

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



**LA COMEDIA SOVIÉTICA COMO MECANISMO
DE CRÍTICA SOCIAL**

Tesis para obtener el grado académico de Magíster en Estudios
Culturales que presenta:

Wilfredo Jesús Ardito Vega

Asesor:

Juan Carlos Ubilluz Raygada

Lima, 2021



A mi padre, por abrir mis horizontes

A mi madre, por enseñarme a mantenerme firme y coherente

RESUMEN

El régimen soviético dio mucha importancia al cine como medio de comunicación con la población y difusión de valores, especialmente aquellos referidos al compromiso con la Revolución, como la solidaridad y el desprendimiento. Muchas películas eran protagonizadas por mujeres que actuaban con liderazgo y colocaban el cumplimiento de su misión por encima de los sentimientos. Sin embargo, tras la muerte de Stalin, también varios cineastas lograron desafiar la censura y expresar diversas críticas hacia el régimen, siendo las comedias el género privilegiado para ello. Durante los años del Deshielo (1953-1964), en varias exitosas comedias se criticó el autoritarismo del período estalinista y el control asfixiante que había existido sobre las expresiones culturales. Durante el período del Estancamiento (1965-1986) en muchas comedias se mostraban problemas como la escasez de productos, la economía ilegal y los privilegios de los burócratas. En relación a la mujer, un tema recurrente fue cómo sacrificaban sus vínculos sociales y proyectos personales por seguir la causa del Estado soviético y solamente cuando afirmaban su femineidad y cuidaban su apariencia lograban ser felices. Posteriormente, con la disolución de la Unión Soviética (1991), muchas películas describían una atmósfera de frustración y desesperanza, pero algunos cineastas afirmaron en sus películas que en medio de la crisis, las personas debían ser coherentes con sus propios valores. Para las mujeres, la opción de ser bellas y glamorosas ya no era realmente garantía de felicidad.

Palabras claves: cine soviético, cine político, comedias, sátiras, Unión Soviética, estalinismo, autoritarismo, Eldar Ryazanov, Georgiy Daneliya, mujer, Deshielo, Perestroika, chernoukha

ABSTRACT

For the Soviet regime, cinema was a very important mechanism to disseminate values among people, specially support of the revolution and solidarity and self-sacrifice. Women were the main characters in many films acting as leaders and placing the fulfillment of their misión before their feelings. However, after Stalin's death, some directors decided to defy censorship and to express their criticism to the regime, specially using comedies. During Thaw period (1953-1964) some succesful comedies criticised the authoritarianism of stalinism and the suffocating control over cultural expressions, although these pictures did not reject the socialist regime. During the Stagnation period (1965-1986) many comedies showed problems such a shortage of basic products, underground economy, privileges of bureacrats and alienation of some people, above all women, who sacrificed their social and personal life because were totally devoted to the Soviet regime. Only when those women asserted female condiction, taking care of their physical appearance and following tradicional gender roles, managed to be happy. Finally, after the dissolution of the Soviet Union, many films described an atmosphere of frustration and lack of hope, but some directors insisted that, in the middle of the crisis, people shoud be coherent with their values. For women, trying to be beautiful and glamorouse no longer guaranteed happiness.

Key words: Soviet cinema, political cinema, comedies, satyres, Soviet Union, stalinism, authoritarianism, Eldar Ryazanov, Georgiy Daneliya, women, Thaw, Stagnation, Perestroika, chernoukha

ÍNDICE

Resumen	3
Abstract	4
Índice	5
Índice de Figuras	8
INTRODUCCIÓN	10
CAPÍTULO 1	
EL ENFRENTAMIENTO AL AUTORITARISMO EN EL CINE DEL DESHIELO: <i>NOCHE DE CARNAVAL</i>	16
1.1. Contexto Histórico	16
1.1.1. El cine del período estalinista	16
1.1.2. El cine del Deshielo	25
1.1.3. La comedia soviética	29
1.2. <i>Noche de Carnaval</i>	31
1.2.1. Sinopsis	31
1.2.2. Análisis general	34
1.2.3. Los elementos de continuidad con el cine estalinista	39
1.2.4. El censor fallido: Serafín Ogurtsov	42
1.2.5. Las estrategias frente al autoritarismo	44
1.2.6. El liderazgo femenino	47
1.2.7. La crítica al moralismo	50
1.2.8. El conflicto intergeneracional	56

1.3.	La secuela: <i>Bienvenidos o Prohibido el Ingreso a los Intrusos</i>	60
1.3.1.	Sinopsis	60
1.3.2.	Paralelos y diferencias	63
CAPÍTULO 2: LA AFIRMACIÓN DEL INDIVIDUO EN EL CINE DEL		
ESTANCAMIENTO: <i>ROMANCE EN LA OFICINA</i>		67
2.1.	Contexto histórico	67
2.1.1.	Entre el autoritarismo y la frustración	67
2.1.2.	El cine del período del Estancamiento	71
2.2.	<i>Romance en la Oficina</i>	75
2.2.1.	Sinopsis	75
2.2.2.	Shura, la activista cuestionada	80
2.2.3.	Moscú, el otro personaje	84
2.3.	Las Secuelas	88
2.3.1.	<i>Romance Programado</i>	89
2.3.2.	<i>Soy la Más Encantadora y Atractiva</i>	92
2.4.	La afirmación del individuo frente al rol social institucional	96
2.5.	La identidad de la mujer soviética en el período del Estancamiento	102
2.6.	El fetichismo de la mercancía	111
2.7.	Apreciación general	115

CAPÍTULO 3 LA AFIRMACIÓN DE LA ESPERANZA EN UN PAÍS A LA DERIVA:	
NASTYA	117
3.1. Contexto histórico	117
3.1.1. Los años de la Perestroika	117
3.1.2. El cine de la desesperanza	119
3.1.3. La disolución de la Unión Soviética	122
3.2. <i>Nastya</i>	126
3.3. Una comedia cercana: <i>Ventana a París</i>	132
3.4. El retrato de la nueva sociedad rusa	135
3.4.1. Marginalidad y melancolía	135
3.4.2. La nueva ostentación	138
3.5. Los jóvenes sin referentes	141
3.6. La fidelidad a los propios valores	144
3.7. Una nueva ilusión para los nuevos tiempos	146
CONCLUSIONES	150
RECOMENDACIONES	157
BIBLIOGRAFÍA	159
ANEXO: PELÍCULAS ANALIZADAS POR ORDEN CRONOLÓGICO	180

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Ogurtsov, seguro y pomposo, prohíbe a la orquesta tocar.	32
Figura 2. La protesta de los músicos	45
Figura 3. Beso de Año Nuevo	54
Figura 4. Ogurtsov y la bailarina	56
Figura 5. Kostya, en el medio, es procesado ante el campamento de pioneros	61
Figura 6. Afiche de Bienvenidos o Prohibido el Ingreso a los Intrusos.	62
Figura 7. Ludmila Kalugina	75
Figura 8. Anatoly Novoseltsev aparece como un personaje frágil y temeroso frente a Ludmila.	76
Figura 9. Vera enseña a caminar a Ludmila	78
Figura 10. La nueva Ludmila impacta al personal a su llegada a la oficina.	79
Figura 11. Calles de Moscú, llenas de transeúntes en invierno	84
Figuras 12 y 13. Anatoly y Olga aparecen con similares rictus de dolor mientras se desplazan a la oficina en el transporte público.	86
Figura 14. Vera escucha con indiferencia las recomendaciones de Igor sobre cómo lucir más femenina	90

Figura 15	La nueva y radiante Vera acude a encontrarse con Igor	91
Figura 16	Nadya en el autobús	93
Figura 17	La nueva Nadya	95
Figuras 18 a 21	Las trabajadoras soviéticas se preocupan por su belleza	107-108
Figura 22	Samokhalov invita a Anatoly a subirse al Volga	112
Figura 23	Cantando en la corte de Iván El Terrible con Marlboro	114
Figura 24	La sencillez y la timidez de Nastya contrastan con la exuberancia de su amiga	127
Figura 25	Popes, payasos y otros invitados felicitan a Nastya	129
Figura 26	Pese al abrigo, la nueva Nastya tampoco es feliz	130
Figura 27	Alexander, a punto de caer al río	131
Figura 28	El vecino de Nikolai le muestra que han llegado a París	132
Figura 29	Nikolai y sus alumnos en Paris	133
Figura 30	Nikolay y sus amigos tratando de abrir un boquete en un muro que ocupa toda la pantalla.	134
Figura 31	Los pasajeros, entre ellos Alexander, no ven con buenos ojos la celebración en el metro	139
Figura 32	Le entregan a Nadya un abrigo robado de una casa	140

INTRODUCCIÓN

Desde inicios del siglo XX, el cine se convirtió en una de las actividades culturales que más impacto podía causar en la sociedad por diversos factores, como su carácter masivo, su capacidad para concentrar la atención del público y su pretensión de representar la realidad.

Mediante el cine se puede fomentar determinados comportamientos, denunciar problemas sociales, difundir estereotipos étnicos o inclusive promover una mística nacionalista. Con esos antecedentes, se comprende que un régimen totalitario como el soviético priorizara el control de la producción, distribución y exhibición de películas.

A primera vista, podría pensarse que dicho control permitiría solamente producciones que buscaran consolidar el poder del régimen, fomentando la adhesión del público y el rechazo a los opositores. De hecho, el cine que más se difundió fuera de la Unión Soviética tenía esta connotación política muy explícita, con películas que muestran la heroica gesta revolucionaria como las obras maestras de Eisenstein.

Sin embargo, los mismos estudios cinematográficos estatales producían también otro cine, menos solemne, menos político, destinado a entretener cotidianamente a la población: comedias, romances, aventuras, tramas policiales, producciones musicales. Las películas de todos estos géneros eran muy exitosas, siendo la Unión Soviética uno de los países con mayor asistencia a los cines a nivel mundial.

El Estado soviético era el productor de todas estas películas, por lo que representaban la perspectiva oficial del régimen sobre los valores deseables para la sociedad. Sin embargo, para que la película tuviera éxito, era fundamental que los protagonistas principales se comportaran de acuerdo a lo que el público esperaba. De esta manera, se garantizaba el ingreso de las taquillas, que resultaba muy importante para la actividad

cinematográfica. El régimen, empeñado en la industrialización en gran escala, buscaba mas bien que el cine se autofinanciara y por ello era prioritario elaborar películas con las que el público pudiera engancharse¹.

Por ello, el análisis de las películas soviéticas nos ayuda a comprender la manera cómo la sociedad percibía la vida familiar, los roles de la mujer y del varón, las diferencias generacionales, las relaciones entre vecinos y amigos, el funcionamiento de los espacios sociales como el colegio, la universidad o el trabajo. Resulta especialmente interesante estudiar hasta qué punto los valores promovidos por el régimen coexistían con aquellos valores tradicionales anteriores a la Revolución. También es posible analizar si se habían desarrollado en la sociedad otros valores distintos de los oficiales o los tradicionales.

En esta tesis buscamos demostrar cómo, además del doble reto de reflejar los paradigmas oficiales y los valores predominantes, algunos cineastas lograban también realizar críticas sociales en sus producciones.

Naturalmente, la elaboración de una película que fuera abiertamente crítica del régimen socialista era impensable. Inclusive un argumento que pudiera ser interpretado como una duda en el proyecto soviético podía implicar que la cinta fuera retenida y que el director fuera impedido de realizar nuevas producciones. En tiempos de Stalin, los peligros eran mayores y muchas personas vinculadas al cine (libretistas, camarógrafos, productores, funcionarios), perdieron la vida durante la brutal represión hacia los opositores del régimen. El propio Eisenstein sufrió la sospecha del régimen y varias de sus películas fueron prohibidas.

Sin embargo, en las siguientes páginas mostraremos cómo desde la muerte de Stalin varios cineastas pudieron expresar sus ideas críticas mediante la filmación de comedias

¹ Franciscon, p. 124.

que cumplieran con éxito el rol de entretener al público. Debido a que el argumento aparentemente no tenía trascendencia política, estas películas eludían con más facilidad los procesos de censura.

La ventaja de la comedia era que permitía cuestionar la normalidad sin la agresividad de una sátira política. De hecho, con mucha frecuencia, las situaciones cómicas eran aquellas que causaban sorpresa o desconcierto porque irrumpían en lo que se asumía como normalidad.

Una precisión que debo realizar es que algunas comedias soviéticas no encajan en las clasificaciones cinematográficas que prevalecen en otros países. En una misma película soviética pueden existir situaciones muy divertidas y luego un desenlace trágico, con escenas sangrientas. Por ello, en algunos casos, los analistas extranjeros han tenido que buscar términos especiales para clasificar a algunas películas soviéticas, como tragicomedia, comedia dramática, comedia triste o comedia realista. Probablemente, los cineastas no se preocupaban tanto por las clasificaciones, sino por presentar las contradicciones de la vida real, generando en el público diversas emociones.

En esta tesis analizaré cómo se presentaba la crítica social en las comedias soviéticas de tres períodos históricos muy distintos: el Deshielo, el Estancamiento y la disolución de la Unión Soviética. En los tres casos, los cineastas empleaban comedias con una trama sin aparentes connotaciones políticas (comedia romántica, de intriga estudiantil o de ciencia ficción).

El primer capítulo se ubica en la época del Deshielo (1953-1964), es decir los años que siguieron a la muerte de Stalin, cuando su sucesor, Nikita Krushev amnistió a millones de prisioneros políticos y denunció el culto a la personalidad que había deformado los principios del socialismo. Krushev condenó especialmente el uso del cine como mecanismo del culto a la personalidad.

La película elegida para representar el cine del Deshielo es *Noche de Carnaval* (1956), de Eldar Ryazanov, que busca denunciar los excesos de la intervención del poder en el arte y afirmar la felicidad de las personas sobre el autoritarismo y la rigidez de la burocracia tradicional. La película refleja la apertura existente con la caída del estalinismo, aunque no pretende cuestionar a la economía socialista ni al sistema soviético como tales, sino que considera que dentro de ese régimen es posible ser felices, disfrutar del deleite estético, del amor y de la vida.

El segundo capítulo se ubica en los años del Estancamiento (1964-1985), como se conoce al período que en que gobernaron primero Leonid Brezhnev por un largo período y luego sus más breves sucesores, Yuri Andropov y Konstantin Chernenko. Durante aquel tiempo, la Unión Soviética era reconocida como una superpotencia con influencia global, pero existían a su interior una serie de problemas latentes que no se resolvían y generaban el descontento de la población, debido a la mala calidad de vida y a la ausencia de libertades. Se mantenía la persecución de los disidentes y la censura había sido restablecida con fuerza en el ámbito cinematográfico, aunque sin llegar a la represión estalinista.

La película seleccionada para ilustrar este período es *Romance en la Oficina* (1977) también de Eldar Ryazanov, aparentemente una comedia romántica sin mayor profundidad, pero que permite mostrar los extremos a que llegaba la anulación de la personalidad de quienes vivían al servicio del Estado soviético. Se presentan los privilegios y las jerarquías sociales existentes, las dificultades de la vida cotidiana y la doble moral que atraviesa las instituciones públicas.

Finalmente, el tercer capítulo se refiere al período de la Perestroika y la acelerada disolución de la Unión Soviética (1985-1993), que terminaría con el sistema de censura, pero también con la producción cinematográfica centralizada en el Estado.

La película elegida para reflejar estos tiempos azarosos es *Nastyá* (1993), de Georgiy Daneliya, un director cuyas películas ya habían reflejado los periodos del Deshielo y el Estancamiento. En este caso, *Nastyá* muestra cómo la disolución de la Unión Soviética acarrea la desaparición del estado de bienestar, genera una profunda anomia y profundiza las divisiones sociales. Sin embargo, aunque la sociedad pareciera sumida en el caos moral sin mayores horizontes, todavía es posible para el individuo mantener los propios valores.

En cada caso, mostraré cómo el cine venía respondiendo al contexto social y político, al punto que cada una de estas películas hubiera sido impensable en un período diferente.

Las dos primeras películas fueron elegidas por el profundo impacto que tuvieron en la sociedad soviética, en su respectiva época, al punto que continúan siendo exhibidas en la televisión. La tercera tuvo un impacto menor, porque se produjo en un contexto en que la asistencia a los cines había disminuido sustancialmente, pero fue escogida porque representa una respuesta no solamente al momento histórico, sino a los planteamientos que las anteriores películas habían tenido sobre el rol del individuo, especialmente de la mujer.

Debo señalar que tanto Ryazanov como Daneliya fueron directores sumamente fructíferos y exitosos en la Unión Soviética y posteriormente en Rusia, logrando que a lo largo de sus largas carreras, sus obras fueran reflejando los diversos momentos que vivía la sociedad.

Sin embargo, lo más interesante es cómo las películas elegidas reflejan la posición del director respecto a cuál debería ser la conducta del ciudadano frente a los dilemas éticos que cada una de estas épocas generaban.



CAPÍTULO 1

EL ENFRENTAMIENTO AL AUTORITARISMO EN EL CINE DEL DESHIELO:

NOCHE DE CARNAVAL

1.1. EL CONTEXTO HISTÓRICO

1.1.1. El cine del período estalinista

Durante los años iniciales de la Revolución Soviética, algunos artistas creyeron que estarían ante una época de mayor libertad en cuanto a la creación², pero pronto el gobierno asumió el control directo de las expresiones artísticas, que debían estar orientadas de forma explícita a difundir los principios del comunismo y cumplir con determinados patrones artísticos³.

Entre las diversas expresiones culturales, era muy importante para el gobierno controlar el cine, porque debido a su carácter masivo era la expresión cultural con más impacto en la población. En aquellos días, además, todavía muchos rusos eran analfabetos, por lo que el cine era un mecanismo muy eficaz para que llegara mejor a las masas el mensaje del régimen⁴. La asistencia al cine es además un acto colectivo, como muchos de los actos que eran fomentados en la Unión Soviética, por lo cual permitía trazar políticas para moldear las concepciones de la población⁵. Además, dado que las exhibiciones cinematográficas se realizan en locales públicos, el cine es una actividad cultural en la que es mucho más factible establecer el control⁶.

² Berlín, p. 119.

³ Tcherneva cita las conclusiones del Congreso del Partido Comunista de 1919 (p. 19). Groys señala cómo se decidió la disolución de todas las organizaciones de los artistas de la efímera avant garde soviética. (p. 33).

⁴ Tcherneva, p. 22

⁵ Skradol, p. 33

⁶ Tcherneva, p. 6.

Debe señalarse que la misma preocupación por controlar los contenidos de las pantallas cinematográficas se estaba presentando al mismo tiempo en países bajo sesgos políticos muy diferentes, como en Alemania nazi y la Italia fascista. También en los Estados Unidos, pese a que se proclamaba la libertad de expresión, el cine tenía una carga ideológica muy fuerte en las películas de corte militar contra diversos adversarios (indígenas americanos, japoneses, alemanes). Más aún, en los años cincuenta se persiguió a muchos directores, libretistas y actores acusándolos de colaborar con el comunismo.

Por otro lado, es importante precisar que el cine, por su propia naturaleza, es una industria que requiere mucho presupuesto: existen costos elevados de producción que deben ser compensados mediante las ganancias de las taquillas. En el caso de la Unión Soviética, la influencia del Estado era total, porque había desaparecido la industria privada del cine y el Estado proporcionaba los medios materiales y financieros para las películas que producían los estudios estatales Mosfilm y Lenfilm⁷.

Muy pronto alcanzaron gran impacto dentro y fuera de la Unión Soviética las películas que presentaban las luchas revolucionarias como *La Huelga* (1925), *El Acorazado Potemkin* (1926), *Octubre* (1927) de Serguei Eisenstein, empleando técnicas expresionistas muy innovadoras.

Sin embargo, al consolidarse el régimen de Stalin (1927-1953) el Estado soviético rechazó el arte vanguardista que se había desarrollado en los primeros años de la Revolución, considerándolo decadente y occidentalizante, asumiendo que no era suficientemente explícito en transmitir los ideales del régimen⁸.

Al inicio de los años 30 se instauró como arte oficial de la Unión Soviética al llamado *realismo socialista* que asumía ser un arte comprensible para todas las personas, donde

⁷Tcherepanya, p. 2.

⁸Groys, p. 9.

los protagonistas eran los sectores populares, obreros y campesinos, hombres y mujeres⁹. En la pintura, la escultura o el cine del realismo socialista, ellos aparecían como héroes, mostrándose su valentía, su fortaleza física y su dignidad. Se les consagraba además como arquetipo de los diversos sectores de la sociedad, representados de manera idealizada, jóvenes, fuertes, sanos, atléticos, siempre solemnes o serios, muy pocas veces sonrientes¹⁰.

De hecho, pese al nombre empleado, el realismo socialista no pretendía una descripción de la realidad sino una visión idealizada de cómo ésta llegaría a ser alguna vez si se avanzaba en la construcción del socialismo¹¹. Explícitamente, se decía a los artistas que no debían mostrar la realidad como era, sino cómo debía ser¹², como si se tratara de representar una meta. De hecho, se trató de un proyecto estético que tenía por propósito contribuir a la producción de la futura realidad socialista que estaría caracterizada por la abundancia y el bienestar¹³.

Las imágenes de tanta gente próspera y feliz parecen propias del paraíso predicado por una religión laica¹⁴. Al evitarse toda visión crítica o menos aún pesimista el realismo socialista no era un arte de denuncia, como el realismo de las obras de Dickens o Zola, el cine neorrealista italiano o la literatura indigenista peruana¹⁵.

⁹ Castro, p. 4. Los gobiernos de Hitler y Mussolini también enfatizaban la fortaleza física de sus seguidores.

¹⁰ Los héroes del tiempo estalinista podían alcanzar inclusive habilidades sobrehumanas por el poder que les daba el sentido de su misión. (Groys, p. 59)

¹¹ Weggelar cita al ideólogo Anatoly Lunacharskiy quien sostenía que el realismo socialista no tenía que ser verdaderamente real (p. 10).

¹² Taylor, 1996, p. 602 cita también a Lunacharskiy.

¹³ Kupfer, p. 538.

¹⁴ De hecho, algunas imágenes de la feliz sociedad socialista se asemejan a las representaciones del paraíso que realizan los testigos de Jehová.

¹⁵ Aún las pinturas vinculadas a la Guerra Patriótica reflejaban muchas veces una atmósfera de felicidad colectiva (Castro, pp. 5 y 9)

En el ámbito cinematográfico, el realismo socialista implicaba realizar películas que fueran accesibles para la mayor parte de la población¹⁶. Las tramas debían optimistas, nacionalistas, con héroes que no dejaran duda sobre su compromiso con el socialismo. La misión explícita de las películas era generar orgullo en los hombres y mujeres soviéticos por la sociedad que estaban construyendo¹⁷. Por eso se filmaban películas sobre los esfuerzos revolucionarios o la Guerra Civil con una trama sencilla y directa que garantizaba una gran acogida en el público, como ocurrió con Chapaev (1934), sobre un líder campesino en la Guerra Civil.

En contraste, aunque las películas que Eisenstein había filmado tenían un mensaje explícito en favor de la Revolución, sus despliegues creativos no habían sido comprendidos masivamente por el público soviético y obtenían menos espectadores¹⁸.

El cine soviético debía mostrar la vida en su “desarrollo revolucionario”, como había señalado el Partido Comunista en 1932¹⁹, por lo que las películas también debían mostrar los éxitos materiales de la Revolución, es decir el crecimiento industrial y los avances de la agricultura colectiva. En realidad, estos éxitos no se habían producido aún, pero las películas buscaban mostrar esa realidad futura como si fuera actual²⁰.

Probablemente, la mejor forma en que se puede apreciar cómo funcionaba el Realismo Socialista en el ámbito cinematográfico eran las comedias musicales que tuvieron un alcance masivo durante los peores años del estalinismo. Efectivamente, este género que mostraba prosperidad y alegría se desarrolló en medio de la carestía, la hambruna,

¹⁶ La primera conferencia del Partido Comunista sobre cine urgió a los directores a que sus películas fueran comprensibles para millones (Taylor, 1996, p. 601).

¹⁷ Castro, p. 8

¹⁸ Wagner, p. 129

¹⁹ Graham, 2003, p. 123.

²⁰ Castro, p. 6. En *Tractoristas* existen largas escenas que ilustran la prosperidad de las zonas agrícolas de Ucrania, incluyendo mesas llenas de comida. *Los Cosacos de Kubán* muestra la abundancia en que vivían los integrantes de los koljós o granjas colectivas. *La Caída de Berlín* inicia mostrando los records mundiales de las fábricas soviéticas.

las persecuciones y el Gran Terror que caracterizaron la década de los treinta en la Unión Soviética, donde también la actividad cinematográfica podía ser muy arriesgada²¹.

Sin embargo, este mismo contexto explica el éxito que tuvieron los musicales²². Estas producciones lograban entretener al público que enfrentaba situaciones muy duras y que podía relajarse con una trama sencilla, personajes simpáticos y canciones pegajosas²³. El musical es un género donde el público acepta que está frente a una situación irreal, en que los personajes interrumpen sus acciones para cantar y bailar, muchas veces según música extradiagética²⁴. Al mismo tiempo, las comedias musicales lograban afianzar el proyecto político del régimen, generando esperanza en el desarrollo que obtendría la Unión Soviética.

La combinación de aceptación de lo irreal y una perspectiva optimista propia de los musicales terminaba coincidiendo con las premisas del Realismo Socialista respecto a la próspera sociedad que habría en futuro²⁵. Muchas comedias musicales como *Volga Volga* (1938), *Tractoristas* (1939) o *Los Cosacos de Kubán* (1950) presentaban una visión ideal y próspera de la vida rural soviética, retratada con mucho realismo con escenas panorámicas de la actividad de las granjas colectivas, grandes caravanas de camiones, concurridas ferias y centenares de extras²⁶. En un contexto de gran estrechez, el público aceptaba que los personajes de los musicales vivieran en la abundancia, porque se trataba de la meta a la que debía llegarse.

²¹ Kupfer, p. 537.

²² Sobre el rol que tuvieron también los musicales en Estados Unidos durante la Depresión, véase Salys, p. iii. En el Perú, durante los peores años del conflicto armado y la crisis económica, tuvo mucho éxito el programa Nubeluz, que efectivamente era una manera de alejarse de la realidad.

²³ Wagner, p. 130. Taylor, 1996, p. 603.

²⁴ Kupfer, p. 538-9.

²⁵ Weggelar, p. 10.

²⁶ Anderson, p. 41. En *Los Cosacos de Kubán*, hay una larga y detallada presentación sobre la cantidad de mercaderías a las que tienen acceso los campesinos: pañoletas, zapatos, bicicletas, libros, radios, automóviles.

Otra particularidad de los musicales estalinistas era el énfasis en el contexto social. La felicidad no era alcanzada solamente por la pareja de protagonistas, como en los musicales de Hollywood, sino por todo el entorno, en una especie de utopía socialista. Para la lógica del régimen soviético, era imposible que una pareja fuera feliz si la sociedad no avanzaba en el desarrollo productivo²⁷.

Por eso, en los musicales estaban paralelamente presentes dos temas: la misión y el amor. Normalmente, la misión (la construcción de la sociedad soviética) era la trama más importante porque la historia romántica era predecible y los aparentes obstáculos se solucionaban sin mayor dificultad. De hecho, las canciones optimistas y pegajosas no se referían a un tema sentimental, sino a la afirmación de la sociedad soviética²⁸.

Esta afirmación de la sociedad estaba presente en las películas del realismo socialista a través de la afirmación personaje colectivo. Este elemento también había estado presente en las películas de Eisenstein: por ejemplo, en *La Huelga*, todos los personajes son colectivos: los trabajadores, los empresarios, los policías, los espías. Ni siquiera conocemos el nombre de alguno de ellos, porque no es importante para el desarrollo de la trama.

De esta manera, los trabajadores de la fábrica son un protagonista colectivo, que sabe enfrentar la adversidad con heroísmo, tanto los abusos de los patrones como las privaciones que les genera la huelga. Finalmente, todos mueren asesinados por la policía y esta muerte busca sensibilizar al público sobre los hitos que existen en el proceso de lucha de los trabajadores. Esa es la misma lógica de los marineros, los

²⁷ Berlin analiza cómo estas nociones de responsabilidad social ya existían en la mentalidad rusa presoviética (p. 220). Al respecto, véase también Salys, pp. 7-8, que presenta la reflexión de Chukray, director de películas tan fuertes como *La Balada de un Soldado* y *El 41*.

²⁸ Taylor, 1996, p. 607.

soldados y la población de Odessa en *El Acorazado Potemkin*, que también termina en una violenta masacre²⁹.

El personaje colectivo estaba en marcado contraste con el cine de Hollywood, construido sobre la base del protagonista individual, con todos sus conflictos y vicisitudes. La trama de las películas estadounidenses puede implicar que el individuo logre desafiar un entorno hostil, como en el western, o que una pareja supere diversas dificultades para lograr la felicidad, pero siempre se trataba de resaltar protagonistas específicos. Aún aquellas tramas que presentaban un conflicto social lo hacían desde la base de cómo afectaba a personajes individuales y esa afectación es la que emociona al público³⁰.

En cambio, la noción del personaje colectivo implica que solamente se lograrán los cambios sociales deseados cuando cada persona diluya su individualidad en un grupo humano que actúa con una sola voluntad, construir la sociedad socialista. Esta disolución de la individualidad era el mensaje que se quería transmitir al público.

Por eso, las comedias musicales estalinistas también se caracterizaban por el personaje colectivo, en el que se diluyen todas las individualidades: se enfatizaba la felicidad de todos en la aldea, con muchos coros, con frecuencia separados por sexos. La historia de amor de los protagonistas pasaba pronto a segundo plano mientras los coros insistentemente aludían a la felicidad colectiva³¹.

Finalmente, otro elemento del cine estalinista era la propia figura del líder. Como se sabe, Stalin centralizó el poder en su persona, enfrentando mediante el terror a todo el

²⁹En la época en que Eisenstein dirigió estas películas ya se había producido el Terror Rojo que originó decenas de miles de muertos en ejecuciones sumarias. Sin embargo, solamente hacia fines de la Perestroika el cine soviético presentó estos hechos. Hasta entonces, las víctimas de violencia indiscriminada y brutal eran siempre los revolucionarios.

³⁰Por ejemplo, en películas como *El Nacimiento de una Nación* o *Lo Que el Viento se Llevó*, la atención está claramente puesta cómo los acontecimientos sociales afectan a los protagonistas.

³¹Anderson, p. 46. Así sucede con *Tractoristas* y *El Circo*, que terminan en felicidad colectiva.

que pensara distinto, muchas veces dentro del propio Partido Comunista. De esta manera, el arte se fue alineando también para afirmar su poderío personal, lo que se veía en los museos, la pintura, la literatura, el teatro y el cine. Inclusive el máximo galardón de las artes era el denominado Premio Stalin, que fue otorgado a películas como *Chapaev*, *El Circo*, *Volga Volga*, *Los Cosacos de Kuban* y *Alejandro Nevski*.

Igualmente, el propio Stalin aparecía como referencia en diversas películas. Por ejemplo, en *La Conspiración de los Malditos* (1950), mientras se describe la lucha del pueblo de un país europeo contra los grupos fascistas, apoyados por Estados Unidos y la Iglesia Católica, los protagonistas abiertamente ensalzan al camarada Stalin como su referente para el futuro. En *La Caída de Berlín* (1950) Stalin, representado por un actor, tiene un gran protagonismo, tanto en la guerra como en la vida personal de los protagonistas. El personaje principal es recibido por Stalin y la protagonista señala que Stalin es el autor de la prosperidad y la libertad que supuestamente disfrutaban los habitantes de la Unión Soviética. La película termina con el himno: “¡Gloria a Stalin!” y su afirmación como líder mundial cuando le rinden pleitesía en Berlín ciudadanos de muchos países.

Las menciones a Stalin también se producen en las películas musicales: en *Tractoristas* (1939) su nombre es reiterado en las canciones patrióticas de la película, resaltándose que los personajes obedecerán sus órdenes para defender a Rusia. Resulta interesante también el caso de *El Circo* (1936), una comedia musical con mensaje antirracista, donde la protagonista, una estadounidense perseguida en su país por tener un hijo negro, encuentra finalmente acogida en la Unión Soviética. La escena culminante es cuando ella participa en una manifestación patriótica, presidida por la

imagen de Stalin. En medio del culto a la personalidad existente, era imposible desligar al régimen soviético de la figura del dictador³².

En *Volga-Volga*, aparece la gigantesca estatua de Stalin a la entrada de Moscú, los músicos son rescatados por el gran barco José Stalin y en los últimos minutos, aparece una alusión casi siniestra cuando los personajes cantan “La risa te puede curar, la risa te puede matar” y que hay que eliminar la basura de los mezquinos y oportunistas.

Pese al éxito que tuvieron todas estas películas, en realidad se filmaban muy pocas durante el estalinismo debido al temor que generaba la censura. Además, en el ámbito cinematográfico también se experimentaba el terror, la sospecha y la desconfianza. Durante el período más sanguinario, el jefe de la Dirección General de Cine fue fusilado y el director de Mosfilm terminó en prisión³³.

El propio Eisenstein fue víctima de la sospecha, porque sus despliegues de creatividad no estaban realmente alineados al realismo socialista. Se le impidió la exhibición de su película *El Prado de Bezhin*, a pesar que, como las anteriores, buscaba respaldar la Revolución, pero su expresionismo era considerado inadecuado³⁴. Similar suerte corrió la segunda parte de *Iván El Terrible* (1946) que supuestamente aludía veladamente a Stalin³⁵. Finalmente, Eisenstein no pudo realizar nuevas películas y falleció en 1948 de un infarto a los cincuenta años, aparentemente a causa de las muchas tensiones padecidas.

³² La película *Cielo Espejado* filmada diez años después de la muerte de Stalin muestra con claridad cómo la sociedad soviética vivía esta época. Es revelador que en la sala de reuniones de los trabajadores soviéticos existiera una imagen de tamaño natural de Stalin. Igualmente, cuando los personajes saben que el líder ha muerto, sienten gran expectativa porque confían en que terminarán las políticas más represivas.

³³ Franciscon, p. 133.

³⁴ Franciscon, p. 127. Igualmente, en esa época ya no era tan adecuado para la imagen del régimen enfatizar el conflicto entre padres e hijos y mostrar como un hecho positivo el saqueo de una iglesia.

³⁵ Berlin, p. 120.

La prematura muerte de Eisenstein es un símbolo de la crisis a que había llegado el cine soviético debido al autoritarismo y la censura. Mientras en los años 20 se podían filmar más de cien películas al año, bajo Stalin era raro el año que superaran las veinte. En 1951 se filmaron apenas nueve películas³⁶.

1.1.2. El Cine del Deshielo³⁷

Con la muerte de Stalin a comienzos de 1953, se produce un quiebre del régimen de terror que existía en la sociedad soviética y muy pronto su sucesor Nikita Krushev toma decisiones fundamentales como la amnistía a más de un millón de prisioneros políticos, en su mayoría reclusos en campos de concentración en Siberia. En febrero de 1956 Krushev denuncia abiertamente el culto a la personalidad de Stalin como una deformación del verdadero socialismo³⁸. Krushev señala explícitamente que el cine soviético había servido para afirmar este culto a la personalidad³⁹, denunciando a *La Caída de Berlín* como uno de los peores ejemplos, con lo cual la película fue retirada de circulación, como también varios de los musicales preferidos por Stalin⁴⁰.

De esta manera, se plantea por primera vez en más de dos décadas la posibilidad de una sociedad socialista sin el terror aplicado por Stalin y sin los niveles de permanente censura y autoritarismo. Esta apertura se refleja también en el cine que producían los estudios Mosfilm y Lenfilm, que comenzaron a trabajar en muchas películas⁴¹.

³⁶ Tcherepanya, p. 3.

³⁷ En la película *Cielo Despejado*, aparecen escenas de un deshielo en Siberia para graficar los cambios que se producirían tras la muerte de Stalin.

³⁸ Tcherepanya, p. 6.

³⁹ Weggelar, p. 10.

⁴⁰ Ese también fue el destino de *Los Cosacos de Kubán* (Salys, pp. 6-7).

⁴¹ Se incrementó notablemente el número de películas, hasta alrededor de 150 por año al final del Deshielo (Weggelar, pp. 3-4).

