

### 3. *EL CÍRCULO DEL PODER.* PROPAGANDA Y REPRESIÓN EN LA UNIÓN SOVIÉTICA DE STALIN

*Julio Montero*

Universidad Complutense de Madrid

Al finalizar la II Guerra Mundial la Unión Soviética era un gigante con serias dificultades. Se había anexionado 684.000 kilómetros cuadrados con más de 24 millones de habitantes. Sus tropas ocupaban zonas de Alemania, Austria, Finlandia y la provincia china de Manchuria. Sin embargo, era un país agotado por la guerra y que continuó –de alguna manera–, internamente, en pie de guerra. La construcción de la potencia soviética exigió grandes sacrificios desde 1927, cuando Stalin subió al poder. En 1945 la posición relativa del país era infinitamente mejor en el panorama internacional, pero el mantenimiento de esta preeminencia lo pagaron la población, la cultura y la sociedad soviéticas a un alto precio.

#### 3.1. **Los motivos de una elección**

La opinión de los críticos cinematográficos sobre *El Círculo del poder* no fue, en términos generales, muy positiva. La película de Andrei Konchalovski, estrenada en España en 1991, aportaba como factor fundamental en su promoción comercial, el ser la primera rodada en el Kremlin y en las dependencias del KGB. No era lo que

suele entenderse como una aportación fundamental al cine como fenómeno estético. Otra cosa es el intento de reconstrucción histórica que se realiza.

A este respecto, y prescindiendo de los resultados hay que afirmar que este empeño no se agota en la realidad de las localizaciones. Los deseos de los realizadores al pretender retratar una época no aseguran su fidelidad desde luego; pero hay que subrayar que algunas de las críticas<sup>66</sup> que recibió la película fueron exageradas. En realidad se trata más de explicar una realidad –la construcción de la imagen de Stalin por la propaganda y la represión– que de describir filmicamente una época. Aunque el discurso cinematográfico no es efectivo, sí tienen interés para nosotros otros aspectos.

### 3.1.1. *La importancia de la propaganda política en el estalinismo*

Tras este preámbulo, puede adivinarse fácilmente que la elección de la presente película no responde a criterios de estética cinematográfica. Tampoco a otros de carácter coyuntural: no hay en la actualidad ningún motivo que permita suponer una vuelta a los procedimientos políticos que se describen en ella. El interés en la proyección, aquí y ahora, de este film es bien concreto. En este ciclo era preciso dedicar un espacio al periodo de gobierno de Josef Stalin en la Unión Soviética. En la medida en que la intensa propaganda política, que caracteriza –en un aspecto– el régimen autocrático señalado, se apoya fuertemente en el cine, parecía oportuno centrarse en este aspecto.

---

<sup>66</sup> “...a duras penas convence al espectador medianamente crítico, y tampoco acierta en su propósito parabólico” (AGUILAR, Carlos: *Guía del video-cine*, Cátedra, Madrid 1997 (6ª edición), p. 284).

Desde este punto de vista tan concreto la película que nos ocupa tenía más interés que otras de mayor altura cinematográfica<sup>67</sup>; pero que enfocaban su relato en aspectos de carácter más amplio, al reconstruir –y explicar y justificar– ese periodo de la historia de la Unión Soviética. En definitiva, no abordaban la propaganda –y la cinematográfica más en especial– como factor fundamental y diferencial.

Esta opción por atender preferentemente la persuasión política de Estado tiene también su justificación. Es verdad que no faltan alusiones circunstanciales en los libros de historia general a la importancia de la propaganda en el régimen estaliniano. Estas se refieren normalmente no a la importancia real en momentos concretos. Suelen ser menciones genéricas a algo no muy claro en sus efectos. Como mucho se señalan algunos ejemplos de manipulación de fotografías y películas. En fin, no suelen pasar de afirmaciones que coinciden básicamente con la importancia que se atribuían los encargados de realizarla. Faltan sin embargo referencias a su importancia real: a su eficacia. Desde luego no es fácil medir ésta, pero es preciso que los historiadores nos planteemos este aspecto fundamental para salir del terreno de las simples e interesadas hipótesis<sup>68</sup>.

---

<sup>67</sup> Bastará pensar en *Quemado por el Sol* (Nikita Mijalkov, 1994), que recrea un caso verídico: el asesinato, en 1936 de un oficial del ejército rojo. La película fue presentada por su director no como una mera recreación; sino como una justificación –precisamente– de la efectividad de la propaganda estaliniana. Sin embargo –y volviendo a nuestro interés específico en esta reunión– no abordaba la utilización del cine como medio de propaganda, ni centraba en este ambiente la creación de la metáfora.

<sup>68</sup> Hemos abordado este tema en PAZ, María A. y MONTERO, Julio, *Creando la realidad. El cine informativo 1895-1945*, Ariel, Barcelona 1999, pp. 376-381.

En este sentido la película que se comenta –con todas las limitaciones señaladas y las que se añadirán enseguida– presenta una novedad: ofrece una interpretación –todo lo limitada que se quiera– de la influencia que ésta ejerció en un caso concreto. El interés del ejemplo que hemos visto se avalora –como intento por parte del director– por una consideración fundamental: el que tiene, como toda película, cada personaje. Y es que, con frecuencia, cada uno es un arquetipo que trasciende, desborda, su propia realidad, aun en el caso de una reconstrucción.

Volviendo al proceso histórico que nos interesa, podría afirmarse que la dictadura estaliniana se apoyó con tanto vigor en la propaganda –continuada, intensa y extensa– como en la represión y, por lo tanto, la primera tiene tanto interés como la segunda para los historiadores y todos aquellos que pretendan entender el régimen soviético de entonces.

