



ALEKSEI BALABANOV

CINE PARA LA NUEVA RUSIA

Jesús Palacios



Festival Internacional
de Cine de Gijón

Lectulandia

Ensayo sobre el director ruso Aleksei Balabanov (25/III/1959 – 18/V/2013), uno de los realizadores más exitosos y también polémicos de la nueva Rusia post soviética. Su obra, situada a medio camino entre el cine comercial y el cine de autor, ha sido objeto de grandes controversias en su país natal, principalmente por la fuerte carga de violencia de la mayoría de sus filmes. Una dureza que no le ha impedido convertirse en uno de los realizadores más populares del cine ruso, cada vez más reconocido fuera de sus fronteras gracias al éxito de algunas de sus películas en festivales internacionales. Su estilo, que ha sido comparado con el de cineastas norteamericanos como Quentin Tarantino, los hermanos Cohen o David Lynch, le aleja bastante de la imagen de cineasta ruso denso e hiper intelectual, al estilo de un Andrei Tarkovski o Aleksandr Sokurov.

Lectulandia

Jesús Palacios

Aleksei Balabanov

Cine para la nueva Rusia

ePub r1.0
k1md 02.04.17

Jesús Palacios, 2009

Editor digital: klmd
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

TERRA INCÓGNITA

Desde la caída del régimen soviético, la Rusia actual se ha convertido en un desafío no solo para politólogos, sociólogos e historiadores, sino también para los seguidores del arte cinematográfico. Después de más de setenta años de un cine marcado primero por la Revolución y después por un control estatal casi absoluto, tanto en el aspecto de la producción industrial como en el de sus contenidos artísticos, morales e ideológicos, que propiciaba un análisis basado, principalmente, en la mayor o menor resistencia de los principales cineastas soviéticos a la manipulación y censura de sus obras por parte del aparato del Estado, nos hemos encontrado con el magma en ebullición de una nueva producción cinematográfica, repentinamente liberada de sus pesadas cadenas, y que, en un estallido sin igual en la historia del cine, se ramifica en infinitas direcciones, cambiando radicalmente tanto sus elementos industriales y económicos, como aquellos referentes a su estética, temática, géneros y propuestas artísticas o comerciales. El simple hecho de que, precisamente, la taquilla —así como la venta de derechos televisivos, para vídeo o DVD, distribución en el extranjero, etc.— se haya convertido en un factor de importancia prioritaria en la producción rusa, supone ya un abismo enorme con respecto al cine anterior, perteneciente al periodo soviético, que encontraba su apoyo y sustento económico principal en las subvenciones y la protección del Estado, apenas necesitado de otra ayuda para llegar a las pantallas.

Hoy el cine ruso es un fenómeno de una complejidad sin igual en el resto del mundo. Por una parte, las exigencias de una industria en transformación, que hasta poco tiempo atrás no había necesitado de financiación exterior alguna, propician tanto la pervivencia de un cierto intervencionismo estatal, en la forma de subvenciones, apoyos indirectos y creación de festivales, premios y organismos de ayuda cinematográfica, como la aparición de nuevas productoras independientes, de reciente creación, en las que el capital procede a menudo de toda suerte de fuentes privadas, incluyendo, especialmente durante los primeros años que siguieron a la *perestroika*, algunas relacionadas con la mafia rusa y su blanqueo de dinero. De un lado, sigue existiendo una urgente demanda, por parte de intelectuales y artistas rusos, para que el cine de la nueva Federación mantenga el nivel de excelencia que nombres míticos como los de Eisenstein, Pudovkin, Protazanov y otros clásicos de la vanguardia soviética, así como los de cineastas modernos como Kalatazov, Iosselani, Paradjanov o Tarkovski, por citar algunos ejemplos destacados, le ganaron internacionalmente. De otro, la fragilidad del nuevo cine ruso se achaca, precisamente, a la ausencia de títulos comerciales, y se pide a directores y productores que conecten con el público, a través de un cine de género de calidad, potenciando la comedia, el melodrama, el *thriller* y otros estilos populares. Por una

parte, se acusa a muchos de los cineastas rusos actuales de pesimismo, de ahondar solo en los aspectos más oscuros y negativos de la nueva sociedad rusa, ejemplificados por el género conocido como *chernukha* —al que nos referiremos más ampliamente en páginas posteriores—, mientras que, por otra, se pide a estos que sean «realistas», que aborden problemas actuales y relativos al ciudadano de la Rusia de hoy. Se celebran con esplendor casi hollywoodiense los *blockbusters* que, como los filmes de Bekmambetov *Guardianes de la noche* (*Nochnoi dozor*, 2004) y *Guardianes del día* (*Dnevnoy dozor*, 2006), arrasan en taquilla y superan en recaudación a las películas usamericanas... Pero, por otra parte, se conmina a los directores a no imitar los modelos del cine de Hollywood y a no perder sus señas de identidad nacionales.

Todas estas paradojas y aparentes contradicciones representan, en el terreno de la producción cinematográfica, una suerte de metáfora o alegoría de las propias paradojas y contradicciones de la nueva Rusia. La Federación Rusa es el país con mayor extensión territorial del mundo. Una compleja república con sistema semipresidencial, constituida por ochenta y tres sujetos federales, de los cuales veintiuno son repúblicas con un elevado nivel de autonomía, cuarenta y seis *oblasts* (provincias), nueve *krais* (territorios), cuatro distritos autónomos, un *oblast* autónomo y dos ciudades federales: Moscú y San Petersburgo. A lo que se ha añadido, recientemente, siete distritos federales. Con más de diecisiete millones de kilómetros cuadrados, la Federación Rusa atraviesa once zonas horarias, ocupa alrededor del cuarenta por ciento de la Europa Oriental y se interna por el norte de Asia, con una población estimativa —al uno de enero del 2008— de ciento cuarenta y dos millones de personas, pertenecientes a ciento sesenta grupos étnicos, que hablan unos cien idiomas diferentes, incluyendo el ruso. Esta compleja diversidad territorial, étnica y cultural, que antaño aglutinara la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas —que incluía también aquellas repúblicas hoy independientes como Estonia, Letonia, Bielorrusia, Lituania, Ucrania, etc.—, y antes aún fuera el objetivo expansionista del Imperio de los zares, sigue haciendo que, hoy por hoy, la idea misma de Rusia como nación sea una de las preocupaciones, sino la preocupación principal, de la gran mayoría de intelectuales, artistas y creadores rusos.

Esta obsesión por la idea de Rusia está presente en todos los trabajos críticos e históricos que al nuevo cine ruso se han dedicado, dentro y fuera de sus fronteras. Pero, es más, se encuentra también en el corazón mismo de gran parte de la propia producción cinematográfica rusa, que, al contrario de lo que pudiera deducirse por las opiniones de algunos críticos de cine y comentaristas culturales rusos, se centra a menudo en los problemas nacionales, tanto cuando aborda estos de forma directa como cuando lo hace tangencialmente, mostrándolos como fondo o escenario fundamental de sus historias y argumentos. Este es, quizá, uno de los primeros problemas con los que se enfrenta quien desea penetrar en el panorama del nuevo cine ruso, al encontrarse con un aparato histórico-crítico que exige un profundo

conocimiento de la tradición y la cultura rusas, su arte y literatura, así como, especialmente, su obsesión histórica con la propia «idea de Rusia». Por otra parte, es innegable que el cine ruso post-soviético, desde sus ejemplos más autorales — Sokhurov— hasta los más comerciales —Yegor Konchalovsky— aparece marcado constantemente con esta preocupación, presente tanto de forma poética y metafórica en el primero —*Madre e hijo (Mat i syn, 1997)* o *El Arca rusa (Russkiy kovcheg, 2002)*—, como de manera directa y hasta propagandística en el segundo —*Anti killer (Antikiller, 2002)* o *Cédula terrorista (Antikiller 2: Antiterror, 2003)*—. Tanto para el espectador como para el crítico de cine occidentales, esta omnipresencia de la «idea de Rusia» puede suponer un peligroso *handicap*, un escollo aparentemente insalvable, a la hora de apreciar y comprender en su justa medida la cinematografía de la nueva Federación Rusa.

A esta cuestión, vendrían a sumarse la dificultad del idioma, la carencia de salas de exhibición especializadas, el desinterés de las distribuidoras de cine de nuestro país, la falta de rigor en las ediciones para DVD españolas, e incluso, sorprendentemente, la escasa atención prestada por festivales y certámenes cinematográficos al nuevo cine ruso en su conjunto. Con la salvedad de figuras tan reconocidas como la de Sokhurov, y de ciertos filmes aislados o puntuales, y mientras cinematografías exóticas como las de Irán, Corea del Sur o China, han venido siendo descubiertas o redescubiertas por los circuitos de festivales cinematográficos internacionales en las últimas décadas, el cine de la Federación Rusa es un gran desconocido. Demasiado próximo quizá para resultar exótico, demasiado lejano para resultar asequible. Demasiado fácil, gracias a su notable producción reciente de filmes comerciales y de género, perfectamente inteligibles para el gran público; pero también demasiado difícil todavía, debido a su permanente inclinación hacia un cine pesimista, intelectual y de ambiciones artísticas. Esclavizado por el renombre de sus pioneros revolucionarios, víctima del éxito internacional de sus cineastas más populares, el caso es que el mapa cinematográfico de la nueva Rusia es, prácticamente, un territorio virgen y por cartografiar para muchos aficionados al cine occidentales y, muy especialmente, para los españoles.

En efecto, mientras en Inglaterra, Estados Unidos, Francia y otros países, han proliferado en los últimos años un buen número de estudios, tesis, libros colectivos y obras de la más diversa clase, que abordan el panorama del cine ruso post-soviético, al hilo también de la celebración de convenciones, festivales y semanas de cine consagradas al mismo, el nuestro es, quizá, el país que menos atención crítica ha mostrado hacia este. Excepción hecha, una vez más, de algunos nombres señeros como los de Mikhalkov, Konchalovsky, Tarkovski o Sokhurov, pocos son los directores rusos modernos que han merecido algún estudio, monografía o artículo en la prensa cinematográfica española. Mucho menos encontraremos acerca del cine actual de la Federación en su conjunto: sus nombres propios, sus variantes genéricas, condiciones de producción o devenir histórico reciente. Lo que hace que directores

como Aleksei Balabanov sean práctica y absolutamente ignorados por la crítica española, e inevitablemente desconocidos también de nuestros espectadores.



Aleksei Balabanov.

De ahí, este librito que el lector tiene en sus manos. Una monografía que, por motivos obvios, ni puede ni pretende ser más que una iniciación al cine de Aleksei Balabanov, uno de los cineastas más importantes y polémicos de la nueva Rusia. Pero, también y sobre todo, uno de los mejores directores actuales del panorama mundial. Porque, si muchos son, aparentemente, los problemas que debe superar el espectador para penetrar en el mundo cinematográfico post-soviético, se trata, precisamente, de problemas tan solo aparentes, que se diluyen en el vacío cuando la obra o el cineasta poseen, como ocurre en el caso de Balabanov, una evidente calidad artística y la capacidad de transmitir ideas e historias universales, por mucho que sus filmes sean intrínsecamente rusos. En realidad, el «problema» de «lo ruso», como tal problema, no es sino la casi trágica imposición del lenguaje cinematográfico hollywoodiense como único posible (al margen del idioma «autoral» o «experimental» del cine-arte), y, por tanto, la incapacidad, muchas veces más imaginaria que auténtica, del espectador occidental para entender y disfrutar cualquier otro código narrativo cinematográfico o cultural que se le proponga.

Incapacidad que el éxito del cine japonés o de Hong Kong, por poner algún ejemplo, demuestra totalmente ficticia.

Aleksei Balabanov es, en mi opinión, el mejor cineasta de su generación, generación que incluye nombres como los de Sergei Ovcharov, Pavel Lungin, Vasili Pichul, el más joven y tristemente fallecido Sergei Bodrov Jr., Alexander Zeldovich, Sergei Livnev o Valeri Todorovskii, entre otros. Pero todos ellos, como muchos más, son ejemplo de un cine para la nueva Rusia que evade tanto los márgenes del cine exclusivamente autoral, como los del meramente comercial, para ofrecer una «tercera vía», similar en muchos aspectos, curiosamente, a la que, en otro tiempo, representaban los directores del Nuevo Cine Americano. Si, por una parte, sus obras están inmersas en la perpetua polémica sobre la «idea de Rusia», y poseen elementos específicos de su nacionalidad y momento histórico, político y social, por otra, tienen más que evidente valor cinematográfico y artístico *per se*, como para merecer la atención de la crítica y llegar hasta un público más amplio, que puede muy bien disfrutar de ellas, por ajena que le resulte la cultura rusa.

En las siguientes páginas, propongo al cinéfilo curioso que penetre en el mundo de Aleksei Balabanov. Un paisaje esencialmente ruso, sin duda, pero poblado de personajes e historias capaces de cautivar y fascinar a cualquier espectador inteligente. Un mundo que va desde clásicos de la literatura como Kafka o Bulgakov a historias de gánsteres y asesinos en la Rusia de hoy, de la evocación de los más peculiares pioneros del cine a la guerra de Chechenia, de la crónica negra de la Unión Soviética al erotismo surrealista y el esteticismo *fin de siècle*.

Con una gramática cinematográfica propia, sin renunciar a su marcada y polémica personalidad, Balabanov ha conseguido tanto éxitos de público como *Brother (Brat, 1997)* o *Brother 2 (Brat 2, 2000)*, como piezas de culto tan singulares como *Cargo 200 (Gruz 200, 2007)* y *Of Freaks and Men (Pro urodov i lyudey, 1998)*. Haciendo oídos sordos a quienes, dentro y fuera de su país, calificaban sus filmes de oscuros, pesimistas o reaccionarios, felizmente libre de la corrección política que lastra buena parte del cine europeo actual, Balabanov se está convirtiendo ya, indiscutiblemente, en uno de los nombres de referencia no solo del nuevo cine ruso, sino del mejor cine actual, y una figura perfecta para servirnos de guía por esa *terra incógnita* que es la cinematografía de la nueva Federación Rusa.

NOTA

Para la transcripción de los títulos de los filmes rusos se ha utilizado siempre el siguiente sistema: en el caso de su estreno, cinematográfico o videográfico, en España, el título español, seguido entre paréntesis del título original ruso, en caracteres latinos. Cuando la película está sin estrenar en nuestro país, como es lo más habitual, se utiliza en primer término el título internacional en inglés, seguido, al igual que en el caso anterior, por el original en ruso. Las palabras y nombres rusos se transcriben siempre en caracteres latinos, utilizando la ortografía comúnmente aceptada en nuestro país, aunque a veces pueda haberse colado involuntariamente alguna que otra variante mínima.

AGRADECIMIENTOS

Deseo agradecer, en primer lugar y especialmente, a José Luís Cienfuegos y el Festival Internacional de Cine de Gijón, la oportunidad de escribir y publicar este primer trabajo aproximativo a la obra y figura de Aleksei Balabanov. Han contribuido también a que sea posible, con su ayuda, opiniones y materiales indispensables, Fran Gayo, Elena Nagorny, Alejandro Díaz, Adolfo Reneo y Jorge D. González Sáenz. También quisiera expresar mi agradecimiento a las librerías Sandoval, de Valladolid; Freaks, de Barcelona, y, especialmente, Ocho y Medio de Madrid, por su profesionalidad, eficacia y rapidez en proporcionarme bibliografía y material de gran utilidad. Y, naturalmente, a Patricia, por su paciencia y apoyo.

¿CINE PARA LA NUEVA RUSIA?

Antes de abordar la obra de Aleksei Balabanov, es inevitable que echemos algo más que una simple ojeada al panorama actual de la producción cinematográfica rusa, desde la caída del régimen soviético hasta la actualidad. Los cambios propiciados por este suceso histórico, han resultado tan radicales y trascendentales para la industria del cine como para el resto de la sociedad rusa, y en muchos sentidos, estos son un reflejo más de cómo la conversión del sistema soviético al capitalismo, el mercado libre y la democracia autoritaria (por así decirlo) actuales de la Federación Rusa, suponen una auténtica y profunda transformación, cuyo resultado final está aún muy lejos de resultar visible.

Es bien conocida la importancia que la Unión Soviética otorgara al arte cinematográfico ya desde sus inicios. No en vano se recuerda a menudo la frase de Lenin en la que afirmara proféticamente que «de todas las artes la más importante para nosotros es el cine», y es obvio que la cinematografía ocupó un elevado sitio en el mundo de la Rusia comunista, cuyos cineastas de vanguardia, como Eisenstein, Pudovkin, Vertov y otros, gozaron en un principio de absoluta libertad creativa, contagiados del espíritu utópico y modernista revolucionario. Pronto, sin embargo, el cine quedó relegado al papel de arte propagandístico, bajo la forma oficial del «realismo socialista», impuesta por el Estado como única vía posible de expresión, acorde con las ideas del Partido y de la patria soviética. Aunque fueron muchos los directores y filmes que consiguieron evadir, de una u otra forma, la omnipresente censura, utilizando incluso el lenguaje del «realismo socialista» para subvertirlo desde dentro, y, más tarde, con la llegada de los Nuevos Cines, atreverse a cuestionar este, lo cierto es que el cine dependió por completo del Estado durante todos los años del régimen soviético, viéndose ferozmente encadenado por la censura, hasta el punto, como es bien sabido, de que algunos directores, como Paradjanov o Tarkovski, fueran encarcelados o se vieran obligados al exilio. En este panorama totalitario, había poco o nulo espacio para cualquier cine de género que no fuera el melodrama o la comedia costumbrista, siempre amable y ajustada al gusto estético y moral del Partido, así como también resultaban perseguidas y secuestradas durante años aquellas obras demasiado intelectuales, esteticistas o esotéricas, cuyos realizadores acababan inevitablemente acusados de burgueses decadentes. El género favorito y más prolífico era el bélico, centrado en la Segunda Guerra Mundial o Guerra Patriótica, en la que la Unión Soviética representara tan decisivo y heroico papel. La financiación procedía exclusivamente del Estado, a través del Goskino o Comité Estatal para la Cinematografía, que controlaba así todos los guiones y propuestas, a pesar de lo cual el filme, una vez terminado, volvía a pasar el tamiz de la censura,

habitualmente con resultados desastrosos.

