

# La Desigualdad Social en la Ideología Soviética: Análisis del Sistema de Discursos en la Película "Moscó no Cree en las Lágrimas"

Juan Miguel Valdera Gil, Universidad de Granada, España

*Resumen: Se cumplen 20 años de la caída de la URSS. Entrevistas, reportajes en prensa y documentales nos recuerdan la efeméride. Todavía hoy se publican multitud de libros que tratan de escrutar el alcance histórico del comunismo, explicar el fracaso de la Perestroika o arrojar luz sobre los rasgos más desconocidos de la figura de Stalin. Este artículo se propone analizar, aunque sea parcialmente, los discursos sobre el fenómeno de la desigualdad que estaban presentes en la sociedad soviética. Nuestra aproximación, eminentemente sociológica, tomará como base una película muy popular para el público ruso. Dirigida por Vladimir Menshov, "Moscó no cree en las lágrimas", obtuvo el Óscar a la mejor película extranjera en 1980. El filme narra la historia de tres chicas de origen campesino, que en búsqueda de un futuro mejor, emigran a Moscó a finales de la década de los cincuenta. Como guía para el trabajo empírico utilizaremos la obra "Análisis sociológico del sistema de discursos" publicada en el CIS por Fernando Conde. De este modo experimentaremos hasta qué punto este libro, pensado para analizar grupos de discusión y entrevistas, es útil aplicado a una película.*

**Palabras Clave:** Estratificación social socialista, Movilidad social, Modo soviético de vida, Meritocracia socialista

*Abstract: This article will analyze the discourse related to social inequality that appears in the Soviet film 'Moscow Does Not Believe in Tears'. Twenty years have passed since the fall of the USSR. Interviews, feature articles in the press, and documentaries remind us of the anniversary of that event. Newly published books appear seeking to explore communism's historic reach, explain the failure of Perestroika, or shed light upon lesser known aspects of Stalin. This article aims to analyze, though only in part, the discourse that existed within Soviet society about the phenomenon of inequality. Our eminently sociological approximation will be based upon a film very popular with the Russian people. Directed by Vladimir Menshov, it won the 1980 Academy Award for Best Foreign Language Film. It tells the story of three provincial girls in the late 1950s who emigrate to Moscow in search of a better life. Fernando Conde's 'Análisis sociológico del sistema de discursos' [Sociological Analysis of Discourse Systems], published by the Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS) [Center for Sociological Research], will be our guide for the empirical work. We will be experimenting with this book, originally intended for discussion group and interview analysis, to see how useful it is when applied to film.*

**Keywords:** socialist social stratification, social mobility, soviet way of life, socialist meritocracy



## Introducción

**E**L OBJETIVO PRINCIPAL de este artículo consiste en la reconstrucción y exposición del sistema de discursos en torno a la desigualdad social en la sociedad soviética. Hemos tomado como base un largometraje de sobras conocido por el público ruso. Dirigida por Vladimir Menshov, “Moscú no cree en las lágrimas” obtuvo el Óscar a la mejor película extranjera en 1980. El filme narra la historia de tres chicas de origen campesino, que en búsqueda de una vida mejor, emigran a Moscú a finales de la década de los cincuenta<sup>1</sup>. El lector se preguntará, por qué centrarse en el fenómeno de la desigualdad social en una película melodramática. La respuesta está en la importancia que la narración concede al sistema de jerarquías sociales en la búsqueda del amor y la felicidad. Fijémonos un momento en dos de los personajes principales de la obra, Liudmila y Ekaterina. Liudmila es muy consciente del prestigio y bienestar material del que goza la intelligentsia en la sociedad soviética, por lo que aspira a encontrar un marido a toda costa dentro de ese grupo social. Ekaterina, a causa de su posición social, tiene problemas con los dos grandes hombres de su vida. Rodión<sup>2</sup>, el padre de su hija, la abandona cuando descubre que es una obrera en lugar de una estudiante de la facultad politécnica, como le había hecho creer en un principio. Veinte años después, su segundo amor, Georgy, también la dejará al saber que es la directora de una fábrica y no una obrera. Nótese que en los dos casos, la historia de amor está fuertemente mediatizada por los orígenes y trayectoria social de los personajes. Fruto de esa constatación, nació la idea de escribir el artículo. El texto posee una orientación investigadora por partida doble. Primero, vamos a realizar análisis cualitativo del sistema discursivo de la película; Fernando Conde (2009) nos suministrará las herramientas en su cuaderno metodológico, *Análisis sociológico del sistema de discursos*. Segundo, la consecución de la tarea que nos proponemos requiere, ciertamente, una adaptación de la propuesta metodológica de Conde (2009) a nuestro campo de trabajo. La diferencia entre la lógica discursiva de los textos que se obtienen a partir de grupos de discusión y la que es propia de una narración audiovisual, implica introducir algunos cambios a la hora de abordar el análisis.

El propio enfoque de investigación y las limitaciones de espacio nos impiden detenernos en una exposición sistemática de los contenidos del libro de Conde. Si el lector está interesado, le invitamos a la atenta lectura de su libro publicado por el CIS. En él encontrará explicadas paso a paso las herramientas de las que se sirve en el análisis sociológico de discursos, así como ciertas reflexiones metodológicas que diferencian su propuesta de trabajo de otras opciones. Dado que el *movimiento se demuestra andando*, no hay mejor forma de comprobar la potencia heurística de una herramienta metodológica, que testarla en un banco de pruebas con condiciones diferentes a las que inicialmente se habían previsto. En eso consiste precisamente nuestra labor.

---

<sup>1</sup> Ni que decir tiene que es imprescindible ver la película antes de entrar a valorar el artículo. Con el fin de facilitar su lectura, proporcionamos un enlace a una versión *online* con la posibilidad de añadir subtítulos. Debemos remarcar, que los diálogos reproducidos a lo largo del texto, han sido directamente traducidos del ruso al español por el autor del artículo, sobre la base en algunos casos, de los subtítulos en español de la versión oficial de la película de Mosfilm. Las numeraciones que aparecen debajo de cada fragmento, se corresponden con las escenas según la versión *online* de la película.

<http://www.youtube.com/watch?v=ui6pJ-Sqg9k&feature=watch-now-button&wide=1>

<sup>2</sup> El personaje de Rodión utiliza en la primera parte de la película además de su nombre el de Rudolf, porque estaba de moda en aquella época.

### Breve apunte. La realidad cinematográfica y el grupo de discusión<sup>3</sup>

Cuando un investigador decide poner en marcha un estudio basado en grupos de discusión, realizará un diseño de los grupos y sus participantes según sean unos u otros los objetivos. Utilizará criterios de *clasificación* tales como la clase social, el género, la edad, o cualquier otro que mejor le convenga. El investigador pretende observar las variaciones discursivas que van apareciendo a lo largo de la discusión, así como la relación entre dichas variaciones y los determinantes sociales que utilizó en el diseño de los grupos. Conde (2009, 146) nos previene ante un típico error: “confundir los criterios de diseño de los grupos”, con las posiciones defendidas por los individuos en el seno del grupo. Esto es, el investigador no conoce de antemano cuales serán las posiciones de los asistentes en cuanto representantes de determinado colectivo, ni las alianzas o enfrentamientos que se darán en el seno del grupo. Otra característica del trabajo con grupos de discusión consiste en permitir al moderador cierta interacción con los participantes sugiriendo temas o reconduciendo la discusión en caso de que sea necesario, siempre con los objetivos de la investigación a la vista. Aún así, una vez puesto en marcha el grupo, posee una dinámica propia, original, que puede hacer se desborden las previsiones del investigador con la aparición de cuestiones y problemas no contemplados inicialmente.

En una película, la dinámica discursiva es otra. Guionista, director y productor hacen *hablar, actuar e interactuar a los personajes* siguiendo las exigencias de un plan preconcebido, de un guión que introduce la ficción en la realidad espacio-temporal y social, subordinándola a un fin narrativo, a la historia que se desea contar. No hay lugar ni a la espontaneidad ni a los giros discursivos imprevistos. Las posiciones de las personajes, las facciones que se formen, los enfrentamientos y alianzas están ya decididas de antemano. El cine no refleja necesariamente una tensión o lucha discursiva tal y como se produce en la realidad. Incluso dando buena cuenta de la pluralidad de posiciones discursivas aliadas o enfrentadas, lo hará poniendo en relación la lucha entre posiciones por la hegemonía discursiva, con la historia y con el sistema de discursos que consciente o inconscientemente se está trasladando al espectador. En la misma línea, adquiere una especial relevancia el contexto social amplio donde se origina el largometraje, que incluye la intencionalidad del guionista y del director para con la historia, así como del productor en tanto sujeto que apuesta financieramente por la película. Tampoco podemos olvidar al público al que se dirige la obra.