Esta perspectiva tiene su justificación teórica. A veces se olvida que también un régimen totalitario ha de conseguir un consenso mínimo para sostenerse. La represión por sí sola no basta para consolidar ni siquiera una dictadura, al menos durante un periodo amplio de tiempo, y es que, como señaló Napoleón, «las bayonetas sirven para todo excepto para sentarse en ellas». En el peor de los casos se ha de recordar que un régimen procura igualmente la máxima economía política en su funcionamiento: y el consenso es más rentable y, probablemente, más *barato* que la represión.

En cualquier caso, los sistemas totalitarios han de intentar una meta más alta en el camino del consenso: la movilización positiva de la mayor parte posible de la gente. No basta la aceptación pasiva si se quiere construir una dictadura burocrática y, menos todavía, en una potencia militar de muy amplia extensión territorial,

malas comunicaciones y gran población. Es preciso construir un amplio núcleo de partidarios firmes y activos, que sostendrán los diversos niveles de consenso: los partidarios pasivos y que, sencillamente, lo soportan sin enfrentarse a él. La reducción al mínimo imprescindible de los enemigos de la situación facilita su aniquilamiento mediante la represión.

### 3.1.2. *Cuando no hay disidencia pequeña*

En este sentido es importante tener en cuenta que una dictadura del estilo de la estaliniana no distingue, en la práctica, entre grandes y pequeños disidentes; ni entre adversarios del sistema soviético, o simplemente contrarios personales del secretario general del partido. Todos son considerados enemigos del régimen, del comunismo y de la patria soviética; por cuanto el sistema preconiza que el único modo de hacer triunfar la revolución es la dirección de Stalin y este principio constituyó un axioma irreformable en la práctica.

Por lo tanto, la propaganda, como arma política que facilita la represión –al reducir las dimensiones de la misma incrementando el consenso– tuvo una importancia clave durante el estalinismo. En la medida en que el cine constituyó uno de los medios más importantes de las actividades políticas de persuasión, tiene sentido centrar en él esta intervención y en la película que hemos presenciado.

Con todo habrá que subrayar, para no perderlo de vista, que ningún régimen totalitario ha sido capaz de permanecer establemente en el poder sin organizar eficaces sistemas represivos. Igualmente han empleado de modo sistemático, aunque con diferentes grados de intensidad y constancia, el terror, al menos el miedo, de manera colectiva. Ambos aspectos quedan bien reflejados

en la película, aunque el empeño metafórico –y la sobreactuación del protagonista– resten eficacia al conjunto desde un punto de vista cinematográfico.

Queda un argumento más que añadir, aunque lo señalado hasta ahora ofrezca pistas suficientes para adivinarlo: no había otra película disponible mejor que tratara el tema que aquí nos interesa. Aquí también cuenta como factor fundamental la heterogeneidad del público que asistió a este ciclo: estudiantes de procedencia muy diversa, de todas las facultades de la Universidad del País Vasco con sede en Vitoria, y no necesariamente versado ni en historia de la Unión Soviética, ni en modelos narrativos cinematográficos distintos de los frecuentes en nuestras salas comerciales.

El primer aspecto exigía un film que no diera por supuestos unos conocimientos determinados de historia. Eso obligaba, en parte, a que la propia película manifestara estos aspectos sin requerir una especial preparación sobre la Unión Soviética en la época de Stalin. En ese sentido la seleccionada –*El círculo del poder*– aventajaba a otras posibles y más adecuadas desde un punto de vista estrictamente histórico. Eso sin contar con que, además, esas otras posibles no se centraban explícitamente en la propaganda cinematográfica.

El segundo, constituía casi un acuerdo necesario a la vista de la formación cinematográfica media de los asistentes. No cabían inicialmente producciones documentales, porque hubieran roto la dinámica del contexto del ciclo, que preveía en su mayor parte la proyección de películas de ficción. Tampoco cabían producciones de carácter experimental o de narrativa poco lineal, porque no se podía exigir a un público no especializado centrarse tanto en el seguimiento de la narración, que perdiera la información histórica fundamental. Estos dos condicionantes nos llevaron a la elección que se ha hecho.

### 3.2. El tema fundamental: la eficacia de la propaganda política soviética en la época de Stalin

La llegada de Krushov al poder destapó, y condenó a la vez, el aparato de propaganda que el estado soviético había organizado en torno a Stalin, aunque –desde luego– no se suspendió su actividad: sólo cambió sus objetivos. En realidad, todo era conocido, y sufrido, en la Unión Soviética, aunque algo menos en occidente a nivel popular. La fórmula anatematizada en el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética fue el *culto a la personalidad*.

La verdad es que la concepción de la propaganda como arma revolucionaria descansaba en una concepción del mismo Lenin, que entendía como necesariamente revolucionaria cualquier realidad. Dicho de otra manera; carecía de sentido todo aquello que no tuviera como meta –más o menos próxima– el triunfo y afianzamiento de la revolución. Aunque tal radicalismo no se admitía en occidente en los años de entreguerras, también los gobiernos democráticos realizaban por entonces experimentos de ingeniería social, más o menos sutiles, en el terreno de la persuasión de masas<sup>69</sup>.

Sin embargo, tras la muerte de Stalin, la oposición externa que tales planteamientos persuasivos despertaban –en los dos bloques– hicieron olvidar una realidad obvia y patente: la eficacia efectiva en amplios sectores de la población de la organización propagandística de los sistemas totalitarios y de las dictaduras de larga duración. La película *El círculo del poder* recoge bien, salvo en una

---

<sup>69</sup> Una síntesis sobre la importancia de los intentos persuasivos de los diversos gobiernos durante el periodo de entreguerras puede verse en PAZ, María A. y MONTERO, Julio, *Creando la realidad...*, pp. 65-88.



secuencia<sup>70</sup>, los resultados de estos procesos propagandísticos dirigidos a los sectores populares de la población de Moscú.

