

Esa tempestad que llamamos progreso. La representación del ideal de progreso en el cine soviético (1953-1968).

Rivas, Matías Leonardo.

Cita:

Rivas, Matías Leonardo (2017). *Esa tempestad que llamamos progreso. La representación del ideal de progreso en el cine soviético (1953-1968)*. XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-019/87>

Esa tempestad que llamamos progreso

La representación del ideal de progreso en el cine soviético (1953-1968)

Rivas, Matías Leonardo
Universidad de Buenos Aires

“Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. En él vemos a un ángel que parece estar alejándose de algo mientras lo mira con fijeza. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas desplegadas. Ése es el aspecto que debe mostrar necesariamente el ángel de la historia. Su rostro está vuelto hacia el pasado. Donde se nos presenta una cadena de acontecimientos, él no ve sino una sola y única catástrofe, que no deja de amontonar ruinas sobre ruinas y las arroja a sus pies. Querría demorarse, despertar a los muertos y reparar lo destruido. Pero desde el Paraíso sopla una tempestad que se ha aferrado a sus alas, tan fuerte que ya no puede cerrarlas. La tempestad lo empuja irresistiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que frente a él las ruinas se acumulan hasta el cielo. Esa tempestad es lo que llamamos progreso”
(Tesis IX, Tesis sobre el concepto de historia, Walter Benjamin).

El marxismo se encuentra profundamente impregnado del ideal de progreso: considera el desarrollo de la técnica como la base del progreso y construye el programa comunista sobre la dinámica de las fuerzas productivas. No por nada, para los bolcheviques la construcción de un estado obrero en un país que consideraban atrasado solo era posible si la Revolución Rusa precipitaba el estallido revolucionario en los países más industrializados de Occidente, donde se daban las condiciones previas para el socialismo. Ninguno esperaba que la revolución sobreviviese en el aislamiento y menos aún se proponía como objetivo la edificación del “socialismo en un solo país”. Sin embargo, la revolución no triunfó en Occidente y el programa comunista se terminó reduciendo al objetivo de impulsar un veloz desarrollo económico, basado en la modernización tecnológica y la revolución industrial, para la transformación de una sociedad atrasada en una moderna; todo ello encontraba sustento en una concepción evolucionista del progreso, es decir, en la creencia en que el desarrollo armonioso de las fuerzas productivas debía conducir a la superación del capitalismo y al completo triunfo del comunismo.

En este sentido, el propósito de nuestro trabajo consiste en el análisis del ideal de progreso en el cine soviético. Más específicamente, en el estudio de cuatro películas que

nos permitirán comprender las diversas formas en que fue representado el progreso en el ámbito del koljoz: *El primer convoy* (Mijaíl Kalatózov, 1955), *Calor* (Larisa Shepitko, 1963), *El primer maestro* y *La historia de Asya Klyachina* (Andréi Konchalovski, 1965 y 1966). Mientras la primera puede ubicarse dentro del cine propagandístico, las tres restantes pueden considerarse como subversivas, pues entraron en conflicto con la noción de progreso sostenida desde el poder. La selección de películas se limita al período que va desde la muerte de Stalin (1953) hasta la entrada en Checoslovaquia de las tropas del Pacto de Varsovia (1968), pues durante esta etapa comenzó a estudiar y trabajar la generación de cineastas nacida en los años treinta, entre ellos Shepitko y Konchalovski, que a diferencia de los directores formados en el estalinismo intentará conservar cierta independencia del poder y abrirá el camino para la genuina problematización del pasado¹. Con ello, pretendemos demostrar la existencia de dos momentos: el primero, en el cual predomina el optimismo y la confianza en el progreso, y el segundo, que marca el paso a un clima de inconformismo y pesimismo. Creemos que el estudio del cine como documento histórico nos permite estudiar la problemática relación entre socialismo y progreso desde un ámbito que no fue considerado y distanciarnos de aquellas miradas unilaterales que entienden al cine soviético como un mero reproductor de la ideología oficial.

“Stalin nunca viajaba a ninguna parte, no trataba con los obreros de la ciudad y de los koljozes, no conocía la verdadera situación de las provincias. Estaba enterado de la existencia del campo y de la agricultura solo por las películas. Y las películas embellecían y adornaban el estado de cosas existente en la agricultura. Muchas películas pintaban la vida de los koljozes como si las mesas se estuvieran arqueando bajo el peso de los pavos y de los gansos. Evidentemente Stalin creía que era así” (Discurso en el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética, Nikita Krushev).

Efectivamente, Krushev estaba en lo cierto cuando señalaba que las películas del período estalinista “embellecían y adornaban el estado de cosas existente en la agricultura”. Basta mencionar algunas de las obras más reconocidas del período, como *Felicidad* (Aleksandr Medvedkin, 1934), *Campesinos* (Friedrich Ermler, 1934) y

¹ En este trabajo nos referiremos al momento de apertura cultural conocido como “deshielo”, que en el estudio de la URSS suele limitarse a los años que van desde el XX Congreso del PCUS (1956) hasta el ascenso al poder de Brézhnev (1964), tomando en cuenta el período aquí seleccionado (1953-1968).