Finalmente, a comienzos de la década de los 90, la industria cinematográfica rusa afrontó, casi cabría decir brutalmente, un proceso de modernización radical para el que, quizás, no estaba del todo preparada. Los principales efectos de esta modernización fueron la desaparición de la censura, la separación de las infraestructuras de distribución de la administración federal, la ausencia de cualquier presencia estatal en el proceso de creación de una película, el ascenso de las compañías independientes y la aparición de las cadenas de cines, la liberalización de los precios en todos los campos de la industria cinematográfica, y la suspensión del monopolio estatal sobre la compra y venta de películas al extranjero. El resultado inmediato de estas medidas fue una caída en la producción cinematográfica del país, que pasó de más de ochenta películas al año durante el periodo soviético, a veinte en 1996. Ante esta situación, el Gobierno de la Federación Rusa y la Duma del Estado intervinieron, creando una nueva y proteccionista Ley del Cine, que eximía del pago de impuestos al capital invertido en la producción cinematográfica, así como al estreno de películas rusas, animando eficazmente al capital privado a invertir en la industria del cine, lo que ayudó a que esta superara con cierta fortuna la crisis de 1997. Aunque a partir del 2001, algunos de estos privilegios fiscales desaparecieron, la producción de películas continuó aumentando progresivamente, si bien gran parte se hallaba destinada más a la televisión que a la gran pantalla. En el 2003 el Estado se convirtió definitivamente en garante de la industria, salvaguardando las infraestructuras de empleo y los niveles de producción, tanto con inversiones propias como garantizando las de los inversores privados. Como en el pasado soviético, los estudios Mosfilm siguen siendo los principales y prácticamente los únicos capaces de ofrecer los medios necesarios para el rodaje de superproducciones, aunque al resto de estudios no les falte trabajo, gracias a la abundancia de seriales y producciones televisivas. Por otra parte, el espectador de la nueva Rusia también ha crecido en número, y a pesar del aumento de precio de las entradas, ha convertido la taquilla — siempre junto a la inversión estatal— en fuente de ingresos fundamental para la producción cinematográfica. Sin embargo, también es importante apuntar que en las nuevas cadenas de cines, dotados con todos los adelantos de última hora, raramente se proyectan películas rusas, estando reservados para los estrenos usamericanos, que siguen siendo la mayoría, mientras estas se exhiben generalmente en los viejos teatros municipales, en festivales, actos culturales o circuitos de salas alternativas. A pesar de todo, el periodo comprendido entre el 2002 y el 2004 vio como la producción cinematográfica rusa comenzaba a dar beneficios, también gracias al mercado del vídeo y el DVD, con la consiguiente reducción de inversión estatal en la misma, cada vez más destinada a cine de autor e independiente, antes que a los *blockbusters* de éxito casi seguro^[1].

En términos generales, se puede hablar de un crecimiento notable tanto en cantidad como en calidad, dentro de la producción cinematográfica post-soviética,

especialmente teniendo en cuenta la difícil transición de una economía estatal a otra liberal y competitiva. No obstante, se aprecia también en estos años la imposibilidad del cine ruso para sobrevivir sin la intervención del Estado, cuyos Mosfilm siguen siendo los mayores y más saneados estudios cinematográficos, exentos por completo de privatización, y sin cuyas leyes proteccionistas le habría sido imposible a este el presentar batalla, siquiera mínimamente, a la invasión hollywoodiense. De hecho, muchas voces critican la actual situación del cine en Rusia, acusando la falta de una auténtica industria del sector y cuestionando la realidad de su supuesto boom, cuando depende fundamentalmente de las aportaciones de la Agencia Federal de Cultura y Cinematografía, cuyas subvenciones no son retornables, y, normalmente, solo cinco o seis películas rusas al año producen realmente beneficios^[2]. Por otro lado, es innegable la vitalidad de un cine capaz de, en muy poco tiempo, recuperarse de una situación de colapso casi total, estando ya dispuesto a competir con el mercado usamericano, aunque sea solo con una o dos películas al año. En este tipo de críticas internas se adivina a veces la nostalgia por la condición de potencia mundial que una vez tuviera Rusia, y el deseo de traducir está en la capacidad de dar réplica inmediata a Hollywood en sus mismos términos. Una utopía que difícilmente podrá realizarse nunca plenamente, por lo que quizá fuera mejor centrarse en la consolidación de una producción cinematográfica netamente rusa, capaz al menos de mantener su independencia creativa frente al monstruo americano, y de conquistar a un público verdaderamente fiel, amén de resultar a menudo exportable.

Es evidente que en los últimos años, y más aun teniendo en cuenta la presente crisis económica internacional, el cine ruso ha vivido momentos muy difíciles. La coyuntura política no es siempre, tampoco, la más adecuada, y se oyen constantemente voces que advierten de la existencia de una cierta censura que, desde el ascenso de Putin hasta hoy, en que su sucesor y antigua mano derecha Dmitri Medvedev ocupa el puesto de Presidente de la Federación, no ha dejado de aumentar sutilmente su presión, aunque a veces tome la forma más disimulada de autocensura. No cabe duda de que algunos cineastas se han politizado también hasta extremos sospechosos, como es el caso de Nikita Mikhalkov, y existe un debate interminable en torno a la necesidad de realizar un cine claramente «nacional», que más bien podría definirse como nacionalista, que beba directamente en la tradición rusa y se oponga a las influencias occidentales más «nefastas». Esta larga y ambigua polémica remite a la eterna división de la intelectualidad rusa entre eslavófilos y occidentalistas, con la singular variación de que hoy son también eslavófilos muchos de los nostálgicos de la Unión Soviética, antaño verdadera pesadilla de los primeros. Volvemos a encontrarnos aquí el espíritu esencialmente paradójico y extremo de la «cuestión rusa», pues parece imposible decidir si, en el fondo, el comunismo soviético no fue sino una forma peculiar de nacionalismo ruso, que trató de sustituir el espiritualismo de la Iglesia Ortodoxa por el marxismo-leninismo, sin por ello dejar de representar los ideales más profundos del pueblo ruso, o bien, por el contrario, fue

una mutación venenosa introducida por los occidentalistas, socialistas y judaizantes, para socavar los cimientos de la verdadera alma rusa. La peculiar nostalgia por el viejo orden soviético que hizo su reaparición con el gobierno de Putin, no parece, sin embargo, reñida en absoluto con el renacer del espiritualismo ortodoxo, la recuperación de ciertos ideales expansionistas y, en definitiva, la defensa a ultranza de la nación rusa, sino más bien al contrario.

Este debate no ha dejado ni un momento de estar presente, de una forma u otra, en el campo de la cinematografía. Por un lado existe la idea, desde la caída de la Unión Soviética, de que el cine debe representar valores éticos, históricos y sociales positivos, encaminados a mejorar la imagen de Rusia entre sus conciudadanos y a servir también como guía moral de los mismos. A pesar de haber conseguido escapar apenas unos años antes a las garras del todopoderoso «realismo socialista» del régimen comunista, que imponía precisamente un cine de buenas intenciones, siempre positivo y didáctico, parece alentar en esta posición bienintencionada pero poco sutil, el mismo viejo deseo soviético de reducir el arte cinematográfico a propaganda del Estado o, como mínimo, a un arte menor, encaminado fundamentalmente a fines educativos y sociales. Durante el Cuarto Congreso Extraordinario de la Unión de Cineastas, celebrado en mayo de 1998 en Moscú, Nikita Mikhalkov ofreció una ya histórica ponencia que, bajo el título «La función de un cine nacional», proponía la necesidad de crear un cine ruso con héroes comparables a los pergeñados por el de Hollywood, y que ofreciera modelos morales de crecimiento y orgullo nacional. Para ilustrar su conferencia, Mikhalkov proyectó una selección de imágenes de filmes rusos recientes, todas ellas de violencia, sexo, crimen y sangre —algunas pertenecientes, por cierto, al filme *Brother* de Aleksei Balabanov—, añadiendo a continuación: «¿En qué se convertirán nuestros hijos? ¿Qué sabrán de su propio país? ¿Por qué deberían amar a su país? ¿Qué puede ofrecerles esta tierra? ¿Qué puede ayudarles a sobrevivir en condiciones tan duras?».

«Puede aducirse, quizás, que también hay muchos filmes americanos llenos de violencia, sexo, prostitutas y asesinos. Probablemente más que en los nuestros, ya que el volumen de producción americano es varias veces mayor que el nuestro. Pero el concepto de ley y justicia, respeto por estas ideas, por la bandera, por el himno nacional, por el Presidente, es inquebrantable. (...) Un filme vacío y mal hecho, provoca rabia y vergüenza. Pero si un filme que carece de principios creativos y compasión artística pierde sus raíces, pero está hecho competentemente, profesionalmente y con habilidad, entonces es incluso más doloroso y escalofriante, porque entonces el talento, la inteligencia y el potencial de muchos jóvenes directores está encaminado hacia el mal y la destrucción^[3]». Siguiendo este razonamiento, el jurado del Festival de Cine Ruso de Sochi, en su edición del año 2000, decidió no otorgar ningún premio importante a las películas que hicieran gala o exhibición de violencia, lo que dejó a *Brother 2*, de Balabanov, el filme más popular y comentado por público y crítica del año, sin reconocimiento alguno. Tanto figuras nacionalistas y

conservadoras como Mikhalkov, o partidos liberales como la Unión de Fuerzas de la Derecha (que convocó un premio para guiones cinematográficos que dieran una imagen positiva de Rusia), estaban y están empeñadas en la construcción de un cine nacional, que exalte los aspectos heroicos del pueblo ruso, y que acabe de una vez por todas con la perniciosa escuela *chernukha*.

¿Pero qué es exactamente ese estilo, género o tendencia denominado *chernukha*, que durante los años inmediatamente posteriores a la perestroika y la caída del régimen soviético predominó en la producción cinematográfica rusa? «Después del colapso de la ideología comunista, los cineastas rechazaron la demanda de construir un futuro, pero abandonaron también el concepto (inicialmente subterráneo, disidente) del cineasta que defiende los valores espirituales. En su lugar, comenzaron a retratar la realidad que les rodeaba sin las restricciones ideológicas impuestas hasta entonces. Lo que vieron fue un paisaje sombrío: mendigos en las calles, pensionistas empobrecidos, caos económico, crimen callejero, tiroteos de la mafia, revistas y videos pornográficos, edificios en decadencia y destartalados apartamentos comunitarios, y la emergencia de una nueva clase, los Nuevos Rusos, que se adaptó rápidamente y aprendió cómo hacer dinero en una sociedad en reconstrucción. Literatura y cine, artes visuales y música, que se sitúan en esta sombría realidad, son comúnmente denominados como *chernukha* (literalmente: aquello que está hecho de negro^[4])». Este es el tipo de cine que indignaba a Mikhalkov y muchos otros artistas, críticos e intelectuales rusos, alarmados por la creciente oleada de pesimismo, amoralidad y crudeza reinante en las pantallas, que, por lo demás, tampoco encontraba, lógicamente, el beneplácito de un público espectador mayoritario, poco deseoso de que le recordaran los problemas del mundo real, vistos desde una perspectiva desesperanzada y casi nihilista, y que, por tanto, se volcó preferentemente en el cine americano, los seriales y los culebrones televisivos latinoamericanos, como «Los ricos también lloran», de enorme éxito en la televisión rusa.

No deja de ser significativo que este rechazo del *chernukha* por parte de un amplio sector de la *intelligentsia* rusa encuentre su precedente en los tiempos soviéticos, cuando muchos de los autores asociados al Nuevo Cine de los años 60, se encontraron también con reproches similares, procedentes entonces del propio aparato del Partido: «Descartando el concepto maniqueo del cine clásico y dejando abiertas distintas posibilidades de lectura de sus textos fílmicos, estos autores se encuentran en una posición difícil frente a la censura marxista: se exponen al peligro de ser acusados de culpar al sistema comunista del malestar de sus protagonistas, o bien de fomentar ideas nihilistas o simplemente pesimistas. De ahí también que, en los propios países del Este, a los Nuevos Cines se les denominara muchas veces “Cines Negros”, por la costumbre de enfocar los aspectos grises y desagradables de la cotidianidad^[5]» ¿No será que, rusos o soviéticos, existe desde mucho tiempo atrás una larga tradición eslava de pesimismo, realismo negro y existencialismo al borde de la desesperación y el absurdo? Esta tradición, que puede manifestarse tanto a través

de momentos puntuales, pero de gran significación, en la obra de Dostoyevski, como en el humor negro de Gogol, en el realismo social de Gorki o en la sátira de Ehrenburg, se halla siempre marcada por una eterna ambigüedad, que evade las fáciles clasificaciones morales. A veces comparte, al menos parcialmente, la tendencia, presente en la producción de un gran número de artistas y pensadores rusos, de considerar al creador y su obra como figuras de iluminación casi mesiánica, guías del pueblo hacia su destino, y a veces encarna el concepto totalmente opuesto, cuestionando y relativizando, precisamente, el derecho del artista o del intelectual a verse como sublime prócer de la humanidad.

Una vez más, las paradojas extremas de la cultura y la mentalidad rusas hacen que los nacionalistas actuales, defensores de la espiritualidad ortodoxa y las tradiciones de la Vieja Madre Rusia, coincidan en sus juicios condenatorios del pesimismo y la amoralidad del *chernukha* con los viejos comisarios de partido y funcionarios políticos soviéticos, igualmente indignados en su día por estas tendencias nihilistas e inmorales. Sin embargo, fuerza es reconocer también que las prominentes voces que se levantaron y levantan contra un cine —y un arte— basado casi exclusivamente en el regodeo, a veces totalmente autocomplaciente, en los aspectos más desagradables y oscuros de la sociedad rusa, tienen también su parte de razón. Si el cine ruso hubiera seguido exclusivamente la dirección marcada por el *chernukha*, preeminente durante la década de los 90, habría sido imposible conectar nunca con un público amplio, y se hubiera hecho bien poco por sanear tanto la industria cinematográfica como la nueva sociedad rusa. Cierto es que ocultar los peores aspectos de la realidad social, disimularlos o esconderlos, sustituyéndolos por imágenes estereotipadas de heroísmo y gloria nacionales —como hicieron en su día las autoridades soviéticas y quizá quieran hacer hoy sectores conservadores y tradicionalistas—, solo sirve para mantener engañado y oprimido al pueblo... Pero negarle a este el respiro de un arte de puro entretenimiento y diversión, capaz también de elevar vuelos idealistas y plantar en el espectador visiones optimistas, de futuro y esperanza, constituye un acto no menos brutal y totalitario.

Finalmente, el *chernukha* como corriente dominante del cine ruso, fue pasando a la historia, sin desaparecer nunca del todo —como es lógico, tratándose, en mi opinión, de una tradición fuertemente imbricada en el carácter ruso en particular y eslavo en general—, mientras géneros más «amables», como el melodrama, el *thriller*, la comedia o el drama histórico, eran reintroducidos en el seno de la cinematografía rusa, con cada vez mayor éxito de público y crítica. No obstante, cualquier espectador occidental encuentra, hasta en filmes de fantasía como la saga iniciada con «Guardianes de la noche» por Timur Bekmambetov, o *The Sword Bearer* (*Mechenosets*, 2006) de Filipp Yankovski, cierto poso nihilista, extrañamente pesimista y violento, que distingue siempre o casi siempre al cine ruso del resto de las cinematografías, recordando en esto a veces, y como se ha señalado ya en más de una ocasión, al cine de países del Extremo Oriente, como Japón o Hong Kong, antes que

al cine de Hollywood o la Europa Occidental.

El cine de Aleksei Balabanov, quien comenzó su carrera precisamente en 1989, con el documental *Egor and Nastya (Egor i Nasty)*, evade, sin embargo, y a pesar de haber sido utilizado como ejemplo de violencia por el propio Mikhalkov, durante su polémica conferencia de 1998, el universo extremo del *chernukha*, negándose al encasillamiento, gracias a un estilo personal, en el que el esteticismo bien entendido ocupa un lugar privilegiado, y donde el humor, subterráneo o evidente, suaviza las aristas más feroces de su, por otro lado, oscura visión de la humanidad. No se puede negar que ciertos elementos del *chernukha* pueden asociarse con algunas de sus películas, pero estas se muestran tan escurridizas, como escurridizo es también al respecto su creador, quien juega constantemente con los géneros, sin permitir ser atrapado por ninguno. Capaz tanto de obras inspiradas en literatos como Beckett, Kafka o Bulgakov, con una impronta intelectual y un estilo cinematográfico absolutamente autoral, aplica igualmente este estilo propio y singular a populares filmes de gánsteres y acción como la saga de *Brother*, o la polémica *War (Voyna, 2002)*, situada en plena guerra de Chechenia, consiguiendo desconcertar tanto a quienes buscan en el cine ruso exclusivamente lo uno —la altura intelectual y artística— como lo otro —un nuevo cine comercial—, para acabar descolocando definitivamente a todos con esa salvaje mirada a la nostalgia soviética impostada, de moda en los últimos años, que evidencia su brutal *Cargo 200*.

Este es el marco histórico, social y artístico en el que se ha desarrollado y se desarrolla la obra cinematográfica de Aleksei Balabanov. Un escenario cambiante y multiforme, que se mueve entre extremos opuestos pero no excluyentes, tanto a nivel de producción —la búsqueda del *blockbuster* nacional y de la creación de una industria cinematográfica, estable y rentable... Pero también la introducción del producto de Hollywood, con sus secuelas inevitables de invasión y control de la taquilla y la exhibición—, como de creación —la búsqueda de un cine nacional que, a menudo, deviene en nacionalista, dividido entre la tradición del cineasta como artista mesiánico e iluminado y la necesidad de directores que conecten con el público y le ofrezcan productos espectaculares y de entretenimiento, capaces de competir con el mercado americano, sin perder su esencia rusa—, víctima de paradojas ideológicas y culturales profundamente imbricadas en el imaginario nacional ruso, y de avatares políticos e históricos radicales, sin comparación con el resto de las cinematografías mundiales.

