

Cine y colectivización

Imágenes para un orden nuevo en los campos soviéticos (1929-1941)

Pablo Fontana*

La colectivización forzosa en la Unión Soviética (1929-1933) significó un proceso de radicales transformaciones guiadas por el Partido Comunista que tuvieron como objetivo y resultado la instalación de nuevas relaciones de producción rurales. Este proceso, vivido en forma traumática por buena parte del campesinado soviético, fue acompañado por un ejercicio de propaganda cinematográfica que se propuso asegurar la reproducción de estas nuevas relaciones a través de la construcción de una hegemonía que lograra el consenso del campesinado y eliminara su resistencia a la colectivización. Aquí se analizan algunas de las representaciones cinematográficas de ficción sobre el proceso en cuestión, así como aquellas que retratan las nuevas relaciones de producción en el momento posterior a su transformación y que fueron rodadas antes del comienzo de la "Gran Guerra Patriótica" en 1941. La selección incluye las películas a las que se pudo tener acceso y que además de concentrarse en la temática, ilustran con claridad las hipótesis sostenidas. A través de la exégesis de los documentos cinematográficos se expone la utilización de diversas estrategias propagandísticas que permiten diferenciar tres momentos determinantes en la construcción de un nuevo orden simbólico.

La propaganda cinematográfica y el público campesino soviético

La relación de los líderes bolcheviques con el cine comienza con la famosa frase de Lenin en tiempos prerrevolucionarios: "para los bolcheviques el cine es la más importantes de todas las artes" y es "el más poderoso recurso para educar a las masas".¹

Durante la guerra civil posrevolucionaria comenzaron los intentos de los bolcheviques por controlar la industria cinematográfica para orientarla hacia fines propagandísticos que eran entendidos como educación política, pero el cine continuaría con cierta autonomía y sería recién durante el Primer Plan Quinquenal que se lograría un pleno control sobre el mismo y su instrumentalización con fines propagandísticos, especialmente durante los tiempos de Stalin, quien poseía la última y decisiva palabra sobre cada estreno, ordenando incluso cambios en las producciones.²

El cine presentaba las ventajas de resultar atractivo para los campesinos y era de gran utilidad ante la cantidad enorme de analfabetos en las áreas rurales. El destinatario de estas películas era la sociedad soviética en su conjunto, pero el bajo número de proyectores en áreas rurales significó una mayoría del público urbano, preponderantemente proletario, en gran parte de origen campesino. Sin embargo, la política estatal de "cineficación" del campo, con proyectores móviles en camiones, trenes y barcos o bien portátiles, durante el primer Plan Quinquenal y los años treinta, aumentó rápidamente el porcentaje de espectadores campesinos: en 1928 habían 7331 cines en la Unión Soviética y en 1940 nos encontramos con 29.274, en 1937 las áreas rurales contaban con 13.000 proyectores móviles y 2.500 cines con equipos para películas sonoras, y respecto al número de entradas de cine vendidas, entre 1929 y 1940 se triplicaron y llegaron a 900 millones ese último año.³ El público campesino reaccionaba negativamente ante las técnicas experimentales y el ritmo acelerado

* FFyL / UBA.

¹ Anatoly Lunacharsky, "Conversation with Lenin. I. Of All the Arts...", en Richard Taylor y Ian Christie (eds.), *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, London, Routledge, 1998, p. 56-57.

² Sobre el vínculo entre el Partido y los directores así como el extremo control e instrumentalización del cine durante los tiempos de Stalin ver Grigori Maríamov, *Kremlensky tsenzor*, Moscú, Kinotsentr, 1991; Eberhard Nembach, *Stalins Filmpolitik. Der Umbau der sowjetischen Filmindustrie 1929 bis 1938*, St. Agustín, Gardez Verlag, 2001; Jamie Miller, *Soviet Cinema: Politics and Persuasion under Stalin*, London I.B. Tauris, 2010.

³ Peter Kenez: *Cinema & Soviet Society, 1917-1953*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 132.

de ciertas películas de la NEP, pero con la adopción del realismo socialista y el abandono de experimentos formales, luego del Primer Plan Quinquenal, aumentó su aceptación.⁴

Transformación de las relaciones de producción rurales

En el primer período de los tres identificados y que abarca el primer año de la colectivización forzosa, la prioridad en la propaganda rural del Partido fue movilizar a la población para transformar las relaciones sociales de producción en el campo. Con ese fin se produjeron **Lo viejo y lo nuevo** (*Staroe i novoe*) de Serguei Eisenstein y **Tierra** (*Zemlya*) de Alexander Dovchenko, estrenadas en octubre de 1929 y marzo de 1930 respectivamente. **Lo viejo y lo nuevo** narra la historia de Marfa, una campesina pobre que decide terminar con los métodos tradicionales de agricultura y junto a otros campesinos pobres intenta formar un *koljoz* (granja colectiva). Gracias a la ayuda del *Komsomol* (*Kommunisticheski Soyuz Molodiozhi*: Unión Comunista de la Juventud) y de un agrónomo bolchevique, Marfa logra enfrentar al *kulak* (campesino rico) y formar un *koljoz* que incluso posee un tractor, cuyo conductor devendrá en su pareja. **Tierra** es protagonizada por Vasil, que, pese a la resistencia del campesinado *kulak* y del pope, lucha por la colectivización de su aldea ucraniana. Junto a sus compañeros del Partido, Vasil trae un tractor, destruye las cercas y logra una buena cosecha, pero es asesinado por el *kulak* Joma, que luego enloquece durante el funeral de Vasil, al ver peligrar la propiedad de su tierra. Al igual que **Tierra** el guión original de **Lo viejo y lo nuevo** también transcurría en Ucrania, lo que demuestra la centralidad que se le otorgaba a esta región, principal productora de trigo.⁵