### “Los principales procedimientos para el análisis e interpretación sociológica del sistema de discursos”<sup>4</sup> y su adaptación a la realidad cinematográfica

Le ofrecemos al lector un esquema que de manera abreviada expone las herramientas más importantes en el análisis sociológico del sistema de discursos. Pasar del análisis de la realidad de los grupos de discusión a la realidad de una producción cinematográfica nos exigirá introducir algunas precisiones.

<sup>3</sup> Para una primera aproximación a los grupos de discusión véase Ibáñez, J (1986). “Cómo se realiza una investigación mediante grupos de discusión”, en García Ferrando, F; Ibáñez, J; Alvira, F. *El análisis de la realidad social* Madrid: Alianza. 2005. Págs. 283-297.

Sobre la realidad cinematográfica véase el clásico de Mckee, R. (2009). *El guión*. Madrid: Alba Editorial.

<sup>4</sup> No hemos tenido en cuenta las dos primeras partes del texto de Conde. Una reflexión en torno al propio análisis sociológico del sistema de discursos, mientras que la otra aborda las actividades preparatorias de los textos, que se aconseja realizar antes de entrar en el análisis. Como el nuestro no es un artículo teórico, ni trabajamos con textos obtenidos a partir de grupos de discusión, omitiremos esta parte de la obra de Conde.

Con las conjeturas preanalíticas se trata de buscar indicios o hipótesis que nos ayuden a entender la lógica global del sistema de discursos por un lado, y puedan ser contrastadas a lo largo de la investigación, por el otro. Nada mejor para conjeturar que partir del *contexto social amplio* que mencionamos en el epígrafe anterior. Preguntémonos por la procedencia de la idea, por quién es el guionista, el director, el productor, por el éxito o no de la película, su público etc... Toda esta información de *socio-génesis creativa* junto a sucesivos visionados, nos dará pistas para formular conjeturas que en el transcurso de la investigación validaremos o desecharemos.

En lo referente a las posiciones discursivas, la realidad cinematográfica impone *una vuelta del revés en su estudio*. De nuevo nos remitimos al epígrafe precedente. El investigador seleccionaba conscientemente los criterios o factores sociales para el diseño de los grupos según sus objetivos pragmáticos, para luego *recrear* a través de la polarización que se produce en el grupo el sistema de discursos, y poder reconstruir su lógica con distintas herramientas. Ante una película, el investigador invierte la lógica de análisis. *Debe utilizar las posiciones discursivas y los atributos de los personajes para poder situarlos en un mapa de posiciones sociales sin perder ni un momento de vista la teleología de la historia*. El cómo son los personajes, incluyendo su caracterización social, tiene mucho que ver con lo que quiere contar el guionista, es decir con la configuración narrativa de la película, con ese conjunto de dimensiones que dotan de sentido a la historia, que sostienen la trama argumental, que explican las relaciones entre las posiciones sociales dentro del filme. A su vez, las dimensiones de la configuración narrativa determinarán subtramas dentro de la película con un significado (semántico) narrativo diferenciado equivalente al análisis de los espacios semánticos en los textos de los grupos de discusión.

Una última apreciación. Una película es una representación audiovisual. Por lo tanto, el sistema de discursos imbricado en la narración se sostiene en una combinación de diálogos –lo que cuentan los personajes– e imágenes, que *igualmente dicen* de los personajes y de la propia historia. Palabras e imágenes se entrecruzan, se refuerzan con el fin de dotar de coherencia al relato.

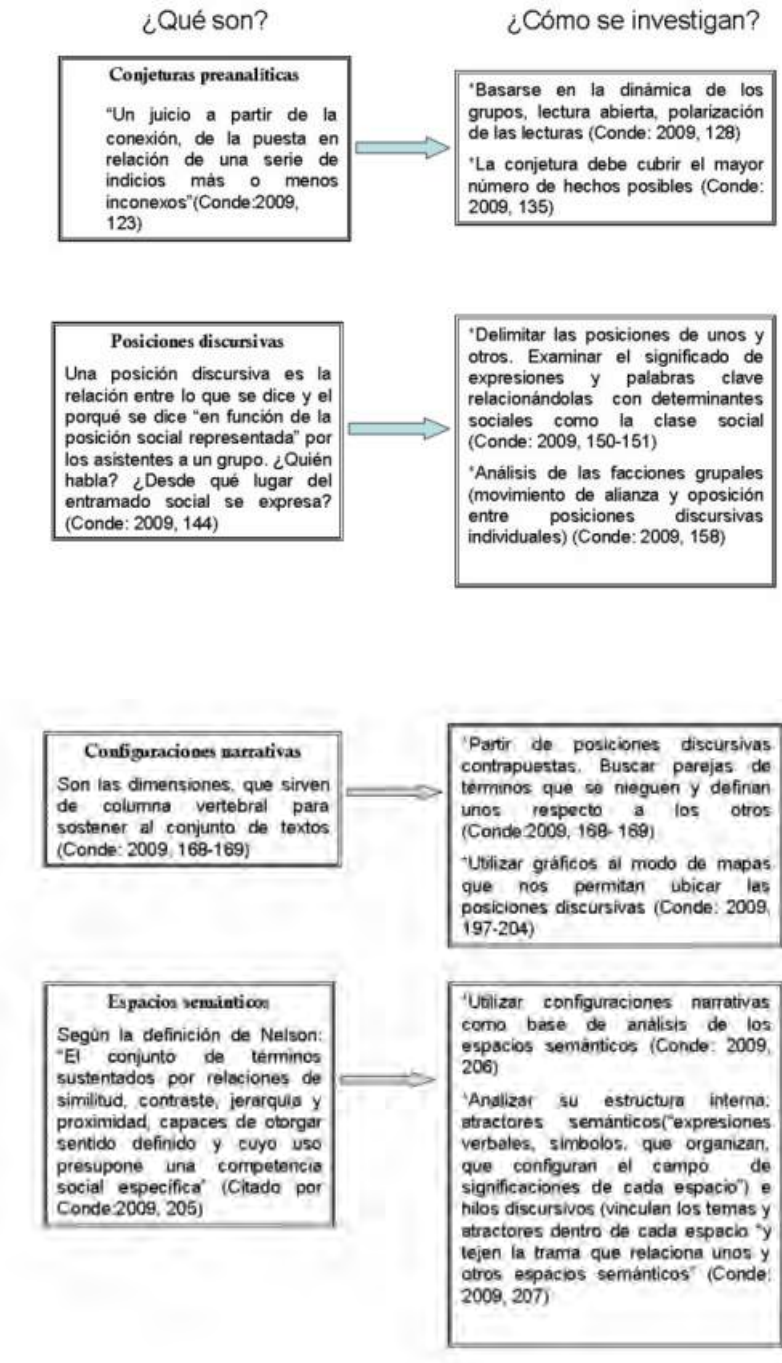


Imagen N° 1. Esquema-resumen abreviado de los principales procedimientos del análisis sociológico del sistema de discursos.

## **Socio-génesis creativa de la película: algunas conjeturas**

No disponemos de información relevante del guionista o del director, pero sí de otras evidencias para aventurar algunas conjeturas.

Situémonos en el contexto histórico-social donde se fraguó la película. “Moscú no cree en las lágrimas” es un largometraje producido por Mosfilm, que no olvidemos, constituía la piedra angular de la industria cinematográfica de la URSS. Si el filme tuvo el apoyo financiero de la principal productora del país no debe tratarse, a priori, de una obra antisocialista. Fijémonos en la situación de otro director y artista que en la misma época gozaba de gran fama, Andrei Tarkovski. A diferencia de Menshov, Tarkovski sí tuvo problemas a causa de sus películas. Tarkovski se alejó de la línea oficial del realismo socialista atrayéndose las críticas de las autoridades. En 1984 huyó a Italia, donde rodó su última película, *Sacrificio*.