CAPÍTULO 2

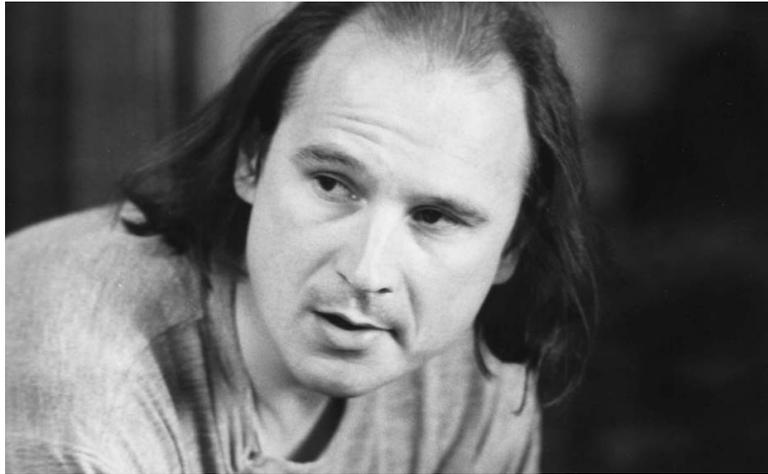
CIUDADANO BALABANOV

Fundada en 1723, Yekaterinburg, así bautizada en honor de la Emperatriz Catalina I, esposa de Pedro el Grande, se convirtió en 1924 en Sverdlovsk, esta vez para celebrar al camarada y líder del partido bolchevique Yakov Sverdlov... Y finalmente, en 1991, como parte de la campaña para devolver sus nombres originales a la mayoría de ciudades y localidades del país, pasó a ser nuevamente rebautizada por el gobierno de Boris Yeltsin como Yekaterinburg. Está situada a casi mil setecientos kilómetros de Moscú, en la cara occidental de los montes Urales, en pleno territorio asiático, constituyéndose así en el centro cultural e industrial del Distrito Federal de los Urales y capital administrativa del *Oblast* de Sverdlovsk. Fue en esta ciudad, cuyo invierno dura cinco meses y donde las temperaturas alcanzan los veinte grados bajo cero, donde el diecisiete de julio de 1918, el Zar Nicolás II, su esposa, Alejandra, sus cuatro hijas y el zarevich Alexei, fueron ejecutados sumariamente por las fuerzas bolcheviques, en la famosa e infame Casa Ipatiev, derruida en 1977 por orden del futuro presidente Boris Yeltsin. Dos años después, en 1979, la ciudad fue sorprendida por un brote de ántrax, que las autoridades soviéticas atribuyeron de inmediato al consumo de carne en mal estado por parte de la población. En 1994, el propio Yeltsin se vio obligado a admitir que la epidemia había sido provocada por los experimentos con armas biológicas, llevados a cabo en las instalaciones militares de Sverdlovsk-19.

¿Puede extrañar a alguien que, habiendo visto la luz en tal lugar, Aleksei Balabanov no tenga reparo alguno en afirmar que «Solo quiero hacer cosas negativas, porque esta es la manera en que he nacido»? Pero Yekaterinburg es también una ciudad devota de las artes, y muy particularmente de las artes escénicas. Sus compañías de ballet, ópera y teatro se cuentan entre las más destacadas y relevantes de toda Rusia, a la par que en tiempos recientes han surgido movimientos como el del Nuevo Drama, que concentra un buen número de importantes autores teatrales contemporáneos, como Konstantin Kostenko, Oleg Bogayev o los Hermanos Presnyakov, entre otros. Más interesante aún, la capital de Sverdlovsk es, junto a San Petersburgo, uno de los centros neurálgicos de la música *rock* y el pop independiente de la Federación Rusa, hasta el punto de que se habla a menudo de un *Ural Rock*, característico de la región, representado por grupos como Agatha Kristi, Smyslovy Gallyutsinatsii, Chayf y otros muchos, entre los que destaca especialmente Nautilus Pompilius, favorito de Balabanov, cuyo *folk-rock*, poético y desgarrado, jugará un papel fundamental en una de las películas más importantes de este, *Brother*.

Aleksei Oktyabrinovich Balabanov nació el veinticinco de febrero de 1959, en Yekaterinburg, que por entonces todavía recibía el nombre de Sverdlovsk, cursando

estudios en el Departamento de Traducción del Instituto Pedagógico Gorki (hoy rebautizado Nizhnii Novgorod), uno de los mejores, sino el mejor, en la especialidad de traducción, graduándose y sirviendo como intérprete del ejército ruso, a partir de 1981, en África y Oriente Medio. A su regreso al hogar en 1984, trabajó como asistente de dirección en los estudios cinematográficos de Sverdlovsk, colaborando en el rodaje del filme *The Way to the Sunrise*, sobre la conquista rusa de Alaska, pasando después a estudiar en Moscú, dentro del prestigioso y experimental programa del Curso Avanzado para Guionistas y Directores de Cine, especializándose en «cine de autor». Graduado en 1990, y ya con un par de documentales a sus espaldas —el ya citado *Egor and Nastya* y *From the History of the Aerostatics in Russia (O vozdushnom letanii v Rossii, 1990)*—, debuta en el largometraje de ficción con *Happy Days (Schlastlivyye dni, 1991)*, guión propio inspirado en el espíritu y las obras de Samuel Beckett, creando al año siguiente, junto a los productores Sergei Seli'anov y Vasily Grigor'ev la CTB Film Company, con la cual ha participado directamente en la producción de la mayoría de sus propias películas. En 1994, siguiendo su evidente fascinación por los maestros del absurdo —presente de una forma u otra en toda su obra, por distinta y distante de estos que parezca— adapta *El Castillo (Zamok)* de Kafka, participando también al año siguiente en el filme colectivo *The Arrival of a Train (Pribytiye poyezda, 1995)*, que celebra el centenario del cinematógrafo reuniendo a lo más granado de la nueva generación de cineastas rusos, quienes contribuyen con sus visiones personales a este tributo, exhibido fundamentalmente a través del circuito de festivales internacionales. Precisamente, el fragmento firmado por Balabanov, *Trofim*, merecerá ser destacado y premiado en varios certámenes cinematográficos. Durante este tiempo, Balabanov también participa en la escritura de guiones, como el de *Frontier Conflict (Pogranichniy Conflict. Nadezhda Khvorova, 1991)*, debutando como productor, con *Secrets Shared with a Stranger (Ispoved neznakomtsu. Georges Bardawil, 1994)*, coproducción con Francia e Italia, basada en una historia original del escritor Valery Briusov, y protagonizada por un reparto internacional, que incluye nombres como los de Sandrine Bonnaire y William Hurt.



El joven Balabanov, promesas del Este.

Pero será el año 1997, con el estreno de *Brother*, el momento en que el nombre de Aleksei Balabanov irrumpa con fuerza demoledora, tanto dentro como fuera de las fronteras de su país, descubriendo el talento singular y siempre polémico de un director destinado a no dejar indiferente a nadie con sus filmes. Aunque en su momento ya nos ocuparemos con más detalle de la película, es necesario señalar que esta peculiar *gangstermovie* a la rusa, será no solo la que le conquiste un lugar privilegiado dentro de la cinematografía de su país, sino también la que prácticamente inicie una moda dentro de esta, centrada en la descripción de los bajos fondos, el auge de las mafias, y la figura de los «nuevos rusos» y oligarcas que surgen a raíz de las mismas. Del cine de acción y el *thriller* a la crónica con ribetes de crítica social, este género es completamente deudor del papel jugado en su momento por el éxito de *Brother*. Protagonizada por el joven y atractivo Sergei Bodrov Jr., malogrado hijo del veterano productor y realizador Sergei Bodrov, la presencia de este, ídolo de adolescentes comparado en su país con actores como Tom Cruise, Johnny Depp o Leonardo Di Caprio, contribuye también en gran medida a la eficacia de la película, gracias a su peculiar caracterización, simpática y absolutamente *cool* al tiempo, de un nuevo tipo de héroe ruso, inédito hasta entonces en las pantallas.

Brother pone en boca de todo el mundillo cinematográfico el nombre de Balabanov, ganándole la reputación de ser mucho más que un autor de filmes destinados a las salas de arte y el circuito de festivales, capaz de conquistar al público y la taquilla rusas, tan duros de roer, y saludado por el crítico británico del «Independent», Roger Clarke, como «el David Lynch ruso^[6]». Sin embargo, también le aproxima, involuntariamente, a la obsesión del *chernukha* por mostrar los aspectos más oscuros, desagradables y pesimistas de la vida rusa, lo que le gana la reprobación de cierto sector crítico, como demuestra la postura ya comentada al respecto del propio Mikhalkov. Determinadas escenas del filme, en las que su protagonista, Danila, evidencia su desprecio por el tipo de emigrantes caucasianos —«traseros negros»— que pululan por las calles de San Petersburgo, el hecho de que los «malos»

—con muchas comillas, ya que uno de los grandes aciertos de *Brother* es que no hay malos ni buenos, en el sentido tradicional— sean mafiosos chechenos que están controlando y extorsionando a los comerciantes rusos, o la amistad que el personaje entabla con un vagabundo de origen alemán, al que comenta su antipatía por los judíos, provocaron de inmediato la acusación de antisemitismo, xenofobia y nacionalismo. Acusaciones que se convertirían pronto en una letanía que acompaña casi todos los filmes de Balabanov, y que, sin embargo, no han impedido que este siga obteniendo el beneplácito no solo de gran número de espectadores rusos, sino también de otras etnias que pueblan la Federación e incluso algunas antiguas Repúblicas Soviéticas, hoy independientes.

Empeñado en no dejarse encasillar, en lugar de aprovechar su éxito y popularidad para continuar en la misma línea, Balabanov vuelve a sus raíces más autorales y a ciertas atmósferas, casi surrealistas, propias del Teatro del Absurdo, con su siguiente y brillante filme, *Of Freaks and Men*, crónica extrañada y amoral de los primeros tiempos del cinematógrafo en Rusia, vistos a través de la primitiva industria de la fotografía y el cine pornográficos. Rodada en blanco y negro o, mejor dicho, en sepia, con una estética gélida y fantasmal, que recuerda las pinturas metafísicas de Giorgio de Chirico, un sentido del humor sutil y perverso, y contando con un reparto excelente, que incluye la presencia de uno de sus actores favoritos, Víctor Sukhorukov, Balabanov ofrece una fábula sin moraleja, acerca del cine y el arte como instrumentos de la pérdida de la inocencia, que, sin embargo y paradójicamente, conservan para siempre la magia de los momentos pasados, mientras estos se diluyen en la decadencia, la degradación y el olvido. Comparada de nuevo con la obra de David Lynch o, por algunos otros, con los primeros filmes de Jeunet & Caro, *Of Freaks and Men* se muestra perfectamente coherente con obras primerizas como *Happy Days* o *The Castle*, a las que añade un nuevo vigor cinematográfico en plena forma, caracterizado por una cada vez mayor ausencia del diálogo en beneficio de imágenes de fuerte poder evocador, ya sea cómico o erótico, pero siempre poético, y por el poderoso empleo de la banda sonora, característico también de sus anteriores filmes, pero que se enriquece aquí con el inteligente uso de piezas clásicas del repertorio de la música rusa.

Solo después de este peculiar homenaje a los primeros tiempos del cine, decide Balabanov explotar de nuevo el éxito de *Brother*, con una secuela, *Brother 2* (*Brat 2*, 2000), que lejos de repetir estrictamente la fórmula del original, se articula como una suerte de hipérbole de este, que lleva ahora a sus personajes hasta Estados Unidos, permitiendo al director ofrecer un enunciado ideológico más articulado, que en su rechazo del *american way of life* y su culto al éxito y el dinero, puede leerse también como una metáfora del rechazo del propio Balabanov a limitarse a copiar o fagocitar las formulas del *thriller* usamericano, prefiriendo antes apropiarse de ellas para construir un discurso singular y diferenciado, de características netamente rusas. En términos generales, *Brother 2* aumenta las dosis de acción y humor, asumiendo sin

complejos un espíritu próximo al cómic y los videojuegos, a la vez que no renuncia, pese a las críticas recibidas dentro y fuera del país, a sus toques políticamente incorrectos, haciendo gala de cierto desprecio —relativo— por los afroamericanos, introduciendo a un episódico personaje judío que engaña al protagonista, y, en general, acentuando el carácter nacional y nacionalista de Danila, al rescate de damas rusas humilladas y ofendidas, quien se transformó, sin complicidad alguna por parte del director, en una suerte de icono populista para la campaña de Vladimir Putin, durante las elecciones del 2000. *Brother 2* se convirtió en un nuevo fenómeno nacional, éxito de taquilla de visión obligada, y el filme ruso del año más vendido al extranjero en los distintos mercados cinematográficos internacionales.

De nuevo, decidido a no dejarse encasillar fácilmente, Balabanov comienza tras *Brother 2* el rodaje de un filme que no puede estar más alejado de aquel en sus presupuestos artísticos y argumentales: *River* —aka *At the End of the Earth*— (Reka, 2002). Una historia de amor, celos y muerte en una aldea de leprosos situada en la Alaska rusa de principios del siglo xx, basada en una obra del escritor polaco Wacław Sieroszewski, y hablada parcialmente en yakut, respetando el lenguaje de la etnia de sus principales habitantes. La idea del filme puede tener su origen en los meses que Balabanov pasó como ayudante de dirección de *The Way to the Sunrise*, rodando en numerosas localizaciones de la zona siberiana, durante los cuales conoció y simpatizó, según sus propias palabras, con el pueblo Yakut, aparte de en su propia experiencia como realizador de documentales. Sin embargo, la tragedia interrumpió este proyecto cuando, apenas después de un día de filmación, la actriz principal, Tuiara Svinoboeva, estrella del Teatro Nacional Yakut, falleciera en un aparatoso accidente de tráfico, en el que también resultó herido el director. El rodaje fue suspendido, pero en el año 2002, Balabanov montó los fragmentos ya filmados, introduciendo una serie de audiocomentarios en las escenas sin terminar, consiguiendo una película de unos cincuenta minutos de duración, exhibida con notable éxito en varios festivales internacionales, incluyendo Venecia, y editada en Rusia en una tirada limitada para vídeo. Difícil de ver actualmente, supone una pieza casi documental, donde el drama se inscribe dentro de una descripción casi antropológica de la vida yakut, que obligó a muchos críticos a reconsiderar la excesiva premura y simpleza con que se había etiquetado a su director de xenófobo y racista.

Etiqueta que su siguiente filme comercial no iba sino a confirmar para muchos, demostrando una vez más cómo el éxito popular y la postura de críticos y cinéfilos raramente van juntos. *War* se sitúa en la segunda guerra de Chechenia, y utiliza los recursos del cine clásico, especialmente el *western*, para abordar una visión de la misma netamente pro-rusa, que deja poco espacio para ambigüedades o sutilezas políticas. Pese a ello, o quizá gracias a ello, se trata de uno de los filmes más vigorosos de Balabanov, con un perfecto dominio de la acción, de progresión casi matemática, comparable a los mejores filmes bélicos, del Oeste y de aventuras del

Hollywood clásico, a la vez que sin obviar también ciertos elementos desmitificadores y críticos, especialmente en cuanto a la falta de coherencia del gobierno y el ejército rusos respecto a su campaña, y al desamparo en que quedaron muchos de los combatientes en la misma. Evitando cualquier atisbo de contemporización o simpatía por el enemigo, a la manera de, por ejemplo, filmes como *El prisionero de las montañas* (*Kavkazskiy plennik*, Sergei Bodrov Sr., 1996), *War*, inevitable éxito de taquilla en su país, refleja el cambio de actitud general en la sociedad rusa hacia el conflicto checheno, en su segunda campaña, pero es, sobre todo y ante todo, un excelente filme de aventuras, que trae a la mente nombres como los de John Ford, William Wellman, Robert Aldrich o Sam Peckinpah.

Desgraciadamente, *War* fue también el penúltimo filme en el que trabajara Sergei Bodrov Jr., que interpreta aquí al torturado —literalmente— Capitán Medvedev. Después de volver a ponerse tras las cámaras para su padre, en la coproducción *Bear's Kiss* (Sergei Bodrov, 2002), y tras el éxito obtenido por su incursión en el género de gánsteres con la simpática *Sisters* (*Syostry*, 2001), que supuso su prometedor debut como realizador, Sergei Bodrov Jr. encontraría la muerte mientras rodaba su siguiente proyecto, *Messenger*, en las montañas de Osetia del Norte. Allí, él y sus colaboradores fueron sorprendidos por un alud de dos millones y medio de metros cúbicos de nieve, que sepultó a los más de veinte miembros del equipo —la mayoría de cuyos cadáveres no se pudieron recuperar—, y al pueblo entero de Nizhnii Karmadon, situado al pie del Cañón de Karmadon. Una tragedia que truncó la vida de este joven actor de culto, cuya carrera directorial apenas acababa de comenzar, graduado en la Universidad Estatal de Moscú, presentador de televisión, periodista y profesor, con un doctorado en arquitectura del Renacimiento veneciano.

