

La Seducción de la Imagen

El cine soviético y la creación del héroe

Por [Miguel Vázquez Liñán](#)

Número 28

El cine soviético funcionó en la Guerra Civil Española. Los héroes socialistas se hicieron populares entre las masas de trabajadores y milicianos [...] Chapáev aportaba la solución soviética que había llevado consigo la formación del glorioso Ejército Rojo, que la propaganda se encargaba de exaltar como uno de los factores clave de la construcción del socialismo.

Salgo del cine. Acabo de tragarme una de esas piedras de Hollywood llamada Daño colateral (Collateral Damage, EE.UU., 2001), con Arnold Schwarzenegger (Gordy Brewer) en su habitual papel de Salvador del mundo. ¡Arnold, lo conseguirás, llegarás a presidente!... Suelo ir a ver estas películas en las que los norteamericanos rescriben la historia, para luego poder, en artículos como éste, despedazarlas. En esta ocasión, Arnaldito nos salva de los colombianos malos ante la pasividad de un gobierno norteamericano que no es capaz de intervenir en Colombia... ¡Qué haríamos sin ti Arnaldo! Es, sin duda, una llamada al intervencionismo hecha desde las cavernas ultrareaccionarias de Hollywood. En fin... lo de siempre.

Afortunadamente, ya hay muchos trabajos, algunos realmente buenos, sobre el uso propagandístico del cine norteamericano. Durante la Guerra Fría, y hasta nuestros días, hablar del cine que se realizaba en la Unión Soviética implicaba la asociación directa con el término propaganda, entendido desde el punto de vista anglosajón, es decir... negativo. Los soviéticos eran los malos, y lo usaban todo, incluido el cine, para dominar nuestras mentes. Cuando vemos los caracteres cirílicos en la pantalla... comienza el terror: ¿de qué querrán convencernos esta vez?

Obviamente, gran parte del cine hecho en la Unión Soviética (no todo, ni en todos los momentos) tuvo un objetivo propagandístico, de educación política, y gracias a ello tenemos cintas imprescindibles como El acorazado Potiomkin, Los marineros del Kronstadt o Chapáev, el entrañable guerrillero rojo de la Guerra Civil que siguió a la Revolución de Octubre, que luego fuera objeto de tantos chistes populares (los rusos también ríen). Y es precisamente a esa época de formación del héroe a través, ya dentro de la doctrina del realismo socialista, de los medios de comunicación (incluyendo, por supuesto, el cine), a la que me voy a referir. Para ser exactos, comentaré algunos ejemplos de la producción cinematográfica de la década de los treinta, producciones que fueron exportadas con claros objetivos propagandísticos y de difusión del modelo de estado soviético, a diversos países del mundo, concretamente trataremos el caso español que, durante su Guerra Civil (1936-1939),

fue blanco de pruebas de la Segunda Guerra Mundial (y no sólo en cuestiones de propaganda). Pero antes, algunas consideraciones generales...

La Unión Soviética utilizará al cine como arma de propaganda desde sus inicios. Grandes cineastas de la talla de Einsestein pondrán su arte al servicio de fines propagandísticos en clásicos como *El acorazado Potiomkin*, y el cine documental formará parte principal del esquema propagandístico leninista:

El cine soviético bajo sus múltiples aspectos: arte, gran industria, propagandista y agitador de masas, es una creación de la Gran Revolución de Octubre, del genio de Lenin y Stalin¹.

La función educadora del cine también fue tomada en cuenta por Stalin:

El cine ayuda a la clase obrera y a su partido a educar a sus trabajadores en el espíritu del socialismo, a organizar a las masas para la lucha por el socialismo, a elevar su nivel de cultura y su capacidad de lucha política².

El cine soviético de los años treinta está dentro de la corriente del realismo socialista que caracteriza la época. Es un cine vigilado, dirigido y educador, que sigue una línea perfectamente definida:

Dentro de estos márgenes, el cine del *realismo socialista* empieza a moverse entre dos poderosos polos de atracción: la exaltación del héroe positivo individualizado y el canto apologético a la máquina como símbolo del desarrollo industrial³.