Por empezar por el final, la película reconstruye bien las concentraciones populares de homenaje a la muerte del sucesor de Lenin como máximo dirigente. El guión no agota su propuesta en la simple presentación de la multitud, que literalmente muere por saludar por última vez a su *padre*. En este sentido conviene tener presente que una voz en *off* y los subtítulos recuerdan que unas mil quinientas personas murieron en su empeño de llegar hasta

---

<sup>70</sup> La que recoge una supuesta conversación del protagonista con el mismísimo Stalin, tras el suicidio de su mujer, en un intento de dar respuesta desde sus convicciones, construidas con principios de la propaganda, a una patente injusticia sufrida en sus propias carnes.



el cadáver para manifestarle su agradecimiento y respeto. Eso sin contar con las bajísimas temperaturas que hubieron de soportar en las colas nocturnas, que se mantenían para conservar el puesto, a finales del invierno de 1953.

El resultado de los efectos de la propaganda estalinista se completa en la película en la secuencia final. Mientras tiene lugar la catarsis del protagonista –que se abordará más adelante–, éste intenta salvar a Katya de las avalanchas de la multitud. La muchacha, hija de depurados, ha asumido su papel de *paria* en el sistema. No sólo no se rebela contra él: está enormemente agradecida al hombre que condenó a sus padres a muerte por haberla alimentado y educado, *a pesar* de sus antecedentes familiares. La intensidad de tal convencimiento se funda en dos hechos. El primero, la educación recibida en la institución para hijos de traidores en la que ha vivido<sup>71</sup>. El segundo, y es el más interesante en el film, por el abandono de quienes podrían haberle proporcionado algo de afecto y un lugar *normal* en la sociedad soviética de entonces: Iván –el protagonista– y Anastasia, su mujer. En definitiva: los miedos de Iván.

El tema fundamental es cómo fue posible esa reacción de fervor popular a la muerte de Stalin. La respuesta sólo puede ser una: la propaganda soviética de culto a la personalidad fue eficaz en términos generales. Otra cosa es cómo llegaba a cada sector de la Unión Soviética y cómo se combinaba con la represión; también cómo afectaba a cada grupo social y político concreto... y qué procedimientos se emplearon.

---

<sup>71</sup> El diálogo entre ambos resulta poco verosímil, pero refleja muy claramente la idea que se pretende transmitir: la radical identificación, incluso afectiva, de la joven huérfana con los principios inculcados en las instituciones educativas por las que ha pasado, *a pesar* de ser hija de traidores a la patria.

### 3.2.1. *Los contenidos de la propaganda soviética en la época de Stalin*

La película ofrece también algunas pistas sobre los contenidos de la propaganda. Inicialmente los mensajes del aparato persuasivo están centrados en el culto a Stalin. La mayor parte de éstos se recogen en las secuencias iniciales de la película. Conviene recordar a este respecto que es en esos momentos cuando los guiones presentan la situación normal de los protagonistas y su entorno. Todo esto ayudará a entender y valorar cuáles son los aspectos que la película pretende subrayar como fundamentales.

La voz en *off* del protagonista –Iván– en las secuencias iniciales se refiere en primer lugar a Stalin. Afirma que «era como un padre para todos nosotros». Mientras tanto el noticiario que está proyectando señala que «el camarada Stalin es el mejor amigo de los atletas soviéticos», mientras éstos desfilan por la Plaza Roja. Poco después, durante la celebración del modesto banquete de boda de Iván y Anastasia con sus vecinos de apartamento, el coronel Aarón Gubelman, sin duda el de mayor categoría de los presentes, brinda «por nuestro padre, el camarada Stalin». Por último, y sin ánimo de agotar todas las referencias, el militar encargado de las sesiones de cine al gobierno, se refiere a él como *el amo*.

Por lo tanto, el primer rasgo de la propaganda soviética –y en esto coinciden básicamente la película y la realidad histórica– era un intensivo y reiterativo culto a la personalidad del dictador.

En este sentido, la figura del secretario general llena toda la película. Aunque no tanto lo que es, sino como es percibido. Así, su grandeza, la que le construye la maquinaria persuasiva estatal, no supone cercanía para sus colaboradores. Iván tiene ocasión de comprobarlo cuando explica por qué falla el proyector de patente soviética. En

primer lugar, porque Borsakov –el ministro de cinematografía– se ve presa del miedo por su fracaso; pero tampoco nuestro protagonista se atreve a aceptar la invitación del mismísimo Stalin a tomar el te con el consejo de ministros. Y eso a pesar de las palabras tranquilizadoras del dictador: «no tema, aquí somos todos amigos».

Desde luego no falta miedo en ese cuadro. Así, aunque Iván afirma a Anastasia –tras declararle que trabaja como proyector de cine para el gobierno, en el círculo interno– que «probablemente no haya nadie tan bueno en todo el mundo» como el camarada Stalin, al que él tiene «la inmensa suerte» del acceso personal<sup>72</sup>; se niega en redondo a presentarle una carta pidiendo la custodia de Katia –hija de los Gubelman– por temor a ser considerado sospechoso. El miedo aflora también con nitidez cuando descubre que los intentos de su mujer por adoptar a la niña son conocidos por los servicios de seguridad. En realidad, la propaganda y la represión acabaron configurando una extraña mezcla de admiración y de miedo para amplias capas de la población soviética<sup>73</sup>.

Otro de los contenidos de la propaganda soviética de aquel entonces al que la película concede mayor importancia es la defensa y exaltación de lo soviético, de lo propio, frente a lo extranjero. En este sentido hay que recordar que siendo la Unión Soviética el único estado comunista, la oposición no tenía sólo sentido patriótico: también constituía un elemento del sentido revolucionario del régimen frente al resto del mundo capitalista.

---

<sup>72</sup> “Le encantan las películas y yo se las proyecto. Sólo unos pocos podemos verle tan de cerca”.

<sup>73</sup> En esta ocasión las palabras de Iván a Anastasia son claras: “pueden detenernos cuando quieran por ser miembros de su familia [de los Gubelman] (...) Ahora harán lo que quieran conmigo”.