Después de *War*, Balabanov se enfrascó durante un tiempo en un proyecto americano que no llegaría a buen puerto. El filme, que hubiera llevado el título de *The American*, surgió en parte del encuentro entre el realizador y el actor Willem Dafoe, en el festival cinematográfico de Telluride: «Le gustó mucho *War*. Hablamos y paseamos. Le comenté mi idea para una película titulada *The American*. Cuando la escribí, le mandé el guión. Lo leyó y me dijo que era muy bueno, pero que no se veía en el papel. Le estuve dando la lata durante un buen tiempo, pero rehusó^[7]». Tras darse por vencido con respecto a Dafoe, Balabanov se decidió por Michael Biehn, con quien comenzó el rodaje en Nueva York, donde todo fue sobre ruedas. Los problemas comenzaron, al parecer, a la llegada del actor a Siberia, donde este comenzó a beber vodka sin control. La situación empeoró todavía más en Irkutsk, donde Biehn cayó poco menos que en un estado de estupor alcohólico perpetuo, y Balabanov se vio obligado a suspender el rodaje. El actor americano retornó a Los Angeles, prometiendo devolver el dinero que ya había cobrado, pero, de momento, y a pesar de la demanda interpuesta por la productora de Balabanov, en el año 2003, los rusos todavía están esperando.

La muerte de Bodrov Jr. ponía fuera de toda cuestión la posibilidad de una tercera

parte de *Brother* —el final de la segunda entrega dejaba claramente abierta la puerta para su existencia—, pero eso no impidió que Balabanov dijera todavía su última palabra —por ahora— respecto al género de gánsteres ruso. *Dead Man's Bluff* (*Zhmurki*, 2005), es una comedia negra, situada a mediados de los 90, que sirve como genuina parábola satírica del mundo de los «Nuevos Rusos» y la introducción del capitalismo más salvaje y, literalmente, criminal, en la vida cotidiana de la Federación Rusa. Coescrita por Stas Mokhnachev, y comparada con el cine de Tarantino, Guy Ritchie o el primer Danny Boyle, lo cierto es que, de alguna manera, se trata de una mirada autoparódica y desmitificadora, que muestra la otra cara de la moneda del gansterismo heroico representado por la serie de «Brat», y parece querer desmentir la visión romántica y filofascista que muchos habían visto en esta, al ofrecer una colección de personajes mezquinos, violentos y sádicos, hacia los que Balabanov no muestra simpatía alguna. Como detalle curioso, cabe señalar la participación en el reparto del mismísimo Nikita Mikhalkov, que interpreta a un ridículo y entrañable jefe de la mafia rusa al viejo estilo, destinado a ser sustituido y superado en su terreno por los nuevos oligarcas, mucho más cínicos y realistas. No deja de ser significativo que, tras su participación en la que, quizá, sea la más brutal y *gore* de las tres películas de gánsteres realizadas por Balabanov, Mikhalkov cambiara radicalmente su opinión sobre el cine de este, pasando de considerarlo próximo a la línea del *chernukha* y, como tal, pernicioso para la juventud rusa, a describirlo como una eficaz respuesta nacional al cine de Tarantino, claramente superior, gracias a su directa relación crítica con la realidad social del país. Todo lo cual no evitó que, una vez más, fueran numerosas las voces que criticaran la violencia y el cinismo del filme, obviando interesadamente su descarada faceta satírica.

Cansado, quizá, de ser identificado siempre con historias violentas y negativas, y trabajando a partir de un guión de Valeri Mnatsakanov, la siguiente película de Balabanov, *It Doesn't Hurt* (*Mne ne bolno*, 2006), se inscribe en el género, enormemente popular en Rusia, del melodrama. Tres jóvenes amigos deseosos de hacer fortuna, abren un negocio de decoración de interiores en San Petersburgo, a la vez que comienzan una peculiar relación con una de sus clientas, la fascinante e intrigante Tata. A pesar de tratarse de un drama romántico acerca de la amistad, el amor, el fracaso y la muerte, el director mantiene buena parte de sus señas de identidad, evitando caer en los más trillados esquemas del género y mostrándose siempre comedido, sin ceder a los excesos propios del mismo. De hecho, como si reafirmara así su capacidad para contar historias ajenas al mundo de brutalidad que caracteriza buena parte de su obra, en *It Doesn't Hurt* las escenas de violencia son prácticamente inexistentes, a pesar de que la historia podría a veces justificarlas perfectamente, y el director opta por un ritmo sosegado y tranquilo, que, sin embargo, conduce inevitablemente a un final sin concesiones, donde queda poco espacio para el optimismo.

Pero este respiro romántico era solo el presagio de lo que estaba por venir.

Ninguna película de Balabanov, ni siquiera *Brother* o *War*, había causado el impacto que acompañaría el estreno de *Cargo 200* (*Gruz 200*, 2007), una siniestra y contundente fábula sobre los últimos días de la Unión Soviética. Situada en 1984, *Cargo 200* toma su nombre de la forma en que eran denominados los cargamentos de soldados muertos en combate, que volvían de la guerra de Afganistán, para ser enterrados en su tierra natal, y cuenta la historia de una adolescente, hija de un jefe de Partido regional, secuestrada por un capitán de la policía sociópata, que la viola y somete a continuas vejaciones, mientras elimina todas las huellas de su crimen, valiéndose de las prerrogativas de su mando. Pero nada escrito con palabras puede dar, ni por aproximación, una verdadera idea del poder virulento, trasgresor y feroz que exuda esta suerte de sátira negra, que oscila entre el *thriller*, la comedia grotesca, la crónica de sucesos —Balabanov afirma inspirarse en casos reales ocurridos en ese mismo año de 1984—, el puro horror gótico de la Rusia Profunda —casi como una suerte de variación rusa del *splatter* estilo *La matanza de Texas* (*The Texas Chainsaw Massacre*. Tobe Hooper, 1974) o *La última casa a la izquierda* (*Last House on the Left*. Wes Craven, 1972)— y el costumbrismo negro. Gráfica y sórdida, a la par que inevitablemente ingeniosa y hasta oscuramente divertida, las reacciones no se hicieron esperar, siendo censurada y prohibida su emisión por la televisión rusa, e indignando a un cierto sector de la crítica y del público, poco preparado o dispuesto a comprender el carrusel de los horrores invocado sin piedad por Balabanov. Incluso, durante su exhibición en varios festivales, algunos espectadores abandonaron la sala, incapaces de soportar varias de sus escenas. Por otro lado, las interpretaciones políticas no se hicieron esperar. Algunos vieron en la película un retorno voluntario y descarado al *chernukha* de los primeros años de la Rusia post-soviética, mientras otros apreciaron un giro ideológico en su autor, que parecía, tras haberse caracterizado por su apoyo al nacionalismo en línea con el gobierno de Putin, revolverse ahora contra la nostalgia soviética propiciada también por este. Naturalmente, un airado Balabanov niega cualquiera de estas asunciones, reafirmando, como es habitual en él, en que su película no puede encuadrarse en ningún género concreto, y en que su cine no es cine político en absoluto.



Agniyza Kuznetsova, en *Cargo 200*, horrores góticos soviéticos.

Finalmente, llegamos así hasta el último largometraje, por el momento, del director, *Morphia* (*Morfiy*, 2008). Nuevamente, si los espectadores, tanto sus ya fieles seguidores —pues a estas alturas puede afirmarse que Balabanov tiene ya una verdadera legión de *fans* entre la crítica internacional, parte de la cual llega a calificarle de verdadero genio— como sus no menos fieles y feroces detractores —ahora que Mikhalkov, quien ha trabajado como actor en al menos dos filmes del director: *Dead Man's Bluff* e *It Doesn't Hurt*, se ha pasado a su bando, otros cineastas e intelectuales, como Aleksei German, quien produjo su primer largo de ficción, *Happy Days*, en 1991, denuncian indignados sus inclinaciones nacionalistas, xenófobas y reaccionarias—,^[8] esperaban un nuevo paso en la violenta y oscura dirección tomada por *Cargo 200*, nuestro hombre no estaba dispuesto a satisfacerles. Basándose en un guión póstumo de su amigo y colaborador Sergei Bodrov Jr., inspirado a su vez en los escritos autobiográficos juveniles de Mikhail Bulgakov, Balabanov reconstruye en *Morphia* el progresivo descenso al infierno de la drogadicción de un joven médico, destinado en una apartada aldea rusa, que es testigo al tiempo de los primeros avances de la Revolución de 1917. A pesar de haber declarado en ocasiones su desinterés por retornar a un cine estrictamente de autor, dirigido a festivales y circuitos de arte, el director recupera algunos de los elementos propios de sus filmes más literarios y esteticistas, como *Happy Days*, *The Castle* y *Of Freaks and Men*, aunque sin llegar en ningún momento a su grado de abstracción y surrealismo, para, por el contrario, ofrecer una cuidada y cuidadosa reconstrucción histórica del periodo, que, sin caer en el preciosismo, posee un innegable encanto poético y pictórico. Una vez más, sin embargo, predomina el pesimismo, al hilo de una historia de desintegración personal que se entreteje con la propia desintegración de la Rusia zarista, y en la que algunos han querido ver, inevitablemente, una metáfora de esta. Si *Cargo 200* nos mostraba la corrupción e inhumanidad del sistema soviético en sus postreros tiempos, *Morphia* no evita tampoco retratar con disgusto la barbarie y el cinismo de la Revolución, encarnada con mezquindad por el personaje del médico Lev Gorenburg (interpretado por Iurii Gertsman), chantajista, judío y

socialista, rápidamente convertido en comisario revolucionario. Combinando una mirada nostálgica hacia la Rusia desaparecida, el retrato objetivista de sus personajes y de las circunstancias que les rodean y condenan a la desintegración personal, una escenografía con momentos casi oníricos —la persecución de los lobos en medio de la tormenta de nieve— y ciertas dosis de humor y realismo literalmente visceral —las gráficas escenas de operaciones médicas—, *Morphia* concluye en el interior de un cine, escenario último que vuelve a evocar, en el imaginario balabanoviano, la pérdida de la inocencia, la naturaleza incluso diabólica del cinematógrafo, proveedor de paraísos artificiales... Pero, también, refugio necesario para los sueños y deseos más secretos del ser humano.

A lo largo de ya casi dos décadas, Aleksei Balabanov, como hemos visto rápidamente en este capítulo, se ha convertido en uno de los realizadores más prolíficos y polémicos del nuevo cine ruso. Entre el cine de autor y los éxitos comerciales, sin renegar de los géneros tradicionales, pero introduciendo en ellos su singular visión cinematográfica, es también un personaje controvertido, cuya obra extrema y sin concesiones, ajena a las convenciones de lo políticamente correcto, es motivo de profundo debate tanto dentro como fuera de su país. Hasta cierto punto, puede decirse que Balabanov y su cine se han erigido en símbolo de las profundas tensiones ideológicas, morales y políticas que forman parte del paisaje no solo de la moderna Federación Rusa, sino quizá también de la eterna Madre Rusia: eslavofilia vs. occidentalismo, nacionalismo vs. internacionalismo, nostalgia vs. utopía, arte vs. moral, nihilismo vs. Didactismo...

Definiéndose como esencialmente apolítico y voluntariamente al margen de los debates y discusiones que su obra provoca, de lo que no cabe duda es de que Balabanov es un cineasta profundamente original e individualista, que no puede ni debe ser analizado exclusivamente desde la óptica de su «rusianismo» intrínseco, sin que tampoco se pueda prescindir de esta al examinar y valorar su obra.

Es el momento ya, por tanto, de abordar en más detalle y profundidad el cine de nuestro director, estructurándolo, si bien de forma un tanto artificial y a conveniencia nuestra, en dos grupos fundamentales: por una parte, aquel que puede verse como dentro o al menos próximo al cine de género, especialmente del *thriller*, pero también del bélico o de aventuras, que, *grosso modo*, es también su cine más comercial y dirigido al gran público. Y, por otra, aquel, a menudo basado o inspirado en obras literarias, que puede definirse como puramente autoral o artístico —no porque sus producciones comerciales dejen de ser a su vez obras artísticas o de autor, que lo son y mucho, sino antes bien por el marco destinado a su recepción y exhibición: festivales de cine, salas especializadas y circuitos de arte—, «estilo» que, en varias ocasiones, ha afirmado abandonar definitivamente en beneficio del primero, pero al que vuelve inevitablemente, una y otra vez, como demuestra su reciente y excelente *Morphia*. Paradójico Balabanov, ruso al fin y al cabo.

INTERLUDIO I

Imagen+movimiento+música = cine

Un tranvía en cuyo interior viaja una guapa matrona rusa, atraviesa las calles en blanco y negro de un San Petersburgo melancólico y fantasmal. Tras él corre, desesperadamente, un hombrecillo sin aliento, triste y gris que, finalmente, cae al suelo helado sin alcanzarlo, perdida quizá ya su última oportunidad (*Happy Days*).

Un utilitario destartado se dirige a su destino por las solitarias carreteras de la Rusia profunda, conducido por un insignificante personaje, profesor de Ateísmo Científico y funcionario del gobierno, mientras resuenan alegremente tontas y optimistas canciones de pop ruso de los años 80, y en algún oscuro rincón de la misma Rusia se viola a una adolescente o se ejecuta a un inocente (*Cargo 200*).

Un joven asesino aficionado, perseguido por varios sicarios implacables, corre por los callejones peterburgueses hasta cruzarse con un tranvía vacío, que retorna a cocheras. Subiéndose en marcha al mismo logra salvar la vida, dejando atrás a sus perseguidores para, malherido, encontrar también un amor sin futuro entre los brazos de la conductora del tranvía (*Brother*).

Una barcaza de vapor cruza incansable por debajo de los puentes del río Nevá, sobre su cubierta viajan tres extraños e inquietantes personajes de principios del siglo xx. La chimenea eructa, siempre a medio camino, una ruidosa y negra nube de vapor, mientras la música de los «Cuadros de una exposición» de Mussorgsky en versión orquestal de Ravel, o la obsesiva obertura de la suite de «Romeo y Julieta» de Prokofiev, resuenan majestuosas (*Of Freaks and Men*).

Perseguido por una jauría de lobos hambrientos, el trineo en que viajan el joven medico Mikhail Poliakov, recién llegado a provincias, y su colega el Dr. Gorenburg, se abre paso por entre una tormenta de nieve cegadora, mientras sus ocupantes disparan sin ver sus pistolas sobre los aullantes animales, con la esperanza de ahuyentarles, mientras intentan llegar a algún lugar seguro (*Morphia*).

Las escenas de vehículos en movimiento, generalmente compuestas por apenas dos o tres planos, cuando no prácticamente por un solo plano secuencia, rodadas en vigoroso *travelling*, y acompañadas siempre por una banda sonora perfectamente acompasada y *ad hoc*, abundan en estas y otras películas de Aleksei Balabanov. Su cine es un cine de movimiento y música, en el que los vehículos en marcha parecen cargados de un simbolismo nebuloso, relacionado con la huida sin final, sin destino

determinado, de sus personajes. Personajes que huyen de sí mismos, que buscan sin encontrar, que encuentran sin buscar, pero que perpetuamente se mueven a través de calles, carreteras, campos, ríos y ciudades, impulsados por alguna fuerza misteriosa que les impele a dirigirse hacia el punto de fuga del encuadre, más allá del plano y la pantalla. Balabanov es un maestro del movimiento y... ¿qué otra cosa es el cine sino imagen, música y movimiento?

CAPÍTULO 3

RUSIA EN NOIR

En una sociedad totalitaria, resulta muy difícil, cuando no imposible, que se desarrollen plenamente géneros como el cine y la novela negra o criminal. En España lo sabemos muy bien, gracias a los escasos y frustrados intentos al respecto, llevados a cabo durante la larga dictadura franquista, y con mucho mayor motivo puede aplicarse este axioma a la antigua Unión Soviética y la inmensa mayoría de sus países satélites. No quiere esto decir que no haya ejemplos, más o menos aislados, al respecto, tanto en el mundo literario como cinematográfico, así como que podamos hacer *tabula rasa* de todas las naciones de Europa del Este que se encontraban bajo el dominio soviético. Ciertos países, como Polonia o la antigua Checoslovaquia, han gozado quizá de una mayor inclinación hacia el género, y, por momentos, de una cierta libertad para reflejarlo en su producción cultural, aunque también existen, desde luego, buen número de obras y títulos que pueden enmarcarse dentro de este, en la Rusia comunista. Sin embargo, como demuestra el éxito del ya fallecido y prestigioso escritor Yulian Semionov a partir de los años 60 —años también del «deshielo»—, resultaba siempre más fácil cultivar el subgénero de espionaje que la novela negra estrictamente criminal. Por un motivo obvio: en una dictadura no «pueden» existir las imperfecciones sociales que caracterizan el entorno, el escenario, los personajes y tramas, e incluso el significado moral mismo, de la novela y el cine negros.

Un Estado como el soviético —o como el nacionalsocialista, el fascista o el nacionalcatólico del franquismo—, que se reconoce como realización perfecta sobre la Tierra de sus ideales utópicos, no puede ni debe admitir ante sus ciudadanos la existencia del crimen, la corrupción, el vicio y, en definitiva, todas aquellas debilidades que son, según sus postulados, características de aquellos otros estados y países que no han alcanzado todavía la perfección de su propio sistema político y de gobierno, en este caso, el socialista soviético. Admitir la existencia de las más sucias y oscuras realidades de la vida, aquellas que, evidentemente, alimentan y alientan la existencia del género *noir*, sería también admitir abiertamente el fallo del Estado a la hora de convertir en realidad sus principios ideológicos, o, peor aún, que estos son irrealizables y esconden en su interior los mismos vicios y males que el resto de sociedades humanas. Algo impensable e inadmisibles, que, sin embargo, se encuentra sugerido a menudo en las mejores obras próximas al género criminal, escritas o realizadas en los años de la dictadura socialista, pero cuyo desarrollo pleno fue frenado implacablemente por la censura y el control estatal, impidiendo que se creara cualquier equivalente al *film noir* americano, el *polar* francés, el *poliziesco* italiano o el *krimi* alemán. Frecuentemente, muchos ejemplos al respecto, tanto literarios como

cinematográficos, resultaban irremediablemente lastrados por las dosis inevitables de propaganda que debían incluir en su argumento o en el desarrollo de la acción, para evitar ofrecer al espectador o lector un panorama demasiado oscuro, pesimista y crítico de la sociedad. Caso contrario, las acusaciones de nihilismo, decadencia y aburguesamiento eran las mínimas que podían caerles encima, condenando a escritores y cineastas al ostracismo, la censura o cosas peores. Esta posición afectaba no solo al ámbito cultural, obviamente, sino a toda la sociedad soviética, y su ejemplo más escalofriante podemos encontrarlo en la incredulidad, ineficacia y obstinada negación que acompañó el descubrimiento, detención y posterior juicio del asesino en serie Andrei Chikatilo, el «Caníbal de Rostov», apresado en 1990 y ejecutado cuatro años después, culpable de más de cincuenta asesinatos de adolescentes y niños, quien vio facilitada su larga carrera criminal, al menos en parte, por la negativa de las autoridades soviéticas a reconocer la existencia de un asesino psicópata en serie, un *psychokiller*, tipo criminal que, por principio, no podía existir dentro de la Unión Soviética, propio tan solo de sociedades capitalistas y decadentes como la de los Estados Unidos. Su historia ha sido llevada al menos dos veces a la pantalla...^[9] Siempre en producciones occidentales.

