

MONOGRÁFICO: RUSIA EN EL SIGLO XX A TRAVÉS DEL CINE.

Representaciones de la violencia

PRESENTACIÓN: EL VALOR HISTÓRICO DE LAS IMÁGENES FILMADAS

MAGDALENA GARRIDO CABALLERO (Coordinadora)

Universidad de Murcia (UM)

mgarridocaballero@um.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7468-5960>



Estudios cinematográficos Mosfilm.
Fuente: Wikipedia

El monográfico *Rusia en el siglo XX a través del cine. Representaciones de la violencia* contempla un doble enfoque: la mirada interior procurada por las producciones cinematográficas soviéticas y rusas, con las que se proyecta una imagen de su Historia y su país y la mirada externa de las producciones occidentales que

tienen en el punto de mira al sistema soviético, que entra en declive en los años ochenta, y su reflejo cultural en base a clichés en la Gran pantalla¹.

La violencia, en concreto la violencia política, puede ser definida como el uso consciente (aunque no siempre deliberado o premeditado), o la amenaza del uso, de la fuerza física por parte de individuos, entidades, grupos o partidos que buscan el

¹ El monográfico se adscribe al proyecto REF. PID2021-122319NB-C21.

DOI: <https://doi.org/10.1344/fh.2023.33.1.11-19>

Copyright © 2023 Magdalena Garrido Caballero

Copyright de la edición © FilmHistoria Online, 2023. Todo su contenido escrito está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Compartir bajo la misma licencia 4.0.

control de los espacios de poder político, la manipulación de las decisiones en todas o parte de las instancias de gobierno, y, en última instancia, la conquista, la conservación o la reforma del Estado (Calleja, 2018: 15). Señala Sokurov que:

De nuevo comenzamos con las guerras en todas dimensiones y países, eso significa que las armas y la cultura militar no ha sido tirada a la basura a pesar del precio que está pagando el mundo por estas aventuras militares. Este precio son millones de vidas².

La violencia transita por los siete artículos que componen el monográfico, a modo de planos secuencia:

En una línea temporal que surca los últimos años de los zares, en un periodo de cambios revolucionarios que suponen el final cruento de los Romanov en Rusia, en el poder desde 1613. Se detiene en la etapa estalinista de “comunismo carnívoro” en términos represivos, y el momento de mayor popularidad de Stalin logrado por la victoria en la Segunda Guerra Mundial que crea todo un mito cohesionador en tiempos soviéticos y postsoviéticos, su muerte y las dificultades para la sucesión en un sistema cada vez más anquilosado. Se adentra en la visión externa cultural occidental norteamericana antes y durante la Guerra Fría repleta de clichés y con clara intención propagandística: mostrar la superioridad frente al adversario, con el uso del “odio político” al comunista. En un mundo bipolar, el de los años de la etapa de Gorbachov, en el que se va abriendo camino la conquista gradual de libertades durante la perestroika, años en los que los jóvenes buscan su espacio y se produce una apertura artística con nuevos temas, que chocan con la “violencia simbólica” (Braud, 2007), la naturalización y la normalización del orden impuesto y, por tanto, los cambios no son del agrado de los sectores más inmovilistas. Sin embargo, son otros tiempos, la firma previa del acta de Helsinki por parte de la URSS dificultaba el uso de la represión en intensidad y escala de tiempos pretéritos. Y con el derrumbe de la URSS, en palabras de Aleksiéovich: “se fueron los comunistas y vinieron los especuladores. Es un sentimiento general. La gente tenía esperanzas y esperaba muchas cosas, pero nadie esperaba el capitalismo. Resultó que la sociedad no está preparada para ese sistema económico” (2019) que tuvo hondas repercusiones en la sociedad y la cultura de masas con la necesidad de encontrar financiación y el beneplácito de los poderes para evitar la “cultura de la cancelación”.

² RTVE. Cine. Sokurov: “En Europa es como si la Segunda Guerra Mundial nunca hubiera finalizado”. 7 de noviembre de 2022.

