

La influencia del cine soviético de los años veinte en *La aldea maldita* (Florián Rey, 1930)

Antonia del Rey Reguillo
Universitat de València

RESUMEN:

Esta comunicación reflexiona sobre las razones que han llevado a los estudiosos a sostener la posible influencia del cine soviético de los años veinte en la película española *La aldea Maldita* (Florián Rey, 1930). Para ello analiza las circunstancias de producción de ambas cinematografías, española y rusa, entendidas en su contexto sociocultural.

Plabras clave: Cine mudo español, cine soviético años veinte, “La aldea maldita”, Florián Rey

ABSTRACT:

This paper reflects on the reasons that have led researchers to support the possible influence of the Soviet cinema of the twenties in the Spanish film “La aldea maldita” (The Cursed Village, Florian Rey, 1930). It looks at the circumstances of production of both cinemas, Spanish and Russian, understood in their cultural context.

Key words: Spanish silent cinema, Soviet cinema of the twenties, “La aldea maldita”, Florian Rey

Hablar de *La aldea maldita* y el cine soviético de los años veinte supone iniciar esta ponencia estableciendo en primer lugar cuál era la situación de las cinematografías soviética y española en esa década, pues las circunstancias en que se desarrollaron una y otra durante aquellos años no podían ser más opuestas. Tanto, que es difícil hallar entre ambas algún paralelismo aparente.

Los años veinte fueron para el cine de la naciente Unión Soviética una etapa muy favorable. No en vano Lenin había comprendido muy pronto las

potencialidades pedagógicas del nuevo arte y lo había ratificado con su conocida frase: "De entre todas las artes, la más importante para nosotros es el cine"¹, concediéndole así un papel preponderante como instrumento pedagógico y propagandístico al servicio de las ideas revolucionarias. Por ello, el estado se había constituido en protector y alentador de la industria cinematográfica poniendo en marcha, en la ciudad de Moscú y en el año 1919, la que sería la primera Escuela de Cinematografía del mundo.

Desde ese trampolín y en un ambiente tan propicio, los jóvenes realizadores, llenos de entusiasmo y partiendo de las experiencias vanguardistas iniciadas en la década anterior, convierten sus filmes en tribunas al servicio de las nuevas ideas. No es preciso citar los nombres de Dziga Vertov, Lev Kuleshov, Eduard Tissé, Serguei Eisenstein, Vsevolov Pudovkin, Grigori Alexandrov, Grigori Kozintsev, entre un largo etcétera, ni los títulos de películas como *El hombre con la cámara*, *La huelga*, *Tempestad sobre Asia* o *La madre*, pues son de todos conocidos.

Así se va a constituir lo que hoy entendemos por "escuela soviética de montaje", una forma de hacer y de teorizar sobre cine absolutamente original y tan trascendente que sus efectos continúan en nuestros días, pues siguen bebiendo de ella, insospechadamente, lenguajes tan contrarios al espíritu que la inspiró, como son el de la publicidad o el video clip.

Por lo que al cine español se refiere, las circunstancias van a ser bien diferentes.

Para explicarlas, hemos de referirnos a la peculiar situación que la sociedad española vive desde principios de siglo, polarizada en dos actitudes casi extremistas en lo político y lo cultural, que configuran lo que Antonio Machado definió en 1913 como "las dos Españas": una "que bosteza", símbolo de los tradicionalistas y absolutistas, y otra "que despierta", en referencia a los sectores modernos y progresistas de los que formaba parte la mayoría de los intelectuales españoles.

Estas élites son las que reciben y respaldan con entusiasmo las nuevas ideas que llegan de Europa y el vivero donde crecen todas las corrientes artísticas que se van encauzando a través de tres generaciones sucesivas, la del 98, la del 14 y la del 27. Ellas configuran la segunda época de esplendor español en lo que a las artes se refiere, la llamada "edad de plata", en palabras de José Carlos Mainer.²

¹VV.AA. *El cine soviético de todos los tiempos 1924-1986*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1988, pág. 17.

² El término lo acuñó este autor en un estudio sobre las tres primeras generaciones literarias del siglo.

Especialmente son los jóvenes los que más se interesan por esas nuevas ideas, canalizadas a través instituciones como la Residencia de Estudiantes o el Instituto-Escuela y por publicaciones como La Revista de Occidente, fundada por Ortega y Gasset en 1923, y La Gaceta Literaria, que lo fue por Giménez Caballero en 1927.