Formularemos una primera conjetura. Cabe esperar que el sistema de discursos relativo a la desigualdad se asemeje a la ideología oficial en la URSS. La película debería reflejar, hasta cierto punto, el modo de vida soviético (*soviet way of life*) para no situarse fuera de los márgenes del realismo socialista. Ahora bien si la última afirmación es cierta, ¿cómo es posible que la obra de Menshov obtuviera un éxito tan rotundo en Hollywood? ¿Cómo pudo lograr el máximo reconocimiento –el Óscar–, en casa del enemigo histórico, una película que retrataba la realidad de la URSS desde el punto de vista de la URSS<sup>5</sup>? En primer lugar y es de sentido común, hay que remarcar la calidad artística del largometraje, de la historia, los toques de humor, la magnífica interpretación de los actores etc. Después hay que mencionar el carácter aparentemente *apolítico* y *desideologizado* de la historia, una narración de tres chicas en busca de una vida mejor, de sus anhelos, aspiraciones, ilusiones y desilusiones, del amor etc. Si bien es verdad que el núcleo fundamental de la narración pivota entre el amor en su concepción romántica (Giddens: 2008, 43-53) y el desarrollo de la vida personal de los personajes, los dos aspectos aparecen insertos en la sociedad soviética. Ekaterina, Liudmila y Antonina no buscan el progreso material y el amor en abstracto; lo hacen mediante su participación en una sociedad socialista, con sus propias normas y reglas, en un campo de juego diferente en comparación con las sociedades capitalistas.

Lanzamos una segunda conjetura que explicaría el éxito simultáneo de la película en la Unión Soviética y los Estados Unidos. En nuestra opinión, los discursos sobre la desigualdad y la estratificación social, que son una auto-representación de la realidad soviética, no fueron captados ni por la Academia ni por el público norteamericano. Y no sólo porque ocupen un papel secundario frente a la trama principal de la historia; sostenemos que en el transcurso de la Guerra Fría tanto la URSS como los Estados Unidos difundieron una imagen estereotipada el uno del otro. Paradójicamente la propaganda americana sobre el comunismo impediría captar la *propaganda* sobre la desigualdad que los soviéticos difundían sobre sí mismos.

## **Caracterización de los personajes a través de sus atributos sociales**

### ***La vida en Moscú en 1958***

*Clase obrera* de reciente incorporación (Shkaratan: 1970, 11): Ekaterina, Liudmila y Antonina

---

<sup>5</sup> Cuentan que el ex presidente norteamericano Ronald Reagan vio la película varias veces antes de reunirse por primera vez con Gorbachov.

Ekaterina camina por la calle abatida. Al poco llega a la residencia de obreros<sup>6</sup> donde vive. Nada más entrar se encuentra con Antonina a la que cuenta que ha suspendido su examen de ingreso a la universidad. La residencia de obreros constituye la primera muestra de la baja posición social de la que disfruta Ekaterina. De todos los lugares para vivir que van apareciendo en el filme, éste es con diferencia el peor. El baño y la cocina son comunales, el agua caliente escasea, Ekaterina se ve obligada a compartir la habitación con Antonina y Liudmila etc. Consciente del estigma que acarrea, Liudmila niega en dos conversaciones telefónicas vivir en la residencia.

Liud. Nuestra abuela está de broma. Ayer llegaron unos invitados de Novosibirsk, y ha empezado a decir que nuestra casa es una residencia. Si, todos se dejan caer por Moscú como si fuese de goma.

(00:05:53-00:06:10)

La situación legal de al menos, Ekaterina y Liudmila, refuerza su caracterización de obreras con una baja posición social. Paseando por la calle, dos hombres las abordan tratando de entablar una conversación con ellas. Liudmila los despacha sin ningún miramiento. No son un buen partido porque al igual que ellas, son trabajadores con permiso temporal de residencia.

Paseantes. Oíd, chicas, ¿os apetece?...

Liud. Venga, venga. Fuera, fuera...

Ek. ¿Pero qué haces? Los chicos no han hecho nada...

Liud. Son trabajadores temporales como nosotras.

(0:07:37- 0:07: 48)

Veamos ahora algunas muestras de bajo capital cultural asociadas a esta clase obrera de reciente incorporación. Antonina comete un error, en el uso de una preposición. Liudmila le recrimina el fallo insultándola con un despectivo “teteja”, que traducido quiere decir quiere “bruta”.

Ant. Vamos “pa’l” concierto.

Liud. “Pa’l” concierto. ¡Bruta! Llevas dos años viviendo en Moscú y aún hablas como una campesina.

(0: 04:03-0:04:10)

Liudmila, a diferencia de Antonina, busca ocultar su posición social, para lo que se esfuerza en aparentar un alto nivel cultural. Es muy consciente que para cazar un marido de la *intelligentsia* debe comportarse apropiadamente. Al final de su jornada laboral *se disfraza de intelectual*, jamás viaja en el metro con sus compañeras de trabajo, finge leer en el metro haciéndose la interesante, asiste a la biblioteca Lenin para intimar en la sala de fumadores etc.

Compañera 1. Liuda, ¿adónde vas?

Liud. Tengo prisa.

Compañera 1. ¿A dónde va corriendo?

Compañera 2. Te esfuerzas en vano. Nunca vendrá con nosotras.

(0:12:14-0:12:27)

---

<sup>6</sup> Un poco más adelante descubrimos las profesiones de los tres personajes: Ekaterina trabaja de obrera estampadora en una fábrica, Liudmila en una panificadora y Antonina es pintora de brocha gorda.

De las tres jóvenes, Ekaterina posee el más alto capital cultural. Se prepara para el acceso a la universidad, es inteligente, le gusta el arte –visita la Galería Tretyakov– etc. A pesar de todo, la película no oculta ciertas carencias culturales que nos remiten a su posición social de obrera. He aquí un ejemplo. Liudmila y nuestra protagonista se han trasladado a vivir temporalmente al piso de los tíos de Ekaterina mientras la pareja está de viaje. Liudmila trata de convencer por todos los medios a Ekaterina para que organicen una cena haciéndose pasar por las hijas del dueño. Ekaterina rehúsa participar en el engaño. Se siente incapaz de mentir, de fingir ser la hija de un miembro de la *intelligentsia*. Al final, Ekaterina se dejará engatusar por Liudmila. Ekaterina constata en su inseguridad la inferioridad de la posición social que ocupa respecto a la *intelligentsia*, con costumbres y una forma de comportarse distinta a la suya.

Ek. Pero, ¿cómo voy a ser hija de un catedrático? ¿Es que acaso lo parezco?

Liud. No llevas razón Katia. Dos defectos delatan a una persona. Si no acentúa correctamente las palabras –y tú con eso no tienes ningún problema–, y si hace preguntas entupidas.

Ek. ¿Y si alguien me pregunta y meto la pata?

Liud. Pues mete la pata, pero hazlo con seguridad. A esto se le llama punto de vista. Soy un poco burra, ¿verdad? Pues a eso, ellos lo llaman excentricidad...

Ek. Aunque la mona se vista de seda, mona se queda, ya lo sabes. No quiero mentir.

(0:27:55 -0:28:31)

La película nos ofrece otra escena clarificadora de las carencias culturales de Ekaterina. Rodión, operador de cámara que Ekaterina ha conocido con su falsa identidad, la invita a comer a su casa. En la escena aparecen además de la pareja, la madre de Rodión y su hermano. En un momento de la comida, el hermano pequeño de Rodión devora un plato de pescado a toda prisa. La madre le regaña porque ha olvidado cómo usar el cuchillo especial. Ekaterina que probablemente no ha visto nunca un cuchillo de pescado, y la película nos da a entender que *como hija de la intelligentsia* debería, es presa del pánico. Aduce problemas de alergia para evitar hacer el ridículo.

Madre de Rodión. Más despacio. Y para el pescado hay un cuchillo especial.

Vítia. Lo he olvidado.

Madre de Rodión. Imbécil. He estado toda la mañana enseñándote. ¿Qué va a pensar de ti nuestra invitada?

Rodión. Permítame que le sirva el esturión.

Ek. No, ¡no puedo comer pescado! Tengo alergia. Me entran convulsiones.

Madre de Rodión. Pero, ¡qué me dice!

Ek. Y en realidad, ya había comido antes de venir a su casa, así que no quiero nada.

(0:38:04 -0:39:27)

*Clase obrera asentada* (Shkaratan: 1970,11): Nikolay

¿Qué más representantes de la clase obrera aparecen en la primera parte de la película? Nikolay es el novio de Antonina, un electricista en el sector de la construcción. Gana 850 rublos al mes y pronto obtendrá el sexto rango de cualificación laboral. Nikolay no es un inmigrante de reciente incorporación, no es un trabajador temporal como los tres personajes femeninos. Sus padres llevan veinticinco viviendo en Moscú. Aunque Liudmila se había mofado de su corto intelecto, también reconoce con cierta sorna, que no es tal mal partido. Sus padres tienen una casa de campo o dacha, mientras que él posee un automóvil. Recor-



demos que, en los años sesenta, la dacha y el automóvil eran dos objetos de consumo fuera del alcance de amplios sectores de la población soviética.