Las dos películas fueron concebidas antes de la colectivización forzosa, por lo cual buscan representar la colectivización en forma voluntaria, como la pregonaba Vladimir Ilich Lenin. Sin ser afectados aún por los cambios artísticos del estalinismo, en especial por el realismo socialista, los dos directores utilizaron un lenguaje artístico particular, por el que luego fueron atacados como "formalistas". En el caso de Eisenstein, la razón de la oposición de las autoridades a su montaje intelectual no debe entenderse sólo a partir de la incompreensión por parte de los campesinos sino que el mismo, junto a la inclusión de planos extradiegéticos, expone los mecanismos de enunciación y hace visible la construcción de sentido del medio cinematográfico, disminuyendo su capacidad como instrumento de propaganda y aumentando su potencial reflexivo, lo que el Partido quería

evitar durante el estalinismo. Algo similar ocurrió con el fuerte simbolismo que Dovchenko utiliza en la poética de **Tierra**. En estas primeras obras ya nos encontramos con el mito de la criminalidad *kulak*. Esto se observa en **Lo viejo y lo nuevo** cuando los *kulaky* envenenan a Fonka, el semental que el *sovjoz* (granja estatal) entrega al *koljoz*, y en **Tierra** con el *kulak* que asesina a Vasil. También se contrasta la pobreza de la mayoría del campesinado con la riqueza de los *kulaky* que son mostrados en la opulencia y sin trabajar, como se observa en el *kulak* obeso de **Lo viejo y lo nuevo** cuya única actividad es dormir y beber, enfrentado a la pequeña Marfa, gracias al gran angular de Eisenstein.

Ambas películas se presentan como un *Bildungsroman*, literalmente una novela de aprendizaje o formación, en la que se muestra el paso a la madurez del protagonista. En el caso soviético son historias sobre la adquisición de conciencia de clase, que aquí significa enfrentarse al *kulak* y asumir que la línea del Partido es la correcta.⁶ De acuerdo a la visión leninista, dicha transición ideológica en las películas tiene lugar gracias al contacto con un agente catalizador que es un miembro del Partido. En **Lo viejo y lo nuevo** estos roles están representados por el joven *Komsomol* y el agrónomo bolchevique, de gran parecido a Lenin.

La "deskulakización" o "eliminación del *kulak* en cuanto clase" fue planteada como una ofensiva cuasi militar. El origen de esta particularidad del discurso puede encontrarse en la experiencia de los bolcheviques durante la Guerra Civil en la cual los directores habían participado.⁷ Precisamente el XVI Congreso del Partido en 1930 había tomado como lema principal la "ofensiva del socialismo en todos los frentes". Según palabras de Eisenstein sobre **Lo viejo y lo nuevo**: "ellos van al frente de batalla".⁸ Esta película también incluía tomas de popes y arañas huyendo del avance de los tractores como un ejército en retirada.⁹ En **Tierra** se observa éste carácter de "ofensiva" cuando el tractor va aproximándose a la aldea con los campesinos que marchan detrás suyo como si fuese una unidad de infantería marchando detrás de un tanque y la célula local del Partido va siguiendo su llegada a través del teléfono como si se tratase de un cuartel general. Si bien no se ataca físicamente al *kulak* homicida, un miembro del Partido da un discurso en el funeral de Vasil donde dice que ya se van a ocupar de ellos y a través del montaje se lo asocia con cruces de un cementerio.

⁴ Pablo Fontana, **Cine y colectivización: la representación cinematográfica del proceso de colectivización soviético**, Ciudad Evita, Editorial Zeit, 2012, pp. 142-145.

⁵ Precisamente el papel protagonista originalmente debía ser una campesina con el nombre de Ukraintseva. Vance Kepley Jr., "The Evolution of Eisenstein's *Old and New*", **Cinema Journal**, Vol. 14, n° 1, Fall 1974, p. 42.

⁶ Julian Graffy: "Cinema", en Catriona Kelly y David Shepherd (eds.), **Russian Cultural Studies. An Introduction**, Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 176.

⁷ La Guerra Civil afectó a la cultura política soviética generando cambios lingüísticos que implicaron la adopción de numerosas palabras del léxico militar. Cfr. Peter Kenez, **The Birth of the Propaganda State. Soviet Methods of Mass Mobilization**, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 255. O aún más tempranamente en la organización del Partido bolchevique, siendo típico de sus miembros la utilización de vestimentas de tipo militar.

⁸ Kepley, "The Evolution of Eisenstein's *Old and New*", p. 43.

⁹ Seguramente sea una referencia al panfleto **Arañas y moscas** que se vendió extraordinariamente en 1917. Cfr. Orlando Figes, **La revolución rusa 1891-1924. La tragedia de un pueblo**, Buenos Aires, Edhasa, 2000, p.677.

En cuanto al cumplimiento de las altas cuotas de recaudación del producto agrario se logró con un alto grado de coerción y tuvo un efecto traumático que se expresa en la ausencia de representaciones sobre el hecho en las películas. Salvo en forma simbólica como un tractor al que se le acaba el agua del radiador y los campesinos deben orinar dentro para que siga funcionando, en **Tierra**, u otro al que se le embarran ciertas partes y una campesina, Marfa, debe entregar parte de su vestido para que vuelva a arrancar, en **Lo viejo y lo nuevo**. Esta apropiación del excedente provocó una importante hostilidad de los campesinos hacia el gobierno visualizado por su mayoría como un conflicto entre la ciudad y el campo, debido a que lo que predominó fue la solidaridad entre los campesinos frente al poder soviético. Precisamente la escena final de **Lo viejo y lo nuevo**, el beso entre la campesina Marfa devenida en tractorista con vestimenta rural, y el obrero, ahora campesino, más el intertítulo “desaparecen las fronteras entre el campo y la ciudad” apuntan a eliminar éste conflicto.

