en el sentido más noble de la expresión. Ya no se trata de conmover y de asustar los convencionalismos de un público burgués, valorando hasta cuánto puede llegarse en audacia y violencia ante el temeroso retroceso de espectadores y artistas tradicionales. Se trata, por el contrario, de avanzar, esto es, de descubrir cuántas y cuáles son nuestras fronteras, de identificarlas no como límites, sino como puntos de partida, de progresar desde ellas, y para esto, anteriormente perfeccionarse.

Nuestras fronteras son la inestabilidad y el desequilibrio, la violencia y el erotismo; limitamos con ellos, nos atacan en la medida en que nos hacemos víctimas pasivas de su impacto, estamos renunciando a la gloria difícil de la condición humana. Nuestras fronteras son los tópicos y los gestos, la palabra que se ha quedado vacía de la idea que contenía y que se sigue repitiendo por inexorable mecánica. Vanguardia es hallar la firmeza de un equilibrio clásico y mantenerse en él; hacer y vivir, arte con los elementos indispensables, arte del aire y de la luz, del claroscuro y la tiniebla, como hicieron los mejores barrocos; arte de limitar hasta extremos increíbles la diferencia fundamental entre el fondo y la forma, como marcaron los clásicos. Esto es arte de vanguardia en nuestros turbulentos y acongojados años sesenta; Gustavo Torner lo vive, lo practica y lo demuestra.—RAÚL CHÁVARRI *(Instituto de Cultura Hispánica. MADRID).*

## UNION SOVIETICA: LA LUCHA DE UN POSIBLE «NUEVO CINE» CONTRA LA CENSURA

Acabada la segunda guerra mundial, la política de la Unión Soviética se centra, principalmente, en las relaciones con los seis países y la parte oriental de Alemania, que, a su final, ocupa el Ejército rojo. La postura de los soviéticos ha variado mucho desde el momento de la revolución en octubre del 17: han ocupado el poder, pero han burocratizado la revolución. La férrea disciplina centralista, que se impone desde que en 1927 el poder comienza a estar en manos de Stalin, en el 39 había alcanzado uno de sus más altos niveles; pero durante la guerra, lógicamente, se resquebraja y, a su final, Stalin, amparándose en el cansancio de las masas y en los brotes de nacionalismo que provoca el triunfo, consigue, fácilmente, restablecerla y fortificar el aparato burocrático que lleva consigo, diciendo que la considera necesaria para reconstruir los daños causados; de forma que el mundo comunista vuelve a estar controlado desde Moscú por Stalin.

Los países ocupados al finalizar la guerra son de muy distinta naturaleza, han pasado por muy diversas circunstancias durante la contienda y tienen un pasado con muy peculiares características. Pero en todos ellos el proceso desarrollado, por la influencia colonialista de la URSS, durante la posguerra tiene unos elementos comunes; unicamente en la zona de ocupación de Alemania tiene, en los primeros años, un carácter algo distinto. Al ser invadidos por los nazis durante el período 1941-44 son tratados como pueblos inferiores, teniendo como únicas salidas los más duros castigos o la colaboración. Salvo Polonia, que se rebela y es arrasada, los restantes países acaban, antes o después, por pactar. Pero como consecuencia de esta situación se crean unos grupos de resistencia, de marcado aire marxista, y nacen unos jefes que, al finalizar la guerra, tratarán de canalizar los movimientos revolucionarios.

El primer suceso que revela claramente que, más que el restablecimiento de la disciplina resquebrajada, Stalin está comenzando una nueva etapa de fuerte represión es cuando, en mayo del 46, contrariamente al fomento que en un primer momento se había hecho del sentimiento colectivo de victoria, el general que había conquistado Berlín, hasta ese momento héroe nacional, es destinado a una insignificante guarnición de provincias. Comienza así Stalin la depuración del ejército, una larga cadena de juicios en los que la acusación, invariablemente, consistía en los diversos grados de contaminación ideológica a que habían llegado durante la guerra, de los que nace una larga lista de acusados de colaboracionismo que son deportados a los campos de trabajos forzados de Siberia.

Paralelamente, en las antiguas repúblicas de Polonia y Checoslovaquia, en las ex monarquías balcánicas —Bulgaria, Rumania y Yugoslavia— o en el antes reino vacante de Hungría se dan, con distinta intensidad y de diversas formas, los primeros choques entre los jefes locales de la resistencia y Stalin. Durante un primer momento el Ejército rojo había, claramente, favorecido la actividad de los partidos comunistas locales, estrechamente ligados a los grupos de resistentes, pero pronto se puede observar que únicamente se promocionan aquellas actividades que favorecían directamente los propósitos de los soviéticos para la creación de un socialismo burocratizado y dirigido desde Moscú por Stalin; intenciones a las que, por un lado, se oponen los conservadores y, por otro, los revolucionarios locales.