Naturalmente, la consecuencia más lógica de esta situación fue un hambre desesperada por historias del género negro y criminal.

Un estudio realizado hacia el año 2002, acerca de las preferencias literarias de los ciudadanos rusos, utilizando como fuente los préstamos registrados por las bibliotecas públicas, nos da una lista de autores que incluye, en lugares muy destacados, a James Hadley Chase, Agatha Christie, Erle Stanley Gardner, Yulian Semionov, Georges Simenon, Mickey Spillane y Arthur Conan Doyle, todos, obviamente, autores de literatura policial, varios de ellos dentro del estilo de la novela negra o afines^[10]. Pero, además, el género ha comenzado a despegar vigorosamente entre los propios escritores de la Federación, desde los años de la *perestroika* y el *glasnost* y, como informa el experto en cultura rusa contemporánea Robert Service, «... hasta los lectores que se decantan por un tipo de prosa menos exigente están deseosos de encontrar descripciones de la difícil situación de la Rusia contemporánea. Desde 1991 las editoriales soviéticas editan novelas de detectives y espías en grandes tiradas. Algunas de esas obras están escritas con extraordinario vigor e incluyen descripciones realistas del medio criminal ruso. Mientras antaño los editores se apresuraban a traducir a Arthur Conan Doyle, Agatha Christie y Raymond Chandler, ahora tienden a apoyar a los escritores rusos»^[11]. Sin embargo, los tiempos de la propaganda han pasado, y con ellos los de una «... novela de detectives soviética (que) había sido ideológicamente tendenciosa y protagonizada por pulcros “héroes positivos” que representaban el sistema político ahora desacreditado, y unas fuerzas policiales expuestas ahora como plagadas de corrupción»^[12]. Como concluye Service, «En las novelas de espías los oficiales rusos de contraespionaje siguen apareciendo como héroes en un mundo hostil, pero el mensaje patriótico está

profundamente imbricado en la acción: los descarados mensajes políticos de las novelas escritas en tiempos de Brezhnev son raros en nuestros días»^[13].

No es sorprendente que un pueblo cuya gran tradición literaria incluye clásicos como *Crimen y castigo*, *Los endemoniados* o *Los hermanos Karamazov* de Dostoyevski, *Lady Macbeth de Mtsensk* de Nikolai Leskov, la obra teatral *Los bajos fondos* de Maksim Gorki o *Los cuentos de Odessa* de Isaak Babel, por citar unos cuantos ejemplos que llegan incluso hasta los primeros tiempos soviéticos, donde se aborda el tema del crimen desde complejas perspectivas psicológicas, sociales, morales y costumbristas, se sienta ansioso por encontrar una literatura y un cine que vuelvan a tratar con rigor crítico y sin servidumbres políticas, el mundo del hampa, el gansterismo, la corrupción policial y demás elementos propios del género negro. Más aún cuando, como por desgracia ocurre de forma evidente, la nueva sociedad rusa ha traído consigo también una nueva situación social, económica y política, que ha permitido el florecimiento no solo de la novela y el cine policíaco, sino además el del crimen organizado.

Al contrario de lo que ocurría en tiempos soviéticos, la sociedad rusa actual está totalmente inmersa en un proceso histórico especialmente favorable al desarrollo de un género *noir*, que se manifieste tanto a través del cine como de la literatura e incluso de otros medios de expresión (son especialmente populares los seriales policíacos televisivos de los últimos años), y que lo haga, por demás, a través de una amplia gama de estilos y matices, que pueden ir desde la praxis estricta del policial —con sus historias de detectives, procedimiento, intriga clásica, etc.—, hasta el empleo de algunos de sus elementos para articular discursos más ambiciosos —práctica que tiene su origen en obras ya citadas de Dostoyevski como *Crimen y castigo* o *Los hermanos Karamazov*, donde la encuesta policial y el suspense están inscritos en un marco mucho más amplio, que abarca lo histórico, moral y filosófico —, lo que ocurre de forma especialmente notoria en el nuevo cine de gánsteres ruso, al que Balabanov ha contribuido con algunos de sus mejores ejemplos. Aunque sobreviven demasiados rasgos totalitarios en el actual Estado de la Federación Rusa, la desaparición prácticamente general de la censura y la existencia de una amplia libertad de expresión, han venido a sumarse al caos económico, político y social post-soviético, con sus secuelas de corrupción, violencia y criminalización de numerosos aspectos de la vida cotidiana, para encontrar así en los modelos del cine negro y el *thriller* instrumentos perfectos con que abordar el análisis crítico de ese mismo caos, a la par que pergeñando productos comerciales de puro género, que llegan al público de forma directa y le proporcionan también los placeres escapistas de una buena historia de acción, intriga y violencia.

Las mafias rusas son ya, hoy por hoy, un tópico cultural extendido por el cine y la literatura criminal a todos los rincones del orbe... Lo que no implica que se trate, precisamente, de una ficción, por mucho que sus años dorados —la década de los 90 — hayan pasado ya a la historia: «La elite rusa a todos los niveles es una amalgama

de elementos económicos, políticos y criminales. Es una situación lamentable y enrevesada. Las bandas criminales son descritas a grandes rasgos como “mafias”. No es un término afortunado. La mafia en Sicilia, como la Cosa Nostra o la ‘Ndragheta en el sur de Italia, son organizaciones en gran medida regionales que no admiten competencia en sus territorios respectivos. Las “mafias” rusas son mucho más dispares. O, al menos, lo han sido hasta ahora. Incluyen un número importante de líderes y miembros que no son de etnia rusa (...). No hay ningún “código de honor” entre las bandas criminales rusas. Pero existen similitudes. Los gánsteres rusos e italianos se parecen en que compran políticos para defender sus intereses»^[14]. Es un mundo oscuro y salvaje, que va desde las altas finanzas y el lujo asiático de los oligarcas hasta los enfrentamientos callejeros, tiroteos y extorsiones violentas a comerciantes y propietarios, protagonizados por bandas particularmente brutales a veces, sin precedentes en la historia del país, ya que, como explica Carlos Taibo, «... aun cuando no era un fenómeno desconocido en la Unión Soviética, las redes del crimen organizado han alcanzado cotas notabilísimas en la Rusia independiente. No está de más señalar que en 1994 el diario “Izvestiya” aseveró que las mafias rusas controlaban entre un 70 y un 80 por ciento de los negocios privados y del sistema bancario, en estrecha relación, claro, con el emergente universo de los oligarcas. Aunque (...) al temor a las mafias se suman los recelos que suscitan muchos funcionarios corruptos, resulta obligado recordar que la violencia física (...) ha configurado un dato acompañante del derrotero de los hechos»^[15]. Inevitablemente, este escenario, por lamentable que sea desde el punto de vista de la realidad, no podía por menos que resultar irresistible para los cineastas de la nueva Rusia.

«El mito del mundo criminal pronto comenzó a fascinar a los jóvenes realizadores de cine. Cuando fue preguntado por la obsesión del cine con los temas criminales en el pase de prensa de su película *Diuba-Diuba* en el verano de 1992, Alexander Khvan se remontó a Shakespeare, diciendo que estábamos experimentando una época de cambio, y el nuevo mundo de pasiones que la acompaña. Lo mismo ocurrió durante el declive del Renacimiento, y el mundo de Shakespeare se construyó también sobre motivos criminales, comentó. Los temas criminales dominan la pantalla contemporánea»^[16]. Pero más allá de explicaciones de cualquier tipo, existe también otro factor significativo, desde una óptica más estrictamente cinematográfica: el retrato del mundo criminal, a través de la utilización de los códigos del *thriller* y/o el cine negro, da a los nuevos cineastas rusos la oportunidad de crear obras que, apropiándose del lenguaje de Hollywood, ofrezcan a su vez una respuesta estrictamente rusa al mismo, invocando una vez más la paradoja de cómo articular un discurso artístico capaz de, fagocitando los tropos y estilemas de un género, o géneros, aparentemente ajeno, constituir un producto propio, netamente nacional, e incluso de carácter nacionalista, recurriendo de nuevo a la comparación literaria, el caso de la novelista Alexandra Marinina sirve perfectamente para ilustrar esta paradoja, ya que sus editores, citando a Robert Service, «... la anuncian

alternativamente como “la Agatha Christie rusa” y como una escritora cuyos libros “no se parecen a sus equivalentes anglosajones y cautivan mucho más la imaginación del lector”»^[17]. Un desafío histórico, que sitúa también al crítico y comentarista en la posición privilegiada de presenciar la creación de todo un nuevo universo cinematográfico que, a imagen y semejanza de lo que hiciera, hace ya muchas décadas, el cine francés, pretende —y está consiguiendo en gran medida— crear una mitología y una narrativa visuales propias, con señas de identidad nacionales inconfundibles, partiendo de la apropiación desinhibida del modelo clásico hollywoodiense. Incluso con la finalidad última de poner este en evidencia y tela de juicio.

Alexander Balabanov ha jugado, con buena parte de su obra, un papel fundamental en la creación de este nuevo *thriller* ruso, con carácter esencialmente propio, donde los arquetipos y esquemas habituales del género, codificados por la narrativa de Hollywood, desde las clásicas *gangster movies* de los años 30 y 40 hasta las variaciones postmodernas e hipermodernas de Tarantino y sus seguidores, pasando por los grandes melodramas histórico-étnicos de los años 70, aparecen completamente revestidos de nuevos significados y características propias, esencialmente relevantes para la interpretación y comprensión del mundo ruso contemporáneo, pero también con un valor artístico y cinematográfico intrínseco, que aporta una gozosa frescura e innovación a un género en el que, aparentemente, ya se había dicho todo o casi todo (incluyendo las mejor conocidas variaciones extremo-orientales del cine *yakuza* japonés y las *pistol operas* de Hong Kong).

Brother no fue solo el primer gran éxito comercial de su director, sino también uno de los filmes que contribuyó radicalmente a imponer la moda del cine de gánsteres en Rusia, creando al mismo tiempo el primer modelo de héroe ruso convincente de los años 90, por mucho que algunos no lo encontraran precisamente de su agrado. Danila Bagrov, el protagonista de *Brother*, felizmente encarnado por un imberbe, guapo e ingenuo Sergei Bodrov Jr., es un joven recién licenciado del ejército, que vuelve a su hogar de provincias. Sin trabajo, su madre le recomienda que vaya a San Petersburgo a ver a su hermano Víktor, el cabeza de familia, que, según ella, se ha convertido en un hombre de provecho, quien le manda algún dinero regularmente y siempre ha sido como un padre para Danila. A su llegada a San Petersburgo, nos enteramos de que Víktor, interpretado por el siempre impresionante Viktor Sukhorukov, es, en realidad, un matón apodado «el Tártaro» (*Tatarin*), al servicio de un grupo local de la mafia rusa, cuyo jefe, Krugly (algo así como «Calvorota» o «Cabeza de huevo»), acaba de encargarle que liquide al cabecilla de una banda chechenia que está haciéndose con el poder en el mercado de la ciudad, extorsionando a los vendedores y eliminando a la competencia. Aunque Víktor consigue que su jefe se comprometa a pagarle veinte mil dólares y le dé un adelanto de la mitad, en realidad este tiene decidido eliminarle una vez haya hecho el trabajo, recuperando así el dinero y evitando que los chechenos puedan descubrir quien se

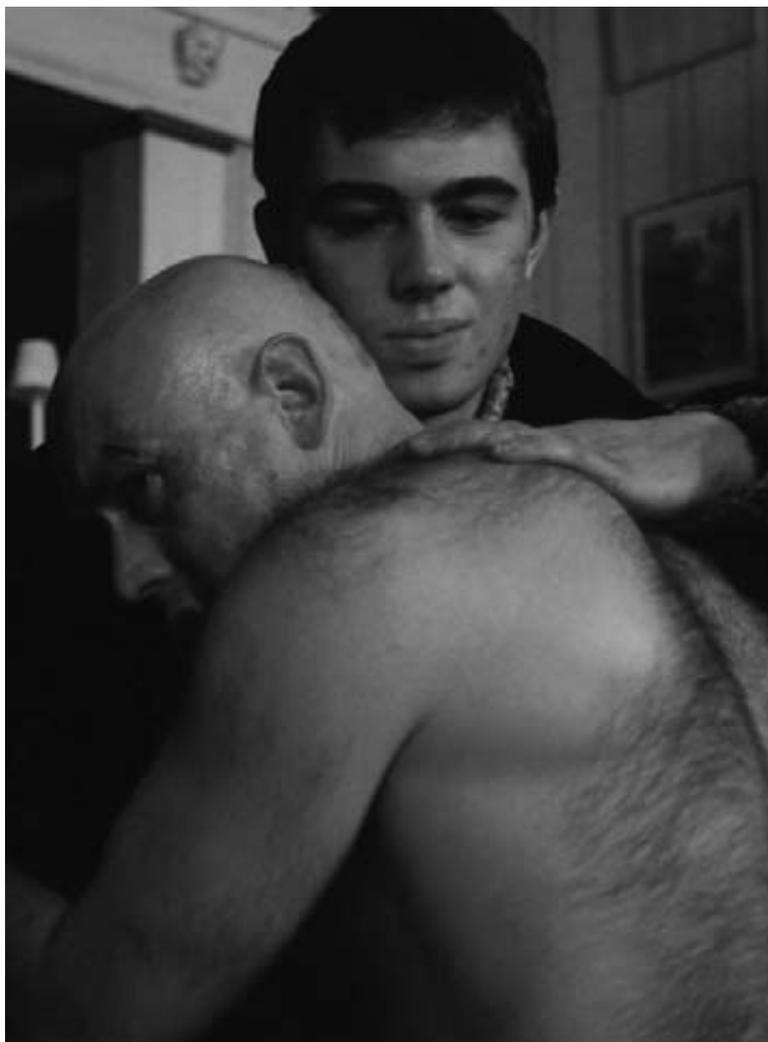
esconde realmente detrás del asesinato. En ese momento, Danila hace su aparición, y su hermano, que en realidad es bastante remiso a llevar a cabo el trabajo y teme por su vida, le pasa el encargo, ofreciéndole la suma de 2000 dólares, confirmando al espectador su carácter mezquino y bien poco heroico. Aunque el joven ex combatiente afirma a todos quienes le preguntan que su papel en el ejército fue simplemente el de oficinista, pronto nos damos cuenta de que su modestia es bastante exagerada: Danila es todo un experto, capaz de convertir cualquier material de desecho en arma letal, y de planificar la ejecución del jefe checheno con auténtica precisión militar. Herido durante el golpe en el que da muerte al gánster, encuentra refugio momentáneo junto a una conductora de tranvía, Sveta, a la que su marido alcohólico maltrata sin pudor, y con la que mantiene un romance de futuro incierto. Tras haber llevado a cabo su misión con éxito, Víktor trata de convencerle de que forme equipo con él, y le enrola en una nueva operación, consistente en acompañar a dos matones de Krugly en un ajuste de cuentas.



Danila y Sveta en *Brother*. El amor en los tiempos de la cólera.

Esta vez, a causa de la torpeza y brutalidad de los hombres del capo mafioso, el golpe se convierte en un desastre, y Danila da muerte también a los sicarios de Krugly, teniendo ahora que ocultarse de este. Finalmente, Krugly obliga a Víktor, amenazándole de muerte, a que cite a su hermano para tenderle una emboscada y liquidarle. Aunque Danila adivina perfectamente que su hermano le ha vendido, se dirige sin dudarle a su encuentro y, con la misma eficacia y frialdad de que hace gala a lo largo de todo el filme, da cuenta de todos los gánsteres y su jefe, y en la quizá más emotiva escena de la película, abraza a su hermano mayor, semidesnudo y con la cabeza ensangrentada, en una imagen que tiene algo de icono, perdonándole todo y reiterándole su amor fraterno, al tiempo que arregla las cosas para que vuelva a casa con su madre, y con una buena cantidad de dinero. Después, tras despedirse de los pocos amigos que ha hecho en la ciudad —un vagabundo alemán, una joven *punkie* que trafica con drogas y su amante conductora de tranvías, que se niega a abandonar a su marido maltratador—, Danila comienza a hacer auto-stop en una autopista nevada. Cuando es recogido por un camionero, a la pregunta de hacia dónde se dirige,

contesta, simple y ominosamente: «A Moscú». Así termina, con esta nota de humor e ironía, que presagiaba una inevitable secuela —y que recuerda al final de *El justiciero de la ciudad* (*Death Wish*. Michael Winner, 1974), cuando Charles Bronson, recién llegado a Chicago, contempla con mirada sonriente a un grupo de camorristas callejeros en el aeropuerto y susurra hacia la cámara algo así como: «Creo que esto va a ser divertido»—, el filme que confirmó a Balabanov como uno de los directores más populares del nuevo cine ruso y toda una revelación internacional.



Lealtad entre hermanos, un genuino icono ruso (*Brother*).