Los dos filmes buscan generar una posición activa en el espectador para que éste transforme las relaciones de producción rurales instalando el sistema deseado por el Partido. Para impulsar dicha transformación, primero se debía representar negativamente las relaciones tradicionales de producción en el campo, incentivando así su destrucción y la implantación de los *koljozy* a través de su de escenificación idílica, potenciándose el poder propagandístico de ambas imágenes al ser colocadas en oposición.¹⁰

La representación de la realidad rural en **Lo viejo y lo nuevo**, nos muestra al campo parcelado en terrenos extremadamente pequeños, con la ejecución de la herencia partida dotada de una carga emocional negativa y de forma absurda, al punto de serruchar una casa al medio, imagen que expresa la visión del Partido, que asociaba tamaño con productividad.¹¹ El pasado se muestra trágicamente con sequía de verano, vacas escuálidas empantanasas temblando bajo la lluvia, una mujer embarazada frente a un árbol seco, casas llenas de humo por falta de ventilación y campesinos pobres que deben arar sin caballos, empujando ellos mismos los arados contruidos con ramas.

El incentivo a colectivizarse parte de la promesa de abundancia, que en realidad no llega directamente de la colectivización, sino de la mecanización, la cual sí es escenificada como una consecuencia de la primera y a su vez la profundiza, como lo vemos en las escenas de tractores destruyendo cercas. Esto se corresponde con la ideología del Partido contenida en la frase “socialismo igual a soviets más electrificación” y se desprende del marxismo como ideología del desarrollo, en cuanto a la idea de que la socialización de los medios de producción implicaría el aumento de las fuerzas productivas.

¹⁰ Malte Hegener, **Moving Forward, Looking Back. The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939**, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007, p. 209.

¹¹ Incluso había parcelas con un ancho de sólo tres metros. Cfr. Nikolai Ostrovski, **Así se templó el acero**, Buenos Aires, Editorial Hemisferio, 1952, pp. 308-311.

Consolidación del *koljoz* y la eliminación de la resistencia

El segundo período comienza en 1934, luego del fin del Primer Plan Quinquenal, y se extiende hasta fines de 1935.¹² Aquí las nuevas relaciones de producción fueron impuestas en el campo pero aún se registra un alto grado de resistencia campesina y no se logra su normal funcionamiento. Las películas denuncian parcialmente algunas deficiencias del nuevo sistema responsabilizando por las mismas a los campesinos, así como la resistencia al mismo, representada como un sabotaje llevado a cabo por *ex-kulaky* que lograron infiltrarse en el *koljoz* o que se mantienen fuera de él. La propaganda transforma así la resistencia a las nuevas relaciones de producción en chivo expiatorio y en un acto criminal. Si bien esto comenzaría a perfilarse en el período anterior, ahora se los asocia a crímenes agravados como feminicidios y filicidios con el culpable ahora denunciado y castigado.

A este nuevo período corresponden las películas **Felicidad** (*Schastye*) de Alexander Medvekin, **Campesinos** (*Krestyane*), de Friedrich Ermler, y **El prado de Bezhin** (*Bezhin lug*) de Sergei Eisenstein. Las dos primeras fueron estrenadas en la primera mitad de 1935 y la tercera comenzó a ser rodada en ese momento pero fue censurada en 1937.¹³ **Felicidad** es una comedia muda sobre un campesino pobre y torpe llamado Jmir, quien durante el zarismo confunde felicidad con riqueza. Luego de la Revolución su esposa Anna entra a un *koljoz*, se transforma en una *udarnik* y por esto logra ser feliz, pero Jmir no se lleva bien con el trabajo.¹⁴ Finalmente, luego de desenmascarar heroicamente el sabotaje *kulak* hacia el *koljoz*, Jmir logra ser feliz al ser aceptado por su esposa y el *koljoz*. **Campesinos** transcurre en un *koljoz* en el que crían cerdos. Al escasear el forraje el *ex-kulak* Guerasim alienta la redistribución de los animales, pero su esposa Várvara, una *udarnik*, resiste y logra vencer ayudada por Nikolai, líder del Departamento Político, enviado para organizar la producción y detener la disolución del *koljoz*. Guerasim, al enterarse que su esposa está embarazada y de que quiere criar a su hijo como comunista, la asesina. Nikolai esclarece el asesinato, Guerasim es apresado y el *koljoz* logra vivir en armonía. **El prado de Bezhin** es protagonizada por el pionero Stepok, cuya madre falleció por los golpes que recibió de su esposo *kulak*, debido a sus ideas comunistas. El niño, agredido por su progenitor, a quien denuncia

¹² Entre mediados 1932 y fines de 1933 se evitó en el cine soviético la temática de la colectivización, posiblemente por el carácter traumático de las hambrunas y la represión.

¹³ El rodaje de **El prado de Bezhin** se extendió demasiado por dos períodos de convalecencia que tuvo el director y por la orden de realizar modificaciones. Eisenstein se inspiró en la famosa historia de Pavlik Morosov.