Stalin crea una fórmula, denominada «Democracias populares», para controlar estos países en los primeros años de posguerra; son unos regímenes de transición, con unos gobiernos de coalición, que evolucionarán muy rápidamente. A través de estos regímenes, en un

principio democráticos, más proletarizados que las democracias populares occidentales, especie de «Frentes Populares», con un carácter claramente de izquierdas, donde, desde un primer momento, los comunistas controlan las fuerzas revolucionarias, los soviéticos presionan para que se realicen reformas agrarias, principalmente en las zonas donde existían grandes propiedades, fomentan y dan créditos para que comience la industrialización, y empiezan a eliminar a los fascistas y colaboracionistas. Pero si con estas medidas las fuerzas revolucionarias de los diversos países están de acuerdo, pronto se advierte que los anhelos de los jefes locales por construir un socialismo espontáneo y democrático son irrealizables por chocar directamente con la concepción stalinista, por la que ha de ser ortodoxo e impuesto desde Moscú.

Estos choques tienen en cada país muy distintas características. Los extremos son Polonia y Yugoslavia, donde no se llega a poner en práctica la fórmula de las «Democracias Populares», y la zona de ocupación de Alemania por su muy particular situación. En Polonia porque el grupo comunista sabe que no tiene el apoyo popular y se deja ayudar directamente por el Ejército rojo, sometiéndose desde un primer momento a Moscú; y en Yugoslavia porque el mariscal Tito cuenta, desde el comienzo, con el apoyo popular y tiene en sus manos el control de la situación, consiguiendo prescindir completamente de los soviéticos. Mientras, en Alemania, las zonas de ocupación francesa, inglesa y norteamericana se han unido para crear la República Federal Alemana, continuando la ocupación soviética del resto del antiguo territorio alemán. En los restantes cuatro países se sigue un camino paralelo: a la colectivización de la agricultura y la incrementación de la industria —llegándose en algunas zonas a un aumento de producción del 100 por 100—, acompañada de la pérdida de la libertad política, siguen la eliminación de los jefes de los partidos de oposición, los altos cargos de la Iglesia y los jefes de los partidos comunistas locales. Las bases de las acusaciones, por las que ocurren estas eliminaciones, son siempre, aunque en distinto grado, el desviacionismo ideológico que se había creado durante la guerra; apoyándose, en el caso de los dirigentes locales, en los peligros del desviacionismo nacionalista. Con las jerarquías eclesiásticas se tiene especial cuidado de no atacar la religión sino, únicamente, a la autoridad religiosa basándose en su comportamiento personal, por lo general claramente colaboracionista, desarrollado durante la ocupación nazi. En Polonia, país profundamente católico, no se llevan a cabo las purgas entre las jerarquías eclesiásticas, entre otras razones por su no-colaboración, por ello cuando el proceso de destalinización lo permita, en el 56, ayudarán

positivamente a los dirigentes comunistas nacionales para lograr la autonomía. Finalmente, en mayo del 49, la zona alemana de ocupación soviética se convierte en la República Democrática Alemana, poco después de que se hubiese provocado la definitiva ruptura entre las dos Alemanias al ser elegido el primer gobierno de la posguerra en la República Federal Alemana.

En los años siguientes la URSS trata de solidificar el nuevo imperio económico que ha creado con la captación de estos siete países. En el verano del 47 se opone a que las «democracias populares», concretamente Checoslovaquia y Polonia, que estaban dispuestas a aceptar, participen en la ayuda del Plan Marshall. En el 48 Yugoslavia será expulsada del bloque stalinista al no poder ser controlada, pudiendo comenzar a realizar sus propios objetivos socialistas, lo que conseguirá después de unos años en que atraviese una difícil situación económica. En septiembre del 48 el Partido Comunista de la Unión Soviética se reúne para crear un organismo que se encargue de coordinar la ideología y los planes económicos de las «democracias populares». Pero sus funciones duran poco tiempo al comenzar, a finales del 48, la «gran purga», que durará hasta mayo del 53, pasando todo el poder al control personal de Stalin. Un largo número de dirigentes serán ejecutados, a lo que seguirá el imaginario complot de los médicos judíos para asesinar a los miembros del Gobierno, punto de apoyo para el llamamiento de Stalin al antisemitismo y para la ejecución de un buen número de altos jefes comunistas judíos. En medio de esta purga, similar a la del 36-38, comienza en junio de 1950 la guerra de Corea, pasando a depender los países socialistas directamente de Moscú, al ser necesario presionarles para conseguir que aumente la producción de la industria pesada y los productos de consumo. Este largo y ancho período de pesadilla finaliza en 1953 al, por un lado, acabar la guerra de Corea, por otro, morir Stalin en el mes de mayo y, finalmente, anunciarse al mundo que la Unión Soviética tiene la bomba de hidrógeno, pasando a formar parte de las grandes potencias.