Al comparar las películas del Deshielo con sus predecesoras estalinistas puede identificarse varios cambios radicales en las formas, los contenidos, los mensajes a transmitir y el énfasis en el individuo

A nivel de las **formas**, en el cine soviético vuelve a asumirse una gran creatividad para expresarse, como había hecho Eisenstein. Un ejemplo muy visible es Mikhail Kalatozov, con películas de alta calidad dramática y muchos recursos expresionistas como *Pasaron las Grullas* (1957), que ganó el festival de Cannes, *Carta no Enviada* (1960) y *Soy Cuba* (1964). El manejo de la cámara, los diferentes planos, la iluminación son impactantes⁴². Lo más interesante es que apenas unos años antes, Kalatazov filmaba películas acartonadas y mediocres como la ya mencionada *La Conspiración de los Malditos*.

A nivel de los **contenidos**, aparecen tramas mucho menos ideologizadas, que obtienen gran éxito en las taquillas, especialmente las comedias. De esta manera, en *Viaje a Rayas* (1961), *Operación Y* (1965), *La Prisionera del Cáucaso* (1966) o *El Hombre del Brazo de Diamante* (1969), disminuyen considerablemente o simplemente desaparecen las referencias al proyecto socialista.

A nivel de los **mensajes**, se cambia la confrontación con el mundo capitalista para pasar a películas con un mensaje explícitamente pacifista⁴³. Este es muy visible en películas bélicas como *Pasaron las Grullas*, *La Balada de un Soldado* (1959), *El Destino de un Hombre* (1959) o *Cielo Despejado* (1961) donde se enfatiza las desastrosas consecuencias de la guerra hacia los soldados y hacia la población civil. Es interesante como en las dos primeras películas los alemanes jamás aparecen y mas bien los personajes que llevan a cabo acciones condenables son rusos.

⁴² Weggelar, p. 36.

⁴³ Weggelar, p. 14.

Igualmente, el mensaje pacifista está presente en otras películas de la época que representan la vida cotidiana como en *Tengo Veinte Años* (1965) donde los jóvenes brindan por el desarme, que implica más bien aceptar que la Unión Soviética no necesariamente predominará a nivel mundial.

En ese contexto, existe una visible **apertura hacia el resto del mundo**, rompiéndose la perspectiva estalinista que exaltaba la cultura rusa y rechazaba la “actitud servil ante la cultura occidental”⁴⁴. Por eso, la trama podía desarrollarse fuera de la Unión Soviética, con adaptaciones literarias exquisitas como *Otelo* (1956), *Don Quijote* (1957) y *Hamlet* (1964) que recibieron muchos premios internacionales. Al mismo tiempo, esas obras eran una forma de explorar los límites de lo permitido, porque se podía romper con las reglas del Realismo Socialista, al mostrar una sociedad muy distinta del mundo soviético⁴⁵.

De igual manera, a partir del Deshielo, en las películas ambientadas en la Unión Soviética existe una creciente presencia de elementos foráneos reflejando cómo estaban presentes en la realidad. Muchos personajes hablan, aprenden o enseñan inglés⁴⁶, otros disfrutaban de música occidental o latinoamericana⁴⁷ e inclusive están quienes han viajado por el mundo como el joven diplomático de *Tres Más Dos* (1962).

A nivel del **énfasis en el protagonista**, muchas películas del Deshielo se alejan del personaje colectivo para centrarse en personajes específicos, con tramas románticas y dilemas morales. En películas que enfatizan los avances en el desarrollo industrial y la productividad como fruto del esfuerzo colectivo, la trama se centra en los conflictos

⁴⁴ Tcherneva, p. 34.

⁴⁵ Kenez, citado por Wagner, p. 123.

⁴⁶ En *Yo Paseo por Moscú*, un personaje aprende inglés y otro “orienta” en el mismo idioma a un turista japonés. En *Nos Vemos el Lunes* (1968), toda la discusión entre la profesora y sus alumnos se realiza en ese idioma. En *Caballeros de Fortuna* (1972), el personaje interpretado por Eugeny Leonov pone a sus compañeros a aprender inglés para pasar el tiempo. En *Tres Más Dos*, el diplomático se hace pasar por extranjero hablando inglés para obtener una mesa reservada.

⁴⁷ *Noche de Carnaval*, *Yo Paseo por Moscú* y años después en *Moscú no Cree en Lágrimas* (1979) o *Carnaval* (1981).

individuales de cada uno de los protagonistas, como vemos en *Primavera en la Calle Zaverskaya* (1956), *Altura* (1957) o *Las Chicas* (1962).

Aún las películas bélicas cambian para centrarse en personajes individuales que viven una serie de conflictos, como el joven Aliosha en *La Balada de un Soldado*, el aviador en desgracia en *Cielo despejado* o el atribulado protagonista de *El Destino de un Hombre*⁴⁸.

Al mismo tiempo, en muchas películas del Deshielo se afianza la **ruptura del mandato de austeridad**. La moral soviética tradicional había planteado la necesidad de sacrificarse, aceptando una vida austera, sin consumo o ilusiones de prosperar. A fines de los años treinta, comienza a mostrarse más la prosperidad y a ser percibido favorablemente el consumo.

Naturalmente, esta situación se altera con las privaciones generadas por la II Guerra Mundial, pero con el Deshielo, se produce una abierta reivindicación del consumo, el tiempo libre, la diversión, lo cual se aprecia también en el cine. De esta manera, se aprecia cómo se desarrolla la industria de la moda (*Una Chica sin Dirección*, 1957), las personas tienen vacaciones en la playa (*Viaje a Rayas*, *Tres Más Dos*) o en el extranjero (*El Hombre de Brazo de Diamantes*), bailan twist (*La Prisionera del Cáucaso*) y música occidental (*Lluvia de Julio* (1967) *Yo tengo 20 años*, *Cuidado con el Coche*).

De esta manera, según indica Tcherneva, mientras durante el régimen de Krushev el nuevo Estado soviético buscaba promover películas que representaran la liberación respecto al terror estalinista, también se producía una liberación de la representación⁴⁹, surgiendo contenidos muy diferentes que los cineastas buscaban mostrar, con nuevos énfasis y técnicas cinematográficas.

⁴⁸ Weggelar, p. 29.

⁴⁹ Tcherneva, p. 13.

1.1.3. La Comedia Soviética

Desde el Deshielo, en el cine soviético se produjeron numerosas comedias, que tuvieron mucho impacto en la sociedad y hasta la fecha siguen teniendo gran audiencia en la televisión rusa y en internet.

Muchas de estas comedias lograron presentar una visión satírica de la sociedad mediante el contraste entre la realidad cotidiana y una situación irreal: una transformación mágica, una sucesión inverosímil de coincidencias (o desgracias) o inclusive un viaje en el tiempo o en el espacio. La contraposición entre estas situaciones irreales con la supuesta normalidad producía una disonancia que a su vez desencadenaba la risa⁵⁰.

Uno de los elementos irreales más utilizados en las comedias era la introducción de un personaje totalmente exagerado en sus características, que contrastaba con el comportamiento predecible y estandarizado que tenían los demás. Así sucede con el bondadoso ladrón de automóviles en *Cuidado con el Coche* (1966), el estudiante Shurik que aparece en *Operación Y* y *La Prisionera del Cáucaso*, la joven cocinera en *Las Chicas* y muchas otras películas.

En ese contraste siempre se favorecía al personaje que se porta de forma inusual, aunque a veces pudiera parecer irreverente o transgresor. De hecho, algunos protagonistas presentan cierta ambigüedad moral, no son claramente buenos o malos, como se pretendía en el Realismo Socialista. Un personaje frecuente era quien llamaríamos el “vivo”, normalmente alguien que pretendía engañar o hacerse pasar por otro⁵¹. En realidad, esta situación era muy común en la sociedad soviética, para así

⁵⁰Sobre las teorías que consideran que la risa se origina por una incongruencia entre dos lógicas que coexisten, véase Graham, 2003 p. 20.

⁵¹Algunos ejemplos de estos mentirosos simpáticos son Dettochkin en *Cuidado con el Coche*, todos los personajes de *Tres Por Dos*, Gricha o los músicos en *Noche de Carnaval*, los niños enfermos en *Bienvenidos* o el ladrón en *Iván Vasilievich Cambia de Profesión*. El propio Andrey Mironov representa a un malhechor simpático en *El Brazo de Diamantes*.

poder obtener algún beneficio. De hecho, hasta en el cine ruso actual aparece esta constante. Probablemente, dado que era un comportamiento muy extendido, en la película el impostor terminaba siendo muchas veces descubierto, pero no era realmente castigado⁵².

Mas bien, el contraste entre el personaje excéntrico o transgresor y los personajes “normales” permitía criticar la normalidad. De hecho, conforme avanzaba la trama, los personajes risibles o ridículos de la película venían a ser los “normales”. Con mucha frecuencia, se trataba de personajes con autoridad, como policías, autoridades educativas o vigilantes ciudadanos.

En muchas comedias, además, un mecanismo para reforzar la representación de la “normalidad” de la sociedad, era presentar a un grupo amplio de personas con el mismo comportamiento o hasta los mismos diálogos actuando como un personaje colectivo o un coro⁵³. Resulta interesante que se adapta para fines humorísticos el elemento del personaje colectivo, que en las películas de Eisenstein o del estalinismo servía mas bien para reforzar la noción de lucha conjunta por la causa revolucionaria.

Desde nuestro punto de vista, la libertad que tuvieron los cineastas soviéticos para introducir todos los elementos de crítica social en sus comedias surgió con la película *Noche de Carnaval*, que en su momento fue la película más taquillera de la historia del cine soviético. Esta película fue un hito para generar confianza en directores y productores respecto a las películas que podían hacerse. Como se verá en las siguientes líneas, Eldar Ryazanov buscó que la libertad artística primara sobre la

⁵² En *Yolki*, una reciente película rusa de ambiente navideño, todos los personajes luchan para que no se descubra la mentira que ha dicho una niña pretenciosa. En la tradición del cine occidental, la ayudarían a reconocer que mintió y a pedir perdón.

⁵³ Por ejemplo, en *Yo Paseo por Moscú*, todos los transeúntes mayores son presentados como amargados, frente a los joviales protagonistas. En *Operación Y*, una y otra vez los pasajeros se arremolinan para subir a un autobús y dejan de lado al bondadoso Shurik.

obediencia ciega a la autoridad y enfrentó de manera abierta los mandatos de moralismo y austeridad que habían primado durante el periodo estalinista.

1.2. NOCHE DE CARNAVAL⁵⁴

1.2.1. Sinopsis

Diciembre de 1956. Los jóvenes integrantes de la Casa de la Cultura de una ciudad rusa están preparando una divertida celebración de Año Nuevo con muchos números musicales, artísticos, cómicos y de magia. La coordinadora de los preparativos es la animosa Lena Krylova, de quien está perdidamente enamorado uno de los trabajadores, el electricista Gricha. Sin embargo, ella lo considera demasiado tímido y se resiste a aceptarlo porque él no habla con claridad de sus sentimientos.

Pocos días antes del Año Nuevo, se nombra un director interino, Serafin Ogurtsov, quien convoca a una reunión a Lena y a los demás responsables de la celebración. Ogurtsov les señala que la acorde debe realizarse de manera acorde con la seriedad soviética. Para ello, busca moderar el ánimo celebratorio: dispone que el momento principal sea la lectura del informe sobre las actividades de la Casa de la Cultura y que se realice luego una conferencia sobre un tema científico.

Inmediatamente, Ogurtsov inspecciona los ensayos de los diferentes números artísticos y se disgusta cuando encuentra falta de seriedad o connotaciones poco educativas. A una pareja de payasos les ordena que aparezcan sin maquillaje y con sus nombres reales y denuncien con seriedad los problemas morales de la sociedad. Igualmente, rechaza un espectáculo de ballet porque las piernas de la bailarina son mostradas desnudas por los aires. Lena le explica que el ballet es una alegoría a la juventud, pero él insiste que no es un espectáculo adecuado y que no se realizará la presentación.

⁵⁴ Para versión con subtítulos en castellano, véase la referencia en la Bibliografía.

En cuanto a la orquesta principal, que ensaya una pieza de jazz, les reprocha que su música “no proporciona nada” y le dice a los músicos que deben buscar un repertorio más serio, como se aprecia en la figura 1.

Figura 1

Ogurtsov, seguro y pomposo, prohíbe a la orquesta tocar.



Imagen tomada de *Noche de Carnaval*. Ryazanov, Eldar, 1956.

Como el director y los músicos protestan, tocando sus instrumentos a la vez, Ogurtsov decide sancionarlos y cancelar su presentación. En su lugar, plantea que sean reemplazados por la orquesta de jubilados de un establecimiento cercano.

Las disposiciones de Ogurtsov causan mucha contrariedad en los jóvenes, que estaban entusiasmados preparando la fiesta. Uno de ellos plantea quejarse ante el camarada Telegin, que ocupa un cargo superior y a quien Ogurtsov teme, pero Lena dice que ellos son muy débiles para ser escuchados. Por eso, ella plantea mas bien que le dirán a

Ogurtsov que aceptan todas sus indicaciones, pero que en realidad no cumplirán ninguna.

Efectivamente, durante la celebración de Año Nuevo, los jóvenes emplean diversas estratagemas para sabotear los planes de Ogurtsov, pero siempre de manera festiva.

Cuando él se dispone a ingresar al auditorio, pretenden que es un desconocido, disfrazado de Ogurtsov y se lo llevan para celebrar. Luego, emborrachan al conferencista que había invitado para hablar de la vida en Marte. Después, con la ayuda de un mago, le quitan el discurso a Ogurtsov y cuando por fin él logra presentarse ante el público, en lugar del texto encuentra en su bolsillo una paloma y unos pañuelos de colores. La gente se ríe a carcajadas, porque cree que Ogurtsov está haciendo intencionalmente una presentación burlona.

Al mismo tiempo, los jóvenes logran presentar todos los números previstos, siendo culminantes las dos canciones de Lena, similares a un musical estadounidense, y la intervención de la orquesta de jazz que Ogurtsov había vetado, con los músicos inicialmente disfrazados como ancianos que realizan una serie de números acrobáticos mientras tocan.

Ogurtsov termina atrapado en una caja que es llevada por los aires, mientras el público se divierte, siempre pensando que es parte del espectáculo.

Furioso, Ogurtsov le dicta una carta a su asistente pidiendo un proceso disciplinario contra los insubordinados, pero sus palabras se transmiten al público por un altavoz y la gente cree que es una nueva broma

El público entonces se lanza un frenesí de baile y alegría, en medio del cual Lena acepta por fin a Gricha. Ambos se besan, en medio de la felicidad apoteósica por el nuevo año. Sin embargo, cuando la película parece haber terminado y ya aparece la palabra *конец* (*konez*, fin), irrumpe nuevamente en la pantalla Ogurtsov, vestido con abrigo

como si estuviera en la calle, para señalar que él no ha autorizado nada de lo que apareció en la película. Solamente entonces aparecen las palabras *конец фильма* (*konez filma*, fin de la película).

1.2.2. Análisis general

El primer aspecto a considerar en *Noche de Carnaval* es que no se trata de una película producida por un estudio cinematográfico privado, sino por Mosfilm, una entidad estatal, por lo que su contenido responde a las directivas del nuevo gobierno.

Pocos meses antes de la filmación de la película, Nikita Krushev había denunciado el autoritarismo de Stalin, el culto a la personalidad y las masivas violaciones a los derechos humanos. El propio director de Mosfilm, Iván Pyriev, autor de varios célebres musicales, había conocido en persona la arbitrariedad del régimen estalinista.

Por eso, la película quiere evidentemente marcar un cambio de época, al ridiculizar a un funcionario mediocre que pretende interferir con el arte, censurando todo lo que no comprende o es incapaz de valorar. En teoría, pudo haberse elaborado una película dramática para denunciar lo que había ocurrido durante el estalinismo, pero probablemente aún la sociedad soviética no estaba preparada para una confrontación tan fuerte.

La película entonces resulta ser una fábula, donde nunca se menciona a Stalin, pero el sentido queda claro para los espectadores. Es interesante además que el género empleado para ridiculizar al estalinismo fuera precisamente el más representativo de ese período, como es la comedia musical.

Varias décadas después, resulta sorprendente el desenfado que muestra la película, tomando en cuenta que el humor había sido muy peligroso durante el estalinismo: miles de personas terminaron enviadas a campos de concentración porque simplemente

contar chistes sobre el gobierno era considerado delito de agitación antisoviética, previsto en el Código Penal⁵⁵. Sin embargo, desde el inicio de la Unión Soviética, se pensó que el humor podía ser un mecanismo para enfrentar aspectos negativos de la vida social⁵⁶, siguiendo la línea de Gogol y otros autores clásicos rusos. El propio Stalin usaba el mecanismo de la burla y la ridiculización para consolidar el rechazo general hacia sus adversarios⁵⁷.

De esta manera, el uso del humor era también un mecanismo para generar identidad colectiva⁵⁸, es decir, se ubica a una persona o un grupo como objeto de risa y quien se ríe busca así posicionarse muy distinto de ese objeto, que merece burla y menosprecio⁵⁹.

En *Noche de Carnaval*, el objeto de risa es el censor mediocre y autoritario y se le ridiculiza tanto que se evita toda posibilidad de simpatía hacia él. Por eso, una y otra vez, a lo largo de la película vemos a Ogurtsov ridiculizado, atrapado (literalmente), nuevamente ridiculizado, nuevamente atrapado hasta, literalmente, ridiculizado en la última escena. El recurso a situaciones físicas, como caídas o encierros permite eliminar la pomposidad de un personaje autoritario⁶⁰ y así acentúa su exposición como objeto de risa.

⁵⁵ Graham, 2003, p. 8. Aún en tiempos de Krushev o Brezhnev habría sanciones por lo mismo.

⁵⁶ Graham, 2003, p. 21

⁵⁷ Skradol, p. 36

⁵⁸ Skradol, p. 28.

⁵⁹ Tanto en el bullying como el humor racista o xenofóbico se muestra cómo se busca aislar a la víctima, de manera que quien se ríe toma total distancia de ella. Ejemplos abundan, desde la ridiculización de los afroamericanos en *El Nacimiento de una Nación*, hasta *El Negro Mama* elaborado por Jorge Benavides en el Perú. De hecho, en *La Paisana Jacinta*, el efecto en la población andina era que nadie quería ser como Jacinta. El nazismo también ridiculizaba a los judíos, así como Stalin buscaba ridiculizar a los enemigos de la Unión Soviética.

⁶⁰ Igor Ilynsky, el actor que representa a Ogurtsov ya había padecido tropiezos similares con su personaje en *Volga Volga*. Las caídas y tropiezos para ridiculizar al sujeto autoritario fue un recurso que también empleó Chaplin en *El Gran Dictador*.

De esta manera, el uso del humor consolida en el público una percepción de superioridad respecto del carácter limitado y el comportamiento rígido de un burócrata⁶¹. Por eso se muestra que Ogurtsov no sabe que un cuarteto está compuesto por cuatro artistas y confunde la declaración de amor de Gricha con una obra de Shakespeare. De esta forma, parece absurdo que una persona con esas características esté a cargo de la evaluación de las expresiones culturales, pero esta situación absurda sin duda había ocurrido durante el estalinismo.

A lo largo de la película, las disposiciones de Ogurtsov reflejan una continua reducción al absurdo: los payasos no deben hacer reír, las bailarinas no deben bailar, al cuarteto hay que aumentarle cantantes. Sin embargo, el mismo absurdo se ve en las respuestas de los jóvenes: los músicos se disfrazan de ancianos, el conferencista baila ebrio en lugar de dar su charla. Esta recurrencia a lo absurdo es una característica del humor soviético, que a mi modo de ver se debe a que la vida cotidiana coexistir con situaciones de ese tipo⁶².

Resulta muy interesante cómo cuando Ogurtsov pretende denunciar la insubordinación de los jóvenes, el público que lo escucha cree que es una broma y estalla en carcajadas. De esta manera, se busca que el otro público, el real, los asistentes al cine, se ría y pierda el temor frente a lo que hasta hace unos años eran acusaciones reales que costaban la vida o la libertad a muchas personas. La situación se repite cuando hacia el final de la película Ogurtsov exige un proceso disciplinario para los infractores, generando nuevas carcajadas. Más que denunciar los antiguos juicios se les presenta como objeto de burla.

⁶¹ Graham, 2003, p. 20

⁶² Graham, 2003, p. 17.

De esta manera, *Noche de Carnaval* busca que el público perciba que en la Unión Soviética post-estalinista existe libertad para la creación artística y, en general, para la vida de los ciudadanos.

Junto con el humor, el otro mecanismo que se emplea para afirmar que se vive una época diferente es el contexto de una celebración de Año Nuevo. De esta manera, el momento cumbre de la película es la canción “Cinco Minutos”, entonada por Lena, que es el tema musical principal de la película. Aunque la letra se refiere específicamente a la llegada del Año Nuevo, tal es la euforia que se produce entre los asistentes que pareciera aludir a todo un “tiempo nuevo”. El “tiempo viejo” que debe quedar atrás es la época de Stalin, y su mentalidad representada por Ogurtsov. Esta misma euforia aparece también en las escenas del baile final.

Igualmente, para ridiculizar la obsesiva intervención de los censores estalinistas en las actividades culturales, se presenta la sucesiva supervisión que realiza Ogurtsov de los diversos géneros (ballet, canto, música, payasos). En realidad, así era como efectivamente los censores evaluaban cada espectáculo para ver si cumplía las premisas del realismo socialista. De esta manera, también las propias películas eran revisadas, corregidas y vueltas a filmar una y otra vez. Las críticas que Ogurtsov hace a los artistas muestran cómo se condenaba la innovación, el humor, la irreverencia y con mayor razón la provocación.

Los promotores del realismo socialista pretendían además que el arte tuviera siempre un mensaje ideológico claro y específico⁶³, por lo que a Ogurtsov le disgustaba todo arte que no tuviera “sentido” explícito y “no aportara” a las personas. Sin embargo, el estalinismo era también un tiempo de confusión, en el cual muchas personas no sabían exactamente qué estaba prohibido o por qué era sancionadas. Se trataba de un período de arbitrariedad e incertidumbre. Esto se refleja en las dificultades para entender los

⁶³ Castro, p. 6.

motivos de Ogurtsov, como cuando dice que la orquesta debe “llevar”, pero “no demasiado”⁶⁴.

Otra manera ingeniosa en que se visibiliza el rechazo a la censura es la fábula dentro de la fábula, es decir, la introducción de un relato dentro de la película. Esto se produce cuando el contador Miranov recita la fábula *El Oso y el Baile*. En este relato, los animales del bosque se divierten bailando en una fiesta, hasta que llega el oso y comienza a hacerles algunas preguntas serias sobre el sentido de sus comportamientos, siendo las preguntas totalmente inadecuadas para ese momento. De esta manera, el oso arruina el ambiente de la fiesta y todos los animales se marchan, preguntándose por qué el oso había tenido que asistir.

La fábula muestra las consecuencias de la excesiva intervención de la autoridad en la vida de los ciudadanos. Se muestra cómo la intervención “pensante” o “intelectual” termina arruinando la libertad de las personas, lo cual precisamente iba a hacer Ogurtsov al pretender introducir reflexión seria durante la fiesta para que ésta “tuviera sentido”. La fábula defiende el derecho de las personas a disfrutar de la vida sin sentir culpa y sin creer que deben vivir siempre de acuerdo a los mandatos socialistas que pretendían dar un sentido hasta a los momentos de diversión.

Por eso considero que, al mismo tiempo que la película critica al autoritarismo y la censura, busca mostrar un despliegue de alegría, jovialidad y libertad en la creación artística. El mensaje de las canciones, de la celebración y en general de toda la película, es una apuesta por la felicidad individual. Todos deben aprovechar el tiempo para ser felices, a cualquier edad, pero sobre todo los jóvenes: “Somos jóvenes, no debemos

⁶⁴ En general, así ocurrió durante todo el régimen soviético. Respecto a la imprevisibilidad de las decisiones que se tomaban, escribe Berlin: “Sus abruptos y violentos cambios de timón no sólo desconciertan al mundo exterior, sino también a los ciudadanos soviéticos; y no sólo a los ciudadanos soviéticos, sino a los miembros del propio Partido Comunista tanto en Rusia como en el extranjero, en quienes a menudo suscita una sorpresa desconcertante, virulenta e incluso letal.” (p. 176).

perder tiempo”, dice uno de los personajes al final, ratificando que alcanzar la felicidad es una decisión personal.

Finalmente, aunque la película no pretende un cuestionamiento al sistema económico, busca reconocer que la Unión Soviética no es el único país del mundo ni su sistema el único existente, en el espíritu que promovía Krushev. Por eso son tan visibles los referentes no-rusos de la película como los disfraces, el jazz que tanto le molesta a Ogurtsov (y había sido prohibido en décadas anteriores) y la música mexicana.

1.2.3. Los elementos de continuidad con el cine estalinista

Ahora bien, pese a que *Noche de Carnaval* es una abierta denuncia del legado estalinista, he podido encontrar varios elementos de continuidad con las películas de aquella época y también la estética del realismo socialista.

En primer lugar, la **crítica del funcionario** incompetente y arribista ya estaba presente en varias películas estalinistas como una *Chica con Carácter* (1939) o *Miembro del Gobierno* (1940)⁶⁵. De hecho, la burla del burócrata había estado muy presente desde el inicio de la Unión Soviética, porque los propios bolcheviques consideraban que el burocratismo eran uno de los enemigos de la Revolución⁶⁶.

La visión negativa de un burócrata no implica una crítica al régimen socialista, sino que mas bien pretende afirmarlo y ridiculizar a quien, debido a su estrechez, no contribuye al proyecto colectivo⁶⁷. Ese había sido el rol del propio Igor Ilinsky, el actor que representa a Ogurtsov, en la comedia musical *Volga-Volga*, donde representa a un funcionario mezquino, que no atiende a la población y que presume de conocimientos

⁶⁵ Fitzpatrick, p. 36 y p. 85.

⁶⁶ Graham, 2003, p. 16.

⁶⁷ Wagner, 2016, pp. 109 y 142.

musicales que no tiene. En la última canción de esta película, el coro dice que a gente así hay que barrerla como basura.

Un segundo elemento es el **protagonismo femenino**: como desarrollaremos más adelante, *Noche de Carnaval* sigue la línea de las películas antes mencionadas y de los musicales *Los Cosacos de Kubán*, *Tractoristas o Volga Volga*, todos ellos centrados en una mujer capaz y segura de sí misma.

En tercer lugar, siguiendo la línea del realismo socialista y de las películas clásicas de Eisenstein, en *Noche de Carnaval* predomina el **personaje colectivo**: todos los jóvenes de la Casa de Cultura trabajan de manera conjunta compartiendo la misión de realizar las presentaciones previstas y sabotear los números previstos por Ogurtsov.

De esta manera, difícilmente se puede distinguir entre uno u otro personaje: lo que dice o hace Seriozha, podrían haberlo dicho o hecho Gricha, Kostia o cualquier otro. En varios casos, ni siquiera conocemos los nombres de quienes intervienen, como ocurre en la escena que unos jóvenes se llevan a Ogurtsov diciendo que se ha disfrazado de sí mismo. Es la misma acción colectiva que se advertía en las películas de guerra o las de gesta revolucionaria, pero con un toque humorístico⁶⁸. Todos comparten las mismas ideas y preocupaciones sin que haya sido necesario verlos ponerse explícitamente de acuerdo, porque, como en las películas revolucionarias mencionadas, los espectadores comparten ese sentido común.

Es interesante que en los musicales estalinistas un elemento para la afirmación del personaje colectivo era la existencia de una **canción** que expresaba un sentimiento que hacía referencia a toda la nación soviética y por eso puede ser cantada por diversos protagonistas o por todos juntos. Esa canción debía ser sencilla y pegajosa para que el público se identificara con ella. En *Noche de Carnaval* también se aprecia ese sentido

⁶⁸ En realidad, en *La Huelga* existe un momento cómico similar, con intervención del personaje colectivo, cuando los obreros sacan a un funcionario de la fábrica y lo arrojan al lago.

colectivo en *Cinco Minutos*, cantada por Lena, que invita al público a asumir que se vive una nueva era.

Finalmente, otro elemento de continuidad con el cine estalinista es **la subordinación del amor a la misión**⁶⁹. Es decir, la historia de amor entre Lena y Gricha es una trama secundaria, que aparece al inicio y al final y tiene algunos momentos cómicos, pero la trama principal es la lucha contra el censor. Esto ocurría en los musicales estalinistas, donde la pareja sólo puede alcanzar la felicidad cuando ha logrado su misión como ciudadanos soviéticos.

Por ejemplo, en *Tractoristas* solamente después que Klim ha logrado transformar a un discoloro colega en un buen trabajador, Mariana le confiesa que está enamorada de él. En *Volga-Volga*, Strelka y Aliosha son felices después que han vencido su rivalidad musical y construido una canción que marca la nueva identidad soviética. En *El Circo*, Marian llega a ser feliz cuando queda demostrada la superioridad moral de la sociedad soviética que la acoge, frente al mundo occidental, racista e intolerante⁷⁰.

La misma subordinación de la trama romántica a la necesidad de cumplir una misión se manifiesta en *Noche de Carnaval*. Los primeros minutos de la película, cuando Lena se muestra renuente a los avances de Gricha, muestran un problema sentimental, pero luego comienza la trama política y es precisamente Gricha quien le advierte a Lena sobre la llegada de Ogurtsov.

De hecho, durante buena parte de la película, Gricha desea ser correspondido, pero Lena está más preocupada por cumplir la misión de realizar la fiesta. En un principio, Gricha cree que nada se puede hacer frente a Ogurtsov, pero luego comienza a actuar,

⁶⁹ Anderson, p. 46.

⁷⁰ Taylor, 1996, p. 604.

a petición de Lena⁷¹. Una vez que el objetivo ha sido logrado, Lena decide aceptarlo en un contexto de gran felicidad colectiva, similar a los musicales estalinistas⁷².

1.2.4. El censor fallido: Serafín Ogurtsov

Serafín Ogurtsov es el arquetipo de un funcionario ridículo, cuyo nombre es un juego de palabras, porque Serafín aludiría a un ángel sabio y Ogurtsov viene de “ogurec”, pepino⁷³.

Él considera que su rol es controlar iniciativas para evitar ser criticado por sus superiores. Aunque dirige una Casa de la Cultura, parece bloqueado para percibir la belleza de un espectáculo artístico o el humor de un número cómico. De hecho, en su primera aparición declara: “No me gusta bromear ni que otros bromeen”.

Ogurtsov podría parecer el personaje de una sátira de la Rusia zarista: se muestra pomposo y seguro de sí mismo, pero mientras es distante y rígido con sus subordinados, se revela cómo adulator y servil con quien resulta ser su superior jerárquico como es el caso del camarada Telegin. En el fondo, la obsesión represiva y controladora de Ogurtsov revela una gran inseguridad frente a sus superiores⁷⁴.

Por esta preocupación de no caer en desgracia, se encuentra en permanente tensión y no tiene ninguna capacidad para comprender las preocupaciones e inquietudes de los demás personajes.

⁷¹ Anderson, p. 47.

⁷² Anderson, p. 46.

⁷³ *La notte di carnevale, un classico con sottotitoli*. (En blog Cinema Russo). Sin embargo, el apellido Ogurtsov sí existe.

⁷⁴ Berlin describe así las contradicciones que rodeaban a los funcionarios del régimen: “La combinación de unción y adulación de sus mandos y el acoso despiadado de sus inferiores descalifican a estas personas. La población las teme, las admira, las detesta y las acepta como algo inevitable” (p. 215).

Una muestra de su falta de empatía se produce cuando escucha que la bibliotecaria Adelaida entona una canción romántica para el contador Miranov. Ella dice que está “sola, soñando con una esperanza”. En ese momento, los espectadores son conscientes que se va generando entre dos adultos mayores una situación sentimental y tierna. Sin embargo, Ogurtsov no percibe nada y les interrumpe con un comentario irónico.

Después, él invita a Adelaida a participar en la celebración de Año Nuevo, pero le recomienda que modifique la canción diciendo que está “sola, en medio de mi saludable colectivo”, refiriéndose a la Unión Soviética. De esta manera, Ogurtsov distorsiona todo el sentido de la canción para darle un contenido patriótico, siendo evidente que no siquiera comprende los sentimientos individuales.

Durante su inspección de los números artísticos, Ogurtsov ve con sospecha todo lo que sea novedoso. Para él, el arte debe ser serio, no puede ser espontáneo, provocar, generar risas y menos aún ser satírico o irreverente.

En sus intervenciones, hace explícita su preocupación por evitar la representación de prácticas que van contra la moral soviética, del comportamiento que los ciudadanos soviéticos deben seguir. Por eso inclusive Ogurtsov condena el uso de máscaras en la celebración, porque no es normal (*typisch*) que un ciudadano soviético oculte su rostro.

Ogurtsov se presenta totalmente rígido e inflexible, tomando decisiones tan tajantes como absurdas, que nadie puede apelar o contradecir, como había hecho durante más de veinte años Stalin. En la mayor parte de casos, es tal la ausencia de sintonía entre las apreciaciones de Ogurtsov y los demás personajes que éstos le dicen con perplejidad: “No entiendo”.

Por ejemplo, él no entiende el sentido del humor de los payasos, no sabe por qué usan ropa especial, por qué no usan sus verdaderos nombres y cuál es el sentido de sus

trucos. Igualmente, luego que Mironov recita la fábula del oso se muestra desconcertado y hasta pide que la próxima vez señale con nombre y apellido a quién se alude.

Ryazanov no le da a su personaje ninguna oportunidad de rectificar y admitir sus errores: mediante el segundo final en que aparece Ogurtsov denunciando su desacuerdo con todas las presentaciones busca mostrar que los censores se encuentran bloqueados para pensar de otra manera.

1.2.5. Las estrategias frente al autoritarismo

Es interesante que a lo largo de la película se muestran las diversas formas en que un grupo de artistas puede enfrentar las arbitrariedades de un funcionario empeñado en censurar la libertad artística. Estas alternativas aparecen en las diferentes reacciones de los personajes ante las intervenciones de Ogurtsov.

La primera alternativa es el acatamiento resignado y se visibiliza especialmente en el episodio con los dos payasos. Ellos realizan un espectáculo como siempre han hecho y Ogurtsov los interrumpe de manera agresiva y despectiva para plantear correcciones que privan de comicidad a su presentación. Uno de ellos comienza a protestar pero el otro lo contiene, porque asume que es inútil discutir con quien tiene todo el poder. Ante una nueva presentación, se repite la escena de la interrupción, la corrección, protesta y la contención. A la larga, los payasos terminan aceptando todas las disposiciones de Ogurtsov, realizando una presentación que carece de efecto cómico (como vemos por la expresión de los asistentes) pero que al funcionario causa satisfacción porque tenía un sentido explícitamente moralista.

La segunda alternativa ante el censor es el enfrentamiento abierto y es la que asume la orquesta de jazz. Los músicos reaccionan airados frente a las críticas de Ogurtsov y su exigencia de cambiar de repertorio. Junto con el director, protestan de manera

simbólica al tocar sus instrumentos todos a la vez, como se aprecia en la figura 2. Este gesto es de una insubordinación muy visible, pero el resultado es que Ogurtsov los castiga prohibiéndoles tocar. De esta manera se advierte que muchas veces no existen condiciones para enfrentarse abiertamente a la censura, cuando ésta tiene el respaldo del poder, y mas bien el resultado puede ser contraproducente.

Figura 2

La protesta de los músicos



Imagen tomada de *Noche de Carnaval*. Ryazanov, Eldar, 1956.

Una tercera alternativa podría ser el diálogo, como Lena y varios otros personajes intentan una y otra vez. Sin embargo, con Ogurtsov no es posible razonar, porque no comprende nada de arte ni de cultura y también ignora las consecuencias de sus

decisiones para la propia actividad de celebración. Todos los intentos por explicar los números artísticos son cortados de manera arrogante y vertical.

