

EL CINE DE LA PERESTROIKA: LA CONTRACULTURA JUVENIL FRENTE AL SISTEMA

MAGDALENA GARRIDO CABALLERO¹

Universidad de Murcia (UM)

mgarridocaballero@um.es

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

Recibido: 30 de junio de 2023

Aceptado: 25 de julio de 2023

Publicado: 31 de octubre de 2023

Resumen

El artículo aborda los cambios promovidos durante la perestroika en el sector cinematográfico, que se concretaron en una apertura y renovación artística, y ahonda en una selección de filmes de época protagonizados por jóvenes, que figuran en la gran pantalla, abanderando la contracultura, mostrando las barreras existentes en el modelo soviético y anhelando libertades, evidenciando las contradicciones de un sistema cuyo metraje se va agotando. Para narrar en imágenes y con testimonios estos años se emplea bibliografía y revistas especializadas en el celuloide como *Films Soviéticos*.

Palabras Clave: Historia Contemporánea, Cine soviético, perestroika, contracultura juvenil, protesta.

EL CINEMA DE LA PERESTROIKA:
LA CONTRACULTURA JUVENIL ENFRONT DEL SISTEMA

Resum

L'article aborda els canvis promoguts durant la perestroika al sector cinematogràfic, que es van concretar en una obertura i renovació artística, i aprofundeix en una selecció de films d'època protagonitzats per joves, que figuren a la gran pantalla, abanderant la contracultura, mostrant les barreres existents en el model soviètic i anhelant llibertats, evidenciant les contradiccions d'un sistema el metratge del qual es va esgotant. Per tal de narrar amb imatges i amb testimonis aquests anys es fa servir bibliografia i revistes especialitzades en el cel·luloide com ara *Films Soviètics*.

Paraules Clau: Història Contemporània, Cinema soviètic, perestroika, contracultura juvenil, protesta.

¹ Este artículo se integra en el Proyecto *Hispanofilia V. Las Formas de interacción con el mundo: cautiverio, violencia y representación*, referencia PID2021-122319NB-C21, financiado por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033.

DOI: <https://doi.org/10.1344/fh.2023.33.1.138-158>

Copyright © 2023 Magdalena Garrido Caballero.

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

THE CINEMA OF PERESTROIKA:
THE YOUTH COUNTERCULTURE AGAINST THE SYSTEM

Abstract

The article focuses on the changes produced by Perestroika in the cinematographic sector and the renewal and opening that it entailed and delves into a selection of films from the eighties starring young people who appear on the big screen, championing the counterculture, showing the barriers existing in the Soviet model and longing for freedoms, in such a way that the contradictions of a system that is running out are witnessed. And to narrate these years in films, bibliography, and specialized magazines such as *Soviet Films* are used.

Key Words: Contemporary History, Soviet Cinema, Perestroika, Neoformaly, Protest.

1. INTRODUCCIÓN²

El cine soviético experimentó cambios a raíz de la aplicación de la perestroika y la glasnost en la etapa como secretario general del PCUS de Mijaíl Gorbachov, generándose un clima de apertura. Así, Aleksandr Kamshalov reemplazó a Ermash en el Goskinó³ en 1986, y el V Congreso de la Unión de Cineastas de ese mismo año en el Kremlin fue clave (Garrido, 2011). Resultó elegido como secretario de los realizadores Elem Klimov, nombrado por Aleksander Yakovlev desde el Comité Central del PCUS. Es más, la Unión de cineastas fue reemplazada, siguiendo los principios de Gorbachov de manera extensa (Gorbachov, 1987). El congreso instó a una descentralización y se produjeron cambios estructurales, pues los estudios tomaron el control de la producción fílmica, reduciendo la burocracia. También se estableció una comisión específica bajo el crítico Andrei Plajov que estuvo al cargo de revisar las películas prohibidas, archivadas y bloqueadas (Beumers, 2011: 20). En un año, la comisión desarchivó cien mil filmes y encontró en el fondo del Gosfilm otros doscientas cincuenta películas que nunca habían sido estrenadas.

Uno de los hitos fue el XV Festival Internacional Cinematográfico de Moscú, celebrado en julio de 1987, caracterizado por Nikolái Troitski como: “peculiar y conflictivo. Igual que el tiempo de ahora cuando lo nuevo lucha contra lo viejo, cuando hay que desistir de tantas cosas, y lo que viene a cambio sólo comienza a echar raíces” (Troitski, 1987: 2). Así, la praxis de los foros cinematográficos moscovitas fue sometida

² Los nombres rusos se reflejan del mismo modo que lo hacen las fuentes utilizadas y, en otras ocasiones, han sido traducidos por la autora.

³ Goskinó siglas del Comité Estatal de Cinematografía de la URSS, constituido como organismo estatal autónomo en 1963 para dirigir y controlar, desde el punto de vista cultural, ideológico y en cualquier nivel económico, técnico, productivo, todas las actividades relacionadas con el cine realizado en la Unión Soviética. De hecho, existía desde 1922, dentro del Ministerio de Cultura, como sector encargado de la industria cinematográfica, nacionalizada en 1919 por decreto de Lenin. Muchas películas históricas desde la década de 1920 hasta principios de la de 1950 ya llevan sus iniciales. Kino. *Кинотеатр. Энциклопедический словарь*. Moskva, 1987.

a crítica por la parcialidad de los jurados, pues, en la elección de obras a concurso, se tenía más en cuenta el número de países que la calidad de las realizaciones, y se llevaba a cabo un reparto de un gran número de premios. Y por primera vez en su historia estuvo un actor extranjero al frente del Festival, Robert de Niro, junto a la actriz de la RFA Hanna Schygulla, el realizador húngaro Mikos Jancso y el armenio Tengviz Abuladze, el bailarín español Antonio Gades, el especialista de artes chino Chen Xuelai, el crítico italiano Gian Luigi Rondi, entre otros. Se excluyeron películas premiadas en otros festivales. En la crónica de Troitski para *Films Soviéticos* valoró como un aspecto negativo la celebración, al mismo tiempo y en la misma ciudad, de diversos certámenes de cine, porque impedía al público y a los corresponsales cubrir también el cine infantil y documental. Y destacó que lo más original fue el club profesional de cineastas (PROK) y las conversaciones que tuvieron lugar. Todo se combinó en la casa de los Cineastas: conjuntos rock, música folklórica, coros religiosos, pintura contemporánea...

También hubo un Mercado de Cine en el Centro Internacional de Comercio, con una mayor participación de países y, ya incluso antes de la inauguración del Festival de cine, se concertaron los contratos de V/O Sovexportfilm (distribuidora de cine soviética) con la firma televisiva italiana Vogue-Film y la distribuidora griega Panorama VS.

El presidente de Sovexportfilm, Oleg Rúdnev, señaló que:

hoy día, cuando es considerable la atención general orientada hacia la Unión Soviética. El cinematógrafo no puede permanecer al margen, sobre todo, en lo que se refiere a la distribución de películas. Se confirmó una vez más que en la actualidad se han desmoronado todos los obstáculos ante la proyección de cualquier película soviética (Ostrovski, 1989: 8).

