

Research Article

Más allá del trauma sociohistórico con Olga Zhukova e Iskra Babich: relectura del cine de la perestroika

Natasha Poglajen

Internasional Balkan University, Makedonia

Correspondence should be addressed to Natasha Poglajen; nat.poglajen99@yahoo.com

Academic Editor: Nguyen Ngoc Anh

Copyright © 2021 Natasha Poglajen et al. This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

RESUMO. La cinematografía de la perestroika (y del período postsoviético temprano) implica terra-in mixto, a menudo descrito como una “ola negra” socialmente crítica - chernukha; el período vio un número sin precedentes de obras de directoras, que aún no han sido abordadas por las becas cinematográficas. Este artículo examina la obra cinematográfica de Olga Zhukova (1954-), quien produjo cinco largometrajes en el período 1990-1994. Este artículo analiza sus películas, que no fueron bien recibidas por la crítica y acusadas de pretenciosas y artificiales, junto con otro director soviético, Iskra Babich (1938-2001). Reexaminó la formación del discurso cinematográfico de Zhukova, centrándome en la interacción de lo audiovisual y lo corpóreo, para argumentar que sus obras crean espacios de tiempo específicos que desafían las referencias sociopolíticas inmediatas proporcionadas por las narrativas lineales aparentemente formativas, y evitan las dicotomías patriarcales que sustentan este último.

Keyword: Perestroika, Chernukha, cine (post) soviético, directoras, Timespace.

A. INTRODUCCIÓN

Existe una anécdota popular soviética que se refiere al período de glasnost, la famosa penúltima democratización bajo el entonces secretario general del gobernante Partido Comunista de la Unión Soviética, Mikhail Gorbachev, que precedió a la desintegración de la URSS en 1991. Durante un programa de televisión entre público en los Estados Unidos y en la Unión Soviética el 17 de julio de 1986, una tal Lyudmila Ivanova de la URSS respondió a una pregunta formulada por una mujer estadounidense sobre el tema del sexo diciendo: "No hay sexo en la Unión Soviética". Las fuertes carcajadas ahogaron la segunda parte de su respuesta, que decía que no había sexo en la Unión Soviética “en la televisión”. De hecho, el sexo no era un tema que la televisión o el cine soviéticos fueran generosos en representar, al menos no directamente. Otros temas tabú relacionados con el alcohol (particularmente durante numerosas campañas contra el alcoholismo) y todo tipo de ficción especulativa e ideológicamente ambigua. Por lo tanto, los géneros en el cine soviético del período socialista-realista y hasta la perestroika se desarrollaron de manera desigual, ya que las tramas y las convenciones estéticas fueron dictadas en gran medida por las direcciones ideológicas del Comité Estatal de Cinematografía de la URSS (Goskino) (cf. Woll 2000; Lawton 2002). La política de glasnost introducida por Gorbachov en 1986 cambió esto dramáticamente, influyendo fuertemente en el panorama cinematográfico de la época: al cine se le dio un acceso incomparablemente mayor a directores, temas y estilos que el que había tenido desde la introducción del canon realista socialista en 1934 (cf. Lawton 2002; Gorky et al. 1977). El cine de la perestroika evidentemente adoptó esta

transformación contextual, inundando las pantallas con mensajes, géneros y estilos audiovisualmente provocativos y sociopolíticamente transgresores.