La cinematografía soviética, que durante la guerra había llegado a un mínimo de producción —en 1941 se realizan ocho largometrajes para 200 millones de habitantes—, reparó rápidamente los destrozos bélicos en sus estudios y salas de exhibición e intenta volver a su época de esplendor; pero los mejores años de Eisenstein, Pudovkin, Dovjenko, Dziga Vertov, Marc Donskoi y los hermanos Vassiliev quedan lejanos y separados por el fuertísimo control a que, ahora, es sometida la creación artística. En 1946 se publica en *Pravda,* para justificar la prohibición de la segunda parte de *Ivan el terrible,* una dura crítica contra las últimas producciones, especialmente de Eisenstein y Pu-

dovkin, que viene a significar el punto final de esta generación a la que ya no se dejará trabajar con tranquilidad y que, salvo los casos de Dovjenko y Donskoi, que será el único que consiga desarrollar progresivamente su obra hasta la actualidad —a excepción de la prohibición, y posterior destrucción del negativo, por Stalin, de *La ley de la gran tierra* en el 48—, no volverán a realizar ningún trabajo de auténtico interés.

Por el minucioso control y censura a que es sometida la producción —que en el 47 había alcanzado la cifra de 27 largometrajes de ficción anuales— durante estos años de posguerra decrece progresivamente el número de películas que se realizan —17, 16 y 15 largometrajes, respectivamente, en los años 48, 49 y 50, llegando a seis en el 51— así como su calidad. La totalidad de los films producidos en esta época, teniendo como característica común la abundancia de medios con que son realizadas, pertenecen a tres géneros muy definidos: el bélico, el biográfico y el de adaptaciones de obras de los grandes clásicos rusos, por los que se glorifica a alguna personalidad militar de la pasada guerra o a algún famoso intelectual soviético. Esto dio origen a un estilo, muy característico, que, después de la muerte de Stalin, se llamó «del culto a la personalidad», que domina completamente la producción del período stalinista y que sólo ha dado origen a una gran obra, *Ivan el terrible,* de Eisenstein, cuya segunda parte será prohibida y secuestrada durante diez años por la refinada crítica que encierra contra los métodos gubernativos de Stalin. Estas películas están realizadas, las menos, por los restos de la famosa generación del período mudo —Dovjenko *(Mitchurin,* 49) y Pudovkin *(Almirante Nakhimov,* 46) son los que más trabajan— y por una nueva generación que había comenzado con el sonoro, en la década de los treinta, cuyos nombres más significativos son: Boris Barnet *(Las páginas de la vida,* 48), Fridrikh Ermler *(Remolino decisivo,* 46), Sergei Guerassimov *(La joven guardia,* 48), Grigory Kosintzev *(Pirogov,* 47), Vladimir Petrov *(La batalla de Stalingrado,* 49), Ivan Pyriev *(Cosacos de Rouban,* 50), Yuly Raizman *(El caballero de la estrella de oro,* 51), Mijail Romm *(Almirante Ouchakov,* 53), Alexandre Stolper *(La historia de un verdadero hombre,* 48), Mijail Tchiureli *(La caída de Berlín,* 50), Sergei Yutkevick *(Prjevalsky,* 52), que hoy aún continúan trabajando.

## El deshielo

En mayo de 1953 muere Stalin, pero serán necesarios casi cinco años para que las consecuencias se dejen sentir y tome cuerpo el proceso de destalinización. Inmediatamente después el poder pasa a manos de Malenkov, Molotov, Beria, Bulganin y Kructchev. El primero en

desaparecer es Beria, que es ejecutado en diciembre, terminando el reinado de la policía secreta, revelándose que el complot de los médicos había sido inventado por ella, al tiempo que se condena el antisemitismo y aumenta la libertad intelectual.