Una cuarta alternativa sería acudir a una instancia superior para presentar el caso, pero es desechada por Lena, porque finalmente los jóvenes tienen menos poder que Ogurtsov y no serían escuchados. De esta manera, resulta evidente que, aunque ellos puedan tener razón, va a primar el sentido de autoridad, por lo cual más bien el funcionario arbitrario terminaría reforzado en su poder. Ni siquiera, por lo tanto, es conveniente quejarse.

Finalmente, la alternativa que funciona es la estrategia diseñada por Lena: la aparente aceptación de la autoridad de Ogurtsov, evitando la confrontación abierta, pero haciendo todo lo que creen correcto. En realidad, esta es una clásica forma de insubordinación de los más débiles en una situación de total asimetría (un colegial, un campesino o un empleado que se encuentra en un ambiente laboral autoritario).

De esta manera, *Noche de Carnaval* muestra una especie de insubordinación silenciosa, pero que resulta eficaz. Sin embargo, no estamos ante una creación original de Ryazanov: durante toda la existencia de la Unión Soviética, mucha gente se comportaría de esta manera frente al Estado. Fingía que acataba todo lo que decía el régimen, pero de otro lado, seguía sus prácticas religiosas, compraba ropa occidental, escuchaba música en inglés. Es verdad que existía una disidencia ideológica y explícita por parte de quienes promovían una sociedad democrática, pero también estaba mucho más extendida la “disidencia no ideológica” o “disidencia práctica”. semejante a la que actualmente existe en Cuba, Irán y otros países totalitarios.

Podríamos reflexionar que, tomando en cuenta la reflexión de Spivak, nos encontramos frente a subalternos que, ante la imposibilidad de hablar, resisten mediante su

comportamiento⁷⁵. Lo interesante es que la mayoría de estudios sobre la subalternidad se refieren a la dominación capitalista, pero en el caso de la Unión Soviética, supuestamente eran los trabajadores que estaban en el poder, pero se mantiene más bien la situación de subordinación para la mayoría.

La categoría de subalternidad es importante, porque no es necesariamente permanente. Mas bien como metáfora alude a las instituciones militares, donde un subordinado debe callar y obedecer, pero si asciende, podrá dar las órdenes y otros serán los subalternos. Sin embargo, las órdenes tampoco pueden ser ajenas a la institución militar (usar el uniforme, luchar contra el enemigo, etc.). También en la Unión Soviética, el funcionario que daba las normas que los ciudadanos cumplían, se encontraba limitado dentro del orden mayor que era el régimen comunista. En *Noche de Carnaval* se aprecia mucho esta limitación, porque, aunque Ogurtsov tiene todo el poder en la Casa de la Cultura, al mismo tiempo es subalterno frente a Telegin y otros funcionarios superiores y actúa en función de lo que cree que el régimen busca.

De esta manera, *Noche de Carnaval* es como un manual de supervivencia en una sociedad donde el poder está totalmente concentrado.

1.2.6. El liderazgo femenino

La opción de la película es colocar como líder de los empleados de la Casa de la Cultura a una joven mujer, quien desde el primer momento es mostrada como una persona decidida, respetada por los mayores y los jóvenes. De esta forma Lena es la que diseña la estrategia para enfrentar a Ogurtsov, que todos los demás cumplen.

Es interesante contextualizar su protagonismo femenino dentro del rol que el proyecto soviético brindaba a las mujeres, quienes eran consideradas entre los sectores desfavorecidos que debían ser promovidos. Pensadores como Engels habían

⁷⁵Spivak p. 122.

denunciado en diversos documentos cómo la sociedad capitalista mantenía a las mujeres en una doble situación de dominación⁷⁶.

De esta manera, el régimen soviético procuró que las mujeres tuvieran los mismos derechos que los varones y se les alentó a desempeñar aquellos oficios antaño considerados exclusivamente para hombres y que en otros países lo seguían siendo.

Muchas películas soviéticas reflejan esta realidad al mostrar a mujeres desempeñando acciones militares durante la guerra civil (*El Cuarenta y Uno, La Comisaria, 1967*) o la guerra contra los alemanes (*Aquí los Amaneceres son más Apacibles, 1972*). Igualmente, se las presenta a cargo de la seguridad (*Alegres Muchachos, 1934*), conduciendo tractores (*Tractoristas*), llevando el correo (*Volga-Volga*), trabajando en fábricas (*Altura, Cielo Despejado*) o como juezas (*Cuidado con el Coche*)⁷⁷.

Igualmente, en muchas películas aparecen las mujeres como beneficiarias y protagonistas de la Revolución y del gobierno de Stalin. En *Miembro del Gobierno* y *Una Chica con Carácter*, ambas protagonistas logran desafiar a funcionarios menores para lograr denunciar la corrupción y obtienen así reconocimiento general. En cambio, los males que subsistían en la sociedad soviética aparecían más asociados a los varones (alcoholismo, actividad contrarrevolucionaria, espionaje, arribismo)⁷⁸.

La mujer es también el centro de los musicales estalinistas⁷⁹, como *El Circo, Tractoristas, Volga, Volga* o *Los Cosacos de Kubán*, con una serie de características positivas. En algunos casos, además, la principal preocupación de la protagonista no está en conseguir pareja, al punto que en *Tractoristas* Mariana está tan hastiada de los pretendientes que inventa a un falso novio para mantenerlos a raya.

⁷⁶ Engels, 2006, p. 81

⁷⁷ En *Cuidado con el Coche*, la novia del protagonista conduce un tranvía. En *Altura*, el héroe se enamora de una soldadora. Lo mismo vemos en *Moscú No Cree en Lágrimas* o en *Cielo Despejado*. Aún en *Cinco Novias*, la protagonista maneja el camión del correo.

⁷⁸ Fitzpatrick, p. 143.

⁷⁹ Anderson, p. 39.

En cuanto al rol de la mujer en el cine post-estalinista resulta interesante comparar *Noche de Carnaval* con otras dos películas soviéticas estrenadas el mismo año 1956, que también están centradas en una mujer: *El Cuarenta y Uno* y *Primavera en la Calle Zarechnaya*.

En *El Cuarenta y Uno*, la protagonista es María, una francotiradora del Ejército Rojo durante la guerra civil. Ella ha logrado matar a cuarenta integrantes del Ejército Blanco, pero se enamora de Vadim, un oficial blanco que cae prisionero. Él es el único que valora los poemas que María compone a escondidas. Ambos se salvan de un naufragio y al quedar solos en una isla, viven un apasionado romance, pero cuando el Ejército Blanco llega para rescatar a Vadim, María le dispara por la espalda. En este caso, es evidente cómo María prioriza su misión frente al amor, aunque sufre profundamente por haberlo matado.

En *Primavera en la Calle Zarechnaya*, la protagonista es la profesora Tatiana, que llega a una apartada ciudad industrial para enseñar a los obreros en la escuela nocturna. Casi inmediatamente Sasha, uno de sus alumnos, se interesa en ella. Al principio él cree que ella lo rechaza por su falta de educación, pero en realidad, ella no está tan preocupada por formar una pareja.

Mientras Sasha se desvive y hasta se enferma por Tatiana, ella se mantiene indiferente, porque está tan ensimismada en su misión de educar a los obreros, que ignora los sentimientos que inspira.

En *Noche de Carnaval*, Lena tiene en común con las otras dos heroínas que su objetivo predominante no es el amor, sino cumplir con su misión. Esta puede parecer más frívola o superficial que luchar contra los Rusos Blancos o promover la educación de los trabajadores, pero en realidad ella está luchando contra el autoritarismo. Por eso es que ignora tantas veces las pretensiones de Gricha, porque ella tiene una prioridad diferente.

1.2.7. La crítica al moralismo soviético

En varios momentos, como una justificación respecto a su labor de censura, Ogurtsov señala que los actores o los payasos muestran conductas ofensivas para la moral, insistiendo en que “no son típicas”, lo que podría traducirse como “no normales” o “inadecuadas”. La idea de lo *typisch* es crucial y está vinculada a la noción del comportamiento que debía tener el ciudadano soviético, es decir, desde la lógica del Realismo Socialista, no tanto el comportamiento real, sino el ideal⁸⁰.

Los primeros años de la Revolución habían sido muy distintos, pues mas bien la Unión Soviética se caracterizaba por una notable libertad en temas de moral familiar y sexual, como se advierte en películas tan desenfadadas como *Cama y Sofá*⁸¹. La unión de una pareja era un asunto privado, pudiendo ser registrado oficialmente como matrimonio o no⁸². No existía distinción entre hijos matrimoniales o no matrimoniales⁸³ y el divorcio también era un asunto privado, al punto que bastaba que cualquiera de los cónyuges acudieran a registrarlo, para que se diera por concluido el vínculo matrimonial⁸⁴. Igualmente, la Unión Soviética reconoció a las mujeres el derecho a abortar antes que cualquier otro país. El aborto era un procedimiento normal en los hospitales estatales y también en clínicas privadas que surgieron para el efecto⁸⁵.

Veinte años después, el régimen de Stalin planteó un cambio muy marcado promoviendo el fortalecimiento de la familia tradicional⁸⁶. Los ciudadanos soviéticos debían ser esposos fieles y padres responsables⁸⁷. Al parecer, se consideraba

⁸⁰ Groys cita al ideólogo soviético Malenkov, para el cual lo típico no es lo realmente frecuente sino lo que debería ser y así lo deberían reflejar los artistas (pp. 50-51).

⁸¹ Una comedia de 1927 en la que dos amigos conviven con la misma mujer, sin mayor conflicto entre ellos. Cuando ella queda embarazada, sin que se sepa quién es el padre, ambos le piden que aborte para solucionar el inconveniente.

⁸² García Barbarena, p. 390.

⁸³ Kaminsky, p. 65.

⁸⁴ Es lo que hace la protagonista del primer episodio de *No Puede Ser*. Véase Thurston, p. 556.

⁸⁵ Como se aprecia en la escena culminante de *Cama y Sofá*.

⁸⁶ Thurston, pp. 558-559.

⁸⁷ Galindo, p. 631.

necesario proporcionar a la sociedad de una perspectiva moral y se asumió que ésta ya existía en la población desde el punto de vista cristiano⁸⁸. Se trataba entonces de mantenerla, eliminando los elementos religiosos o más bien reemplazándolos con nuevos “íconos” laicos, como Lenin o el propio Stalin⁸⁹. La familia era preservada no por ser voluntad de Dios, sino por ser una pieza fundamental de la sociedad soviética⁹⁰.

De esta manera, en 1936 se reformó la legislación para hacer mucho más difícil el divorcio, disponiendo que ambos cónyuges debían estar de acuerdo y que debía pagarse una tasa que se incrementaba si había un siguiente divorcio⁹¹. Ese mismo año, el aborto volvió a ser prohibido, puesto que se consideraba que su legalización había ocasionado una grave disminución de la población, lo cual en parte era cierto, dado que en Moscú los abortos triplicaban los nacimientos⁹².

En 1944, se dispuso que las uniones de hecho carecían de validez para la ley, siendo obligatorio el registro de los matrimonios⁹³. Además se establecieron requisitos más estrictos para el divorcio, como la exigencia de una publicación en el periódico, siempre con el argumento de la necesidad de fortalecer la familia⁹⁴.

La promulgación de estas medidas le otorgó al régimen de Stalin un mejor vínculo con los sentimientos de la población: la mayor parte de rusos seguía considerando fundamental tener una familia sólida y más bien existía preocupación por la situación caótica que habían generado las normas permisivas iniciales (abandono de mujeres y

⁸⁸ Wagner, p. 123.

⁸⁹ Galindo, p. 630.

⁹⁰ Berlin, p. 250.

⁹¹ Barker, p. 181.

⁹² Thurston, p. 557. Otros factores que originaron la disminución de la población se debían a las políticas del propio Stalin: la colectivización de la tierra, la hambruna de los años treinta y las deportaciones masivas. Es interesante que la prohibición del aborto se realizara después de amplias discusiones públicas al respecto, en las cuales la mayoría de mujeres se pronunciaron porque continuara siendo legal. Evans, p. 759 y Fitzpatrick, p. 153

⁹³ Kaminsky, p. 83.

⁹⁴ García Barbarena, p. 398.

niños)⁹⁵. De esta manera, la familia es el eje de muchas películas ambientadas durante la Segunda Guerra Mundial⁹⁶.

Después de la muerte de Stalin, el régimen soviético continuó colocando a la familia como base de la sociedad socialista⁹⁷, como se refleja en la perspectiva moral que aparece en las películas de la época, donde la mayoría de protagonistas femeninas son recatadas y piensan en casarse⁹⁸. De esta manera, el adulterio era rechazado y normalmente tenía un final penoso para los involucrados⁹⁹, como también tener una conducta sexual muy liberal¹⁰⁰.

Es en ese contexto que, en *Noche de Carnaval*, buena parte de las intervenciones de Ogurtsov respecto a los espectáculos que supervisa buscan afirmar la moral tradicional, que había sido asumida como oficial por el régimen soviético. El primer momento ocurre cuando Ogurtsov acude a supervisar la labor de los payasos. A Ogurtsov no le parece divertido, sino inmoral, que un payaso anuncie se va a casar con una chica distinta que su novia. Le parece también inapropiado que los payasos hagan bromas sobre el adulterio, dado que el hombre soviético no debe cometerlo y por lo tanto no se debe tener una visión superficial al respecto.

Para Ogurtsov, el adúltero “se está pudriendo moralmente”, y si una persona está en esa condición hay que denunciarla. Si bien el adulterio no era un delito, la vida “inmoral” sí podía generar la sanción de una persona por parte de los organismos del partido

⁹⁵ Fitzpatrick, p. 143.

⁹⁶ En *La Balada del Soldado, Pasaron las Grullas, El Destino de un Hombre o Cielo Despejado*, el eje de la película es el impacto de la guerra en las familias. Aún en *Romance Programado* se aprecia cómo los afectos familiares se mantienen cuarenta años después.

⁹⁷ Barker señala que se reprimió a los homosexuales, se retiró la educación sexual de los currículos escolares y se alentó a la castidad, pero más orientada hacia las mujeres (p. 182).

⁹⁸ *Las Chicas, Una Chica sin Dirección*.

⁹⁹ Es lo que ocurre en *Destinos Opuestos* (1956)

¹⁰⁰ Le sucede al personaje de Anfisa en *Las Chicas*.

comunista como las células del Konsomol, pudiendo generar la expulsión de la persona¹⁰¹, como le ocurrió a miles de militantes¹⁰².

Finalmente, los payasos terminan apareciendo hablando con seriedad y denunciando las prácticas de adulterio que subsisten, sin mencionarlas por ese nombre, sino llamándolas “conductas inadecuadas hacia la familia y el matrimonio” y declarándolas totalmente inaceptables. Al señalar que “aún existen” parecería que en algún momento van a desaparecer lo cual iría en relación con una plenitud de la moral soviética¹⁰³.

De igual manera, es interesante cómo se maneja la homosexualidad: en su primera intervención sobre los payasos, Ogurtsov les dice que no se saluden con un beso en la mejilla, porque no da una buena impresión, pese a que en Rusia esta no era una práctica inusual. En realidad, Ogurtsov no estaba solo en su rechazo: la homosexualidad masculina había sido incluida en el Código Penal soviético de 1934¹⁰⁴ y era considerada una prueba de la decadencia occidental¹⁰⁵. Aunque Krushev dispuso reformar el Código Penal estalinista, se mantuvo la criminalización¹⁰⁶ y se le seguía considerando una conducta peligrosa para la sociedad¹⁰⁷. Era por lo tanto comprensible que Ogurtsov rechazara el gesto de los payasos, quienes después realizan su número sin besarse.

¹⁰¹ Kaminsky, pp. 86-87. En las denuncias a los miembros del Partido, normalmente se empleaba la misma expresión que aparece en la película: “conducta inadecuada”, “conducta impropia”:

¹⁰² Cohn, p. 429.

¹⁰³ A lo largo del cine soviético la presentación de quien comete adulterio es muy desfavorable, como se aprecia, entre otras películas en *Maratón de Otoño*, *Moscú No Cree en Lágrimas*, *Soy la Más Encantadora*, *Donde Está el Onofelet*, *Iván Vasilievich cambia de Profesión*. En todas ellas, el adúltero es un personaje ridículo, que sufre un castigo por su conducta.

El propio Ryazanov muestra el patetismo de los personajes infieles en *Una Chica sin Dirección y Melodía Olvidada para Flauta*.

¹⁰⁴ El artículo 154 A del Código Penal Soviético sancionaba con prisión los actos homosexuales (Alexander, pp. 31-32)

¹⁰⁵ Galindo, p. 647.

¹⁰⁶ Alexander, p. 35. Las condenas a prisión a homosexuales se incrementarían durante el régimen de Krushev y seguirían ocurriendo hasta el régimen de Gorbachov (Valodzin, p. 3). Existen casi 40,000 condenas registradas (id. p.11).

¹⁰⁷ Alexander, p. 37.

Sin embargo, luego de esta intervención de Ogurtsov en la película se produce una sucesión de besos entre hombres: el limpiador besa a Gricha por una confusión, cuando él está con los ojos cerrados esperando un beso de Lena. Durante la fiesta, mientras tocan las doce campanadas, dos hombres se besan en la boca por error (Figura 3).

Figura 3

Beso de Año Nuevo



Imagen tomada de *Noche de Carnaval*. Ryazanov, Eldar, 1956.

Finalmente, el embriagado conferencista también besa a Seriozha en la boca, antes de realizar su divertido número.

De esta manera, la película es sumamente provocadora frente a lo que se debe mostrar en una pantalla. Riazanov no señala que la homosexualidad deba ser aceptada en la Unión Soviética, pero al menos que gestos como besos entre hombres sí pueden ser mostrados en el cine. En todo caso, estas escenas, en cuanto todas eran cómicas y

obedecían a sucesivas confusiones, fueron toleradas por la censura de la época sin mayores inconvenientes.

Por otra parte, el moralismo de Ogurtsov también le hace pensar que determinadas partes del cuerpo humano no deben ser exhibidas en público, lo cual era entonces bastante común en la mentalidad de algunos funcionarios¹⁰⁸. De hecho, en el cine soviético los primeros desnudos aparecerían recién a fines de los años setenta¹⁰⁹.

En ese contexto, Ogurtsov rechaza de manera tajante que una joven baile una pieza de ballet mostrando las piernas. “Nosotros debemos educar al público y con piernas desnudas no lo educaremos”, sostiene disgustado. De esta manera, como ocurrió con la presentación de la orquesta, él está afirmando el ideal del realismo socialista: el arte debe tener una función pedagógica¹¹⁰.

Con su característico sentido del humor, Ryazanov logra que, unas escenas después, Ogurtsov resulte “castigado” cuando Gricha consigue dejarlo atrapado en el ascensor entre dos pisos y precisamente pasa ante él la bailarina que había censurado, mostrando las piernas, estando Ogurtsov en una posición donde no puede hacer otra cosa que verlas (Figura 4).

La bailarina no muestra mayor preocupación o sorpresa por verlo atrapado en una situación tan incómoda y simplemente lo saluda cortésmente: “Camarada director”.

¹⁰⁸ Durante la filmación de *Tres por Dos*, los tres actores varones fueron intervenidos por la policía, por encontrarse en ropa de baño fuera de la playa. En la propia película, se les quiere impedir ingresar al circo por estar en short.

¹⁰⁹ En la película *La Tripulación* (1979), una incursión soviética en el género del cine desastre, que muestra las vicisitudes familiares de los pilotos de un avión.

¹¹⁰ Galindo, p. 633.

Figura 4

Ogurtsov y la bailarina



Imagen tomada de *Noche de Carnaval*. Ryazanov, Eldar, 1956.

Ni en esta película, ni en las que filmó posteriormente Ryazanov muestra una posición favorable a la liberalidad sexual, pero sí busca ridiculizar a quienes pretenden controlar lo que el espectador puede ver en las pantallas.

1.2.8. El conflicto intergeneracional

El rechazo a Ogurtsov por parte de los jóvenes tiene todos los elementos de la ruptura con el padre, porque precisamente él tiene todos los defectos que se atribuyen a los padres: tonto, metiche, conservador, moralista, sin empatía, que prioriza el cumplimiento del deber y el qué dirán sobre la independencia y la felicidad de sus hijos.

Debe señalarse que la película fue filmada en un contexto de una marcada confrontación generacional entre los más jóvenes que buscaban una sociedad socialista sin el culto a la personalidad que había caracterizado al estalinismo, y los mayores que eran percibidos como cómplices del régimen de Stalin¹¹¹.

En realidad, para muchos jóvenes de 1956 la figura paterna era desconocida¹¹². Se habían criado en orfanatos o solamente con la madre, porque los padres habían muerto por el hambre, la guerra o por la represión dispuesta por el estalinismo¹¹³. En este contexto, el propio Stalin pretendía comportarse como el “gran padre” para los rusos, benevolente y preocupado por ellos, a la manera de los antiguos zares.

La confrontación generacional aparece en varias películas del Deshielo, *Yo Tengo Veinte Años*¹¹⁴ o *Nos Vemos el Lunes*, especialmente mostrando que el hombre mayor no tiene nada que decirle a los más jóvenes. En *¿Y Si Fuera Amor?* (1961) se muestra el contraste cómo la rígida perspectiva de una profesora moralista termina perjudicando a una pareja de adolescentes.

En *Yo Paseo por Moscú* (1964), de Georgiy Daneliya, esta confrontación aparece de manera humorística al presentar al protagonista, Kolya, un joven obrero que se comporta con desenvoltura e irreverencia y entra en conflicto con varias personas mayores (un pasajero en el metro, una compradora de discos, un padre de familia, un transeúnte, un guía de turismo), todos los cuales parecen acartonados o inclusive amargados.

¹¹¹ Godet, p. 798.

¹¹² Tcherepanya, p. 5.

¹¹³ Es abrumadora la cantidad de películas soviéticas y rusas donde los personajes han perdido a su padre y viven con la madre. Entre otras, tenemos: *Bienvenidos*, *Yo Paseo por Moscú*, *Ironía del Destino*, *Romance Programado*, *Soy la Más Encantadora*, *Nastya*, *Cuidado con el Coche*, *Nos Vemos el Lunes*, *Tengo Veinte Años*, *Aventuras de Seis Italianos en Rusia*, *Hermano*, *Hermano 2*, etc.

¹¹⁴ Una imagen de este vacío aparece, cuando el protagonista invoca a su padre, fallecido en la guerra, pero éste reconoce que le es imposible orientar a su hijo, porque vivió en otro mundo y falleció a una edad en que era menor que la edad actual del protagonista.

Esta película es una apuesta visible por la nueva generación rusa y, aunque vemos mucho de Moscú durante la película, existe una opción por no mostrar el legado estalinista¹¹⁵.

Sin embargo, mi posición es que mas bien sería un error reducir *Noche de Carnaval* a un contraste generacional entre los jóvenes ansiosos de libertad y los viejos amargados aferrados al antiguo régimen.

Es verdad que ésta parece ser la visión maniquea de Ogurtsov, cuando pretende reemplazar a la orquesta de la Casa de la Cultura por la orquesta del albergue de adultos mayores, asumiendo que por su edad serán personas más confiables. Sin embargo, en la película se busca mostrar que no es así, porque existe una solidaridad entre los personajes mayores y los jóvenes que conspiran contra las disposiciones de Ogurtsov.

Esta solidaridad aparece desde las primeras escenas, cuando es evidente que los trabajadores de limpieza, que son personas mayores, respaldan los números que los jóvenes están preparando.

Posteriormente, la película cuida mucho de mostrar cómo los adultos mayores se involucran en la celebración de Año Nuevo, empezando por el camarada Telegin, antiguo dirigente sindical y concejal en la ciudad, a quien Ogurtsov teme. Tanto Telegin como su esposa, se divierten mucho en la fiesta y hasta ingresan al salón deslizándose por una resbaladera. Ellos también creen que las protestas de Ogurtsov sobre la indisciplina de sus subordinados son simplemente una broma y aprueban el mensaje de la fábula recitada por el contador.

Precisamente, la muestra más importante de que la apuesta por la felicidad incluye a la antigua generación se aprecia en los dos empleados mayores de la Casa de la Cultura,

¹¹⁵ Honda, pp. 37-39.

el contador Fedor Mironov y la bibliotecaria Adelaida Romashkina, así como en el cambio que se produce en ellos.

Ambos funcionarios asisten a la reunión inicial que convoca Ogurtsov y parecen cercanos a él tanto en lo físico (se sientan cerca de su escritorio, mientras los jóvenes están en un sofá más alejados) como en la mentalidad. Mientras los jóvenes salen de la reunión molestos y abrumados por los cambios que Ogurtsov pretende hacer, Adelaida y Fedor parecen aceptarlos con bastante tranquilidad.

Es más, Mironov le confiesa más tarde a Adelaida que se siente incómodo frente a los ímpetus de la juventud, porque quiere estar tranquilo y ella responde que “por su edad está obligada a ser seria”.

Sin embargo, cuando participan con sendos números en la celebración de Año Nuevo y se divierten durante la fiesta, van cambiando y aceptan que están enamorados. Como en otras películas posteriores de Ryazanov, es el amor lo que los hace cambiar y salir del rutinario mundo gris en que se encontraban¹¹⁶.

De esta manera, pasan por una especie de conversión de su rígida vida burocrática. Como se repetirá en las películas que analizamos en el segundo capítulo: la felicidad (y la persona amada) está mucho más cerca de lo que los personajes creen y se trata solamente de aprender a permitírsela.

De esta manera, queda claro que Ogurtsov se queda solo como defensor del sistema tradicional.

¹¹⁶ En el capítulo 2 se verá cómo se suele mostrar que el amor y la felicidad aparecen cuando los protagonistas se dan cuenta que los tenían muy cerca.

1.3. LA SECUELA: BIENVENIDOS O PROHIBIDO EL INGRESO A LOS INTRUSOS¹¹⁷

Años después de *Noche de Carnaval*, el entonces estudiante Elam Klimov preparó como su tesis para recibirse de director, una película con un argumento muy similar al de *Noche de Carnaval* al desarrollar en clave de comedia una crítica frontal al autoritarismo, esta vez tomando como escenario un campamento de pioneros.

La película, sin embargo, era mucho más explícita en la crítica social, por lo que generó muchas reticencias en la censura y solamente la intervención del propio Kruschev determinó que fuera posible su exhibición, aunque de manera restringida¹¹⁸.

1.3.1. Sinopsis

El señor Dynin, director de un campamento de pioneros ha establecido reglas muy rígidas para los niños, enfatizando la disciplina. Aunque los carteles dicen que los niños son los dueños del campamento, ellos enfrentan muchas prohibiciones: inclusive se les prohíbe hablar durante las comidas o levantar la cabeza del plato.

En muchos momentos, Dynin es tan severo que parece el responsable de una prisión o un reformatorio. Solamente es muy cordial con una niña, la sobrina del camarada Mitrofanov, quien tiene un rango superior en la región.

A Dynin lo apoya la estricta doctora del campamento, que solamente permite a los niños nadar por breves minutos en una pequeña zona de la playa, delimitada por una red, con la finalidad que no tengan contacto con otros niños de la zona y no se contagien de posibles enfermedades.

Uno de los pioneros, Kostya Inochkin, es un eximio nadador y realiza un hoyo en la red para nadar hasta la playa donde se encuentran los niños locales. Esta acción es

¹¹⁷ Véase la referencia al video de la película en la Bibliografía.

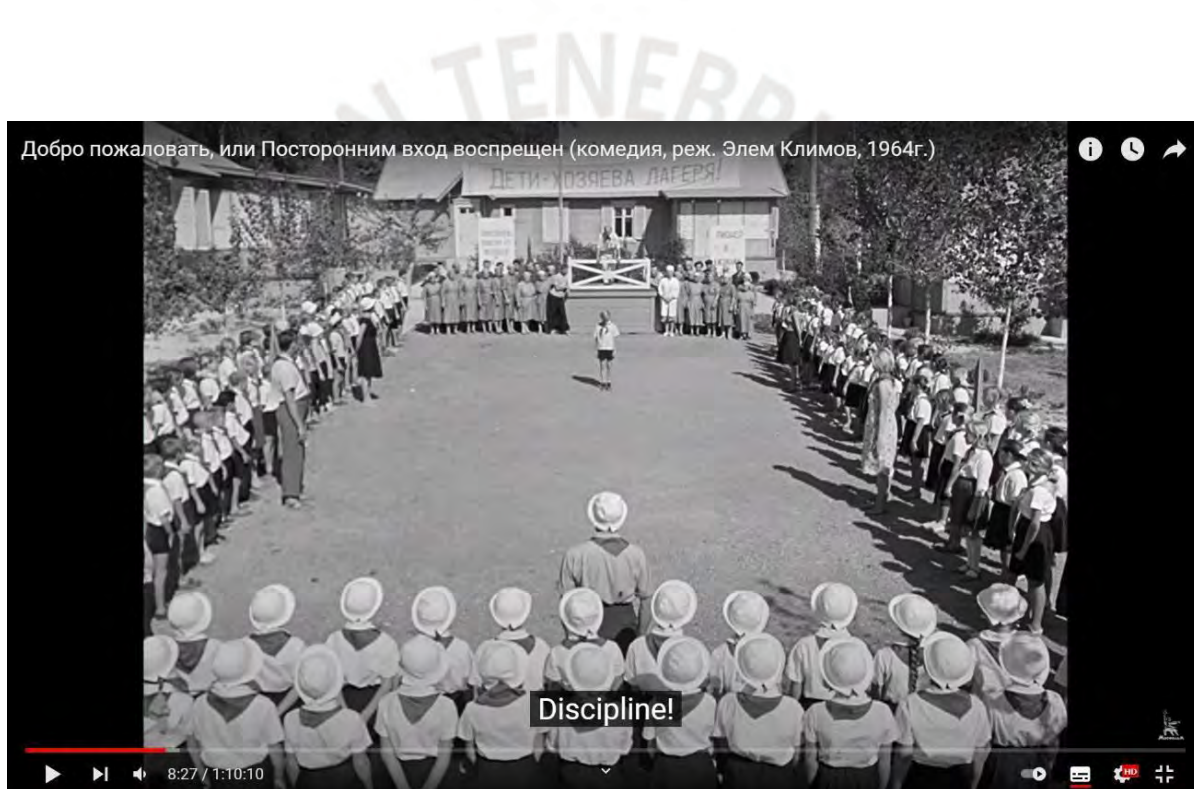
¹¹⁸ Tcherepanya, p. 34.

considerada por Dynin y la doctora una falta a la disciplina, que pudo haber generado una epidemia. Dynin decide expulsar a Inochkin del campamento, pese a que los demás niños pretenden interceder, acompañados por Valia, una joven monitora.

Como se aprecia en la figura 5, la condena a Kostya es presentada como si fuera una escena de un campo de concentración.

Figura 5

Kostya, en el medio, es procesado ante el campamento de pioneros.



Nota: Frente a Kostya se encuentra el señor Dynin, hablando en el tabladillo. Imagen tomada de *Bienvenidos o Prohibido el Ingreso a los Intrusos*. Klimov, Elam, 1963

Cuando Inochkin está por subir al tren a la ciudad, piensa que su retorno le causará a su abuela un gran sufrimiento y regresa a escondidas al campamento. Se esconde debajo del tabladillo donde se presiden las ceremonias y así termina viviendo en la ilegalidad, de manera totalmente incómoda y precaria,¹¹⁹ en el mismo campamento

¹¹⁹Tcherapanya, p. 37.

donde se proclamaba que todo era para los niños. El contraste es graficado en el afiche de la película, como se aprecia en la figura 6

Figura 6

Afiche de Bienvenidos o Prohibido el Ingreso a los Intrusos



Nota. Se aprecia al señor Dynin en el estrado, mientras Kostya está refugiado debajo de él. La flor, que no aparece en la película, significa la esperanza. Imagen tomada de Soviet Posters.

Muy pronto, Kostya es descubierto por sus compañeros, que deciden protegerlo, evitando que Dynin se entere de su presencia: le llevan entre todos parte de su comida, juegan con él y hasta lo cubren para que pueda ir al baño. Inclusive, logran que Kostya asista a la proyección de una película, protegido por la oscuridad. Los niños finalmente le confiesan a Valia lo ocurrido y ella y todos los trabajadores apoyan a Kostya, evidenciando el carácter abusivo y arbitrario de Dynin. “Con él es imposible hablar”, dicen.

Finalmente, los monitores deciden que, en plena visita de los padres de familia, exhibirán públicamente a Kostya en un carro alegórico como el rey del maíz, con lo cual será imposible sancionarlo.

Cuando Kostya aparece, todos los niños y los padres de familia aplauden y en seguida el camarada Mitrofanov propone que vayan a nadar ignorando el programa y las prohibiciones de Dynin. Se produce una apoteósica celebración colectiva, con todos los padres y niños bañándose en la playa, mientras Kostya y su abuela vuelan felices por los aires. En la escena final se ve a Dynin saliendo del campamento en la tolva del camión del lechero, sentado sobre los porongos, siendo evidente que ha sido destituido.

1.3.2. Paralelos y Diferencias

Ryazanov y Klimov quieren denunciar a los burócratas soviéticos que son enemigos de la libertad y que emplean su pequeño poder para amargar la vida de otros.

En ambas películas una institución (la Casa de la Cultura o el campamento de pioneros) sirve para representar la sociedad soviética. El funcionario a cargo es un sujeto arbitrario e injusto, obsesionado con la disciplina. Al mismo tiempo es servil frente a sus superiores o, en todo caso, hacia quienes percibe con más poder.

Ambas películas buscan denunciar la presencia de burócratas en cargos para los que no están preparados: Ogurtsov es el director de una Casa de la Cultura, pero no

entiende nada de cultura y Dynin dirige un campamento para niños sin sentir ningún aprecio hacia ellos.

Igualmente, en las dos películas el verdadero protagonista es el personaje colectivo, que actúa de manera unida, compartiendo estrategias y solidaridad. Es difícil distinguir matices entre los personajes, porque actúan como un todo, con una misma voluntad, como los obreros de *La Huelga*.

Otro aspecto común es que, a diferencia de las películas bélicas o revolucionarias, en *Noche de Carnaval* y *Bienvenidos* la estrategia exitosa no es la confrontación explícita, porque el adversario concentra todo el poder y puede sancionar drásticamente a quienes se insubordinan. Tampoco es factible el diálogo, porque el funcionario cuestionado menosprecia a los demás y está bloqueado para escucharles.

La alternativa común a las dos películas entonces es fingir que se acatan las órdenes autoritarias, pero hacer todo lo contrario. Se reafirma así lo que se ve en muchas comedias soviéticas: mentir, fingir o asumir una identidad falsa es una práctica frecuente, normalmente con una buena razón y con la complicidad del público.

Finalmente, en ambas películas, la estrategia de los subordinados es avalada por el jefe superior¹²⁰ y el burócrata queda ridiculizado.

Sin embargo, *Bienvenidos* es mucho más ácida que *Noche de Carnaval*, pese a que podría pensarse que se trata de una película para niños. En primer lugar, muchas escenas del campamento de pioneros son filmadas con encuadres similares a un campo de concentración. Además, la situación de Inochkin es mucho más dura, porque inclusive pasa hambre y no puede ir al baño. Los medios que emplean sus amigos son

¹²⁰ Tcherepanya, p. 38.

también más extremos: para simular que están enfermos se lanzan desnudos sobre unas ortigas.

De otro lado, en *Bienvenidos* hay otros personajes que representan con claridad algunos roles existentes en la sociedad soviética, como la niña delatora, que espía a sus compañeros y le avisa a Dynin que Inochkin está en el campamento y el niño artista que es obligado por Dynin a realizar dibujos contra Inochkin para usarlo como ejemplo de mala conducta.

Las dos películas tienen la misma misión: promover una sociedad más libre, enfrentando a los burócratas autoritarios y al abuso del poder. Sin embargo, mientras *Noche de Carnaval* fue una película dispuesta por Mosfilm al inicio del Deshielo, *Bienvenidos* fue una decisión personal mucho más explícita, filmada cuando ya muchos burócratas del Partido Comunista temían las consecuencias de la apertura de Krutchev.

Mientras *Noche de Carnaval* busca cortar con el estalinismo y afirmar que se vive una nueva época, *Bienvenidos* muestra que mas bien todavía existían muchos problemas y está más vinculada a otras películas de los años sesenta con una imagen menos optimista sobre el sistema soviético, como *Lluvia de Julio*, *La Comisaria* o *Yo tenía Veinte Años*.