Naturalmente, la sinopsis de su argumento no hace justicia alguna a *Brother*. Lo más remarcable de esta simple y directa historia de gánsteres y héroe —o, si se prefiere, antihéroe— solitario, cuyo género ha sido definido por el propio Balabanov como «acción criminal», no es precisamente su inteligente y sencilla trama de traiciones, amistad y fidelidad, sino los sorprendentes e ingeniosos detalles que la adornan, y, sobre todo y ante todo, la estilizada, elegante y absolutamente personal puesta en escena de su director. Narrada como una sucesión de *set pieces*, separadas por discretos y funcionales fundidos en negro, estructura recurrente en el cine de su autor, *Brother* discurre frente al espectador con un ritmo sobrio, tranquilo y preciso, caracterizado por un mínimo de diálogos y una brillante y significativa utilización de

la banda sonora, totalmente integrada en el contexto de la historia y el carácter de los personajes. Desde la presentación de Danila, al inicio del filme, cuando este interrumpe involuntariamente el rodaje de un *videoclip* del grupo Nautilus Pompilius —su grupo favorito—, confundiendo momentáneamente realidad y ficción y sufriendo las consecuencias —es golpeado por los gorilas del rodaje, que tampoco salen bien parados, y obligado a pasar por comisaría—, está clara la nota de ironía que predominará a lo largo de la película, procedente del omnisciente ojo del director, y que contrasta voluntariamente con la inocencia del protagonista. A pesar de lo que pueda parecer, en realidad la mayoría de las escenas de acción y violencia en *Brother* resultan de una sobriedad desarmante, evitando cualquier exceso gratuito, cuando no son, directamente, escamoteadas al espectador por medio de la elipsis o el fuera de campo, con lo que se evidencia de nuevo la singular capacidad visual de Balabanov, si se tiene en cuenta que, precisamente, el filme fue acusado en su momento de excesivamente violento —posteriormente, *Brother 2* y, sobre todo, *Dead Man's Bluff*, desbancarían ampliamente al *Brother* original en este aspecto—. Aunque algunos críticos asociaron la oscura y pesimista visión de la Rusia contemporánea que muestra la película, con su recorrido por el San Petersburgo de los desahuciados, con sus maridos alcohólicos y maltratadores, gánsteres cínicos y mezquinos y paisajes de decadencia urbana, con el *chernukha*, nada más lejos de la estilizada narrativa del director, que, a diferencia del tono tremendista, truculento y melodramático que caracteriza el género, rebosa un peculiar sentido del humor, ácido y risueño a un tiempo, con una cualidad peculiar que acerca su supuesto realismo sucio a la atmósfera onírica de sus primeros filmes, inspirados en maestros del absurdo como Kafka o Beckett. De hecho, la escueta composición de sus planos, el sobrio planteamiento de persecuciones, tiroteos, encuentros y desencuentros, y la ausencia de diálogos explicativos o discursivos, resultan en un clima de «superficialidad» casi surrealista, remarcado por la fidelidad de la cámara al retratar los paisajes y la arquitectura urbanos, que poco o nada tiene que ver con la sordidez del *chernukha*, y mucho con la poética visual del director, quien no establece en ese sentido diferencia alguna entre sus obras «de arte» y sus filmes «comerciales».

El resultado de esta singular y sofisticada narrativa, que nos recuerda la pasión de Balabanov por el cine mudo, donde la música, la imagen y el movimiento se explican por sí mismos, y los actores, un poco a la manera bressoniana, parecen formar parte del decorado, es una frescura que, desde unos parámetros estilísticos diferentes, hace pensar al espectador en obras primerizas tan memorables como *Malas calles* (*Mean Streets*. Martin Scorsese, 1973) o *Al final de la escapada* (*A bout de souffle*. Jean-Luc Godard, 1960), reflexiones también a su vez sobre el cine de género y la realidad. Es evidente aquí, como en la mayor parte del cine de su director, la voluntad de huir de cualquier psicologismo barato, así como de moralizar o perorar. Se afirma de esta manera una de las grandes diferencias de Balabanov con respecto a la tradición cinematográfica rusa, tanto clásica como moderna, tanto soviética como anti-

soviética: su negativa a encarnar el papel de guía del pueblo (léase espectador, si se prefiere). Las aventuras y desventuras de Danila, tanto como su propio carácter, pueden dar lugar —y de hecho lo han dado—, a toda suerte de interpretaciones, pero su autor se mantiene al margen de las mismas y advierte, literalmente, que «... algunos encuentran *Brother* inmoral, algunos lo encuentran moralista, pero a mí en realidad no me importa»^[18]. Esta postura es uno de los elementos más conflictivos para quienes no pueden, ni quieren, separar un juicio siempre político o ético del cine de Balabanov, de sus cualidades puramente artísticas y cinematográficas, y con ella el director disfruta, creando desconcierto y polémica a su alrededor, como siempre hicieran los grandes cineastas comprometidos en mostrar el Lado Oscuro —de Kubrick a Polanski, de Buñuel a Tarantino—, sin que ello nos impida, desde luego, indagar también por nuestra parte en el trasfondo ideológico inevitable de su obra.

Gran parte del éxito de *Brother*, tanto como fenómeno comercial como desde el punto de vista artístico, se debe a la presencia y carácter de su protagonista, interpretado por Sergei Bodrov Jr. El joven Danila, ex combatiente desubicado y sin centro de gravedad, siempre conectado a su *walkman*, en busca de los CD de su grupo favorito, sin conseguir nunca encontrarlos, puede entenderse como todo un símbolo de una juventud rusa que, habiendo conocido ya los horrores de la guerra y rodeada de un entorno desolado, violento y amenazador, carece por completo de sentido alguno de misión, destino o futuro. Cuando se le ofrece la posibilidad de convertirse en agente de la ley, Danila la rechaza sin dudar, posiblemente harto del rigor disciplinario que ya ha conocido en el ejército, pero tampoco acepta realmente la oferta de su hermano Víktor, cobarde y pragmático, para dedicarse profesionalmente al crimen, como *hitmen*, sino que se ve involucrado en este papel de forma casual e involuntaria, siguiendo más bien los deseos de este, al que quiere y estima como buen hermano, y a quien, por tanto, debe ayudar, sin duda también por amor a su madre. La facilidad con que este joven de sonrisa encantadora y aspecto perpetuamente perplejo se convierte en arma mortal, sin plantearse problema alguno al eliminar a sus objetivos, es algo que perturba profundamente a numerosos críticos y exegetas del filme, que creen ver en su actitud un signo de amoralidad alarmante, que, conjugado con ciertos elementos racistas y nacionalistas que van punteando la película, le transforman en algo así como un pernicioso modelo para la nueva juventud rusa. Juventud que, por cierto, acogió con entusiasmo a este nuevo héroe a su medida.

De hecho, Danila no es, exactamente, un personaje amoral, y su comportamiento y maneras despiertan de inmediato las simpatías del espectador, lo que Balabanov pretende y consigue plenamente, al hacer depender toda la acción del filme de la mirada y presencia de su protagonista. Protagonista que, como han hecho notar ya algunos comentaristas, posee muchas de las virtudes del héroe clásico y legendario ruso, el *bogaty*r, equivalente del caballero andante occidental: «Existe una larga tradición de estos rebeldes libres y malditos que constituye prácticamente una mitología nacional rusa. Las referencias a estos en el propio filme refuerzan esta

interpretación; por ejemplo, una reproducción de la famosa pintura de Víktor Vasnetsov que representa a tres de estos caballeros, *Try bogatyrya*, cuelga en la pared del apartamento de la novia de Danila en la película. Varios críticos han enfatizado que el héroe del filme está “profundamente enraizado en la cultura rusa tradicional” y que sus predecesores incluyen héroes populares rusos, como Dobrynia Nikitich o Vladimir Dubrovskii (Krivulin, 1998). La respuesta entre los espectadores también ha hecho notar las similitudes entre la estructura de los filmes y estas fábulas, describiendo a Danila como “un bogatyr ruso de nuestro tiempo” (Ruslan, 2000) y un “fabuloso bogatyr que castiga el mal y nos restaura lo único que hemos olvidado: la Verdad” (Igor, 2000)»^[19].

Efectivamente, por mucho que digan sus detractores, Danila actúa siguiendo un código moral natural, propio, que quizá no coincide con el socialmente aceptado y aceptable, pero que se corresponde esencialmente con las firmes convicciones de cualquier caballero andante que se precie de serlo: nada más llegar a San Petersburgo, ciudad del «mal», Danila ayuda y entabla amistad con un honesto vagabundo de origen alemán, quien le ofrecerá a su vez también consejo y guía paternos, de gran utilidad; si se implica en las guerras de bandas que asolan la ciudad, es tan solo por fidelidad a su hermano, y, en definitiva, las víctimas de sus mortíferos ataques no son sino criminales cobardes y mezquinos, que abusan de los ciudadanos como los señores feudales de antaño; Danila trata siempre con deferencia y respeto a las mujeres —lo que en general ha sido considerado como un comportamiento misógino por su parte (!!!!)—, mete en cintura a quienes abusan de la fuerza y amenazan a las personas honradas —dos agresivos emigrantes orientales (quizá chechenos) que se niegan a abonar sus billetes de autobús y humillan al cobrador del mismo, hasta que Danila les pone en su sitio—, y trata de salvar a su dama (Sveta, la conductora de tranvías) del dragón (su alcoholizado y violento marido, que la maltrata y abusa de ella de cuando en cuando). Todo esto, naturalmente, y prescindiendo ahora de tradiciones rusas, ha servido también para que *Brother* sea equiparada con el cine de justicieros urbanos occidental, tan severamente criticado siempre como filofascista y reaccionario. Para el crítico Phillip French, adicto y experto en *western*, Danila está muy cerca del personaje silencioso y letal interpretado por Clint Eastwood en los clásicos *spaghetti* de Sergio Leone, así como al protagonista del «Yojimbo» (1961) de Akira Kurosawa, que nos remite también, en definitiva, a la tradición *hard boiled* de la novela negra americana, tal y como es ejemplificada por Dashiell Hammett en su seminal *Cosecha roja*. Para Andrew James Horton, sin embargo, está más cerca del Travis Bickle de *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), aunque, según su opinión —bastante severa con respecto a los dos filmes de la saga—, sin la ironía ni la ambigüedad del personaje creado por Paul Schrader^[20]. Es una interesante apreciación, en la medida en que, como el mismo Schrader ha explicado en varias ocasiones, una de las fuentes de inspiración para su guión y para el personaje de Travis Bickle son las *Memorias del subsuelo* de Dostoyevski, lo que nos devuelve a

territorio ruso, y nos recuerda que también algunos han comparado ciertos aspectos de Danila Bagrov con el Raskholnikov de *Crimen y castigo*. Sin embargo, las coincidencias de *Brother* con *Taxi Driver* se dan más, en mi opinión, en el marco del estilización visual y narrativo de ambos filmes, que en el carácter de sus respectivos protagonistas. Al contrario que el sociopático y agresivo Travis, suicida en potencia que vuelca su instinto de muerte en los demás, y cuya definición como monstruo o héroe depende tan solo de su aleatoria elección final de víctima, Danila no posee inclinación suicida ni carácter violento alguno, su experiencia bélica no le ha convertido en un psicópata resentido, incapaz de mantener relaciones sociales o sentimentales, y es, ante todo y sobre todo, algo que Travis Bickle no conseguirá ser nunca, por muchas veces que veamos la obra maestra de Scorsese: simpático.

En realidad, aunque Balabanov se niegue a juzgar a su personaje y sus actos y, en palabras de Birgit Beumers, se «abstenga de moralizar y predicar, una función que los directores soviéticos habían hecho suya durante mucho tiempo; no está dispuesto a seguir ofreciendo ideales que seguir, ni a seguir estableciendo parámetros morales. Ni condena ni rechaza la conducta amoral de sus protagonistas, sino que retrata a un nuevo tipo»^[21], me resulta personalmente difícil ver a Danila Bagrov estrictamente como «un individuo aislado, sin amigos, sin familia. En términos románticos, es el héroe solitario de los 90, en términos éticos, es un asesino implacable, amoral (...). El nuevo héroe ruso es un caballero andante criminal»^[22]. El hecho de que Balabanov no se posicione como narrador en el papel de moralista, sino que deje hablar a sus personajes y sus actos por sí solos —como, estilísticamente, deja hablar muchas veces a sus escenarios y superficies por sí mismas—, no implica que estos carezcan de connotaciones éticas y que no tomen decisiones que suponen, a su vez, elecciones morales. Implica, simplemente, que el director no tiene por qué estar ni de acuerdo ni en desacuerdo con estas, y que es deber del espectador sacar sus propias conclusiones. Y una de las conclusiones que, personalmente, me parece más evidente, es el olvido al que parece destinado uno de los elementos fundamentales de *Brother*: su sentido del humor.

En muchos aspectos, *Brother* es una suerte de historia picaresca, que invierte determinados tópicos de la narración heroica, sea esta la novela negra o la de caballerías —ya la picaresca aparece asociada al género en Rusia, a través de las historias protagonizadas por el gánster judío Benya Krik, escritas por Isaak Babel y publicadas como *Cuentos de Odessa* durante los años veinte—. Porque lo que hace de Danila un héroe inevitablemente simpático y hasta enternecedor, es, precisamente, su empeño en mantener un comportamiento ético, con un estricto código de honor, personal si se quiere, pero eminentemente moral, en medio de un mundo ruin, que solo se rige por la violencia, la mezquindad y la fuerza bruta. En este sentido, pareciera que Balabanov se propusiera parodiar e incluso invertir diabólicamente algunos de los tópicos del cine clásico del realismo socialista: «Una de las pautas narrativas que solía explotar a menudo (el cine del realismo socialista) consistía en la

vida de un hombre o una mujer de origen obrero o campesino y, siguiendo la estructura de una *Bildungsroman*, contaba cómo este protagonista masculino o femenino adquiriría conciencia social, entraba en el Partido y devenía un héroe o heroína de la lucha colectiva contra el enemigo burgués durante la Revolución; o la lucha para un mantenimiento o mejor funcionamiento del sistema comunista, si la trama transcurría en el periodo de paz»^[23]. *Brother* tiene también mucho de *Bildungsroman*, pero lo que Danila aprende es que, en palabras de su único amigo en San Petersburgo, el pordiosero alemán Hoffman (interpretado por Yuri Kuznetsov), «la ciudad es una fuerza terrible, que puede absorberte en su interior». Aprende también que su hermano mayor, teóricamente cabeza de familia y protector, es quien necesita ser salvado y protegido, lo que no dudará en hacer, a pesar de saberle mezquino y dispuesto a traicionarle. Que las jóvenes como Kat, su amiga y compañera de colocón cuando dispone de dinero, son solo amigas y compañeras, precisamente, cuando hay droga, dinero y diversión de por medio. Y que incluso Sveta, de la que se enamora sinceramente y a la que ofrece la posibilidad de una nueva vida juntos, prefiere quedarse junto a su marido maltratador, sobre quien, al fin y al cabo, ejerce una influencia y un dominio, que parece poner por encima de golpes e injurias. Es decir, Danila aprende las duras, durísimas realidades de la vida en la nueva Rusia —ojo, no tan distintas a la realidades de la vida universales—, y utiliza los conocimientos adquiridos en el ejército no solo para sobrevivir a ellas, sino incluso para vivir de acuerdo consigo mismo. Una vez más, Balabanov se distancia del *chernukha* al hacer que su héroe sea un individuo activo, no una simple víctima de las circunstancias. Un personaje que reacciona, toma decisiones y —dentro del contexto casi mítico de esta fábula *noir*— soluciona los problemas de forma radical y definitiva. Todo ello —de nuevo se aprecia en la distancia la sonrisa irónica del director—, sin perder de algún modo misterioso su inocencia, conservando intacto su encanto y sentido de la rectitud moral.

¿Cuál es esa moral o esa ética que conforma el código de honor personal de Danila? Una adquirida de forma natural, que se corresponde con un innato sentido del bien y del mal, de lo correcto y lo incorrecto, propio de ese personaje también fundamental en la cultura rusa que es el «loco santo», el «idiota» de Dostoyevski, pero aquí, un idiota que resulta ser más listo que quienes basan su «sabiduría» en el empleo de la fuerza bruta, el poder del dinero y la traición. En lugar de, a la vieja usanza soviética, pretender cambiar el mundo con su ejemplo, lo único que busca Danila es un pequeño hueco en el que sentirse caliente y bien, acompañado de amigos y escuchando la música de su admirado Vyacheslav Butusov. También esto le distingue, en definitiva, de los héroes vigilantes y los justicieros urbanos del *thriller* de Hollywood, ya que, a diferencia de Harry Callahan, del Charles Bronson de *El justiciero de la ciudad* o de los personajes habitualmente interpretados por *action heroes* como Steven Seagal, Schwarzenegger, Stallone o Van Damme, no le mueven ni la venganza, ni las ínfulas de corregir los defectos e injusticias de la corrupta

legalidad vigente, ni, mucho menos, agenda alguna de reformismo político o social concreto. Le mueve, como a todo genuino héroe ruso, el corazón. Le mueve ayudar a quienes son, directa o metafóricamente, su familia y sus amigos, ideal que ha sustituido por completo al patriotismo impostado por el Estado soviético de antaño: «El 80 por ciento de los ciudadanos de la Federación Rusa, según los datos, “sienten a menudo” que tienen algo en común con sus familias. El 74 por ciento dice lo mismo de sus amigos. Esas cifras son bastante elocuentes. No obstante, es digno de reseñar que solo el 53 por ciento manifiesta tener intereses comunes con personas de opiniones y creencias similares. La cifra es del 52 por ciento cuando se refiere a personas de la misma generación y del 51 por ciento cuando hace referencia a los “compañeros del trabajo”. La nacionalidad tiene una influencia aún menor. El 45 por ciento siente que tiene intereses comunes con personas del mismo grupo nacional. Es significativo que solo el 28 por ciento manifieste ese sentimiento por sus conciudadanos de la Federación Rusa (*rossiane*). No hay duda de que el sentimiento de pertenecer a un nuevo Estado ruso no está muy extendido: para los ciudadanos las principales relaciones positivas son las que mantienen con sus familias y sus amigos»^[24].