En junio de ese mismo año tienen lugar en la RDA las primeras manifestaciones obreras y en el círculo polar ártico los prisioneros de un campo de trabajo forzado atacan a sus guardianes y se hacen dueños de la situación. Malenkov reprime estas revueltas pero con métodos menos duros que los empleados por su antecesor. En el proyecto del plan quinquenal que hace para el 56-60 daba mayor importancia a los problemas agrarios y a los de la vivienda que a la industria pesada, al tiempo que planteaba el descenso de la presión económica a que estaban sometidos los países socialistas. Pero, considerándose que el proceso de destalinización no podía ir tan deprisa, Malenkov se ve obligado a dimitir en febrero del 55.

En mayo del 55 se firma el Pacto de Varsovia entre la Unión Soviética y los países socialistas. Es un pacto de alianza que nace como respuesta al rearme de la República Federal Alemana y a la creación de la OTAN. Aunque en el pacto de Varsovia los soviéticos siguen teniendo la supremacía, mejoran las condiciones de los restantes países firmantes, existiendo un notable aumento de igualdad jurídica. Yugoslavia es el único país socialista que no firma el Pacto pero, poco después, Kructchev hace un viaje a Belgrado para entrevistarse con Tito, comenzando la reconciliación. En el verano del 56, Molotov, que no estaba de acuerdo con esta medida, dimite.

Esto conduce a que Kructchev quede solo en el poder con Bulganin, último de los viejos bolcheviques, reducido a mera figura decorativa, y a que el 25 de febrero de 1956, en el transcurso del XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética detalle, a lo largo de un importantísimo discurso, los crímenes cometidos por Stalin durante los años que estuvo en el poder. A partir de este momento comienza a existir una libertad mucho mayor, tanto intelectual como política. Los jefes de los partidos comunistas nacionales, que tanto habían sido perseguidos y criticados, empiezan a acercarse, en la medida de lo posible, al poder; comenzándose a pensar, en los países socialistas, en la posibilidad de poder construir el socialismo a su manera. Pero esto lleva a los sangrientos sucesos de octubre del 56 en Budapest y Polonia para frenar un deshielo demasiado rápido para los deseos de Kructchev.

La cifra de producción de largometrajes de ficción, que en el 52 había sido de 18, sube a 38 en el 54 y a 85 en el 56, para seguir ascendiendo hasta 135 en el 61, estabilizándose, en años sucesivos, en una

media de 120 anuales. Este es el primer fruto, junto al progresivo incremento de la calidad, del proceso de descentralización, primer paso adelante en la lucha contra el burocratismo que había ahogado al cine durante estos años. La cinematografía pasa a depender del Ministerio de Cultura, los directores de los estudios tienen una mayor, y casi completa, autonomía y la censura abre la mano. Esto permite que una larga serie de diplomados en el VGIK —la Escuela de Cine de Moscú— puedan, finalmente, debutar.

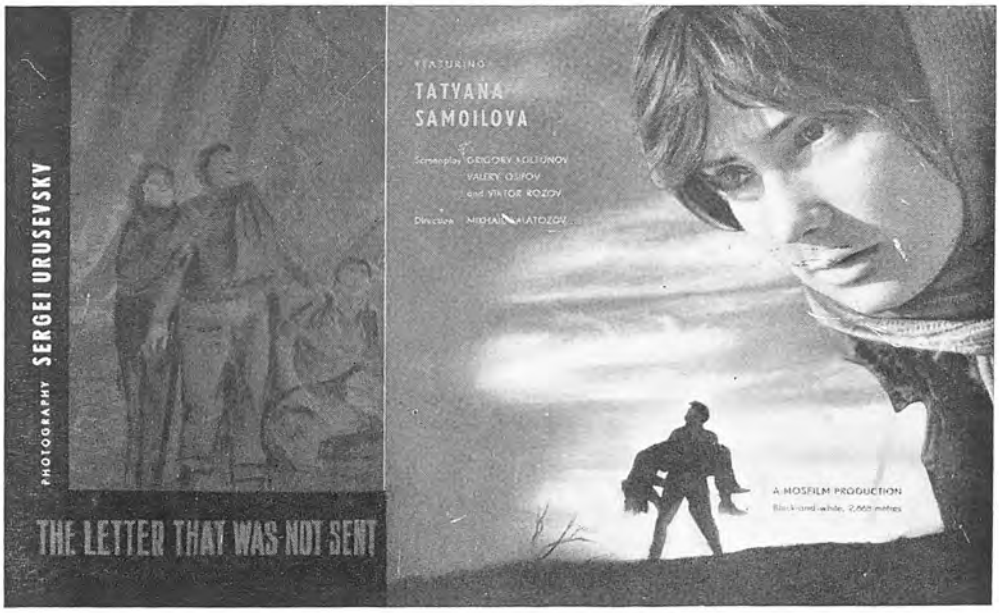
Pero en la larga lista de películas que desde *El 41* (Grigory Tchujrai, 1956), una de las primeras, más famosas y premiadas obras nacidas con el deshielo, hasta *Andrei Rubliev* (Andrei Tarkovsky, 1966), al parecer una de las mejores películas soviéticas pero que hoy continúa prohibida, la gran mayoría realizadas por nuevos realizadores, no se puede encontrar nada equivalente a ese nuevo tipo de cine, a ese «nuevo cine», que a partir de 1959 aparece tanto en Occidente como, con algún año de retraso, en los restantes países socialistas. Por el contrario, en estas películas soviéticas aparecen las características de un estilo que, al ser impuesto o copiado en esos otros países socialitas, da como resultado las peores y más falsas obras que se realizan en estos años. Es un estilo que podría caracterizarse por dos expresiones: «el héroe positivo», que definiría al protagonista, y «el realismo socialista», que reflejaría el tono y la estructura de las obras.