De entre ellos, el que más atraído se siente por el cine es Luis Buñuel, verdadera punta de lanza que, desde París, mantenía a sus compañeros al tanto de todas las novedades. Él introdujo en 1927 el cine francés de vanguardia en España, proyectando en la Residencia el film de Germaine Dullac *La concha y el reverendo (La coquille et le clergyman)*, fue después encargado de la sección de cine de *La Gaceta Literaria* y fundó con Giménez Caballero el Cine-Club Español.

Además de Buñuel -iniciador indiscutible-, los restantes componentes de la Generación del 27, como ha demostrado Cyril Brian Morris, tuvieron un gran interés por el cine que afectó directamente a sus obras en técnicas y temas³. Sin embargo, de sus preferencias excluyeron drásticamente al cine español.

Las razones de esa exclusión las hizo notar Román Gubern al hablar de la asimetría existente entre una cultura muy vital en la literatura y en las artes plásticas, en contraste con el desierto cinematográfico.⁴ Pues, de hecho, las producciones españolas de esa década, arcaizantes en su forma, conservadoras en sus planteamientos y tradicionales en sus temas no podían satisfacer a aquellas élites vanguardistas.

Al respecto, son reveladoras las palabras del propio Buñuel en la carta que, desde París, dirige a su amigo, el librero Sánchez Cuesta, en febrero de 1926, hablándole de sus proyectos para realizar cine: "Excuso decirle que en España hay campo virgen para un cineasta. Lo hasta ahora existente es tan putrefacto que aleja de la pantalla a cualquier hombre de sensibilidad."⁵

Pero Buñuel optó, finalmente, por realizar en Francia sus dos primeros filmes, *Un perro andaluz* y *La edad de oro* y esta decisión es claro que tuvo mucho que ver con las mayores posibilidades que la eficaz industria francesa del cine le ofrecía, en comparación con la precariedad de la española.

³ Cyril Brian Morris: *This Loving Darkness. The cinema and Spanish Writers 1920-1936*, Oxford, Oxford University Press, 1980.

⁴ "La asimetría vanguardista en España", en VV.AA: *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1991, pp. 255-279.

⁵ La cita está tomada de la documentación aportada por Agustín Sánchez Vidal en *Buñuel, Lorca, Dalí, el enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988, pág. 139.

Todo lo anterior puede darnos una idea del panorama social y cinematográfico en la España de la época, con su intelectualidad progresista tan alejada de las clases medias y populares, ancladas en las formas de vida y gustos del pasado y con una infraestructura industrial y económica tan limitada que en nada podía beneficiar al cine.

Así nos encontramos con que mientras en la Unión Soviética, el cine constituía desde 1923 un monopolio estatal que regulaba la producción y distribución de películas,⁶ en España, el estado vive de espaldas a él, hasta el punto de que no hay ninguna política gubernamental de apoyo a la cinematografía. Por lo que las compañías productoras, con pocos medios técnicos y financieros, buscan el éxito económico fácil adaptando las novelas y zarzuelas más populares.

Sí se da una coincidencia en el aumento de la producción, que en la URSS pasa de ser de 11 películas en 1921 a 157 en 1924, mientras que en España, en toda la década se producen alrededor de 300 filmes,⁷ cifra considerable si se compara con la de etapas anteriores.

Del mismo modo, en ambos países, el cine se ha convertido en un espectáculo de masas. Pero la actitud mantenida por los cineastas españoles con respecto a su arte los sitúa en las antípodas de sus colegas soviéticos. A excepción de Buñuel y de Giménez Caballero –que ya sabemos pertenecientes a las minorías– esos realizadores nunca se plantean teorizar sobre el nuevo lenguaje o educar con él a las gentes en favor de una sociedad mejor, sino que sus obras cumplen la función de llenar los ocios populares repitiendo historias ya sabidas o adormeciendo las conciencias al subrayar los valores de siempre.⁸ Es decir, da la impresión de que estos cineastas no saben, no quieren o, quizá, no pueden ser más que un elemento conservador.