La erudición contemporánea suele ver este fenómeno, comúnmente asociado con el llamado *chernukha*, un "ennegrecimiento" estilístico y temático de la cultura (popular) soviética, como una rebelión o una "actuación" del trauma histórico sociopolítico, inculcado por los comunistas. directivas ideológicas en sus variantes más o menos autoritarias (cf. Isakava 2005; 2009). Esta perspectiva legítima proporciona una interpretación informativa y productiva de *chernukha*, vinculando sus características formales (estilo naturalista, excesiva estereotipización de personajes y uso excesivo de referencias textuales contextuales) y preocupaciones temáticas (violencia física incluyendo violación, problemas previamente no expuestos vinculados a la "clandestinidad" soviética, como la prostitución, las operaciones comerciales turbias, las instituciones estatales ineficientes y corruptas, los funcionarios estatales groseros y sin compasión, el alcoholismo omnipresente) a su contexto sociocultural y político inmediato. Sin embargo, esta interpretación tiende a subestimar otro aspecto del modo dominante de la *perestroika chernukha*, que se extendió para marcar significativamente la primera década de la producción cinematográfica rusa postsoviética (cf. Borenstein 2008). Si bien se ha señalado, p. Ej. por Isakava (2005) que la aparición de *chernukha* durante la *perestroika* implicó el surgimiento de un número sin precedentes de mujeres cineastas, su contribución original y notable al cine soviético (y post-soviético temprano) a menudo se pasa por alto, como si siguiera el mantra socialista, afirmando que el orden sociopolítico instaurado en la URSS por el Partido Comunista había dejado obsoleta la cuestión de género. Y, como podría haber agregado la antes mencionada Lyudmila Ivanova, eliminó el sexo de las pantallas por completo.

Sin embargo, este artículo argumentará que el cine *chernukha*, a menudo visto como un momento pre-apocalíptico excesivo en la historia del cine soviético, debe ser examinado precisamente desde la perspectiva de sus directoras, que recibieron una oportunidad sin precedentes en la historia soviética, de producir y presentar públicamente. sus obras, desinhibidas por la censura. Este artículo se centrará en una de esas cineastas, Olga Zhukova, que produjo un notable número de cinco largometrajes en 1990-1994 (Noch 'dlinnykh nozhey (La noche de los cuchillos largos) (1990), Shchastlivogo rozhdestva v Parizhe (Feliz Navidad en París) (1991), Shou dlya odinokogo muzhchiny (Un espectáculo para un hombre solitario) (1992), Sikimoku (1993), Tango na Dvortsovoy ploshchadi (Tango en la plaza del palacio) (1994)) antes de hundirse en el anonimato cinematográfico, sólo para ser recordada como la directora del "primer beso lésbico en el cine soviético" (Tsirkun 2010). Refiriéndome a las cinco producciones de Zhukova, argumentaré que sus películas proporcionan una idea del núcleo del impulso estético de *chernukha*, centrándose en sus mecanismos de construcción de tiempo-espacio y subjetividad, y que este impulso sigue los pasos de otro, de ninguna manera. como el provocador cineasta soviético, Iskra Babich.

B. MÉTODO

Esta investigación es de naturaleza cualitativa con un método de revisión de la literatura. Los datos se recopilaron utilizando varias técnicas, incluida la observación, la discusión de grupos focales de estudios de documentación. Luego, los datos se analizan para poder llegar a una conclusión de los resultados de la investigación relacionados con esta investigación.

C. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

En la erudición contemporánea, *chernukha* generalmente se define en primer lugar de manera descriptiva, con énfasis en su cercanía etimológica a un término más antiguo, *ochernenie*, "ennegrecimiento" (cf. Graham 2000: 9-10). De hecho, los productores culturales soviéticos habían utilizado la *glasnost* y su eliminación de la censura como un permiso para "ennegrecer /... / la realidad soviética" en sus oscuras representaciones artísticas de la misma. Muchos estudiosos interpretan el mensaje principal de *chernukha* en consecuencia: pretendía revelar, sin piedad ni esperanzas de mejora, la violencia, oscuridad y brutalidad inherentes a la realidad social soviética (cf. Brashinsky et al. 1994). Si bien *chernukha* surgió durante la *perestroika*, muchas películas de *chernukha* se estrenaron en la década de 1990 y principios de la de 2000, lo que implica que el ímpetu para criticar o al menos revelar problemas

sociopolíticos pertinentes de cierta época creó un dominio referencial formalmente territorializado, operando con temas reconocibles. y preferencias estilísticas.