En el Primer Congreso de Escritores Soviéticos, realizado en 1934, se define el realismo socialista como: «La representación verdadera de la realidad cogida en su dinámica revolucionaria», por aplicación de la definición de estética marxista de Lenin —«toda obra de arte debe ser reflejo de la realidad»— entendida en su más baja acepción. Y, desde esa misma fecha, con el segundo plan quinquenal, coincidiendo con los comienzos del sonoro, entra en vigor el realismo socialista y, desde entonces, dirige la totalidad de las realizaciones artísticas soviéticas. Pero con el deshielo se agudizan sus defectos pasando a convertirse en un realismo que, por ser excesivamente riguroso en lo particular, pasa a ser un naturalismo que desvirtúa los aspectos generales. Por otro lado se hace un desesperado intento por volver al estilo de la época dorada del mudo, sin considerar que los años transcurridos y la llegada del sonoro no le hacen vigente, teniendo la gran mayoría de las películas soviéticas de estos años una grandilocuencia fuera de lugar que las da un aspecto de falsedad. Finalmente, por influencia del neorrealismo italiano, del que no han sabido ver sus virtudes —una nueva forma de concebir la interpretación, el aprovechamiento del factor interpretación, el rodaje en exteriores, la falta de elementos que dramaticen la historia, etc.— aparece ese sentimentalismo, existente en una

DON QUIXOTE
AFTER CERVANTES
WITH
Nikolai Cherkassov
AND
Yuri Tolubeyev
A LENFILM PRODUCTION

AFTER SHAKESPEARE'S TRAGEDY
WITH
Irina
Skobtseva
AND
Sergei
Bondarchuk
Screenplay
and direction
SERGEI YUTKEVICH
Camera
YEVGENI ANDRIKANIS
A MOSFILM
PRODUCTION
OTHELLO

The Lady with the Dog
AFTER A CHEKHOV STORY
Screenplay and direction IOSIF KHEIFITS
WITH
IYA SAVVINA
AND
ALEXEI BATALOV
Camera ANDREI MOSKVIN and DMITRY MESHIUYEV
A LENFILM PRODUCTION. Black-and-white, 2,450 metres
Winner of the "Best Participation in the Festival" prize for high human values and exceptional quality at the 1960 International Festival in Cannes.


PHOTOGRAPHY SERGEI URUSEVSKY
THE LETTER THAT WAS NOT SENT
FEATURING
TATYANA
SAMOILOVA
Screenplay GRIGORY KOLTUNOV
VALERY OSIPOV
and VIKTOR ROZOV
Direction MIKHAIL MATOZOV
A MOSFILM PRODUCTION

gran cantidad de sus obras, que en su momento no fue completamente advertido, que acaba de enturbiar las historias. En este ambiente se desarrolló el «héroe positivo» que, por un lado, aparece con el mismo orgullo y fuerza de los héroes revolucionarios pero que, por otro, al enfrentarse no con grandes empresas sino con problemas domésticos y amorosos, tendrá ese tono romántico, que es una de las características principales de las obras de este período; será un personaje de laboratorio, químicamente bueno, incapaz de una reacción que no haya analizado previamente y, por lo tanto, falso.