Este aspecto está íntimamente relacionado con la actuación de Stalin, que, como máximo dirigente del país, ha logrado situarlo en la cumbre del poderío en todos los aspectos: técnico, militar, cultural, político, etc.

En realidad estas características se presentan más como enemistad a lo extranjero, con cierto tinte xenófobo. El tema se plantea igualmente desde los metros iniciales de la película. Ya Voronkin, uno de los compañeros de apartamento, oficial de policía, critica a los Gubelman –antes de su detención– que sólo tengan productos y aparatos extranjeros. Esto supone –para él– un desprecio hacia los fabricados en la Unión Soviética.

Pero este aspecto adquiere su tono más dramático cuando la policía secreta detiene al coronel<sup>74</sup> y procede a un registro ante testigos. Sus palabras, a la vez que describen una realidad, tienen el tono de quien denuncia un delito: «cartas en idiomas extranjeros», «fotos con oficiales extranjeros», «juguetes extranjeros». Las protestas de la mujer del detenido –«sus jefes le enviaron allí»– no sirven de excusa. El propio Iván cuando es conducido al Kremlin, –temiendo que aquello sea una detención como la de su vecino– afirma rápidamente, para alejar las sospechas más inmediatas de infidelidad: «no he tenido contactos con el extranjero». Tiempo después afirma ante su mujer: «Yo siempre sospeché de ellos [de los Gubelman] ¡trabajar en países extranjeros!».

En definitiva, la película centra en estos dos aspectos los contenidos de la propaganda soviética en aquellos

---

<sup>74</sup> El nombre del oficial, Aarón, y su apellido –Gubelman– no deja dudas al público norteamericano sobre el origen judío del militar depurado. Así se manifiesta un cierto paralelismo –que no se menciona explícitamente– entre el régimen de Hitler y el de Stalin, en uno de los aspectos más negativos: el holocausto.

años. Las referencias cronológicas son claras y se sitúan –en lo que se refiere a estos temas<sup>75</sup>– entre 1939 y junio de 1941. En términos generales estos aspectos temáticos son exactos, aunque el patriotismo soviético se acentuaría durante el desarrollo de la guerra en su territorio. En cualquier caso ambos estaban ya antes presentes, como resalta el film.

### 3.2.2. *Completando el cuadro: mezclar miedo y persuasión*

La experiencia histórica muestra que es prácticamente imposible que un régimen totalitario no sea personalista, dictatorial en su forma externa. Cuando se alcanza esta fase, y simplificando, *jefe* y *estado* se identifican.

La amplitud del círculo íntimo, del *Círculo del poder*, define en rigor a los participantes en la toma de decisiones, en el proceso político: el partido, aunque sea único, es más amplio que una sola persona.

Ya se ha señalado antes, que en rigor, y desde un punto de vista del análisis del ejercicio del poder en este tipo de regímenes, el miedo forma parte de la eficacia de la persuasión: no cabe otra posibilidad. Si los principios en los que se asienta el sistema no son discutibles, la política –el mantenimiento del poder y el aumento de su capacidad de actuación en intensidad y extensión– necesita gentes convencidas, partidarios activos. Puede tolerar también, sin temor, a quienes acepten sin más la autoridad, a quienes, en suma, se limiten a adoptar una postura pasiva. Lo que no cabe, sin embargo, es la oposición y, frente a ésta, cualquier medio vale para liquidarla. Entre éstos, desde luego, hay que contar los de carácter

---

<sup>75</sup> A partir de esa fecha, se produce un giro argumental en la película hacia aspectos más personales de los protagonistas.

preventivo, que adquieren así una importancia capital. Es en ese momento cuando la propaganda –el intento de convencer, de explicar– cede paso a la represión. Y en estos casos conviene que la represión sea conocida, porque el miedo asegura mínimos políticos de adhesión: no pasar a la oposición. Ni siquiera intentarlo.

El relato cinematográfico que nos ocupa muestra al jefe de seguridad –colaborador inmediato de Beria– explicando a Iván cómo los enemigos del régimen son astutos y pueden estar ocultos en los lugares de máxima confianza, para asestar peligrosos golpes en los momentos menos previsibles: y no hay enemigos pequeños. Nuestro operador ya ha visto para entonces que, para evitar riesgos, todo lo que vaya a servirse durante la sesión y su intermedio, se estrena: nada se aprovecha para la siguiente ocasión. Aunque le parece algo exagerado no discute, porque el aprovechamiento de la situación le beneficia directamente: los asistentes pueden así terminar con los abundantes restos de los tentempiés de su gobierno. Y de nuevo la Rusia eterna se nos hace presente: los criados consumen las sobras de la *grandeza* de sus señores. En cualquier caso, y esto es lo que importa, no discute las medidas. Las acata<sup>76</sup>.

Con todo, Iván ha de pasar aún por una experiencia fundamental para asegurar su sumisión: ha de sentirse vulnerable, ha de tener la experiencia del miedo. Y es que en los regímenes totalitarios propaganda y represión;

---

<sup>76</sup> Desde luego se sabe vigilado por todos. Ya en su primera entrada al *Círculo íntimo* puede escuchar la reprimenda del general al oficial que sustituyó: “ha trabajado aquí cinco años y sólo ha aprendido a informar de los demás”. Obviamente todos vigilaban a todos por su propia seguridad. No es necesario resaltar los paralelismos del relato con la novela de George Orwell, 1984.

persuasión y terror, constituyen la cara y cruz de la realidad. Es más, su eficacia se funda precisamente en la combinación habitual de esos dos factores.