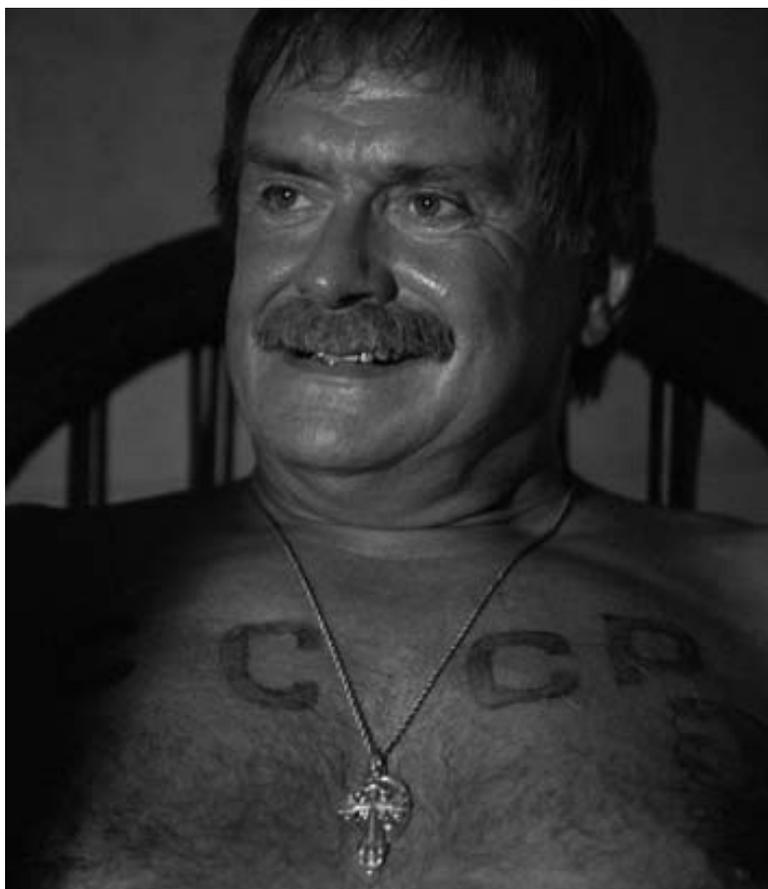
Aquí llega el temible momento de abordar los, tan criticados, elementos nacionalistas que adornan el cine de gánsteres de Balabanov. Efectivamente, Danila es un héroe ruso en sentido literal, es decir, *russkie* y no simplemente *rossiane*, pues el idioma ruso diferencia entre quienes lo son étnicamente hablando —*ruskies*— y quienes son ciudadanos de la Federación —*rossiane*—, pudiendo pertenecer a cualquiera de las cientos de etnias que la habitan. Y no cabe duda, de que el protagonista de *Brother* se cuenta entre los primeros. Aunque simpatiza con los alemanes y los rusos de ascendencia germana, no le caen bien los judíos y lo dice en voz alta; igualmente, pone en su sitio a dos emigrados de aspecto caucasiano, probablemente chechenos, que faltan al respeto al cobrador de un tranvía. Incluso su hermano, Víktor, le convence de ayudarlo a eliminar al capo mafioso checheno, utilizando como argumento que este y sus compatriotas están abusando de los verdaderos rusos, humillándoles en su orgullo nacional, además de extorsionándoles económicamente. Todo esto es cierto, y no hay que llamarse a engaño, ya que *Brother 2* no hará sino confirmar estas actitudes nacionalistas, a menudo presentes también en el resto de la filmografía de su director. La cuestión esencial es: ¿son tan ofensivos y radicales estos elementos, como cierto sector crítico, dentro y fuera de su país, quiere hacer ver? ¿Constituyen, como han afirmado algunos, una auténtica agenda ideológica y propagandística de su autor? Sinceramente, tengo la impresión de que se ha exagerado mucho al respecto. No solo se trata de detalles que parecen responder, sobre todo, a las simpatías y antipatías personales de Balabanov, quien, como cualquier artista, está en su derecho a expresarlas a través de su obra, sino que, además, y por mucho que pese a la *intelligentsia* políticamente correcta y liberal occidental, tienen también una relación expresa con la realidad de la nueva Rusia, que

solo algunos se obstinan en negar. La afluencia incontrolada e indiscriminada a las grandes capitales, como Moscú o San Petersburgo, de emigrantes procedentes de las provincias orientales y más alejadas, muchos de ellos de etnias diferentes y confesiones religiosas que van del budismo al judaísmo, abundando los musulmanes, ha contribuido realmente al aumento de la criminalidad, la pobreza y la violencia urbanas, lo que es lógico si pensamos que entre estos emigrados abundan, como es normal, elementos de los bajos fondos, desesperados y vagabundos dispuestos a todo. La pobreza e incluso miseria que se viven en amplios sectores de la población rusa actual, hace también que las actitudes racistas entre las diversas etnias se recrudezcan, y el sentimiento de indefensión que sufren muchos ciudadanos rusos, respetuosos de la ley, posee bases reales y comprensibles, por más que pueda ser y sea manipulado políticamente por nacionalistas y conservadores. La elección de los gánsteres chechenos como villanos del filme no es una decisión ideológica, sino simplemente lógica, ya que incluso un escritor liberal como Service reconoce que: «A principios de la década de 1990 la brutalidad de las bandas chechenas (sic) era objeto de muchos comentarios hostiles»^[25]. No se trata de excusar el nacionalismo o las inclinaciones conservadoras, tradicionalistas y eslavófilas de Balabanov, sino de no abusar de su existencia para rechazar, por presuntos y presuntuosos motivos morales —siempre dudosos cuando aplicados a una obra de arte— el cine de este, calificándolo gratuitamente de reaccionario e incluso fascista.

Dado que la sociedad rusa, por muchos trágicos avatares que haya conocido, ha permanecido de alguna manera al margen de ciertos condicionamientos culturales, característicos de las sociedades democráticas y liberales occidentales, está también, digámoslo con claridad, felizmente libre de algunos lugares comunes y convencionalismos, de índole claramente farisaica, propios de esta. Lo que con horror se ve como un imperdonable antisemitismo —¿el último gran tabú?— en las democracias occidentales —y entre los críticos liberales rusos que optan por este modelo—, es decir, que Balabanov permita a su héroe Danila decir abiertamente que los judíos no le son simpáticos, o que, como veremos después, aparezcan a veces algunos tipos judíos con carácter negativo en sus historias, resulta, si se miran con objetividad la historia y la cultura de su país, algo relativamente normal y, en todo caso, cuestión de opinión y debate. No solo Gogol, Dostoyevski, Lev Tolstoi o, más recientemente, Aleksandr Solzhenitsyn, todos ellos más o menos conservadores y tradicionalistas, ofrecen ideas que todavía se discuten actualmente por su presunto antisemitismo, supuesto o real, matizado o radical, sino que incluso escritores soviéticos de origen judío, como Isaak Babel o Ilia Ehrenburg, incluyen a veces en sus obras juicios y elementos que, hoy por hoy, serían impensables e impublicables, inmediatamente etiquetados como antisemitas. En Rusia, donde el impacto del Holocausto nazi ocupa un lugar de menor hegemonía en el imaginario popular que en el resto de Europa o los Estados Unidos, matizado por el enorme sufrimiento que la invasión alemana causó en el pueblo ruso en términos generales, y por su heroica

resistencia, sacrificio y victoria final sobre la misma, el antisemitismo todavía no posee las connotaciones absolutamente tabú que lo caracterizan entre nosotros, y es materia discutible y polémica, para bien o para mal, y por mucho que pueda pesarnos, el papel del pueblo y la religión judíos en la sociedad rusa pasada, presente y futura.

Volviendo finalmente a Balabanov, aunque *Brother* y el conjunto de su obra tiendan a ofrecernos un retrato del director de claro sesgo nacionalista y eslavófilo, como todo gran artista, este se niega a dejarse atrapar por fáciles encasillamientos o etiquetas reduccionistas, superando ampliamente los prejuicios ideológicos, para erigirse como un carácter individual y complejo, contradictorio y paradójico. Pero, eso sí, nada fácil de digerir por estómagos acostumbrados a la papilla cultural adocenada y aleccionadora del cine de Hollywood o sus émulos europeos. Y como, parafraseando el dicho popular español, si no quieres arroz toma dos tazas, con *Brother 2*, Balabanov decidió dejarse de sutilezas y pasar, más directamente, a la acción.



Nikita Mikhalkov, «mientras Tarantino filma cuentos de hadas, Balabanov retrata la cruda realidad».

Ha pasado un año, más o menos, desde los sucesos narrados en *Brother*, y Danila, al contrario de lo predicho por algunos críticos de cine, no se ha convertido en un asesino profesional en Moscú, sino que piensa dedicarse a estudiar medicina, después de haber reanudado relaciones con varios viejos camaradas del ejército, con los que además participa en un popular programa de televisión, donde queda bien claro que

no fue, precisamente, ningún oficinista durante su servicio militar. Pero la violencia no tardará en hacer acto de presencia. El hermano de Kostya, uno de los amigos de Danila, empleado en el departamento de seguridad de un banco, es un jugador de baloncesto emigrado a los Estados Unidos, donde está siendo extorsionado por su representante, Mr. Manis, quien, a su vez, mantiene negocios con el presidente del banco ruso donde trabaja Kostya. Cuando este se dirige a su jefe y presidente del banco, Valentin Belkin, para pedirle ayuda a favor de su hermano, el resultado es que su cuerpo aparece cosido a balazos. Entre tanto, Víktor, el hermano mayor de Danila, a quien ya conocemos bien, es quien viaja ahora a Moscú, por consejo de su madre, para pedirle a este que le eche una mano... Pronto, ambos se ven envueltos en la misión no solo de vengar la muerte de Kostya, sino de impedir también que su hermano, Dmitry, siga siendo chantajeado por su «representante». Aunque Danila mantiene una relación estable con la estrella de pop Irina Saltykova —interpretada por la propia Saltykova—, y lleva una vida tranquila, su sentido del compañerismo y la justicia le impele a poner las cosas en orden, y tras obtener de Belkin la confirmación de que su amigo fue asesinado por orden de Mr. Manis, lo deja todo para viajar junto a Víktor a Estados Unidos. Mientras, Belkin pone a sus sabuesos tras la pista de Danila y su hermano, quienes son esperados en territorio americano por un grupo de gánsteres ucranianos dispuestos a encargarse de ellos. Nuevamente, Danila demuestra sus dotes de organización y astucia, al hacer que tanto Víktor como él viajen a Chicago en distintos vuelos y con distintos destinos, burlando a sus perseguidores, aunque viéndose obligado también así a atravesar Estados Unidos por carretera, conociendo a varios personajes y viviendo distintas aventuras. Una vez más, sus simpatías están siempre del lado de los desheredados y los hombres sencillos: un camionero que le recoge y le inicia en las delicias de la cultura americana —ejemplo: una hamburguesa del tamaño de un sombrero—, y una prostituta rusa, a la que rescatará de manos de su chulo afroamericano. Mientras, Víktor vuelve a demostrar su carácter peculiar, gastando dinero a manos llenas, vistiéndose como un gánster americano de película, rodeándose de prostitutas y alcohol... y olvidándose por completo de su trabajo. Finalmente, los hermanos se reúnen en Chicago y Danila, tras contactar con el jugador de baloncesto e informarle del asesinato de su hermano, se infiltra en el cuartel general de Mr. Manis, eliminando al estilo comando —y al estilo videojuego de tirador en primera persona— a todos quienes se cruzan en su camino, consiguiendo del «empresario» americano que rescinda su contrato sobre Dmitry y le libere de sus obligaciones.

Al tiempo que Víktor es detenido por la policía norteamericana, borracho y delirante, después de organizar un jaleo descomunal en el barrio ucraniano de la ciudad, y mientras expresa a gritos su intención de quedarse en los Estados Unidos, Danila y Dasha, la antigua prostituta, abordan en el último minuto y con un suspiro de felicidad el vuelo que les devolverá a Rusia.

Si *Brother* es una sobria y elegante *gangster movie*, penetrada por un discreto e

irónico sentido del humor, su secuela se presenta como la hipérbole de aquella, no solo en cuanto a la mayor abundancia de escenas de acción, a su vez más espectaculares y explícitas, sino también en su descarado tono de comedia. En lugar de amilanarse por las críticas recibidas a causa de la violencia de su primera película, amén de las citadas connotaciones nacionalistas y racistas, y adivinando por el contrario que todo ello forma parte del peculiar encanto del filme y, sin duda, de su éxito de público, Balabanov opta por un estilo más ágil y bien humorado, que se apropia de muchas de las características de las *action movies* de Hollywood, para construir irónicamente toda una declaración de principios anti-americana y antihollywoodiense. Naturalmente, esto no le ganó precisamente las simpatías de la crítica internacional, ni las de algunos de sus colegas rusos, que insinuaron que «se había vendido» al cine comercial, renunciando por completo a la ambigüedad para caer en el populismo más descarado. Ciertamente, en *Brother 2* el retrato entre mágico y realista del bajo vientre de la ciudad y sus habitantes, queda relegado por completo al olvido, al encontrarnos frente a un puro filme de acción, gran parte del cual se desarrolla en unos Estados Unidos que para Danila, como para Balabanov, son, ante todo y sobre todo, un escenario mitológico que deconstruir desde su interior, utilizando las normas y estereotipos de un género típicamente hollywoodiense, para derruir, precisamente, su mitología y contribuir a erigir otra de carácter netamente ruso.

En cuanto a la incorrección política, también Balabanov parece dispuesto a superar ampliamente las expectativas de sus críticos más acérrimos, cargando aquí de nuevo contra los judíos —judío ruso es el comerciante que vende a Danila un coche de segunda mano, para viajar de Nueva York a Chicago... que le deja tirado en mitad de la autopista, naturalmente—, contra los afroamericanos —negros son el chulo y la banda que explota a la prostituta rusa que Danila rescata de la mala vida, y Balabanov se permite introducir una conversación entre los protagonistas donde se califica a los afroamericanos de primitivos y más próximos a la naturaleza que los blancos— y contra otras etnias de la Federación o de las antiguas repúblicas soviéticas —aquí los gánsteres contra los que combate Danila son principalmente ucranianos—. Nuestro protagonista apenas siente interés alguno por el paraíso americano, y este se convierte, de hecho, en objeto de su reprobación tanto como, obviamente, de la del director. En poco tiempo, un carácter débil como el de Víktor sucumbe a las tentaciones del consumismo, traicionando a su hermano y convirtiéndose en una ridícula parodia de sí mismo. La prostituta Dasha es otra víctima del sistema capitalista, habiendo caído hasta lo más bajo y renunciado casi, hasta la aparición de Danila, a su propia identidad personal y nacional. Está claro que Rusia no es el Edén, pero los Estados Unidos lo son todavía menos. En *Brother 2*, el retrato que se nos ofrece de ellos es el de un espejismo de falsa libertad donde, al igual que en Rusia, reinan el caos, el crimen y la violencia. Donde, al igual que en Rusia, los empresarios pueden ser y son a menudo, como el personaje de Mr. Manis, criminales mafiosos,

que no dudan en pactar con sus homólogos de la Federación Rusa, igualmente corruptos y dispuestos a vender a sus compatriotas. En definitiva, Danila se comporta en el Nuevo Mundo siguiendo su mismo código de honor, privado y nacional, simpatizando con la clase sencilla y trabajadora, y mostrando en todo momento una superioridad innata que recuerda, un tanto paradójicamente, a la de los héroes del *blax'ploitation* de los años 70. Como un Shaft entre la hipócrita burguesía blanca, Danila arrasa entre las féminas americanas nada más hacer acto de presencia, incluyendo a una guapa reportera afroamericana —el racismo tiene sus límites, desde luego—, y su habilidad de *bogatyr*, recuperando la imagen legendaria propia de la mitología rusa, le permite despistar, superar y acabar siempre con todos y cada uno de sus enemigos, retornando triunfante a la madre patria, casi como un conquistador o, por lo menos, como un vengador del honor nacional.

Es evidente la intención si se quiere propagandística del filme, que se plantea, como ya apuntamos más arriba, como versión hiperbólica del primero, voluntariamente esquemática y hasta paródica. En *Brother*, existía todavía un cierto apego al retrato sociológico realista, aunque siempre poetizado por la cámara de Balabanov, que iba deviniendo, según avanzaba el filme, en la construcción de un nuevo héroe mítico ruso, a la altura de las circunstancias de la Nueva Rusia. *Brother 2*, empieza donde acaba aquella y, por lo tanto, parte ya de las dimensiones míticas de ese universo, y Danila Bagrov ya no es un personaje enigmático, sorprendente y ambiguo, sino un *action hero* de carácter peculiar. Es injusto tomarse demasiado en serio las connotaciones políticas, racistas o ideológicas, del filme, cuando este se presenta ante el espectador bajo la dimensión de un juguete hipermoderno, muy consciente de sí mismo. No quiero decir con ello que no existan estas —como existen en todo el cine de género de Hollywood, hoy como ayer—, o que deban ser ignoradas, sino que, una vez más, se intenta imponer, desde la moral dominante, a un buen director de cine que siga, forzosamente y quizá en contra de sus propias convicciones, el «buen camino». Que, dadas las actuales circunstancias de la nueva Rusia, se limite a contar historias y crear personajes cuya función sea positiva y aleccionadora para los ciudadanos, extendiendo los memes políticamente correctos de la sociedad democrática liberal. Pero no está de más recordar que, precisamente, una de las bases de la democracia y el liberalismo es, o debería ser, respetar las opiniones disidentes, máxime cuando, como en el caso de Balabanov, se expresan a través de obras de arte y/o entretenimiento, de calidad indiscutible. Y quizá, también, porque estas pueden aportar una visión de la realidad, igualmente necesaria y relevante para mejorar la sociedad en que vivimos.