Desde este momento debutan anualmente un número de directores que oscila alrededor de la decena y que, salvo los mejores, pronto serán atrapados por el conformismo de la producción media, y éstos, difícilmente, casi con continuas obstaculizaciones y prohibiciones, conseguirán desarrollar su obra, viéndose obligados a trabajar, la mayoría de las veces, en grandes producciones, que tardan mucho tiempo en realizar, en las que difícilmente pueden expresarse.

En el 53 debuta Vladimir Bassov con *La escuela del coraje;* en el 55 Alexandre Alov y Vladimir Naumov con *Atormentada juventud,* y Lev Kulidjanov que, con Iakov Seguel, realizará en el 57 *La casa donde vivo;* en el 56 Mijail Chveitzer con *Los padres extraños,* Marlen Khutziev con *Primavera en la calle Zarentchnaia* y Grigory Tchujrai con *El 41;* en el 59 el actor Sergei Bondarchuk con *El destino de un hombre;* en el 60 Igor Talankine que, con Georgy Danelia, hace *Serioja,* y en el 61 Andrei Tarkovsky con *La infancia de Ivan.* Al tiempo que realizadores que después de la guerra habían permanecido inactivos vuelven a trabajar, como Lev Arnchtam *(Romeo y Julieta,* 55), Sergei Vassiliev *(Los héroes de Chipka,* 55), Grygory Kozintzev *(Don Quijote,* 57) y Efim Dzigan *(Djambul,* 53). O consagrados, que habían trabajado incansablemente, consiguen realizar proyectos que habían permanecido parados durante años: Sergei Guerassimov *(El Don apacible,* 57), Mijail Kalatozov *(Cuando pasan las cigüeñas,* 57), Iossif Kheifitz *(La dama del perrito,* 60), Yuly Raizman *(El comunista,* 58), Mijail Romm *(Nueve días de un año,* 62), Sergei Yutkevitch *(Otelo,* 56). Mientras que Marc Donskoi, el mejor realizador soviético vivo, convertido en uno de los grandes clásicos, continúa su obra con *La madre* (1954), *Eso se paga muy caro* (1956), *Thomas Gordeiev* (1959), *Buenos días, niños* (1962) y *El corazón de una madre* (1965).

Pero salvo la obra de Donskoi, único superviviente de los grandes directores del período mudo soviético —Eisenstein había muerto en el 48, Pudovkin muere en el 53, Dziga Vertov en el 54, Dovjenko en el 56 y los hermanos Vassiliev en el 46 y el 59—, que al tratar únicamente el mundo precomunista o el rural consigue sobreponerse, en gran me-

dida, a las censuras políticas y realizar una obra personal con una estética propia; las restantes, sean realizadas por directores reincorporados, revitalizados o nuevos, no consiguen escapar de esos dos grandes apartados a que se puede reducir la casi totalidad de la producción de estos años: adaptaciones de grandes clásicos soviéticos, junto a los que es admitido Shakespeare, e historias sentimentales, teniendo como fondo, más o menos lejano, la segunda guerra mundial, sobre el esquema «chica sencilla se enamora de chico de gran corazón que ha de irse a la guerra a combatir al fascismo», del que se han hecho, y se siguen haciendo, todas las variaciones imaginables, pudiendo entrar en este apartado las más famosas y «renovadoras» películas de estos años. Y aunque se intentan fríos avances estéticos, principalmente por los realizadores maduros que, curiosamente, son los que tienen una mayor libertad, sólo se consiguen, o delirios técnicos como los de Kalatozov, cuyo máximo exponente es *Soy Cuba* (1964), que, aunque estando rodada en coproducción con Cuba, podría pensarse que está realizada para falsear la fuerza de la revolución cubana o para rodar los planos más largos, complicados e inútiles de la historia del cine, o falsos intentos de crear unas estructuras narrativas distintas, como hace Yutkevitch en *Lenin en Polonia* (1965), quedándose en una demostración de que «Lenin también era humano». Quizá el punto máximo del estilo artificial, retórico y romántico que se ha creado sea *Cielo despejado* (Tchujrai, 61), donde a las tradicionales escenas sentimentales, los grandes planos y las inmensas grúas, se suma una simbólica representación de la muerte de Stalin a base de un río que se deshiela por la llegada de la primavera. El único atractivo de la producción cinematográfica soviética reside en las películas de tono medio, fuera de cualquier pretensión renovadora, en simples adaptaciones de clásicos o en las más románticas historias sentimentales, y consiste en una evidente habilidad narrativa, en unas construcciones muy peculiares, que se repiten incesantemente, pero que se emplean con eficacia, en la compenetración existente entre directores y actores, características que se encontraban, en otra medida y con otro tono, en las producciones norteamericanas de hace unos años, que han dado una serie de películas como *Hamlet* (Kozintsev, 64), *La balada del soldado* (Tchujrai, 60), *Paz al que llega* (Alov y Naumov, 61), *Introducción a la vida* (Talankine, 63), etc., de bastante interés.