Liud. Sí, veo que tienes un novio que despierta envidia. Coche, casa de campo. Si lo hubiera sabido, no hubiera traído a Antonina de invitada.

Nik. Cálmate, porque no eres mi tipo. Lo de casa de campo es una manera de hablar. Solamente es una parcela.

(0:14:28 -0:14:43)

Padre de Nikolay. En el año treinta y tres ella empezó a trabajar como costurera. Tenía sus cosas en un baulito. ¿Te lo imaginas?

Nik. Ahora mismo gano 850 rublos al mes.

Padre de Nikolay. Sí, pero nosotros te ayudaremos. ¡Anda!

Nik. Dentro de dos meses tendré el sexto rango.

(0:15:46 – 0:16:05)

### *Intelligentsia*

Al poco de empezar la película nos damos de bruces con los primeros representantes de la intelligentsia. El lugar es un festival de cine francés. Actores y actrices van desfilando delante del público que con gran exultación los admira. Su prestigio y nivel material de vida es alto en comparación con el ciudadano soviético medio. Los artistas vienen en coche, visten ropas caras –piel por ejemplo–; su imagen y nivel de vida aparecen ligados a la felicidad.

Liud. ¿Has visto qué piel?

Liud. Esto es la felicidad, esto es vida. ¿Ves?

(0:08:16- 0:08:32)

Cuando Ekaterina y Liudmila visitan la casa de los tíos de la primera para quedarse a vivir temporalmente, experimentan el contraste entre sus condiciones de vida y la las condiciones de vida de la intelligentsia. El director nos proporciona la imagen de un rascacielos de gran altura, con un amplio portal de mármol y un ascensor a disposición de los vecinos. El piso está acorde con el edificio, espacioso, con teléfono y televisión. De todas las viviendas que aparecen en la película, es sin duda la más lujosa. La pose, la manera de hablar y el tema de conversación delatan la alta posición del tío de Ekaterina. La mascota, símbolo de distinción, refuerza la percepción de estar ante gente importante.

Tío Liosha. El coche nos está esperando abajo. Y todo por Bogomolov y su teoría de las narices.

Tía Rita. ¿Qué pasó?

Tío Liosha. Pues que tuve que pedir la palabra, subir a la tribuna y estar dos horas peleando.

(0:22:35 – 0:23:10)

Una vez que los tíos de Ekaterina han abandonado el apartamento, Liudmila inicia su plan de conquista matrimonial. Con el fin de convencer a Ekaterina y justificar sus planes, Liudmila saca a relucir la alta posición social de algunas profesiones de la intelligentsia.

Liud. Por lo que yo sé, los hombres prefieren mujeres con profesiones intelectuales (de la intelligentsia). Por ejemplo, médico –las manos limpias– y si hace falta preparado

para curar a toda la familia. O profesora de música. Se puede ganar un buen dinero. Una profesión de mucho prestigio es diseñadora de moda, pero sin preparación no se logra nada.

(0:26:27 – 0:26:47)

En una cena organizada Ekaterina se transformará en estudiante de un instituto politécnico, mientras que Liudmila asumirá el papel de estudiante de psiquiatría. Los invitados, como cabría esperar, gentes de la intelligentsia o cercanas a ellas: poeta, doctor en ciencias técnicas, vicedirector de una empresa etc. Liudmila conseguirá su objetivo, enamorar a Sergey, un conocido jugador de hockey sobre hielo. Como ya adelantamos, Ekaterina iniciará una relación con Rodión, cámara de televisión.

### **La vida en Moscú veinte años después**

Han pasado veinte años. Ekaterina terminó sus estudios universitarios con éxito. En 1978 es una ingeniera convertida en directora de una fábrica, con 3000 personas a su cargo. Además ostenta un cargo en el Soviet de Moscú. Sin que se haga mención directa, tales responsabilidades solían implicar la pertenencia al Partido Comunista, otro signo más de alto estatus social. Acorde a su mejora en la vida, Ekaterina vive en su propio apartamento con su hija y ya tiene coche. Si en 1958, tomábamos nota de las inseguridades de Ekaterina –“Y si digo tonterías”, “Aunque la mona se vista de seda, mona se queda”–, ahora la protagonista hace gala de un estilo más resolutivo, acorde a su nueva posición social. Un director, un jefe de estilo soviético (*nachalnik*) debe impartir órdenes o pedir responsabilidades a sus subordinados, pero también saber escuchar y ofrecer soluciones. Son las cualidades de un buen dirigente en el Estado del todo el pueblo. Ekaterina demuestra ambas virtudes.

En la oficina.

Ek. Venga, mientras nos sentamos le contaré mis dificultades y así nos frustraremos juntos. Superar esas dificultades es su trabajo. Para eso le pagan. Desde ahora que quede claro: no me interesa porque no funcionó esto o aquello, lo que quiero es saber qué ha hecho usted para que todo salga como debe. ¿De acuerdo?

Empleado 1. Estricta, pero justa.

Empleado 2. ¿Hay preguntas del vicedirector?

Vicedirector. No.

Empleado 2. ¿Del ingeniero principal?

Ingeniero principal. No.

Empleado 2. ¿De la directora?

Ek. Si, las hay. ¿Por qué no han cumplido el plan de carga?

Empleado 2. Porque no había cisternas.

Ek. Sección de transporte, ¿por qué no había cisternas?

Sección de transportes. No había ninguna vacía.

Ek. ¿Qué medidas se han tomado?

Empleado 2. Llamamos al Ministro.

Ek. Sergey Stepanovich, ocúpese personalmente del asunto, por favor. Infórmeme mañana. Que hoy se realice la carga según las previsiones de ayer.

(1:11:30-1:12:45)

Reunión con la directora del club

Directora. Finalmente alguien del Soviet de Moscú se ha interesado por nosotros. En efecto, nos mantenemos por el puro entusiasmo. Ya era hora de que el problema tuviera prioridad estatal. ¿Sabe usted, por ejemplo, cuánta gente sola hay en el país?

Ek. Si lo sé. Es una pena.

Directora. En efecto, es una cifra terrible, de verdad. Una persona solitaria, ¿en qué consiste? Cae la natalidad, sube el alcoholismo. Influye en la productividad del trabajo. A fin de cuentas una persona solitaria trabaja deficientemente. En su cabeza tiene otros problemas.

Ek. Bueno, eso es discutible.

Directora. Pues vamos a discutirlo, por favor.

.....

Ek. Concretamente, ¿qué tipo de ayuda necesitan?

Directora. Si, hay gran cantidad de problemas. Concretamente no tenemos medios suficientes. No tenemos hombres suficientes.

.....

(1:12:58-1:15:30)

Georgy aparece en la segunda parte de la película. Ekaterina regresa del trabajo en un tren de cercanías. Georgy se sienta frente a ella dirigiéndole una mirada de aprobación. Ekaterina observa despectivamente la suciedad de su calzado. En ese momento Georgy inicia una conversación de “cortejo” con Ekaterina (1:31:20-1:35:07). Entonces sale a relucir el estatus socio-laboral de ambos personajes. Georgy se presenta como un mecánico ajustador del rango salarial más alto, jefe de turno o contra maestre (1:33:06). Más adelante durante una comida campestre que cuenta con la presencia de Ekaterina, su hija Alexandra, Georgy y sus amigos, sabemos que trabaja en un instituto científico. Alex Inkeles (1961, 561) usaba el término de aristocracia obrera, para referirse a aquellos obreros más preparados y cualificados con altos salarios.

Georgy cree, erróneamente, que Ekaterina es una mecánica-ajustadora de rango similar al suyo. Un poco más adelante, Georgy aborda a Ekaterina en la calle. Ekaterina lo invita a cenar a su casa para que conozca a su hija Alexandra. Georgy inspecciona atentamente el domicilio y concluye con tono asertivo: “Me vale” (1:37:53). Georgy, *obrero de alto rango*, no es capaz de distinguir a una *directora* por su vivienda. La película nos transmite una idea: la distancia simbólica que separa a obreros de alto rango y dirigentes no es insalvable.

En 1978, la posición social de Liudmila ha variado respecto a 1958. La trayectoria social se comporta como si fuese una montaña rusa. A una fase de subida le acompaña otra de bajada. La mejora de la posición social de Liudmila dependía de la de su marido. En cuanto el famoso deportista se echa a la bebida arrastra a Liudmila en su inevitable pérdida de estatus y posiciones sociales (1:06:58-1:08:26). De obrera con baja cualificación pasó a ser la esposa de un deportista de elite para terminar trabajando en una tintorería. En la Unión Soviética, profesiones en el sector servicios como la que realiza Liudmila, tenían por norma una peor remuneración que ocupaciones obreras de cuello azul como las de Nikolay y Antonina (Parkin: 1978, 222-223).