¹⁴ *Udarnik* proviene de *udar* que significa choque. Era la forma con que se designaba a los trabajadores de choque, es decir, aquellos que se destacaban por la productividad o los días de trabajo aportados en una determinada cantidad de tiempo. Luego de 1935 se hizo más común la denominación de estajanovitas, pero esto se relacionó más con el record de producción.

por planear un sabotaje en contra del koljoz es rescatado por los koljozianos. Durante la noche Stepok se encuentra montando y guardia descubre a su padre conspirando para incendiar el granero colectivo. El joven da la alarma pero el padre lo asesina y luego es capturado. En la comedia **Felicidad** se observan todavía elementos del primer período, como el descrédito de los medios tradicionales de cultivo, cuando la campesina Ana arrastra el arado como un animal y cuando el campesino Jmir intenta arar con un caballo, pero éste demuestra ser un perezoso que no quiere trabajar y que no para de devorar forraje, incluso la paja de los techos del pobre campesino. La situación prerrevolucionaria se muestra en forma tan desesperante que Jmir intenta suicidarse, pero los militares lo frenan para enviarlo a la guerra, por lo que el campesino no es dueño ni de su propia vida. A pesar de que la opresión desaparece con la Revolución, el campesino continúa en la pobreza. Sólo con la colectivización, la mecanización y su aceptación en el koljoz logra la felicidad. Es interesante el cambio radical que tanto Jmir como su esposa experimentan en sus vestimentas al ser incorporados al koljoz: cambian sus ropas tradicionales campesinas estropeadas por modernos trajes nuevos y limpios. Este cambio también se observa con Marfa, la protagonista de **Lo viejo y lo nuevo**, y puede relacionarse con el corte de barbas que Nikolai, el funcionario del Partido en **Campesinos**, realiza a un koljoziano cuando logran restablecer definitivamente al koljoz. Los trajes simbolizan una transformación cultural de los personajes al entrar al koljoz, con la adopción de prácticas culturales modernas y urbanas, lo que nos expresa de que forma estos directores, y posiblemente el Partido, entendían la colectivización: no sólo la adopción de una nueva organización en la producción y distribución de excedente en términos entendidos como socialistas, además de la mecanización del campo, sino también la transformación de la cultura rural del campesinado en una cultura urbana, como si el “socialismo” fuese contrario a las tradiciones campesinas y netamente urbano o bien la igualación de socialismo y modernización.¹⁵

Si bien **Campesinos** no retrata el pasado previo a la colectivización, durante el funeral de la koljoziana Várvara el dirigente del Partido lee una carta de ella fechada en 1929, en donde solicitaba su inclusión en el koljoz porque aseguraba que ya no podía vivir con la presión de los kulaky. **El prado de Bezhin** comparte con el primer período también ciertas características militares y al mismo tiempo la representación criminal de los kulaky. El momento del filicidio se encuentra a medio camino entre un acto criminal común y una operación de combate, con el niño apostado en la torre de vigía, haciendo guardia para evitar ataques a la cosecha. Un niño es mostrado con un gorro del Ejército Rojo y al morir Stepok todos los pioneros lo despiden como un héroe de guerra con su típico saludo. Uno de los aspectos más interesantes de esta película es la utilización de elementos visuales y simbólicos del cristianismo por Eisenstein con un claro contenido comunista a favor de las granjas colectivas, en particular al representar a los koljozianos como santos y al

relacionar a Stepok con el espíritu santo. Esta caracterización puede observarse también en el cuerpo sin vida de Várvara en **Campesinos**, suspendido en el aire, con bata blanca, rayos de luz que irradian detrás suyo y Guerasim persignándose. Se trata de una instrumentalización del universo simbólico cristiano con fines propagandísticos que también podemos observar en **Tierra**, en clara alusión a la historia de Jesucristo. Pero en todos los casos se acompaña estos contenidos con mensajes en contra de las instituciones religiosas, en especial contra los papas.

En estas películas se observan también ataques a las relaciones de parentesco, lo cual puede ser considerado sintomático de la resistencia a la colectivización originada en ellas. Tanto el homicidio de Stepok por su padre en **El prado de Bezhin**, como el de Várvara por su esposo Guerasim en **Campesinos**, responden a cuestiones ideológicas, siendo perpetrados por personajes negativos anticomunistas contrarios a la colectivización y *ex-kulak*, sobre víctimas decididamente comunistas que defienden en forma absoluta la colectivización y son héroes positivos. Evidentemente las dramáticas escenificaciones de ambos homicidios apuntan a desarticular las lealtades asentadas sobre relaciones parentales y colocarlas en una posición subordinada a la lealtad política con el Partido y la colectivización.

Éste segundo período constituye un momento de transición, con 1935 como punto de inflexión en términos de representación de los campesinos y su relación con el poder.¹⁶ Se produce el cambio de un cine de propaganda que incentiva una actitud transformadora en el espectador, a uno que impulsa un aumento de la productividad pero sin incentivar el cambio que busca conservar el *statu quo*, algo que puede observarse en el naciente culto a los estajanovitas presente en **Felicidad** con el personaje de Anna y en **Campesinos** con Várvara. Esto se debe a que las relaciones de producción ya han sido modificadas, pero su reproducción aún es problemática por la resistencia del campesinado.

Reproducción ideológica de las nuevas relaciones y aumento de la productividad

En 1936 comienza el tercer período en las representaciones cinematográficas que expresa a una nueva tendencia ideológica concentrada en reproducir las nuevas relaciones sociales de producción instaladas en el campo soviético y en aumentar la productividad. Esta nueva orientación en el medio cinematográfico se observa principalmente en las comedias musicales koljozianas del director Iván Piriev: **La novia rica** (*Bogataya nevesta*), estrenada en marzo de 1938, **Tractoristas** (*Traktoristy*) de fines de 1938 pero estrenada en julio de 1939, y **La porquera y el**

¹⁵ Fontana, **Cine y colectivización: la representación cinematográfica del proceso de colectivización soviético**, pp. 288-294.