### Ultima etapa

En 1964 la producción llega a un punto máximo: se realizan 145 largometrajes y debutan 20 realizadores; pero continúan existiendo las mismas, o muy parecidas barreras, que impiden su normal desarro-

llo. En el 63 Marlen Khutziev realiza *Tengo veinte años,* en la que se cuenta una historia actual: un grupo de jóvenes, a punto de finalizar sus respectivas carreras, encuentra dificultades para situarse en la sociedad, dentro de un tono documentalista de rodaje en plena calle que, indudablemente, supone un chorro de aire renovador. Pero el 8 de mayo de ese mismo año Kructchev, durante una reunión ante miembros del partido, el gobierno, artistas y escritores, habló largamente de esta película, de la que se había hecho proyectar todo el material realizado hasta ese momento, diciendo, entre otras cosas: «¿Son acaso éstos los jóvenes que ahora junto con sus padres construyen el comunismo bajo la dirección del Partido? ¿Acaso son éstos los jóvenes en los que el pueblo puede tener confianza para el futuro? ¿Es posible que el pueblo pueda creer que serán estos jóvenes los herederos de las grandes conquistas de la generación anciana, que ha consumado la revolución social, construido el socialismo y defendido con las armas en combates encarnizados contra las hordas fascistas, y ha creado los presupuestos materiales y espirituales para la construcción de la sociedad comunista? No, la sociedad no puede tener confianza en gente de este género: ésos no son combatientes y transformadores del mundo, sino personas moralmente raquíticas, precozmente aviejadas, privadas de grandes finalidades y grandes vocaciones. Los autores del film orientan a los espectadores hacia sectores de la juventud que no son aquellos verdaderos hacia los cuales sí deberían orientar; nuestra juventud soviética, en su vida, en su trabajo y en su lucha continua aumenta las tradiciones heroicas de las precedentes generaciones, que han demostrado su gran dedicación a las ideas del marxismo-leninismo tanto en las cosas de la edificación pacífica como en los frentes de la guerra patriótica.» Y la película, que no llega a ser una gran obra porque aún conserva muchos de los tics de la época anterior, está prohibida durante dos años y apenas tendrá continuidad.

Cuando, una vez levantada la prohibición, *Tengo veinte años* se proyecta en el Festival de Venecia de 1965, obtiene uno de los premios, pero resulta muy significativo el hecho de que la representación de la Unión Soviética estuviese compuesta además por *Guerra y Paz,* de Sergei Bondartchuk, y *Fidelidad,* del debutante Peter Todorovski, ambas realizadas posteriormente; lo que prueba que el posible nuevo camino ha sido, una vez más, borrado por las adaptaciones de los clásicos y el tradicional romanticismo. Sólo tiene una mínima continuidad en *Erase una vez un viejo y una vieja* (Tchujrai, 64) y *Me paseo por Moscú* (Danelia, 65), aunque sin las preocupaciones políticas de aquélla, y, más recientemente, por *Tu contemporáneo* (Raizman, 67) y *Lluvia de julio,* última obra de Khutziev, donde se desarrolla amplia-

mente esta línea, que han tenido dificultades pero que han conseguido salvarlas.

Mientras el grueso de la producción continúa dedicado a las grandes superproducciones adaptación de obras clásicas: *Las estrellas del día,* de Igor Talankine (1967); *La borrasca,* de Vladimir Bossov (1966); *Ana Karenina,* de Alexandre Zarkhi (1967); *Guerra y Paz* (64-67), etcétera. Con *Guerra y Paz,* según la famosa novela de Leon Tolstoi, rodada en color, 70 mm. y fabulosos medios, sus cuatro partes, sus más de ocho horas de duración y su primer premio en el Festival de Moscú del 65, culmina este género que tanto se ha cultivado por la gran absorción de mano de obra que supone, las mínimas dificultades políticas que plantea y los grandes beneficios económicos que produce, así como una mayor facilidad para su venta en el extranjero, y que sólo indica la profunda crisis, tanto intelectual como económica, en que se puede encontrar una industria cinematográfica, tanto si está basada en métodos socialistas como capitalistas. Pero quizá lo peór de este clásico género soviético sea la gran influencia, superior al de otros por las ventajas señaladas, que ha tenido en los países socialistas: ha sido una de las principales vías por que ha muerto el cine polaco —aunque allí se hayan realizado las dos únicas superproducciones importantes— y ha aparecido, peligrosamente, en Hungría y Yugoslavia.