Tractoristas (Iván Pýriev, 1939): en todas ellas se muestra la abundancia de comida en el koljoz, “como si las mesas se estuvieran arqueando bajo el peso de los pavos y de los gansos”. Sin embargo, no es cierto que Stalin solo conociera la agricultura a través de las películas. El realismo socialista consistía en la subordinación del cineasta a la línea política del Partido, por lo cual el embellecimiento del koljoz que vemos en las películas es lo que Stalin quería mostrar (mecanización, abundancia de comida, trabajadores productivos), de acuerdo a los objetivos coyunturales de su política: legitimar la colectivización (29-32), desenmascarar saboteadores (32-35) o aumentar la productividad (35-41).

No es casual, entonces, que luego de la muerte de Stalin comenzara a generarse entre los intelectuales un movimiento cuyo objetivo era la búsqueda de la sinceridad. Para Borís Kagarlitsky, el primer manifiesto de la *intelligentsia* liberal post Stalin fue el artículo de Pomerantsev llamado “Sobre la sinceridad en la literatura” (1953), que marcó un corte espiritual con el pasado y demolió las bases del realismo socialista. Pomerantsev denunció la ausencia de verdad y sinceridad en la literatura del período estalinista y defendió el derecho de los artistas a hablar en su propio nombre. En este sentido, hizo un llamamiento a poner fin al embellecimiento de la realidad, lo que implicaba una pelea contra los estereotipos, los clichés, la rutina socialista-realista, es decir, la liberación de las formas artísticas de las cadenas del dogma (Kagarlitsky, 2005; 171-172). De todas maneras, para la *intelligentsia* no se trataba de negar el realismo socialista sino de redefinirlo y retornar a los orígenes. Durante el “deshielo”, los círculos intelectuales encarnaban un movimiento democrático que apuntaba a generar una reforma del sistema impulsada desde el propio poder, con el objetivo de corregir aquellos principios morales que habían sido corrompidos por el estalinismo.

Ahora bien, las películas del “deshielo”, acaso, ¿no embellecían y adornaban el estado de cosas existente en la agricultura? ¿O a partir de entonces los directores pudieron hablar en nombre propio? No hay una única respuesta. En todo caso, el cineasta contaba con un margen de elección: podía optar por un cine de carácter propagandístico, que le garantizaba seguir produciendo películas (no siempre sin problemas) y le aseguraba su distribución, pero debía pagar el costo político y artístico de subordinarse a los intereses del Partido; o podía elegir mantener cierta independencia y hablar, al menos hasta cierto punto, en nombre propio, lo que podía dar como resultado una obra de calidad artística notablemente superior, pero que a su vez exponía al director a la persecución y la censura, es decir, a la marginalidad. Dentro de la producción

cinematográfica soviética existían, entonces, dos mundos paralelos: el primero, en el cual los directores acompañaban la política del Estado, y el segundo, donde se arriesgaban a realizar preguntas sobre la evolución del socialismo. Veamos un ejemplo de lo que hemos denominado cine propagandístico.

Kalatózov (1903, Tiflis, Georgia/1973, Moscú, URSS) se inició en el cine durante la década del 20. En 1928 debutó en el cine documental: codirigió junto a otro joven, llamado Gogoberidze, el filme *Su imperio*, que utilizaba material de noticiarios filmados entre 1918 y 1928 y enjuiciaba la política del gobierno menchevique georgiano de aquel entonces. Dos años después, en 1930, filmó como director y camarógrafo *La sal de Svanetia*, que refleja las duras condiciones de vida que debían afrontar los montañeses de una pequeña región de Georgia y la forma en que el poder soviético los ayudaba a comenzar una nueva vida. En 1932 dirige *El clavo en la bota*, que nunca llegó a estrenarse. Fue enviado luego a Leningrado a estudiar en la Academia de Arte. Unos años después fue contratado como director por los estudios Lenfilm, para los que rodó dos películas que resaltaban las hazañas de los soviéticos en la aviación: *Coraje* (1939) y *Valeri Chkálov* (1940), un film biográfico que retrataba la vida del célebre piloto soviético, fallecido en un accidente aéreo en 1938.

De 1943 a 1945 asumió como representante del Comité de Cinematografía de la URSS en Los Ángeles. Regresó a su país en 1945 para ocupar un puesto importante en la Administración Central de la Producción de filmes de ficción. Gracias a ello, pudo seguir rodando en la dura época de la posguerra, con títulos como *La conspiración de los condenados* (1950), que refleja las tensiones propias de la Guerra Fría y por el cual recibió un premio Stalin de segundo grado en 1951. En 1953 filmó otra película autobiográfica, *Vientos hostiles*, que retrata episodios ligados a la vida de Félix Dzerzhinski, presidente de la Cheka, y en 1954 dirigió la comedia *Tres hombres sobre una balsa*, un “filme refrescante y típico del deshielo (que) tuvo un éxito increíble entre los espectadores soviéticos, quienes no habían visto comedias durante mucho tiempo” (Barash, 2008; 276). Sus obras más reconocidas serán la brillante *Cuando pasan las cigüeñas* (1957), que le dará fama internacional, y en menor medida *Soy Cuba* (1964) y *La tienda roja* (1969).