La utilización conjunta de miedo y persuasión se presenta, a la vez, personalizada y condensada, en la película. El protagonista ha asistido asombrado a la detención de un vecino de habitación en el mismo apartamento: el coronel del ejército Aarón Gubelman y su mujer acusados de ser espías alemanes. La inseguridad general y el miedo de la etapa de purgas de 1936 a 1940 se refleja en la película<sup>77</sup>, cuando se muestra cómo ningún vecino quiere

---

<sup>77</sup> La contextualización histórica exige recordar que la purga hitleriana de Roehm y sus *buenos resultados* –en términos de control más absoluto del partido nazi–, probablemente, animaron a Stalin a actuar del mismo modo. Hasta entonces los estatutos del Partido Comunista de la Unión Soviética habían limitado sus intentos más radicales de represión. Por ejemplo, *sólo* consiguió expulsar del Comité Central a dos miembros que criticaron su gestión, pero no su liquidación física, como pretendía y consiguió después. Kirov era uno de ellos y se dibujaba como su posible sustituto alrededor de 1934. Stalin ordenó su asesinato y culpó de él a sus propios enemigos –los partidarios de Kirov– del suceso. Así se inició una primera *limpieza* hasta 1936 que culminó con la ejecución de Zinoviev y Kamenev, que *confesaron* sus crímenes. Luego comenzó el *gran terror*. Se inició con las depuraciones en gran escala dentro del partido. Se centraron en quienes tenían cierta relevancia y conocían el funcionamiento del sistema antes de que Stalin controlara el poder. También en la misma NKVD y en los diversos círculos íntimos del poder. También en el ejército, por ejemplo, la GESTAPO elaboró pruebas falsas de acuerdo con la NKVD. Se liquidó al 80% de los coroneles y generales... Se calculan en unos 4,5 millones de muertos las víctimas de la represión entre 1936-1939. La Segunda Guerra Mundial constituyó un éxito personal de Stalin. La victoria se presentó como un triunfo de todo el pueblo ruso dirigido por el Partido Comunista de la Unión Soviética. Su traducción en incremento de la militancia fue patente: los afiliados pasaron de dos a siete millones entre 1941 y 1945. A esto hay que sumar el éxito en reconstrucción económica, aunque fuera a costa de una excesiva burocratización y de postergar la mejora de las condiciones de vida de la población ante la producción de bienes de equipo y material bélico.

hacerse cargo de la hija –de apenas tres años– de este matrimonio. También por los procedimientos –brutales y sin explicaciones y sin un mínimo de garantías formales– que la policía secreta emplea para cumplir sus órdenes. El mismo rigor se aprecia en el reclutamiento de Iván para su futuro trabajo en el Kremlin: es arrancado sin explicaciones de su lecho nupcial en su noche de bodas sin mas explicación que la de acompañar inmediatamente a la escolta. Uno será ejecutado y otro simplemente proyectará una película a Stalin... y volverá a su casa la mañana siguiente.

La inseguridad generalizada era el resultado buscado de estas tácticas. En la medida en que se está más cerca del jefe la purificación –la adhesión franca y positiva– ha de ser mayor. Este proceso que lleva a la percepción de no estar seguro y por lo tanto al temor, afectaba a todos, fuera cual fuera su situación. En la medida en que la vulnerabilidad facilitaba las tareas de la represión era preciso hacer sentir a todos su debilidad frente al poder. Es más, uno, sin saberlo, podía estar ayudando a quienes pretendían desprestigiar al régimen soviético y a su cabeza. En ese papel se sorprende nuestro protagonista cuando un jefe de seguridad le descubre las andanzas de su mujer, empeñada en prestar afecto –y adoptar– a la huérfana de los antiguos vecinos *espías*.

### 3.2.3. *Los arquetipos de la película*

Como suele ocurrir en el cine –especialmente el de carácter histórico–, cada personaje constituye una realidad *completa*: un aspecto externo que incluye su pertenencia a un grupo social y profesional, a una nacionalidad y a una etnia específicas, un nivel cultural determinado que, por supuesto, actúan en una situación histórica definida. Dicho de otro modo, cada papel asumido por un actor conforma también una realidad que



podríamos denominar social. De tal manera que queda configurado más como un arquetipo, que como un individuo propiamente dicho<sup>78</sup>: como una representación de un grupo, como una síntesis de características, que incluso pueden llegar a analizarse como diversas.

Esa afirmación es válida para cualquier personaje, por cuanto cualquier aparición en la pantalla, por breve que sea se ajusta a lo dicho anteriormente. Sin embargo, el seguimiento de la trayectoria del protagonista del film es el mejor modo de valorar este fenómeno.

En el caso que aquí nos ocupa, Iván se nos presenta en las secuencias iniciales como un ruso más: joven y a punto de casarse, en unas condiciones de vida duras, las normales por otra parte, para la mayoría de la población del Moscú de 1939. El desvelamiento de sus ideas refleja una perfecta reproducción de la doctrina oficial divulgada por todos los medios de comunicación, aunque nuestro personaje tiene suficiente con los noticiarios que pasa al personal de la policía secreta –NKVD– desde su cabina de proyeccionista.

Su interpretación de la realidad no sólo es ortodoxa, sino que está asumida personalmente. Podría decirse que la vive. En ese convencimiento no faltan héroes admirables, que la propia propaganda ha ido destacando junto al jefe indiscutido. En nuestro caso se trata de un militar: el ministro soviético de la guerra, general Broshilov. La incorporación del protagonista al *círculo íntimo* del jefe supremo –bien que como simple proyectista– permite que

---

<sup>78</sup> Esto no obsta para que la intencionalidad del guionista y director no marche en ese sentido. Tampoco para que efectivamente se retrate un personaje real e incluso existente, sin más ambiciones. Sin embargo, las exigencias de verosimilitud es raro que no desemboquen en los espectadores más en la creación de arquetipos que de personajes.

éste capte lo esencial del sistema: sólo el Secretario General del Partido merece confianza total y ésta hasta el extremo. El resto –incluidos los miembros del gobierno– no dejan de ser, de algún modo, como los demás: dependen de él, carecen de poder sin él, pueden desaparecer sin que nada sea irremediable<sup>79</sup>. Podría decirse más, esta suprema superioridad de Stalin hace –de algún modo– a todos los ciudadanos iguales, al menos a quienes la proximidad permite un trato personal; porque éste los escucha y atiende en el mismo plano que a sus ministros.