En cambio, una película que hereda con más claridad el optimismo de *Noche de Carnaval* es la ya mencionada *Yo Paseo por Moscú*, cuyos jóvenes protagonistas disfrutaban la vida en la capital rusa, mostrada como una ciudad llena de vida cultural, movimiento económico, conciertos, actividades deportivas, visitantes extranjeros, turistas y hasta vida religiosa.

En esta película, la felicidad no está en una celebración apoteósica, sino en la disposición a disfrutar la vida, porque, si lo desea, cualquiera puede ser feliz en la Unión

Soviética. De hecho, al comienzo y al final de la película, dos chicas diferentes sostienen que son felices “como toda chica de 1963”.

Los años siguientes mostrarían relativizarían ese optimismo y evidenciarían que la verdadera atmósfera sería más de frustración que de felicidad.



CAPÍTULO 2

LA AFIRMACIÓN DEL INDIVIDUO EN EL CINE DEL ESTANCAMIENTO:

ROMANCE EN LA OFICINA.

2.1. CONTEXTO HISTÓRICO

2.1.1. Entre la escasez y la frustración

Hacia mediados de los años sesenta, en la Unión Soviética comienza a enrarecerse el clima de apertura que existió al comienzo del Deshielo. En 1964 Nikita Krushev es destituido y la atmósfera política se enrarece al disminuir la tolerancia hacia las voces disidentes. En 1968, la URSS lidera la invasión a Checoslovaquia para liquidar el experimento democrático que allí se había impulsado en una muestra de que estaba dispuesta a reprimir con violencia las aspiraciones de libertad.

Paralelamente, hacia los años setenta, en la sociedad soviética se hace visible una pérdida de confianza frente al modelo socialista y su eficiencia para generar bienestar y satisfacer las demandas de la población. Se trata del período que tiempo después Gorbachov denominaría la etapa del Estancamiento.

La disminución del optimismo, paradójicamente, se producía conforme mejoraba el nivel de vida, como se evidenciaba por el aumento de las viviendas individuales. Durante el régimen de Krushev comenzó la construcción de cientos de complejos de viviendas

entorno a las ciudades rusas¹²¹, llevando a la casi total desaparición de las casas comunales¹²² que aparecían en las películas de los años cincuenta¹²³.

Cuando cada familia pudo tener su propia cocina, su propio baño o su propio teléfono, se fue desarrollando la noción de privacidad y la preocupación por el bienestar individual. Esta preocupación era más evidente en las generaciones que no habían conocido las estrecheces del pasado (la guerra civil, la hambruna, la guerra con Alemania, las purgas estalinistas).

De esta manera, la mayor estabilidad y las inversiones estatales permitieron que la mayoría de rusos ya no se sintieran sometidos al mandato de austeridad que imponían las anteriores condiciones. Ellos querían vivir con relativa comodidad, pero la vida cotidiana era agobiante al estar marcada por la escasez, porque la economía estatal planificada no se lograba producir con la capacidad de satisfacer las necesidades de tantos nuevos hogares¹²⁴. La carencia de productos básicos o de bienes de calidad originaba mucha frustración, siendo las largas filas ante las tiendas una característica frecuente de las ciudades soviéticas¹²⁵.

A esto se añade que, la expansión urbana planificada por las autoridades no estuvo de la mano con un sistema de transporte público adecuado y al ser los automóviles muy escasos, la mayor parte de la población tenía serias dificultades para trasladarse¹²⁶.

¹²¹ Chapman, 2013, pp. 60-64. Sobre el proceso de construcción de los grandes complejos habitacionales puede verse *¿Y si Esto Fuera Amor? Sobre la vida en ellos, El Hombre del Brazo de Diamantes, Tengo Veinte Años o Ironía del Destino*.

¹²² Sobre el proceso de demolición de las casas comunales puede verse la película nostálgica *La Puerta de Pokrovsky* (1983)

¹²³ En muchos casos, no solamente se compartía una vivienda sino inclusive la habitación, como las jóvenes y los leñadores de *Chicas* o los ingenieros de *Vidas Diferentes*. Véase Fitzpatrick, p. 50.

¹²⁴ Barker muestra que en los años 60 muy pocos hogares rusos contaban con lavadoras o refrigeradoras (p. 177). Igualmente existían pocas personas que prestaran servicios como restaurantes, peluquerías o sastres, por lo que muchas tareas debían realizarse en casa, por parte de las mujeres (p. 178).

¹²⁵ Chapman, 2013, p. 55.

¹²⁶ Sobre quiénes eran los privilegiados que tenían automóvil, véanse las películas *Cuidado con el Coche* y *Garage*, ambas de Ryazanov.

Es verdad que las condiciones de vida habían sido extremadamente difíciles en décadas anteriores, pero entonces existían mitos movilizadores como el avance a la construcción de la futura patria socialista. De esta manera se acallaba el descontento y generaba inclusive cierta mística para aceptar sacrificios. De hecho, muchas películas sobre la guerra civil y la guerra con Alemania presentaban realidades tan duras, que las dificultades cotidianas parecían menos graves.

Otro factor que considero que se debe tomar en cuenta para comprender el cambio de ánimo fue la desaparición del culto a la personalidad. La fe que muchos soviéticos tenían en Stalin era un sentimiento absurdo e irracional, pero le daba un sentido a la vida dura que enfrentaban¹²⁷. Un líder autoritario exitoso logra encarnar la identidad de la población, generar cohesión en torno a su persona y ser capaz de darle a la gente un sentido para sus dificultades cotidianas. Ninguno de los sucesores de Stalin logró inspirar sentimientos similares hacia ellos mismos o hacia el futuro.

De otro lado, el Deshielo había permitido mayor contacto con otros países fuera de la órbita socialista¹²⁸, como se demuestra por la mayor demanda por conocer otros idiomas, la posibilidad de realizar viajes, los intercambios culturales, artísticos o deportivos. El mayor conocimiento permitía ser consciente del bienestar que existía en otros lugares, en contraste con la escasez predominante en la Unión Soviética.

Ahora bien, precisamente porque la sociedad estaba marcada por la escasez, resaltaban los privilegios de una minoría. Quienes ocupaban determinados puestos públicos o cargos dentro del Partido Comunista podían tener mayores facilidades para obtener bienes, desde comestibles¹²⁹ hasta vehículos¹³⁰. Al parecer, los beneficiarios

¹²⁷ Fitzpatrick, pp. 30-31.

¹²⁸ Weggelar, p. 3.

¹²⁹ El protagonista de *Melodía Inconclusa de Flauta* pretende enamorar a una mujer más pobre al llevarle víveres como leche y carne.

¹³⁰ Así habla con nostalgia un personaje de *Ventana a París*, recordando cuando tenía automóvil y chofer a su disposición, por ser dirigente del Partido Comunista.

no sentían que estuvieran disfrutando de un privilegio, sino que el Estado les daba mayores prerrogativas debido a la función que ejercían¹³¹. Se trata de un mecanismo de racionalización que evitaba sentirse cuestionado porque, en la práctica podría ser que la élite se estuviera pareciendo a la nobleza del periodo zarista, pero para la mayor parte de la población sí se trataba de un privilegio injusto¹³².

A quienes no tenían dichos, el mecanismo que les permitía obtener los bienes escasos eran amistades, relaciones y conexiones: quien las tenía podía acceder a cigarrillos, ropa o artefactos importados¹³³. Existía la concepción de “*blat*” que describía todas las prácticas que podían existir, por ejemplo, para lograr que los funcionarios a cargo de la vivienda le asignaran un departamento antes que a otras personas o les permitieran obtener un pasaporte¹³⁴. Las conexiones terminaron institucionalizadas y lo más importante para muchos ciudadanos era “a quién conocían”.

Al mismo tiempo, florecía una economía informal, más o menos tolerada por las autoridades, con vendedores más o menos clandestinos, mediante los cuales se podía obtener los productos prohibidos o escasos, desde discos de música extranjera hasta transistores¹³⁵.

Como en otras sociedades autoritarias, los ciudadanos soviéticos se acostumbraron a una disociación moral, desarrollando buena parte de sus actividades al margen de lo que disponía el gobierno, no porque necesariamente lo quisieran, sino porque no encontraban otra alternativa para satisfacer sus necesidades. En cierto sentido, es como si de manera permanente desarrollaran en la vida cotidiana el comportamiento

¹³¹ Fitzpatrick, p. 98

¹³² Fitzpatrick, p. 104.

¹³³ En *Tres por Dos*, a los personajes se les niega una mesa en un restaurante porque es para “invitados extranjeros”, pero uno de ellos habla en inglés y logra sentarse. Lo sorprendente entonces es que ser extranjero da más privilegios que ser ruso.

¹³⁴ Fitzpatrick, pp. 62-3.

¹³⁵ En *Iván Vasílievich Cambia de Profesión* (1973), el protagonista intenta comprar una batería pero las tiendas han cerrado o no tienen stock. Finalmente, solamente le queda acudir a un vendedor clandestino que tiene más variedad que las tiendas formales.

transgresor de los personajes de *Noche de Carnaval* y *Bienvenidos* hacia Ogurtsov y Dynin. No había un enfrentamiento abierto, sino un falso acatamiento de las normas, mientras cada uno hacía lo que consideraba necesario¹³⁶.

2.1.2. El cine del período del Estancamiento.

Es interesante que los diversos aspectos del comportamiento cotidiano señalados líneas arriba aparecen en las películas que se elaboraron en la Unión Soviética entre los años sesenta y ochenta, especialmente en las comedias más exitosas, lo cual relativiza el papel que se le atribuye a los censores en una sociedad autoritaria. Probablemente, ellos consideraban que presentar personajes que compraban en el mercado negro o ansiaban productos extranjeros no era realmente un ataque directo al sistema socialista.

En todo caso, estas representaciones de la realidad parecían demostraciones de audacia de los cineastas para ver hasta qué punto podían llegar, sabiendo que si lograban colocar una escena que reflejara la realidad, el público se sentiría identificado.

Con la salida de Krushev, la censura había regresado con fuerza¹³⁷, aunque sin las mismas formas de violencia estalinista. Hacia 1968, el Partido Comunista fue claro en pedir mayor control respecto a las actividades culturales, incluido el cine. En 1969, el Comité Central del Partido Comunista emitió una resolución pidiendo mayor control sobre el cine y otras expresiones culturales en una respuesta a la Primavera de Praga, lo cual se reforzó en 1972¹³⁸.

¹³⁶ Respecto a esta particular atmósfera señala Berlin: “Los ciudadanos rasos, el pueblo, han aceptado el régimen, pero reciben con brazos abiertos y un placer patético cualquier avance hacia la liberalización; no creen que su condición sea superior ni material, ni espiritual, ni intelectual ni moralmente a la de los países extranjeros (p. 211)”.

¹³⁷ Tcherneva precisa que recién en 1967 ya fue posible afirmar que la censura había regresado de manera sistemática, p. 7.

¹³⁸ Fedorov, pp. 19, 27. Según indica, uno de los casos más sonados fue el de una prominente figura del cine del Deshielo, el actor Yuri Belov, que hizo de pretendiente de Lena en *Noche de Carnaval*. Unos comentarios políticos originaron que Belov fuera bloqueado del cine y terminara internado en un hospital psiquiátrico. Probablemente, estos hechos impactaron en directores como Ryazanov, para quien Belov había trabajado también en *Una Chica sin Dirección* (1957) y en *El Hombre de Ninguna Parte* (1961)

En realidad, a los censores no les inquietaban tanto las películas que mostraban a un vendedor clandestino de baterías o a los pasajeros pugnando por subir a los autobuses atestados, sino que les preocupaban aquellas películas elaboradas a fines del Deshielo y en los primeros años del Estancamiento donde los protagonistas estaban lejos de ser los héroes indiscutibles de décadas anteriores y más bien estaban confundidos sobre su rol dentro de la sociedad¹³⁹.

Estas películas nunca llegaron a criticar el comunismo ni tampoco a presentar un antihéroe, como en el cine de otros países, pero se centraban en personajes que vivían en desorientación y sentían que no encajaban en el colectivo¹⁴⁰, que era mostrado como un entorno problemático. Así tenemos un dentista odiado por sus colegas debido a su capacidad para no causar dolor a los pacientes¹⁴¹, una joven poco preocupada por casarse o entablar una relación¹⁴²; un profesor que no soporta las tensiones en su escuela secundaria¹⁴³, tres jóvenes que no tienen claridad sobre lo que deben hacer en la sociedad¹⁴⁴; una comisaria soviética confundida por su maternidad no deseada¹⁴⁵.

En esas películas, aún los acontecimientos colectivos pasan a segundo plano frente a una perspectiva marcadamente individual. Por ejemplo, en *Tenía Veinte Años*, se quiebra la solemnidad de la manifestación del 1° de mayo en Moscú, porque la cámara se concentra en muchas situaciones particulares, desde los visitantes africanos hasta los jóvenes que van al desfile para encontrar pareja¹⁴⁶. El contraste es marcado con los personajes de *El Circo*, que treinta años antes desfilaban todos orgullosos y solemnes en esa misma manifestación.

¹³⁹ Weggelar, p. 26.

¹⁴⁰ En varias películas, además, los protagonistas no son los héroes tradicionales sino sujetos que no aparecen claramente definidos como buenos o malos, como ocurría entonces con muchas películas que se filmaban en Estados Unidos, Francia e Italia Weggelar, p. 25.

¹⁴¹ *Memorias de un Dentista* (1965)

¹⁴² *Lluvia de Julio*.

¹⁴³ *Nos Vemos el Lunes*.

¹⁴⁴ *Tengo 20 Años*.

¹⁴⁵ *La Comisaria*.

¹⁴⁶ Weggelar, p 58.

Es posible que la visión de *Tenía Veinte Años* haya sido la más realista sobre cómo era la manifestación, pero no era la más adecuada desde el punto de vista ideal del Realismo Socialista. En general, todas las películas polémicas buscaban ser realistas y por eso rompían con la visión optimista que siempre había querido dar el cine soviético. Por eso, los censores planteaban que las películas se rehicieran, desalentaban su exhibición o las retiraban definitivamente como sucedió con todas las películas mencionadas¹⁴⁷. Varios directores terminaron impedidos de realizar nuevas películas¹⁴⁸.

Sin embargo, muchos cineastas soviéticos del período del Estancamiento lograron encontrar varios espacios para expresar su creatividad. Un mecanismo recurrente, que ya se había iniciado en el Deshielo, fue filmar películas que supuestamente se realizaban en otros países y que tuvieron mucho éxito, como *El Rey Lear* (1971), *D'Artagnan y Los Tres Mosqueteros* (1978), *Tres Hombres en un Bote* (1979), la saga de *Sherlock Holmes* (1979-1986), *El Barón Munchausen* (1979), *La Balada de Ivanhoe* (1983), etc. Inclusive algunos cineastas se dedicaron al western con gran éxito con *Hombres de Negocios* (1962), *El Jinete sin Cabeza* (1972) o *El Hombre del Bulevar de los Capuchinos* (1987), ambientadas en unos Estados Unidos ficticios. Debido a que los hechos se desarrollan normalmente antes de la Revolución Soviética y muchas veces inclusive antes del capitalismo, era factible realizar estas películas con mucha más libertad, sin preocuparse por realizar las correctas referencias ideológicas.

Un segundo espacio de relativa libertad que tuvieron los cineastas soviéticos fue el cine para niños. Esto se aprecia en películas de dibujos animados, como las dos películas sobre los músicos de Bremen, *Los Músicos de Bremen* (1969) y especialmente en *Tras*

¹⁴⁷ Esto le ocurrió a *Tengo Veinte Años*, criticada públicamente por el propio Kruschchev. El director Marlen Khutsiev tuvo que rehacer muchas escenas de la película y cambiarle el título, distorsionando su sentido original. Posteriormente, pese a haber realizado varias películas entrañables, Khutsiev fue sometido al silencio por casi treinta años. Las comedias tampoco se libraban de la censura. Pese al prestigio que tuvo *Noche de Carnaval*, en 1961, a Ryazanov le impidieron la distribución *El Hombre de Ninguna Parte*, una comedia de ciencia ficción que mostraba una sociedad soviética demasiado desideologizada.

¹⁴⁸ Tcherneva, p. 102.

las Huellas de los Músicos de Bremen (1973) donde los personajes parecen más hippies occidentales que tocan música rock y viven alejados de las normas morales soviéticas. Otro ejemplo interesante fue *Adiós, Mary Poppins* (1983), un musical para niños ambientado en la Inglaterra de la época, con otro personaje hippie.

Finalmente, el tercer espacio empleado para trabajar con bastante libertad era la comedia, donde tuvieron mucho éxito cineastas como Leonid Gaidai, George Daneliya y Eldar Ryazanov. En sus películas la censura no hacía mayores problemas si los personajes rompían los cánones rígidos que se esperaban para los ciudadanos soviéticos: aparecieran prostitutas¹⁴⁹, adulterios¹⁵⁰, hombres vestidos de mujer¹⁵¹, funcionarios corruptos, jerga de delincuentes, hospitales psiquiátricos. De esta forma, podían también introducir elementos críticos, cumpliendo el requisito del final feliz y el mensaje optimista para satisfacción del público y la crítica.

En ese contexto Eldar Ryazanov dirigió *Romance en la Oficina*, que es la más exitosa de las comedias soviéticas que abordan la existencia de personajes cuya vida se reduce a cumplir su rol social institucional.

En 1977, cuando se estrenó esta película, Ryazanov era ya un director reconocido con más de veinte años de trayectoria. Aunque su principal película de juventud, *Noche de Carnaval*, se había convertido en el símbolo del Deshielo, durante el Estancamiento también realizó trabajos muy celebrados y divertidos como *Las Aventuras de Seis Italianos en Rusia* (1974) e *Ironía del Destino* (1975). *Romance en la Oficina* tuvo un éxito abrumador, al punto que todavía sigue siendo muy popular en la televisión rusa.

¹⁴⁹ El Hombre del Brazo de Diamantes.

¹⁵⁰ *No Puede Ser* (1975) Aunque el adulterio no se consuma en *El Hombre del Brazo de Diamantes*, allí está la célebre frase respecto a que todo hombre casado ansiaría al menos un rato de libertad..

¹⁵¹ Esto ocurre con los ladrones de *Caballeros de Fortuna*.

2.2. ROMANCE EN LA OFICINA¹⁵²

2.2.1. Sinopsis

La trama se desarrolla dentro del Instituto Nacional de Estadística dirigido por Ludmila Prokofievna Kalugina (Alisa Freindlich), una jefa acartonada, sumamente rígida, aún más que Ogurtsov en *Noche de Carnaval*, que parece incapaz de manifestar ninguna emoción.

Ludmila ha asumido que debe entregarse a su trabajo, al punto que sacrifica totalmente su propia femineidad. Tiene 36 años pero parece mucho mayor. Usa vestimenta poco atractiva, cabello corto, sin ningún peinado, anteojos de marco grueso, que parecen propios de un varón. No tiene familia, ni amigos ni vida social. Es la primera en llegar a la oficina y la última en irse. Sus subordinados la llaman “la Malvada” a sus espaldas.

Figura 7

Ludmila Kalugina.



Imagen tomada de *Romance en la Oficina*. Ryazanov, Eldar 1977

¹⁵² Para la versión en Youtube con subtítulos en español véase la referencia en la Bibliografía.

Cuando Ludmila es invitada a una reunión social en una casa, prefiere alejarse de quienes comen, conversan y bailan y se sienta en una habitación apartada para hojear algunas revistas. Sin embargo, detrás de esa cubierta de entrega al trabajo y aparente conformidad con su vida (“estoy acostumbrada a estar sola y no aburrirme”, dice), Ludmila es profundamente infeliz.

El pretendiente de Ludmila es el pusilánime empleado Anatoly Novoseltsev (Andrey Myagkov) que por momentos parece una versión actualizada del sumiso burócrata presente en la literatura rusa, como Akaki Akákievich en *El Capote* de Gogol. Algunas de sus desgracias son haber sido abandonado por su esposa, tener dos hijos díscolos y pasar por continuas dificultades económicas.

Figura 8

Anatoly Novoseltsev aparece como un personaje frágil y temeroso frente a Ludmila.



Imagen tomada de *Romance en la Oficina*. Ryazanov, Eldar 1977

Para Ludmila, Anatoly es un empleado mediocre, sin importancia. Para Anatoly, Ludmila es una jefa muy estricta, distante o inclusive temible, pero también considera

que ella ha perdido su humanidad. Anatoly comenta que seguro ni siquiera ella sabe de cómo nacen los niños.

La llegada de un nuevo directivo, Yuri Samokhvalov, antiguo compañero de estudios de Anatoly desencadena los acontecimientos. Samokhvalov es un hombre exitoso, que ha vivido varios años en Suiza, maneja un automóvil Volga y obsequia productos extranjeros a diestra y siniestra a los empleados para congraciarse con ellos.

Preocupado por la postergación de Anatoly en el instituto, le propone que se acerque a Ludmila para así ser simpático y que ella lo ascienda. Samokhvalov le dice que, aunque Ludmila no es ni joven ni hermosa, como es una mujer solitaria puede ser efectivo inclusive cortejarla. Anatoly inicialmente se rehúsa, señalando que ella no es una mujer, sino una directora y le confiesa que le tiene miedo.

Sin embargo, Samokhvalov insiste, organiza una reunión en su casa, a la que ambos asisten. Literalmente empujado por su amigo, Anatoly hace algunos intentos fallidos por conversar con Ludmila. Después, intenta animarse, pero bebe demasiado y termina cantando y bailando una danza tradicional rusa para impresionarla. Ludmila se asusta, porque cree que Anatoly ha enloquecido. Los demás invitados los separan y entonces Anatoly califica a Ludmila ante todos como una mujer seca, que no es humana, no tiene corazón y solamente piensa en números.

Curiosamente, este estallido de Anatoly termina ubicando a Ludmila en su soledad y le permite admitir sus necesidades afectivas. Cuando al día siguiente Anatoly va a disculparse, ella termina llorando en su presencia, porque se ha dado cuenta que lo que él le dijo es la opinión de los demás en el Instituto. "Piensan que soy un monstruo".

Con el llanto, Anatoly descubre la fragilidad de Ludmila y le dice que es "una persona normal". Se trasladan a la azotea donde Ludmila regaba unas plantas, en su único espacio personal y privado. Allí, ella le confiesa que no lloraba desde hace mucho

tiempo y que está sola, sin familia. Le dice que tiene 36 años, para sorpresa de Anatoly, que la creía mucho mayor. Luego de la conversación, él se comienza a enamorar.

A partir de ese momento, durante el resto de la trama existe un juego de mutuos coqueteos entre ambos personajes sin que ninguno parezca querer aceptar cuánto lo viene impactando el otro. En algunos momentos, Ludmila pretende reafirmarse ante Anatoly en su papel anterior: “La vida personal no es lo más importante”, le dice “Está el trabajo, la responsabilidad. Soy respetada en el trabajo, inclusive algunos me temen”:

Sin embargo, interiormente Ludmila decide cambiar y aprender a ser una mujer, para lo cual le pide ayuda a Vera, su secretaria. En una larga y divertida escena, literalmente aprende a vestirse, caminar, hablar y lucir como una mujer (véase la figura 9):

Figura 9

Vera enseña a caminar a Ludmila.



Vera le dice a Ludmila: -¡Usted es una mujer, no un palo!. Ludmila responde: -Una sensación que había olvidado. Imagen tomada de *Romance en la Oficina*. Ryazanov, Eldar 1977

Vera le da a Ludmila una serie de explicaciones sobre todo lo que tiene que cambiar insistiendo siempre en que la mujer debe verse atractiva hacia los varones, desde los zapatos que emplea hasta la forma en que debe caminar. A cada consejo, Ludmila reacciona como si no tuviera ninguna idea sobre las relaciones entre hombres y mujeres. Es evidente que Ludmila jamás ha pensado en sí misma como alguien que pueda tener algún vínculo emocional o atraer a un varón.

Finalmente, la escena culminante de la película se produce cuando, tras su primer encuentro amoroso con Anatoly, Ludmila acude a su oficina transformada (en realidad transformada en una mujer), dejando perplejos a todos sus colegas¹⁵³, que la descubren como una mujer bella y humana (Figura 10).

Figura 10

La nueva Ludmila impacta al personal a su llegada a la oficina



Imagen tomada de *Romance en la Oficina*. Ryazanov, Eldar 1977

¹⁵³ La escena es muy similar al momento en que la misma Alisa Freindlich, esta vez en el rol de Ana de Austria, cuando ingresa al baile llevando los herretes que le ha proporcionado D'Artagnan en la versión soviética de *Los Tres Mosqueteros*.

De esta manera, Ludmila logra la felicidad cuando se permite a sí misma ser una mujer, tener emociones y hasta abandonar la oficina de manera arrebatada siguiendo a su pareja. Ludmila no solamente rompe con su rigidez sino con las jerarquías de las instituciones soviéticas al permitirse una relación con su subordinado.

Mi impresión es que el éxito de la película se basa en una paradoja: tanto la transformación de Ludmila como el propio romance con Anatoly son dos situaciones que probablemente el público soviético consideraba totalmente irreales. Sin embargo, la película es tan realista al presentar la vida de la oficina como si se tratara de un documental, que lo irreal parece real. De allí el entusiasmo que generaba la película: lo que se estaba celebrando era una salida milagrosa del destino gris de las horas punta, la monotonía, la escasez y jerarquías sociales¹⁵⁴.

Por eso, existe un elemento utópico similar a los musicales estalinistas al resolverse exitosamente los problemas sociales que probablemente los espectadores conocen muy bien¹⁵⁵. Del mismo modo, así como en dichos musicales la trama amorosa se solucionaba en un instante, en *Romance en la Oficina*, basta un instante para que Anatoly logre aplacar la ira de Ludmila y así pueden vivir felices.

2.2.2. Shura, la activista cuestionada

A diferencia de *Noche de Carnaval*, donde la crítica social está focalizada en Ogurtsov, en *Romance en la Oficina* además del personaje de Ludmila, tenemos el rol de Shura, la empleada activista.

¹⁵⁴ Años después, en *Melodía Olvidada de Flauta*, el propio Ryazanov presenta una sociedad soviética sin salida, donde los personajes están atrapados por las infranqueables jerarquías con algunos privilegiados y la mayoría expuesta a una vida gris expresada en las casas compartidas y el penoso transporde ella se te público.

¹⁵⁵ Sobre cómo esta técnica de manejo de la utopía funciona en las comedias musicales, véase Kupfer, p. 538.

En las instituciones soviéticas existía una empleada que asumía las actividades sociales como promover el bienestar de los empleados y de sus familias. De esta manera, Shura siempre realiza colectas entre los trabajadores por diversos motivos, desde las expresiones de solidaridad económica (fallecimiento de un empleado, nacimiento de un niño, etc.) hasta las expresiones de afecto, como un regalo de cumpleaños. Inclusive organiza paseos para los hijos de los trabajadores.

Su labor es voluntaria y no tiene posibilidad de sancionar a los demás. Sin embargo, los demás personajes sienten que detrás de Shura se encuentra la coacción del régimen y ella usa esa autoridad moral¹⁵⁶.

Shura se encuentra tan ensimismada en su labor social que ignora el efecto que causa en los demás interrumpiendo en las conversaciones o inclusive irrumpiendo en el ascensor con una voz chillona para pedir dinero para sus colectas.

Al ridiculizar a Shura, Ryazanov se está burlando de todas las ceremonias, rituales y expresiones de solidaridad que existían en la sociedad soviética con sus características de obligatoriedad¹⁵⁷.

Es interesante que, como Ogurtsov en *Noche de Carnaval*, Shura está tan parametrada en sus funciones que no percibe los estados de ánimo de los demás personajes, ni los escucha, ni los entiende. Son personas que terminan volviéndose maquinales, como piezas del sistema.

¹⁵⁶ Sobre las actividades supuestamente voluntarias pero que eran obligatorias, véase Fitzpatrick, p. 226.

¹⁵⁷ En una ocasión, Shura se entera que uno de los gerentes ha fallecido y realiza una colecta para un arreglo floral con el retrato del muerto, que ubica a la entrada del instituto. Sin embargo, se trataba de una confusión y el gerente ingresa a la oficina, sorprendiéndose de ver su fotografía en un arreglo fúnebre. Shura entonces huye avergonzada, empujando a unas personas para subir a un ascensor. Una burla similar de una ceremonia fúnebre aparece en *Bienvenidos*, cuando el pequeño protagonista sueña que debido a su expulsión del campamento, su abuela muere y recibe un funeral similar al de un jerarca soviético.

Ella no es mostrada como mala o malintencionada, sino que está convencida de que debe cumplir su función y no ve nada más. Le parece normal obligar a Anatoly a cargar un enorme obsequio para uno de los directivos que cumple cincuenta años. Cuando encuentra que Anatoly, supuestamente vencido por el peso, se ha caído al suelo, a ella solamente le preocupa que no haya guardado el obsequio.

Pronto se aprecia que la actividad de Shura en el instituto causa mucho más daño que beneficio. Por ejemplo, una noche, Ludmila y Anatoly están solos en la oficina y se produce un momento de gran tensión emocional por lo que ambos quisieran decirse y ocultar al mismo tiempo. Cuando parecía que podría producirse un acercamiento decisivo, súbitamente, aparece Shura pidiendo en voz alta a Ludmila que Anatoly la ayude con el pesado obsequio¹⁵⁸. Con su pedido está precisamente reforzando la condición laboral subordinada de Anatoly. Ludmila parece sentirse reafirmada como jefa, lo mira con dureza y se retira, mientras Anatoly se queda con una expresión de profunda tristeza.

Shura pasa a ser especialmente peligrosa para la trama paralela de la película, que es la obsesión sentimental de una de las empleadas, Olga, hacia Samokhvalov, que había sido su novio en la universidad. Olga le escribe varias cartas amorosas a Samokhvalov y éste, disgustado, las entrega a Shura y le pide que intervenga por su calidad de encargada de bienestar. Se aprecia entonces el riesgo de que los espacios de control paraestatal interfieran en la vida personal. Precisamente éste era el riesgo de un cargo que tenía tanto poder, sin que existiera claridad sobre la diferencia entre el ámbito laboral y la vida personal de los empleados. Curiosamente, esta situación se había hecho más común en la Unión Soviética después de Stalin, cuando el régimen se vuelve “menos represivo, pero más intrusivo”¹⁵⁹.

¹⁵⁸ De manera similar a cuando en *Noche de Carnaval* Ogurtsov interrumpe a Fedor y Adelaida.

¹⁵⁹ Cohn, p. 430. Véase el patético rol de la profesora de alemán en *¿Y Si Esto es Amor?*

Shura le promete discreción, pero inmediatamente le cuenta todo a Ludmila, que le señala que no es su función interferir en la vida privada de los empleados.

Ryazanov tampoco deja de mostrar la incoherencia de Shura: para hablar con Olga, la encuentra en una fila para comprar fruta y se cuele, siendo la fila una de las instituciones que los ciudadanos soviéticos debían respetar. Cuando la gente protesta, Shura miente diciendo que estaba en su sitio y, en realidad, aprovecha la oportunidad también para comprar.

Resulta interesante que en varias comedias exitosas del tiempo del Estancamiento se brinda una imagen desfavorable del activista social, mostrándolo como un individuo entrometido, controlador y antipático. En *El Hombre del Brazo de Diamantes*, de Leonid Gaidai, la responsable de la urbanización interviene frente al supuesto adulterio del protagonista, señalando esta desviación como parte de la “corrupción occidental”¹⁶⁰. En *Iván Vasilievich Cambia de Profesión*, también de Gaidai, el antipático directivo del edificio es la pesadilla del protagonista.

Todos estos personajes son al mismo tiempo solemnes y ridículos, muy parecidos a Ogurtsov. Puede sorprender que la censura tolerara la recurrente ridiculización de ciudadanos que cumplían con una función importante para la sociedad, pero, como hemos señalado, el Estado soviético permitía o inclusive alentaba que se denunciara a los funcionarios de rango inferior que cometían errores o se excedían en sus funciones¹⁶¹. Inclusive durante el estalinismo, los periódicos recibían y publicaban quejas sobre mal comportamiento de funcionarios¹⁶². Supuestamente, este tipo de críticas permitían corregir los errores en la aplicación de determinadas políticas.

¹⁶⁰ La expresión es similar a la de Ogurtsov sobre la podredumbre moral.

¹⁶¹ Graham, 2003, p. 13

¹⁶² Fitzpatrick, p. 29.

Probablemente, era también aceptable burlarse de los activistas sociales, que después de todo no eran parte del Estado. Es posible también que efectivamente ejercieran su poder de forma desproporcionada, interfiriendo en la vida de los demás, por lo que el público aceptaba la burla de una realidad conocida.

De esta manera, también se ridiculiza en varias películas de la época a los *druzhiniki*, es decir ciudadanos que prestaban servicio como voluntarios de seguridad, turnándose para vigilar en las calles. Su ingenuidad aparece en *Me Llamo Robert*, donde confunden a un campesino con un robot y su celo moralista aparece en *Moscú No Cree en Lágrimas*, donde impiden que las parejas se besen en la calle.

2.2.3. Moscú, el otro personaje

Desde que aparecen los créditos iniciales de la película, la ciudad de Moscú tiene un rol importante en *Romance en la Oficina*, con múltiples tomas de sus parques, avenidas y el tráfico en diversas épocas del año, como se aprecia en la figura 11.

Figura 11

Calles de Moscú llenas de transeúntes en invierno



Imagen tomada de *Romance en la Oficina*. Ryazanov, Eldar, 1977

De esta manera, Ryazanov sigue la línea del cine realista de aquellos años, que en otros países opta mucho por presentar la calle, por filmar en escenarios reales y por colocar a los actores en medio de los transeúntes. Las ciudades (París, Roma, Nueva York) se convierten en personajes en sí mismas¹⁶³.

Resulta interesante cómo se puede lograr que una misma ciudad-personaje se exprese de manera distinta, de acuerdo a la intención del director. En *Yo Paseo por Moscú*, Georgiy Daneliya muestra una ciudad llena de vida, con tiendas llenas, jóvenes animosos, deporte, vida cultural. En cambio en las películas de Marlen Khutsiev de la misma época, como *Yo Tengo Veinte Años* o *Lluvia de Julio*, las tomas de exteriores muestran lo bueno y malo de la ciudad, desde las fiestas juveniles en los complejos habitacionales y las conferencias literarias abarrotadas de público hasta las colas para obtener productos de primera necesidad y los problemas de transporte¹⁶⁴. Precisamente, por presentar también situaciones poco felices, estas dos últimas películas generaban preocupación en la censura.

Ryazanov ofrece en *Romance en la Oficina* una visión intermedia. Por momentos aparecen imágenes tan poéticas como las de *Yo Paseo por Moscú*: con tomas en diversas estaciones del año, mucha gente paseando, parejas jóvenes jugando con la nieve, todo con una música de fondo agradable. Sin embargo, las escenas en las horas punta son aún más terribles que las películas de Khutsiev¹⁶⁵.

En las pugnas para subir a ómnibus o trenes, Moscú parece un lugar lleno de estrés y prisa, como podría imaginarse una metrópoli capitalista. “Demasiada gente,

¹⁶³ Weggelar, p. 12.

¹⁶⁴ En las tomas de *Lluvia de Julio* que muestran la vida cotidiana en Moscú se aprecian las colas, que son una muestra de desabastecimiento. En *Operación Shurik* se aprecia el caos del transporte. En *Tengo Veinte Años*, los transeúntes deben correr para no ser atropellados por los automóviles en Moscú.

¹⁶⁵ Al respecto, la reflexión del propio Ryazanov en *Соратники* = > [Алиса Фрейндлих](#) en su blog Eldar Ryazanov).

demasiados carros” declara Anatoly en su presentación inicial. Tanto él, como Olga y la secretaria Vera son presentados en muchas tomas en medio de la gente, como para afianzar que pertenecen a la mayor parte de la población. Inclusive, la película muestra a Anatoly y Olga con rictus de dolor cuando se encuentran agobiados en el transporte público.

Figuras 12 y 13

Anatoly y Olga aparecen con similares rictus de dolor mientras se desplazan a la oficina en el transporte público.