El primer convoy se desarrolla en un contexto de plena confianza en el futuro por parte de la burocracia, sustentada en las reformas que impulsaron un desarrollo extensivo de la economía y que permitieron un importante aumento de las tasas de crecimiento. En este marco, uno de los puntos centrales del programa de Krushev fue la política de tierras

vírgenes, estrategia adoptada para expandir la frontera agrícola e incrementar la producción agropecuaria. En 1954, el PCUS planteó la tarea de roturar en dos años hasta trece millones de hectáreas de las tierras vírgenes de Kazajistán y el sur de Siberia, entre otros lugares; se recibieron más de 500.000 solicitudes de jóvenes pertenecientes al Komsomol (juventud comunista) dispuestos a aceptar dicho desafío. Ese mismo año, en Kazajistán ya trabajaban 150.00 jóvenes, que vivían en tiendas de campaña en condiciones de extrema precariedad.

Precisamente, *El primer convoy* muestra las dificultades que esperaban a los jóvenes del Komsomol a la hora de labrar las tierras de Kazajistán: el trabajo duro, el clima hostil, los conflictos con los mandos del Partido. Pero el problema principal parece relacionarse con la posibilidad de conciliar lo individual con lo colectivo. ¿Qué lugar hay para el amor, en el marco de una labor colectiva, donde lo primordial es cumplir a toda costa con los objetivos fijados por el Partido? Ania, conductora y mecánica de tractores, está enamorada de Aleksei, el secretario del Komsomol, pero le critica que solo tiene interés por números e informes, como si no hubiera otra cosa en el alma de una persona. Así, cuando ella le declara su amor, Aleksei responde únicamente preocupándose por la baja en sus contribuciones. Esto conduce a Ania a querer marcharse, y aunque el director del koljoz trata de convencerla para que se quede, señalando que todos serán recompensados por lo que han construido, ella considera que nada puede recompensar a su corazón.

Otro de los conflictos entre individuo y colectivo está ligado con el lugar que ocupan aquellos que no se adaptan a las normas. Genka Monietkin, la “oveja negra” del koljoz, es un personaje descarriado, borracho y poco productivo. Cuando su amigo Aleksei lo elige para manejar el primer tractor, Monietkin comete un grave error y casi destruye la maquinaria. Aleksei le reprocha esta acción y trata de convencerlo para que se comporte de manera responsable, pero Monietkin se dedica a beber alcohol (algo prohibido por el Partido y que el resto de los trabajadores acepta cumplir) y a causar problemas. Como no logra adaptarse, termina yéndose del lugar (no sin antes golpear a su pareja), pero en el camino incendia accidentalmente el koljoz.

Sin embargo, los conflictos se resuelven favorablemente: construyen una granja colectiva y los protagonistas asientan sus vidas privadas. Ania y Aleksei finalmente forman una pareja; Monietkin, en lugar de ser apartado y condenado, recibe una nueva oportunidad. En ambos casos se produce la reconciliación del individuo con el colectivo: la lucha por el pan, necesaria para el progreso de la URSS, no se contrapone con el

individuo, sino que lo realiza. Si bien esta reconciliación será una característica fundamental del “deshielo”, *El primer convoy* se encuentra en un momento de transición entre la muerte de Stalin y el XX Congreso del PCUS (es decir, en los primeros años de apertura cultural, antes de que el proceso sea oficializado por el Partido); quizás por ello, Kalatózov todavía no puede librarse de la pesada carga del realismo socialista impuesto bajo el estalinismo.

También a nivel técnico estamos ante un momento de transición para el director. Se trata de la primera colaboración con el director de fotografía Serguéi Urusevski, con el que luego filmará sus tres mejores obras: *Cuando pasan las cigüeñas*, *La carta no enviada* (1959) y *Soy cuba*. *El primer convoy*, la única de las cuatro que filma en color, no es visualmente tan impactante, pero posee algunos elementos que luego explotará en sus posteriores películas: una cuidadosa puesta en escena, elegantes movimientos de cámara, marcados primeros planos, nuevos encuadres y ángulos de gran expresividad. Otra colaboración destacable se produce en el ámbito musical, a cargo de Dmitri Shostakóvich; la sola presencia de su famoso Vals N° 2 convierte a *El primer convoy* en una obra digna de ser tomada en cuenta.

En conclusión, Kalatózov reproduce en su película la línea política del PCUS. Se trata de enviar un mensaje positivo, cargado de una mirada optimista del futuro, cuyo objetivo es justificar la conquista de las tierras vírgenes e impulsar el aumento de la producción. La escena final no deja lugar a dudas: el secretario general del Partido visita a los jóvenes, y a pesar de que no han conseguido el primer lugar en la competencia de la siembra, los felicita por sus éxitos y los anima a redoblar el trabajo. Con sus palabras, el secretario quiere mostrar que todo el esfuerzo vale la pena: los días victoriosos están por venir, el progreso es imparable. No es casual que *El primer convoy* sea la única de las cuatro películas seleccionadas en este trabajo filmada en colores.

No era la primera vez que el director representaba la visión de progreso de la burocracia gobernante. En *La sal de Svanetia*, una obra cuya finalidad es mostrar las virtudes del Plan Quinquenal, Kalatózov nos muestra que en algunas zonas de una nación tan grande y diversa como la URSS todavía pervive el modo patriarcal junto con vestigios del sistema de clanes. Para graficar este punto, el director elige centrarse en el atraso cultural y tecnológico de un pueblo aislado de Ushkul, en las montañas del Cáucaso, que finalmente será superado con la llegada del comunismo y la modernización. Desde luego, todo ello no desmerece al talento de Kalatózov. Su historia demuestra que a pesar de las exigencias de la burocracia, contraria a la libertad de

creación individual, Kalatózov perseveró en su pasión de hacer cine y finalmente consiguió crear obras de gran calidad, que muestran con mayor justeza la verdadera personalidad del artista.