Graham (2000: 10-11) relacionó de manera influyente chernukha con la definición de Brooks (1976) del género del melodrama. Mientras que el melodrama, según Brooks, se rige por un exceso emocional expresivo, chernukha se rige por un impulso naturalista igualmente excesivo y, en adelante, funcionalmente similar, que sustenta las coordenadas y leyes del universo cinematográfico de chernukha. Las películas de Chernukha pertenecen a un universo de suciedad omnipresente, espacios urbanos en deterioro, instituciones penales, como comisarías de policía, prisiones, hospitales (psiquiátricos), espacios semipúblicos con sombra, como bares subterráneos sin licencia, baños, escaleras sucias en edificios de apartamentos en deterioro, animales domésticos callejeros y crías humanas descuidadas. Este universo se rige por el derecho consuetudinario, según el cual los deseos, la violencia y las adicciones prevalecen sobre la ley estatal, incluso hasta el punto de inducir deformaciones corporales, enfermedades y lesiones. Graham (2000: 13) insiste en que si bien chernukha, a menudo apodado como “antistroika” o “anti-arte” y fuertemente criticado por los críticos de cine e intelectuales públicos soviéticos, no es un género, puede verse como un modo estético. Esta es la definición a la que me gustaría prestar especial atención en este texto. La comprensión de Graham de los modos estéticos se basa en gran medida en las coordenadas descriptivas del universo cinematográfico de chernukha descrito anteriormente. En este texto, discutiré las implicaciones que esta definición del modo estético podría tener si se examina en términos de sus estructuras o espacios de tiempo básicos, espacio-temporales: constelaciones espaciales que “materializan” el tiempo y, por lo tanto, logran enfatizar ciertas características estructurales de una película. , que no son necesariamente tan evidentes a partir del análisis narrativo básico. El enfoque metodológico en los espacios de tiempo se basa en el trabajo contemporáneo sobre la categoría bakhtiniana del cronotopo, tal como lo exploraron en relación con la teoría del cine en particular Montgomery (1994) y Sobchack (1998), cuyo trabajo señaló la importancia del término para el análisis cinematográfico a través de métodos específicos. estudios de caso relacionados con el tema y el género, y por Keunan (2010), quien relacionó productivamente la categoría del cronotopo con el trabajo de Deleuze sobre la imagen-tiempo. Sostengo que esta abstracción conceptual, precedida por lecturas precisas y casi etnográficas de las películas en cuestión, nos permite mirar más de cerca los estilos cinematográficos específicos y los principios rectores de películas y directores de chernukha particulares, señalando la importancia de las obras fuera del contexto referencial de chernukha. Probaré esta suposición a través de una lectura detallada de la obra de Olga Zhukova, un enfant terrible del cine soviético tardío y post-soviético temprano. Las obras de Olga Zhukova (cinco largometrajes producidos en 1990-1994) pertenecen claramente al período chernukha en términos de preferencias temáticas y estilo, y se suscriben a los descriptores del universo chernukha antes mencionados. Sin embargo, las formas en que sus películas construyen y organizan el tiempo y el espacio públicos y privados, en particular utilizando combinaciones específicas de formaciones audiovisuales e imágenes corporales, revelan un impulso general diferente de estar en el trabajo. Argumentaré que las películas de Zhukova no se limitan a explotar la relajación de las reglas sociopolíticas e ideológicas que gobiernan la producción cinematográfica soviética que había producido chernukha, sino que utilizan este contexto para enfatizar y trabajar a través de una construcción de subjetividad individual y colectiva, relacionada con la impulso que se puede descifrar, aunque a menudo no es el caso, en películas dirigidas por Iskra Babich, conocida por sus melodramas sentimentales, producidos entre 1960 y 1983. En esta correlación entre dos directores aparentemente incompatibles estilísticamente - la provocadora Zhukova e ideológicamente Babich “no problemático”, cuyas películas a menudo parecen algo reaccionarias a la luz de los impulsos democratizadores del deshielo y la perestroika soviéticos, abordaré la cuestión de por qué podría ser de utilidad para los estudiosos releer la historia del cine soviético desde la perspectiva de sus directoras de cine, partiendo de esta perspectiva más que estipulando que su producción pertenece, en primer lugar, a una determinada filial. período determinado históricamente y modo estético.