Y a ello contribuía precisamente la ampliación de los contactos con empresas extranjeras, participando en el Mercado de cine de ese año cuatrocientas personas de setenta y cuatro países. Y entre las películas soviéticas más exitosas *El Correo* y *Arrepentimiento*, esta última del realizador Tengviz Abuladze fue la que más atención acaparó de cara a su distribución internacional (Garrido, 2011). Se exhibieron unas 4.500 películas. El balance fue positivo, si en el año 1986 se habían vendido 209 filmes, en 1987, ascendió a 612, casi tres veces más.

En el XV Festival Internacional de Cine de Moscú obtuvo el premio principal Fellini con la película *Entrevista*. Entre las películas premiadas, también fueron galardonadas *El correo* de Karén Shajnazárov, producción soviética que logró

acaparar un premio, con una temática existencial que gira sobre un adolescente que termina sus estudios de Secundaria y no encuentra su lugar. En el ámbito documental, se destacó la hazaña realizada por el grupo de rodaje *Chernóbil. Crónica de semanas difíciles*, encabezado por Vladímir Shevchenko, que entregó la vida en aras de dar a conocer al mundo la verdad de la tragedia del accidente nuclear acaecido el 26 de abril de 1986.

En 1988, el nuevo centro de cine (Kinotsentr) abrió, acomodando dos pantallas y un museo del cine. En ese mismo año se estableció un premio profesional anual a los cineastas soviéticos, que, tras discusiones, tuvo el nombre de NiKa en 1990. En su primera edición de 1988, entre otros galardonados, obtuvo el premio al mejor realizador A. Proshkin por *El verano frío del año 1953*, el de mejor actriz fue para Natalia Negoda por *La pequeña Vera* (Garrido, 2011), los camerógrafos de *Chernóbil. Crónica de semanas difíciles*, por la mejor fotografía, y Marksém Sverdlov-Gaujmanza a la mejor escenografía por *Assa*. Ese mismo año tuvo lugar el encuentro de IV Seminario de los cineastas jóvenes de la URSS, en el que debatieron sobre las películas que habían hecho y el cine del mañana, en un contexto en el que había dejado de ser obligatoria en el arte la fórmula de que “todo va bien, todos se sienten bien” y realizar propuestas sobre un nuevo modelo cinematográfico soviético (Chernaiev, 1988: 32-33).

En 1989, tuvo lugar el XVI Festival Internacional de cine de Moscú, que cumplía, treinta años. Su director general, Valeri Riabinski, comentaba en una entrevista para *Films Soviéticos* que en anteriores ediciones el festival había sido extenso y voluminoso, pero ahora se centraba especialmente en temas generales y el cine de ficción. Estableciendo un reglamento rígido: únicamente veinte películas, una duración de ocho días, instituyendo solamente cuatro premios, el principal, el del jurado, dos de actuación, sin tener en cuenta los galardones de la Fédération Internationale de la Presse Cinématographique (FIPRESCI). Los premiados obtendrían una estatuilla de oro de San Jorge del escultor moscovita Leonid Berlin. Con un jurado internacional que contó con la presencia del cineasta Andrzej Wajda, Kora Tsereteli, crítico soviético, entre otros. En vez de invitar por países se cursó invitaciones individuales. Y el PROK, dirigido por Yuli Gusman, no fue una actividad cultural alternativa, sino del propio festival, de tal manera que en el nuevo edificio de Cine se pudieron reunir (Riabinski, 1989: 6).

Avanzada la perestroika, los logros se truncaron con el final de la URSS, pues la producción fílmica experimentó mayores problemas y azotó “el fantasma de la quiebra” en el Mosfilm, pues todo el proceso cinematográfico de 1989 y las películas de ese año demostraban, según la redacción de *Films Soviéticos*, el afán febril de lograr el efecto comercial, con un menor nivel técnico y artístico y el olvido de las

mejores tradiciones⁴. De hecho, se consideraba que la autogestión y la autofinanciación eran dramáticas para el cine soviético. Es más, Elena Karakoleva, señalaba que se agudizaba el conflicto entre los artistas y la administración. Y se cernía la duda entre abaratar costes y con realizadores de dudoso talento o costear películas caras de maestros experimentados. Pero también, como señalaba Vladimir Dostal, director general de los Estudios Mosfilm, ya no se les imponían ningún trabajo, ni impedía la salida del filme realizado, solamente aconsejaba, pues la dirección del proceso artístico pertenecía a los creadores. Hasta hacía poco lo habían dirigido funcionarios, redactores, censores que “amedrentaban con toda clase de tabúes que a veces ellos mismos inventaban”. Esa realidad, toda esa jerarquía multiescalonada “se mantenía en el temor de unos funcionarios ante otros, en la antigua precaución de ‘por si acaso’. Y se reflejaba la desconfianza en los artistas”. Tampoco escondía que había un drama humano entre quienes estaban acostumbrados a hacer mecánicamente los llamados “filmes necesarios”, pero que en realidad nadie los necesitaba. Pues en las Uniones no les confían trabajo y no tenían esperanzas de futuro⁵.

En 1988, en *Sovietski Film* se indicó que de las 38 películas estrenadas ese año solamente tres compensaron los gastos de producción, una de ellas era *Assa* de Soloviov (producida en 1987). De ahí las dificultades para plantear la coproducción y conquistar al público occidental⁶. El sistema estatal colapsó, el rol del productor tuvo que redefinirse y el cine se atomizó, tras décadas de aplicación de un sistema estatalizado que controlaba la demanda y aportaba financiación al sistema, antes de que inversores privados pudieran restaurar los cines. En 1990, durante un periodo de tiempo limitado, el número de películas se duplicó porque se lavó dinero a través de la corta vida de los estudios de producción (Beumers, 2011: 20).

⁴ El fantasma de la quiebra merodea por Mosfilm, *Films Soviéticos*, 12, 1989, p. 33.

⁵ El Mosfilm estudio de cine más importante del país, junto con el Goskinó y la Unión de Cineastas de todo el país habían dado los pasos para un nuevo modelo de cinematografía. Al frente del Mosfilm había un consejo de dirección, el núcleo de poder lo componían los directores de las uniones. Perestroika en el Mosfilm, *Films Soviéticos*, 5, 1988, pp. 6-9.

⁶ El fantasma de la quiebra merodea por Mosfilm, *Films Soviéticos*, 12, 1989, p. 33.

2. ¿ES FÁCIL SER JOVEN? LA CONTRACULTURA JUVENIL EN LA GRAN PANTALLA

*“En el viejo cementerio
Donde los enemigos resucitaron
Entendí algo
Levantarse con el pie izquierdo
Ey-eh”
Nacido en la URSS⁷*

Los efectos socioculturales de la perestroika, la glásnost y el posterior fin de la experiencia comunista en la sociedad soviética, y, en concreto, en los jóvenes, es una temática que ha suscitado interés en la historiografía y se ha visto enriquecida por análisis desde diversas perspectivas, aunque aquí se hace mención a las de carácter cultural, todas ellas ayudan indudablemente a comprender mejor el proceso de desmantelación de los regímenes de Europa del Este y sus respectivas transiciones (Bunce, 1999; Karl, Schmitter, 1995)⁸.