Por su parte, la mayoría de los soviéticos son también teóricos –Lev Kuleshov con sus experimentos sobre montaje, Dziga Vertov y su teoría del *kino-glasz* o cine-ojo, Eisenstein con la del *montaje de atracciones* y de la *dialéctica entre los planos*, mientras que Vsevolod Pudovkin reivindicaba la individualidad y los sentimientos de los personajes–. Logrando entre todos, establecer un fructífero intercambio entre teoría y práctica que hace avanzar paralelamente a ambas.

⁶ El dato está aparece en *El cine soviético de todos los tiempos 1924-1986*, op. cit., pág. 16.

⁷ El cómputo hesta hecho por nosotros a partir de los títulos que enumera Fernando Méndez Leite en *Historia del cine español*, Madrid, Rialp, 1965. Sin embargo, somos conscientes de que no son del todo fiables dada la cantidad de películas de la época y de documentos hoy perdidos.

⁸ Julio Pérez Perucha ha tratado las características generales de este cine en el capítulo I de *VVAA: Cine español 1896-1988*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989.

Antes de que sus escritos lleguen a España, habrán de pasar algunos años, pero al final de la década ya se tienen noticias de sus obras en la sección de cine de la Gaceta Literaria. El responsable de ella, tras Buñuel, es el valenciano Juan Piqueras que también envía sus crónicas desde París y se muestra implacable a la hora de juzgar el cine español.

Piqueras se relacionaba con toda la élite cinematográfica francesa y estaba al tanto de cada nueva película que llegaba a la capital del Sena. Desde el primer momento, va a admirar fervorosamente el cine de los maestros soviéticos, con los que se identifica ideológicamente, y no deja de lamentarse en sus escritos de los obstáculos que halla en la censura del dictador Primo de Rivera para exhibir en España sus películas.⁹

Finalmente, el 20 de enero de 1930 consigue organizar una sesión del Cine Club Español dedicada a presentar dos de ellas. El acto se celebra en uno de los salones de Hotel Ritz lo que imponía de nuevo una suerte de censura económica -dado lo selecto del local- que impedía la afluencia de la gente común.

Dicha sesión estuvo presentada por Julio Álvarez del Vayo, gran conocedor de la Unión Soviética y se proyectaron *La aldea del pecado* de Olga Preobranskaja e *Iván el Terrible* de Turi Taritsch.

De estos dos filmes, el primero, como se verá más adelante, reviste gran importancia para nosotros. Su realizadora, Olga Preobranskaja, actriz que había estudiado con Stanislavski y Meyerhold, fue asistente de Pudovkin y debutó como realizadora en 1916 con *La joven dama campesina* -una adaptación de Pushkin-. Tras otros dos títulos, filma en 1927 *Ania y las mujeres de Riazán* -llamada en español *El pueblo del pecado*-.

Su adaptación literaria al español fue obra de Juan Piqueras, el mismo que en sus críticas a la película comenta la habilidad de la realizadora para filmar escenas al aire libre y su uso del *realismo artístico*¹⁰ para lograr un cine de masas. Tras su estreno comercial, en abril del mismo año, Piqueras comenta la excepcional acogida prestada por público y crítica y la explica por el *contacto*

⁹ Juan Manuel Llopis ha El cómputo hesta hecho por nosotros a partir de los títulos que enumera Fernando Méndez Leite en *Historia del cine español*, Madrid, Rialp, 1965. Sin embargo, somos conscientes de que no son del todo fiables dada la cantidad de películas de la época y de documentos hoy perdidos.

⁹ Julio Pérez Perucha ha tratado las características generales de este cine en el capítulo I de VVAA: *Cine español 1896-1988*, Madrid publicado el único libro que existe sobre esta figura silenciada y olvidada tras su asesinato en la guerra civil: *Juan Piqueras: El "Delluc" español*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988, pág. 70.

¹⁰ La cursiva es nuestra.

racial y tipológico que, según él, existe entre Rusia y España.¹¹

El pueblo del pecado es un drama rural sobre la pobreza campesina y el amor incestuoso del que es víctima una pobre huérfana que, al verse repudiada por la comunidad, acaba suicidándose. Además de eso, fue vista como un documento completo de la vida de los campesinos rusos desde 1914 hasta pasada la guerra, pues no ahorra detalles de pintoresquismo plástico y retrataba con esmero las tareas de la siega, los trajes y las fiestas populares.