¹⁶ Sheila Fitzpatrick, **Stalin's Peasants**, Oxford, Oxford University Press, 1994, p. 267.

pastor (*Svinarka i pastuj*) con su premier en noviembre de 1941.

En **La novia rica** el amor entre el excelente tractorista Pavlo y la koljoziana *udarnik* Marinka se ve interrumpido por Kovinko, contador del *koljoz* y enamorado de Marinka. Éste produce un malentendido al decirle a Pavlo que su amada es una holgazana que no cumple las cuotas de producción, mientras que a Marinka le dice que Pavlo se interesa en ella sólo por su alto cumplimiento de las cuotas de trabajo, pero al final los amantes descubren la verdad y se reúnen felices durante los festejos de la cosecha. En **Tractoristas** el tanquista desmovilizado Klim se enamora de una tractorista estajanovita llamada Mariana a través de su retrato en el periódico y decide trabajar con ella para conquistarla. Ella mantiene alejados a sus admiradores a través de una relación ficticia con el tractorista haragán Nazar. Aprovechando su experiencia en el Ejército Rojo, Klim organiza entrenamientos para la brigada de Nazar por si una guerra estallara y la transforma en la más productiva de las brigadas. Finalmente Mariana confiesa su amor por Klim y el verdadero carácter de su relación con Nazar, terminando el filme con una alegre boda entre Klim y Mariana. El filme **La porquera y el pastor** cuenta la historia de Glaya, una porquera en un *koljoz* del norte de Rusia que en la Exposición Agrícola de Moscú se enamora del pastor estajanovita daguestaní Musaib. Antes de despedirse se prometen trabajar duramente para encontrarse nuevamente en Moscú al año siguiente. Pero el bufonesco Kuzma, músico del *koljoz* y pretendiente de Glaya, le dice que Musaib se ha casado y ésta decide no ir a la nueva Exposición Agrícola. Allí Musaib encuentra sólo el retrato de Glaya y se entera de que se casará con Kuzma, pero cabalgando velozmente logra llegar a tiempo a la aldea de Glaya para desenmascarar al villano y desposar a su amada.

En cuanto a los héroes de las películas analizadas pueden observarse diversas regularidades. Si en los filmes del período de colectivización, como **Lo viejo y lo nuevo** y **Tierra**, los héroes poseen un carácter revolucionario que logra transformar las relaciones de producción en el campo e impulsar la mecanización, además de enfrentarse a los *kulaky*, entre 1934 y 1936 los héroes son aquellos que combaten el sabotaje *kulak* contra el *koljoz*, pero en éste período los protagonistas son héroes del trabajo, acorde con los nuevos rituales de promoción de estajanovitas que tuvieron lugar a partir de 1935. Ellos son introducidos en el relato de forma que el espectador los identifique en primer lugar de esta forma, generalmente a través de retratos.¹⁷ Aquí su representación iconográfica les otorga una jerarquía superior y esta legítima que se apropien de una porción mayor del excedente, pero no pierden por ello su condición de clase subordinada. La premisa básica de **La novia rica**, así como el título de la película, hace alusión a su riqueza por días trabajados, disponiendo de varios pretendientes, pero siempre conforman pareja

¹⁷ Hay cierta regularidad en cuanto a la concreción de la pareja entre el héroe y la princesa, que se da en las películas rodadas en los períodos de mayor censura y propaganda como el estalinismo o la época de Brezhnev. En cambio, en períodos donde se permite un cine más crítico y se relaja la censura, tales como la NEP, el "Deshielo" o la *Perestroika*, se observa que no se concreta la pareja.

con otro estajanovita. Esta escenificación como un estamento endogámico excluye la posibilidad de un ascenso de estatus a través del matrimonio.¹⁸

En cambio, los miembros del Partido son representados sin pareja, célibes y sin parientes biológicos. Además poseen una conexión directa con los retratos de Iósif Stalin, expresión y reproducción simbólica de su carácter de clase que controla los medios de producción, legitimándose por su asociación directa a su aparente función que es la construcción del socialismo como vanguardia del proletariado. Basta comparar esta situación con el cine de la NEP, durante la cual los retratos o bustos de Lenin eran colocados generalmente junto a obreros y campesinos, como en **Lo viejo y lo nuevo**, donde Eisenstein también deslegitima a la burocracia que mojaba con su lengua el sello postal con la figura de Lenin o limpiaba la tinta de una pluma en su busto. La fuerte presencia de Lenin en esta película puede explicarse porque la misma promueve la colectivización voluntaria que Lenin impulsaba.¹⁹ En **Campesinos**, posterior a la colectivización, se vuelve a mostrar la imagen de Lenin pero ahora junto a Nikolai, funcionario del Partido. La imagen de Stalin reaparece en el final de **Tractoristas** coronando el centro del salón en donde los protagonistas festejan su boda y brindan con hurras por el "camarada Stalin", lo que lo corrobora a Stalin como metapadre de la gran familia koljoziana. Por otro lado los tractores se asocian a la imagen de Stalin a través de su nombre, "*Stalinietz*", que significa estalinista, y del cual se muestran planos en los que ocupa la mitad del campo.²⁰ También se utiliza el mismo recurso empleado en los otros filmes con el retrato de Lenin y de Stalin. En una secuencia sobre una reunión en la oficina de la Estación de Máquinas y Tractores se muestra una toma inicial del jefe de la estación hablando de los logros de la estajanovita Mariana, se los asocia a un cartel en la pared en el que se ve a Stalin junto a una campesina, luego se lo relaciona a él con una pintura de Lenin, posteriormente al retrato de Stalin, debajo del cual aparece el holgazán Nazar que en parte impide verlo y cubre a la estajanovita Mariana cuando es filmado por detrás. Entonces el jefe lo empuja hacia fuera de la mesa, permitiendo una toma en la que se puede observar a Mariana hablando y otra en la que sólo aparecen el jefe y el retrato de Stalin.