Charles Maier (1992) señalaba para las décadas finales del siglo XX que tanto en el Este como el Oeste se afrontó una crisis del control burocrático, que hizo enormemente difícil a los gobernantes autoritarios el manejo de las presiones de la sociedad civil, y que, irónicamente, todos los fenómenos sociales (protestas estudiantiles, pacifistas, etc.) que tanto alarmaron a los conservadores occidentales en relación con el funcionamiento de sus propias sociedades del bienestar, acabaron realmente subvirtiendo, una década más tarde y de manera mucho más efectiva, a los regímenes comunistas rivales.

Señala Grantseva (2019) que la existencia permanente de un contexto cultural paralelo durante varias décadas en la URSS, el fortalecimiento de la influencia occidental y la formación de una nueva subcultura juvenil, prepararon el terreno para salir del estancamiento cultural. Los rasgos más típicos de la contracultura urbana de este periodo fueron la tendencia al cosmopolismo, el antiestatalismo, apoliticismo, espíritu de libertad y negación, y eclecticismo.

La reacción de las autoridades fue considerar tales prácticas como una desviación asociada, sin más, a la propaganda occidental. Así, en la época Brezhnev se distinguió entre el consumo y el consumismo de las sociedades capitalistas e igualmente se diferenció entre la juventud soviética y la occidental. La lealtad de la

⁷ *Nacido en la URSS*, del álbum homónimo de la banda de rock DDT, publicado en 1997. La canción se interpretó por primera vez en Kaliningrado en 1991.

⁸ La historiografía centrada en las transiciones a la democracia se ha nutrido del debate entre distintas alternativas para comprender fenómenos como los cambios en los regímenes postcomunistas: tener en cuenta los rasgos culturales, estructurales y comportamientos heredados del pasado para entender las transformaciones (historical legacies) o focalizar la atención en conceptos más genéricos y conferir una mayor autonomía a los actores sociales (transitología).

juventud soviética al modelo nuevamente se reafirmó con la integración en el KOMSOMOL, que incrementó su número hasta llegar, en 1982, a cuarenta y un millones. Por tanto, la contracultura no sería reflejo de una “genuina sociedad soviética”, sino imitaciones del modelo capitalista y ante sus manifestaciones el Ministerio de Cultura incluyó bandas y canciones en listas negras (Garrido, 2008).

En la perestroika se acentúa la influencia exterior. Así, los pantalones vaqueros, álbumes de rock fueron moneda de cambio e intercambio y llegaron a jugar un importante rol entre los jóvenes soviéticos. Esta situación queda reflejada en el debate de los *neformaly* (grupos no formales) entre los que se incluirían punks, rockeros, hippies, motoristas, embrióticos partidos políticos y movimientos sociales que existían al margen de las instituciones formales como el KOMSOMOL. A diferencia de quienes se organizaban dentro de los cauces legales, los jóvenes recogían ideas, alguna de las cuales prevalecía y aglutinaba a “confusos reclutas” de los que se pretendía su vuelta a la dirección correcta marcada por el partido⁹. De tal manera que, algunos de esos grupos no formales fueron tolerados, puesto que eran pro-perestroika o ecologistas, otros considerados neutrales como los punks y los hippies, y quedaron marginados los que tuvieron connotaciones peyorativas como los detractores de la perestroika, los grupos neofascistas y delincuentes. La necesidad planteada con la perestroika de redefinir las relaciones entre las organizaciones oficiales y el Estado, y de si aquéllas debían monopolizar la actividad política y sociocultural, experimentó un vuelco con la “intromisión” de estos grupos abanderados de la contracultura que plantearon un escollo entre conservadores y reformistas en el plano de la dirección política del país.

El filósofo V. Churbanov (director de Instituto de Investigación Científica de la Cultura del Ministerio de Cultura de la RSFSR y la Academia de las Ciencias de la URSS) definía la juventud como “fuerza creadora que busca algo verdadero y sólo con ello se fortalece”. Los jóvenes durante la perestroika aspiraban a satisfacer sus demandas de consumo y prestigio, bienestar económico y vida tranquila. Los problemas acuciantes eran, entre otros, la vivienda, en cuyas comisiones no estaban integrados. Ante esta situación, muchos jóvenes mostraban pasividad, ironía, cinismo y algunos se incluían en los grupos no formales (los factores de riesgo eran la conexión con las drogas y el rechazo social). Pero es en este periodo cuando se le dicta a la juventud la tarea de renovación, que también experimenta el propio sistema. Churbanov apuntaba la necesidad de tratarles como jóvenes adultos, concediéndoles mayor independencia en la administración de asuntos públicos, la industria, ciencia, organización del ocio y las Artes, y para ello eran necesarias reformas en la enseñanza (Garrido, 2015). Ese era

⁹ “Los no formales estos”, *Cultura y Vida*, 7 (1989), pp. 26 y 27.

el reto que marcaba un contexto de democratización de las distintas esferas de la vida en la Unión Soviética.

En los noventa, la escena estaba dividida entre los alternativos, *tusovki*, que buscaban un medio de comunicación y expresión más significativo a través de la danza, la música, el vestido, y el lenguaje y la mayoría de los jóvenes que eran considerados *gopniki*, término peyorativo en función del cual se designaba a quienes adoptaban códigos alternativos, pero con unas normas de género tradicionales y unos valores conservadores. Con todo, los estudios etnográficos acerca de estos grupos apuntaban más a un medio de ignorar al Estado y generalizar espacios sociales alternativos que a una resistencia combativa frente al régimen. En los estudios occidentales estos grupos eran considerados no como imitadores de lo foráneo sino como una alternativa de éxito sobre la política dominante y la censura (Bova, 2003; Pilkington, 1994).

La glásnost implicaba transparencia informativa pero no libertad de expresión, que se consigue con la ley de prensa de agosto de 1990, por tanto, concedida desde arriba y no irreversible¹⁰. Prueba de ello eran los límites de la transparencia y que se estableciera de manera irregular. Así, se proponía la dimisión de directores de determinados semanarios por encuestas entre los lectores sobre la popularidad de los diputados del Soviet Supremo, caso de *Agumenty i Fakty*, con más de 33 millones de suscriptores en 1990, y se volvían a practicar secuestros de películas. En cambio, se permitía el chovinismo, antisemitismo y nacionalismo y grupos contra la perestroika como el que representaba Nina Andreeva (Garrido, 2017), *Pamiat*, en el marco del pluralismo. Y en los estudios de televisión y radio se paseaban astrólogos e hipnotizadores que decían curar enfermedades como Anatoli Kashpirovski.

Los jóvenes van a ser rostros abanderados de la perestroika, sino que se va a reflejar en una serie de filmes en los que son protagonistas los “neoformaly” que no se adscriben a los códigos culturales soviéticos, se distinguen estéticamente por sus gustos musicales y vestimenta, y anhelos de libertad. Y esos jóvenes son protagonistas de *Vzlómschik (Ladrón, 1987)* de Valeri Ogoródniko, que se sumerge en el mundo de los rockeros de Leningrado, con la actuación del líder del conjunto Alisa, rompiendo el muro de incompreensión entre generaciones. *El Correo (1987)* de Karén Shajnázárov, cuyo joven protagonista ironiza sobre la realidad soviética y *la Pequeña Vera (1988)* de Vasili Pichul, donde se retrata una juventud con poca fe y aspectos sórdidos de la vida soviética.

¹⁰ La revista acusaba el retraso en la aparición de números, desde finales de 1989 a comienzos de 1990, al editor Sovexportfilm. *Films Soviéticos*, 3 1990., pp. 4 y 5.