La totalidad de las películas citadas hasta ahora se han realizado en los estudios cinematográficos rusos, de Moscú o Leningrado, o ucranianos, de Kiev, pero no hay que olvidar que cada una de las quince repúblicas que constituyen la URSS tiene, por lo menos, un estudio y que desde el comienzo del «deshielo» trabajan, a mayor o menor ritmo, continuamente. Aunque en este caso se tropiece con una barrera, por hoy prácticamente infranqueable, de falta de información, a través de algunas películas presentadas a los últimos festivales internacionales se ha podido comprobar que, actualmente, lo mejor y más interesante de la producción soviética se realiza en las más lejanas y desconocidas repúblicas, dentro de un clima de producción que, en algunos casos, es cercano al de las nuevas obras realizadas en los restantes países: es un cine hecho por nuevos directores, con una temática que se aparta completamente de la tradicional, dentro de unas bases de producción económicamente bastante limitadas.

Seguramente la producción de Georgia es la más conocida al haber nacido en esta república algunos de los más famosos realizadores actuales soviéticos —Kalatozov, Khutziev, Danelia, etc.— y porque desde el 56 se realizan continuamente obras de interés. En 1956 Rezo Techkheizé y Terguiz Abuladzé dirigen *El asno de Magdala,* narrando una historia de costumbres apoyándose en el paisaje y mediante una es-

tructura naturalista; el segundo hace *Los hijos de otra* (58) y *Yo, la abuela Iliko e Ilarion* (63), siempre dentro de las mismas características, y el primero *El padre del soldado* (60), en cuya última parte reaparece la temática enraizada con la guerra. Pero la más famosa es *La sombra de nuestros antepasados olvidados* (64), de Serge Paradjanov, con una personal estructura en la que se mezclan extrañas tradiciones cercanas a la brujería con un inspirado tratamiento del color, que recientemente ha terminado *Los frescos de Kiev,* rodada íntegramente en Ucrania. Finalmente *La caída de las hojas* (67), de Otar Ioseliani, dentro de sus inimitables características, recuerda, por el tono humorístico con que se trata una historia de adolescentes, a algunos de los primeros intentos de la nueva ola checa, aunque sin su tono intelectual y con un evidente primitivismo narrativo.

De las restantes repúblicas, cuya producción es prácticamente desconocida en Occidente, conviene señalar Armenia por *Hola, soy yo,* de Frunze Dovlation, y *El triángulo,* de Genrich Maljan; Lituania, por *Crónica de un día,* de Zhelakia Vichus; Urbekistan, por *Ternura,* de Aglo Ishanchogztaev, y Krighisistan, por *El primer maestro,* de Andre Mikhalkov-Kontchalovski. Todas estas obras, siendo muy discutibles, salvo quizá *El primer maestro* y *La caída de las hojas,* donde los elementos que aparecen dispersos y de forma incompleta en las demás aquí han sido llevados hasta sus últimas conclusiones, tienen interés, del que hay que restar una fuerte dosis de exotismo, por lo insólito de su existencia y la peculiaridad de sus estructuras narrativas; ninguna de ellas es una gran película pero, sin embargo, tienen esa vitalidad, que siempre ha faltado en el cine soviético de estos últimos años, que hace pensar que, si de algún lado ha de surgir la renovación de esta cinematografía, no puede ser de otro que de estas desconocidas repúblicas.—AUGUSTO MARTÍNEZ TORRES *(Larra, 1. MADRID).*

## RAFAEL SOTO VERGES: UNA REANUDACION NECESARIA EN LA POESIA ESPAÑOLA

La aparición, a finales de 1967, del segundo libro de poemas de Rafael Soto Vergés, pone, como es obvio, de actualidad el nombre de este poeta gaditano que (rara actitud entre nosotros) ha dejado transcurrir casi diez años entre la publicación de sus dos primeras obras líricas. A primera vista pudiera parecer que se trata de una crisis creadora, y que el poeta no ha publicado por falta de materiales