Veinte años después Nikolay y Antonina siguen felizmente casados, ya con tres hijos. Continúan trabajando en el sector de la construcción, en profesiones de cuello azul. Frente a la degradación de Liudmila, su caso se ciñe a una consolidación de su trayectoria de clase. La mejora social experimentada se da dentro de los límites de su mismo grupo.

## Atributos sociales, posiciones discursivas y configuración narrativa

La primera dimensión de la configuración narrativa tiene que ver con la existencia misma de posiciones sociales, clasificables según una jerarquía o sistema de estratificación social. La literatura oficial en la URSS defendió que tras la colectivización de la agricultura y la industrialización acelerada a comienzos de la década de los treinta, subsistían en el país dos grandes clases sociales –los obreros y los campesinos colectivizados– y un estrato social –la *intelligentsia*– (Rozental y Yudin: 1955, 197-198). Del mismo modo, la ideología oficial soviética puso en su punto de mira, el igualitarismo salarial (*ura vnitel'nost'*). El igualitarismo, defendido por sectores relevantes del Partido Comunista en la década de los veinte, tendía a una nivelación de los salarios y, como consecuencia del nivel de vida de los trabajadores independientemente de su papel en la producción (VV.AA: 1954, 454). Parkin (1978, 217) señala que tras la abrogación por Stalin de los principios igualitaristas, la diferenciación salarial creció, incluso en comparación con los países capitalistas desarrollados de la época. La diferenciación se hace notar a lo largo de toda la película o bien en el bienestar material asociado a las profesiones, o bien en su prestigio. El tipo de vivienda, el acceso a determinados bienes de consumo (coche, casa de campo), el capital cultural disponible son marcadores que sostienen la historia a lo largo de todo el largometraje. Obsérvese la situación de los distintos personajes en los tres segmentos de la dimensión (imagen nº2). La *intelligentsia* se encuentra en las posiciones de mayor prestigio frente al campesinado que ocupa las peores. En el centro colocamos a la clase obrera<sup>7</sup>.

Si la primera dimensión señala la existencia de una jerarquía de posiciones entre y dentro de las clases sociales, la segunda refleja la posibilidad real de cambio, de movilidad social en la sociedad soviética. La emigración desde las zonas rurales hacia Moscú, hacia lo urbano, supone ya una primera expectativa de movilidad social ascendente. La división del largometraje en dos partes, que suceden con 20 años de diferencia, refuerza esa dimensión de trayectoria, de cambio. Observamos en la película tanto procesos de movilidad intraclasista –Nikolay y Antonina– como procesos de movilidad interclasista –Ekaterina y Liudmila– (imágenes nº3 y nº4). Los medios, el como lograr la movilidad social ascendente constituye un auténtico punto de inflexión que define posiciones discursivas enfrentadas, tenidas especialmente en cuenta en la conformación de esta dimensión. La mayoría de los personajes (Antonina, Nikolay, Ekaterina, Georgy) ligan la posición social de llegada al esfuerzo personal y al trabajo. Bautizaremos este extremo de la segunda dimensión como *movilidad social por adquisición*. Liudmila, en cambio, busca alcanzar posiciones de mayor prestigio y/o confort material aprovechándose del trabajo de otros, recurriendo incluso a las trampas. Denominaremos a este otro extremo como *movilidad social por adscripción*<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> La jerarquía de posiciones que observamos en la película coincide con los principales estudios sociológicos occidentales. Véase Inkeles, A. (1961). “Myth and reality of social classes”, en Inkeles, A; Geiger, K.. *Soviet Society: A book of readings*. Londres: Constable and company.

<sup>8</sup> Para construir este par de conceptos nos inspiramos en Entrena, F (2001). *Modernidad y Cambio Social*. Madrid: Trotta. Pág. 29.

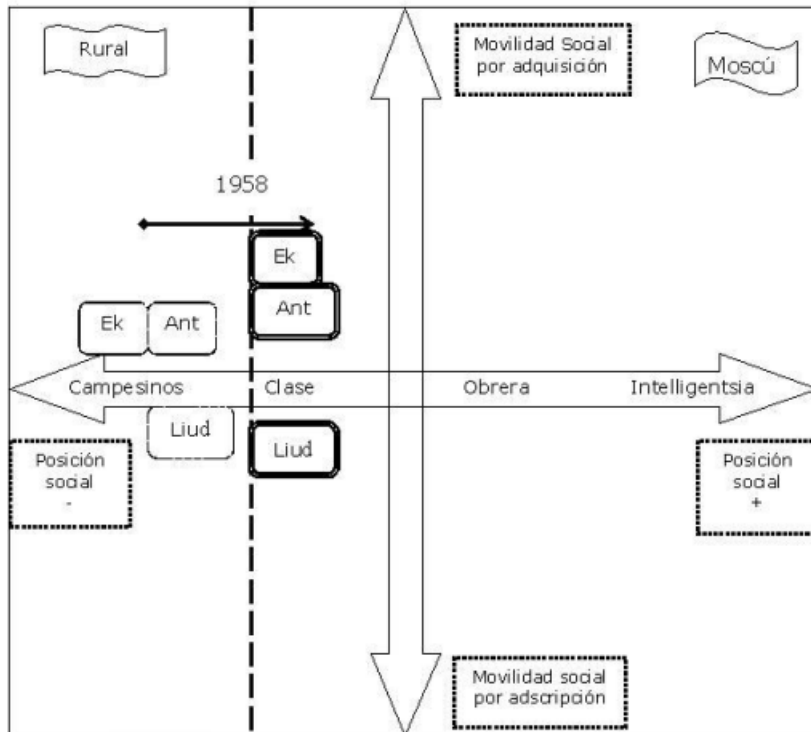


Imagen n º2. Configuración narrativa de la película. Aunque la historia comienza en 1958, nos proporciona pistas sobre el origen rural de las protagonistas. En el gráfico su situación antes y después de emigrar. En Moscú, ocupan las posiciones más bajas dentro de la clase obrera. Ekaterina se prepara para su ingreso en la universidad, por lo que la situamos en una posición ligeramente superior a la de sus compañeras.

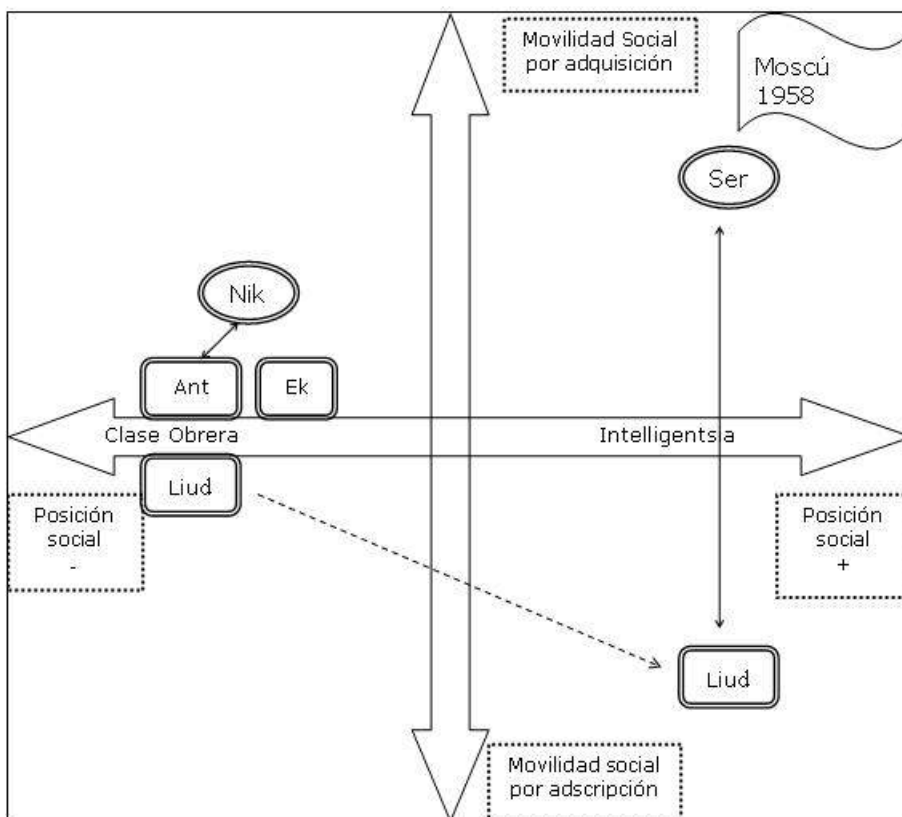


Imagen n °3. Configuración narrativa. En la primera parte de la película, Liudmila consigue su objetivo de “cazar” a un hombre con una alta posición social. Sergey, famoso deportista ocupa una posición asimilable a la intelligentsia de más alto nivel. Antonina se empareja con Nikolay, mientras que Ekaterina se quedará sola y embarazada, con más dificultades aún si cabe para aspirar a la movilidad social ascendente. La flecha con línea discontinua indica el cambio de posiciones. La flecha con línea continua el emparejamiento.