Esta exaltación del héroe estaba muy relacionada, por un lado, con el aspecto educador de la propaganda soviética, es decir, el héroe era, además, un maestro, un ejemplo a seguir, un modelo de vida; y por otro lado está el culto a la personalidad que la propaganda se encargó de magnificar hasta el máximo en los años treinta. Además, símbolo y resultado de la política staliniana fue la máquina, en concreto el tractor como signo de la mecanización del campo y resultado de los planes quinquenales, fue protagonista de películas, carteles y obras literarias. La conjunción hombre-máquina es uno de los temas preferidos de la propaganda soviética de esos años.

Fruto de esta gran presión ideológica surgirán filmes, algunos de gran calidad, que llegarán a España durante la Guerra Civil y que serán utilizados como propaganda tanto en los frentes como en la retaguardia.

Esta orientación realista, que contrasta con el genio innovador que caracterizó a los primeros años de cine soviético, se hace oficial en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos de 1934, que afirmará el contenido social y de apoyo a la construcción del socialismo. El culto a la personalidad llevará al cine soviético a crear

protagonistas ideales, verdaderos maestros y directores de masas, cuya conducta se convertirá en ejemplo a imitar, como el ya citado Chapáev, tan conocido por los combatientes españoles. La influencia tanto formal como de contenido del cine de Alexander Dovzhenko es irrefutable:

En un paralelismo evidente con el Hombre Nuevo prometido en el viejo Testamento y tan insistentemente presentado como paradigma en las epístolas de Pablo de Tarso, los héroes soviéticos de los films de Dovzhenko son con frecuencia conversos, gentes para las cuales ha nacido una nueva evidencia⁴.

Este hombre nuevo, creador de un estado socialista que lleva al ser humano a realizarse en un mundo igualitario y de continuo progreso, vendrá implícito en las cintas importadas por las distintas asociaciones y distribuidoras españolas.

Algunos títulos soviéticos, (todos ellos fueron proyectados en España durante la Guerra Civil) fueron *El acorazado Potiomkin*, *Los marineros del Kronstadt*, *Chapáev*, *La línea general*, *Amor y Odio*, *La tierra*, *El circo*, *Las tres canciones de Lenin*, *Octubre*, *La juventud de Máximo*, *El carnet del partido*, etc. Por su repercusión propagandística, prestaremos especial atención a las dos cintas más distribuidas durante la guerra: *Chapáev* y *Los marineros del Kronstadt*.

Chapáev, también presentado en España como Chapáev, el guerrillero rojo, es una adaptación de Serguei y Georgi Vasíliev sobre la novela del mismo nombre de Dimitri Furmánov. Producida por Lenfilm en 1934, cuenta la historia del guerrillero Chapáev durante la Guerra Civil Rusa, desde la óptica del realismo socialista. Está dentro de la concepción socialista del culto a la personalidad, y "acierta a combinar la indispensable humanización del protagonista con una hábil dosificación de la propaganda política". Estamos ante el primer gran héroe cinematográfico del realismo socialista. En la película se exalta la integración en el ejército regular de un guerrillero (Chapáev), que pasa a trabajar bajo la tutela política, en colaboración con el comisario político.

Con esta temática, casi sobran comentarios. La figura del guerrillero, la Guerra Civil Rusa, el comisario político, la integración en tropas regulares,... Todos estos temas estaban presentes como problemas de primer orden en la guerra de España. Chapáev aportaba la solución soviética que había llevado consigo la formación del glorioso Ejército Rojo, que la propaganda se encargaba de exaltar como uno de los factores clave de la construcción del socialismo. De todas formas, la película solía ir precedida de una explicación de las conclusiones que debían ser sacadas de un filme eminentemente pedagógico; aunque a veces no se entendiera de la forma "adecuada":