Imágenes tomadas de *Romance en la Oficina*. Ryazanov, Eldar 1977

El argumento que usa Anatoly para decir que le gusta Moscú porque “es su ciudad” no suena muy convincente frente a las imágenes que se muestran y pareciera más bien dirigido a suavizar todo lo que estas presentan.

El énfasis en el agobiante sistema de transporte permite también enfatizar las grandes diferencias sociales frente a quienes no necesitan recurrir a él. Mientras todos los trabajadores llegan “apiñados en buses y trenes”, Samokhvalov lo hace en su Volga, con parlantes, que impresiona a Anatoly¹⁶⁶.

El contraste es todavía mayor con Ludmila, que ejerce un cargo importante para el estado soviético. A ella nunca se le ve caminando por la calle o en el transporte público. Vive ajena a la odisea general de los trabajadores: la primera aparición de Ludmila se produce luego de mostrar la pugna por el transporte de la mayor parte de ciudadanos y en la escena siguiente ella llega cómodamente al trabajo en el automóvil conducido por su chofer. Para ella, el automóvil y el chofer son unas comodidades permanentes. El chofer (cuyo rostro apenas si es perceptible) inclusive la espera en la noche que Ludmila asiste a la fiesta en la casa de Samokhvalov.

Otra dificultad cotidiana de la vida de los moscovitas que muestra *Romance en la Oficina* es la adquisición de víveres, que parece una proeza, casi un triunfo ante la adversidad. Por ejemplo, al menos tres veces Olga tiene que salir del trabajo para comprar alimentos. En un caso, logra comprar el último pollo disponible (y guardarlo en su escritorio) y en otro hace una larga fila para comprar sandías.

En el primer diálogo entre Ludmila y Anatoly, ella le reprocha haber señalado el desabastecimiento en las tiendas sin mayor prueba. Anatoly replica que él mismo es un consumidor y por eso lo sabe. Ese diálogo muestra la marcada diferencia social,

¹⁶⁶ Un pequeño detalle es que, cuando llueve, Samokhvalov debe instalar los limpiaparabrisas. En esos años había mucho robo de los mismos, por lo que los automovilistas debían guardarlos.

pues la jerarquía soviética era ajena al desabastecimiento debido a que tenía acceso a tiendas especiales¹⁶⁷. Más tarde, durante la cena que Ludmila prepara para Anatoly, se mostrará que en su casa hay todo tipo de productos.

Ante el disgusto y la severidad de Ludmila, que atribuye la ausencia de productos a la negligencia ocasional de un empleado, Anatoly se resigna a rehacer el documento, ocultando la información que él sabe. De esta manera, desde este primer diálogo, se presenta a Ludmila como una persona que no es sincera y que emplea su poder en el Instituto de Estadística, para ocultar información. Existe entonces una confrontación más ideológica entre ella, como representante del régimen y Anatoly, como representante del ciudadano promedio.

Al mismo tiempo, para los espectadores se hace evidente cómo el régimen soviético reaccionaba frente a la información que no era conveniente, maquillando datos aunque fueran de hechos de dominio público como la escasez de productos. Irónicamente, el ocultamiento de información se realiza bajo el argumento de Ludmila de que “la estadística es una ciencia exacta”.

La sociedad soviética entonces no es ni exitosa ni igualitaria como se pretende y quienes tienen privilegios buscan ocultarlo. Sin embargo, un cineasta con suficiente habilidad logra desafiar la censura y mostrarlo en una película.

2.3. LAS SECUELAS

Es importante comparar *Romance en la Oficina* con otras dos películas que años después alcanzaron mucho éxito al presentar también cómo las protagonistas lograban transformar su vida gris, entregada a sus ideales y alcanzar la felicidad.

¹⁶⁷ Véase al respecto Fitzpatrick, p. 97.

A diferencia del personaje de Ludmila Kalugina, las dos mujeres son más jóvenes y no ocupan ningún cargo de poder, por lo que se evidencia como la presión por cumplir con el rol social podía estar presente en diversos sectores sociales.

2.3.1. ROMANCE PROGRAMADO¹⁶⁸

Vera Silkova (Yevgenia Glushenko) es una bibliotecaria bondadosa, preocupada por seguir valores de edificación personal, pero totalmente descuidada por su apariencia externa y su vida sentimental.

Por una casualidad, ella conoce a Igor Bragin (Oleg Yankovsky) un exatleta que trabaja como soldador en una fábrica y está atrapado por el alcohol y el derrotismo. Vera decide ayudarlo a salir de su situación, elaborándole una especie de plan de autoayuda para que descubra el sentido de su vida.

Entre las tareas que Vera le propone a Igor para salir adelante está desarrollar una actividad altruista e Igor escoge buscar tumbas de algún soldado desaparecido en la II Guerra Mundial para que su familia pueda honrar sus restos. Además, Vera le indica que si él tuviera un interés afectivo le iría mejor emocionalmente e Igor le propone intentar enamorarse de ella. Vera acepta con indiferencia, asumiendo que es parte de su proyecto de regeneración.

Igor replica que, para que él se enamore, Vera debería cambiar de apariencia para ser más femenina. Le señala que debe cambiar su ropa ancha que no permite apreciar sus curvas y que debe aprender a maquillarse, depilar sus cejas e inclusive a caminar de manera femenina. Las indicaciones son muy similares a las que recibe Ludmila de parte de su secretaria en *Romance en la Oficina*. A diferencia de Ludmila, sin embargo,

¹⁶⁸ Otra traducción posible sería: “*Enamorados por su Propia Iniciativa*”. Véase en la Bibliografía la referencia al video en Youtube

Vera en un principio se muestra totalmente indiferente a las sugerencias e insiste que el interior es lo más importante de las personas (Figura 14).

Figura 14

Vera escucha con indiferencia las recomendaciones de Igor sobre cómo lucir más femenina



Imagen tomada de *Romance Programado*. Mikaelyan, Sergei, 1983

Sin embargo, con los días, Vera comienza a mejorar su imagen, inicialmente realizando ejercicios con las mancuernas que Igor le ha regalado. Después, quiere comprarse ropa nueva, esforzándose inclusive por comprar ropa extranjera, lo cual implica una ruptura con todo lo que hasta entonces había pensado respecto a la vanidad de la apariencia externa.

Vera no admite que se siente cada vez más atraída por Igor y cree que solamente se ha encariñado con “su creación”, es decir con el hombre que está educando. Sin embargo, cuando el propio Igor le comenta que ha tenido una aventura con una chica que conoció durante un viaje al campo, Vera se siente totalmente frustrada. Llorando ante su madre, se desahoga proclamando su rabia hacia sí misma y hacia su vida que está

predestinada a ser una vida de sufrimiento. Llega a decir que odia su propia piel y que no debió haber nacido.

De esta manera, Vera está cuestionando su status social, sus rasgos físicos, sus posibilidades de cultivarse, es decir todo lo que creía y vivía.

Entretanto, Igor está mas bien viviendo un proceso de aceptación de sí mismo. Él paralelamente encuentra cada vez más atractiva a Vera y ella efectivamente está buscando mejorar su imagen (Figura 15). La escena culminante se produce cuando, luego de varias semanas de búsqueda, Vera e Iván ubican la tumba de un soldado desaparecido y por fin, después de cuarenta años, la viuda y los hijos pueden rendirle homenaje al difunto. Esa noche, Vera acude a cenar al departamento de Igor y ambos se besan y hacen el amor. Por primera vez Vera se ha permitido ser amada.

Figura 15

La nueva y radiante Vera acude a encontrarse con Igor



Imagen tomada de *Romance Programado*. Mikaelyan, Sergei, 1983

Vera por fin es feliz cuando se permite serlo, pero mas bien cuando se permite ser una mujer, vestirse como tal, desear, frustrarse, querer. La felicidad no estaba entonces en cumplir los deberes que se imponía o dominar las emociones, sino en aceptar la propia humanidad¹⁶⁹.

2.3.2. SOY LA MÁS ENCANTADORA Y ATRACTIVA¹⁷⁰

Nadya es una diligente militante del sistema soviético, que labora en una oficina de ingenieros donde ejerce la misma labor que Shura en *Romance en la Oficina*: es la activista social, que recolecta dinero en la oficina para colaborar con los empleados en problemas.

Aunque es una persona joven, carece de vida personal y dedica su vida a cumplir sus obligaciones y asegurar que otros las cumplan.

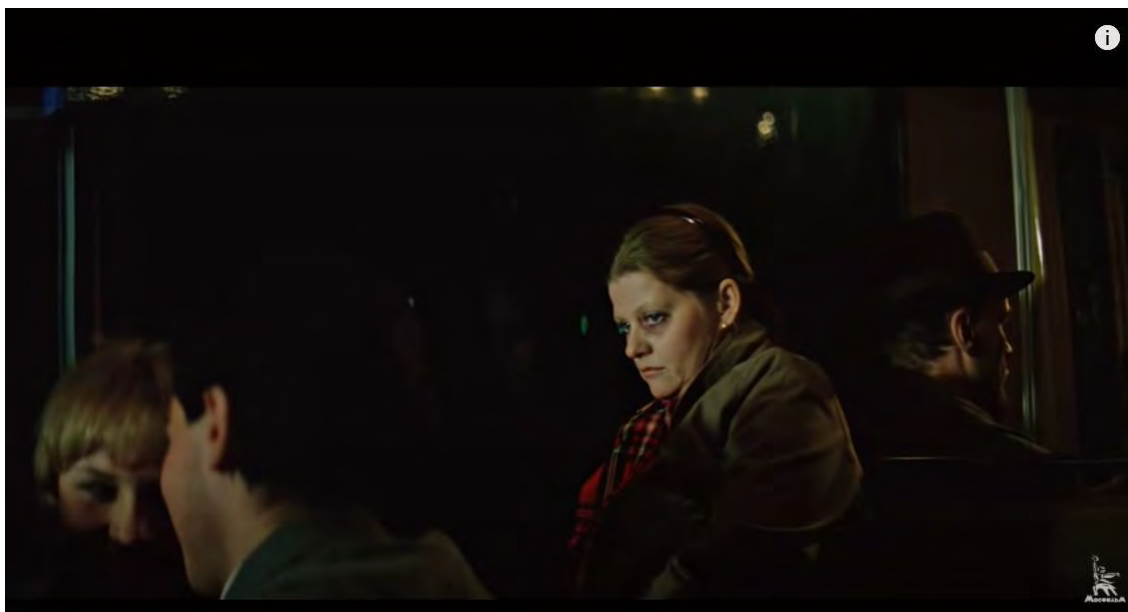
Inclusive muchas noches Nadya cumple con diligencia su turno como *druzhiniki*, vigilante voluntaria, patrullando las calles para ayudar a la policía y una noche termina con un ojo morado al intervenir frente a unos malhechores (véase la figura 16).

¹⁶⁹ La película marcó mucho a las mujeres rusas de la época, según recuerda Zoya Igumnova en la revista *Izvestia*. “Esta película tuvo el “efecto psicoterapéutico” más fuerte en muchas mujeres. Las mujeres feas creían que si te esfuerzas en ti misma, podías lograr la felicidad”. IGUMNOVA, Zoya, *Sergei Mikaelyan, el Director que no le tenía miedo a nada* (10 de diciembre de 2016). La autora sostiene que, entre las muchas frases impactantes de la película se recordaba lo que Igor le decía a Vera: “- Lo más importante es que debes estar segura de que eres bonita, guapa. Y tienes que ser algo tonta con malicia en tus ojos”.

¹⁷⁰ Véase en la Bibliografía la referencia al video en Youtube.

Figura 16

Nadya en el autobús.



Nadya, con el ojo morado, mira con desagrado a una pareja de enamorados. Imagen tomada de *Soy la Más Encantadora y Atractiva*. Bezhanov, Gerald, 1985.

Sin embargo, sus colegas, lejos de admirarla por su valentía o siquiera de manifestar empatía por su lesión, se burlan de lo ocurrido, como también expresan su fastidio por las colectas que organiza.

El único entretenimiento de Nadya es jugar pingpong con Gena, un compañero de trabajo, muy tímido para decirle que se siente atraído por ella.

La vida de Nadya cambia cuando se encuentra con Suzanna, una antigua compañera de escuela, radiante y segura de sí misma, que la alienta a buscar una pareja. En un principio, Nadya afirma que no considera el amor como una posibilidad para ella y está convencida de su ausencia de atractivo.

Sin embargo, Suzanna insiste, pero no le dice a Nadya que está haciendo una tesis doctoral sobre el comportamiento de las parejas y pretende usarla como conejillo de

Indias. Le propone que intente atraer a Volodia, un ingeniero joven y algo arrogante y que mas bien se aleje de Gena, porque es demasiado simple.

Nadia acepta, buscándole conversación a Volodia, invitándole dulces y hasta sumándose a un viaje de trabajo que él debe hacer. Sin embargo, es evidente que ella no siente hacia él ningún afecto y solamente pretende atraerlo para cumplir con las indicaciones de Suzanna y no quedarse sola.

En realidad, sus compañeros de oficina también tienen una visión muy materialista sobre las relaciones de pareja. Una ingeniera, que sirve de contrapunto a Nadya, va por su tercer matrimonio y admite públicamente que siempre se ha casado por interés. Otro colega busca cualquier ocasión para engañar a su esposa. Un tercero pretende acercarse a Nadya para tener alguien que le atienda en casa, cuide de su ropa y su comida.

En ese contexto tan alejado de los mensajes de sacrificio y austeridad de las películas soviéticas anteriores, el status de Nadya mejora cuando empieza a usar ropa occidental, que compra de un traficante amigo de Suzanna. Su atractivo se consolida todavía más cuando Arkady, el esposo de Suzanna, va a recogerla a la salida del trabajo en un elegante automóvil rojo que impacta a todos sus colegas.

Aún así, Volodia se mantiene indiferente hacia Nadya e inclusive le recomienda que aproveche para casarse con el dueño del auto, porque es un hombre rico y es lo único que importa. Presionada por Suzanna, Nadya insiste en arreglarse para lucir más atractiva (figura 17).

Figura 17

La nueva Nadya



Nadya acude muy elegante a encontrarse con Volodia... solamente para enterarse que él ya tiene otra pareja Imagen tomada de *Soy la Más Encantadora y Atractiva*. Bezhanov, Gerald, 1985.

Finalmente, Nadya se da cuenta que Volodia tiene ya un compromiso con otra chica y al mismo tiempo se entera que Arkady le es infiel a Suzanna, con lo cual se desengaña de las ideas de su mentora.

Entonces, Nadya vuelve a acercarse a Gena, pero ella ya no es la misma: es una mujer segura de sí misma y de su propio atractivo. Ella rompe con su rol social tradicional y también con el cinismo de sus compañeros y de Suzanna.

Llama la atención que la censura haya permitido que se muestre a tantos personajes que rechazan abiertamente las obligaciones que imponía el sistema soviético, como las

cuotas de solidaridad o la vigilancia nocturna. Es evidente también que el trato displicente hacia Nadya en la oficina se debe a que ella es asociada a ese oficialismo y cuando rompe esa imagen, inclusive comprando ropa extranjera de forma clandestina, comienzan a verla atractiva.

Probablemente, la película fue permitida porque se trataba de distinguir a Nadya respecto a su círculo de colegas, que eran cínicos tanto en sus apreciaciones sobre el sistema soviético, como en sus actitudes hacia el amor o las relaciones de pareja. Nadya mas bien encuentra la felicidad alejándose de ellos, tras haberse querido en un principio acercárseles.

2.4. LA AFIRMACIÓN DEL INDIVIDUO FRENTE AL ROL SOCIAL INSTITUCIONAL

Pese a las particularidades en los argumentos de las tres películas, el eje es el mismo: la protagonista vive tan preocupada por cumplir con su rol acorde con el sistema soviético que se olvida de sí misma, como persona y como mujer. Solamente cuando se atreve a romper con dichos mandatos internalizados es que se abren a la felicidad, muchas veces con un hombre que se encontraba muy cerca, pero que ella no podía ver. En los tres casos, se trata de un rol que las protagonistas se han impuesto a sí mismas: no hay una coacción del Estado, pero sí hay la convicción de que es el comportamiento correcto, lo que se espera de ellas. Tampoco hay una presión social, sino que mas bien los demás personajes han roto con esas exigencias y desapruban a quien vive de acuerdo a ellas.

Ludmila es la más exitosa de las tres: se reúne con ministros, es muy preparada y escuchada "*Me admiran, hasta me temen*", dice. Su posición le permite disfrutar de una serie de beneficios materiales y comodidades ajenas a la mayoría de ciudadanos soviéticos. Sin embargo, en el fondo todos sus privilegios son insuficientes, porque vive en soledad y ha fracasado totalmente como persona. Es más, inclusive la obsesión por el trabajo busca llenar el vacío que siente en su vida y se quedaría toda la noche en

la oficina. *“Simplemente no tengo dónde ir”*. Ha buscado controlar sus sentimientos y necesidades afectivas, asumiendo que son negativos o debilidades, que una persona eficiente no puede permitirse. De esta manera, hasta mira con desaprobación los abrazos efusivos entre Samokhalov y Anatoly, como si fueran algo malo.

En una situación similar se encuentran las otras dos protagonistas: Vera se jacta de considerar superfluo todo lo que para otras personas es importante, especialmente las mujeres, desde la apariencia física hasta la vida de pareja. Lee obras de filosofía y autoayuda e inclusive declara que ha controlado sus sentimientos *“que son como niños rebeldes a los que hay que dominar”*.

Por su parte, Nadya parece la última activista, asumiendo que debe cumplir y hacer cumplir los mandatos “de nuestro colectivo”, pese a las protestas de sus colegas. Ha asumido que para ella no habrá nunca una relación de pareja. Es revelador que, cuando Nadya regresa a su casa en ómnibus después de ser golpeada por unos ladrones, hay una pareja besándose en un asiento cercano y ella se cambia de lugar, como si esta situación le disgustase. En varios momentos la película muestra el contraste entre quienes han optado por tratar de pasarla bien (saliendo a bailar, yendo al cine) y ella, que sigue fiel a una causa que le termina perjudicando.

Las tres protagonistas han interiorizado la lógica del **sacrificio vital**, es decir, sacrifican toda su vida, su individualidad, su felicidad personal, su vida de pareja, su vida social, por el ideal de contribuir a la sociedad soviética.

Esta conducta de renuncia y desprendimiento había estado muy presente en el cine soviético a lo largo de décadas, con muchos protagonistas que priorizaban su misión en la vida respecto a su felicidad personal o, como señalamos anteriormente, la misión frente al amor. Como señalamos en el capítulo anterior, en los musicales estalinistas y en *Noche de Carnaval*, la felicidad de la pareja protagonista solamente podía producirse cuando habían logrado cumplir su misión. En la última película se enfatiza

siempre que para Lena corresponder al afecto de Gricha es totalmente secundario respecto a la necesidad que la celebración sea exitosa.

La idea de cumplir con una misión resulta tan importante que, cuando un personaje no comprende cuál es su misión en la vida, se siente desconcertado y frustrado, como los protagonistas de *Tengo 20 Años*, *Lluvia de Julio* o *Nos vemos el Lunes*. Hasta los niños-astronautas de la película *Moscú Cassiopea* (1974) se enfrentan con valor a su misión de estar reclusos durante décadas en una nave espacial, para lo cual, por cierto, acuden antes a rendir homenaje al mausoleo de Lenin.

Cumplir una misión implica muchas veces entregar la vida. Lo hacen los héroes anónimos de Eisenstein, en *El Acorazado Potemkin* o *La Huelga*. Lo hacen también los protagonistas de las películas épicas estalinistas, como *Chapaev*, donde el héroe y otros personajes principales son conscientes que deben morir por la nueva sociedad son asesinados por los contrarrevolucionarios. Escenas similares de sacrificios individuales por la patria aparecen en *La Caída de Berlín*, al combatir a los alemanes.

Durante el Deshielo, la noción del sacrificio total se mantiene en películas como *El Comunista* (1957) cuyo protagonista muestra durante su vida múltiples ejemplos de heroísmo casi sobrehumano para beneficiar a los demás y logra así motivar a otros a seguirlo. Finalmente, muere por salvar a su pueblo¹⁷¹.

Al parecer, la noción de sacrificar la vida por la patria era tan fuerte que en *Cielo Despejado*, un piloto regresa a Rusia después de haber sido prisionero de los nazis, pero encuentra el rechazo general, porque “un verdadero comunista debió haberse pegado un tiro antes de ser apresado”.

¹⁷¹ El protagonista de *El Comunista* (1957) muestra durante su vida múltiples ejemplos de heroísmo casi sobrehumano para beneficiar a los demás y logra así motivar a otros a seguirlo. Finalmente, muere por salvar a su pueblo. Toda la película, filmada durante el Deshielo, es una continuidad en varios elementos del cine estalinista: el heroísmo del personaje colectivo, la necesidad de afrontar situaciones extremas de adversidad, la solidaridad con el desvalido, el sacrificio del individuo.

También en las películas no bélicas, el sacrificio por los demás puede ser un elemento crucial: en *Carta No Entregada*, sobre una expedición de geólogos atrapados por un incendio forestal en Siberia, dos de ellos se inmolan sucesivamente para salvar a sus compañeros.

En algún caso el sacrificio total implica la vida de un ser querido: en *El Cuarenta y Uno*, María mata al hombre que ama para evitar que se una a los contrarrevolucionarios.

Si no es la vida, muchos protagonistas sacrifican sus escasos bienes frente a la mayor necesidad de otra persona. En *Destinos Opuestos*, los protagonistas entregan los ahorros destinados a sus primeros muebles para pagar el tratamiento de un amigo enfermo. En *Las Chicas*, todos los leñadores aportan sus ahorros para que el protagonista pueda comprarle un regalo a la mujer que ama. En *La Balada de un Soldado*, los integrantes de un pelotón, como no tienen más que ofrecer, sacrifican toda su ración de jabón para que la esposa de uno de ellos la reciba como regalo.

La lógica viene a ser la misma: no es tan importante disfrutar de los bienes materiales, porque todos somos un mismo colectivo y hay que apoyar a quien lo necesita más. De hecho, la lógica del sacrificio va de la mano con la idea del personaje colectivo.

En otros casos, el sacrificio implica la solidaridad con un desvalido hasta acogerlo de manera permanente, como ocurre con los huérfanos en *Pasaron Las Grullas*, *Propiedad de la República* (1971) o *El Destino de un Hombre*¹⁷². La solidaridad también implica alojar en casa a una persona desconocida (*Una Chica sin Dirección*), a un ex presidiario (*El Arbusto Rojo*) o hasta a un rival, cediéndole la cama (*Primavera en la Calle Zaverskaya*)¹⁷³.

¹⁷² El cuidado del huérfano es un tema recurrente en las películas soviéticas desde la Revolución.

¹⁷³ De igual forma, no es aceptable pensar solamente en el propio bienestar, sino que mis amigos o, en general, los demás, se encuentren bien. Esto lo vemos en muchas películas de la época, como los compañeros de desventura en *Kin Dza Dza* o también en *Hombres de Jazz*, donde el protagonista rechaza una oportunidad económica porque solamente lo beneficiaba a él e implicaría “traicionar” a los demás músicos.

En ocasiones, la lógica del sacrificio implica que el protagonista renuncie para siempre a la persona que ama y a la posibilidad de tener una pareja, como el protagonista de la exitosa película fantástica *El Hombre Anfibio* (1962) o el general de *Oficiales* (1971) que durante toda la vida ama en silencio a la esposa de su mejor amigo. En ambos casos, este comportamiento no es presentado como absurdo sino como admirable.

Las nociones de sacrificio y desprendimiento no eran solamente ocurrencias espontáneas de un personaje o la imaginación de un libretista, sino que venían inculcadas desde la niñez, en las agrupaciones de pioneros¹⁷⁴, o en las propias películas que veían los espectadores soviéticos.

Sin embargo, conforme avanzaba el período del Estancamiento, se hacía evidente que los valores de sacrificio, desprendimiento y total entrega al colectivo ya han sido dejados de lado. El mayor bienestar, la ausencia de guerras y conflictos, la consolidación y la expansión de la familia nuclear, la disminución de los espacios colectivos como las casas comunales, permitían que los ciudadanos soviéticos pensarán más en sí mismos.

Los grandes sacrificios eran pensados para las películas históricas y no para los tiempos que vivía el público. Por eso es que en *Estación para Dos* (1982), también de Eldar Ryazanov, el sacrificio del protagonista, que va a prisión atribuyéndose un crimen que su esposa había cometido, parece absurdo y desproporcionado para los demás personajes y para el público.

De esta manera, cuando las tres películas comentadas fueron filmadas, ni Ludmila, Vera o Nadya reciben admiración o reconocimiento por su capacidad de sacrificio, sino más bien indiferencia o inclusive menosprecio. Por eso se enfatiza tanto el contraste entre

¹⁷⁴ Cuando su supervivencia se encuentra en riesgo, los protagonistas de *Carta No Enviada* sienten fortaleza al recordar el juramento que hicieron desde niños como pioneros.

las tres protagonistas y los demás personajes. Ellas parecen aferradas a un sentido de la vida en el que ya nadie cree.

En *Romance en la Oficina*, Ludmila es percibida en la oficina como una mujer amargada, mientras las demás empleadas se preocupan por su arreglo personal, tienen vida familiar y compran ropa extranjera en la misma oficina¹⁷⁵.

En *Soy la Más Atractiva*, los colegas de Nadya expresan su disgusto frente a un régimen que les impone realizar donaciones y realizar turnos de vigilancia de manera “voluntaria”, mientras les prohíbe comprarse la ropa que quisieran. Nadya es rechazada en tanto es quien encarna al régimen¹⁷⁶.

En *Romance Programado*, la situación es aún peor, porque al saber que Vera es una persona solidaria, varios personajes se aprovechan de ella. El propio Igor finge una enfermedad para que ella le lleve dinero hasta su casa, diciendo que necesita comprar una medicina, pero él quiere gastarlo en alcohol. Más tarde, una desconocida le pide a Vera que se quede cuidando a su madre anciana toda una mañana “porque me han dicho que usted hace esas cosas”. Cuando Vera le dice que no es posible (porque iba a realizar otra acción altruista), la mujer se molesta, como si fuera obligación de Vera hacerle el favor.

El rol social basado en el desprendimiento era ya “una cáscara vacía, en contraste con el yo real”¹⁷⁷. Por eso, las tres películas terminaban reflejando, en clave cómica, la ruptura de los ciudadanos frente a lo que les impedía ser felices, que era el mandato del sacrificio de la vida personal por el colectivo.

¹⁷⁵ Aparece como algo normal que Vera se pruebe botas nuevas en la oficina y que en los baños se anuncie la venta de pantimedias. Inclusive, poco antes del momento culminante, Vera le ofrece a su jefa una blusa que le ha conseguido.

¹⁷⁶ Véase las apreciaciones en el blog Germanych

¹⁷⁷ Kasper, I., p. 183.

2.5. LA IDENTIDAD DE LA MUJER SOVIÉTICA DURANTE EL PERIODO DEL ESTANCAMIENTO

Dado que las tres películas muestran a mujeres totalmente absorbidas en seguir su rol dentro de la sociedad soviética, resulta importante analizar la ubicación de la mujer en el proyecto socialista.

En diversos textos de Marx y Engels se planteaba que la mujer sufría la dominación del sistema capitalista, tanto si trabajaba como obrera como si debía realizar las tareas domésticas, porque su trabajo no remunerado permitía sobrevivir a la familia.

Engels consideraba que el matrimonio monogámico permitía más bien concentrar el manejo de la propiedad privada, sometiendo a la mujer y la familia es una unidad económica controlada por el varón¹⁷⁸. Varios pensadores comunistas consideraban que el matrimonio y la familia debían ser abolidos por tratarse de una situación de opresión¹⁷⁹. Supuestamente, con la caída del capitalismo, la abolición de la propiedad privada y la crianza colectiva de los niños terminaría la familia tradicional y se produciría la liberación de la mujer¹⁸⁰.

En esta línea, en los primeros años de la Revolución, el régimen soviético promulgó una serie de medidas con la intención de otorgarle independencia a la mujer. Como hemos señalado, el matrimonio se convirtió en un acto privado, que podía ser registrado o no y se facilitó el divorcio y el aborto. En el ámbito económico se estimuló que las mujeres desempeñaran muchos oficios antes reservados a los varones. Se crearon también cunas y guarderías para atención de los niños a cargo del Estado¹⁸¹.

¹⁷⁸ Engels, 2015, pp. 80-81

¹⁷⁹ Evans, p. 767, Fitzpatrick, p. 142.

¹⁸⁰ Engels, Los Elementos del Comunismo, N° 21.

¹⁸¹ Mespoulet, p. 2

Todas estas medidas contribuirían a formar una sociedad nueva, donde la mujer estaría emancipada de las exigencias de la maternidad y de esta forma la familia tradicional (burguesa o proletaria) gradualmente iría perdiendo vigencia¹⁸².

Sin embargo, el resultado de estas normas implicó paradójicamente más responsabilidades para las mujeres, quienes efectivamente fueron incorporadas a muchas actividades laborales, pero seguían con los niños a su cargo, porque fueron los varones quienes aprovechaban las facilidades para divorciarse¹⁸³. Además, nunca hubo suficientes cunas y guarderías¹⁸⁴.

El gobierno buscó darle a la mujer un gran protagonismo, como trabajadora y como beneficiaria de la Revolución, pero a partir del régimen de Stalin se buscó también enfatizar los roles más tradicionales de esposa y madre, prohibiéndose el aborto, restringiéndose el divorcio y premiando a las mujeres con más hijos en una política natalista¹⁸⁵.

Evidentemente, este tipo de políticas no tenían mucha relación con el pensamiento de Engels y de otros pensadores clásicos marxistas, pero Stalin sostenía que ellos no habían sido capaces de prever los retos que tendría la sociedad soviética¹⁸⁶.

Entretanto, paulatinamente, en las películas soviéticas se aprecia un cambio radical en la forma cómo presentan a las mujeres. En los musicales estalinistas y en *Noche de Carnaval*, todavía la felicidad romántica quedaba subordinada al cumplimiento de la misión. En películas del Deshielo como *El Cuarenta y Uno*, y en *Primavera en la Calle*

¹⁸² Mespoulet, p. 3, Evans, p. 767.

¹⁸³ Evans, p. 758.

¹⁸⁴ Mespoulet, p. 4,

¹⁸⁵ Sobre el movimiento de amas de casa, que simultáneamente realizaban activismo en favor de la Revolución y promovían las virtudes familiares tradicionales, véase Reid, 1998, pp. 154-5 y Fitzpatrick, pp. 156-162.

¹⁸⁶ Skradol, p. 43. El término que usaba Stalin era "ridículo".

Zarechnaya, esta subordinación se mantiene, al punto que el cumplimiento de la misión implicaba sacrificar el amor.

Sin embargo, en las películas posteriores, para la protagonista femenina el centro de su preocupación es el amor y la idea de misión va desapareciendo. Las primeras películas donde esto ocurre son aquellas con argumento foráneo. Como ya se mencionó, inicialmente los cineastas soviéticos del Deshielo experimentaron con piezas clásicas, como *Otelo* o *Hamlet*, donde los dramas que viven Desdémona u Ofelia no tienen ninguna connotación política. Luego se presentan tramas menos dramáticas como *Velas Escarlatas* (1961), una leyenda con algún parecido con *La Bella Durmiente* donde la protagonista simplemente tiene que ponerse medias de un color para ser amada por un desconocido. El éxito que tiene esta película en el público soviético marca un camino a seguir.

Posteriormente, se aprecia cómo también en otras películas del Deshielo ambientadas en la Unión Soviética la felicidad de la protagonista se centra en ser amada por el hombre que ama sin que la trama tenga alguna connotación política o una misión que cumplir. Es lo que podemos ver en *Altura*, *Las Chicas*, *Una Chica sin Dirección*, *¿Y si Esto es Amor?* (1961), *El Amor* (1961); *La Reina de la Gasolinera* (1963), o *Destinos Opuestos*. En todos estos casos, se asume que la felicidad para la mujer se encuentra en encontrar al hombre ideal (guapo, trabajador, bondadoso) que se casará con ella. Es verdad que en estas películas existen escenas donde se aprecia los logros del régimen soviético (la industrialización, la construcción de viviendas), pero, en realidad, estas películas podrían haberse desarrollado en muchos otros países.

En películas como *Las Chicas* o *Destinos Opuestos* aparece un matiz, al presentarse un personaje antagónico a la protagonista: una chica ambiciosa que atrae a diversos hombres y tiene relaciones con ellos, pero al final se queda merecidamente sola, porque nadie la toma en serio. Su presencia permite más bien resaltar la actitud positiva de la

protagonista, que sabe hacerse respetar (evitando relaciones pasajeras) hasta lograr casarse con el hombre deseado.

Al quedar fuera de la trama el componente de la misión política, los guionistas tienen más libertad para presentar otros roles para las mujeres, como las dos chicas que seducen a unos chicos en la playa en *Tres Más Dos* o las tres amigas en la comedia musical *Tres Hombres y un Bote* ambientada en Inglaterra de fines del siglo XIX (con personajes femeninos que no existían en la obra original).

La sociedad soviética parece así muy lejos de los ideales emancipatorios de Marx o Engels, porque existe una clara presión sobre la mujer para casarse y formar una familia estable. Así lo entienden también los cineastas y los censores.

Una muestra de cómo había cambiado la perspectiva sobre la mujer fue la prohibición de la película *La Comisaria* (1967) ambientada durante la guerra civil. La protagonista es una endurecida comisaria soviética, que ha renunciado a su femineidad, tiene vestimenta y modales varoniles, pero queda inesperadamente embarazada y no puede abortar. Se queda viviendo con una familia judía, que desea feminizarla, pero ella, después de dar a luz, abandona a su hijo con ellos y se reincorpora a las tropas. En otros tiempos, su conducta habría sido una manifestación de heroísmo similar a la de María en *El Cuarenta y Uno*, pero en los años sesenta ya no era muy adecuado mostrar que una mujer sacrificaba su maternidad por la lucha revolucionaria.

Si quedaba alguna duda sobre cuál era la visión de mujer que buscaban los espectadores soviéticos tenemos el éxito sin precedentes de la película mexicana *Yesenia*, presentada en 1975, sobre una joven gitana que en realidad era hija de un millonario. La película fue la más taquillera en toda la historia de la Unión Soviética, mostrando el éxito de una trama sin referencias políticas, donde la felicidad romántica venía de la mano con el gran bienestar económico.

En realidad, para el cine soviético del Estancamiento, no queda duda que las protagonistas femeninas solamente con el matrimonio lograrán ser felices, como se aprecia en las películas más exitosas. En *Ironía del Destino*, la soledad parece una perspectiva terrible para la protagonista, que se considera ya “con muchos años”, pese a que no tiene ni cuarenta. En *Moscú No Cree en Lágrimas*, la gerenta de una empresa termina aceptando a un hombre machista y autoritario, para no quedarse sola. Inclusive, le oculta su cargo, haciéndole creer que trabaja como obrera, para que él no se sienta opacado.

Con estos antecedentes, es interesante cómo las protagonistas de las tres películas analizadas en este capítulo son mujeres que inicialmente viven para cumplir su misión dentro del proyecto soviético y para ello han sacrificado el amor y su propia femineidad. Esto es lo que se pretende denunciar: cómo el cumplimiento de la misión anula a la mujer. Ellas no se preocupan por su aspecto físico y han aceptado que serán indiferentes a los hombres.

Por eso, en las tres películas, el momento fundamental de la trama es cuando la protagonista aprende a cultivar una apariencia femenina, a caminar como una mujer y, como resultado, aprender a querer y ser querida. De esta manera, se muestra cómo Ludmila, Vera y Nadya deben abandonar el rol social institucional para asumir el rol de género predominante que las rodeaba, pero del cual ellas habían decidido aislarse por considerarlo superficial e inútil.

Por ejemplo, en *Romance en la Oficina* todas las demás empleadas del instituto de estadística se preocupan por lucir arregladas y muy femeninas. Inclusive una parte fundamental de su jornada laboral es la sesión colectiva de maquillaje mostrada de manera minuciosa por la cámara como si fuera un documental (“una tradición, un ritual”, declara el narrador). En las figuras 18 a 21 se aprecian algunas escenas de la sesión:

Figura 18

Las trabajadoras soviéticas se preocupan por su belleza



Figura 19



Figura 20



Figura 21



Imágenes tomadas de *Romance en la Oficina*. Ryazanov, Eldar, 1977

Dado que Ludmila, Nadya y Vera son biológicamente mujeres, pero no lo son culturalmente, deben recibir orientación detallada y explícita sobre qué es ser

femenina: agradar a los hombres, verse guapas, llamar la atención sin parecer vulgares, escoger con cuidado la ropa.

