de los ochenta se coloca al margen del cine de su país al marchar al exilio; en esta nueva situación nos dará dos obras, *Nostal'gija* (Nostalgia, 1983) producida en Italia y *Sacrificio* (Offert/Sacrificatio, 1986) rodada en Suecia; en ambas sigue con su concepción de la imagen cargada de simbolismo y espiritualidad, con una estética presidida por el ritmo lento y la cadencia expresiva de los elementos, y con un deseo permanente de usar el cine como vehículo de transmisión de ideas y vivencias personales más allá de modas y tendencias puntuales. Su muerte en diciembre de 1986 impidió que pudiera retornar a su Rusia natal y contribuyera a una recuperación más rica de su cine.



Sacrificio (Offert/Sacrificatio, 1986).



Ojos negros (Occhio Ciarne, 1987).

La trayectoria de Nikita Mikhalkov es muy representativa de la evolución del cine soviético en estos años; en medio de esta etapa de transformación realiza en Italia la que va a ser considerada por muchos como su obra más importante: *Ojos negros* (Occhio Ciarne, 1987). La sensibilidad del director confluye en este caso con la base literaria de Antón Chejov, lo que da como resultado una obra llena de riqueza de matices, de delicadeza en todos los detalles que configuran la narración, en un estudio de personajes verdaderamente sorprendente y, en suma, una película que acredita la fuerza y posibilidades de un cine lleno de sentimiento.

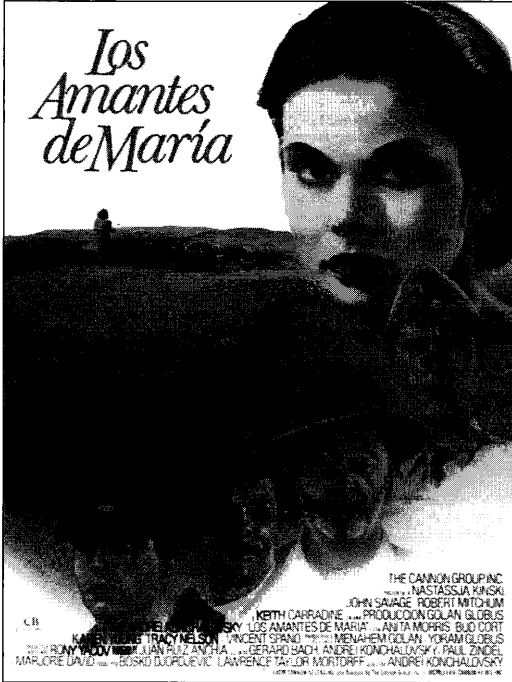
En los años siguientes, y ya fuera de los límites cronológicos de nuestro estudio, Mikhalkov ha llevado adelante una de las trayectorias más interesantes y representativas de los nuevos aires que vive el cine ruso; así ha profundizado en la política de coproducción con otros países a la vez que realizaba aproximaciones a temas y etapas históricas de indudable interés.

Tenemos los casos de *Urga, el territorio del amor* (Urga, 1991) financiada con Francia y que supone una aproximación idílica al mundo mon-

gol; *Quemado por el sol* (Utlomlionnye solntsem/Soleil trompeur, 1994) aproximación a la etapa de las purgas stalinianas y también coproducida con el país galo, o *El barbero de Siberia* (The Barber of Siberia/Sibirskiy tsiryulnik, 1998) película confusa en sus planteamientos y resultados, quizás debido a la excesiva suma de aportaciones desde Francia, Italia, Chequia y la misma Rusia.

Su hermano mayor Andrei Konchalovski mostrará una de las filmografías más representativas de los cambios que se producen en Rusia en estos años. Tras los problemas de *Siberiada* había marchado a los Estados Unidos a principios de los años ochenta consiguiendo una plena integración en aquel cine; de esta manera a lo largo de la década dirigirá obras como *Los amantes de María* (María's Lovers, 1984), *El tren del infierno* (Runaway Train, 1986), *Tango y Crash* (Tango & Crash, 1989), *Homer y Eddie* (Homer & Eddie, 1989) que reflejan perfectamente su adecuación a los parámetros comerciales de la imagen hollywoodiense²⁴.

Más adelante, ya en los años posteriores a la "perestroika" realizará algunos filmes en los



Los amantes de María (María's Lovers, 1984).



El círculo del poder (The Inner Circle/ Blizhniy krug, 1991).

que busca la coproducción entre capital ruso y de otros países, dando como resultado filmes como es caso de *El círculo del poder* (The Inner Circle/ Blizhniy krug, 1991) en que reconstruye la vida del proyccionista de Stalin desde una doble perspectiva de admiración y odio²⁵.

Pero, tal vez, el caso más representativo de toda esta situación sea el de Sergei Paradjanov. No podemos olvidar que su trayectoria profesional se había visto truncada durante prácticamente todos los años setenta al permanecer en la cárcel desde 1973 hasta 1980; en la década que estudiamos cambiará su anterior vinculación con Ucrania por Georgia, realizando sus tres películas de estos años en este territorio. La primera se filma antes de la transformación de Gorbachov, siendo *Legenda o Suramskoj kreposti* (La leyenda de la fortaleza de Suram, 1984) un canto épico a la historia de aquel territorio caucásico; la recuperación del pasado nos ofrece tradiciones y leyendas que se entrecruzan por encima del paso del tiempo, y personajes heroicos que afrontan su destino con decisión²⁶.