Desde principios de los setenta, un nuevo género se abrió paso en la pantalla soviética: zhenskíe fil'my, o películas sobre mujeres, sus problemas y sus relaciones con los hombres. El primer ejemplo de la tendencia “femenina” es *The Old Walls* (V. Tregubovich, 1973). Esos zhenskíe fil'my son muy populares y

parecen reflejar tanto las demandas públicas como las políticas oficiales. A pesar de la imposición del realismo socialista, muestran lo que la sociedad admite sobre sí misma y lo que no admite, además de revelar los valores morales e ideológicos que transmiten y el impacto social del mensaje en las masas. Por último, es entre esas películas donde se encuentran los mayores éxitos de taquilla de la última década: la llamada *kassovye fil'my* o "bestsellery".

Esta observación refleja dos circunstancias importantes: la ausencia anterior (antes del Deshielo) relativamente aguda de películas soviéticas centradas en las mujeres, observada en prácticamente todas las fuentes sobre la historia del cine soviético, y la cruda diversificación de las películas de género, que se hizo particularmente evidente alrededor de principios de la década de 1970, y supuso una afluencia de melodramas, a los que tienden a pertenecer los *zhenskíe fil'my* mencionados por Navailh. Sin embargo, Navailh también señala que incluso la mayor atención que las mujeres recibieron repentinamente en la pantalla no refleja ningún cambio significativo de perspectiva: la mirada a la que están sujetas las mujeres soviéticas en las pantallas permanece, independientemente del género del director, o incluso del director. ambición de una determinada película - una mirada objetivante que trata a las mujeres como entidades, inaccesibles por derecho propio, y solo descifrables a través de categorías sociales comunes, como la familia, el arribismo, la devoción maternal, etc. Navailh (2003: 224) concluye:

Las películas del pasado dieron mayor importancia a la ciudadana soviética, una comunista ferviente y segura de sí misma. Las películas describieron su evolución. /.../ El final optimista enfatizó su dinamismo y su eficiente vitalidad. Las películas de hoy se caracterizan por la falta de seguridad y por una situación de crisis. La mujer se ha convertido en un alma herida con poca ambición, dada a la pasividad y dominada por su vida amorosa. Es el hombre quien rompe su rutina y crea movimiento. Los finales quedan abiertos o se castigan los fracasos de la mujer. Sus energías se desperdician. Los títulos de las películas y los diálogos que tratan sobre el amor tardío enfatizan la soledad, la tristeza y una gran cantidad de afecto dilapidado. Ella es el sujeto resignado y pasivo de los acontecimientos, no los impulsa ni los influye.