Assa de Serguéi Soloviov, película estrenada en 1987, se ha convertido en una cinta de culto que tuvo gran éxito en su contexto (véase imagen 1). El título no tiene traducción, se trata una palabra sugerida por los músicos que protagonizaron el filme¹¹. Señalaba el realizador que una de las tareas de su nuevo filme ¡*Assa!* era ser: “una tentativa más de democratizar mis relaciones con los espectadores, de hacer lo posible para no desistir de los criterios de los valores artísticos ni de una conversación hondamente seria” (Lipkov, 1987: 22-23). De hecho, la mayoría del público asistente a las salas de cine era joven, cuya vida, sobre todo la urbana, ocupa un gran lugar la cultura de masas: “La música rock, los grupos, procurando estudiar, en lo posible, el punto de vista profesional de la cultura musical, escuchando a un gran número de conjuntos musicales, y entre un sinfín de ‘vulgaridad’ descubrí cosas extraordinariamente curiosas” (Lipkov, 1987). Para Soloviov existía una cultura musical internacional común “veintisecular” y el “rock socialista”. En la película aparecen precisamente algunos de sus representantes como Víktor Tsoi, *Aquarium*, Zhanna Aguzarova de *Bravo*.

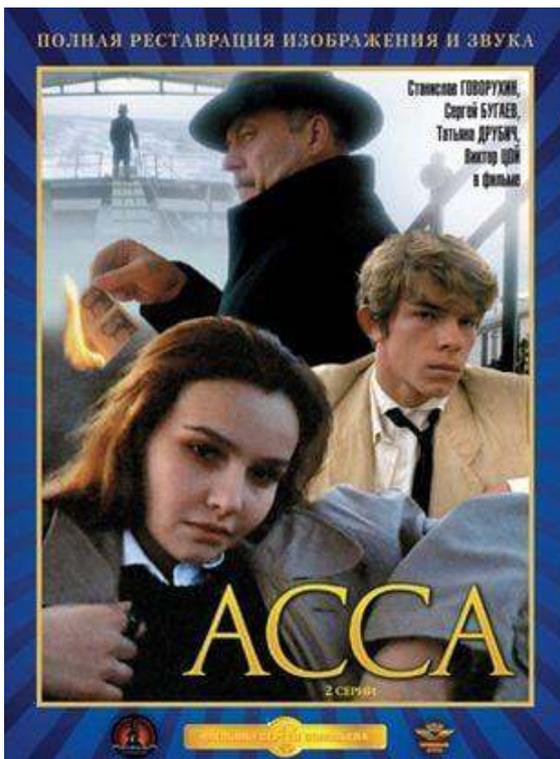


Imagen 1: *Assa* (Serguéi Soloviov, 1987).

Fuente: IMDb

La banda sonora de la película incluye las composiciones de Aquarium con Boris Grebenshchikov, conocido por textos subversivos irónicos y música experimental. La película emplea técnicas narrativas visuales, arte abstracto y textos comentando el significado del lenguaje juvenil de manera que se produce un contraste mayor entre “lo viejo” y “lo nuevo”. De hecho, las proyecciones iban acompañadas de conciertos en vivo de grupos de rock, exhibiciones de artistas y diseñadores vanguardistas. El guión lo escribió Soloviov junto con el joven Serguéi Lívnev, de ahí que se aproxime más a la realidad de los jóvenes, a su forma de pensar y actuar. Una cinta detectivesca, que se sitúa en Yalta en invierno, pero basada en un

¹¹ Le seguirán *Rosa negra* que es símbolo de pena y *Rosa roja* como un símbolo de amor (1989) y *Caja bajo cielos de estrella* (1991)

triángulo amoroso y no en la investigación de un crimen, prestando atención a los motivos sociales y psicológicos de la forma de proceder de los protagonistas:

Una joven, Alika, que se va a reunir con su amante, el mafioso Krymov, pero sueña otra vida: El vuelo de un pájaro a través del viento y la música. Mientras el mafioso no llega, preparando el robo de un valioso violín, conoce a un joven músico, Bananan, que toca en un restaurante con su banda de rock. Conforme pasan más tiempo juntos, se enamoran, y los destinos de los jóvenes se entrelazan trágicamente. Krymov primero advierte al joven, después lo chantajea para que deje la ciudad y, por último, lo asesina. Pero, a la vez, hay una trama paralela, la lectura de Krymov de un libro cuyo tema principal son los últimos días de vida y el asesinato del emperador ruso Pablo I en 1801¹². Alika disparará a Krymov cuando averigüe la muerte de Bananan.

Uno de los protagonistas más reconocibles de *Assa* es el cantante de rock Víktor Tsoi de la banda *Kinó* (cine) en donde se interpreta a sí mismo, ya llevaba tiempo tocando música rock. Las letras de sus canciones se difundieron y atrajeron a un público clandestino, con sus mensajes de empoderamiento, ideas independientes y la ausencia de elogios al Partido Comunista. Por ejemplo, en la canción «Seguimos actuando» (Дальше действовать будем мы) de 1988 hay una estrofa que expresa: «Y así vinimos a reclamar nuestros derechos: ¡sí!» (И вот мы пришли заявить о своих правах: «Да!»). Tsoi no se consideró disidente, pero su estilo, actitud y letras reflejan demandas más allá de las respuestas cerradas del sistema soviético.

Y esa actitud rebelde se refleja en la escena más emblemática de la película, donde Tsoi es llevado por Vitya (personaje interpretado por Dmitry Shumilov) a una entrevista para un concierto de música en un restaurante. Pero Tsoi se levanta y sale de la habitación sin pronunciar una palabra, incapaz de soportar a la señora detrás del escritorio, mientras lee una lista larga y tediosa de la experiencia laboral y las certificaciones requeridas para el trabajo (como las exigencias de que su desempeño incluya “medidas para elevar el nivel ideológico, teórico y profesional” de su audiencia). Tsoi sale de la entrevista y camina directamente hacia el escenario del restaurante, donde la banda ya está tocando los primeros acordes de “Peremen!”. Canción simbólica para toda una época que crea el clímax final. En la letra se demanda cambios en un sentido profundo.

Antes de que termine la película, la cámara enfoca a la multitud para revelar que ya no es el restaurante el escenario, Tsoi junto a su banda están actuando para miles de personas reunidas en el Teatro Zeleny de Gorky Park. El significado simbólico de la

¹²Véase ficha técnica de ASSA. <http://cinema.mosfilm.ru/films/film/1980-1989/assa/> [consultado el 28 de agosto de 2022].

escena creada por el realizador es claro: una protesta contra los formalismos soviéticos, la burocracia y sus estrechos márgenes de libertad. Así, la salida de esa habitación de Tsoi implica estilísticamente, políticamente o de cualquier otra manera, que son los individuos soviéticos los que toman sus decisiones y afrontan las consecuencias de sus actos¹³.

La perestroika, por tanto, abría más espacios para la tolerancia y las ideas alternativas, en particular en las artes, pero fueron graduales las conquistas. No hay que olvidar que pesaban estereotipos negativos sobre los rockeros y que la consideración hacia ellos comenzó a cambiar cuando el viraje se fue asumiendo hasta el punto de ponerlos en valor como partidarios de la perestroika. Para entonces, a Tsoi y a su grupo se les permitió actuar oficialmente y ser entrevistados en la televisión soviética.