“En una sociedad en la que el Estado trata de controlar todas y cada una de las actividades cualquier acción independiente, aun si ésta no tiene un contenido político conciente, se transforma en un acto de rebelión. Un grupo social que está embarcado en la actividad creativa, se comportará inevitablemente, desde el punto de vista de las autoridades, de manera ‘sospechosa’ o aun ‘desafiante’” (Los intelectuales y el estado soviético. De 1917 al presente, Borís Kagarlitsky).

Después de 1953, la subordinación del artista al Partido, propia del realismo socialista, podía seguir teniendo cierta aceptación entre aquellos directores que habían hecho carrera bajo el estalinismo y que solo debían mostrar cierta flexibilidad para adaptarse a las nuevas necesidades de la burocracia de Kruschev; películas como *El primer convoy* y *Cuando pasan las cigüeñas*, más allá de las notables diferencias, comparten entre sí el mensaje final optimista, expresado en la reconciliación del individuo con el colectivo. Pero era difícil que tuviese la misma aceptación entre los cineastas que nacieron en la década del 30, que fueron formados en el “deshielo” y que estaban dispuestos a imponer su independencia al precio de la marginalidad. Precisamente, Shepitko y Konchalovski² pertenecen a la generación de cineastas de la posguerra (junto con Andréi Tarkovski, Elem Klimov y Aleksei German), que tiene en común el hecho de ser más subjetiva y poseer una mayor preocupación por la innovación formal, lo cual la lleva a alejarse definitivamente del realismo socialista y del cine propagandístico; por ello, como veremos, tanto *Calor* como *El primer maestro* y *La historia de Asya Klyachina* van a ser objeto de críticas y de diversas formas de censura por parte de la burocracia soviética.

Larisa Shepitko (1938, Artiómovsk, RSS de Ucrania/1979, Kalinin, URSS) estudió en el Instituto de Cine de Moscú, donde fue alumna de Aleksandr Dovzhenko, y se graduó en 1963. La recepción de sus primeros dos largometrajes, *Calor* y *Alas* (1966), fue prácticamente nula. La burocracia les otorgó la clasificación más baja (C), lo cual

² En el caso de Konchalovski, esta idea es aplicable solo a las películas aquí analizadas, en donde está fuertemente influenciado por Tarkovski.

limitaba las copias a menos de cincuenta y funcionaba como un claro mecanismo de censura. Además, *Calor* era una producción de Kirguizfilm (la productora de Kirguistán) y se daba por hecho que las repúblicas no rusas solo distribuían sus películas en su territorio. De todas formas, en 1964 *Calor* directamente fue considerada no apropiada para la exhibición. En el cine de Shepitko es fundamental el análisis del mundo interior y de las motivaciones personales en el terreno ético; sus personajes, atravesados por una angustia existencial, difícilmente podían resultar interesantes para las autoridades.

Su siguiente película, *Tu y yo* (1971), tuvo una buena recepción de la crítica internacional, pero la consagración de Shepitko llegó en 1977 con *Ascensión*, por la cual recibirá el Oso de Oro en el Festival de Berlín ese mismo año. La película está basada en la novela “Sotnikov” (1970) de Vasili Bykov, escritor bielorruso que participó en la Segunda Guerra Mundial. Se trata de un drama psicológico, que muestra el horror de la guerra a través de los conflictos internos que surgen entre los soviéticos frente a la invasión nazi. Un trágico accidente de auto en 1979, durante el rodaje de *Adiós a Matorra*, terminó con su vida y puso fin a una carrera en ascenso. La película será terminada por Elem Klimov (su compañero desde el rodaje de *Alas*) en 1982.

En la primavera de 1962, Larisa Shepitko fue a Kirguistán para llevar a cabo *Calor*, su trabajo de graduación. Basada en la novela “El ojo del camello”, de Chingiz Aimatov, la película comienza con la llegada de Kemal, de tan solo 17 años, a un koljoz kirguiso a mediados de los años 50. Kemal, enviado por el Komsomol, es uno de aquellos miles de jóvenes seguidores de Krushev que proclamaron ser “hijos del XX Congreso”. En la primera escena, mientras Kemal duerme en la camioneta que lo conduce al koljoz, quienes lo acompañan conversan entre sí y expresan su asombro ante la decisión del joven de trabajar las tierras de Kirguistán, en lugar de continuar sus estudios. “¿Dónde van todos corriendo, como si alguien los estuviera llevando?”, se pregunta uno de ellos. En el koljoz, Kemal se encuentra con Abakir, un estajanovista de la época estalinista. El enfrentamiento entre ambos resulta inevitable; finalmente, Abakir queda solo y parte hacia el desierto. De esta manera, Shepitko nos muestra las transformaciones del periodo del “deshielo” a través de las tensiones interiores y sociales de ambos personajes. Ahora bien, si la película refleja el supuesto enfrentamiento de la política de Krushev con el régimen estalinista, vale preguntarse entonces por los motivos de su censura, incluso en el “deshielo”.