Si bien todas estas observaciones dan una imagen precisa de la forma en que las mujeres soviéticas de la década de 1970 fueron representadas en las pantallas, ignora la dimensión de la feminidad que se transmite a través de ciertas películas que no operan necesariamente con una narrativa feminista en la superficie. Cuatro melodramas dirigidos por Iskra Babich son un caso revelador, que presenta, como argumentaré, una dinámica del cine femenino que resurgirá con un vigor acelerado durante la perestroika, cuando los restos del canon realista socialista finalmente se eliminan y / o invertida, particularmente en la obra de Zhukova. Interpretadas a través de las representaciones de mujeres, dadas en la narrativa cinematográfica, las películas de Babich retratan la muy lamentable situación descrita por Navailh: la primera película de Babich, *Pervoye svidaniye* (Primera cita, 1960), relata el comienzo de un matrimonio prematuro, decidido poco después de los protagonistas. '(una mujer de 19 años y un hombre de 21 años) primera cita, y las muchas peleas y malentendidos encontrados por la pareja, y a menudo iniciados por la inesperada independencia de la mujer. La película termina felizmente, la mujer se da cuenta de que su amor por su esposo es una razón válida para persistir en la relación. La segunda película de Babich, *Polovodye* (High Water, 1962) también trata el tema de la lucha de una mujer (Daria) para adaptarse a su independencia, su unión con su marido Zinovii y su deseo de ser un miembro respetable y compasivo del *koljós*. ¡La película más exitosa de Babich, *Muzhiki!* (The Guys, 1981) aborda el tema de la familia desde el extremo opuesto del espectro, mostrándonos la paulatina comprensión de Pavel Zubov de que debe cuidar a su hija adolescente y a los dos hijos pequeños que su difunta esposa había tenido con otro hombre. La última película de Babich, *Prosti menia, Alyosha* (Perdóname, Alyosha, 1983) muestra una lucha similar desde la perspectiva de una mujer: devastada por su amor no correspondido, la protagonista desea abandonar a su hijo recién nacido, resultado de este romance. Finalmente decide no hacerlo, pero el resultado, que aparentemente glorifica a su salvadora temporal, Alyosha, quien la vio en la calle, la acompañó a la sala de maternidad y cuidó de su hijo durante toda la película, no es tan importante como la dinámica de la historia.

La obra de Babich, que debe interpretarse con el telón de fondo del Deshielo (finales de la década de 1950 y principios de la de 1960) y el regreso gradual del individuo y el entretenimiento al cine soviético

(cf. Woll 2000), utiliza las convenciones cinematográficas de la época para elaborar performativamente un punto muy poco convencional: todas sus películas no solo retratan historias individuales, sino que también, posiblemente incluso de manera más eficiente, las integran en imágenes complejas de la sociedad soviética. Todas las narrativas descritas anteriormente serían imposibles e increíbles si no estuvieran entretejidas en tejidos socioculturales específicos donde el género es una categoría muy presente y no esencializada. El mundo de Polovodye se basa especialmente en las relaciones dentro de un koljoso dominado por mujeres, donde Daria explora cómo puede desarrollar su individualidad y organizar su vida independientemente de las presuposiciones sociales sobre cómo debería ser (tener) una mujer. Esta exploración es a la vez intersubjetiva (es ayudada, desafiada, aconsejada por otras mujeres y su marido) y produce la transformación colectiva subjetiva y extra subjetiva final. Daria se establece como un individuo complejo y variado, y transforma el rígido código de conducta que antes dominaba en los koljos. El koljoso acepta su individualidad y ya no espera que se comporte como una trabajadora robótica sin género. Esta trayectoria de cotransformación gradual tanto del individuo como de su microcosmos inmediato guía las cuatro películas de Babich y es, lo que es significativo, siempre iniciada por mujeres inquisitivas y desafiantes. Sin embargo, no significa que las mujeres de Babich simplemente se sometan a transformaciones educativas personales; son, más bien, elementos que co-estructuran sus mundos y evolucionan en este proceso. Este impulso es, como argumentaré, incluso más explícito en la obra de Zhukova, donde se despoja de cualquier tipo de teleología, lo que produce resultados interesantes. Por lo tanto, el enfoque metodológico del artículo sobre el análisis del espacio-tiempo se basa contextualmente en el legado del impulso femenino, ya que este último, tras una lectura atenta, puede eliminarse de los trabajos de directoras soviéticas anteriores. Este breve recurso a la historia del cine soviético y, específicamente, al legado de Iskra Babich, sirve como una importante guía y herramienta metodológica: en primer lugar, proporciona el trasfondo histórico necesario para nuestro propio estudio de caso más reciente, apunta a las posibles complicaciones analíticas (la discontinuidad entre la narrativa superficial y la estructura cinematográfica subyacente, la posible estructura dividida de la agencia femenina, que solo ocurre si varios personajes son considerados como una única formación subjetiva), y nos impide (y al lector) enfatizar demasiado lo formal, aparentemente transgresor. estética de chernukha.