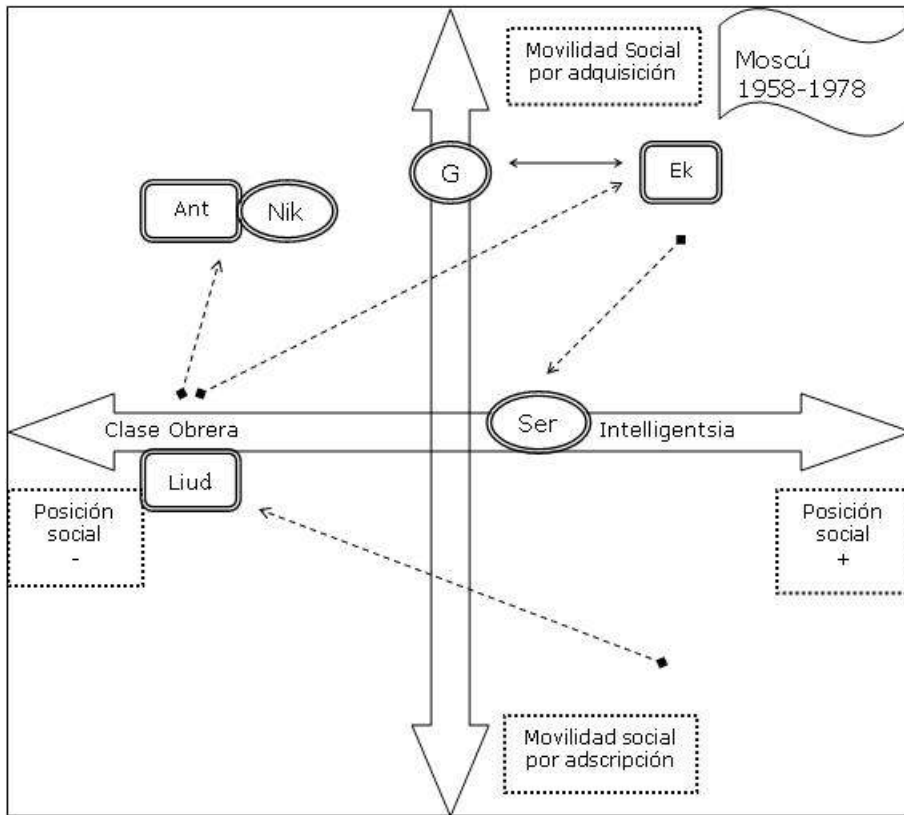


Imagen n º4. Las trayectorias de movilidad entre 1958-1978. Posiciones finales de los personajes en 1978, respecto a su posición inicial. Las flechas punteadas indican el desplazamiento entre 1958 y 1978. Obsérvese la caída de Sergey y Liudmila, así como el impresionante desplazamiento de Ekaterina. Aunque en 1978, Liudmila no pertenece a la clase obrera, su trabajo en el sector servicios la coloca en una posición similar a la que tenía como obrera 20 años antes.

### El significado de los tres espacios narrativos de la película

Si prestamos atención a la imagen n º 4, nos percataremos de la presencia de espacios diferenciados en la configuración narrativa de la historia. La ubicación de los personajes en los ejes, según su posición social de partida (1958) y de llegada (1978,) y los medios utilizados para la movilidad (adquisición/ adscripción) da lugar a tres subtramas narrativas, que en su conexión mutua, dotan de sentido global a todo el largometraje. Estas subtramas narrativas (imagen n º 5) se asemejan a los llamados espacios semánticos del esquema número uno.

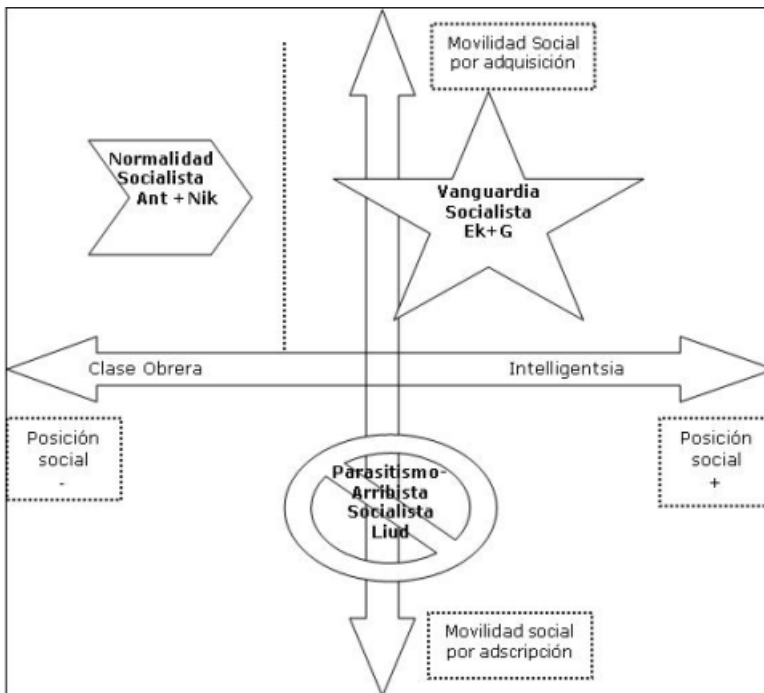


Imagen nº 5. Representación de los tres espacios narrativos de la película.

### **Significado del espacio narrativo de la vanguardia socialista**

Ekaterina y Georgy pertenecen a la que denominaremos vanguardia socialista. Ambos ocupan las posiciones de mayor prestigio en el sistema soviético de estratificación social (aristocracia obrera, intelligentsia directiva; imagen nº4). ¿Qué liga a estos dos personajes? ¿Por qué acaban juntos? El guionista introduce dos *atractores* en la subtrama para que su desenvolvimiento resulte coherente. Ekaterina y Georgy son personas inteligentes, y lo demuestran en su trabajo donde despliegan todas sus habilidades. En 1958, el jefe de Ekaterina se sorprende al descubrir que una de sus obreras es capaz de arreglar los desperfectos de una máquina. Tantas son las habilidades de Ekaterina que llega a salir en la televisión.

Jefe. ¿Tu misma lo has arreglado?

Ek. ¿Y qué sino? ¿Esperar hasta la tarde a sus mecánicos ajustadores?

Jefe. Ahora mismo andamos apretados con los mecánicos. Muy bien.

(0:09:53- 0:10:15)

Jefe. Esta es. Una chica con muchas posibilidades. Tiene habilidades de ingeniero.

Presentadora. Esta es Katia Tijomirova. Trabaja como mecánico-ajustador. Ustedes mismos pueden ver qué tipo de maquinaria tan complicada hay en la fábrica. Katia puede encontrar y reparar cualquier desperfecto. ¿Verdad?

Ek. Si, en general, puedo.

Presentadora. Katia, en realidad usted trabajaba como estampadora.

Ek. Trabajaba.



Presentadora. Significa que a usted no le gusta el trabajo mecánico. ¿Le gustaría trabajar creativamente? Por eso concientemente se hizo mecánico-ajustador.

.....

Presentadora. Katia, ¿y cuál es su sueño? Usted seguramente quiere seguir estudiando para volver a su fábrica como ingeniero.

Ek. Si, yo quiero seguir estudiando. Pero aquí sólo regresaré si no accedo, porque quiero ingresar en un Instituto tecnológico de Química.

0:46:36 – 0:50:19)

Georgy, tampoco se queda atrás. Sus amigos se encargan de explicarle a Ekaterina las cualidades sobresalientes de este mecánico-ajustador.

Amigo. Es una persona asombrosamente modesta. Pienso que no es necesario hablar de todos las cualidades de nuestro querido amigo.

Alexandra. Si es necesario.

Amigo. ¿Acaso hay personas en esta mesa que no conocen sus cualidades?

Alexandra. Las hay.