Desde el vamos, la vida en el koljoz, integrado solo por cinco personas, es muy distinta a la forma en que la imaginaba Kemal (y por ende, a cómo era representada en la

ciudad). Para diferenciar entre la representación idealizada y la realidad, Shepitko recurre hábilmente al universo interno de los personajes. Por ejemplo, la escena donde Kemal se cruza con una flota de camiones conducidas por otros jóvenes pioneros, que se muestran llenos de optimismo y felicidad. Se trata, en realidad, de un sueño que exterioriza el entusiasmo y la alegría del protagonista, pero que en verdad expresa la angustiada soledad en la que se encuentra.

La distancia entre representación y realidad también puede verse cuando se analiza la relación entre Kemal y Abakir. Aunque el joven siente admiración por Abakir e intenta no entrar en competencia, los conflictos surgen rápidamente. La primera ocasión para el enfrentamiento es la relación de Abakir y Kalipa, la joven que lo acompaña en el arado. Kemal rechaza los maltratos hacia la mujer, con lo cual la directora incorpora una temática que será frecuente en sus películas: la lucha contra la discriminación y la violencia hacia la mujer. Kemal, que respeta a Abakir por sus antiguas hazañas en el trabajo, no entiende por qué tiene que tratar a la gente como si fuera esclava. Incluso queda desorientado cuando Abakir rechaza los propósitos ideológicos del trabajo en las tierras vírgenes y señala que en verdad están “arando este polvo para demostrarle a nuestra posteridad que en este lugar no puede crecer nada, ni siquiera alfalfa”. Sin embargo, Kemal irá descubriendo que la manera de arar la tierra de Abakir es muy superficial y, por lo tanto, que sus marcas no son difíciles de superar. La disputa continúa en la escena en la cual Abakir conduce el tractor y Kemal la cosechadora: en un clima extremadamente caluroso, el primero desafía al segundo a continuar trabajando al límite de sus fuerzas. Busca quebrarlo a través de su agotamiento físico, para mostrarle que este no es su lugar, pero a pesar de todo el joven resiste.

Finalmente, Kemal fracasa en su intención de reformar a su oponente. La negatividad del personaje de Abakir, algo que el joven nunca logra comprender, continúa hasta el último momento. En la escena final, la mano del secretario del koljuz retiene a Kemal y le impide ir en busca de Abakir. Ello podría verse como el triunfo de la política de Krushev, si no fuera porque un sentimiento de desesperanza nos invade cuando termina la película. Por lo tanto, la obra se aleja del final feliz: algo no salió bien, no hay reconciliación posible. De esta manera, Shepitko nos devuelve una visión no idealizada de las tierras vírgenes, carente del optimismo que caracteriza a *El primer convoy*. Al centrarse en un presente lleno de dudas, contradicciones, angustia y soledad, el futuro aquí ya no aparece prometedor.

Andréi Serguéyevich Konchalovski nació el 20 de agosto de 1937 en Moscú, en el seno de una familia de intelectuales y artistas. Sus padres fueron Natalia Konchalovskaya y Serguéi Mijalkov, famoso escritor de novelas infantiles y autor del himno de la Unión Soviética. Su hermano mayor es el reconocido director de cine Nikita Mijalkov y su abuelo, el artista Piotr Konchalovski, fue uno de los precursores del modernismo en Rusia. Aunque en 1952 Andréi terminó sus estudios en la Escuela Musical Central, y en 1957 en la Escuela Musical del Conservatorio de Moscú, dedicará finalmente su vida al cine; conocer a Andréi Tarkovski fue fundamental en esa decisión. Konchalovski realizó sus estudios de cine en la facultad de dirección del Instituto Estatal de Cinematografía de todas las Rusias (VGIK). Al igual que su amigo Tarkovski, estudió en el taller de Mijaíl Romm, que en sus clases mostraba a los estudiantes filmes de Kurosawa, Bergman, Buñuel, Godard, Bresson, etc. Durante sus estudios actuó en películas como *La infancia de Iván* (Andréi Tarkovski, 1962) y *Tengo veinte años* (Marlen Khutsiev, 1964) y escribió, junto a Tarkovski, los guiones de *La infancia de Iván* y *Andréi Rublev* (1966).

El 1965 se graduó con el cortometraje *El niño y la paloma*, premio León de bronce del Festival de Venecia. Ese mismo año filma su primer largometraje, *El primer maestro*. Su siguiente película fue *La historia de Asya Klyachina*, en 1966, que fue censurada y se estrenó recién en 1988³. Para evitar que la burocracia vuelva a censurarlo, a finales de los años 60 tomó distancia del resto de la generación del treinta y recurrió a las adaptaciones de clásicos de la literatura; el regreso al siglo XIX teñía a sus películas de melancolía y le permitía evadir los temas polémicos de la actualidad, adaptándose así al clima de la época de Brézhnev. Por eso, en este período filma *Nido de Hidalgos* (1969), basada en la obra de Iván Turguénev, y *Tío Vania* (1971), a partir de la célebre obra de Antón Chéjov. Su obra cumbre, *Siberiada* (1978), que narra el conflicto de clases a través de la historia de dos familias siberianas desde los años anteriores a la Revolución de 1917 hasta la década del 70, fue premiada con el Gran Premio Especial del Jurado del Festival de Cine de Cannes, lo que le dio fama internacional. Tras ser galardonado con el título Gran Actor de Rusia (1980), Konchalovski partió hacia Hollywood y filmó, entre otras películas, *Los amantes de María* (1984) y *El tren del infierno* (1985). Desde su regreso a Rusia, el director logró dirigir varios éxitos; tal es el caso de *La gallina de los*

³ La película fue estrenada ese mismo año en Argentina, dos meses más tarde que en la URSS.

huevos de oro (1994), secuela de *La historia de Asya Klyachina*, que nos muestra el destino de Asya en la Rusia pos-comunista.