Además, la referencia al caso de Babich también debe verse como una adición a la exploración entre las analogías entre chernukha y el género del melodrama iniciado por Graham (2000): mientras que un análisis de los melodramas de Babich sí apunta a ciertas analogías con los mundos cinematográficos de Zhukova, también, como argumentaré en la conclusión, refuta la tesis de que la analogía debe buscarse principalmente en el nivel del género. No son los descriptores formales del melodrama ni el universo chernukha per se los que permiten analogías, sino las capacidades que ofrecen para utilizar el principio del exceso como motor de nuevos modos estéticos potencialmente emancipadores. En su resumen enciclopédico del cine otechestvennoe (es decir, nacional, es decir, soviético y ruso postsoviético) más reciente (1986-2000), Nina Tsirkun ofrece uno de los pocos, si no el único relato de la carrera cinematográfica de Olga Zhukova, que describe la historia de Zhukova. dirigir el estilo como un “concentrado acre de la indignación colectiva de principios de la década de 1990” (Tsirkun 2010). Según Tsirkun, el título de Zhukova en dirección cinematográfica (1984) fue su segundo título universitario: se graduó por primera vez en una escuela de medicina (1978), lo que le permitió desarrollar un estilo individual “femenino-fisiológico” (Tsirkun 2010). Zhukova se graduó en una de las academias de cine soviéticas más renombradas, el Instituto de Cinematografía Gerasimov de Moscú (VGIK), y recibió el premio a la Mejor Directora por su trabajo de graduación, una adaptación “sombria-naturalista” (ibid.) Del cuento corto Pomilui mya de Anton Chejov. vsyakogo (Have Mercy on Everyone's Name) (1989) en el festival de jóvenes cineastas de Molodost en Kiev en 1990. 1990 fue también el año que marcó el comienzo de la formación de su reputación como una directora polémica, provocadora y controvertida. y guionista. En menos de cuatro años, produjo Noch 'dlinnykh nozhei (1990), un thriller brutal y cruel sobre un golpe de estado, seguido de Shchastlivogo rozhdestva v Parizhe! (1991), su producción más infame, que supuestamente involucra la primera escena lésbica en la cinematografía soviética, un melodrama con especias de incesto Shou dlya odinokogo muzhchiny (1992), un cuento de hadas de Nochevieja con infusión

de licor Sikimoku (1993) y Tango na dvorstovoi ploshchadi (1994), un drama satírico sobre las peculiaridades de formar relaciones amorosas en la Rusia post-soviética de transición.

Se puede acceder a las películas de Zhukova y verlas en las bases de datos de películas rusas en línea, y ocasionalmente son transmitidas por canales de televisión comerciales rusos. Algunas reseñas antiguas y contemporáneas de las películas por audiencias y críticas anónimas, producidas en la época de la producción de las películas, también están disponibles en línea y fueron examinadas para los propósitos de este texto. Curiosamente, las pocas reseñas contemporáneas en el sitio web Kino-teatr.ru, así como una breve descripción general de Shchastlivogo rozhdestva v Parizhe. de Tsirkun (2010), son bastante positivos sobre las obras, aprecian la estética original de la directora, su atención al detalle, su humor sombrío y su atrevida elección de temas. En particular, Shchastlivogo rozhdestva v Parizhe !, luego titulado adicionalmente como Banda lesbiiianok (Una banda de lesbianas) provocó una serie de críticas mixtas durante la producción, todas ellas evidentemente irritadas por la elección del título alternativo de Zhukova y por la presencia de un beso homosexual. Curiosamente, los críticos recientes tienden a ser mucho más positivos sobre el trabajo, enfatizando que en realidad es "cualquier cosa menos" una provocación sin sentido, como era la interpretación estándar de la película a principios de la década de 1990 (cf. Kino-Teatr 2015).