La escena más larga y minuciosa corresponde a *Romance en la Oficina*, donde Vera le dice a Ludmila que debe depilarse las cejas. Cuando ella replica que puede ser muy doloroso, Vera responde: *Somos mujeres* -asumiendo que ese sufrimiento es parte de lo que una mujer debe aprender a aceptar.

Un momento después, cuando le enseña a caminar, le dice que esa es la manera que más atrae a los hombres.

Es evidente que en aquellos años la mayor parte de la población soviética consideraba “naturales” los roles de género tradicionales y parecía positivo y necesario que las mujeres se arreglaran y cuidaran su aspecto físico, tanto para atraer a los varones, como para sentirse bien consigo mismas.

Casi medio siglo después de estas películas es posible que se considere que vivir de acuerdo a dichos roles de género era aceptar una imposición social, pero en un contexto de escasez y estancamiento precisamente se mostraba como una demostración de libertad.

La minoría de mujeres que conservaba una fidelidad a la causa soviética al punto que sacrificaba su femineidad terminaba ridiculizada, en lo que también implicaba una ridiculización del sistema en el cual ellas creían.

Otra manera en que se advierte un cambio radical en el rol de la mujer es el sentido de las canciones de las películas y en el rol del personaje colectivo. En cada musical estalinista había una canción específica que resumía el mensaje social de la película. Esto ocurre en *Volga, Volga*, *El Circo* o *Tractoristas* y también se aprecia en *Noche de Carnaval* con la canción *Cinco Minutos*. Son canciones que pueden entonar tanto la protagonista como el coro o cualquiera de los personajes, porque encarnan un

sentimiento colectivo. En cambio, las canciones de *Romance en la Oficina*, son abiertamente románticas y sin mensaje político, como una ruptura con las películas musicales anteriores. Además, es una canción en primera persona, que es prácticamente imposible de corear porque se refiere a sentimientos individuales.

En cuanto al personaje colectivo, resulta interesante cómo en *Romance en la Oficina*, los trabajadores actúan en bloque, muchas veces sin hablar, pero reforzando con gestos y miradas cuál creen que es el comportamiento deseable para la mujer. A diferencia de las películas de décadas anteriores, donde el personaje colectivo tenía una misión en la gesta revolucionaria, en este caso, funciona como un mecanismo de control social respecto a las mujeres.

Por eso, en la oficina todas las mujeres, jóvenes y mayores, se maquillan al mismo tiempo, todos los empleados menosprecian la apariencia de Ludmila y todos celebran su transformación final. De hecho, aunque Ludmila se había transformado antes, cuando invitó a cenar a Anatoly, la escena culminante es su llegada a la oficina y la admiración general que suscita, como si fuera necesaria la aprobación del colectivo.

Este personaje colectivo también actúa como un sistema de control moral y así todas las empleadas aparecen condenando a Olga por escribirle cartas de amor a Samokhalov. No se aprecia que los empleados varones sean observados/controlados de la misma manera, ni siquiera tras el imprevisto de Anatoly cuando se emborracha.

También en *Soy la Más Atractiva*, los colegas de Nadya en la oficina actúan como un personaje colectivo, al punto que parecen un coro, valorando los cambios que ella realiza en su apariencia. En este caso, además son más explícitamente contrarios al sistema: desde la primera escena, los ingenieros rechazan uno a uno aportar a la colecta que Nadya organiza, aunque luego uno tras otro se deciden a colaborar. Ellos también realizan en coro sus comentarios sobre el amor, la vestimenta adecuada o las relaciones de pareja. En este caso, el coro representa entonces a los disidentes pasivos, quienes

no creen en el sistema soviético pero tampoco lo pueden enfrentar y se conforman con hacer comentarios cínicos.

2.6. EL FETICHISMO DE LA MERCANCÍA

En el siglo XIX, cuando Marx comienza a reflexionar sobre el fetichismo de la mercancía, no era posible imaginar cómo la expansión de las transnacionales lograría desarrollar por todo el mundo la asociación a determinadas marcas de nociones de status, poder y privilegio.

En teoría, la sociedad soviética debería estar exenta de ese tipo de condicionamientos, por tratarse de un sistema donde se producía de manera eficiente para satisfacer las necesidades de la población. De igual manera, se asumía que el capitalismo era un sistema inmoral que generaba ganancias para una minoría gracias a la explotación de los trabajadores. Por ello, oficialmente, no era posible adquirir los productos elaborados por las empresas transnacionales.

Sin embargo, a diferencia de años anteriores, los protagonistas de las películas filmadas durante el Estancamiento tienen mucha preocupación por las marcas que compran y especialmente por los productos extranjeros, cuya adquisición no era legal en la Unión Soviética.

En *Romance en la Oficina*, la ostentación de lo extranjero es permanente en el personaje de Samokhvalov, que en la reunión que organiza en su casa, enfatiza que está invitando productos extranjeros, provenientes de países occidentales.

Desde su primera aparición regala a Vera, la secretaria de Ludmila, un cartón de cigarrillos Marlboro para congraciarse con ella. Al parecer, estos cigarrillos eran muy

apreciados en la Unión Soviética, porque Vera comienza a fumar inmediatamente y luego llama por teléfono a su ex esposo para jactarse que está fumando Marlboro.

En cuanto a Samokhalov, luego que le ha hecho otros obsequios a Ludmila y a Olga, lleva a Anatoly a conocer su automóvil, dejándolo deslumbrado (Figura 22).

-¿Es un Volga? -pregunta.

Samokhalov no le contesta, como si fuera obvia la respuesta. Mas bien, hablando en inglés (*Sit down, please!*) invita a Anatoly a pasar al asiento del conductor y jugar con el volante, llamándolo “*malchik*” (niño), como forma evidente de ostentar su poder¹⁸⁷.

Figura 22

Samokhalov invita a Anatoly a subirse al Volga



Imagen tomada de *Romance en la Oficina*, Ryazanov, Eldar, 1977

¹⁸⁷ Ryazanov suele ser muy duro con los propietarios de automóvil: en *Garage* son totalmente egoístas, en *Cuidado con el Carro* son ambiciosos y antipáticos y merecen que les roben sus autos (como una obra de bien social).

Es interesante cómo ni Vera ni Anatoly rechazan los símbolos de poder que muestra Samokhalov, sino que los admiran porque comparten la misma idea del valor de dichos bienes.

Dos o tres días después, la propia Ludmila, cuando pretende alardear ante Anatoly le dice que tiene un pretendiente con una buena posición y que éste la vino a recoger “en su Volga”.

Es interesante no solamente el elogio de los vehículos, que solamente una minoría podía obtener, sino la asociación de una marca con prestigio.

El empleo del automóvil también es señal de distinción social en *Soy la más Atractiva* en la escena donde Arkady va a recoger de su trabajo a Nadya, escuchando además música de un grupo extranjero para enfatizar el status.

En esta película también es evidente que Nadya no logrará un impacto positivo usando ropa rusa, por lo que Suzanna la lleva a la casa de un vendedor clandestino de ropa extranjera. Sus colegas no dejan de comentar sorprendidos cuando la ven aparecer con jeans en la oficina. Ella indica que algunas de esas prendas solamente las tienen esposas de diplomáticos, aludiendo a un sector privilegiado.

En *Romance Programado*, cuando Vera empieza a preocuparse por su apariencia, no encuentra ropa adecuada en las tiendas rusas. Otra clienta le dice directamente:

-Acá no hay nada bueno.

Vera está tan ansiosa de conseguir ropa extranjera que termina estafada por una vendedora callejera que le cobra un dineral por una bolsa con unos trapos viejos.

De esta manera se aprecia la contradicción de una sociedad que oficialmente es nacionalista y donde el socialismo permite satisfacer las necesidades de todos, pero donde en realidad los ciudadanos deliran por los productos extranjeros¹⁸⁸. Incluso quienes tienen poder dentro del Estado, como Samokhalov, emplean estos productos para generar alianzas.

Este fenómeno es una constante en las comedias del tiempo del Estancamiento. Por ejemplo, en *Iván Vasilievich Cambia de Profesión*, dos personajes se trasladan de esta época a la corte de Iván el Terrible y uno de ellos decide cantar empleando como micrófono una cajetilla de Marlboro (Figura 23).

Figura 23

Cantando en la corte de Iván El Terrible con Marlboro



Imagen tomada de *Iván Vasilievich Cambia de Profesión*. Gaidai, Leonid, 1973

¹⁸⁸ Sobre la disociación entre lo que se profesaba y lo que se practicaba, señala Berlin: “La forma simplificada de marxismo que suscribe el ciudadano medio de la URSS guarda un asombroso parecido con la religión en las escuelas públicas: su práctica activa se reduce a una minoría, pero el resto la acata pasivamente” (p. 169).

2.7. APRECIACIÓN GENERAL

El eje de estas tres películas ya no es el desafío colectivo de los protagonistas frente a un jefe autoritario, como en el capítulo anterior, sino el desafío del individuo a los ideales oficiales del régimen. Sin embargo, para ello es claro que son ideales que la sociedad no sigue, porque más bien anhela vivir de manera distinta.

Por eso es que resaltan las últimas entregadas a la causa: Ludmila, Vera y Nadya pretendían vivir según lo que creían eran los principios y valores deseables para la sociedad soviética. No actuaban acatando una norma específica, sino en función de su autodisciplina y su autocontrol y de esta manera violentaban su propia humanidad, su femineidad y su individualidad. Habían logrado inclusive dominar sus sentimientos, emociones y pensamientos y consideraban esta capacidad como una victoria respecto a las demás mujeres.

En los tres casos, cuando una serie de acontecimientos las motiva a asumir su identidad como mujeres y buscar su felicidad personal están también proclamando una rebelión al mandato de sacrificio del individuo en beneficio de la colectividad que estuvo tan presente en el cine soviético anterior.

En realidad, detrás de estas Centurias soviéticas no solamente existe una transformación personal, sino una visión crítica de la sociedad y se hace evidente la necesidad de cambios fundamentales en la misma. Así como cuando ellas se deciden a cambiar se desencadena un proceso irreversible, así también se plantea que una sociedad anquilosada puede cambiar y ser finalmente más humana y más feliz.

Varias décadas después llama la atención que estas películas hayan sido permitidas pese a la imagen crítica que proporcionan de la sociedad soviética. Me parece evidente que la presencia de elementos negativos (economía informal, mercado negro, conflictos de transporte, arribismo, privilegios, hipocresía, especulación, corrupción, doble moral)

en las comedias servía como una forma de enganchar con los espectadores respecto de una realidad que todos conocían.

De alguna forma, la censura no consideraba demasiado grave la presencia de este tipo de temas en las comedias y los permitía. Quizás los directores sabían ubicar estos elementos de manera que parecieran secundarios respecto a la trama principal o quizás esa permisividad se debía a ver la comedia como una válvula de escape.



CAPÍTULO 3

LA ESPERANZA EN UN PAÍS A LA DERIVA: NASTYA

3.1. CONTEXTO HISTÓRICO

3.1.1. Los años de la Perestroika

En diciembre de 1991 la Unión Soviética desapareció abruptamente, concluyendo así un proceso de implosión sumamente acelerado. En pocos años, el país había pasado de la crisis del Estancamiento a la esperanza en el futuro generada por la Perestroika y luego, cuando sobrevino la disolución, el nivel de vida de la población cayó abruptamente. Todos esos cambios también se verían reflejados en el cine de la época.

La Perestroika, promovida por Mijail Gorbachov entre 1985 y 1991, había implicado una apertura política, permitiendo también algunos cambios en el modelo económico. El proceso vino asociado con la glasnost, es decir la mayor apertura y transparencia del régimen, permitiendo las críticas y, en general, mayores libertades¹⁸⁹. A nivel internacional, la URSS evitó las prácticas de confrontación propias de la Guerra Fría y permitió más autonomía para los países del bloque socialista, que por mucho tiempo habían sido simples satélites de Moscú.

En el aspecto cultural, el glasnost permitía que en la Unión Soviética se hiciera pública la llamada “literatura de gulag”, es decir las obras literarias que denunciaban los abusos del régimen¹⁹⁰, así como la libre circulación de la música extranjera que buena parte de

¹⁸⁹ Karl, p. 9

¹⁹⁰ Roman y Rawski, p. 184.

la población ya consumía en la clandestinidad¹⁹¹. En el caso del cine, en cambio, el impacto fue mucho mayor porque efectivamente pudieron verse de manera masiva muchas películas foráneas cuya distribución antes no era permitida.

Otro cambio radical en el ámbito cinematográfico fue la elección como presidente de la Asociación de Cineastas Soviéticos de Elem Klimov, el director de *Bienvenidos*, comentada en el capítulo 1, quien durante décadas se había encontrado marginado por su espíritu crítico. Bajo el liderazgo de Klimov, los cineastas pidieron que se limitara el poder de la Goskino, la entidad estatal que controlaba la producción cinematográfica y ejercía muchas formas de censura¹⁹². Igualmente se dispuso la recuperación de muchas películas que en décadas anteriores habían sido archivadas o mutiladas¹⁹³. Por primera vez muchas de estas películas pudieron exhibirse para el público¹⁹⁴. Al mismo tiempo, con la desaparición de la censura, era posible emplear fondos estatales para financiar películas críticas al propio régimen.

Podría parecer inicialmente una atmósfera semejante a la del Deshielo de Krushev, pero la Perestroika era un momento histórico muy diferente. Ni Krushev ni el cine del Deshielo habían planteado un rechazo al socialismo o al régimen soviético, sino a la política personalista y al régimen de terror impuesto por Stalin. Las películas de la época buscaban mostrar una sociedad que era socialista, pero donde los individuos podían ser felices. Por eso esas películas comparten una visión de esperanza y el optimismo que agradaba tanto a los jefes soviéticos como al público. Independientemente del género, continuaba apareciendo con mucha fuerza la noción del personaje colectivo y la inmolación o el sacrificio del protagonista por el bien del grupo.

¹⁹¹ Chukwube, p. 262.

¹⁹² Karl, p. 10.

¹⁹³ Hueso, p. 139.

¹⁹⁴ Karl, p. 11.

Aún en las películas del tiempo del Estancamiento se mantenía la noción de proporcionar una esperanza y esa fue la clave del éxito de las películas analizadas en el capítulo anterior: la afirmación de la felicidad individual. Sin embargo, con la Perestroika surgiría un cine totalmente diferente de lo que se había visto en las pantallas soviéticas y, de hecho, también de lo que predomina en el cine occidental.

3.1.2. El Cine de la Desesperanza

El éxito del cine soviético desde el estalinismo hasta el tiempo del Estancamiento había sido vender ilusiones a los espectadores. La diferencia con las ilusiones que ofrecía el cine de los países occidentales es que mientras éstas se referían más al éxito de personajes específicos, como en las comedias románticas o las películas de aventuras, en las películas soviéticas, las ilusiones tenían el trasfondo de la construcción de una sociedad mejor.

Los protagonistas actuaban también de acuerdo a una lógica ética muy estricta, cumpliendo sus obligaciones como familiares y como ciudadanos. En los casos en que los valores morales del protagonista no eran comprensibles, las películas eran rechazadas por la censura. Así sucedió con la segunda parte de *Iván El Terrible*, *La Comisaria* o *Lluvia de Julio*.

Conforme avanzaron los años ochenta, se aprecia un marcado cambio en el cine soviético, por la pérdida del optimismo y una visión mucho menos esperanzadora de la sociedad.

Para evidenciar una sociedad en decadencia sin llamar la atención de la censura, un primer mecanismo era centrarse en el destino fatal de un personaje, como en *Maratón de Otoño* (1979) de Georgiy Daneliya o *Estación para Dos* (1982) de Eldar Ryazanov, dos películas que curiosamente tienen al mismo actor y que parecen contrarias a todos los elementos de la comedia romántica y reflejan la tragedia de una vida (o una

sociedad) estancada. Así, el protagonista de *Maratón de Otoño* es un profesor universitario que no logra decidirse entre su esposa y su amante y en general no logra enfrentar sus problemas. El estancamiento del protagonista es una imagen de una Unión Soviética estancada que no resuelve nada.

Otro mecanismo que permitía la crítica social eran las películas de ciencia ficción, como *Kin Dza Dza* (1986) también de Daneliya, sobre un planeta totalmente empobrecido, pero con marcadas jerarquías y privilegios, que podría ser el futuro de la Tierra o también una imagen de la división existente en la Unión Soviética entre los miembros del partido y el resto de la población. Por su parte, *Cartas de un Hombre Muerto* (1987), de Konstantin Lopushanky muestra las consecuencias de un apocalipsis nuclear, asumiendo que la humanidad va camino a su autodestrucción¹⁹⁵. Sin embargo, aún en estas películas dramáticas, de condiciones extremas, los protagonistas muestran gran preocupación por el destino de los demás.

Algunos directores antaño asociados a la comedia como Eldar Ryazanov criticaban más abiertamente al régimen con películas como *Melodía Olvidada de Flauta* (1987) sobre las contradicciones de un funcionario encargado de censurar obras culturales, pero que está atrapado en una doble relación afectiva, entre su esposa y su amante, que es de una clase social inferior. La película denuncia los privilegios de los burócratas comunistas respecto a la mayoría de ciudadanos y parece imposible que el régimen pueda enmendarse.

En todas estas películas, los cineastas rompen los convencionalismos del cine soviético respecto a la moralidad, el sacrificio y el optimismo. Sin embargo, con el paso del tiempo, conforme se relajaba la censura y avanzaba la Perestroika, la opción de muchos cineastas fue presentar películas más abiertamente sórdidas que eran calificadas de

¹⁹⁵ Karl, pp. 13-14.

“chernoukha” (de cherny, negro)¹⁹⁶. En esas películas se vive permanente violencia, pobreza, alcoholismo, drogadicción, promiscuidad, suciedad y amargura. El ambiente familiar también aparece como espacio de agresión física y verbal. De hecho, al ser una opción estética intencionalmente desagradable algunos críticos lo han denominado “antigénero”¹⁹⁷.

Los héroes generosos y sacrificados de antaño son reemplazados por personas que hacen daño a los demás y no son castigados en la trama, como habría pretendido la tradicional moral soviética. Cada individuo mas bien está solo, amargamente enfrentado a los demás, sin poder confiar en nadie¹⁹⁸.

Las nuevas mujeres protagonistas están muy lejos de las heroínas del cine estalinista o del Deshielo y su binomio de misión y amor. En el caso del amor, normalmente no existe, porque viven relaciones marcadas por la violencia o la frustración. Son profundamente infelices en su entorno familiar, su ubicación social y en su búsqueda de pareja. En cuanto a la noción de misión, desaparece totalmente: las protagonistas no no tienen posibilidades de mejorar su propia situación, menos aún de mejorar la sociedad.

El cine chernoukha cuestionaba intencionalmente las instituciones que eran más importantes para el sistema soviético, como el sistema educativo¹⁹⁹, mostradas como espacios de odio y violencia. De hecho, se rechazaba tanto los valores oficiales soviéticos como los que podían subsistir dentro de la cultura rusa y en los que el régimen también se basaba como la estructura familiar²⁰⁰.

¹⁹⁶ Tcherapanya, p. 50.

¹⁹⁷ Hueso, p. 140.

¹⁹⁸ Graham, p 9

¹⁹⁹ Karl, p. 13 Un ejemplo que analiza Fedorov son las películas ambientadas en escuelas y universidades que dejan de tener un carácter edificante para mostrar un ambiente sórdido de violencia, bullying, prostitución y corrupción. Al mostrar la decadencia de la institución educativa se quiere mostrar cómo había caído de bajo la sociedad soviética (2018, pp. 84-85).

²⁰⁰ Graham, p. 14.

Inicialmente, este cine fue valorado dentro y fuera de la Unión Soviética como un esfuerzo valiente de denunciar aquello que por décadas había sido ocultado por el régimen²⁰¹, como la corrupción de los funcionarios, la prostitución o el alcoholismo²⁰². Se pensaba que las denuncias ayudarían a generar las reformas adecuadas para la sociedad y evitarían que ésta cayera en la amargura o el cinismo²⁰³.

3.1.3. La Disolución de la Unión Soviética

En la segunda mitad de los años ochenta, se produjeron dos situaciones traumáticas que afectaron profundamente la imagen interna y externa de la Unión Soviética: el estallido del reactor nuclear de Chernobyl en 1986 y la retirada de las tropas de Afganistán en 1988²⁰⁴.

El desastre nuclear marcó una crisis en la credibilidad de la ciencia soviética, que durante varias décadas había sido mostrada al mundo como más avanzada frente a los países occidentales. Además, la forma cómo se abordó la explosión, con secretismo y censura, incrementaron la desconfianza en el régimen, que no parecía realmente preocupado por la vida de los ciudadanos.

Asimismo, la retirada de Afganistán rompió la imagen de indestructible del ejército soviético. A diferencia de otros países, en la Unión Soviética, la noción de “victoria militar” era parte de la identidad nacional. En las películas sobre la guerra civil o la guerra con Alemania, el heroísmo, el sacrificio tenían siempre el sentido de lograr la victoria del colectivo. En cambio, tras la derrota de Afganistán podía pensarse que tantos sacrificios que el estado soviético pedía (o exigía) a los ciudadanos podían ser simplemente inútiles.

²⁰¹ Karl, p. 9

²⁰² De hecho, el género empezó con documentales sobre diversos problemas sociales como la violencia juvenil Graham, p. 10

²⁰³ Graham, 2003, p. 107

²⁰⁴ Hueso, p. 137.

Al final de la década, el modelo soviético quedó aislado, cuando todos los demás países socialistas europeos decidieron permitir las elecciones democráticas, la libertad de expresión, el libre tránsito de los ciudadanos y la apertura económica, rompiendo con el sistema soviético. En 1989, la caída del Muro de Berlín, la desaparición de la República Democrática Alemana y su absorción por Alemania Federal fueron una imagen visible de que toda una forma de vida había colapsado.

Finalmente, a fines de 1991, se produjo el colapso de la Unión Soviética y en pocos días se desvaneció el estado socialista que durante décadas había estado a cargo de la educación, la salud y la seguridad social de la población. Desaparecieron millones de empleos en el hipertrofiado sector estatal y se produjo el masivo empobrecimiento de buena parte de la población.

La economía informal, que ya había estado muy presente durante el Estancamiento, se expandió sin mayores restricciones ante el colapso del sistema de planificación soviético. Al mismo tiempo, se extendió el crimen organizado, que se dedicaba al narcotráfico, la trata de personas y la extorsión, generándose una situación de anarquía. Proliferó la sensación de que todo estaba permitido, si había recursos para ello, porque no existían ya vestigios de orden ni de referentes morales²⁰⁵.

Para millones de rusos era fácil de entender que la mejor época de su vida había quedado atrás. El desempleo, la crisis de la salud y la ausencia de prestaciones sociales produjeron un acelerado incremento de la mortalidad y disminuyó radicalmente la esperanza de vida²⁰⁶. Como válvula de escape, el alcoholismo, que tanto habían

²⁰⁵ Se conoce a esta época como los años del exceso, donde todo está a la venta. Véase Troitsky, Artemy (16.Octubre.2017) en The Calvert Journal.

²⁰⁶ Probablemente, uno de los indicadores más dramáticos fue la disminución de la esperanza de vida que cayó estrepitosamente hasta llegar a menos de 58 años en el caso de varones (Datos Macro Rusia: Esperanza de Vida al Nacer, 2020). Llama la atención que hasta la actualidad, la esperanza de vida de los peruanos sea varios años superior a la de los rusos.

buscado enfrentar los últimos gobiernos soviéticos, se expandió aceleradamente. La realidad rusa parecía imitar a las películas chernoukha.

En el ámbito cultural, disminuyó radicalmente el número de lectores de libros, debido a las graves carencias económicas, la disminución de los adultos mayores y la desaparición de las editoriales estatales²⁰⁷. En cuanto al cine, el optimismo inicial de los cineastas ante la desaparición de la censura, se desvaneció frente a la desaparición del financiamiento estatal, con el colapso de la Unión Soviética. Por ello, abruptamente el cine se volvió una industria totalmente dependiente de la taquilla y ésta disminuyó aceleradamente por falta de poder adquisitivo de los ciudadanos.

Entre quienes acudían al cine, la opción predominante era no ver películas rusas. Por un lado, era difícil enfrentar la competencia publicitaria de las películas extranjeras, pero por otro, la propia opción de los cineastas de producir un cine sórdido era ajena a la opción del público²⁰⁸. Efectivamente, durante los años siguientes a la disolución de la Unión Soviética, la mayoría de películas continuaron siendo del género chernukha, introduciendo como nuevo elemento el viaje al extranjero de algunos personajes.

Películas como *Todo Va a Estar Bien* o *Taxi Blues* muestran el contraste entre la mísera vida de quienes se quedaron en Rusia y la gran prosperidad de quienes habían logrado emigrar. Sin embargo, el ruso que regresa con dinero no es un personaje solidario o empático. Mas bien humilla a sus amigos y familiares y se comporta con crueldad y prepotencia. Los personajes no ocultan que con dinero se puede comprar todo lo que les parece y no tienen escrúpulos sobre las consecuencias de sus acciones.

²⁰⁷ Chukwube, p. 263.

²⁰⁸ En los años 80, el 40% de ingresos al cine era de películas rusas, pero se redujo al 15% en los 90. Karl, p. 12.

De esta forma, los cineastas de la Perestroika y del tiempo de la disolución ya no pretendían ofrecer ilusiones o proporcionar referentes morales a los espectadores. Ya no tenía sentido promover el socialismo, pero el capitalismo era mostrado como un sistema siniestro, que permitía triunfar a unos pocos, siempre que perdieran todos los referentes morales. No existía una apuesta política por la solidaridad o la construcción de una sociedad mejor ni tampoco una ilusión colectiva. Inclusive carecía de sentido presentar la ilusión de la felicidad individual, porque las relaciones interpersonales estaban resquebrajadas.

El cine del tiempo de la disolución ya no era una opción de entretenimiento o de deleite artístico²⁰⁹. Frente a un cine que no vendía ilusiones sino desesperanza, las películas extranjeras cumplían con lo que el público ruso quería, pasar un buen rato y olvidarse de sus problemas²¹⁰.

En ese contexto de cambios e incertidumbre, Georgiy Daneliya filmó la película que es objeto de este capítulo: *Nastyá*. Treinta años después de dirigir la entusiasta *Yo Paseo por Moscú*, el mismo director muestra la misma ciudad pero en un tiempo donde imperan la escasez y la decadencia y la opulencia de algunos contrasta con la miseria de las grandes mayorías.

Sin embargo, en el tiempo de la chernukha, donde el cine enfatizaba todo lo sórdido, sin ofrecer esperanza alguna, *Nastyá* es una película notable, porque la protagonista se muestra leal a sus principios y obtiene la fuerza para mantenerlos no en una causa política, sino en sí misma.

²⁰⁹ Graham, p.12

²¹⁰ Graham, p.23

3. 2. *NASTYA*²¹¹. Sinopsis

A diferencia de otras películas de Georgiy Daneliya, desde el inicio de *Nastya* se precisa el año en que está ambientada, 1992, con lo cual se aprecia la intención de retratar un momento concreto de la historia rusa, en una situación marcada por la incertidumbre, a los pocos meses de la disolución de la Unión Soviética.

Nastya se desarrolla en una Moscú desabastecida de muchos productos, incluyendo alimentos de primera necesidad y combustibles. Inclusive los tranvías eléctricos no pueden funcionar y deben ser jalados por tanques del ejército. La delincuencia campea y también la necesidad: hay quienes hasta roban las tapas de desagüe para venderlas. Una melancólica música enfatiza la atmósfera de frustración y desolación.

En ese contexto, *Nastya* es una joven empleada que trabaja en una tienda de útiles de escritorio. Como las heroínas de las películas analizadas en el segundo capítulo, ella es bondadosa, pero poco atractiva para los varones.

La diferencia es que *Nastya* no tiene ya un sistema en el cual creer y tampoco tiene mayores ideales o intereses políticos. Durante las noches cuida a su madre enferma. Ella ha tomado la decisión de no tener pareja para acompañarla. Además, dice que casarse es inútil porque la mayoría de mujeres casadas se divorcian y vuelven a estar solas.

Nastya no tiene mayor cuidado en su apariencia física, se viste con ropa muy ancha y de colores serios (Figura 24).

²¹¹ Véase en la Bibliografía la referencia a la versión en YouTube.

Figura 24

La sencillez y la timidez de Nastya contrastan con la exuberancia de su amiga



Imagen tomada de *Nastya*. Daneliya, Georgiy, 1993

La madre de Nastya le dice que ella debería tener un enamorado. Ante su insistencia, ella le dice que lo tiene, pero entonces la madre le pide que lo traiga a la casa. Nastya no sabe qué hacer porque no tiene ningún amigo varón (y muy pocas amigas mujeres). Mientras se cita en la calle con un conocido para convencerle que la ayude, aparece un muchacho que parece ebrio y le pide a los transeúntes que le peguen en la cara.

Cuando ella está regresando a su casa, sube al tranvía el mismo muchacho, a quien finalmente alguien le ha pegado. Le dice que se llama Alexander, pero se queda dormido. El tranvía se detiene por falta de fluido eléctrico y Nastya despierta a Alexander. Él la quiere acompañar, pero Nastya lo rechaza y Alexander salta dramáticamente de un puente, como si se fuera a suicidar, pero él sabe que hay una

saliente donde él cae. Nastya se asusta, pero decide llevarlo a su casa y presentarlo como su enamorado.

Cuando más tarde Nastya acompaña a Alexander a tomar su autobús, él la llama por otro nombre, revelando así que también para él, Nastya es insignificante.

Después que Alexander se va, Nastya ayuda a una señora anciana que tiene un accidente y la anciana, que resulta ser una bruja buena, le asegura que dos de sus deseos se cumplirán.

A la mañana siguiente, Nastya descubre que su primer deseo se ha cumplido, porque ha cambiado radicalmente su apariencia, convirtiéndose en una mujer hermosa. En este caso, a diferencia de las transformaciones que se analizan en el capítulo 2, Daneliya opta por una actriz diferente.

Sin embargo, a la bella Nastya no le va muy bien en la nueva Rusia. Su apariencia física le causa inseguridad y contrasta con sus actitudes de ingenuidad y sencillez. Cuando Nastya acude a realizar un trabajo de reparación con una pala, el nuevo prefecto de la ciudad repara en ella y queda impactado. El funcionario decide acompañarla a su casa, visitar a su madre y escuchar sus quejas. La lleva después en su automóvil y le asegura que se ha enamorado de ella, pero Nastya se mantiene indiferente y distante.

Ella más bien quiere volver a encontrarse con Alexander y va hasta su casa a buscarlo, con el pretexto que olvidó su cajetilla de cigarrillos, pero encuentra solamente a Olga, su pequeña hermana. La niña la mira con sospecha y le dice que es demasiado bella para su hermano y, en general, para Rusia, porque su destino es ser modelo en Europa o Estados Unidos.

Nastya decide presentar los papeles de Alexander ante el prefecto para conseguirle un trabajo. Acude con Olga, pero cuando están esperando en la prefectura, llega la antigua

querida del prefecto, se enfurece al sentirse desplazada por Nastya y la abofetea. En ese momento, también Olga cree que Nastya es la actual amante del funcionario y se marcha disgustada.

Nastya vuelve a encontrarse con Alexander en el tranvía y se cita con él en una estación de metro, pero cuando ella llega para el encuentro, un equipo de televisión le dice que es la pasajera un millón del metro de Moscú. En realidad, la eligieron porque la encontraron muy guapa y pensaron que daría buena imagen a una campaña publicitaria.

Ella recibe un abrigo de piel y dentro de la estación de metro se realiza una gran celebración con banda de música, un pope en atuendo ceremonial, invitados extranjeros, payasos y baile. (Figura 25)

Figura 25

Popes, payasos y otros invitados felicitan a Nastya.



Imagen tomada de *Nastya*. Daneliya, Georgiy, 1993

La gran celebración pareciera una parodia del baile de la Cenicienta²¹², pero Nastya no hace mucho caso a sus nuevos admiradores y se encuentra mas bien preocupada, pensando en si podrá encontrarse con Alexander (Figura 26)

Figura 26

Pese al abrigo de piel, la nueva Nastya no es tampoco muy feliz



Detrás de Nastya, una mujer en traje de baño dirige la orquesta. Imagen tomada de *Nastya*. Daneliya, Georgiy, 1993

Alexander logra llegar en el metro, pero cuando ve a Nastya en medio del opulento baile, siente que ella realmente pertenece a otro mundo y se marcha. En este caso, siguiendo la parodia de Cenicienta, es el príncipe el que se marcha y ella corre en su búsqueda, dejando el abrigo de pieles.

²¹² Honda, p. 41.

Nastya se siente profundamente infeliz y desea regresar a ser la que era. A la mañana siguiente, despierta siendo la misma: la anciana le ha concedido el segundo deseo. Alexander la va a buscar a la tienda, pero Nastya cree que la va a rechazar por su apariencia y prefiere apartarse. Alexander quiere repetir el gesto dramático de lanzarse del puente, pero han retirado el saliente y él está por caer al río. Nastya intenta salvarlo y él le dice que ella le gusta mucho, como es, con su apariencia actual (Figura 27).

Figura 27

Alexander, a punto de caer al río.



-¿Y que me gustas mucho, te lo dije? -dice Alexander. Imagen tomada de *Nastya*.
Daneliya, Georgiy, 1993

La película sin que se sepa si Nastya podrá salvar a Alexander de caer al río. No se sabe tampoco si Rusia se podrá salvar.

3.3. UNA COMEDIA CERCANA: VENTANA A PARÍS²¹³

Nastya tiene varios elementos comunes con la comedia *Ventana a París*, de Yuri Mamin, también filmada en 1993 y ambientada en una San Petersburgo aún más desoladora, donde prima la miseria y la desesperanza.

El protagonista es Nikolai, un profesor de música idealista que trabaja en una nueva escuela privada de San Petersburgo, donde mas bien se pone empeño en que los niños aprendan a hacer dinero según el credo capitalista.

La Municipalidad le asigna a Nikolai una habitación en una casa comunal. Los demás vecinos son cínicos y amargados, pero Nicolai no se lleva mal con ellos, porque todos son músicos. Una noche de francachela, los vecinos descubren que detrás del ropero de su habitación existe una ventana mágica que les permite trasladarse a la ciudad de París.

Figura 28

El vecino de Nikolai le muestra que han llegado a París.



Imagen tomada de *Ventana a París*. MAMIN, Yuri, 1993

²¹³ Para la versión con subtítulos en castellano, véase la referencia en la Bibliografía.

En contraste con la pobreza de Rusia, París es vista como un espacio de abundancia y libertad, que deslumbra a los vecinos de Nikolai. Ellos buscan aprovechar la oportunidad para trasladarse repetidas veces a París y ganar dinero cantando y tocando música rusa en las calles, aunque tampoco tienen escrúpulo en apoderarse de una moto y un automóvil, con el argumento que están abandonados.

Las ruidosas irrupciones de los rusos molestan a Nicole, una escultora francesa, cuyo taller está cerca de la ventana mágica. Ella los persigue, sin darse cuenta que está llegando a San Petersburgo en pleno invierno, vestida solamente con una pequeña bata. La ciudad es para Nicole un entorno hostil y violento. Los vecinos de Nikolai hacen que ella sea detenida, pero él se conmueve, la rescata de la policía y la regresa a París.

Cuando Nikolai comenzaba un romance con Nicole llega un grupo de sus alumnos, que pasan varios días disfrutando todo lo que París puede ofrecerle a los niños.

Figura 29

Nikolai y sus alumnos en París.



Imagen tomada de *Ventana a París*. MAMIN, Yuri, 1993

Ellos deciden quedarse cantando en las calles porque en Rusia no hay futuro. A duras penas, Nikolai les convence que deben regresar a su país, para ayudar a que pueda salir de sus escombros. Tienen que darse prisa para volver, porque pronto la ventana mágica se cerrará.