Al igual que *Calor, El primer maestro* se filma en Kirguistán y está basada en una obra de Aitmatov. La película transcurre en 1923, cuando un joven soldado del Ejército Rojo, de nombre Diuishen, es enviado a una lejana aldea kirguisa para organizar una escuela, alfabetizar a las familias campesinas e inculcar los principios de la reciente Revolución. Sin embargo, la población lo recibe con indiferencia. Así, cuando el maestro se presenta ante la aldea y señala que viene de la ciudad, enviado por el Komsomol, a construir una escuela y a enseñar a sus hijos, los aldeanos se ríen y cuestionan la utilidad de tal emprendimiento desde su propia experiencia y forma de vida. Aunque Diuishen insiste en que deben obedecer el decreto que declara la educación obligatoria y les pregunte si acaso quieren ponerse en contra del gobierno soviético, se niegan a colaborar.

El joven maestro está convencido de que encarna los valores del progreso: no solo la educación, sino también todo lo que representa la ciudad, como la electricidad. Sin embargo, los aldeanos no tienen mayor interés en ese progreso y solo pretenden seguir pastoreando con sus rebaños de ovejas y cabras, de acuerdo a sus costumbres. Ello puede verse también en la escena donde el maestro comienza a buscar estudiantes para empezar el primer día de clases, pues al llegar a la casa de Altynai -una joven huérfana que se irá sintiendo conmovida por las enseñanzas de Diuishen- descubre que la mujer encargada de su cuidado no quiere que asista a la escuela: la joven tiene que trabajar, esa es su ley y ya es tarde para que les enseñe otras cosas.

El film tuvo un éxito inmediato y fue enviado al festival de Venecia, donde logró el premio a la mejor actriz para Natalia Arinbasarova. En principio fue aplaudida por la burocracia soviética, dado que la película puede verse como un homenaje al heroísmo de aquellos maestros rurales que se esforzaban por “llevar el progreso” a todos los rincones de la URSS, e incluso el final puede leerse en clave optimista (el maestro persevera y finalmente un aldeano colabora). Sin embargo, no deben pasarse por alto los problemas que encontró para su presentación, esto porque su mensaje se distancia de la propaganda política y plantea demasiadas dudas y cuestionamientos como para que pudiera ser aceptada sin crítica alguna.

El propio Konchalovski recordaba en 1991 que la película tuvo dificultades para su exhibición. En este sentido, Zoia Barash señala que “los Estudios de Kirguizia asumieron el rodaje, con actores kirguizos. Sin embargo, el Partido Comunista de la República se dirigió a Mijaíl Suslov, ideólogo principal de la URSS, para que prohibiera

El primer maestro. Los comunistas kirguizos afirmaban que presentaba a su pueblo como inculto y salvaje, que era una película antikirguiza, y por lo tanto, antisoviética” (Barash, 2008; 364-365).

Aquello que molestó a los comunistas kirguises puede entenderse si nos detenemos en la relación del maestro con Altynai. Cuando la joven es obligada a casarse con el mulá del pueblo, el maestro interviene, y junto a soldados del Ejército Rojo, detiene al mulá y libera a la chica. Sin embargo, esta acción no es bien vista por la población local. Las mujeres les recriminan, tanto al maestro como a la joven, que ahora nadie va a querer casarse con ellas. Desde la lógica del bolchevique, el mulá es un personaje contrario a la libertad ideológica y sexual; un criminal, pues Altynai fue tomada por la fuerza. El maestro actuaba, entonces, según la ley. Desde la lógica de los aldeanos, en cambio, el criminal es el maestro por robar a la esposa y deshonrarlos. Aunque el maestro diga que Altynai “es la primera mujer de Oriente liberada”, los aldeanos lo rechazan. Es el triunfo de la tradición. La joven, que se enamora de Diuishen y lo ve como un escape de su entorno opresor, ya no puede vivir en la aldea y debe trasladarse a la ciudad. El mensaje es muy diferente al que podemos ver en *Tres cantos para Lenin* (1934), donde Vertov se había encargado de llevar al extremo la representación del comunismo como progreso y liberación de la mujer de la opresión de las viejas costumbres orientales.

A su vez, la representación del maestro como un revolucionario dogmático también generó problemas para la exhibición del film: “Konchalovski decía que en la novela de Aitmatov un maestro bondadoso y agradable luchaba por la revolución, es decir, cumplía con las mejores tradiciones del realismo socialista, mientras que en su guión reflejaba a un fanático inflexible” (Barash, 2008; 364). De esta forma, el director realizaba un fuerte cuestionamiento a la ideología soviética. En efecto, ello puede verse durante toda la película, pero quizás el momento más destacable transcurre en la primera escena en el establo que funciona como escuela, cuando una pregunta tan simple e ingenua como si Lenin morirá algún día genera la ira del maestro, quien termina acusando al pequeño estudiante de contrarrevolucionario. Esta representación caricaturesca del revolucionario es quizás el punto más débil de la película y muestra el lado más conservador del director.