Amigo. En ese caso, quisiera brindar por sus manos. A la vista unas manos normales. Pero es sólo en apariencia. Realmente, ante ustedes, unas manos doradas; quiero decir, unas manos de oro. Ante ustedes, camaradas, un mecánico en mayúsculas. En nuestro instituto trabajan candidatos en ciencias y doctores, que desde mi punto de vista, podrían haberse retirado hace 10 años tranquilamente. Y nadie los hubiera echado en falta hasta el día de hoy. Sin embargo, el año pasado, cuando Gosha estuvo ingresado en el hospital por una operación de apendicitis, perdón por tantos detalles, la mayoría de nuestros trabajos se paralizaron. Puedo decir que mi tesis doctoral en un 70% está basada en los aparatos que Georgy Ivanovich fabricó. Pienso que mi opinión podrían compartirla la mitad de los doctores de nuestro instituto. ¡Por tus manos, amigo!

(1:44:11-1:45: 48)

Pero la inteligencia no es el único factor que explica el triunfo de Ekaterina. A sus cualidades innatas hay que sumar, su tenacidad, su capacidad de superación, su trabajo incansable. Cuando Ekaterina fracasa en su primer intento de entrar en la universidad, no se rinde: “De todas maneras accederé” (0:03:50). Cuando queda embarazada y el padre de la criatura la abandona, tampoco tira la toalla. Cría a su hija y prosigue con sus planes. Por eso es un ejemplo a seguir, alguien que ha conseguido todo lo que quería en la vida, de simple obrera a dirigente. El sueño soviético.

Ant. ¿Cuánta gente trabaja para ti?

Ek. Unas tres mil personas.

Ant. ¡Madre mía! ¿Y cómo te las arreglas?

Ek. Es difícil con tres. Luego el número ya no importa.

Ant. Muy bien, Katia. Nosotros siempre te ponemos de ejemplo a nuestros hijos. Todo lo que querías en la vida lo has conseguido.

(1:25:53 -1:26:04)

Georgy es otro trabajador modelo, y este el segundo atractor que lo une a Ekaterina. Si no ha llegado a dirigente es porque no quiere, no porque no pueda. Su trabajo como obrero cualificado le llena, le satisface y lo realiza con el máximo esmero. Es un trabajador consciente -“de que con él todo empieza a funcionar”-; otro pilar del sistema socialista.

Alexandra. Gosha, ¿por qué no siguió estudiando?

G. ¿Y para qué?

Alexandra. Usted podría haber sido un buen dirigente.

G. Y que, ¿todos deben ser dirigentes?

Alexandra. No todos deberían serlo, pero todos quieren serlo.

G. ¿Has oído hablar del emperador Diocleciano? En el mayor esplendor de su imperio decidió abandonar el poder y retirarse a una aldea. Y cuando de Roma, llegaban para pedirle que regresara, él decía: Si ustedes vieran cómo he cultivado esa col, dejarían de intentar convencerme.

Alexandra. ¿Y no regresó?

G. No.

G. Así que, no todos quieren ser dirigentes. Aunque, hay que decir, que este no es un caso muy común en la historia de la humanidad.

Alexandra. Eso significa que usted prefiere cultivar coles.

G. No, yo prefiero hacer aquello que me gusta, y no aquello que está de moda o es prestigioso. Me gusta mi trabajo, porque conmigo todo empieza a funcionar.

.....

(2:03: 35 – 2:04:55)

En conclusión el espacio narrativo de la vanguardia socialista representa a las clases hegemónicas de la sociedad –obreros e intelligentsia–. La vanguardia socialista se constituye con dos ingredientes fundamentales: la inteligencia y el trabajo duro. Por eso, situamos a Ekaterina y Georgy, en las posiciones más altas dentro de sus respectivas clases, además de en la parte superior del eje cercano al tipo ideal de movilidad social por adquisición (imagen nº4).

### ***Significado del espacio narrativo de la normalidad socialista***

¿Qué decir de Nikolay y Antonina? ¿Qué les une? ¿Qué les vincula? Si Ekaterina y Gosha pertenecen a la vanguardia que construye el socialismo, Antonina y Nikolay son los representantes de los obreros habituales: esa gran mayoría social en la URSS a los que la estabilidad del sistema permite llevar una vida tranquila, decente y feliz. La movilidad social se ha producido dentro de su mismo grupo-socio clasista. No son tan inteligentes como los personajes de la vanguardia, pero su capacidad para trabajar honradamente les ha hecho mejorar (imagen nº4).

La película muestra en varias escenas la menor dotación intelectual de Antonina y Nikolay en comparación con el tándem Ekaterina /Georgy, resaltando simultáneamente su integridad moral. En la primera parte, Liudmila se queja ante Ekaterina de lo previsible que será la vida de Nikolay y Antonina. En contraposición, Liudmila le reconoce a Nikolay veinte años después que ha llevado una vida justa (1:25:08).

Ek. ¡Qué bien!

Liud. De bien, nada.

Ek. ¿Por qué?

Liud. Los miro y me muero del aburrimiento. Nosotros mismos nos dejamos llevar por lo fácil. Todo lo sabemos de antemano. Primero ahorrarán para el televisor, luego para la lavadora, luego comprarán el frigorífico. Todo como en el Gosplan, firmado para los próximos 20 años.

(0:16: 46-0:17:12)

En cuanto a la falta de cualidades intelectuales de Nikolay, la película termina y finaliza con la misma idea. En una de las primeras escenas de la película, Nikolay se asusta al contemplar la máscara de fresas de Liudmila, la cual exclama: -“¡Su intelecto brilla por su ausencia!”-. En una de las escenas finales, Nikolay y Georgy discuten acaloradamente. Nikolay intenta convencer a Georgy para que se olvide del estatus social de Ekaterina y vuelva con ella. Nikolay pide a Georgy que le traduzca sus últimas palabras porque no las entiende.

Nik. Tu dijiste, que si las mujeres ganan más... ¿cómo iba a decírtelo?

G. No me cuentes historias. Ella me ha engañado.

Nik. No, pero fue una equivocación.

G. No, ¡ha demostrado, que para ella, el estatus social de una persona es más importante que mi estatus personal!

Nik. Traduce...

(2:15:11-2:15:37)

### **Significado del espacio narrativo del parasitismo-arribista socialista**

Liudmila es la antítesis de Ekaterina. Su objetivo vital no es prosperar por sus propios medios. Ella prefiere mejorar su posición social casándose con alguien de la intelligentsia. Por eso está en Moscú, porque -“es una gran lotería”- (0:17:13). Para conseguirlo está dispuesto a recurrir al engaño y a las malas artes. Toda la película está llena de referencias discursivas reprobatorias hacia ella. Traemos a colación el *modus operandi* de Liudmila en la siguiente conversación con Ekaterina.

Liud. En primer lugar, puedo decir que he tenido una riña con mi padre y mudarme con mi marido. Cada día iré a trabajar y él pensará que voy al instituto. Así se puede aguantar un añito. Luego daré luz un hijo y me quedaré en casa. ¿Qué importa dónde trabajara? Cuando lo sepa, ya será tarde. Se habrá acostumbrado, adorará al niño, no podrá vivir sin mí y hasta me pedirá perdón.

(0:27:09-0:27: 25)

El significado narrativo de esta subtrama, es claro. Liudmila es un parásito, una arribista, alguien que quiere trabajar cuanto menos mejor y que un marido “rico” cargue con ella. La figura del parásito recibió numerosas críticas desde los primeros días de la Revolución. Lenin denunció, “a esos grupos y esas capas de trabajadores que quieren hacer el menor trabajo posible, el de calidad más baja y arrancar la mayor cantidad de dinero posible” (Voslensky: 1981, 153). El primer manual de Economía Política publicado tras la muerte de Stalin (VV.AA: 1954, 427-440) defendía la necesidad de mantener los estímulos materiales en la producción, porque todavía subsistían en el país amplias capas de obreros que no habían alcanzado una conciencia socialista de trabajo. En 1988, la socióloga Tatiana Zaslavskaya incluía en su sistema de estratificación social a “una capa de obreros acostumbrados a dar a la sociedad menos de lo que toman de ella” (Zaslavskaya: 1988, 17). De la falta de conciencia socialista de Liudmila tomamos nota en las siguientes escenas. En una, Liudmila se pregunta para qué estudiar; en la otra rehúye a su jefe para no pagar las cuotas del sindicato.

Liud. Cinco años sobre los libros, para luego trabajar por 1000 rublos en una fábrica.  
No, eso no es vida.

Ek. Entonces, Antonina no tiene vida ni yo tampoco. ¿Qué es la vida para ti?

Liud. La ciencia es aburrida, la química, sólo fórmulas.

Ek. No comprendes nada. La química es el futuro de la humanidad.

Liud. ¿El futuro? Mejor piensa en el presente.