Al final de la película, sin embargo, Nikolai y los demás personajes intentan encontrar detrás de una pared otra ventana que los lleve a París. En realidad, se trata de un muro gigantesco, que representa el muro de la desesperanza.

Figura 30

Nikolai y sus amigos tratando de abrir un boquete en el muro que ocupa toda la pantalla



Imagen tomada de *Ventana a París*. MAMIN, Yuri, 1993

3.4. EL RETRATO DE LA NUEVA SOCIEDAD RUSA

3.4.1. La marginalidad mayoritaria

Una característica que atraviesa ambas películas es la generalizada atmósfera de pobreza, precariedad y escasez que enfrenta la sociedad rusa.

De hecho, al propio Alexander se le presenta trasladando unos cables en el tranvía, en lo que parece ser la venta de objetos robados o algo de reciclaje. Él es tan pobre que no tiene dinero para comprarle flores a Nastya y la única forma de conseguir un ramo es entregándole su casaca a un desconocido en el metro²¹⁴.

La tienda donde trabaja Nastya apenas si cuenta con algunos productos. Para ella, conseguir algunas beterragas para preparar un plato tan común como la sopa borsch es un gran logro, para lo cual el prefecto se vale de sus influencias, haciendo que un policía compre las verduras y Nastya no tenga que hacer la fila.

En ese aspecto, *Ventana a París* es aún más sórdida al mostrar junto con la pobreza, cómo las calles y los edificios de San Petersburgo están sucios, la gente orina donde le parece y casi todos los personajes caen en el alcoholismo. La atmósfera de *chernukha* muestra una ciudad devastada y sórdida.

En realidad, al inicio de la Revolución, durante el terror estalinista y durante la guerra se habían vivido situaciones mucho más terribles, pero la gran diferencia es que para los personajes de las películas anteriores, por lo menos había una esperanza para el futuro, aunque no la llegaran a encontrar ellos en sus vidas (la paz, la patria socialista, el bien común).

²¹⁴ En muchas películas de la Guerra Civil (*El Comunista*) o la Segunda Guerra Mundial (*La Balada del Soldado*), se advierte que el dinero ya no tiene mayor valor y los personajes deben recurrir al trueque para obtener productos.

En cambio en *Nastya* o *Ventana a París*, la pobreza también se refleja en la pérdida de organización social, que había sido muy importante en los tiempos de mayor precariedad para sobrevivir. En estas películas, cada uno de los personajes se encuentra a la deriva, solo, enfrentando como puede la adversidad.

La opción de muchas personas es vulnerar la ley, robando tapas de desagüe o cables. El ejemplo más gráfico (pintoresco o terrible) ocurre cuando Nastya y Olga se están dirigiendo a la oficina del prefecto a presentarle los papeles de Alexander y por la ventana de una casa salen dos ladrones llevando electrodomésticos, un abrigo de piel y un samovar sin ningún temor a ser capturados o vistos²¹⁵.

De igual manera, los compañeros de Nikolai muestran su actitud frente a la propiedad ajena cuando en París, aprovechan el descuido de la gente para apropiarse una moto o de un automóvil y lo consideran un triunfo.

En realidad, aprovecharse del otro parece ser una nueva forma de vivir: un joven pasajero del metro ve tan desesperado a Alexander por su ramo de flores que logra hacer que le entregue su casaca. La amiga de Nastya le ofrece pagarle a un muchacho para que las lleve en su automóvil al centro de Moscú, pero al llegar no le paga ni un rublo.

La solidaridad, que estaba tan presente en las películas soviéticas, parece un valor totalmente olvidado. En *Ventana a París*, los vecinos de Nikolai se divierten frente a la tragedia que viven unos músicos franceses que han pasado por error a San Petersburgo y están detenidos y hasta denuncian a Nicole, que también termina detenida y golpeada.

²¹⁵ Con el colapso del sistema soviético, habían desaparecido también las patrullas de ciudadanos que organizaba el régimen para colaborar con la policía y que se aprecian en *Soy la Más Atractiva*, *Me Llamo Robert*, *Moscú No Cree en Lágrimas*. Se trataba de la práctica del servicio, para poner el interés colectivo por debajo del individual, todo totalmente contrario a lo que se aprecia en estas películas.

La familia también es un espacio en crisis: Nastya vive solamente con su madre y no hay ninguna información sobre su padre, mientras que Alexander y su pequeña hermana viven solos. En *Ventana a París*, tampoco sabemos nada de la familia de Nikolai, solamente que él no tiene donde vivir. Algunos de los demás inquilinos sí forman una familia, pero siempre discuten y se insultan. Inclusive se pelean a golpes sobre el techo de una casa de París, para perplejidad de Nicole, como si esa forma de violencia fuera otra de las particularidades de los rusos.

En medio de ese caos, la autoridad siempre está presente, pero es mostrada como un decorado inútil. En *Nastya* a cada momento se ve desfilan con solemnidad a policías y militares, como si fuera una estructura vacía, sin mayor conexión con las necesidades de la población. La única intervención de un policía es comprar beterragas para Nastya, saltándose la cola, a pedido del prefecto.

Cuando el jefe de Nastya ve un desfile de tanques, piensa que por fin los militares van a poner orden²¹⁶, pero le dicen que simplemente están yendo a bañarse. Ningún funcionario interviene frente a la delincuencia o la corrupción.

No es mejor lo que ocurre en *Ventana a París* donde los policías detienen a extranjeros sin ningún motivo y los golpean. También son tontos, hasta creer que Nicole se llama Edith Piaf y Nikolai se llama Elvis Presley.

La imagen negativa de la policía coincide con numerosas películas de la época, como *Assa*, donde los policías detienen al protagonista por usar un arete y convencen a un delincuente para que lo golpee en la comisaría.

En *Nastya*, el personaje del prefecto es también revelador: joven, pretende ser muy simpático, distinto de los acartonados burócratas soviéticos. Sin embargo, es evidente

²¹⁶ Una alusión a la nostalgia por el viejo orden que seguramente muchas personas tenían en medio de esos años de caos.

que usa el poder en su beneficio, se comporta con servilismo frente a los inversionistas japoneses, pasa de una querida a otra, citándolas en su propio despacho y haciéndolas pasar antes de quienes están esperando su turno, como un pope, un rabino y un clérigo musulmán

En realidad, Nastya y su madre, que no expresan ninguna posición ideológica, también buscan adaptarse a la nueva situación. Saben que el prefecto tiene el poder de beneficiar a quien le parezca y por eso desean que recomiende a Alexander para algún puesto de trabajo.

3.4.2. La nueva ostentación

Pese a la pobreza generalizada, Daneliya muestra en *Nastya* la riqueza que algunos rusos están disfrutando de manera ostentosa a pocos meses de la disolución de la Unión Soviética²¹⁷. Hábilmente, el lugar escogido para mostrar estos contrastes es la celebración en supuesto homenaje a Nastya en el metro de Moscú. Se trata de un lugar emblemático de la ciudad, originalmente concebido como un lugar para todos y uno de los símbolos del extinto régimen soviético.

De acuerdo a Honda, además, se trata de la misma estación que empleó Daneliya en *Yo Paseo por Moscú*²¹⁸. En esa película, el metro parecía un lugar de encuentro entre amigos, un lugar donde el protagonista canta feliz la canción que da nombre a la película. En *Nastya*, en cambio, se ha convertido en un lugar apropiado por una empresa privada, que impide a los reales usuarios, los pasajeros, llegar a la estación porque allí debe haber un baile.

²¹⁷ Sobre cómo la ausencia de referentes llevaba a que los nuevos ricos tuvieran un comportamiento ofensivo para el resto de la población véase Graham, 2003, p. 217.

²¹⁸ Honda, p. 41.

La celebración en el metro es exagerada y opulenta, en contraste con la vida de la mayoría de moscovitas, que desde las ventanas de un vagón del metro miran la escena con desolación²¹⁹ (Figura 31).

Figura 31

Los pasajeros, entre ellos Alexander, no miran con buenos ojos la celebración en el metro.



Imagen tomada de *Nastya*. Daneliya, Georgiy, 1993

Sin embargo, es un decorado postizo, como es postiza toda la ceremonia con payasos, músicos y popes ortodoxos. En realidad, nadie quiere especialmente a Nastya, porque simplemente la están utilizando como imagen publicitaria y lo que menos le interesa a los organizadores es el funcionamiento del metro.

²¹⁹ Honda, p. 41.

Un detalle importante, que no es tan visible, es el estrecho vínculo entre el mundo sórdido de la superficie y el mundo ostentoso de la estación del metro: uno de los ladrones que vieron Nastya y Olga saliendo de una casa aparece vestido con smoking en la fiesta... y precisamente, el abrigo que acaban de robar es el que entregan a Nastya de manera solemne. Nastya no sabe que es el mismo abrigo, hasta que se aparece el ladrón en la fiesta y la mira fijamente.

Figura 32

Le entregan a Nastya un abrigo de piel, que fue robado de una casa.



Imagen tomada de *Nastya*. Daneliya, Georgiy, 1993

Esta atmósfera de ostentación, donde se predica abiertamente el poder del dinero sobre las personas, es la que en *Ventana en París* también quieren imponer los directivos del colegio donde enseña Nikolai, con mensajes sobre valores capitalistas escritos en las paredes a manera de los versículos de las iglesias evangélicas.

En *Nastya* se enfatiza también que parte de esta ostentación se vincula a la inversión extranjera que estaba llegando aceleradamente a Rusia: el prefecto recibe a una delegación japonesa y luego recibe una llamada de Washington. En la celebración del metro se habla de los inversionistas coreanos y aparece una Miss Israel al lado de Nastya.

La ostentación por el poder económico también se vincula a otras formas de ostentación, en lo referido a la exhibición del cuerpo femenino. Por eso, la amante del prefecto aparece en minifalda, como también las chicas en ropa diminuta que participan en la celebración del metro y la que dirige la orquesta en un absurdo traje de baño o las profesoras del colegio de Nikolai, que llevan vestimenta muy ceñida como si fueran las camareras de un cabaret.

En realidad, junto con la ostentación, el sentimiento más generalizado es una obsesión por los bienes materiales, que muestra la mayoría de personajes con los que Nastya se encuentra en sus recorridos por Moscú: la amiga coqueta, los empresarios que organizan la celebración del metro, el prefecto, su amante, los ladrones. Unos pueden ser pobres y otros privilegiados, pero la ausencia de valores es la misma. De hecho, Nastya se siente atraída por Alexander, uno de los pocos que no actúa así.

Ocurre lo mismo en *Ventana a París*: tanto los directivos del colegio como las personas con las que vive Nikolai parecen diferentes, pero tienen la misma mentalidad de acumular al máximo y sin preocuparse de las consecuencias respecto a los demás.

3.5. LOS JÓVENES SIN REFERENTES

Desde mediados de los años sesenta, en una serie de películas soviéticas existía un creciente interés por presentar el mundo de los jóvenes.

En algunas películas del Deshielo, como *Noche de Carnaval* o *Yo Paseo por Moscú*, la esperanza del director está dirigida hacia los jóvenes, que se muestran con energía,

entusiasmo y ganas de vivir en contraste con los mayores, acartonados y en ocasiones amargados. En esas películas es bastante visible que ser joven es ser privilegiado, tener ideales, como si se tratara de la esperanza para la sociedad.

Los niños y adolescentes son también presentados de manera positiva en películas como *Bienvenidos a Moscú* o *Cassiopeia*: son responsables, tienen valores e ideales.

Sin embargo, con el paso de los años, la visión positiva de la juventud comienza a cambiar. Ya en varias películas del Deshielo se aprecia que la juventud es una etapa problemática e incierta: en *Nos Vemos el Lunes* o *Lluvia de Julio* los jóvenes se encuentran desorientados sobre su lugar en la vida. En *Tengo 20 Años* la situación es más grave y llega a generar angustia, frente a lo cual existe una imposibilidad de comunicarse con los adultos.

Sin embargo, también se aprecia que otros jóvenes no tienen mucho que decir. El protagonista de *Tengo 20 Años* no logra hablar de sus problemas con quienes pertenecen a su status y se siente totalmente distante de quienes pertenecen a una extracción social superior. Hay una doble ausencia de referencias: a nivel generacional y a nivel de los propios jóvenes.

Veinte años después, Iván, el joven protagonista de *El Mensajero* (1986) vive una situación similar. Está marcado por el divorcio de sus padres y por el fracaso en el ingreso a la universidad. A lo largo de la película entra en conflicto con muchos adultos (su madre, sus jefes, el papá de Katia, la chica que le gusta), pero también le pasa lo mismo con otros jóvenes. Como en *Tengo 20 Años*, no se siente bien con los chicos de su entorno social, que desahogan su soledad bailando breakdance, ni con los amigos universitarios de Katia.

Si en un principio parece que se trata solamente de él, luego se advierte que es una situación más común en la sociedad. Mientras los adultos miran con preocupación a

los jóvenes “que deberán administrar el edificio que hemos construido”, éstos viven sin referentes a seguir. Como en otras películas de la Perestroika, los adultos son incapaces de transmitir sus valores e ideales a los más jóvenes. La misma Katia se encuentra confundida frente a lo que desea en un contexto donde expresar anhelos materiales es todavía objeto de vergüenza. En todo ese contexto, cuando Iván sostiene que su sueño es que el comunismo llegue a todo el mundo, parece bastante irónico.

Al año siguiente, la película *Assa* (1987) muestra cómo un joven ingenuo e idealista padece los abusos de la policía y de la mafia. Luego de un desenlace trágico, la película concluye con la canción en rock *Queremos un Cambio*, que se advierte como un himno que va más allá de la trama. La intención parece semejante a la canción principal de *Noche de Carnaval*, pero en este caso pareciera que se piensa en un cambio mucho más radical, porque se muestra una sociedad corrupta y sin salida.

En los años siguientes, el joven confundido, a la deriva de las circunstancias, será un personaje aún más recurrente en el cine ruso, pero para mostrarlo como proclive a la violencia, como en *Brat* (1997), *Brat 2* (2000) o *Bimmer* (2003). De hecho, en *El Mensajero*, Iván muestra algunos arrebatos de violencia frente a su madre, al anunciar que va a quemar el departamento y arrojar una lanza contra un mueble, como un anuncio de la violencia que se verá en las décadas posteriores.

Nastya tiene mucho en común con todos estos jóvenes aislados y confundidos. Prácticamente no tiene vida social, no se relaciona con las personas de su edad y cuando intenta hacerlo fracasa. Al mismo tampoco parece tener mayor referente en las personas de edad, como su madre o su jefe.

Vive la misma soledad que caracteriza a los jóvenes protagonistas de las películas anteriores, con la diferencia que, en este caso, existe una crisis generalizada en la sociedad. Es una época de incertidumbre, donde nadie sabe cuál es el mejor camino.

Varias veces, podría pensarse que el jefe de Nastya sigue creyendo en el comunismo, pero nunca se atreve a decírselo.

Sin embargo, mientras la falta de referentes lleva a los personajes de otras películas a la violencia o a una salida autodestructiva, Nastya encuentra la manera de sobrevivir en sus propios principios.

3.6. LA FIDELIDAD A LOS PROPIOS VALORES

En ese contexto de precariedad, violencia y falta de valores, el eje de la película es mostrar cómo Nastya se mantiene honesta y solidaria, aunque cambie su apariencia externa.

Las dos Nastyas comparten la misma personalidad sencilla y sensible. Su actitud de preocupación por los demás es visible en su relación con su madre, con Alexander, con la anciana que encuentra en la calle. De hecho, si decide engañar a su madre, pretendiendo que tiene novio, es para que ella se sienta tranquila.

Sus valores no cambian después que cambia su apariencia y más bien en ese momento resaltan más, porque nunca parece interesada en aprovecharse de su belleza. Ella voluntariamente se aparta de la vertiginosa lucha por el poder, la ostentación y la riqueza que involucra a los demás personajes y que se aprecia en la celebración en el metro. Inclusive, ella huye de la celebración como una Cenicienta al revés: su deseo desesperado es dejar de ser bella y glamorosa para regresar a su vida normal con todas sus dificultades, pero sin tantas presiones.

No estoy seguro si Daneliya quería mostrar la actitud de Nastya como una excepción frente al colapso de la sociedad o como un comportamiento representativo de muchos rusos. Sin embargo, llama la atención que se mantenga firme a sus valores,

especialmente porque lo más común en el cine de la época fue presentar personajes que terminaban presos del desánimo y la violencia.

En el caso de Nikolai, también se presenta a un personaje abiertamente idealista, comprometido en la formación de sus alumnos, preocupado por lograr inspirar en ellos sensibilidad artística. Nikolai también se muestra totalmente diferente a los demás profesores y también a sus vecinos. Además, aunque apenas conocía a Nicole, él la logra rescatar de la policía, exponiéndose a muchas peripecias. En la propia Francia, él enfrenta una prueba sobre en cuanto a sus valores, porque logra obtener una codiciada plaza como músico, pero esto implica tocar desnudo y se rehúsa a hacerlo.

A diferencia de Nastya, en varios momentos Nikolai sí hace explícitas sus posiciones morales, cuando critica la enseñanza materialista que se da en el colegio o cuando invoca a sus alumnos a regresar a Rusia, no pensando solamente en los beneficios materiales de quedarse en Francia, sino en su compromiso con su país.

Es verdad que por momentos Nicolai siente alegría y libertad en Francia, pero sabe que no es el mundo al que pertenece y por eso lucha para regresar a Rusia, en un contexto en que muchos rusos luchaban por salir de allí.

Por eso, lo que debe destacarse es que, pese a las privaciones, la anarquía, la ruptura del tejido social, en ambas películas, el personaje principal sigue viviendo fiel a sus valores. Su vida cotidiana es una actitud de resiliencia respecto a la situación agobiante.

De hecho, no es que estén satisfechos con su vida, quisieran cambiarla, pero no hay formas materiales para hacerlo. Por eso, la única salida es una salida mágica, que permite a Nastya convertirse en una mujer bella y a Nicolai transportarse hasta París. Estos elementos mágicos contrastan con el duro realismo con que se presenta la atmósfera general. De esta manera, ambos personajes tienen más en común con los

protagonistas de las películas soviéticas tradicionales en cuanto a la vivencia de sus valores que con los personajes de las películas del Estancamiento o la Perestroika.

3.7. UNA NUEVA ILUSIÓN PARA NUEVOS TIEMPOS

Pese que aparentemente se trata de una anécdota intrascendente, la película *Nastya* es una opción del director Georgiy Daneliya que lo posiciona frente a la realidad rusa de la época y al cine que durante esos años se difundía, predominantemente del género chernukha.

Como hemos señalado, si una de las funciones del cine ha sido ofrecer al público una ilusión, la característica del cine soviético había sido ofrecer una ilusión colectiva. Las vicisitudes del protagonista permitían señalar lo que se esperaba que el espectador hiciera para una sociedad mejor. De hecho, se asumía que en la vida existían momentos muy duros, pero existía la esperanza (presentada como una certeza) de que si se tomaban las decisiones adecuadas y coherentes, el futuro sería mejor para todos.

En cambio, en las películas de la Perestroika, la esperanza en una sociedad mejor ya se ha perdido. El camino socialista había fracasado y la opción capitalista, al menos como estaba llegando a Rusia, solamente conducía a la desigualdad y la exclusión. El cine de la época ya no tiene una ilusión que vender al público: no lo puede convencer de que vale la pena construir la patria socialista ni de la necesidad de enfrentar el autoritarismo como en el *Deshielo*. Tampoco se puede afirmar la felicidad individual, como en las comedias del Estancamiento. Las películas de esa época ya no idealizan el presente o el futuro, sino que muestran una sociedad sin alternativas.

Por eso es tan interesante el personaje de *Nastya*, porque con su sencillez, mantiene sus valores mientras la sociedad se tambalea y todos los referentes parecen haberse perdido. *Nastya* sigue queriendo a su madre, sigue siendo una persona sencilla, sigue

ayudando a desconocidos. El suyo entonces es un heroísmo silencioso, que nadie percibe, quizás ni siquiera ella misma.

Es interesante además cómo, a diferencia de las películas comentadas en el capítulo anterior, en *Nastya* la transformación de la protagonista en una mujer bella ya no es la clave para su felicidad sino una complicación que le genera una serie de problemas. En el contexto de incertidumbre, ni siquiera ser bella puede ayudar a ser feliz.

Es verdad que otras mujeres de la película asumen que la belleza es el camino del éxito, pero Daneliya muestra que esta no es una opción sólida, como le ocurre a la amante del prefecto que es simplemente abandonada por éste. Igualmente, una de las compañeras de trabajo de Nastya, que se jactaba de ser guapa y vestirse bien, al final de la película aparece con un ojo morado, probablemente por tener una relación con alguien violento.

No estamos entonces ante la mujer líder como Lena en *Noche de Carnaval* y tantas heroínas de las películas estalinistas y del Deshielo, pero tampoco frente a las protagonistas de las películas del Estancamiento, para las que procurar la belleza física implicaba la garantía de la felicidad. Nastya descubre que asumir la apariencia y el comportamiento que se considera oficialmente femenino no era lo más conveniente y se trataba más bien de una visión reduccionista de la mujer.

Finalmente, ella toma una serie de decisiones valientes y basadas en el desprendimiento, como abandonando el baile y rechazando el cheque que iba a recibir. Sin embargo, se trata de una opción personal: Nastya no tiene la pretensión de promover cambios sociales o de impulsar ese heroísmo en los demás.

En ese sentido, *Ventana a París*, tiene una lógica similar, porque el profesor Nikolai también vive un heroísmo cotidiano, manteniéndose fiel a sus ideales, pese a que le cuestan ser despedido del colegio. De hecho, el retorno de todos los personajes a

Rusia, antes de que se cierre la ventana a París, es una muestra de que aceptan su realidad. La diferencia es que Nikolai sí verbaliza en varios momentos sus opciones éticas y cree que los demás (los profesores, sus vecinos, sus alumnos) deberían seguirlas, pero lo más importante que vemos en él es su búsqueda de coherencia.

En 1993, Daneliya no podía saber cómo iba a evolucionar Rusia, pero la película *Nastya* le permitió retratar un momento histórico, con todo su dramatismo y plantear las opciones que tiene la protagonista.

Ante el colapso de la Unión Soviética, cada individuo se encuentra solo, inerme. Y, sin embargo, *Nastya*, pese a que todo parece permitido, intenta ser coherente con sus valores personales.

Como en otras películas, Daneliya emplea a un personaje para representar la sociedad en un determinado momento histórico. En *Yo Paseo por Moscú*, Kolia es un símbolo de la Rusia del Deshielo, un poco irreverente, pero con buenos sentimientos. Años después en *Maratón de Otoño*, el profesor Buzykin es un símbolo del período del estancamiento, al ser incapaz de tomar las decisiones que podrían resolver sus problemas como ocurre con la sociedad soviética de la época.

En cambio, *Nastya* no busca ilusionar al público sobre una futura transformación social, a diferencia del cine soviético, sino proporcionar esperanza en medio de la incertidumbre. Frente a todo lo que se derrumbaba o quedaba solamente en su valor decorativo (como las instituciones tutelares rusas), lo importante era la coherencia de las personas más comunes, como una joven empleada de una librería.

De la misma forma, el protagonista masculino es muy distinto de los héroes tradicionales soviéticos: sabemos muy poco de Alexander, salvo que es un chico casi marginal, que pide que le peguen los transeúntes, se emborracha y vende objetos de dudosa procedencia para sobrevivir. Seguramente ha cometido un error, pero se muestra

arrepentido y lo demuestra al pedir que alguien le pegue. Quizás Alexander es una forma de representar a Rusia, con todas sus contradicciones.

Por eso las escenas finales de la película (con Alexander colgando del puente) coinciden en dejar al espectador en la duda respecto a si podrá salvarse, es decir si se logrará una sociedad mejor.



CONCLUSIONES

Quienes en 1917 promovían la Revolución Rusa, consideraban que, al poner en marcha una forma superior de productividad, de acuerdo a las teorías marxistas, se lograría el máximo beneficio colectivo al que se habría llegado en la Historia. Al mismo tiempo, se creía que decisiones como la propiedad de las fábricas o la nueva organización política, generaría un gran beneficio para cada individuo, mediante cambios radicales en las relaciones entre los seres humanos ²²⁰.

De esta manera, el marxismo fue asumido por los líderes de la Revolución Rusa como una ideología que no solo cambiaría el modo y las relaciones de producción sino que también transformaría de manera integral a los seres humanos. Se trataba entonces de un proyecto no solamente político y económico, sino también moral. Por eso, desde los primeros meses de la Revolución se promulgaron normas sobre temas familiares como la regulación del matrimonio civil y el divorcio.

Como ha sucedido en otros procesos revolucionarios, la nueva sociedad que se pretendía construir era tan valiosa que se justificaba la intolerancia hacia los disidentes hasta llegar a la violencia contra ellos o inclusive su eliminación a una escala que no hubo en otras revoluciones. En el caso particular de la Unión Soviética, además se justificaba ejercer violencia hacia uno mismo, reprimiendo aquello que podía estorbar la causa revolucionaria, como los afectos y los sentimientos.

²²⁰ Groys, p. 3, Fitzpatrick, p. 2.

Por eso la ideología soviética era totalitaria, puesto que no solamente pretendía ejercer el poder político sin oposición alguna, sino que buscaba gobernar a la persona humana en su totalidad, exigiendo que estuviera dispuesta a poner a la dimensión revolucionaria por encima de las demás dimensiones humanas (el amor, la amistad, la familia, la religión e inclusive el instinto de supervivencia).

La construcción de una nueva sociedad era un proceso colectivo que podría tardar años o décadas, por lo que no todos los individuos verían el resultado final, pero debían estar dispuestos a sacrificarse para que los demás integrantes pudieran beneficiarse en un futuro. Era por eso lógico que cada persona estuviera dispuesta a sacrificar su vida, es decir debía estar dispuesta a morir a manos de los enemigos de la Revolución o también a sacrificar la vida, mediante la entrega total a la causa revolucionaria²²¹.

A lo largo del tiempo, sin embargo, los dirigentes soviéticos fueron apartándose paulatinamente de la necesidad de instaurar cambios radicales en todas las esferas de la vida humana. Este cambio se hizo visible cuando Stalin y sus sucesores asumieron que los valores familiares tradicionales no eran un obstáculo para la Revolución, sino que mas bien debían ser promovidos, porque proporcionaban orden y estabilidad a la sociedad. Desde esta perspectiva, se hizo explícito considerar que la misión natural de la mujer era formar una familia.

Todos estos cambios se aprecian en el cine soviético, porque desde los primeros años de la Revolución Rusa, el Estado asumió el control de la producción y distribución cinematográfica, considerando que el cine era la expresión cultural de mayor impacto y alcance, lo cual permitía transmitir aquellas ideas y valores que fueran necesarios.

²²¹ Berlin, p. 228.

Los protagonistas de las películas de las primeras décadas estaban muy comprometidos con la Revolución y estaban dispuestos a sacrificar su vida, lo cual estimulaba en el público la moral de sacrificio y resistencia a las privaciones. En cuanto a las mujeres, eran consideradas entre las principales beneficiarias de la Revolución y, de esta forma, muchas películas del periodo estalinista, cómicas y dramáticas, se centran en un personaje femenino que reúne las virtudes promovidas por el régimen: valentía, constancia, capacidad para enfrentar la adversidad. Aún en las comedias musicales, la mujer solamente era feliz cuando cumplía su misión, en un contexto de felicidad colectiva.

Con la muerte de Stalin, el nuevo cine del Deshielo desarrolló la presentación de diversas problemáticas individuales, aunque mantuvo en muchas películas la lógica del desprendimiento²²² y el sacrificio del bienestar o la felicidad familiar, en aras del bienestar colectivo y del deber. Con el tiempo, sin embargo, habría mayor espacio a los protagonistas individuales y la lógica del sacrificio comenzó a ser dejada de lado, lo cual revelaba también que en la sociedad soviética existía mayor preocupación por el bienestar personal. En ese proceso es interesante destacar cuál es el rol que se le da a las mujeres en las películas analizadas en los tres capítulos.

Pese a todas las diferencias y particularidades, hay una constante entre *Noche de Carnaval*, *Romance en la Oficina* y *Nastya* por ser películas que emplean a personajes femeninos para reflejar un cambio de época, sea del estalinismo al Deshielo, del Estancamiento a la Perestroika y de la Perestroika a la incertidumbre. A través de las decisiones que toman los protagonistas, las películas muestran los cambios en los valores, en el estado de ánimo, en las expectativas de la sociedad²²³.

²²² Berlin, p. 251.

²²³ Sobre esta función en el chiste (*anekdoty*) ruso, véase Graham, 2003, p. 2

Es claro que *Noche de Carnaval* busca afirmar las posibilidades de libertad respecto al mundo estalinista. De manera ingeniosa se denuncia la interferencia excesiva en la vida de las personas y se apuesta mas bien por una sociedad donde se puede vivir sin autoritarismo y las personas pueden expresarse sin sufrir la censura burocrática. *Noche de Carnaval* no es un rechazo al socialismo ni un cuestionamiento al régimen soviético en cuanto tal, sino que muestran que debe ser enfrentado el autoritarismo²²⁴. Ese es el sentido de la lucha que Lena libra en *Noche de Carnaval* contra Ogurtsov, quien es ridiculizado cuando pretende que el arte siempre debe tener un sentido educativo y moral.

A lo largo de *Noche de Carnaval* se muestran las diversas respuestas frente al autoritarismo: aceptación resignada, intento de diálogo, queja ante el superior, protesta abierta. La propuesta de la película es que, cuando existe una total asimetría de poder, la única forma eficaz es fingir acatamiento para luego hacer lo que cada uno quiere. Paradójicamente, aunque la película no busca cuestionar el régimen soviético, presenta la manera en que muchos ciudadanos soviéticos convivirían con el régimen hasta su desaparición.

También resulta una paradoja que Lena actúe contra los rezagos del autoritarismo estalinista, pero se comporta como una heroína estalinista al privilegiar el cumplimiento de su misión por encima de los sentimientos, como también ocurre en dos célebres películas del mismo año (*El Cuarenta y Uno* y *Primavera en la Calle Zaberskaya*). De hecho, en ningún momento parece enamorada de Gricha, preocupada por no tener pareja o por ser correspondida.

²²⁴ Tcherepanya, p. 18.

La perspectiva sobre la mujer cambia mucho en las películas filmadas durante el Estancamiento, un tiempo en que las condiciones materiales han mejorado mucho, las casas comunales casi han desaparecido, las familias nucleares se han expandido, pero las demandas de bienestar se han incrementado y la frustración también. En numerosas comedias se desafía a la censura al realizarse críticas a diversos problemas, como la escasez de productos, la alienación y los privilegios de los burócratas e integrantes del Partido Comunista.

De esta manera, las comedias *Romance en la Oficina*, *Romance Programado* y *Soy la Más Encantadora* y *Atractiva* permiten criticar a la mujer que se ha entregado a la causa soviética al punto que sacrifica su vida personal y su femineidad. La lógica de desprendimiento y sacrificio, que tantas películas anteriores ensalzaban, termina generando seres profundamente infelices. Al mismo tiempo, se hace evidente que la causa que genera tanto sacrificio es una causa vacía o sinsentido.

Eldar Ryazanov en *Romance en la Oficina* realiza críticas al régimen soviético mucho más profundas que las que realizó en *Noche de Carnaval*. El contraste entre Ludmila y Anatoly no es solamente el de dos personas que se atraen y se temen a la vez, sino que expresa las fuertes divisiones establecidas. Anatoly padece los problemas de transporte, pero Ludmila, gracias a sus privilegios, vive alejada de ellos. Anatoly señala las carencias de abastecimiento de productos de primera necesidad y Ludmila emplea su poder para ocultar esta información. Resulta interesante que Ludmila se encuentra en la cúspide de una sociedad injusta y desigual, pero es profundamente infeliz.

Sin embargo, la lucha de Ludmila, como la de Vera y Nadia no es por promover un cambio general, sino por descubrir y afirmar su propia femineidad tal como era comprendida por la sociedad de la época. En estas películas se hace explícito que vestirse, hablar, sentir como una mujer es una liberación respecto a la lógica del

sacrificio. Las tres películas muestran, además, que las demás mujeres soviéticas ya actuaban de esta forma, invirtiendo en ello mucho tiempo y adquiriendo clandestinamente productos extranjeros.

En el caso de *Romance en la Oficina* el final feliz llama más la atención, porque la película muestra la transformación de una inflexible funcionaria soviética, a diferencia de Ogurtsov, que se mantiene firme hasta el último minuto de *Noche de Carnaval*. La transformación de Ludmila brinda a los espectadores la ilusión de que el individuo podía sobreponerse a su rol social, aunque fuera una integrante de la jerarquía soviética. De esta manera, se tiene la ilusión de que la felicidad es posible en una sociedad frustrante y desigual, donde todos quisieran vivir de manera distinta pero el régimen todavía no lo permite.

Resulta interesante que en *Romance en la Oficina* y en *Soy la Más Encantadora* se critica también la labor de la activista social como un personaje entrometido e incómodo, lo que representa la injerencia del régimen en la vida cotidiana de los ciudadanos. Llama la atención que este rol sea ejercido en diversos casos por mujeres, las beneficiarias de la Revolución, muy convencidas de su labor, que intervienen también en temas de índole moral²²⁵.

Finalmente, en *Nastyá*, Georgiy Daneliya experimenta filmar en un contexto donde ya no existe la censura, pero tampoco el régimen socialista que ha desaparecido abruptamente. La nueva sociedad, sin embargo, no es ni más justa ni más libre.

Con la Perestroika y la disolución del Estado soviético desaparece la obligación de presentar preceptos morales en el cine y las películas muestran a muchos personajes confundidos, infelices y violentos, en una sociedad en crisis y sin salida, como se aprecia en cine *chernoukha*. Sin embargo, Daneliya no cae en la desesperanza sino que,

²²⁵ Es el papel que interpreta también Nonna Mordikova en *El Hombre del Brazo de Diamantes*.

mostrando de manera realista la nueva problemática rusa, opta por señalar que sí existen posibilidades para que el ser humano pueda sobrevivir en base a sus valores.

Es muy interesante cómo la transformación de la mujer de acuerdo a los cánones de belleza predominantes, que se había presentado como la solución a los problemas de las heroínas del Estancamiento, a *Nastya* no le permite lograr mayores beneficios, sino que más bien le genera nuevos problemas. De esta forma, en medio de la incertidumbre existente con la desaparición de la Unión Soviética, también los roles tradicionales de género se ponen en cuestión.

Tanto en *Nastya* como en *Ventana a París*, la única salida que encuentran los protagonistas frente a los problemas que enfrentan en la nueva Rusia es una solución mágica, pero deciden renunciar a dicha solución y enfrentar la vida cotidiana con fidelidad a sus propios valores. El resultado de esa opción es desconocido, porque, en ambas películas, la última escena deja a los espectadores en la incertidumbre sobre cuál será el destino de los personajes.

La ilusión entonces que transmite *Nastya* no es el gran cambio social del cine de Eisenstein, ni la visión optimista por la que apostó Daneliya en *Yo Paseo por Moscú*. En esta película, Daneliya busca mostrar que los valores de coherencia y servicio a los demás siguen siendo fundamentales, aunque ya no exista espacio para ningún proyecto político determinado y prime la incertidumbre, o más bien precisamente por esta incertidumbre es que esos valores son tan importantes. De esta forma, *Nastya* se convierte en una película mucho más revolucionaria de lo que aparentemente pretende.

RECOMENDACIONES

La realización de esta tesis sobre la comedia soviética permite proponer varias vetas de investigación muy interesantes, tomando en cuenta en primer lugar que la Unión Soviética y, en general, los proyectos marxistas iban más allá de la esfera política y económica para plantear una mejora de la condición de vida integral del ser humano, pero paradójicamente por eso mismo se planteaba la necesidad de aceptar una serie de sacrificios.

Por lo tanto, un ámbito en el que se puede realizar muchas investigaciones es la mística que tenían muchos militantes, desde su convencimiento de que estaban construyendo una sociedad superior. La mística puede ser reafirmada o promovida por el Estado, pero también puede surgir como un mecanismo de supervivencia en una situación de crisis generalizada.