En éste punto es imposible obviar la adoración a los iconos por

¹⁸ Durante la conferencia de estajanovitas de noviembre de 1935 Stalin recordó que una joven estajanovita le comentó que antes de la colectivización no tenía pretendientes porque no tenía dote, pero que como en el *koljoz* había acumulado 500 días de labor todos querían casarse con ella. Fitzpatrick, **Stalin Peasants**, p. 278. En relación a esta declaración Herbert Marcuse dice que "la ley del valor, que según Marx regula las relaciones de intercambio de las mercancías, parece gobernar también las relaciones entre las personas". Cfr. Herbert Marcuse, **El marxismo soviético**, Madrid, Alianza, 1984, p. 251.

¹⁹ Durante el rodaje Eisenstein incluyó una toma de Mijaíl Kalinin, presidente de la Unión Soviética y figura del Partido para los asuntos campesinos. Luego la eliminó preventivamente debido a su experiencia con **Octubre** cuando debió suprimir las referencias a Trotsky por presión de Stalin. Cfr. Kepley, "The Evolution of Eisenstein's *Old and New*", p. 46.

²⁰ Incluso hay tomas en las que alguno de los protagonistas tapa "no intencionadamente" las dos últimas letras, leyéndose sólo Stalin, al igual que otros planos dejan fuera de campo esas mismas letras.

parte de los cristianos ortodoxos en la Unión Soviética, en particular del campesinado. En el cine estalinista estos retratos parecen poseer un poder que es inherente a la imagen que reproducen. Cabe preguntarse si los espectadores, en forma consciente o no, otorgaban el estatus al personaje asociándolo al ícono, que cobra poder propio. En el caso de la iconografía comunista soviética con Lenin en su cúspide como fuente originaria de legitimación, debido a su carácter de líder indiscutido del proletariado, incluso reivindicado por los campesinos. El punto de partida del culto a la personalidad de Stalin fue relacionarlo a Lenin en forma narrativa o bien iconográfica. Luego los funcionarios del Partido que planifican la producción y administran el excedente son asociados a Stalin a través de su retrato.

La utilización cinematográfica de estos retratos, así como las medallas, uniformes y otras características de las representaciones del Partido, pueden interpretarse como una expresión, pero también como la reproducción de esta jerarquía social que otorga coherencia al nuevo modo de producción para los sujetos implicados. La burocracia al constituirse en clase-estamental dirigente trasladó su carácter de inmensa red de relaciones personales de dependencia a las relaciones de producción. Estas imágenes expresan una diferencia fundamental con el sistema capitalista y su fetichismo de la mercancía. Aquí un estatus de base política es reforzado simbólicamente en forma constante desde la estructura de poder político y los aparatos ideológicos del Estado.

El carácter bélico del enfrentamiento contra los *kulaky*, con la consiguiente legitimación de una jerarquía de liderazgo y el otorgamiento de un carácter parental, especialmente paternal, a las relaciones jerárquicas laborales y/o partidarias en el microcosmos campesino, son otros elementos que al ser escenificados expresaron y reprodujeron la fantasía ideológica que sostenía las nuevas relaciones de producción, en parte interiorizada mediante el cine desde la estructura de sentimientos tradicional. En éste contexto de constitución simbólica del poder político tuvo lugar un ataque masivo a la institución que se presentaba como la principal alternativa ideológica al Partido: la iglesia, como puede observarse en el cine de los dos primeros períodos. Según el historiador Peter Kenez la propaganda era un componente esencial del sistema soviético, no porque les decía a las personas lo que tenían que hacer, sino porque ayudaba a definir lo que era el sistema político soviético, influenciando a las personas en la definición de sí mismas como sujetos e incluyéndolas así en la esfera pública.²¹

Durante el estalinismo la jerarquía sociopolítica fue reforzada institucionalmente, exacerbada y dotada de una expresión simbólica que también la reproducía. Medallas, uniformes, prendas de origen militar y la restitución de rangos militares zaristas a mediados de los años treinta, no eran sino parte de esta jerarquización extraeconómica en la que residía el modo de producción instalado. En *La novia rica* la escena de la cosecha posee ciertas connotaciones bélicas como una movilización en contra del ata-

que que cobra cuerpo en forma de temporal. Es en **Tractoristas** donde mejor puede apreciarse el paralelismo entre fuerzas militares y las fuerzas victoriosas de la colectivización.²² Aquí los tractores Stalinietz 65, el tractor pesado soviético con orugas, son asociados explícitamente a un tanque, al igual que los tractoristas con tanquistas y precisamente cantan canciones de los mismos, escenificándose su trabajo con montajes que los comparan con tanques cruzando tierras incendiadas. En un contexto de guerra, son las jerarquías no económicas las que adquieren fuerza, precisamente las de liderazgo, por lo que un hipotético estado de guerra permanente las legitima. Esto se construyó de diferentes formas en los distintos períodos, pasando de un enemigo de clase, a un enemigo ideológico interno como el trotskismo, y luego a un enemigo externo como Japón o Alemania y EE.UU. durante la Guerra Fría.