La secuencia que muestra las explicaciones del proyectista y del ministro de cinematografía a Stalin sobre el proyector de patente soviética, que falla con frecuencia, es un modo de expresar esta igualdad en la reducción casi a la nada de todos, del resto.

El final de la secuencia pone de manifiesto cómo el operador de cabina ha pasado del temor a la confianza; del miedo mezclado con la admiración del ciudadano normal hasta el amor al *padre*. Desde ese momento no hay nada que no pueda hacer por él, como manifiesta en una de las conversaciones con su mujer Anastasia.

a) *la colaboración: la persuasión como resultado del miedo y de la propaganda*

El protagonista aparece caracterizado sin raíces: nada sabemos de sus padres, ni de su educación. En ese sentido es un perfecto cualquiera. No ha conocido –aunque es posible que parte de su infancia haya discurrido en aquella época– los años anteriores a la revolución y, desde luego, su experiencia personal de la vida en la Unión Soviética

---

<sup>79</sup> Iván afirma ante su mujer Anastasia: “A la esposa de Molotov también la detuvieron y tú hablas de mi. Sólo te dirían que estaba enfermo”.

está limitada al mandato de Stalin. Su voz en *off* en las primeras secuencias de la película –mientras el espectador puede ver los noticiarios soviéticos que el protagonista proyecta a los miembros del KGB– subraya este hecho. En fin, su perfil es el de un soviético normal en los duros años previos a la invasión alemana.

Esta presentación inicial del protagonista permite hacerse una primera idea de lo que la propaganda de estado influía en la mayoría de la población, alejada de la lucha por el poder y sin tener una importancia especial en algún campo que la hiciera enemigo potencial del dictador supremo.

Un repaso a los protagonistas nos ayudará a situarnos en los mensajes fundamentales de la película. Desde luego guionista y director cargan sobre los hombros de Iván el argumento del filme: la eficacia de la propaganda de Stalin entre la ciudadanía soviética. Así podemos recorrer su camino de víctima y establecer desde el inicial conformismo su evolución ante el sistema persuasivo del estado.

Inicialmente acepta la información –la interesada y parcial interpretación de la realidad– que le ofrecen los medios de comunicación. A la vez se incorpora activamente –desde su modesta posición– a las consignas del sistema, aunque poco práctico puede hacer al respecto. Se limitará a escoger su héroe –el ministro de la guerra– que pronto sustituirá por el mismísimo Stalin.

Las contradicciones iniciales se resuelven siempre por elevación: por la fe ciega en el secretario general del partido. Esto hace que en cada caso pueda encontrar una justificación adecuada a las patentes injusticias que contempla. No importa que sus datos –bien reales y comprobables– no coincidan con las noticias oficiales. El estado soviético –en concreto su jefe máximo y sus colaboradores– tiene mucha más información y no pueden engañarse. Anastasia constituye la fuente de información

ajena al sistema, la que ofrece la realidad, parcial y concreta; pero incuestionable por su veracidad.

Con todo, el efecto del miedo tiene también una gran importancia. Ha descubierto en el *círculo íntimo* –en el que ha entrado sin proponérselo– que propiamente sólo hay un poder: el de Stalin. Ministros, generales, oficiales... apenas cuentan sea cual sea su rango<sup>80</sup>. Miedo que evita la más simple ocurrencia de romper alguna norma, alguna disposición, incluso algún acto que –siendo perfectamente legal– pueda ser malinterpretado<sup>81</sup>.

La película muestra de modo poco convincente el proceso –en realidad el fuerte choque– que convence al protagonista de su engaño: más bien de cómo ha consentido en él por negarse a aceptar las evidencias. Ha sido manipulado, pero no hay otra salida. La injusticia que ha sufrido en lo que más quiere, en realidad lo único que quiere además de Stalin –su mujer–, le hace despertar de su mundo de ficción construido por la propaganda. Pero en realidad no hay solución: ahora empieza a actuar el miedo. Miedo no por lo que supusiera oponerse al régimen –que ni se pasa por la cabeza–, sino por perder la

---

<sup>80</sup> Son varias las secuencias que manifiestan esta idea; pero la del ministro de cinematografía humillado ante sus compañeros de gabinete y el técnico protagonista, lo hace de manera convincente. La realidad histórica permite recoger en cifras lo que la película muestra de manera personalizada: entre 1936 y 1938 –meses antes del desarrollo de la acción de la película y por lo tanto bajo su influencia directa y próxima–, fueron ejecutados 7 de los 9 presidentes del Comité ejecutivo Central del partido; 9 de los 11 ministros del gobierno de la Unión Soviética y 43 secretarios generales de secciones del partido sobre un total de 53. Por no recordar la cifras citadas sobre el ejército. Los temores del ministro de ficción muestran bien la igualdad ante el miedo que los dirigentes de la Unión Soviética vivían en aquellos años.

<sup>81</sup> La película insiste en uno concreto: el empeño de su mujer en adoptar a la hija –menor de edad– de un matrimonio de *depurados*, internada en una institución para hijos de *traidores* detenidos o ejecutados.

situación de privilegio de la que disfruta como modesto oficial del KGB. En cualquier caso no hay el más mínimo atisbo de oposición: ni siquiera pasiva<sup>82</sup>.

El otro matrimonio que comparte el apartamento constituye un ejemplo de gentes adaptadas a las circunstancias y que procuran organizar su vida del mejor modo posible... para ellos. Él, Voronkin, es un simple policía local y su mujer –la camarada Morda– es funcionaria. No hay propiamente maldad sino aceptación de las reglas del juego: propaganda, miedo... y la confianza de no ser importante. En definitiva, otro modo de sobrevivir –para una buena parte de la población– en la Unión Soviética de Stalin.