Las colaboraciones en este monográfico pertenecen a historiadoras e historiadores de distintas universidades del país que, atendiendo a sus intereses de investigación, han realizado aportaciones al panorama de los estudios sobre Rusia desde un enfoque histórico-cultural que a continuación se presentan:

La panorámica cinematográfica de los últimos zares es un icono de referencia y ha sumado desde las plataformas de pago nuevos episodios³, en este monográfico, Alejandro Romero Mellado (Universidad de Murcia) atiende en el artículo "La representación de los últimos Romanov en el cine de la Rusia postsoviética" a la visión de los zares en la Nueva Rusia. La película *Tsaureubiytsa* de Karen Shakhnazarov (Mosfilm-Courier Studios, 1991), coproducción soviética-británica trata el final de Nicolás II y su familia a través de Timofeev, protagonista que tiene problemas mentales y cree ser el asesino de Alejandro II y de Nicolás II a la vez, dándose un paralelismo entre ambos zares por su muerte violenta y una explicación de las acciones del nieto traumatizado contra la oposición y el ejercicio de una política conservadora. En *Tsaureubiytsa* la visión de los revolucionarios es negativa, presos del rencor y el revanchismo, aunque también se muestra el sentimiento de culpa. En la película las imágenes nos llevan por un recorrido memorialístico (los emblemas de la sociedad, qué se recuerda y qué se venera). Hay que mencionar que Yeltsin presidió los funerales de los Romanov. Y declaró que "Toda Rusia es culpable de su muerte" (*El País*, 1998).

En la misma línea favorable a los zares, pero años más tarde, *The Romanovs: An Imperial Family*, de Glev Pánfilov (Goskino, 2000), trata las relaciones familiares de los Romanov, que son firmes como sus ideales, y respecto a cuestiones políticas, no presenta a los zares como desencadenantes con sus decisiones de acontecimientos o errar en valorar la situación de su país, sino quienes sufren la vorágine revolucionaria. De tal manera que la imagen que se brinda es la de mártires, de hecho, fueron beatificados en 2000.

Las películas seleccionadas explican más sobre su propio contexto: la canonización del zar en tiempos postsoviéticos que sobre el tiempo pasado. La Iglesia sobre la sangre en nombre de Todos los santos que resplandecieron en la tierra de Rusia fue construida entre 2000 y 2003 en el sitio donde estuvo la Casa Ipátiev, derruida en 1977, y es lugar de peregrinaje.

En "La Unión Soviética en femenino a partir de dos grandes producciones cinematográficas de Hollywood": *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939) y *Doctor Zhivago*

³ Véase, la miniserie *Los últimos zares* (Adrian McDowall, Gareth Tunley, Netflix, 2019); *The Crown*, en la quinta temporada (Christian Schwochow, Netflix 2022) también revive los vínculos entre la Corona Británica y los zares en el episodio "Ipatiev House".

(David Lean, 1965) ambas de la Metro- Goldwyn- Meyer (MGM), Mónica Orduña Prada (Universidad Internacional de La Rioja) analiza la imagen que la industria hollywoodense proyectó de la URSS antes del inicio de la Segunda Guerra Mundial y en el contexto de la Guerra fría. Las dos películas coinciden en proyectar una imagen antisoviética, y sirvieron de muestra disuasoria del comunismo en la “guerra cultural”.