En el mismo mes en que esas dos películas llegan a España, Florián Rey se halla en Pedraza de la Sierra filmando los exteriores de la que va a ser su mejor película y un caso excepcional dentro cine español del período mudo: *La aldea maldita*.

Rey también había empezado en el cine como actor trabajando a las órdenes de José Buchs, realizador que defendía con ahínco el cine costumbrista y racialmente español –hablando en términos de la época–.

Su primera película como director fue *La revoltosa*, rodada en 1924, y con ella sigue las pautas al uso, al basarla en la zarzuela del mismo nombre. Todavía por esas fechas las zarzuelas adaptadas al cine suponían en España casi el 50% de la producción total.¹²

La película tuvo un enorme éxito lo que probablemente espoleó al director a continuar su carrera a un ritmo casi frenético, pues durante los seis años que median entre esa primera obra y *La aldea maldita* rodó once películas, algunas de las cuales se han perdido.

En esa filmografía irán perfilándose unas constantes que permiten caracterizar su trabajo: su interés preferencial por los ambientes rurales, la insistencia en temas que tengan que ver con la honra y unos planteamientos formales que podríamos llamar realistas. A este respecto, el propio Florián comenta cómo durante el rodaje de *Los chicos de la escuela* se atreve por primera vez a tantear el *realismo artístico* empleando términos idénticos a los que Juan Piqueras había utilizado al definir el estilo de la realizadora rusa.

Para perfilar los rasgos generales de ese primer cine, debemos añadir a lo anterior el gran cuidado que el director español mostraba en la selección y dirección de sus actores, hasta tal grado que un crítico de la época llegó a compararlo con Eisenstein por su costumbre de buscar actores no

¹¹ En Juan Piqueras: *El "Delluc" español*, op. cit. pag. 114-117. El subrayado es nuestro.

¹² El dato lo da Julio Pérez Perucha en *Cine español 1896-1988*, op. cit., pág. 65.

profesionales.¹³

La primera idea sobre *La aldea maldita* surgió en Florián durante el rodaje de *Los chicos de la escuela* en Pedraza de la Sierra. Allí conoció cómo ese pueblo, entonces casi deshabitado, poseyó un pasado señorial junto a una numerosa población, pero una larga sucesión de malas cosechas había acabado con todo ello. Inmediatamente, el realizador deseó llevar esa historia a la pantalla.

Como en *El pueblo del pecado*, tenemos también en este caso un drama rural marcado por un *leit-motiv* central: la ruina de los campos que conlleva el éxodo campesino para huir de la miseria. El toque sentimental lo marca la situación de la pareja protagonista, cuando la mujer, Acacia, huyendo del hambre, abandona a su marido preso y marcha a la ciudad donde acaba trabajando en un bar de alterne. Allí la descubrirá aquel. Y a partir de ahí, la película da un giro en su temática y se transforma en un drama de honor. Acacia purgará su ofensa siendo apartada de su hijo durante largos meses, hecho que la arrastra a la locura y sólo entonces el marido comprenderá las verdaderas razones de su conducta y acabará perdonándola.

Todo el film es de una extraordinaria sobriedad: no sólo por su técnica, sino por los ambientes humildes, el vestuario de los personajes, la actuación contenida de los actores y los escenarios naturales que reflejan la dureza y austeridad del paisaje castellano.

Este se convierte en un elemento dramático de primer orden en la secuencia del éxodo –la que constituye para muchos críticos el momento álgido del film– cuando los campesinos abandonan la aldea llevando en sus carretas los pocos enseres de que disponen, mientras caminan sin esperanza, víctimas inocentes de la miseria, a través de esos campos arrasados por los que han sido definitivamente vencidos.

Tras su estreno, la película gustó mucho a los críticos que, en su mayor parte, la valoraron como la mejor producción española realizada hasta esa fecha. A la cabeza de ellos, el propio Juan Piqueras –tan crítico y exigente con el cine español– la alaba sin cortapisas, la define como “el primer film racialmente español” y, cuando pone de relieve su temática social, la relaciona implícitamente con las producciones soviéticas.¹⁴

Y es así como nace entre los historiadores un interrogante que dura hasta

¹³ Mauricio Torres en "Las futuras estrellas de la cinematografía" en *La pantalla*, nº 33, 26.8.1928. La cita la recoge Agustín Sánchez Vidal en *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, 1991.