En 1988, Tsoi apareció en otra película *La aguja* del director de cine Rashid Nugmanov, que se filmó en Kazajistán (véase imagen 2). Tsoi quería hacer llegar sus canciones y ser natural en cualquier circunstancia, no le gustaba la falsedad en el medio cinematográfico, ni en las entrevistas (Burimenko, 1989: 19). Actuó por su amistad con el realizador, quien confiaba en él para el papel, previamente lo había hecho en el cortometraje *Ya-ja*. Nugmanov realizó su trabajo en el taller de S. Soloviov del Instituto de Cinematografía de Moscú. Para el realizador: “el cine es la cámara de filmar y el celuloide que nos brindan la posibilidad de representar a nuevas personas que anteriormente no habían aparecido en la pantalla. [...]” (Abramovich, 1989: 30-31). El eclecticismo era sintomático de su tiempo y estimulaba la libertad creadora en la utilización de medios expresivos, garantizando el derecho de elegir tanto las formas, los procedimientos ya descubiertos como los nuevos. Tsoi accedió a participar con la condición de que improvisarían, de tal forma que de la película solamente quedó el título y la base del argumento. La trama, según su director, trata sobre una persona [Moro, el personaje interpretado por Tsoi] que:

sale a la calle y no vuelve. No tiene dónde. No hay nada querido, nada sagrado. Todo es inestable. Sin embargo, hay que vivir, no se puede morir. Porque todavía no está clara la predestinación de uno. Uno comete faltas, pero es honrado; ha sido débil, pero no infame; ha sido culpable, pero ha redimido los pecados ajenos. Y después de recibir una puñalada en el vientre, se levantará y seguirá su camino (Abramovich, 1989: 30-31).

¹³Véase la escena en <https://www.youtube.com/watch?v=V8ZgrGz86Xw> [consultado el 28 de agosto de 2022].

Moro se muestra irreverente a su llegada, emplea una moneda sujeta por un hilo en una cabina telefónica para poder recuperarla. Y al intentar localizar a sus conocidos, al inicio de la película, una vecina muestra los clichés que pesan sobre los jóvenes: “siempre igual con estos vagos. Apestando las escaleras. Pisando fuerte y fumando como chimeneas” (Assa, 1987). Es en ese momento que es definido por la voz en off como un joven bastante desagradable, porque siempre está en otra parte.

La película causó sensación por la representación de la toxicomanía, cuestión oculta en el cine bajo la ideología soviética, considerada como una condición exclusivamente “occidental”, pese a que afectó a muchos jóvenes soviéticos, sobre todo después de la guerra de Afganistán. En la película, la canción de inicio “La estrella llamada sol”, alude a una guerra que dura dos mil años, una guerra sin causas específicas, una guerra asunto de jóvenes, un remedio para las arrugas, y señala de manera explícita: “Y sabemos que siempre es así, que siempre el destino ha amado más a aquel que vive según otras leyes y que va a morir joven. No recuerda las palabras sí o no, no recuerda los grados, ni los nombres y es capaz de alcanzar las estrellas”. También se muestra el desastre ecológico del mar de Aral, cuando Moro lleva a Dina, en un intento por ayudarla a salir de la drogadicción, a un lugar de vacaciones en el que ya habían estado y se encuentran con arena árida¹⁴.

Tsoi fue reconocido por su papel en esta película, crecía el mito¹⁵. En 2010, Nugmanov filmó un Remix de *Aguja*, una versión aumentada con nuevas composiciones musicales y gráficos.

Otras muestras destacables de la presencia de la juventud, la contracultura y el rock soviético en el cine documental fueron:

¿Es fácil ser joven? de Yuris Podnieks (1986) de los Estudios de Riga (véase imagen 3), en el que el exoperador convertido en realizador comienza la película documental con la investigación por vandalismo en un tren, perpetrado por jóvenes fans de regreso de un concierto. Explora diferentes subculturas juveniles y se adentra en un retrato de la juventud soviética, filmando durante un año, una y otra vez, a las mismas personas que se olvidan de las cámaras y pasan directamente a abordar cuestiones más acuciantes que incluyen Chernóbil y Afganistán.

¹⁴ Sobre el recuerdo del mar de Aral que transmite un abuelo a su nieta véase “Memoria”, cortometraje de Nerea Barros, 2021.

¹⁵ La película fue premiada por los Cine Clubes en el concurso “Una cierta mirada”, en el festival de cine “Golden Duke” en Odessa, en 1988, y por el Festival Internacional de cine de Núremberg en 1990.

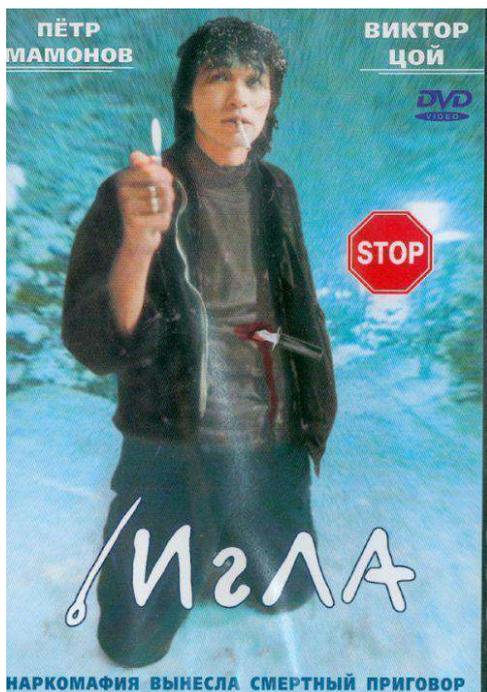


Imagen 2: Cartel de *Aguja* (Rashid Nugmanov, 1988).

Fuente: Filmaffinity.

En la película, uno de los jóvenes confiesa estupefacto su terrible descubrimiento de cómo en la calle se despierta otra persona completamente distinta, a la que respeta y teme. Se muestra que hay una ruptura generacional y, a menudo, también comienza el drama juvenil por falta de asesoramiento, libro adecuado, el deseo de huir de las normas ya establecidas y de manifestar su yo distinto al de los demás, hacer su propia vida, sin que importe cometer faltas porque lo harán a su manera. Se refleja también la falta de alicientes juveniles, la crisis ideológica, el vacío que se produce por falta de ideales, pero tampoco los adornos superficiales consuelan.