En los filmes destacan los personajes femeninos, pues son vitales para la trama. En el caso de *Ninotchka*, una espía soviética en misión en París, interpretada por Greta Garbo como protagonista, representada como una persona fría que evoluciona de la férrea disciplina y la defensa del comunismo, acaba seducida por el capitalismo en una comedia romántica, en las imágenes se evidencia el enorme contraste entre una vida con lujos y la carestía en la URSS, a la que vuelve. La película no se exhibió en la Unión Soviética, pero resultó un éxito de taquilla y está preservada en el Registro Nacional de Cine de Estados Unidos de la Biblioteca del Congreso. Mientras *Doctor Zhivago*, basada en la novela de Pasternak, censurada y prohibida por la URSS, pero publicada en occidente, es un drama que recorre como telón de fondo la Revolución rusa, la Guerra civil rusa y momentos posteriores, se representó con cambios respecto a la novela y Rusia fue recreada en distintos escenarios, incluyendo localizaciones en España, en Madrid y Soria (RTVE, 2022). Orduña señala que la película permitió mostrar el trágico destino de los principales protagonistas del triángulo amoroso formado por Yuri Zhivago, Tonya Gromeko y Lara Antípova y “trasladar a los espectadores esa idea de asociación de comunismo con miseria y represión”.

La narrativa audiovisual de la violencia en su grado más extremo, durante la Segunda Guerra Mundial, es objeto de Igor Barrenetxea Marañón (Universidad Internacional de la Rioja) que se adentra en el análisis del conflicto bélico a través de “Brest y la mistificación de la Gran Guerra Patriótica” (Alexander Kott, 2010), cuyo artículo aborda la resistencia de la población en el baluarte defensivo de la fortaleza de Brest, en 1941, al inicio de la Operación Barbarroja; pese a los esfuerzos, la fortaleza cayó en manos de la Wehrmacht. En la línea de las películas producidas sobre la conflagración de las últimas décadas como *Stalingrado* (2013), *Los 28 hombres de Panfilov* (2016) y *La batalla de Leningrado* (2019), *La última frontera* (Vadim Shmelyov, 2020), producciones con despliegue de medios técnicos y económicos que aportan una visión heroica del periodo cargado del simbolismo de la victoria.

La fortaleza de Brest está basada en hechos reales y, pese a los medios técnicos desplegados para aportar realismo a las escenas recreadas, no se ajusta a lo acontecido, permitiéndose licencias. Es más, sirve de trasmisión de un discurso nacionalista que usa el pasado para potenciar en la sociedad, orgullo, acriticismo con

el estalinismo, en sus errores estratégicos y en aspectos violentos como la condena a los soldados capturados por los alemanes que sobrevivían y, como señala Barrenetxea, *La Fortaleza de Brest* revela más sobre la ideología que se quiere instituir en la sociedad rusa (configurar unos ciudadanos orgullosos de su épica histórica desde el mito, disciplinados y subordinados a la autoridad estatal y al deber nacional), que sobre el pasado de un enclave polaco, posteriormente soviético y que, en la actualidad, forma parte de Bielorrusia. El simbolismo de la resistencia queda inmortalizado en uno de los muros de la fortaleza con la inscripción: "Me muerdo, pero no me rindo. Adiós, Patria"⁴.

"La sombra de Stalin en la pantalla occidental" es abordada por Juan Manuel Alonso Gutiérrez (Universidad Internacional de la Rioja), a través de una visión que contrasta con la popularidad granjeada en la propia Rusia, tras setenta años de su fallecimiento. Así, el Centro Levada, en la encuesta realizada en 2019, mostró que la actitud mayoritaria hacia Stalin era de respeto con un 42 por ciento, y para el 52 por ciento de los encuestados el rol que desempeñó en Rusia era mayormente favorable. No obstante, no se justificaba el coste humano por los logros alcanzados durante este periodo en un 45 por ciento, mientras que sí lo justificaba para algunas circunstancias el 33 por ciento⁵. Este último porcentaje se ha incrementado respecto a encuestas previas (Levada Center, 2019).