¹⁴ En *Juan Piqueras: El "Delluc" español*. op. cit., pp. 206-208, vlm. I.

hoy: ¿Influyó el cine soviético –más concretamente *El pueblo del pecado*– en Florián Rey para la realización de *La aldea maldita*? Y, si fue así, ¿En qué aspectos y en qué proporción?

No hay un acuerdo establecido sobre ello ni parece posible que lo haya hasta que se profundice más rigurosamente en el tema. El historiador Román Gubern en un trabajo presentado, en febrero de 1990, en el III Congreso de Historiadores del Cine Español, volvió a aludir a esa posible relación, como hiciera diez años antes en su conocido artículo sobre la vanguardia cinematográfica en España.¹⁵

Sin embargo, el más reciente biógrafo de Florián Rey, Agustín Sánchez Vidal, niega rotundamente dichas influencias y relaciones, basándose en las fechas de la filmación de la película coincidentes con la presentación de *El pueblo del pecado* en Madrid y en el hecho de que el propio Florián las negara, mientras, por otra parte, afirmaba que se consideraba más influido por la técnica expresionista del cine alemán.¹⁶

Declaraciones que no fueron obstáculo para que el actor principal de la película, Pedro Larrañaga, en una entrevista que publicó el propio Piqueras en mayo de ese año 1930 comentara que, para dar una orientación artística al cine español, “nuestra primera obligación es acercarnos a nosotros mismos. Es decir, alejarse de Francia, de Alemania y, sobre todo, de Norteamérica, para acercarse a Rusia que es con la que tenemos un mayor contacto racial y tipológico”.¹⁷

Tanto Larrañaga como Florián, aunque no pertenecían a las élites culturales, frecuentaban los ambientes cinematográficos y bohemios, conocían a Piqueras y, probablemente, la alta opinión que le merecía la cinematografía soviética. Es fácil pensar que pudieran asistir, alertados por este, al estreno de *El pueblo del pecado* en el hotel Ritz o a sus pases posteriores. En cualquier caso, antes del montaje definitivo de la película, hubieron de pasar un tiempo en París para sonorizarla y allí tendrían ocasión de conocer otros muchos filmes soviéticos todavía no proyectados en España por motivos de censura, como era el caso de *El acorazado Potiomkin* de Serguei Eisenstein.

Como, lamentablemente, *El pueblo del pecado* no es una película al alcance de los investigadores españoles ha sido imposible realizar un riguroso análisis comparativo que habría despejado muchas incógnitas.

¹⁵ Nos referimos a "L'avant-garde cinématographique en Espagne (1926-1930)" en *Les Cahiers de la Cinémathèque*, 30-31, Perpignan, 1980.

¹⁶ En *El cine de Florián Rey*, op. cit. pp.130-131.

¹⁷ Entrevista recogida en *Juan Piqueras: El "Delluc" español*, pp. 30-32, vol. II.

Por lo tanto, a modo de conclusión proponemos un balance de los elementos que podrían jugar a favor o en contra de la posible relación entre ambas películas: Nos sirve de soporte para sostener la idea a favor, por una parte –como sostiene Gubern– la coincidencia genérica de ambas y el hecho de que se traten de dramas rurales basados en la miseria y la deshonra de una mujer que acaba siendo la víctima de esa situación. Por otra, el dato de que – como señalamos antes– la película no se terminara de editar definitivamente hasta finales de julio, tras ser sonorizada en París, dejando tiempo al director para cambiar o añadir detalles bajo la supuesta influencia de citado film.

Añadamos a lo anterior el realismo social de que la cinta hace gala hasta unos extremos que, para el espectador sensible, llegarían a la denuncia de las condiciones de vida de los campesinos. Si a ello le sumamos los insertos metafóricos, como el del gato atrapado por el cuello momentos antes de que el protagonista sea enviado a la cárcel por la ira del cacique, encontraríamos al autor próximo a Eisenstein y Pudovkin que fueron maestros en el arte de usar ese tipo de símbolos. Bajo estos supuestos, la película no sólo estaría influida por la obra de Olga Preobranieskaja, sino por el propio entramado ideológico y formal que movía el cine soviético de esos años.