Nosotros montábamos sesiones de cine tanto en las plazas (una pared blanca servía de pantalla), como en una iglesia que por milagro estuviera intacta, como en los comedores. Los anarquistas adoraban a Chapáev. Después de la primera tarde, quitamos el final de la película: los combatientes jóvenes no podían aceptar la muerte de Chapáev. Decían: ¿Para qué combatir si los mejores mueren? Stefa traducía el texto; a veces la interrumpían exclamaciones como: ¡Viva Chapáev! Recuerdo que una vez un anarquista gritó: ¡Muera el comisario!; y todos aplaudieron. (...) Los campesinos veían Chapáev con otros ojos. A menudo, después de la sesión, se acercaban a mí y daban las gracias al comisario ruso que prohibía la requisita de cerdos, y pedían que le escribiera sobre los desórdenes que había en el pueblo: para ellos, la película era un noticiario y estaban convencidos que tanto Chapáev como Furmánov vivían aún en Moscú⁶

La prensa recogía a menudo el nombre de Chapáev, que también dio título a una compañía. El filme soviético levantaba la moral, aportaba un ejemplo de cómo la figura del guerrillero seguía siendo importante dentro del ejército y cómo la organización del mismo se hacía fundamental.

Los marineros del Kronstadt (My iz Kronstadta) es un largometraje dirigido por Efim Dzigán en 1936 que fue, junto a *El Circo*, la cinta más vista en el año de su producción, con 23 millones de espectadores, según cifras soviéticas⁷. Una vez más, el escenario es la Guerra Civil Rusa. El ejército blanco capitaneado por Yudénich ataca Petrogrado, que es defendida en el mar épicamente desde la antigua fortaleza de Kronstadt.

La defensa de Madrid fue mil y una veces comparada con la de Petrogrado. Los comunistas usaron esta comparación para alentar a las masas sobre la necesidad de seguir el ejemplo soviético. La URSS había conseguido acabar con la reacción y resistir en peores condiciones que los republicanos españoles. Era posible resistir y entrar pacíficamente a la construcción de un mundo nuevo. Ni siquiera había que inventarlo; la Unión Soviética ya lo había hecho:

Me parece conveniente, al iniciar mi conversación con vosotros, extraer las enseñanzas de la película que acabáis de ver, porque *Los marineros del Kronstadt* no es (todos lo sabéis bien), una película más, como tantas otras que acostumbramos a ver cuando vamos al cine en un momento de distracción después del trabajo, después de la lucha. Habéis visto una película que es un episodio de la vida vivida durante la guerra civil en Rusia, hoy la Unión Soviética. La importancia de la película consiste en que, posiblemente, vosotros vais a vivir también prácticamente escenas de esa película que acabamos de contemplar⁸.

Una vez más, Ehrenburg cuenta la reacción de los milicianos ante la proyección de la película:

Los milicianos consideraban de una manera muy peculiar la película *Los marinos del Kronstadt*. Cuando el marinero con la piedra al cuello lanzaba al mar su guitarra, sonaron unas risas: los espectadores no podían creer que arrojaran a los marineros al mar. Cuando salió del agua el único superviviente, rieron con aprobación: sabían por anticipado que se salvaría y esperaba que emergieran los demás. Se dejaba sentir la despreocupación que reinaba aún entre los catalanes en el otoño de 1936⁹.

El cine soviético funcionó en la Guerra Civil Española. Los héroes socialistas se hicieron populares entre las masas de trabajadores y milicianos, al igual que hoy Mel Gibson es el nuevo héroe de Vietnam en *We were soldiers*, otra de estos intentos por rehacer aquella guerra... (en la película los americanos ¡ganan!). Si nos vamos al fondo de la cuestión, la diferencia no es relevante... piénsenlo.

Notas:

¹ *La URSS en Construcción*, nº1, 1938.

² *Ibidem*

³ Heredero, C. F. (1988). Cine soviético (1928-1962). *Del ocaso de las vanguardias al eclipse de la primavera*. en VV.AA. *El cine soviético de todos los tiempos* (1924-1986). Valencia: Filmoteca de la Generalitat valenciana, 308.

⁴ *Ibidem*, 305.

⁵ Heredero, C. F. (1988). *op.cit.*, p.308.

⁶ Ehrenburg, I. (1986). *Gentes, años, vida*. Barcelona: Planeta, 203.

⁷ Cfr. *La URSS en Construcción*, nº1, 1938.

⁸ Díaz, J. (1978). *Tres años de lucha*, 2. Barcelona: Laia. 21.

⁹ Ehrenburg, I. (1986), *op.cit*, 204.