La imagen occidental sobre Stalin pone el foco en los aspectos más virulentos de su personalidad, como los que brinda el telefilme norteamericano *Stalin* (Passer, 1992), que repasa los principales episodios de la vida del dictador desde la perspectiva de su hija Svetlana, pero también desde las acciones de Stalin, subrayando su maquiavélica forma de actuar para controlar el poder, incidiendo en los estragos de la colectivización forzosa, las purgas, aunque sin soslayar cuestiones como sus gustos cinéfilos: películas de gánster, musicales, comedias de Charles Chaplin, procurando una visión bastante completa. La película en clave de humor negro *La muerte de Stalin* (Iannucci, 2017), adaptación del comic homónimo, obra del guionista Fabien Nury y el dibujante Thierry Robin (Nury y Robin, 2017), dentro de lo hiperbólico y la hilaridad de los diálogos, muestra las relaciones internas de poder de la cúpula del Partido, pero también de la relación familiar y del temor suscitado por Stalin en la

⁴ Ganzer (2014) estableció las bajas en unas 2000 para el ejército soviético y unos 429 para Alemania, siendo más de seis mil los prisioneros soviéticos.

⁵ La encuesta, en formato de entrevista personal, mostrando múltiples opciones, se llevó a cabo entre el 21 y el 27 de marzo de 2019 en toda Rusia, tanto en entornos urbanos como rurales. La muestra abarcó a 1.600 personas mayores de 18 años en 137 localidades de 50 regiones del país. Recuperado de <https://www.levada.ru/en/2019/04/19/dynamic-of-stalin-s-perception/>

El Centro está incluido en el registro de organizaciones no comerciales que actúan como agentes extranjeros.

sociedad de manera plausible. El tono cómico contrasta con las escenas, donde la violencia no es subliminal sino concreta, las ejecuciones de los detenidos, numerosas, llevadas a cabo por la NKVD, el terror aplicado y la arbitrariedad en las condenas “por si acaso”, de quienes no son desertores del sistema y la frase final: “Larga vida a Stalin” antes morir viene a mostrar aquiescencia con el ideal. La represión fomenta el comportamiento de protesta en las democracias, pero lo disuade en regímenes no democráticos (González Calleja, 2012: 10). Y en los compases finales de la vida de Stalin, su uso había diezclado su propia atención sanitaria⁶.

La Guerra Fría es el marco de las relaciones internacionales durante gran parte de la segunda mitad del siglo XX y tiene su reflejo en la gran pantalla. En el artículo “La narrativa estadounidense de Guerra Fría en el cine de ficción (1947-1991)”, David Mota Zurdo (Universidad de Valladolid) se aproxima al cine como instrumento de la “guerra psicológica”. Películas impregnadas por una narrativa que, a pesar del tiempo, permanecen fieles a la imagen de superioridad estadounidense, y se sirven de la propaganda anticomunista en consonancia con la línea de la Casa Blanca y la simplificación maniquea sobre el enemigo comunista interno y externo, sobre el que pesan clichés, y hay necesidad de contención, que alcanza su punto álgido durante el periodo en el que el Comité de Actividades Antiamericanas estuvo activo, y el miedo a un holocausto nuclear. En efecto, el poder alcanzado por los mandos militares y un potencial error humano acrecentaban ese peligro de destrucción. Esa visión se constata en películas como *Telón de acero* (1948), *Fugitivos del Terror Rojo* (1953), *Un, dos, tres* (1961) o *El Teléfono* (1977). Y, como señala Mota, más recientemente, en películas y series de ficción televisiva como la estadounidense *The Americans* (2013), la británica *Traitors* (2019) o la francesa *Shadowplay* (2020).

En síntesis, el estudio incluye títulos de referencia de distintas décadas, y es sin duda un texto muy útil para mostrar a lo largo del tiempo la “guerra fría cultural” librada por EE. UU. para preservar sus ideales por medio del cine, en palabras de Mota, “poner en alerta a la sociedad estadounidense y defender los pilares del modelo de vida americano” en el Mundo bipolar. Al tiempo que se van abriendo paso medidas disuasorias de la guerra nuclear, junto con el aumento de armamento y proyectos militares y tecnológicos, se dan paso visiones más críticas desde el cine, mostrando las secuelas de los conflictos en la sociedad.