D. CONCLUSIÓN

El cine narrativo soviético ocupa una coyuntura particular central para una teoría del cine socialista-feminista. Hay una línea que va de la narrativa cinematográfica a la tradición narrativa burguesa, principalmente la de la novela, que aprovecha y transforma. Otra línea va desde la visualización del espacio, personal y social, en la pantalla hasta las formas en que las mujeres y los hombres soviéticos se percibían a sí mismos en relación con la cambiante esfera pública del socialismo. Y otro conduce desde la representación de las mujeres como figuras del espacio privado, no directamente a la vida de las mujeres en la sociedad soviética, sino a las formas en que las mujeres en la sociedad soviética imaginaban su actividad y cómo veían los vínculos entre esa actividad y la conciencia revolucionaria. (Mayne 1980)

La imagen del dinero en efectivo, tragado por nuestra prostituta en Noch 'dlinnykh nozhei sin ningún motivo en particular, y regado con vodka, solo porque este último estaba sobre la mesa, es un ejemplo ilustrativo de las representaciones chernukha de mujeres en la pantalla, producidas por ambos hombres. y directoras. Pertenece al universo sucio, físico, desorientado, abusivo y abusado de la cinematografía chernukha. Sin embargo, la intención de este artículo fue demostrar que, junto con estas referencias explícitamente desafiantes y socialmente críticas, que exponen los problemas sociopolíticos de una época determinada, el cine de la perestroika, en particular chernukha, ofrecía una cantidad de espacio y libertad para explorar sin precedentes. narrativa, feminidad, agencia y género en términos que no habían sido tratados en la historia del cine soviético anterior.

Por lo tanto, si la chernukha debe evaluarse como un modo estético, como propone Graham, dos observaciones metodológicas pueden resultar de especial utilidad. En primer lugar, el universo de descriptores de chernukha, que son relevantes para la mayoría de las películas de chernukha, no debe sobreestimarse, ofuscando la heterogeneidad interna de las películas de chernukha. El estilo Chernukha es tan útil como una paleta de nuevos "bloques de construcción" para modelos antiguos, como lo es para construir nuevos mundos experimentales. En segundo lugar, el cine chernukha puede servir como un interesante punto de partida para construir historias alternativas del cine soviético, revelando la persistencia y continuidad de ciertos temas, impulsos y problemas. En este artículo, destaqué particularmente la continuidad formalista y estructural entre dos directoras, Iskra Babich y Olga Zhukova, cuya estética puede parecer radicalmente diferente si se inspecciona desde la superficie, pero cuyos intentos de construir mundos alternativos, no regidos por los principios de la linealidad. Los roles sociales narrativos y convencionales, sino que, por el principio de fluctuación performativa, destacan y dan testimonio de una riqueza inesperada dentro de dos corpus de producción cinematográfica soviética: el melodrama (Babich) y el chernukha (Zhukova).

Para concluir, este artículo deseaba "llegar al fondo" o "la carne (estructural)" debajo de la superficie del género y los rasgos formales del exceso cinematográfico soviético, como se demuestra en los melodramas de Babich y las producciones chernukha de Zhukova. Al hacerlo, quise estipular que la lectura detallada de casos pasados por alto de la historia del cine soviético, a los que, lamentablemente, muchas obras de directoras todavía pertenecen, hasta el día de hoy, pueden proporcionar puntos de partida para reevaluar la potencia estética de ciertos géneros. Releídas a través de la lente de los principios centrales de organización espacio-temporal, tales películas pueden revelar que hay más espacio del que existía y existe para las articulaciones de la agencia y la estética femeninas, de lo que podría haberse anticipado en análisis más estándar del cine como representación. Las lecturas de la obra de Zhukova y su contextualización dentro del legado de Iskra Babich complementa los estudios recientes sobre la historia, el legado y las estrategias de las directoras de cine soviéticas y postsoviéticas al proporcionar un puente conceptual que permite dar cuenta tanto de su entorno local, sociocultural, y más amplio, significado cinematográfico global. Es decir, parece que la combinación de melodrama, chernukha y producciones de directoras de cine no es tan evidente ni tan simple como podría parecer a un ojo esencialista. Traté de argumentar en este texto que lo que dio lugar al brote de agencia femenina dentro de estas coordenadas formales fue principalmente el principio organizador del exceso, en acción tanto en el género del melodrama como en el modo estético de chernukha, que creó una metafórica paraguas o un invernadero, que permitieron que subjetividades alternativas, previamente imprevistas, florecieran, florecieran y hagan declaraciones inexplicablemente incómodas en un contexto dado, declaraciones que son al mismo tiempo razones para volver a inspeccionar estas mismas películas una y otra vez.