El director dedica espacio a los jóvenes que acababan de regresar de Afganistán, la salida soviética se prolongó hasta febrero de 1989¹⁶. Ante un cambio de actitud de Moscú por considerar una herida abierta que no estaba produciendo nada más que problemas, pasaron de un rol más activo a otro de apoyo. La intervención soviética era criticada internacionalmente. Muchos soldados jóvenes eran movilizados en levás de nuevos conscriptos. Algunos se mostraron descontentos con tener que marchar de casa y, en cambio, para otros supuso una oportunidad (Braithwaite, 2012). En lo que sí coincidían era en su desconocimiento sobre las dimensiones del conflicto, y creer que realizarían las tareas de pacificación difundidas por la propaganda soviética y los mandos, que apelaban a su internacionalismo socialista, sin embargo, no luchaban frente a un enemigo encubierto sino contra los propios afganos (Soler, 2018). No estaban preparados ni psicológica ni materialmente para la lucha. Las condiciones de vida eran pésimas, las raciones de comida eran insuficientes, comida enlatada "Tushonka" (Feifer, 2009), se vieron afectados por enfermedades y se produjeron casos de acoso de soldados (*dedovshchina*). Los novatos eran obligados a realizar las tareas de guardia y limpieza, al mismo tiempo que eran humillados y apaleados, por el contrario, también hubo muestras de compañerismo y solidaridad. A pesar de todo,

¹⁶ Los soviéticos apoyaron el golpe de Estado del bando comunista del Parcham para apartar a Amín, que se había convertido en impopular por lo que esperaban una reacción favorable del pueblo afgano. Sin embargo, la participación soviética no consiguió sus objetivos de cambiar la situación rápidamente por la resistencia encontrada. Girardet (1985).

aguantaban estoicamente esperando el momento de regresar a casa, una vez en el hogar, Podnieks capta momentos con ellos.

Los jóvenes debían, por tanto, enfrentarse a otra difícil prueba que, a veces les costaba la vida, el “regreso” en ataúdes de zinc, de ahí el nombre del libro de Stvelana Aleksiéovich *Los muchachos del zinc*. A quienes volvían se les identificaba por sus rostros severos, secos por el sol afgano, sus dificultades para situarse de nuevo en la vida civil y se sentían como alumnos que repetían el curso (Diomin, 1987: 14-15). Las secuelas fueron graves (Kalinovsky, 2011), dependencia a drogas, incompreensión de quienes no habían estado en Afganistán. En palabras de una madre:

Ya no sé cómo es él, cómo es mi hijo. ¿Quién volverá conmigo dentro de quince años? Le condenaron a quince años en régimen especial... ¿Quiere saber cómo le eduqué? Pues le gustaban mucho los bailes de salón... Fuimos juntos a Leningrado, visitamos el Museo del Hermitage. Leíamos libros juntos... [Llora] Afganistán me quitó a mi hijo... (Aleksiévich, 2016).

Se calcula que los soviéticos perdieron a más de quince mil soldados. Otros llegaron heridos, con secuelas de estrés postraumático y marcados por la experiencia. No regresaron algo más de cuatrocientos militares. En el año 2000 quedaban por regresar unos 287, probablemente bajo una identidad falsa, prisioneros o fallecidos sin identificar (Aleksiévich, 2016). Fueron objeto de la indiferencia, salvo por las madres y asociaciones de veteranos como el Comité para los Asuntos de los Guerreros-Internacionalistas, creado por el general Ruslan Aushev, y el papel de las investigaciones de periodistas independientes para rescatarles y devolverles su identidad.

Este filme documental también explora estéticamente con imágenes en color y el blanco y negro la existencia personal de muchos jóvenes y las elecciones morales, donde también se entrevista a un joven realizador que rueda sobre la juventud, y dirige a la audiencia con figuras abstractas y alegóricas a un laberinto, como una metáfora encubierta de la muerte, que contrasta con jóvenes de pie en un sorprendente mar azul como símbolo de esperanza (Isakava, 2011: 301).



Imagen 3: ¿Es fácil ser joven? (Yuris Podnieks, 1986).

Fuente: Filmaffinity

Rok (Rock) película documental de Aleksei Uchitel, producido en 1987 (véase imagen 4), presenta el panorama de las principales bandas de aquellos años. Transmite la energía de la música rock, que prima frente al hilo narrativo. En la que se incluyen entrevistas e incluso lo que se conoce como *slice of life*, es decir, simples fragmentos de la vida cotidiana de músicos que integran las bandas de Auktsion¹⁷, Aquarium¹⁸, Kinó (Cine)¹⁹, Avia²⁰, y DDT²¹. Además, muestra numerosos fragmentos de conciertos. Estos grupos tienen en común una capa occidental, pero no se limitan a ella, dentro de la misma reside una conciencia cultural original, nacional y socialmente concreta, haber nacido y crecido en la URSS.

¹⁷ La banda fue fundada por Leonid Fyodorov en Leningrado. Aunque originalmente tocaban post-punk y new wave, el grupo recibía influencias de la música folklórica, el jazz de vanguardia, la poesía futurista de V. Khlebnikov y aspectos de la alta cultura y la literatura rusas. Alcanzando éxito en la década de los ochenta y noventa, con letras políticamente incorrectas. A menudo iban a Alemania, Italia y los Estados Unidos. Véase: History and discography of the group "Auktsion". The Auction Group and Leonid Fedorov. Arts & Entertainment.

¹⁸ Aquarium se formó en 1972 por Boris Grebenschikov (voz y guitarra), entonces estudiante de Matemáticas aplicadas en la Universidad estatal de Leningrado y Anatoly Gunitsky, dramaturgo y poeta (batería), junto a Alexander Tsatsanidi (bajo), Vadim Vasilyev (teclados) y Valery Obogrelov (sonido). Las salas de conciertos habituales de Aquarium eran recintos privados y se enfrentaron durante muchos años a la competencia para conseguir un lugar en la discográfica. Web de Aquarium. <http://aquarium.kroogi.com/?locale=en>

¹⁹ Víktor Tsoi nació en Leningrado en 1962. Su madre era rusa y su padre coreano "rusificado". De niño, Tsoi mostró su talento para el dibujo. Para ganar dinero, pintaba con tinta retratos de estrellas occidentales del rock, como Robert Plant, y los vendía en el mercado negro. Tsoi aprendió por sí mismo a tocar la guitarra y empezó a escribir sus propias canciones a una edad temprana. Más tarde, en 1982, formó una banda *Kinó (Cine)*: un cuarteto que sonaba parecido a *The Smiths*. En 1989, la banda es frecuentemente invitada a actuar en Occidente. Los planes de la banda se interrumpieron debido a la muerte prematura de Tsoi en un accidente de coche, ocurrido el 15 de agosto de 1990 en Tukums, Letonia (3y6, 1999).

²⁰ AVIA (acrónimo de Conjunto Anti Vocal-Instrumental) se formó en septiembre de 1985 por ex miembros de *Strannye Igrы*, los multiinstrumentistas Nikolai Gusev, Alexey Rakhov y el baterista Alexander Kondrashkin a quienes se unieron Anton Adasinsky (guitarras, voz), los saxofonistas Elena Bobretsova y Alexey Merkushev, y el artista de performance Marat Timergazov, quien apoyado por un elenco cada vez mayor de bailarines y gimnastas crearon una peculiar pantomima masiva que comprende elementos del constructivismo de la década de 1920, desfiles deportivos y los primeros clichés de la cultura visual soviética. Ecléctico fue el estilo de la banda, una mezcla de new wave rock, marchas casi-clásicas y música electrónica. En 1987, AVIA recibió el Premio especial de la Prensa en el festival musical Rock Panorama. <http://russrock.ru/history/4548-avia.html>

²¹ DDT fue fundada en Ufá en 1980 por Yuri Shevchuk. El nombre de la banda deriva del compuesto químico: dicloro difenil tricloroetano. Contó con éxito desde los años ochenta, siguiendo la línea informal (no conformista) en su estilo, letras, y actuaciones. Algunos de sus integrantes fueron vigilados por el KGB, llegó a ser una banda prohibida, pero consiguieron, con perseverancia y ayuda de sus fans, seguir adelante. El grupo, aunque ha cambiado de componentes, sigue liderado por Shevchuk. Web de DDT. <https://www.ddt.ru/>