⁶ Véase también desde un tono sarcástico: “Cómo se convirtieron en tiranos”, en especial, el episodio 4: “Controlar la verdad”, centrado en Stalin (Netflix, 2021). Y desde un planteamiento imaginario donde dictadores como Hitler, Stalin y Mussolini se encuentran en el limbo empleando el *deep fake* en *Fairytales* (Sokurov, 2022).

A mediados de los años ochenta del siglo pasado, la aplicación de la glásnost en la URSS introduce cambios significativos que se reflejan a modo de síntesis en “El cine de la Perestroika: la contracultura juvenil frente al sistema”, de Magdalena Garrido Caballero (Universidad de Murcia). En efecto, es un cine más representativo y aperturista, proclive a mostrar otra cara de la URSS, donde las apariencias dejan paso a la realidad. De ahí que los cineastas hagan crítica del sistema, evidencien su descrédito, y sean los jóvenes protagonistas de los movimientos no formales, es decir, no encuadrados en el sistema, los que en la escena musical y el cine se conviertan en los rostros de una generación, nacida en la URSS, que aspiraba a satisfacer sus demandas de consumo, bienestar económico y forjar su destino. Pero se enfrentaban a problemas acuciantes como la vivienda, la llamada a filas, la falta de oportunidades, los límites del sistema, de ahí que mostraran ironía, astenia y anhelos de libertad.

Entre las películas seleccionadas desde el ámbito documental, *Es fácil ser joven* (Yuris Podnieks, 1986) muestra las dificultades presentes y los sueños de futuro, sin olvidar el contexto, con los estragos de Chernóbil y Afganistán, entre los jóvenes que pudieron regresar a casa. En *Rok* (Rock, Aleksei Uchitel, 1987) se presenta el panorama de las principales bandas de música, su forma de vida, la contracultura difundida a través de *magnitizdat* y conciertos underground con legiones de fans, pero también de detractores. En el cine de ficción también se evidencian preocupaciones medioambientales y tabúes como la drogadicción traspasan la pantalla, como en el caso de *Aguja* (Rashid Nugmanov, 1988) que tiene por protagonista al músico V. Tsoi. Y en el filme de culto *Assa* (Serguéi Soloviov, 1987), mezcla de intriga detectivesca, imágenes del pasado histórico como preludio del triángulo amoroso de protagonistas con desenlace fatal, y la sintonía de toda una época, bandas de música que no se adscribían a los códigos convencionales con sus letras irreverentes y el reclamo de “Peremen” (Cambios) que entona Tsoi, icono generacional.

Las producciones cinematográficas rusas sobre Afganistán centran el último artículo del dossier “El otro lado de la montaña: la guerra de Afganistán (1979 - 1989), vista desde la perspectiva soviética/rusa”, de Mariano López de Miguel (Universidad de Murcia), que explica el fracaso de la operación militar soviética y sus nefastas consecuencias para la URSS. Atendiendo a los soldados movilizados que vivían en pésimas condiciones y aquejados de enfermedades. Desde una perspectiva fílmica posterior al conflicto, en la Rusia postsoviética, se aborda la incertidumbre de los cambios propiciados con la perestroika de telón de fondo, que se refleja en el drama de *Afganskiy Izlom* (*Torcedura afgana*, Vladimir Botko, 1991), donde los personajes temen no adaptarse al volver a casa. *Peshavar Waltz* (Vals de Peshavar, Timur

Bekmambetov y Gennadi Kayumov, 1994), película premiada en el festival internacional de Karlovy Vary, se centra en los soldados soviéticos prisioneros, a través de la visión de un periodista extranjero que se infiltra. En 2002, se realizó una nueva versión en occidente, bajo el título de *Escape from Afghanistan*. Para ahondar más en situaciones como las descritas, es relevante la labor realizada por asociaciones de veteranos en busca de quienes quedaron atrapados en Afganistán bajo una falsa identidad.