En su siguiente película, Konchalovski fue aún más lejos en sus críticas. *La historia de Asya Klyachina* se filmó en el verano de 1966 en la región de Gorki, en el Volga. El director muestra la simpleza del modo de vida de los campesinos de un

pequeño koljuz apenas terminada la Segunda Guerra Mundial, entremezclando actores profesionales con campesinos y obreros del lugar. La historia es sencilla: una joven cocinera, llamada Asya, rechaza a un hombre que quiere casarse con ella porque está profundamente enamorada de Stepan, padre de su futuro hijo, quien se mantiene indiferente y no parece interesado en reconocer su paternidad. Pero no es una película de “amor romántico”, o lo es solo en un sentido más amplio, pues exalta la solidaridad humana y el amor hacia la patria. De lo que se trata es de escarbar en las profundidades de la existencia humana.

La película avanza lentamente, como el tiempo mismo en el koljuz. A diferencia de *El primer convoy*, aquí no hay mecanización, no hay reuniones de komsomoles ni discursos de secretarios del Partido. Por el contrario, la vida en el koljuz transcurre entre momentos de ocasional alegría y los esfuerzos por sobrellevar la vida cotidiana. Se destacan las escenas en que los campesinos y obreros están sin hacer nada “productivo”: simplemente comen, cantan y dialogan, con naturalidad y sabiduría, sobre el amor, la guerra y el terror. Si bien pareciera que el régimen soviético se ha olvidado de ellos, no pierden la esperanza de que vengan tiempos mejores, como bien refleja uno de los personajes, el anciano Fiodor: “Le gente siempre tiene fe, esperanza y amor. Fe en que la vida será mejor. Esperanza en que tendremos la fortaleza necesaria, y que si no tenemos la suficiente, nuestros hijos y nietos ayudarán. Amor por nuestro país, nuestra tierra rusa, no sólo por nuestra aldea, sino por toda la Rusia”.

De esta forma, Konchalovski llevó el realismo y la ausencia de "maquillaje" mucho más lejos que en su anterior película y que Shepitko en *Calor*, y planteó con mucha inteligencia sus dudas sobre la evolución de la Unión Soviética. No por nada, la burocracia exigió primero el corte de varias escenas y luego el cambio del título: la película pasó a llamarse *La felicidad de Asya*. Por último, cuando estaba lista para su exhibición, fue rechazada por considerar que no daba cuenta de los progresos alcanzados por el régimen soviético en la agricultura.

“En febrero de 1967, fue proyectada a campesinos y obreros de la región de Gorki. Aquel cine tan realista, que reflejaba su difícil vida, no les convenció. Después de la función preguntaron: ¿por qué los koljosianos se muestran tan mal vestidos, con defectos físicos e inválidos? ¿Dónde está la mecanización de la agricultura? ¿Y las reuniones de los komsomoles? (...) Los espectadores querían ver en pantalla algo agradable y pintoresco, pues la vida cotidiana no parecía ser digna de ser reflejada” (Barash, 2008; 366).

En una reciente entrevista, el director se apropia de este planteo y admite que la película dejó de gustarle porque “no queremos ver nuestra propia vida, es fea y la vemos todos los días”. Sin embargo, el gran mérito de *La historia de Asya Klyachina* es precisamente la honestidad con la que refleja la vida en el koljuz, lo que le permite elaborar su obra cinematográfica más profunda, algo que jamás hubiese podido lograr apelando al embellecimiento de la realidad para engañar y contentar al espectador. Finalmente, el film fue archivado y estuvo prohibido durante veintidós años. Solo después de la “perestroika”, en 1988, la película fue estrenada con su título original y el metraje restablecido. No podía ser de otra forma: al igual que *Calor*, aquellas películas que no embellecían la vida en el koljuz no podían tener lugar en el cine soviético.

"Nos quieren vender el futuro como la iglesia el más allá" (Huellas en el camino, Frank Beyer).

Si el realismo socialista consistía en la subordinación del cineasta a la línea partidaria, ¿el “deshielo” había dado lugar a que cada director pudiese expresar el mundo como lo veía? En verdad, el “deshielo” no supuso el fin del realismo socialista sino su suavización y apertura. En este marco, el cineasta tampoco podía estar en claro desacuerdo con los principios del Partido: las formas de expresión podían variar siempre y cuando el mensaje fuera positivo en el plano moral y social. El mensaje optimista de *El primer convoy* encaja perfecto con este clima. Por el contrario, el tono esperanzador del cine del “deshielo” iba a dejar poco margen a las películas de la generación del treinta. Sus obras fueron objeto de críticas y censura, precisamente porque al dejar de dirigir la mirada hacia el futuro pusieron en cuestionamiento la noción del tiempo lineal y continuo de la burocracia; ello les permitió alejarse del optimismo imperante que embellecía la realidad y retratar un koljuz no idealizado, atravesado de una serie de contradicciones que no se podía saber si iban a ser resueltas favorablemente. La idea de una ruptura con el tiempo lineal y continuo puede relacionarse con la concepción de Benjamin sobre la historia como “objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino aquel pleno de tiempo-ahora”. Con este criterio, Benjamin criticaba aquellas visiones, entre las que ubicaba a la socialdemocracia, que interpretan el tiempo histórico como un *continuum* que fluye hacia el futuro.