Sus dos siguientes filmes se ubican cronológicamente en el período central de nuestro estudio. El primero será un corto de gran significación; *Arabeski na temu Pirosmani* (Arabesco sobre tema de Pirosmani, 1986) que representa una aproximación al mundo figurativo del pintor Niko Pirosmani (al cual Georgi Sengelaia había dedicado una película muy interesante en 1970) dando una visión de su riqueza plástica desde varios puntos de vista; en 1988 realizará *Asik Kerib*, obra llena de lirismo y amores imposibles que recoge muchas de las claves de la tradición literaria mundial y que se ofrece con unas imágenes de gran belleza y sentimiento²⁷.

La muerte de Paradjanov en 1990, unida a la de Tarkovski en 1986, ha sido vista por muchos teóricos como el cierre de una etapa del cine soviético (y ruso); la desaparición de cineastas que lucharon por hacer un cine personal, sin olvidar sus raíces históricas, representa la apertura de una nueva fase en esta cinematografía que se presenta llena de incertezas y contradicciones.

NOTAS

¹ Entre sus obras pueden recordarse Marc Ferro: *Historia Contemporánea y cine*. Barcelona, Ariel, 1995 y Pierre Sorlin: *Cines europeos, sociedades europeas. 1939-1990*. Barcelona, Paidós, 1996. Tampoco podemos olvidar, aunque con planteamientos diferentes, la dedicación de los historiadores anglosajones entre los que habría que citar a Martin A. Jackson, John E. O'Connor y, sobre todo, Robert A. Rosenstone.

² Ya intentamos una exposición global y sintética sobre esta relación en alguna publicación anterior. Véase A. Luis Hueso: *El cine y el siglo XX*. Barcelona, Ariel, 1998, págs. 79-164.

³ Es necesario recordar en este campo obras clásicas como la de Jay Leyda: *Kino. Historia del cine ruso y soviético*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965 o la dirigida por Jean-Loup Passek: *Le cinéma russe et soviétique*. París, Centre Georges Pompidou- L'Esquerre, 1981.

⁴ Angés Heller y Frenc Feher: *De Yalta a la "Glasnot"*. Madrid, Editorial Pablo Iglesias, 1992, págs. 83 y ss.

⁵ Marcel Martin: *La "nouvelle vague" dans la République de Russie (1965-1980)*, en Passek: *Ob.cit.*, págs. 91-93.

⁶ Jean Radvanyi: *Lésson du cinéma dans les Républiques fédérées (1956-1980)*, en Passek: *Ob. Cit.*, págs. 96-99.

⁷ VV. AA.: *Cinemas d'Europe du Nord. De Fritz Lang à Lars von Trier*. Arte edtions-Éditions Mille et une nuits, 1998, págs. 220-226.

⁸ V. Kiseliov: *Socialismo: ¿Crisis o renovación? Las contradicciones de la perestroika y los destinos del nuevo régimen*. Moscú, editorial Progreso, 1991, págs. 21-22.

⁹ Heller y Feher: *Ob. Cit.*, págs. 179-180.

¹⁰ Heller y Feher: *Ob. Cit.*, pág. 181.

¹¹ Manuel Alcalá: *Un año de cine mundial*, en Equipo Reseña: *Cine para leer 1986*. Bilbao, Mensajero, 1987, pág. 38.

¹² Andrei Smirnov: *Le tournant*, en *Special URSS*, "Cahiers du Cinéma", nº 427 (enero 1990, suplemento), pág. 21.

¹³ Andrew Horton y Michael Brashinsky: *The Zero Hour. Glasnot and Soviet Cinema in Transition*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1992, pág. 35.

¹⁴ Smirnov: *Ob. Cit.*, pág. 21.

¹⁵ Horton y Brashinsky: *Ob. Cit.*, págs. 18 y ss.

¹⁶ Laurent Daniélou: *Moscú conexión*, en *Special URSS*, "Cahiers du Cinéma", nº 427 (enero 1990, suplemento), pág. 32.

¹⁷ Horton y Brashinsky: *Ob. Cit.*, págs. 219-244.

¹⁸ Horton y Brashinsky: *Ob. Cit.*, págs. 40 y ss.

¹⁹ *Idem*, págs. 139-142.

²⁰ Vassili Pitchoul, en *Special URSS*, "Cahiers du cinéma", nº 427 (suplemento enero 1990), págs. 24-26.

²¹ Horton y Brashinsky: *Ob. Cit.*, págs. 111-117.

²² *Idem*, págs. 72-76.

²³ *Idem*, págs. 163 y ss.

²⁴ Franco Vigni: *Andrei Koncalovskij*. Milán, Editrice Il Castoro, 1995, págs. 70-112.

²⁵ Julio Montero: *El círculo del poder. Propaganda y represión en la Unión Soviética de Stalin*, en Santiago de Pablo (ed.): *La historia a través del cine. La Unión Soviética*. Vitoria, Universidad del País Vasco, 2001, págs. 95-121.

²⁶ Michele Picchi: *Sergei Paradzanov*. Milán, Editrice Il Castoro, 1994, págs. 77 y ss.

²⁷ *Idem*, págs. 84-90.