El estudio del cine soviético permite así mostrar cuán arraigado se encontraba el fenómeno de la mística y cuánto impregnaba la ética del sacrificio y el desprendimiento que era crucial para muchas películas. Es posible realizar una comparación con otros fenómenos que buscan abarcar toda la persona humana como el cristianismo, aunque éste ha tenido menos injerencia en el cine.

Igualmente, el análisis de los discursos que se presentan en el ámbito cinematográfico permite apreciar cómo aún en contextos de mucha represión, el cine ha permitido realizar denuncias sobre problemas sociales. Por ejemplo, el análisis realizado en esta tesis puede servir para analizar el cine chino, iraní o cubano. En todos los casos, los

directores logran encontrar espacios de tolerancia por parte de la censura obteniendo también el respaldo del público.

Otro espacio posible de análisis es cómo proyectos autoritarios, sean de izquierda o de derecha, pueden utilizar la afirmación de concepciones morales tradicionales. Resulta especialmente interesante analizar cuál ha sido el rol de la mujer en los proyectos que se proclamaban revolucionarios, porque es posible que los roles de género tradicionales logren primar sobre los discursos políticos oficiales. Es posible también que las situaciones estructurales de dominación (por sexo, etnia, orientación sexual) se mantengan pese a la retórica igualitaria del proyecto político.



BIBLIOGRAFÍA

ALEXANDER, Rustam

2018 Soviet Legal and Criminological Debates on the Decriminalization of Homosexuality (1965–75). *Slavic Review*, 77(1), 30-52.

ANDERSON, Trudy

1995 Why Stalinist Musicals? En *Discourse, Views from the Post-Future/Soviet & Eastern European Cinema* Vol. 17, No. 3, (Spring 1995), pp. 38-48

BARKER, G. R.

1972 La femme en Union Soviétique. *Sociologie et sociétés*, 4(2), pp.159–192.

BERLIN, Isaiah

2009 La Mentalidad Soviética. La cultura rusa bajo el comunismo. Barcelona, Círculo de Lectores

BROOKE, Caroline

2002 Soviet Musicians and the Great Terror. En *Europe-Asia Studies* , May, 2002, Vol. 54, No. 3 (May, 2002), pp. 397-413

CASTRO, Nazaret

2015 Todo al Rojo. Una exposición sobre el Realismo Socialista. Tesis de Grado en Historia del Arte, UNED, Madrid.

CINEMA RUSSO

- 2013 *La notte di carnevale, un classico con sottotitoli.* (6.06.2013) En blog Cinema Russo, : <http://cinemarusso.blogspot.com/2013/06/la-notte-di-carnevale-un-classico-coi.html>.

CHAPMAN, Andrew

- 2013 *Queiotopia: Second World Modernity and the Soviet Culture of Allocation.* Tesis doctoral. Universidad de Pittsburgh. The Dietrich School of Arts and Sciences.
- 2017 "Let there be abundance! But leave a shortage of something!" Distinction, Subjectivity, and Brezhnev's Culture of Scarcity In *The Slavic and East European Journal* Vol. 61, No. 3 (FALL 2017), pp. 519-541

CHUCKGABE, Chuck

- 2012 *Russian Culture and Perestroika: An Appraisal*

COHN, Edward

- 2009 Sex and the Married Communist: Family Troubles, Marital Infidelity, and Party Discipline in the Postwar USSR, 1945-64. En *The Russian Review*, Jul., 2009, Vol. 68, No. 3, pp. 429-450

DATOS MACRO

- 2021 Rusia: Esperanza de Vida al Nacer. En: <https://datosmacro.expansion.com/demografia/esperanza-vida/rusia>

ENGELS, Friedrich

- 2006 (1884) *El Origen de la Familia, la Propiedad Privada y el Estado.* Madrid, Fundación Federico Engels.

EVANS, Janet

- 1981 *The Communist Party of the Soviet Union and the Women's Question: The Case of the 1936 Decree 'In Defence of Mother and Child'.* En

Journal of Contemporary History , Oct., 1981, Vol. 16, No. 4 (Oct., 1981), pp. 757-775

FEDOROV, Alexander

2016 Western World in the Soviet and Russian Screen: From Epoch of Ideological Confrontation (1946-1991) to Modern Time (1992-2016). Moscú, ICO

2017 Cinema in the mirror of the Soviet and Russian Film Criticism. Moscú, ICO.

FEDOROV, Alexander y LEVITSKAYA, Anastasia

2018 School and University in the Soviet Cinema of the Perestroika (1986-1991). En *European Journal of Contemporary Education* 2018, 7 (1) pp. 82-96

FISHON, Anne

2015 The Fog of Stagnation. Explorations of Time and Affect in Late Soviet Animation. En *Cahiers du Monde Russe*, vol. 56/2-3, pp. 1-27.

FITZPATRICK, Sheila

1999 Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times. Soviet Russia in the 1930s. Oxford University Press

FRANCISCON, Moisés Wagner

2016 O cinema soviético como arena. En Revista *TEL, Irati*, v. 7, n.1, p. 107-150, jan. /jun. 2016

GALINDO, Juan Gustavo

1988 Moral y Cultura en la Unión Soviética: consideraciones históricas. En *Foro Internacional*, vol. 28, n° 4, (112), (Abr-Jun 1988), pp. 629-663.

GARCÍA BARBARENA, Tomás

1949 El Matrimonio en la Unión Soviética. En *Revista Española de Derecho Canónico*. Volumen 4-11, Año 1949, pp. 383-411.

GERMANYCH, Journal

2019 Самая обаятельная и привлекательная Publicación realizada en el blog <https://germanyach.livejournal.com/>

GODET, Martine

1996 L'oeuvre dénaturée. Un cas de censure cinématographique dans l'URSS de Khrouchtchev. En *Annales. Histoire. Sciences Sociales*. Año 51, N° 4, pp.781-804.

GOFF, Samuel

2020 The Sad Comedies of Soviet Socialism. En *Tribune*, publicación del 13 de agosto del 2020.

GORLIZKI, Yoram

2003 Policiyng post-Stalin society. The militia and public order under Krushchev. En *Cahiers du Monde Russe*, vol. 44, 2003/2-3, pp. 465-480.

GRAHAM, Sett Benedict

2000 Chernukha and Russian Films. En *Studies in Slavic Cultures*, 1 (January 2000, 9-27)

2003 A Cultural Analysis of the Russo-Soviet *Anekdot*. Tesis Doctoral en la Universidad de Pittsburgh

GROYS, Boris

1992 The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond. Princeton University Press, Nueva Jersey.

HONDA, Akiko

2017 Construction and Deconstruction of the Myth of the Moscow Metro: An Analysis of Metro Images from Georgiy Daneliya's Films. En *WIAS Research Bulletin*. 2017. 9. 33-46

HUESO MONTÓN, Ángel Luis

2006 Rupturas y Transformaciones. La Perestroika en el Cine Soviético. En *Quintana*, N° 5, pp. 133-143.

IGUMNOVA, Zoya,

2016 Сергей Микаэлян — режиссер, который ничего не боялся (Sergei Mikaelyan, el Director que no le tenía miedo a nada) (10 de diciembre de 2016) en IZVEZTI: <https://iz.ru/news/650909>.

ISAKAVA, Volha

2012 Cinema of Crisis: Russian Chernukha Cinema, Its Cultural Context and Cross-Cultural Connections. Tesis de Doctorado en la Universidad de Alberta.

JOLLES, Adam

2005 Stalin's Talking Museums. En *Oxford Art Journal*, Vol. 28, N° 3 (2005), pp. 429-455.

KAMINSKY, Lauren

2011 Utopian Visions of Family Life in the Stalin-Era Soviet Union. En *Central European History* Vol. 44, N° 1, pp. 63-91.

KARK, Lars

2015 "Tzars and Monsters", Reflections on Soviet Cinema During Perestroika. Belgrado, *Godišnjak za društvenu istoriju* 3:7-21.

KASPE, Irina

2017 «Я есть!»: позднесоветское кино через призму реляционной социологии Харрисона Уайта (et vice versa) (¡Yo lo soy! ": El cine soviético tardío a través del prisma de la sociología relacional de Harrison White). En *Russian Sociological Review*, 2017, vol. 16, n. 3. pp. 174-206.

KRAVETZ, Olga

2021 It's no joke: The critical power of a laughing chorus. En *Marketing Theory* 2021, Vol. 21(3) 297–315

KUPFER, Peter

2013 Volga-Volga: "The Story of a Song," Vernacular Modernism, and the Realization of Soviet Music. En *The Journal of Musicology* , Fall 2013, Vol. 30, No. 4 (Fall 2013), pp. 530-576. University of California Press

MAJSOVA, Natalija

2017 Re-reading Cinema of Perestroika: Beyond Socio-Historical Trauma with Olga Zhukova and Iskra Babich. En *Družboslovne Razprave*, XXXIII (2017), 84: 49 – 65. Lubiana

MARX, Karl

2011 El Capital. Ciudad de México, Siglo XXI.

MESPOULET, Martine

2006 Women in Soviet society En Cahiers du CEFRES. N° 30, Le communisme à partir des sociétés (ed. Muriel Blaive). También en: http://www.cefres.cz/pdf/c30/mespoulet_2006_women_soviet_society.pdf

MIKHAILIN, Vadim

2020 Единство личных и общественных интересов: эстетика подглядывания в «Служебном романе» Эльдара Рязанова (Intereses Públicos y Privados en Conjunto: Ética y Estética en Espiar a los demás en “Romance en la Oficina” de Eldar Ryazanov). Monografía en Research Gate.

PROKHOROV, Alexander

2007 From family reintegration to carnivalistic degradation: Dismantling Soviet communal myths in Russian cinema of the Mid -90s. En *The Slavic and East European Journal*, Summer, 2007, Vol. 51, No. 2, Special Forum Issue: Resent, Reassess, and Reinvent: The Three R's of Post-Soviet Cinema (Summer, 2007), pp. 272-294

REID, Susan

1998 All Stalin's Women: Gender and Power in Soviet Art of the 1930s. En *Slavic Review*, Vol. 57, No. 1. (Spring, 1998), pp. 133-173.

2001 Socialist Realism in the Stalinist Terror: The Industry of Socialist Art Exhibition, 1935-41. En *The Russian Review*, Apr., 2001, Vol. 60, No. 2 (Apr., 2001), pp. 153-184

RIAZANOV, David

2017 Los Puntos de Vista de Marx y Engels sobre el Matrimonio y la Familia (1927). Cuaderno 25 del Socialista Centroamericano. PSOCA.

ROMAN, Katarzyna y RAWSKI, Tomasz Rawski

2014 The Russian Cinema of the Dissolution". Varsovia, Colloquia Humanistica 3:183-192.

RYAZANOV, Eldar

2007 Соратники: Алиса Фрейдлих (Compañeros: Alisa Freundlich). En la página web Eldar Ryazanov: <http://eldar-ryazanov.ru/?r=11&m=62&p=20> Publicación del 18 de noviembre del 2007.

SALYS, Rimgaila

2003 The Strange Afterlife of Stalinist Musical Films. University of Colorado

SCHUSTER, Alice

1971 Women's Role in the Soviet Union: Ideology and Reality. En *The Russian Review* , Jul., 1971, Vol. 30, No. 3 (Jul., 1971), pp. 260-267

SKOTT, Julia

2006 Love in the age of communism; Soviet romantic comedy in the 1970s. Tesis de Maestría: Stockholms Universitet Mki, Filmvetenskapliga institutionen

SKRADOL, Natalia

2009 Laughing with Comrade Stalin: An Analysis of Laughter in a Soviet Newspaper Report. En *The Russian Review* , Jan., 2009, Vol. 68, No. 1 (Jan., 2009), pp. 26-48

SOVIET POSTERS

Soviet Propaganda Posters. Recuperado el 24 de febrero del 2022.
<https://www.sovietposters.com/posters/welcome-or-no-trespassing-movie-film-poster-directed-by-e-klimov>.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty

2009 ¿Pueden Hablar los Subalternos? Museo d'Art Contemporani de
Barcelona

TAYLOR, Richard

1996 The Illusion of Happiness and the Happiness of Illusion: Grigorii
Aleksandrov's "The Circus". En *The Slavonic and East European Review*
, Oct., 1996, Vol. 74, No. 4 (Oct., 1996), pp. 601-620. Publicado por The
Modern Humanities Research Association y University College London,
School of Slavonic and East European Studies

TCHEREPANYA, David

2014 Le cinema sovietique et la liberte d'expression de la destalinisation a la
Perestroika. Institute des Artes de Diffusion. Universidad de Lovaina
La Nueva.

TCHERNEVA, Irina

2006 Etude sociologique du cinema sovietique du degel 1953-1968 D'une
representation de la liberation a une liberation de la representation. Tesis
de Maestría en el Instituto de Estudios Políticos de la Universidad Lumier
Lyon 2

THURSTON, Robert W.

1991 The Soviet Family during the Great Terror, 1935-1941. En *Soviet Studies*, 1991, Vol. 43, No. 3 (1991), pp. 553-574

TORBURG, M. R. y DOBRONRAVOV, S.V.

2021 The Evolution of the Women-Leader Image in Soviet Cinema. En *Woman in Russian Society*, 2021, n° 3, pp. 127-134.

TROITSKY, Artemy

2017 No Limits 90s. Artemy Troitsky on The Cost of Russia's Decade Sex, Drug and Excess. en The Calvert Journal: <https://www.calvertjournal.com/articles/show/9106/no-limit-90s-artemy-troitsky-the-cost-of-russias-decade-sex-drugs-excess>

VALODZIN, Ulatzimir

2020 Criminal prosecution of homosexuals in the Soviet Union (1946- 1991): numbers and discourses European University Institute. Department of History and Civilization

WEGGELAAR, Johanna

2014 New Wave: New Cinematographic Tendencies in the Soviet Union, France and the United States. Tesis de Maestría en Historia Cultural en la Universidad de Utrecht

ZAWLACKI, J.

2020 Autumn Marathon: An Existential Critique of the Era of Stagnation. En *International Humanities Studies*, 7(1), 21-34 .

ZAKHAROVA, Larissa

2006 Fabriquer le Bon Gout. La Maison de Modeles de Leningrad a l'époque de Hruscev. En *Cahiers du Monde Russe*, 47/1-2, Janvier-juin 2006, pp. 195-226.

PELÍCULAS ESTUDIADAS

ALEKSANDROV, Grigori

1934 Alegres Muchachos, Mosfilm.

1936 El Circo, Mosfilm.

1938 Volga Volga, Mosfilm.

ASKOLDOV, Alexandr

1967 La Comisaria, Mosfilm y Gorki Film Studio

ASTRAKHAN, Dimitri

1995 Todo va a Estar Bien. Lenfilm, Nikola Film, Fora Film

BALABANOV, Alexei

1997 Brat (Hermano), STV - Sverdlovsk

2000 Brat 2, STV

BEKMANBETOV, Timur

2007 Ironía del Destino 2, Russia Channel One, Mosfilm. Bazelevs.

2010 Yolki, Bazelevs.

BEZHANOV, Gerald.

1985 Soy la Más Encantadora y Atractiva, Mosfilm.

<https://www.youtube.com/watch?v=v7PbeasXUbM>

1987 ¿Dónde está el Onofelet?, Mosfilm.

BIRMAN, Nahum

1979 Tres en el Bote, sin Contar al Perro, Lenfilm

BONDARCHUK, Fedor

2005 La Novena Compañía, Art Pictures Group, Slovo, STS

BONDARCHUK, Sergei

1959 El Destino de un Hombre, Mosfilm

BORTKO, Vladimir

1988 Corazón de Perro, Lenfilm

BUSLOV, Piotr

2005 Bimmer, STV, Pigmalion.

BYCHKOV, Vladimir

1971 Propiedad de la República, Gorki Film Studio.

CHIAURELI, Mikhail

1950 La Caída de Berlín, Mosfilm.

CHUKHRAY, Grigory

1956 El Cuarenta y Uno, Mosfilm.

1959 La Balada de un Soldado, Mosfilm.

1961 Cielo Despejado, Mosfilm.

CHULYUKIN, Yuri

1961 Las Chicas, Mosfilm

DANELIYA, Georgiy

- 1960 Seriozha, Mosfilm.
- 1963 Yo Paseo por Moscú, Mosfilm
- 1972 Caballeros de Fortuna, Mosfilm.
- 1975 Afonía, Mosfilm.
- 1977 Mimino, Mosfilm.
- 1979 Maratón de Otoño, Mosfilm.
- 1986 Kin Tsa Tsa, Mosfilm
- 1993 Nastya, Mosfilm

<https://www.youtube.com/watch?v=-6o4eCFwE18&t=901s>

EISENSTEIN, Serguei

- 1925 El Acorazado Potemkin, Goskino
- 1926 La Huelga, Goskino
- 1927 Octubre, Sovkino
- 1937 El Prado de Bezhin, Mosfilm.
- 1938 Alejandro Newski, Mosfilm.
- 1944 Iván El Terrible 1, Mosfilm.
- 1948 Iván El Terrible 2, Mosfilm.

FETIN, Vladimir

- 1961 Viaje a Rayas, Lenfilm.

GAIDAI, Leonid

- 1962 Hombres de Negocios, Mosfilm.
- 1965 Operación Y y otras Aventuras de Shurik, Mosfilm
- 1966 La Prisionera del Cáucaso, Mosfilm.
- 1968 El Hombre del Brazo de Diamante, Mosfilm.
- 1971 Las Doce Sillas, Mosfilm.
- 1973 Iván Vasilievich cambia de Profesión, Mosfilm.
- 1975 No Puede Ser, Mosfilm.
- 1982 Sport Lotto 82, Mosfilm.
- 1992 El Clima es Bueno en Deribasovskaya o En Brighton Beach Vuelve a Llover, Mosfilm.
- GINTSBURG, Alexander
- 1965 La Hiperboloide del Ingeniero Garin, Gorki Film Studio
- HOGANESHIAN, Karen
- 2011 Cinco Novias, Bielorrussian Film y Mosfilm
- HOVANISHIAN, Heinrich
- 1963 Tres Más Dos, Gorki Film Studio y Riga Film Studio
- KALATOZOV, Mikhail
- 1950 La Conspiración de los Malditos, Mosfilm
- 1957 Pasaron las Grullas, Mosfilm.
- 1959 Carta no Enviada, Mosfilm
- 1964 Soy Cuba, Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC) y Mosfilm.

KARELOV, Evgeni

1968 Dos Camaradas Sirvieron, Mosfilm.

KAZANSKY, Gennadi

1961 El Hombre Anfibio, Lenfilm.

KHUTSIEV, Marlen

1956 Primavera en la Calle Zarechnaya, Odessa Film Studio

1965 Tengo 20 Años, Gorki Film Studio

1967 Lluvia de Julio, Mosfilm

KIASASHVILI, Iván

1980 Las Damas Invitan a los Caballeros, Mosfilm.

KLIMOV, Elam

1964 Bienvenidos o Prohibido el Ingreso a los Intrusos, Mosfilm.

<https://www.youtube.com/watch?v=BBfQzCsAyU>

1965 Aventuras de un Dentista, Mosfilm.

KOVALETSKAIA, Inessa

1969 Los Músicos de Bremen, Soyuzmultfilm

KOZAKOV, Mikhail

1982 Las Puertas de Pokrovsky, Mosfilm.

KOZINTSEV, Grigori

1957 Don Quixote, Lenfilm.

1964 Hamlet, Lenfilm.

1971 El Rey Lear, Lenfilm.

KVINIKHITSIE, Leonid

1983 Adiós, Mary Poppins, Mosfilm.

LIOZNOVA, Tatiana

1967 Tres Álamos en la Calle Pliushishka, Gorki Film Studio

1981 Carnaval, Gorki Film Studio

LITUS, Nikolai y MISHURIN, Olexiy

1963 La Reina de la Gasolinera, Dovzhenko Film Studio

LIVANOV, Vasili

1973 Tras los Pasos de los Músicos de Bremen, Soyuzmultfilm

LOPUSHANKIY, Konstantin

1988 Cartas de un Hombre Muerto, Lenfilm

LUKOV, Leonid

1956 Destinos Opuestos, Mosfilm

LUNGIN, Pavel

1990 Taxi Blues, Lenfilm

MAMIN, Yuri

1993 Ventana a París, Troitskij most

<https://www.youtube.com/watch?v=Fc-xkJK3V0>

MASLENNIKOV, Igor

1981 El Mastín de los Baskerville, Lenfilm.

1983 El Tesoro de Agra, Lenfilm

MELNIKOV, Vitaly

1966 El Jefe de Chukotka, Lenfilm

1976 El Hijo Mayor, Lenfilm.

MENSHOV, Vladimir

1979 Moscú no Cree en Lágrimas, Mosfilm.

MIKAELIAN, Sergei

1983 Romance Programado, Lenfilm.

<https://www.youtube.com/watch?v=5N-OIM0u2so&t=935s>

MIKHAILOV, Nikita

1982 La Familia, Mosfilm

MITTA, Alexander

1969 Brilla, Brilla, Estrella Mía, Mosfilm

1979 La Tripulación, Mosfilm

MOTYL, VLADIMIR

1969 El Blanco Sol del Desierto, Estudio Experimental de Mosfilm

1975 La Estrella de la Felicidad Cautivadora. Lenfilm.

NUGMANOV, Rashid

1988 La Aguja. Kazakhfilm

OLSHVANGER, Ilya

1967 Se llamaba Robert, Lenfilm

PANFILOV, Gleb

1970 Comienzo, Lenfilm

PRONIN, Vasily y ABBAS, Khoja

1958 Un Viaje de Tres Mares, Mosfilm y Naya Sansar.

PTUSHKO, Alexandr

1961 Velas Escarlatas, Mosfilm

PYRIEV, Iván

1939 Tractoristas, Mosfilm

1950 Los Cosacos de Kubán, Mosfilm

RAIZMAN, Yuli

1958 El Comunista, Mosfilm.

1961 ¿Y si Esto es Amor?, Mosfilm.

ROOM, Abram

1927 Cama y Sofá, Sovkino.

ROSTOTSKI, Stanislav

1968 Viviremos Hasta el Lunes, Gorki Film Estudio.

1972 Aquí los Amaneceres son Tranquilos, Gorki Film Estudio

RYAZANOV, Eldar

1956 Noche de Carnaval, Mosfilm.

<https://www.youtube.com/watch?v=3jg21SZJ8g8>

1957 Una Chica sin Dirección, Mosfilm.

- 1961 El Hombre de Ninguna Parte, Mosfilm.
- 1963 La Balada del Húsar, Mosfilm.
- 1966 Cuidado con el Coche, Mosfilm.
- 1971 Viejos Bandidos, Mosfilm.
- 1974 Las Increíbles Aventuras de unos Italianos en Rusia, Mosfilm y Dino de
Laurentis
- 1975 Ironía del Destino, Mosfilm
- 1977 Romance en la Oficina, Mosfilm.
<https://www.youtube.com/watch?v=hR-1QGMK75c>
- 1980 El Garaje, Mosfilm.
- 1982 Estación para Dos, Mosfilm
- 1984 Un Romance Cruel, Mosfilm
- 1987 Melodía Inconclusa de Flauta, Mosfilm.
- SCHWEITZER, Mikhail
- 1979 Pequeñas Tragedias, Mosfilm.
- SHAKHNAZAROV, Karen
- 1984 Hombres de Jazz, Mosfilm
- 1987 El Mensajero, Mosfilm
- 2001 Venenos o la Historia del Envenenamiento, Mosfilm.
- 2004 Un Jinete Llamado Muerte. Mosfilm, Courier e Inrestroy
- 2008 Imperio Desaparecido/Amor en la URSS, Mosfilm y Courier

2017 Anna Karenina: la Historia de Vronsky, Mosfilm y VGTRK.

SOLOVYOV, Sergei

1987 Assa, Mosfilm

SURIKOVA, Allia

1987 El Hombre del Boulevard de los Capuchinos, Mosfilm.

TODOROVSKI, Piotr

1989 Interfilm, Mosfilm

TODOROVSKY, Valery

2008 Stilyagi, Red Arrow.

VAJNSTOCK, Vladimir

1973 El Jinete sin Cabeza, Lenfilm

VASILYEV, Georgi y Sergei

1934 Chapaev, Lenfilm

VERTOV, Dziga

1929 El Hombre de la Cámara, VUFKU

VICTOROV, Richard

1974 Moscú Casiopea, Gorki Film Studio

1975 Chicos en el Universo, Gorki Film Studio

YUNGVALD-KHILKEVICH, Georgi

1978 Los Tres Mosqueteros, Gostelleradio y Odessa Film Studio

YUTKEVICH, Sergei

1956 Otelo, Mosfilm

ZAHRKI, Alexander

1957 Altura, Mosfilm.

1967 Anna Karenina, Mosfilm.

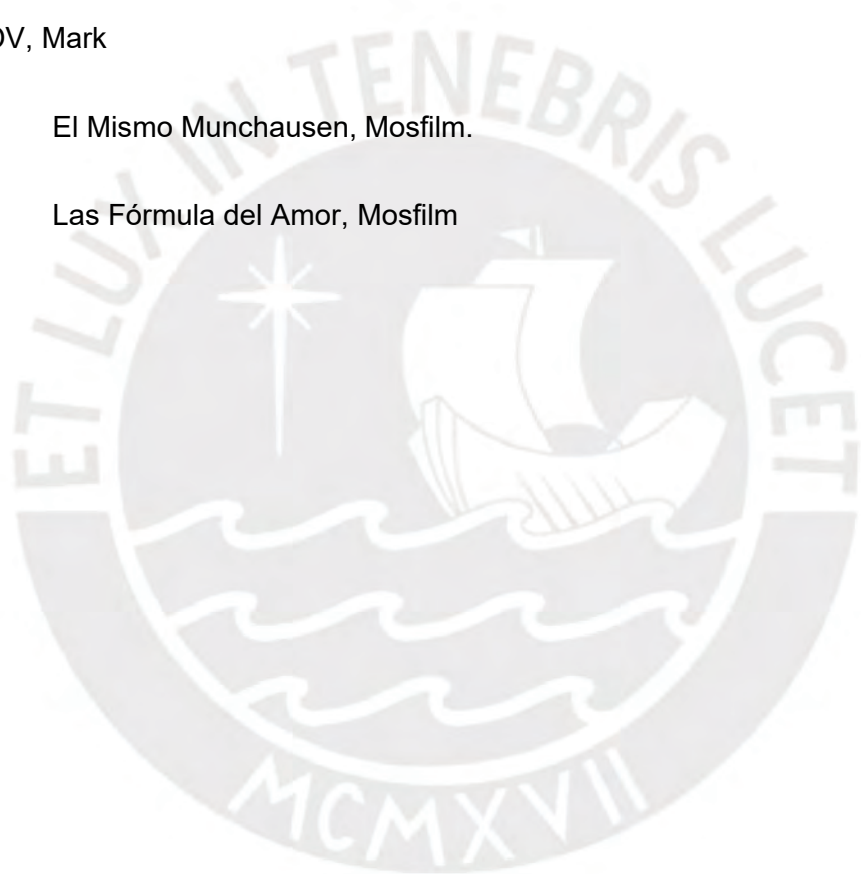
ZAKHAROV, Alexandr

1984 El Hombre Invisible, Mosfilm.

ZAKHAROV, Mark

1979 El Mismo Munchausen, Mosfilm.

1984 Las Fórmula del Amor, Mosfilm



ANEXO

INDICE CRONOLÓGICO DE LAS PELÍCULAS ANALIZADAS

1925

El Acorazado Potemkin

1926

La Huelga

1927

Octubre

Cama y Sofá

1929

El Hombre de la Cámara

1934

Chepaev

Alegres Muchachos

1936

El Circo

1937

El Prado de Bezhin

1938

Volga, Volga

Alejandro Newski



1939

Tractoristas

1944

Iván El Terrible 1

1948

Iván El Terrible 2

1950

La Caída de Berlín

Los Cosacos de Kubán

La Conspiración de los Malditos

1956

Noche de Carnaval

Primavera en la calle Zaperskaya

El Cuarenta y Uno

Destinos Opuestos

Otelo

1957

Don Quijote

Pasaron las Grullas

Una Chica sin Dirección

Altura

1958

Un Viaje de Tres Mares

El Comunista

1959

La Balada de un Soldado

El Destino de un Hombre

1960

Seriozha

Carta No Entregada

1961

¿Y si Esto es Amor?

Velas Escarlatas

Cielo Despejado

El Hombre de Ninguna Parte

Chicas

Viaje a Rayas

1962

Hombres de Negocios

El Hombre Anfibia

1963

La Reina de la Gasolinera



La Balada del Húsar

Tres Más Dos

1964

Soy Cuba

Hamlet

Yo Paseo por Moscú

1965

Memorias de un Dentista

Tengo 20 Años

Operación Y y otras Aventuras de Shurik

La Hiperboloide del Ingeniero Garin

1966

La Prisionera del Cáucaso

Se Llamaba Robert

Cuidado con el Coche

El Jefe de Chukotka

1967

Lluvia de Julio

La Comisaria

Tres Álamos en la Calle Pliushishka

Anna Karenina

1968

El Hombre del Brazo de Diamante

Dos Camaradas Sirvieron

Viviremos hasta el Lunes

1969

El Sol Blanco del Desierto

Brilla, Brilla, Estrella Mía

Los Músicos de Bremen

1970

Comienzo

1971

Propiedad de la República

El Rey Lear

Las Doce Sillas

Viejos Bandidos

1972

Caballeros de Fortuna

El Jinete sin Cabeza

Aquí los Amaneceres son Tranquilos

1973

Iván Vasilievich cambia de Profesión



Tras los Pasos de los Músicos de Bremen

1974

Moscú Casiopea

Las Increíbles Aventuras de unos Italianos en Rusia

1975

La Estrella de la Felicidad Cautivadora

No Puede Ser

Ironía del Destino

Afonia

Chicos en el Universo

1976

El Hijo Mayor

1977

Romance en la Oficina

Mimino

1979

El Mismo Barón Munchausen

Maratón de Otoño

Tres Hombres, un Bote y también el Perro

La Tripulación

Moscú no Cree en Lágrimas



Pequeñas Tragedias

1980

El Garage

Las Damas Invitan a los Caballeros

1981

Carnaval

El Mastín de los Baskerville

1982

La Familia

Estación para Dos

Sport Lotto 82

La Puerta de Pokrovsky

1983

Romance Programado

Adiós, Mary Poppins

El Tesoro de Agra

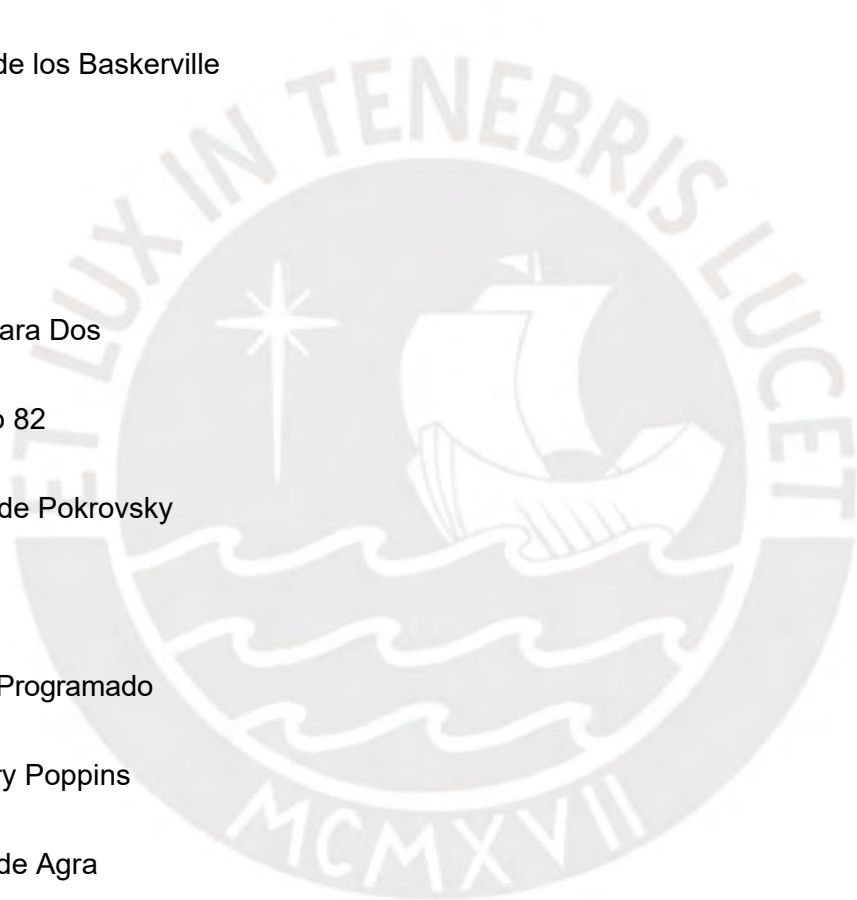
1984

Romance Cruel

La Fórmula del Amor

El Hombre Invisible

Hombres de Jazz



1985

Soy la Más Encantadora y Atractiva

1986

Kin Dsa Tsa

1987

Melodía Inconclusa de Flauta

El Boulevard de los Capuchinos

¿Dónde está el Onofelet?

El Mensajero

Assa

1988

Corazón de Perro

Cartas de un Hombre Muerto

La Aguja

1989

Intergirl

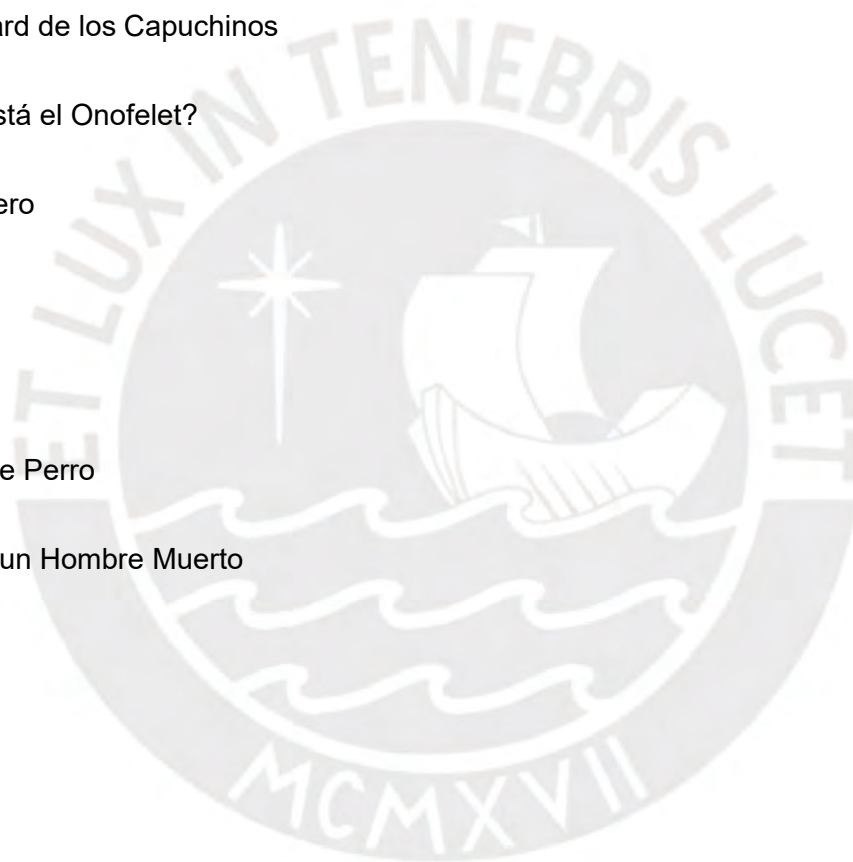
1990

Taxi Blues

1992

El Clima es Bueno en Deribasovskaya o En Brighton Beach Vuelve a Llover

1993



Nastya

1994

Ventana a París

1995

Todo Va a Estar Bien

1997

Hermano

2000

Hermano 2

2001

Venenos o la Historia del Envenenamiento

2003

Bimmer

2004

Un Jinete Llamado Muerte

2005

La Novena Compañía

2007

Ironía del Destino 2

2008

Imperio Desaparecido o Amor en la URSS



Stilyagi

2010

Yolki

2011

Cinco Novias

2017

Anna Karenina: la Historia de Vronsky