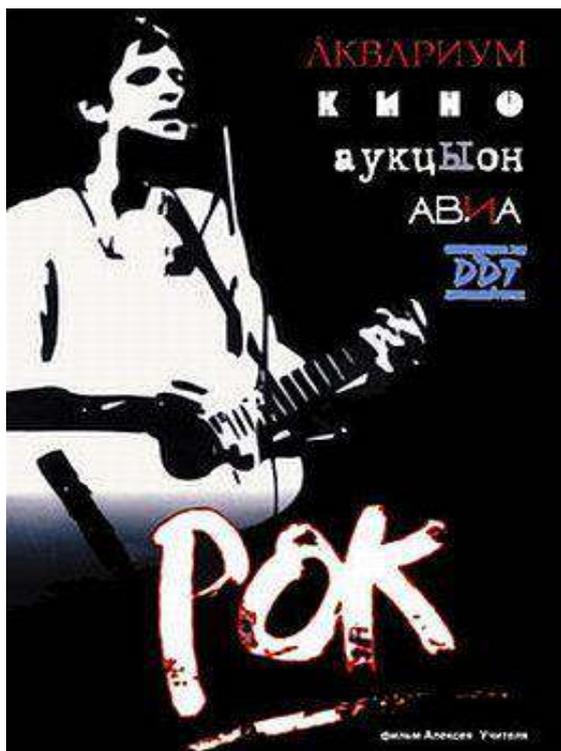


Imagen 4. *Rock* (Aleksei Uchitel, 1987).

Fuente: IMDb.

Los conciertos *underground* fueron un fenómeno soviético creado por los músicos de dicha generación. Eran normalmente acústicos, ya que el ruido podía hacer que los vecinos llamaran a las autoridades. Grabaron discos y los hicieron circular en bobinas de cinta. Las grabaciones de la cinta maestra, con material gráfico se vendían por diez rublos, el equivalente al precio de tres botellas de vodka. A continuación, el “álbum” se grababa de un reproductor de cintas a otro. Este proceso, conocido como *magnitizdat*, era el análogo sonoro del *samizdat* (autoedición) en la literatura clandestina. Bandas como Kinó tuvieron proyección exterior, regrabaron temas en Francia, que salieron con el título de *El último héroe*, y estuvieron en Estados Unidos, Dinamarca, entre otros países. No obstante, respecto a la visión occidental, Tsoi consideraba que no había realmente un enfoque serio sobre Rusia, y se les representaba como muñecas matrioskas (souvenirs) (*Young Leninist*, Spring, 1989).

Desde el club profesional de cineastas circuló la comunicación extraoficial que desmoronaba los prejuicios, especialmente los fundados sobre el rock, se aseguraba que como subcultura juvenil no se había olvidado en la URSS y no se perseguía. Las salas se habían llenado de músicos profesionales, pero también aficionados y precisamente *Rock* representaba las corrientes y sus bases. Afirmaba Leonid Gurévich, dramaturgo y crítico de cine soviético, que:

en la actualidad, la mayor parte de las nuevas películas fuera del género de ficción son obras aceradas, que dan en los puntos neurálgicos de nuestra sociedad. ¿Entonces, nos proponemos divulgar los dolores? No; no los dolores, sino la relación sincera hacia ellos. Nos alegramos y, espero que también alegremos al lector-espectador extranjero con la posibilidad de conocer la verdad, de conocer las faltas y los errores, el cómo se superan. Con dificultad, pero se superan (Gurévich, 1988: 8-16).

Añadía Gurévich que se trataba de un fenómeno ideológico, incluso un fenómeno progresista: “Es una acción de protesta y resistencia de los artistas que habían sido objeto de desconfianza, persecución, calumnias, y amenazas durante años”. Respecto al documental lo caracterizaba como:

una concepción estética determinada ante una representación violenta e irritada de la vida y una posición en ella... Pero impregnada de un contenido profundo y maduro: el sincero análisis de la generación de Borís Grebenschikov [Aquarium], los libelos sociales tocantes a la animosa “integridad” mecánica de Antón Adasinski [fundador del grupo de performance Derevo], los himnos de fe y la esperanza de Yuri Shevchuk [de DDT]. No obstante, hoy en día queda claro que no se encontrarán los caminos hacia los corazones de los jóvenes mientras se ignore lo que a ellos les gusta y lo que sienten (Gurévich, 1988: 16).

En palabras del músico Grebenschikov: “Todo lo demás era vano... En cambio, la música, la vida, el amor, que íbamos conociendo y que seguimos descubriendo hoy día, ello sí es una búsqueda de luz, y un hallazgo de la misma” (Gurévich, 1988: 15).

El rock y sus líderes en la URSS no necesitaban de la indulgencia de sus jóvenes admiradores. Sin embargo, señala Gurévich, había tenido y seguía teniendo no pocos enemigos en los círculos de otras generaciones, especialmente entre los intelectuales, los administradores, y las autoridades. Los rockeros no se amilanaron y primaron las aspiraciones de una mayor libertad.

3. A MODO DE CONCLUSIÓN

La perestroika abrió la posibilidad de ver películas censuradas, supuso un incentivo a la libertad creativa con nuevos temas y enfoques, pero también trajo consigo con la autogestión la necesidad de rentabilidad. No todo lo que fue creado en esos tiempos y por los grupos no formales soviéticos pasó la prueba del tiempo, pero lograron superar los convencionalismos de la sociedad soviética asumidos durante las décadas anteriores y el cine les dio mayor visibilidad en la gran pantalla, transmitiendo otra cara de la realidad soviética que no dejaba traspasar la propaganda: sus contradicciones y las dificultades de nacer y vivir en la URSS.

Se preguntaba el crítico Gurévich qué unía a los filmes de la perestroika tan distintos entre sí: “Sin duda, las emociones, la sinceridad y la emotividad de su narración; la audacia con la que se revelan los conflictos de la época. Mas, de ello ya se ha hablado demasiado” (1988: 16).

La libertad creativa se convirtió en el motor principal e incondicional durante esa renovación, y ha suscitado el interés de otras generaciones que ni conocieron, ni, como los “sovoks”, nostálgicos de la URSS, añoran los tiempos soviéticos, sino que encuentran referentes en el rock soviético de los ochenta, en parte llevado a la gran pantalla, en las letras de sus canciones, en sus anhelos, estética y actitudes. De ahí que Víktor Tsoi se convirtiera en una especie de “héroe” e icono de esos tiempos, al que también contribuyó su prematuro final en un accidente de coche, con veintiocho años, el 15 de agosto de 1990, y que ha dado lugar a numerosos homenajes, con representaciones escultóricas y grafitis en muros a él dedicados en Rusia, Bielorrusia y Ucrania. En un recorrido por la calle Arbat, se localiza el Muro Tsoi de la casa número 37 (véase imagen 5). Los fans pintaron con grafitis “Kinó”, “Tsoy is Alive”, citas de las letras de sus canciones y mensajes (Bushnell, 2001). Se convierte así en un símbolo del que el cine también se ha hecho eco en películas sobre su figura como *El Último Héroe* y más recientemente *Tsoi*²². Kirill Serebrennikov hizo una película denominada *Leto (Verano)*, en 2018, sobre la vida de Tsoi y la realización de su primer álbum. Y sus letras siguen siendo interpretadas por grupos como Zemfira, DJ Hem, quien señala:

Es poco probable que las letras de sus canciones envejecan. Y las canciones con un subtexto cívico suenan muy contemporáneas en el contexto de la vida rusa actual, y siguen siendo relevantes. ¡Lo que es extraordinario es que la escena del rock y el pop ruso no ha producido hasta el día de hoy ningún grupo o cantante que solo con tres acordes pueda tocar el alma de un número tan grande de personas! (Noubel, 2020).