La generación del treinta será, entonces, la expresión más consecuente de un cambio de clima, que marca el paso de un primer momento caracterizado por el optimismo y la confianza en el progreso, a un segundo momento donde comienza a predominar el inconformismo y el pesimismo. Si pudieron jugar ese papel subversivo fue por su rol independiente en relación con el poder, lo cual se explica, entre otras razones, porque estamos ante una generación que vivió el estalinismo siendo muy joven, que se formó en el “deshielo” y que comenzó a filmar sus primeras películas cuando la creencia en la posibilidad de la apertura democrática del régimen se iba agotando. Sin embargo, no se trataba de un cine revolucionario. Las películas de Shepitko y Konchalovski entraron en conflicto con uno de los pilares fundamentales del programa del PCUS, pero no expresaron un contenido político superador. Esto es así incluso en las películas pertenecientes a otros países del campo socialista, cuyos directores (nacidos a finales del 20 y principios del 30) aprovecharon los “deshielos” locales durante los sesenta y llevaron la crítica al ideal de progreso de la burocracia soviética mucho más lejos: es el caso de Frank Beyer en *Huellas de piedra* (1966, Alemania Democrática), de Jaromil Jires en *La broma* (1969, Checoslovaquia) o de Péter Bacsó en *El testigo* (1969, Hungría), todas películas finalmente censuradas.

Una visión superadora hubiese implicado partir de diferenciar, como lo hicieron Trotsky y Benjamin, entre la concepción evolucionista común a la socialdemocracia y a la burocracia soviética, por un lado, y la concepción marxista, que entiende al progreso en toda su contradicción, por el otro, evitando así el peligro de caer en una posición que ve al progreso como mera fuerza destructiva y que tiende a idealizar a la comuna campesina como expresión de una supuesta esencia nacional, no contaminada por los males de la modernidad. En verdad, la crítica clasista no cuestiona el progreso en sí mismo sino en las condiciones existentes, lo que plantea la discusión sobre la posibilidad de superar el capitalismo y las experiencias de burocratización de los estados obreros, y en consecuencia, la vigencia de un ideal marxista de progreso que, sustentado en la idea del desarrollo de las fuerzas productivas, no deje a su vez de mirar hacia el pasado.

Bibliografía

BARASH, Zoia (2008), *El cine soviético del principio al fin*, Cuba: Ediciones ICAIC.

BENJAMIN, Walter, *Tesis sobre el concepto de historia*, (en línea: <http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Benjamin,%20Tesis%20sobre%20la%20historia.pdf>, fecha de consulta 26/03/2017).

FERRO, Marc (2000), *Historia contemporánea y cine*, Barcelona: Ariel

FONTANA, Pablo (2012), *Cine y colectivización. La representación cinematográfica del proceso de colectivización soviético*, Buenos Aires: Zeit Ediciones.

HOBBSAWM, Eric (2006), *Historia del siglo XX*, Buenos Aires: Crítica.

KAGARLITSKY, Boris (2005), *Los intelectuales y el estado soviético. De 1917 al presente*, Buenos Aires: Prometeo.

KRUSCHEV, Nikita (1956), *Informe Secreto al XX al Congreso del PCUS*, Buenos Aires: Gure.

KRUSCHEV, Nikita (1962), *XXII Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética*, Buenos Aires: Anteo.

LABARRÉRE, André (2009), *Atlas del cine*, Madrid: Akal.

LOSILLA, Carlos y MONTERDE, José Enrique (Ed.) (2006), *Vientos del este. Los nuevos cines socialistas europeos, 1955-1975*, Valencia: Institut Valencià de Cinematografia.

PATULA, Jan (1993), *Europa del este: del estalinismo a la democracia*, México: Siglo XXI.

REDONDO, Rubén (2014), “El primer maestro (Andrei Konchalovsky)”. Cine Maldito (en línea: <http://www.cinemaldito.com/el-primer-maestro-andrei-konchalovsky/>, fecha de consulta 26/03/2017).

REDONDO, Rubén (2014), “Andrei Konchalovsky... a examen”. Cine Maldito (en línea: <http://www.cinemaldito.com/andrei-konchalovsky-a-examen/>, fecha de consulta 26/03/2017).

SERVICE, Robert (2000), *Historia de Rusia en el siglo XX*, Barcelona: Crítica.

TROTSKY, León (1937), *La revolución traicionada*, Santiago de Chile: Ercilla.

Filmografía

El primer convoy (Первый эшелон), Mijaíl Kalatózov, 1955, URSS: Mosfilm.

Calor (Зной), Larisa Shepitko, 1963, URSS: Kirghizfilm.

El primer maestro (Первый учитель), Andréi Konchalovski, 1965, URSS: Kirghizfilm/Mosfilm.

La historia de Asya Klyachina (История Аси Клячиной), Andréi Konchalovski, 1966, URSS: Mosfilm.