Por lo que respecta a los datos en contra, es cierto que no tenemos constancia de que Rey conociera *El pueblo del pecado*, tampoco podemos calibrar con exactitud cuál era su conocimiento de las técnicas y fundamentos del cine realista soviético, ni de si pudo ver otros de sus filmes en París.

Pero sí queda claro para nosotros que, en última instancia, y lo pretendiera Florián o no, *La aldea maldita* está atravesada por una carga de denuncia social que podría hacerla aparecer como "una película roja" –aunque no en el sentido con que le aplicó el término El Apostolado de la Prensa para señalar su supuesta inmoralidad¹⁸–, sino en el que inevitablemente la relaciona con la filmografía que se hizo en la Unión Soviética durante la década.

BIBLIOGRAFÍA

GUBERN, Román: "L'avant-garde cinématographique en Espagne (1926-1930)", en *Cahiers de la Cinémathèque*, 30-31, Perpignan, 1980.

GUBERN, Román: "La asimetría vanguardista en España", en VV.AA.: *Las*

¹⁸ En Agustín Sánchez Vidal: *El cine de Florián Rey*, op. cit. pp. 128-129.

vanguardias artísticas en la historia del cine español, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1991.

LLOPIS, Juan Manuel: *Juan Piqueras: El "Delluc" español*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988.

MÉNDEZ LEITE, Fernando: *Historia del cine español*, Madrid, Rialp, 1965.

MORRIS, Cyril Brian: *This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers 1920-1936*, Oxford, Oxford University Press, 1980.

PÉREZ PERUCHA, Julio: Capítulo I en VVAA: *Cine Español 1896-1988*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1989.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, 1991.

VVAA: *El cine soviético de todos los tiempos 1924-1986*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1988.

I JORNADAS ANDALUZAS DE ESLAVISTICA

LA ESLAVÍSTICA EUROPEA: PROBLEMAS Y PERSPECTIVAS

PROGRAMA



*Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía.
Universidades Andaluzas.*

Salón Internacional del Estudiante. Andalucía 92.

I JORNADAS ANDALUZAS DE ESLAVISTICA

LA ESLAVISTICA EUROPEA: PROBLEMAS Y PERSPECTIVAS

PROGRAMA

Granada, 7-10 de Octubre de 1992
Facultad Filosofía y Letras Edif.A
Campus de Cartuja

AULA 6

11'30

LI MINBIN

Universidad de Pekín

"Análisis comparativo del proceso de estudio de las literaturas rusa y de Europa Occidental en la Universidad de Pekín" ("Сопоставительный анализ процесса изучения русской и западноевропейской литературы в Пекинском университете") (R)

11'50

TORQUEMADA SANCHEZ, J.

Universidad Complutense de Madrid

"Apuntes sobre el bandolerismo en la lírica popular rusa y española" ("Заметки о разбойничестве в русской и испанской народных лириках") (R o E)

12'10

ABRAMOVICH, A.

Instituto de Lengua Rusa A. S. Pushkin de Moscú

(Título por determinar)

12'30

LALEVA, T.

Universidad Complutense de Madrid

"La obra de los Santos Cirilo y Metodio; uno de los problemas básicos de la eslavística" ("Творчество святых Кирилла и Мефодия - одна из основных проблем славистики") (E)

Sección C: Cultura y culturología.

AULA 7

11'30

BAGNO, V.

Instituto de Literatura Rusa de San Petersburgo de la Academia Rusa de Ciencias

"El destino ruso de la idea filosófica de España" ("Русская судьба философской мысли Испании. (К постановке проблемы)") (R)

11'50

KIRKWOOD, M.

Escuela de Estudios Eslavos y de Europa del Este, Londres

"Perestroika, contraperestroika, y catastroika: observaciones politológicas de A. Zinóviev" ("Перестройка, контр-перестройка, катастроика: политологические наблюдения А.Зиновьева") (R)

12'10

DEL REY REGUILLO, A.

Universidad de Valencia:

"La influencia del cine soviético de los años 20 en la Aldea Maldita" ("Влияние советского кино 20-х годов на "Проклятая деревня") (E)

12'30

BILODID, O.

Universidad Shevchenko de Kiev

"San Paesio Velychkovski en la historia de la cultura espiritual de las culturas rusa y ucraniana" ("Святой Паисий Величковский в истории украинской и русской духовных культур") (R)

13'30

Clausura del Congreso. Aula Magna.