Así pues, Kinó tiene presencia en las redes, a pesar del paso del tiempo, y en certámenes de música con interpretaciones de la orquesta Kinó Sinfónico en el Festival de Rock CHERNOZEM en Voronezh de agosto de 2022²³. Prueba de que es un referente no relegado al olvido. Es más, los grupos de música y artistas de los ochenta marcaron la tendencia a favor de la integración cultural con Occidente y trajeron el impacto de la globalización al desarrollo futuro del ambiente creativo (Grantseva, 2010), pero sin perder sus señas de identidad.

²² *Rock* (1987), *Last Hero. Viktor Tsoi* (1992) y *Tsoi* (2020). Todas ellas dirigidas por A. Uchitel.

²³ Web del Festival de Voronezh. <https://riavrn.ru/news/rok-festival-chernozem-v-voronezhe-opublikoval-polnyj-spisok-uchastnikov/>



Imagen 5: Muro de Víctor Tsoi en la calle Arbat de Moscú.
Fuente: Wikipedia (Rusia).

La cultura rusa siente hoy día el eco de los movimientos no formales de los años 80 del siglo pasado, tanto en el plano estético como en el contenido de las letras icónicas, arriesgadas, irreverentes y plurales sobre temas trascendentales, al margen de lo políticamente correcto, que siguen escuchándose como himnos que traspasan épocas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abramovich, A. (1989). "Nueva película. La Aguja", *Films Soviéticos*, 2, 30-31.
- Aleksiévich, S. (2016): *Los muchachos del zinc. Voces soviéticas de la Guerra de Afganistán*. Barcelona: Debate.
- Bova, R. (Ed) (2003). *Russia and the Western Civilization*. Sharpe.
- Braithwaite, R. (2012): *Afgantsy. The Russians in Afghanistan 1978-1989*. Londres: Profile Books.
- Bunce, V. (1999). "Peaceful vs Violent State Dismemberment: A comparison of the Soviet Union, Yugoslavia and Czechoslovak", *Politics & Society*, 27, 217-236.
- Burimenko, Yulia (1989). "Víctor Tsoi del grupo "kinó", *Films Soviéticos*, 10.
- Bushnell, John (2001). Part IV. Society and social artifacts. Paranoid Graffiti at Execution Wall. In Adele Marie Barker. *Consuming Russia: popular culture, sex, and society since Gorbachev* (397-413). Durham, N. C.: Duke University press.
- Cherniaev, Piotr (1988). "La juventud. 10 días en torno al 'samovar'", *Films Soviéticos*, 4, 32-33.
- Diomin, Víctor (1987). "Pantalla Documental ¿Es fácil ser joven?", *Films Soviéticos*, 9, 14-15.
- Feifer, G. (2009): *The great gamble. The Soviet War in Afghanistan*. Nueva York: Harper Collins Publishers.
- Garrido, M. (2008). "La perestroika y la juventud soviética", VI Jornadas de Historia Moderna y Contemporánea, Luján (Argentina).

- (2015). Educación y proyección cultural exterior: de la Unión Soviética a la Rusia actual. En Elisa Gavari y Francisco Rodríguez-Jiménez (coords). *Estrategias de diplomacia cultural en un mundo interpolar* (95-124). Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, UNED.
- (2011). La cultura del cambio en la gran pantalla. En M. Garrido. *Rusia Tras la perestroika: Propaganda política, cultura y memorias del cambio* (77-96). Murcia: Editum.
- (2017). El papel de la sociedad civil en la crisis final del sistema soviético. En R. Martín de la Guardia y G. Pérez. (coord.): *El colapso del comunismo (1989-1991): Visiones desde Europa y América* (31-51). Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Girardet, E. R. (1985): *Afghanistan. The Soviet War*. Beckenham: Croom Helm.
- Gorbachov, Mijaíl (1987): *Perestroika: Mi mensaje a Rusia y al mundo entero*. Ediciones B.
- Grantseva, Ekaterina (2010). "Ot avtarkii k integratsii: ispanskoye obshchestvo i kultura vo vtoroy polovine XX veka". En Svetlana Pozharskaya (ed.). *Almanaque español*, T. 2 (221-238). Moscú: Nauka.
- (2019). Las transformaciones culturales en la España del siglo XX: Una visión desde Rusia. En M. Moreno (coord.), F. Sirvent y R. A. Gutiérrez (eds). *Del siglo XIX al XXI. Tendencias y debates: XIV Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea* (242-251). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Gurevich, Lenid (1988). "La posición de Glasnost", *Films Soviéticos*, 7, 8-16.
- Kalinovsky, A. M. (2011): *A long goodbye: the Soviet withdrawal from Afghanistan*. Cambridge: Harvard University Press.
- Karl, T.L, Schmitter, P.C. (1995). "From an Iron Curtain to a Paper Curtain: Grounding Transitologists or Students of Postcommunist?", *Slavic Review*, vol. 54, 4, 965-978.
- Gurévich, Leonid (1988). "La posición de Glasnost", *Films Soviéticos*, 7, 8-16.
- Lipkov, A. (1987). "Ante la nueva película ¡Assa!", *Films Soviéticos*, 8, 22-23.
- Maier, C. (2010). "El colapso del comunismo: elementos para una historia futura". En memoria de Tim Mason, *Debats*, 40 (junio de 1992), 14-16.
- Noubel, Filip: "Viktor Tsoi: The undying icon of Soviet Dissident rock", *Global Voices*, 20 de junio de 2020: <https://globalvoices.org/2020/06/20/viktor-tsoi-the-undying-icon-of-soviet-rock-and-dissidence/> [consultado el 28 de agosto de 2022].
- Ostrovski, S. (1989). "Perspectivas de la colaboración", *Films Soviéticos*, 12.
- Piilkington, Hillary (1994): *Russia's Youth and its Culture. A Nation's constructors and constructed*. Routledge.

Riabinski, Valeri (1989). "Para que el optimismo se confirme habrá que remangarse", *Films Soviéticos*, 9.

Soler Ruda, A. (2018). "Pokoleniye. Los Afgantsy: Guerra, crisis y subcultura juvenil soviética en la década". *Tiempo Devorado. Revista de Historia Actual*, 1, 12-14.

Troitski, Nikolái (1987). "El eco del XV FIC de Moscú", *Films Soviéticos*, 12.

Зуб, А.Н. (1999). *Виктор Цой. Серия: Жизнь знаменитых людей*. Мн: Современный литератор.

Webs

Aquarium. <https://www.aquarium.ru/ru>

AVIA. <http://www.aviavia.ru/>

DDT. <https://www.ddt.ru/>