En estas comedias musicales ya no se representa el pasado, es decir la colectivización o la estructura socioeconómica anterior. A su vez se naturalizan las relaciones instaladas, a las que se despoja de su carácter reciente al escenificarlas con elementos tradicionales campesinos, en especial el vestuario. Lejos de ser algo fortuito, Semyon Dukelsky, máxima autoridad del cine soviético en 1938, ordenó cancelar todos los proyectos que trataban sobre el pasado. En ese momento, con el realismo socialista ya plenamente instalado en el cine, se abandona la representación de situaciones traumáticas. En palabras de Josephine Woll estas comedias musicales "sugerían que la vida soviética era una fiesta, una festividad sin frenos que regularmente explotaba en canciones jubilosas y danzas".²³ Así, según Neya Zorkaya, se deseaba que el espectador aceptase su nueva situación en el proceso de producción y también a éste.²⁴ Gran parte de las películas transcurría en el puesto de trabajo y se mostraba constantemente que las tareas laborales divertían a los protagonistas. Podemos preguntarnos si estas representaciones cumplen la función de un ataque ideológico a la posible fuente de producción de contrahegemonías: la experiencia del trabajo productivo como generador de conciencia de clase. La experiencia cotidiana del koljoziano en la producción y la apropiación de parte de su producción por el Estado hacen necesaria una constante operación de manipulación mediática que legitime a esta última.

Frente a la interpretación de cine "escapista" sostenida por la historiadora Sheila Fitzpatrick, algunas fuentes indicarían que estas películas no eran declaradas y percibidas como fantásticas.²⁵ Todos los aparatos ideológicos del Estado soviético coincidían en esta función propagandística, sin ningún medio masivo de comunicación o institución que brindara una visión alternativa de la realidad, salvo en ocasiones la estructura familiar, por lo que la misma fue atacada y se la intentó subordinar al Partido,

²¹ Kenez, *Cinema & Soviet Society*, p. 249.

²² Rodada luego de los enfrentamientos soviético-nipones en el Lago Jazán en julio de 1938.

²³ Josephine Woll, *Real Images. Soviet Cinema and the Thaw*, London, I.B. Tauris, 2000, p. 55.

²⁴ Neya Zorkaya, *Illustrated History of Soviet Cinema*, New York, Hippocrene, 1989, p. 158.

²⁵ Soviéticos emigrados a Estados Unidos, o los mismos ciudadanos soviéticos décadas más tarde, adoraban estas películas. Ver John David Rimberg,

como puede observarse en **El prado de Bezhin** y **Campesinos**. El universo fílmico no es así una representación aislada, sino que se corresponde con el conjunto de percepciones que le fueron brindadas al campesino y que únicamente son negadas por su experiencia material, lo que no es poco y posee un gran potencial revolucionario. Kenez afirma que la realidad paralela del realismo socialista confundía a los espectadores al punto de hacerlos dudar de su propia percepción de la realidad.²⁶ En el caso de la ironía de algunos campesinos hacia las características idílicas de estos filmes, Fitzpatrick la considera una forma de resistencia. Sin embargo, desde el aporte de Slavoj Žižek, también puede interpretarse como el triunfo mismo de la hegemonía. El filósofo esloveno parte de la obra de Peter Sloterdijk quien sostiene que la razón cínica no es ingenua, sino que es una falsa paradoja de la falsa consciencia ilustrada, que genera una ilusión doble, la cual pasa por alto la ilusión que estructura la relación efectiva y real con la realidad, constituyéndose en una fantasía ideológica.²⁷

Reproducción ideológica de las nuevas relaciones y aumento de la productividad

A partir de las regularidades tras los mensajes principales en las representaciones de cada período se pueden discernir tres estrategias propagandistas que se corresponden con los tres momentos diferenciados y que coinciden con los objetivos correspondientes del Partido para esos períodos y a una meta estructural de éste: la aceptación de las nuevas relaciones de producción en las áreas rurales de la Unión Soviética a través de un ejercicio de propaganda que busca lograr el carácter hegemónico de su ideología sobre el campesinado. En el cine del primer período se puede observar que la prioridad es la movilización del campesinado pobre y medio para la transformación de las relaciones de producción en el campo. En el segundo período se observa que el objetivo es eliminar la resistencia a estas nuevas relaciones instaladas. En cuanto al tercer período la nueva estrategia corresponde a la interiorización de las nuevas relaciones con su naturalización, y la maximización de las mismas aumentando la productividad, un objetivo que se sostendrá hasta la *Perestroika*. Esto apunta a la baja productividad de los koljozianos, un mal de suma importancia para el gobierno soviético. Es interesante destacar que para los tres períodos se constata una manipulación del deseo sexual, ya que para que los protagonistas puedan

formar pareja al final de las películas, es necesario que cumplan con los objetivos aquí expuestos.

La "militarización" de ciertos campos de la vida soviética que se representa en las películas cobra sentido en el modo de producción instalado a partir del plan quinquenal y que comienza a desarrollarse con la Revolución. Éste se asienta en una división del trabajo que determina unas relaciones de producción específicas con un correspondiente flujo de excedente asentado en una base extraeconómica. El estatus de los miembros del Partido los legitima para administrar el excedente. Esta jerarquía social se legitima y reproduce a través de un universo simbólico que puede apreciarse en el cine, uno de sus soportes materiales. En éste mismo orden, la escenificación del trabajo con una alta productividad como si fuese un deber, busca desempeñarse como incentivo para los trabajadores rurales que no poseían incentivos económicos.