(0:07:09-0:07:37)

Jefe. Sviridova, un momento. ¿Piensas pagar las cuotas del sindicato? ¿Cuántas veces tengo que ir detrás de ti?

Amiga. Déjala en paz, por favor.

Jefe. Sviridova, Calma mis nervios. Dime, ¿cuándo pagarás por fin? ¿Tengo que pedírtelo de rodillas?

(0:11:21-0:11:47)

Más ejemplos de la actitud parasitaria de Liudmila. La madre de Rodión censura la actitud de Liudmila hacia la vida y el trabajo<sup>9</sup>. Viene a decirle que en la vida (en el socialismo) no se logra el bienestar material sin esfuerzo, sin trabajar. La escena sucede en 1958. En 1978 su forma de pensar no ha cambiado en nada. Al comienzo de la segunda parte, Liudmila coquetea con un general en su trabajo. Aparece la mujer del general y su amabilidad se disipa. De manera un tanto repelente la esposa del militar le pide al marido su aprobación para unas compras. Liudmila se pregunta por qué no podría ella ser la esposa de un general. Su compañera vuelve a poner el acento en la importancia del trabajo; no se llega a esposa de general sin casarse antes con un teniente, con todos los sacrificios que conlleva. Es imprescindible una trayectoria de esfuerzo para alcanzar las posiciones sociales más relevantes. De nuevo Liudmila recurre a la metáfora de la lotería. En una tercera escena, Ekaterina, Liudmila y Antonina hablan de los hombres. Liudmila continúa con su sueño de conquistar a un marido de posición social elevada. Antonina le responde, que a un buen hombre – “hay que hacerlo”– (1:30:38).

Madre de Rodión. Ah, por el aspecto, es usted Liudmila, la especialista en psiquiatría, que temporalmente trabaja en la fábrica de pan.

Liud. ¿Y qué?

Madre de Rodión. Nada. ¡Trabaje!, ¡Viva en la residencia!, Yo misma viví en un apartamento comunal.

Liud. Ya no son esos tiempos.

Madre de Rodión. ¡Los tiempos son siempre los mismos! Antes de recibir algo, hay que merecérselo, trabajar. Nosotros ya somos cuatro, y sólo nos hace falta usted con su bebé. ¡No recibirá ni un metro!

(0:56:07 – 0:57:55)

Liud. ¿De dónde sacan los generales esas mujeres? Yo sería una buena esposa de general.

Compañera. Para ser la esposa de un general hace falta casarse con un teniente. Si, y pasarse 20 años con él, de guarnición en guarnición por cualquier taiga o desierto.

Liud. ¡Oh, Polina! Para ti, todo está regido por normas. En la vida también existe la lotería. Por eso yo siempre compré un boleto.

Compañera. ¿Y has ganado algo?

Liud. Si, dos veces un rublo.

<sup>9</sup> Todo sucede en el transcurso de una conversación entre Ekaterina y la madre de Rodión. Liudmila está presente. La madre de Rodión toma a Ekaterina por un parásito que quiere aprovecharse de su hijo, casarse con él y así obtener algunos metros de su apartamento. La madre se niega en redondo.

(1:10:05-1:10:28)

Personajes	Inteligencia	Trabajo y esfuerzo	Semántica del Espacio	Sistema de
			Narrativo	discursos global
Ekaterina	+	+	Vanguardia	Meritocracia
Georgy	+	+	socialista	Socialista
Antonina	-	+	Normalidad	(futuro)
Nikolay	-	+	socialista	
Liudmilia	¿+?	-	Parasitismo-	Posición adscrita
			arribista	(pasado)
			socialista	

*Cuadro resumen del significado de los espacios narrativos*

### **Conclusiones. ¿Diferencia individual o desigualdad social?**

Toca volver al título del artículo y preguntarnos sobre el carácter de la desigualdad social en la ideología soviética. A finales de la década de los cincuenta el líder soviético, Nikita Jrushov, anunció que en veinte años se alcanzaría el comunismo. Pasaron veinte años. Leonidas Brezhnev regía los destinos de la Unión Soviética. En 1977, el gobierno soviético aprobó una nueva constitución que proclamaba con gran solemnidad, el *socialismo desarrollado* en la URSS. El comunismo, esa sociedad sin clases ni Estado, volvió a postergarse a un futuro lejano. La demora daba pie a reconocer la permanencia de distintas desigualdades sociales. Nosotros nos hemos centrado en las ligadas al sistema de estratificación social, pero no son las únicas que aparecen a lo largo de la película. Por ejemplo, las cuestiones de género tienen especial peso. Georgy, el gran amor de Ekaterina, héroe socialista del trabajo, sostiene opiniones abiertamente machistas. “En la familia el hombre debe tener una posición superior respecto a la mujer” (1:48:39), “Yo decidiré todo y siempre por la sencilla razón de que soy el hombre” (2:06:20). En una conversación con Ekaterina, Antonina le recuerda las dificultades que encuentran las mujeres de su rango para casarse: “A los hombres no les gusta cuando una mujer ocupa una posición superior a la suya” (1:26:27-1:26:33). La maternidad, el aborto, la violencia juvenil, el alcoholismo o las consecuencias disgregadoras de la urbanización con la rotura de los lazos de solidaridad tradicional, son problemas sociales que aparecen de refilón, pero ayudan a reforzar el discurso del socialismo en construcción, de la obra inacabada.

Si uno de los discursos, hace hincapié en lo que queda por hacer, en las desigualdades que aún subsisten, el otro apunta a lo que ya se ha hecho, a los logros del socialismo realmente existente. El mensaje es nítido: el sistema soviético ofrece una auténtica igualdad de oportunidades a pesar de las dificultades que se presentan en la vida. El socialismo, una vez eliminadas las diferencias sociales que engendra la propiedad privada de los medios de producción, garantiza la verdadera meritocracia. Paradójicamente, los orígenes sociales pasan a un segundo plano en la determinación de la trayectoria vital de la persona, mientras

que las cualidades y estrategias individuales adquieren una importancia de primer orden<sup>10</sup>. La moraleja en líneas generales es la siguiente: a los que trabajen duro como Nikolay, Antonina, Georgy o Ekaterina les irá bien; al que no lo haga como Liudmila, la vida les acabará pasando factura. El socialismo premia a los que trabajan y castiga a los parásitos.

---

<sup>10</sup> Por eso el socialismo soviético se autoconcibe no solo como una ruptura con la modernidad liberal y capitalista, sino como una radicalización de la misma.

## Referencias

- Conde Gutiérrez del Álamo, F. (2009). *Análisis sociológico del sistema de discursos*. Cuaderno metodológico nº 43. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Entrena Durán, F. (2001). *Modernidad y cambio social*. Madrid: Trotta.
- Giddens, A. (2008). *La transformación de la intimidad*. Madrid: Cátedra. Original publicado en 1991.
- Ibáñez, J (1986). “Cómo se realiza una investigación mediante grupos de discusión”, en García Ferrando, F; Ibáñez, J; Alvira, F. *El análisis de la realidad social*. Alianza: Madrid. 2005.
- Inkeles, A. (1961). “Myth and reality of social classes”, en Inkeles, A; Geiger, K. *Soviet Society. A book of readings*. Londres: Constable and company.
- McKee, R. (2009). *El guión*. Madrid: Alba Editorial.
- Rozenal, M; Yudin, P. (1955). *Kratkij filosofskij slovar*. Moscú: Gosudarstvennoe izdatelstvo politicheskij literatury.
- Shkaratan, O.I. (1970). *Problemy sotsialnoj struktury rabochego klassa SSSR*. Moscú: Mysl’.
- VV.AA. (1954). *Politicheskaya Ek onomia*. Moscú: Gosudarstvennoe izdatelstvo politicheskij literatury.
- Voslensky, M. (1981). *La nomenklatura. Los privilegiados en la URSS*. Barcelona: Argos Vergara. Original publicado en 1980.
- Zaslavskaya. T. (1988). “O strategii sotsialnogo upravlenia perestrojkoj”, en Afanasev, U. N. *Perestrojka: glasnost’, demokratia, sotsializm*. Moscú. Progress.

## Sobre el Autor

*Juan Miguel Valdera Gil*

Licenciado en Sociología por la Universidad de Granada, prepara su tesis doctoral sobre el sistema de estratificación social en la antigua Unión Soviética. Como alumno de intercambio estudió en la Universidad Estatal de Udmurtia (Federación Rusa). También ha realizado una estancia de investigación en el Centro de Estudios Rusos de la Universidad de Birmingham (Reino Unido). Como docente ha impartido clase de Sociología de la Educación.