#### b) *las víctimas del sistema*

A esta postura se opone la de Anastasia, la mujer de Iván. Tampoco sabemos su procedencia, ni su educación. La presentación del personaje hace pensar en alguien normal; sin prejuicios, pero sin pérdida del sentido común. Sin renuncia a juzgar las cosas por lo que ve, sin enfoques previos. Una mujer centrada en su mundo doméstico y en la relación con sus vecinos<sup>83</sup>. Los eslóganes de la propaganda no parecen afectarla, a pesar de las reprimendas de su marido para que sea más prudente. Intenta arreglar desde su acción personal los destrozos que la vida política soviética –en concreto las purgas– ocasiona en las personas

---

<sup>82</sup> El diálogo del matrimonio, tras el regreso de ésta embarazada por Beria, muestra bien a las claras la imposibilidad de ofrecer resistencia. Iván reconoce su error y afirma “la culpa es mía, no luché ni opuse resistencia”. La contestación de Anastasia es brutal en su sinceridad: “Luchar ¿contra quién? Iván ¿puedes imaginar quien es el padre de este niño?”

<sup>83</sup> De manera circunstancial, durante el festejo de su boda, el policía –Voronkin– señala que Anastasia es de origen campesino.

que tiene a su alrededor. Se empeñará –a espaldas de su marido– en adoptar y salvar así a la pequeña Katia, hija de los Gubelman, los vecinos *espías de los nazis*.

Será quien sitúe a Iván ante la disyuntiva radical de aceptar la propaganda o la realidad de una represión brutal e injusta, además de irracional. Cinematográficamente la elección se traduce en una pregunta –con la que por otra parte se cierra la película– de Anastasia: ¿a quién quieres más: a Stalin o a mí? La respuesta de nuestro protagonista es obligada: el miedo puede más que el amor. Es un modo de justificar las traiciones y las delaciones de la época de las purgas.

Convertida también en víctima del sistema, sin posibilidad de huir, sin posibilidad de resistencia –la simple huida– acabará perdiendo la razón y suicidándose. En realidad la única forma posible de negar su colaboración al sistema. El arquetipo que encarna es el todo un pueblo –el soviético– humillado y sin posibilidad de resistencia. Su vida no sería muy distinta en la Rusia de los zares.

Lo anterior a la revolución está representado por dos personajes: la antigua dueña del apartamento en el que todos –un total de nueve personas– viven ahora. Sus intervenciones provocan recriminaciones por parte especialmente del matrimonio de funcionarios. Representa la marginalidad del antiguo régimen zarista. En ese sentido tampoco constituye un peligro y, sencillamente, es ignorada<sup>84</sup>. La propaganda no afecta a su comportamiento: es impermeable a ella. Sencillamente es una derrotada; pero tiene referencias anteriores, a otros tiempos, que constituyen su refugio. Sólo quienes viven al margen de la propaganda y captan, cada una a su nivel, la realidad de

---

<sup>84</sup> Voronkin, el policía, la increpará durante el festejo nupcial: “Usted no tiene derecho, ahora le decimos nosotros: ¡cállese!”

las cosas –la mujer de la protagonista y del militar– la aceptan y conviven con ella sin problemas.

Un oficial casado y con una hija constituyen otro modo de sufrir el sistema. Él ha servido con lealtad al régimen: ha participado en las negociaciones del tratado germano-soviético. En los inicios de la película será detenido. Poco después, su mujer seguirá el mismo camino. Su hija –al no ser recogida por ningún vecino del apartamento por miedo– será internada en un establecimiento para niños en sus circunstancias: hijos de traidores. La represión, sin más, es la otra cara de la moneda.

Pero el conjunto de víctimas no se agota en la figura arquetípica de Anastasia. Es la hija del matrimonio de los militares depurados quien mejor asume ese papel. Su infancia y su juventud están marcados por un delito –además de inexistente en realidad– totalmente ajeno a ella. Carece, por otra parte, de cualquier posibilidad de resistencia. Sólo puede pedir piedad a la única persona que la conoce y trata: Anastasia. Sin embargo la radical oposición de Iván impide esa solución. Metida de lleno en las aguas de la propaganda en una institución para hijos de depurados recibe toda su influencia sin posibilidad de defensa, entre otras cosas por falta de referencias externas.

En una situación similar –resto del antiguo régimen zarista– se encuentra el anciano profesor universitario. Un intelectual que es capaz de percibir lo brutal de la situación que expresará con la identificación de Stalin con Satanás, pues considera que esa es la única justificación a la situación que percibe: «sólo Satán podría haber hipnotizado a la nación hasta el punto de quedarse voluntariamente sordos y ciegos. Puede usted creerme: si no fuera por los buenos, ingenuos y confiados *Ivan*es como usted, en nuestra tierra nunca había habido un tirano, un asesino, un demonio». Este discurso –en parte exculpatorio– hay que ponerlo en relación con otro hecho que

resalta en un par de ocasiones la película: Iván es impotente, quizá en más de un sentido. Y no hay que olvidar que es un arquetipo de la población soviética.

### 3.3. Los lujos del poder: cine americano en el círculo íntimo de Stalin

Llama la atención que la actitud profundamente negativa ante todo lo extranjero que se respiraba e impulsaba en la Unión Soviética de entonces tuviese una excepción, aunque para un reducidísimo grupo de personas: el gobierno soviético tenía sesiones de cine americano. Y bien frecuentes y de larga duración si hacemos caso a la película que se comenta.

En la primera ocasión en que Iván efectivamente actúa como técnico de proyección, Borsakov –ministro de cinematografía según el film– ayuda él mismo a llevar las cajas de las películas hasta la misma cabina de proyección. La sesión, siempre a la espera de los que el *amo* mandara, se componía de un documental soviético –*El conductor de tractores*–, cuyo contenido es fácilmente imaginable, y de tres producciones norteamericanas: una de Chaplin<sup>85</sup> –sin concretar–, un *western* –tampoco se especifica el título– y *El gran vals*<sup>86</sup>.