Una vez lograda la estabilización no se relajaron los controles estatales sobre la industria cinematográfica y su distribución debido a que las nuevas relaciones de producción no se sostenían por una ilusión ideológica aparejada a un elemento económico como lo es el fetichismo de la mercancía, sino en una división del trabajo configurada por una jerarquía sociopolítica que debía ser constantemente reproducida y legitimada desde el Estado.²⁸ En éste sentido, los campesinos no estaban muy errados cuando veían la colectivización como una segunda servidumbre. Bajo ella, como ahora volvía a suceder, el universo simbólico constituyente del fetichismo presente en las relaciones sujeto-sujeto, debía ser constantemente reforzado por el poder político y sus intelectuales orgánicos que necesariamente debían detentar un monopolio ideológico. Las películas aquí analizadas permiten destacar la importancia de profundizar en el rol posible que los íconos desempeñaron en ambos modos de producción, ya que los cristianos ortodoxos creían que los íconos poseían cualidades milagrosas. Al parecer no habrían perdido totalmente su potencial fetichista durante la Nueva Política Económica (NEP) y luego de la colectivización. Al comprender el poder simbólico que los retratos poseían cobra aún más sentido la obsesión de Stalin por borrar a León Trotsky de toda fotografía histórica, el cuidado que tenía al ser retratado y la importancia que el gobierno le daba a estas pinturas y fotografías.²⁹ También el culto a la personalidad con los gigantescos retratos de Stalin adquiere nuevo sentido, proporcional a su poder político.

Estos elementos permiten suponer que el modo de producción que se instaló en la Unión Soviética luego del Primer Plan Quinquenal fue articulado ideológicamente por la ilusión de un fetichismo intersubjetivo que en el universo simbólico configuró

Motion Picture in the Soviet Union 1918-1952. A Sociological Analysis, New York, Arno Press, 1973. Iury Bogomolov escribió: "Su propia pobreza era percibida como menos real. La opulencia en la pantalla era para ellos evidencia de su existencia material", en Dimitry Shlapentoj y Vladimir Shlapentoj, **Soviet Cinematography 1918-1991. Ideological Conflict and Social Reality**, New York, Aldine, 1993, p. 22.

²⁶ Peter Kenez, "Soviet Cinema in the Age of Stalin", en Richard Taylor y Derek Spring (eds.): **Stalinism and Soviet Cinema. The Politics of Soviet Cinema 1917-1972**, London, Routledge, 1993, p. 248.

²⁷ Slavoj Žižek, "¿Cómo inventó Marx el síntoma?", en Slavoj Žižek, **Ideología. Un mapa de la cuestión**, Buenos Aires, FCE, 2005, pp. 347 y 350.

²⁸ Quizás refiriéndose a un planteo similar a éste, Žižek habla de la "economía simbólica" para los países de "socialismo real" (comillas en el original) y sostiene que el Estado y el partido gobernante poseían una creencia casi paranoica en el poder de la palabra (italica en el original), reaccionando con pánico a la menor crítica pública. Cfr. Žižek, **Ideología**, p. 27.

²⁹ Desde 1933 no se publicaron fotos suyas en el **Pravda** sin que antes fuesen retocadas por un pintor. Rosalinde Sartori, "Als Kind habe ich Stalin gesehen: Stalin und Seine Repräsentationen", en Hans Jörg Czech

una jerarquía estamental. En esta nueva economía no capitalista las relaciones sociales no estaban reificadas por el fetichismo de la mercancía, sino de las relaciones entre los hombres. Sin embargo, esta jerarquía simbólica sólo cobra sentido a través de otro elemento ideológico que legitima el control del Estado por el grupo jerárquico superior y que consiste en la aparente función desempeñada por la clase dirigente. En el caso soviético lo constituye la “construcción del socialismo” que el Partido como “vanguardia del proletariado” debe realizar. En éste sentido el realismo socialista apuntalaba el sostén ideológico fundamental del modo de producción, ya que mostraba no el “socialismo realmente existente”, con todas sus carencias, sino la “existencia real del socialismo” con su ficticia abundancia material y en su trayecto hacia un futuro aún mejor.

Resumen

A partir del análisis de ocho películas soviéticas sobre la colectivización rural rodadas entre 1927 y 1941 este artículo da cuenta de una serie de estrategias y regularidades en las representaciones que permiten diferenciar tres períodos específicos que coinciden con diferentes objetivos del Partido Comunista sobre la economía rural. Por otro lado, a través de las imágenes en movimiento, se identifica la construcción de un nuevo orden simbólico que es expresión de la ideología del Partido durante el estalinismo y que éste busca que el campesinado la adopte como propia para construir una hegemonía que legitime las nuevas relaciones de producción instaladas en las áreas rurales durante la colectivización forzada entre 1929 y 1933.

Palabras clave

Unión Soviética, colectivización, cine, propaganda, estalinismo.

Abstract

From the analysis of eight Soviet films about rural collectivization filmed between 1927 and 1941 this article reports a number of strategies and regularities in the representations that distinguish three specific periods that match the objectives of the Communist Party regarding of the rural economy. On the other hand, through moving images, it is identified the construction of a new symbolic order that expresses the ideology of the Party under Stalin and that aims to peasants to adopt it as their own in order to build a hegemony that legitimizes the new production relations installed in rural areas during the forced collectivization between 1929 and 1933.

Keywords

Soviet Union, collectivization, cinema, propaganda, Stalinism.

y Nikola Doll (eds.), **Kunst und Propaganda im Streit der Nationen. 1930-1945**, Dresden, Sandstein Verlag, 2007, p. 175. Los Premios Stalin para pintura fueron progresivamente otorgados a representaciones de Stalin hasta que en 1950 lograron 14 de los 15 premios. Se hacían miles de copias y millones de impresiones. El primer registro que se tiene del “borrado” de Trotsky es con **Octubre** (1927) de Eisenstein.