Años después, en la “era de Putin”, *9 Rota (La novena compañía*, Fiódor Bondarchuk, 2005), basada en una historia real, recrea a un pequeño grupo de soldados rusos que, en 1988, hizo frente a un gran grupo de combatientes muyahidines en Afganistán con éxito, resistiendo a numerosos ataques. Sin embargo, en la película se magnifica la victoria quedando tan solo un soldado ruso, de ahí que haya recibido tanto críticas negativas por su inexactitud como positivas por el heroísmo que transpira. Y, en contraposición a esta visión, la película *Gruz 200 (Carga 200*, Aléksei Balabánov, 2007), premiada en el festival internacional de cine de Gijón y Róterdam, evidencia otra realidad diferente, la relatada por Aleksiéovich en “Los muchachos del zinc”, refiriéndose al material de los ataúdes fletados por los aviones donde llegaban los cuerpos de los soldados. Estas acciones recibían el nombre extraoficial de “Cargo 200” y se trataba de un eufemismo para aludir a las pérdidas irreparables de las guerras, al tiempo que muestra una sociedad en descomposición y rota.

En síntesis, este monográfico ha realizado un recorrido por episodios de la historia de Rusia y la Unión Soviética acaecidos en el siglo XX a través del cine, contemplando la imagen que los países proyectan de sí mismos y cómo son vistos en el exterior, especialmente por la industria cinematográfica anglosajona que explota los elementos más negativos del régimen soviético en la propaganda anticomunista, desplegada especialmente durante el periodo de la Guerra Fría. Mientras la producción cinematográfica soviética bajo el control del Estado mostró las bondades del modelo soviético, sin embargo, ocultaba la violencia del régimen, especialmente en la etapa estalinista que, cuando la censura deja de ser operativa en el periodo de la perestroika, emerge en la sociedad y en las pantallas. También las demandas de libertad, que tienen rostro de jóvenes que desafían los códigos del sistema, protagonizan el cine de los ochenta, aportando una imagen desde dentro diferente a la procurada por los filmes en los que “todo va bien, todos se sienten bien” (Chernaiev, 1988). Una sociedad que fenece y otra que emerge, la Rusia postsoviética que mira al pasado “heroico” de la Segunda Guerra Mundial, tan útil antaño como en el presente

para cohesionar y como ejemplo de la abnegación y enorme sacrificio de la población. Las grandes producciones representan una línea narrativa audiovisual concordante con el nacionalismo ruso en una sociedad más diversa y compleja de lo que aparece en los medios de masas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aleksiévich, Svetlana. "Se fueron los comunistas y vinieron los especuladores", Cadena Ser, 6 de octubre de 2019.
- (2016). Los muchachos del zinc. Voces soviéticas de la guerra de Afganistán. Debate.
- Braud, Philippe (2007). *La violence symbolique dans les relations internationales*. Association Française de Science Politique, Congrès de Toulouse, Table ronde 6.
- Cherniaev, Piotr (1988). "La juventud. 10 días en torno al 'samovar'", *Films Soviéticos*, 4, pp. 32-33.
- Ganzer, Christian (2014). German and Soviet Losses as an Indicator of the Length and Intensity of the Battle for the Brest Fortress (1941). *The Journal of Slavic Military Studies*, vol. 27, nº 3, 449-466
- González Calleja, Eduardo (2012). La represión estatal como proceso de violencia política. *Hispania Nova*, 10. Recuperado de <http://hispanianova.rediris.es/10/dossier/10d001.pdf>
- (2018). ¿Por qué la política es escenario de la violencia? *Gerónimo de Uztariz*, 34, 9-28.
- Matías, L. "Yeltsin proclama en la tumba de los Románov que toda Rusia es culpable de su muerte", *El País*, 18 de julio de 1998.
- Muñoz, Rafael. "*Doctor Zhivago*: Rodada en España, vetada en Rusia, estrenada en Italia y premiada en Hollywood". RTVE, 20 de diciembre de 2022.
- Sokurov, Alexander. "En Europa es como si la Segunda Guerra Mundial nunca hubiera finalizado". RTVE. 7 de noviembre de 2022.