REFERENCIAS

1. Adzhikhina, Nadezhda (2006). Tri istochnika i sostavnye chasti novogo russkogo feminizma. Russky zhurnal 2006. Disponible en: <http://www.russ.ru/pole/Tri-istochnika-i-tri-sostavnye--chasti-novogo-russkogo-feminizma> (Consultado el 25 de agosto de 2016).
2. Borenstein, Eliot (2008). Exceso: sexo y violencia en la cultura popular rusa contemporánea. Ithaca: Cornell University Press.
3. Brashinsky, Michael y Horton, Andrew (eds.) (1994). Críticos rusos sobre el cine de Glasnost. Cambridge: Cambridge University Press.
4. Brooks, Peter (1976). La imaginación melodramática: Balzac, Henry James, melodrama y la modalidad del exceso. Londres, New Haven: Yale UP.
5. Gomel, Elana (2009). Ciencia ficción posmoderna e imaginación temporal. Londres, Nueva York: Continuum.
6. Gorky, Maksim, Radek, Karl, Bukharin, Nikolai y Zhdanov, Andrei (1977). Congreso de Escritores Soviéticos, 1934. Londres: Lawrence & Wishart.
7. Graham, Seth (2000). Chernukha y el cine ruso. Estudios en culturas eslavas 1 (2000): 9-27.
8. Isakava, Volha (2005). "Russian noir": Fenómeno Chernukha en la ficción y el cine postsoviéticos. Ann Arbor: UMI.
9. Isakava, Volha (2009). El cuerpo en la oscuridad: cuerpo, sexualidad y trauma en el cine de la perestroika. Estudios de cine ruso y soviético, 3 (2009): 201-214.
10. Keunan, Bart (2010). La imaginación cronotópica en la literatura y el cine. Bakhtin, Bergson y Deleuze sobre Formas del tiempo. En N. Bemong, P. Borghart, M. De Dobbeleer, K. Demoen, K. De Temmerman y B. Keunen (eds.): Teoría del cronotopo literario de Bakhtin: reflexiones, aplicaciones, perspectivas: 35-56. Gante: Academia Press.
11. Kino-Teatr. Disponible en: <http://kino-teatr.ru> (Consultado el 25 de agosto de 2016).
12. Lawton, Anna (2002). Antes de la caída: el cine soviético en los años de Gorbachov. Filadelfia: Xlibris Corporation.
13. Mayne, Judith (1980). Al borde de la dialéctica: el espacio de la mujer en la narrativa cinematográfica soviética. Jump Cut, 23 (1980): 26-29.

14. Montgomery, Michael V. (1994). Carnavales y lugares comunes: cronotopo de Bakhtin, estudios culturales y cine. Nueva York: Peter Lang.
15. Navailh, Françoise (2003). La imagen de la mujer en el cine soviético contemporáneo. En A. Lawton (ed.): La pantalla roja: política, sociedad, arte en el cine soviético: 209-228. Londres y Nueva York: Routledge.
16. Sobchack, Vivian (1998). 'Lounge Time': Crisis de posguerra y el cronotopo del cine negro. En N. Browne (ed.): Refiguración de los géneros cinematográficos estadounidenses: historia y teoría: 129-170. Berkeley: Prensa de la Universidad de California.
17. Tsirkun, Nina (2010). Noveishaya istoriya otechestvennogo kino (1986-2000). San Petersburgo: Seans.
18. Woll, Josephine (2000). Imágenes reales: cines soviéticos y el deshielo. Londres: I. B. Tauris.