Desde luego un programa más variado del que cabía presenciar al común de la ciudadanía soviética en los cines de las repúblicas. Ya se ve que determinadas personas

---

<sup>85</sup> Charlot estrenó *Tiempos Modernos* en 1936 (febrero en Nueva York y marzo en Madrid). La fugaz secuencia que se puede ver unos instantes corresponde probablemente a esta película.

<sup>86</sup> *The Great Waltz*, dirigida por Julien Duvivier para la Metro, en 1938. Obtuvo bastante éxito y un Oscar a la mejor fotografía.



estaban vacunadas, fuera de la nefasta influencia propagandística del mundo de ficción que creaba el capitalismo.

Para el común de la población el cine se veía de otra manera. La propia película deja constancia del interés del gran conductor soviético por el cine. Primero por la existencia de un ministerio específico. Esto ha de matizarse porque el titular de la cartera se nos presenta más como el programador cinematográfico particular del *amo* que como alguien de fuerza política real<sup>87</sup>.

En segundo lugar, cuando Stalin se refiere directamente al cine lo sitúa en el plano del puro entretenimiento: lo que podría hacer un campesino ruso cansado de todo un día de duro trabajo para distraer sus ocios. En ese caso el programa que sugiere no carece de su dosis de persuasión: podría ver un desfile en la Plaza roja —es decir: un noticiario o un documental— y una comedia. Ninguna alusión al cine revolucionario que hoy consideramos clásico. Y probablemente con razón: pocos campesinos rusos habría capaces de desentrañar y percibir los simbolismos de Eisenstein en *El Acorazado Potemkin* o en *La Huelga*; aunque sí podrían seguir con facilidad el desarrollo argumental de *Alexander Nevsky*.

En definitiva, el cine tiene una finalidad propagandística en la Unión Soviética de Stalin; pero dentro del espacio del entretenimiento. Del mismo modo los ensayos y las investigaciones filosóficas, sociológicas o históricas cumplían idéntica función en el área de la reflexión intelectual. Lo mismo podría decirse en cuanto a la radio, prensa y cine informativo respecto a la transmisión de noticias. Un

---

<sup>87</sup> La mirada de Beria y la contestación brusca de Stalin parecen indicar el final de su carrera política y quizá también de su vida. Iván procura tranquilizarle dirigiéndose a él en un cierto plano de igualdad: como si ante el padre todos fueran iguales.

solo fin, la propaganda, la persuasión, articula todos los aspectos de la vida en la Unión Soviética de entonces.

### 3.4. El final

La II Guerra Mundial supuso un intervalo en la política interna de Stalin. Sus características básicas fueron, como antes, su inmovilismo político y una enorme actividad en el orden internacional, en buena parte, para mantener precisamente el *orden* interno. La película muestra esta faceta mediante un salto en el tiempo: del suicidio de Anastasia a la reaparición de Katia poco antes de la muerte de Stalin.

Como Secretario General del Partido y Presidente del Consejo de Comisarios del Pueblo (ministros desde 1946) éste aprovechó su prestigio como vencedor en la guerra para retornar a los antiguos esquemas: asegurar su continuidad en el poder a cualquier precio. Esto exigía prever quienes serían los futuros enemigos para liquidarlos. Ahora los destacados en la guerra fueron los primeros sospechosos. El general Zhukov, por ejemplo, fue relegado a un puesto sin importancia y pronto olvidado, eso le salvó la vida. El Partido mantuvo, desde luego, el control del Ejército mediante los comisarios políticos. Al finalizar la guerra, y como en la segunda mitad de los años treinta, el simple contacto durante la guerra con las tropas de occidentales fue motivo de purgas.

El Partido se reorganizó y renovó por segunda vez con las nuevas generaciones –formadas en el nacionalismo, el desconocimiento del mundo exterior y el culto a la personalidad de su jefe máximo– y controló como hasta entonces la vida política y económica, aunque perdía cada vez más influencia en favor de la burocracia del Estado y de los jóvenes tecnócratas, cuyo número se

incrementaba con la sucesión de planes quinquenales. En el mundo cultural Andrei Zdánov primero (1946-48) y Malenkov desde entonces llevaron a cabo un doble proceso. Primero imposición del realismo socialista como fórmula cultural obligatoria; luego fortísimas depuraciones para cortar la disidencia cultural. Juego de palo y dulce en algunos casos (Bulgakov).

En definitiva, partido y burocracia estatal fueron dos pilares claves para el rígido control interno. Con todo, el arma de mayor efectividad fue la policía secreta. A su frente continuó Beria. Este cuerpo sólo era responsable ante Stalin y tuvo un inmenso poder. Se encargaba del cumplimiento de las leyes laborales, de retener a los campesinos en las granjas colectivas, de los juicios sumarios de los disidentes, pero –además– su autonomía se extendía a otros campos: poseía empresas propias, disponía de la fuerza laboral de los condenados en los campos de concentración y también tenía su propio ejército.

En fin, el legado de la política de terror de Stalin fue un país caracterizado por un desigual crecimiento económico; pero con un enorme prestigio internacional como potencia militar. Los medios... eso también forma parte del resultado.

## **Ficha técnico-artística**

Título original: *The Inner Circle / Blizhnij krug / Il Proiezionista*. Producción: Italia-Rusia-Estados Unidos, 1991. Productor: Claudio Bonivento. Director: Andrei Konchalovski. Argumento y Guión: Andrei Konchalovski y Anatoli Usov. Fotografía: Ennio Guarnieri. Música: Eduard Artemyev. Director artístico: Gianni Giovagnoni y Vladimir Murzin. Montaje: Henry Richardson. Intérpretes: Tom Hulce, Lolita Davidovich, Bob Hoskins, Alexander Zbruez, Maria Baranova. Color. 137 min.