Para el crítico de cine, puede que lo más significativo sea, como ya se apuntó antes, la manera sutil —bueno, no siempre tan sutil— en que el director utiliza tradiciones y géneros propios de Hollywood para darles la vuelta, no solo cuestionando su origen, sino convirtiéndolas en instrumentos más que adecuados para crear nuevos héroes y paradigmas narrativos netamente rusos. Como alguna vez

comentara el propio Balabanov, si Hollywood tiene derecho a crear fantasías como *Danko: calor rojo* (*Red Heat*, Walter Hill, 1988), ¿por qué no iba él a poder hacer lo propio con *Brother 2*? Finalmente, tal y como acertadamente ha analizado Herbert J. Eagle^[26], lo más evidente en los filmes de la serie *Brother*, así como en bastantes títulos en clave de *thriller* y cine de gánsteres realizados no solo en Rusia sino también en otros países del Este de Europa, es la lógica desconfianza y rechazo del capitalismo neoliberal, brutalmente introducido, como compañero inseparable de las libertades civiles y democráticas, tras la caída de la Unión Soviética. Sería un error pensar que este firme rechazo de los valores consumistas y capitalistas occidentales, específicamente simbolizados por los Estados Unidos, antaño principal antagonista de Rusia, representa necesariamente un posicionamiento ideológico comunista o socialista marxista, y mucho menos aún nostalgia alguna por el régimen soviético: «El capitalismo era un término despectivo aún antes de que los socialistas lo utilizaran de manera peyorativa. (...) Sigue existiendo el sentimiento de que la economía capitalista es extraña a la cultura rusa. (...) Se considera el “mercado” una especie de invasión bárbara que está destruyendo los valores tradicionales»^[27]. Todo lo cual aparece perfectamente reflejado en *Brother* y su secuela. A diferencia de los arquetipos clásicos retratados por las *gangster movies* de Hollywood, la llegada de Danila al mundo del hampa ruso, y su evidente superioridad frente a los gánsteres que lo controlan, no implica el épico relato de su ascenso inevitable —y posterior caída—, en busca del triunfo y el éxito profesional que caracterizan el sueño americano, incluso cuando este se manifiesta dentro del mundo de pesadilla del crimen organizado. Antes al contrario, el héroe de Balabanov rechaza cualquier posibilidad de ascenso social, hace oídos sordos a la sugerencia de su hermano de convertirse en una especie de sociedad criminal limitada —los Hermanos Bagrov—, y evita en todo momento aprovecharse de sus triunfos personales. ¡Qué lejos estamos de los personajes de James Cagney, Paul Muni y Edward G. Robinson, e incluso de Marlon Brando y Al Pacino! En lugar de querer llegar a la cima del mundo, de buscar el vasallaje del hampa o desear convertirse en hombre de negocios millonario, Danila solo espera poder sentarse un día a escuchar en paz cómo tocan sus admirados Nautilus Pompilius, y se encuentra cómodo tan solo junto a sus amigos vagabundos del cementerio de San Petersburgo, su colega camionero que le invita a comer hamburguesas en un bar de carretera americano o sus viejos camaradas del ejército, decididos como él a buscar un oficio pacífico y tranquilo en su propio país. Haciendo a un lado las sutilezas de la primera entrega, en *Brother 2*, Danila expone abiertamente su filosofía personal cuando se encuentra, por fin, cara a cara con el mafioso americano:

«Dime, americano, ¿qué es el poder? ¿Es el dinero? (...) Yo creo que el poder procede de hacer lo correcto. Quien hace lo correcto es más poderoso. Tú engañas a alguien y haces un montón de dinero, ¿y qué? ¿Eres más

poderoso? No, no lo eres. Porque no has hecho lo correcto. Es la persona a la que has engañado la que hace lo correcto, y ella es más poderosa».

La esencia del nuevo héroe ruso creado por Balabanov es, precisamente, el rechazo de todo aquello que constituye el motor que pone en funcionamiento las tramas clásicas del *thriller* y la serie negra de Hollywood: el poder del dinero, la búsqueda del éxito. Aunque está claro que gran parte del género representa en sí mismo una crítica consciente a la obsesión capitalista de la cultura occidental en general, y usamericana en particular —no en vano muchos de los pioneros de la novela y el cine negros fueron socialistas o marxistas militantes, en algún momento de su carrera—, sus héroes y antihéroes siempre responden, aunque sea de forma cínica y sesgada, a su poder, real e imaginario. Pero no Danila Bagrov. Se podría aducir que, en este sentido, se encuentra más próximo, como han sugerido muchos, a otro arquetipo del *thriller* que se distancia de esta atracción fatal por el poder y sus mecanismos económicos: el del justiciero o vigilante vengador. Pero aquí también, como hemos visto, faltan los resortes más característicos de estos personajes, ya sean la venganza personal o la indignación ciudadana, traducidos en un deseo filofascista de imponer la ley y el orden. Tampoco busca esto Danila.



Brother 2. La hermandad de los desheredados.

Con su sonrisa ingenua, sus ademanes tranquilos, su mirada perpleja y sus oídos siempre conectados, a través de su humilde y milagroso *walkman*, al mundo lírico, poético y desesperado de las canciones de Vyacheslav Butusov, Danila Bagrov es la quintaesencia del héroe ruso, producto de la ingeniosa y sensible combinación alquímica de distintas especies y variedades del mismo: el *bogaty*r o caballero andante —pero desprovisto de su aura trágica—, el «loco de dios» o «idiota santo» —pero provisto de habilidad e inteligencia superiores a las de sus enemigos—, el pícaro lleno de recursos e ingenio de Gogol o Lermontov —pero sin malicia ni ambición—, y el joven rebelde y solitario en la tradición de Dostoyevski —pero sin su angustia existencial—. Bueno por naturaleza, obstinado en su bondad, amigo de sus amigos, sin duda es mejor llevarse bien con él. Vivirás más años.



¿Gánsteres...? No, somos rusos (*Brother 2*).

La gran prueba de cualquier personaje nuevo que adquiere dimensiones míticas no es, ni mucho menos, lo que nosotros, críticos de cine o comentaristas culturales, seamos capaces de decir o escribir al respecto, sino lo que el pueblo decida. Y esta prueba de fuego fue superada por el Danila de Balabanov con creces. Al éxito de *Brother*, que supuso también la revelación internacional para su director, seguiría el aún mayor éxito de *Brother 2*, convertido en el primer *blockbuster* de la Era Putin, hasta el punto de que uno de los *slogans* de la campaña presidencial de este rezaba, directamente, «Putin es nuestro presidente y Danila Bagrov es nuestro Hermano»^[28]. Las bromas y chistes nacionalistas, muchos de ellos difíciles de entender para el espectador occidental sin avisar, despertaban aplausos y risotadas en los cines, así, el momento en que Víktor les dice a sus oponentes ucranianos: «Vosotros perros responderéis ante mí por Sebastopol», haciendo referencia a la disputada nacionalidad de la famosa ciudad portuaria de Ucrania, antaño parte de Rusia, o la hilarante escena en la que Danila y Dasha son abordados por los periodistas americanos, después de que el primero haya liberado a esta a tiro limpio de su chulo negro, preguntándoles a bocajarro: «¿Son ustedes gánsteres?», a lo que Danila responde, simplemente: «No, somos rusos». Pero, curiosa y significativamente, como recoge con detalle Vanessa Rampton^[29], la popularidad de los dos filmes no quedó limitada, como quizá pudiera suponerse, al público estrictamente ruso (*russkie*), sino que conquistó a numerosos espectadores de uno al otro rincón de la Federación, pertenecientes a todo tipo de etnias e incluso credos, que se sintieron totalmente ganados por el personaje de Danila, estando más que dispuestos a tomarse con sentido del humor los insultos nacionalistas, y viéndose reflejados siempre de algún modo en su nuevo héroe: «La evidencia aportada por blogs (un extenso sitio web acompañó la película *Brother 2* y contiene reacciones ante el filme) y otros media muestra una amplia variedad de respuestas, incluso por parte de espectadores implicados en los exabruptos xenófobos de las dos *Brother*. Esta diversidad demuestra que la descripción de una audiencia que absorbe cualquier punto de vista específicamente maniqueo es demasiado simplista. Estos filmes atraen a una

audiencia mucho más amplia que el simple estereotipo del “buen chico” ruso, incluyendo personas del Cáucaso, Asia Central y Ucrania»^[30].

Como pieza que encaja perfectamente en el *puzzle* siempre paradójico y contradictorio de la «idea de Rusia», la serie de *Brother* pone su propio grano de arena a la confusión reinante, siendo según unos un ejemplo a seguir gracias a su capacidad para crear un nuevo héroe y una nueva mitología cinematográfica rusa, utilizando los recursos y esquemas del género de acción y el *thriller*, y, según otros, todo lo contrario: un modelo a evitar por sus peligrosas connotaciones reaccionarias, populistas y nacionalistas, que pueden influir negativamente en la estabilidad de la nueva sociedad rusa. Para unos, Balabanov se significa como un cineasta universal, en la línea de Tarantino, Lynch o los Coen, quienes utilizan también los elementos y arquetipos del cine negro para construir universos cinéfilos personales y específicos, mientras para otros lo hace como un artista esencialmente ruso, cuyo sentido último es poco menos que intraducible fuera de la propia cultura y sociedad de su país. A Balabanov, a juzgar por las entrevistas y sus comentarios personales, le importa un bledo. Y su siguiente incursión en el cine de gánsteres demuestra que, si algo no está dispuesto a hacer, es dejarse etiquetar fácilmente.



El divertido y entrañable mafioso que interpreta Mikhalkov en *Dead Man's Bluff*.

Dead Man's Bluff /Aka «*Blind Man's Bluff*», es el más descarado intento por parte de Balabanov de rentabilizar la moda rusa de las películas de gánsteres que, precisamente, el éxito de sus *Brother* contribuyera a crear. Da la impresión de que el director quisiera, al menos en parte, deshacerse de la etiqueta de «Tarantino ruso», apostando, precisamente, por una estrategia de saturación que, inevitablemente, remite al modelo tarantiniano y a sus «seguidores» —Guy Ritchie, Robert Rodríguez, Danny Boyle, etc.—, utilizando el género de la comedia negra como sarcástico gesto de despedida, con el que decir adiós definitivamente al género. Harto quizá, también, de las polémicas suscitadas por sus filmes consagrados al personaje de Danila

Bagrov, no es extraño que, por medio del humor y la sátira directa, nuestro realizador pretendiera poner punto final a estas, demostrando que no se toma tan en serio a sí mismo como sus críticos, y que en sus películas de «acción y crimen» hay también un elemento de fantasía y exceso, demasiado a menudo olvidado por sus detractores y, quizá también, por muchos de sus defensores. De una forma u otra, *Dead Man's Bluff* es, por el momento, la última incursión de Balabanov en el *thriller* de acción, y como tal posee una coherencia interna con su obra que, a menudo, ha sido ignorada por quienes consideran este filme como un obvio error dentro de la misma, un fallido intento de *blockbuster*, demasiado pensado como tal para funcionar realmente.

La historia de *Zhmurki* es enrevesadamente simple y característica del género: en una ciudad rusa de comienzos de los años 90, dos matones son enviados por un capo de la mafia, divertido y entrañable Mikhalkov, a intercambiar un maletín de dinero por otro de heroína. Lo que, en principio, parece una misión muy sencilla, se complica cuando otro grupo de torpes criminales decide aprovechar la operación ilegal para hacerse con el maletín, a la vez que un corrupto policía intenta también por su parte apoderarse del mismo. El resultado será un verdadero baño de sangre.

Ciertamente, esta historia de gánsteres en clave satírica y violenta carece de la sutileza y el esteticismo de que hacía gala la serie de *Brother*, incluso en su segunda y más comercial entrega. El guión no es original en exclusiva de Balabanov, y se echa de menos también la presencia de su habitual director de fotografía, Sergei Astakhov, sustituido aquí por el más impersonal Yevgueni Privin. Al parecer, incluso el proyecto vino más bien de manos del productor y socio de Balabanov, Sergei Sel'ianov, y del coguionista del filme y jugador de baloncesto Stas Mochnachev, quien, aparentemente, habría escrito la historia como resultado de una apuesta^[31]. Sea como sea, y pese a estas características atípicas dentro de la filmografía de su realizador, resulta exagerado ver la película como un producto totalmente aparte de esta, carente de las señas de identidad autorales propias de su director, más aún cuando se trata de otra mirada en clave de *thriller* al universo de los nuevos rusos, gánsteres y oligarcas de los años 90, que ya retratara con los filmes de *Brother*. Lo que sí resulta especialmente interesante y significativo, es el giro definitivo hacia la comedia negra, que si bien se apuntaba ya en algunos aspectos de *Brother 2*, no dejaba de hacerlo de forma secundaria, y sin invalidar en ningún momento el espíritu heroico característico de su protagonista. Visión heroica y mitologizada del género que desaparece por completo aquí, siendo sustituida, precisamente, por un tono ácido y sarcástico, unos personajes absolutamente mezquinos y ruines, y un irónico final con aires de moraleja y sátira social, no muy habitual en el universo de Balabanov, y en el que, posiblemente, haya que buscar, precisamente, el interés de este por la película.

En efecto, si por una parte puede hablarse con justicia de un proyecto netamente comercial, que busca explotar el éxito de las anteriores *gangster movies* de su director, y que recurre para ello también a un reparto de incontables estrellas del cine

y la televisión rusa —poco conocidas para el espectador occidental—, en pequeños *cameos* e intervenciones varias, tanto como a mayores dosis de acción y violencia, en detrimento de la creación de atmósferas o de cualquier ambigüedad, por otra resulta también obvio el deseo de Balabanov de enterrar de una vez por todas el propio arquetipo de héroe/gánster positivo que él mismo había contribuido a crear y cimentar firmemente en el imaginario de la nueva Rusia. Danila Bagrov no se convirtió solo, como vimos antes, en un símbolo hermano de la Federación Rusa de Putin, sino también en una suerte de ídolo para los propios mafiosos rusos. Al igual que ocurriera con los filmes de gánsteres clásicos de Hollywood, a cuyo estreno acudían puntualmente Al Capone y otros «padrinos» del crimen organizado de la época, o con las películas de *yakuza* japonesas, exhibidas habitualmente en cines regidos o protegidos por la propia *yakuza* y con sus butacas repletas a rebosar de espectadores tatuados pertenecientes a la misma, *Brother* y su secuela se convirtieron en objeto de culto para los integrantes de las bandas criminales rusas, y no deja de ser significativo que, en una de las primeras escenas de la mediocre y ya antes citada *Cédula terrorista*, que se desarrolla en el cuartel general de un grupo mafioso ruso, se vea perfectamente colgado en la pared un cartel de *Brother*. No se trata de un guiño cinéfilo, sino de un reflejo de la realidad. Y es contra esta mitificación y mixtificación del gánster, contra la que Balabanov parece dirigir su película, al derrumbar por medio del humor negro y la sátira social este arquetipo heroico, mostrándonos el «verdadero» rostro de los «nuevos rusos»: ambiciosos, brutales, mezquinos, y siempre dispuestos a traicionar para conseguir sus fines.

Frente al romanticismo de Danila Bagrov, cuya rectitud cuestiona desde su propio corazón capitalista el mundo del gansterismo y los nuevos rusos, Sergei y Simon, interpretados respectivamente por el popular Aleksei Panin y por Dmitrii Diuzhev, son un par de pícaros sin escrúpulos ni remordimiento alguno. Dos sicarios con pocas luces que, sin embargo, acabarán viendo la verdadera luz del capitalismo, eso sí, después de haber traicionado a su jefe y sembrado de cadáveres la ciudad entera. Está claro que en *Dead Man's Bluff* a Balabanov no le preocupa la sutileza, sino poner punto final, violenta y sardónicamente, a su breve pero seminal romance con el género, en un momento en que el cine comercial ruso ya ha convertido este en una sucesión de tópicos y lugares comunes, ejemplificados por numerosas producciones, tanto cinematográficas como televisivas, que van de la pura *exploitation* para el mercado casero de vídeo y DVD —con títulos a veces no carentes de interés y de notable éxito entre el público ruso, como la también citada *Anti Killer* de Yegor Konchalovsky; y a veces con auténticos ejemplos de cine-basura, incluso en régimen de coproducción con Estados Unidos, como *Red Serpent* (Gino Tanasescu, 2002), protagonizado por Oleg Taktarov, Roy Scheider y Michael Pare (!!!!)— al cine de autor exportable en festivales internacionales —*Sisters*, del malogrado Sergei Bodrov Jr., o también *Tycoon. A New Russian* (Oligarkh, 2002), de Pavel Lungin—. Es decir, en un momento en el cual ya no posee atractivo alguno para el director: «Ahora que

todos los días dan en televisión series y películas de tiros sobre delincuentes, me parece algo absolutamente carente de interés. Cuando hice *Brother*, no existían este tipo de películas en Rusia. Y ahora no hay películas como *Morphia*. Así que las haré»^[32].

En definitiva, lo que sigue muy presente, esta vez de forma explícita y directa, es la reprobación de Balabanov por los «ideales» capitalistas que parecen haberse adueñado de Rusia a partir de los años 90. *Dead Man's Bluff* es, sobre todo y ante todo, una sátira, una farsa gansteril, que cuenta en forma de parábola el sangriento ascenso de los oligarcas, que caracterizó los primeros años del periodo post-soviético. Lo hace con un humor tan directo como su violencia, desprovista aquí tanto de la elegancia y sobriedad del primer *Brother* como de la cualidad mítica y épica del segundo, abundando en una brutalidad artificiosa, que no por ello deja de resultar a veces escalofriante, por mucho que su sesgo sea siempre cómico —al fin y al cabo, se utilizaron cincuenta litros de sangre falsa en el rodaje, que no son pocos—, y provenga de personajes que, a su vez, carecen prácticamente de cualidades humanas genuinas con las que empatizar o identificarse. Aunque en el desarrollo de esta sátira estén parcialmente ausentes, cinematográficamente hablando, el esteticismo y sofisticación visual más característicos de su director, también encontramos en ella momentos realmente memorables, especialmente la *set piece* final, en la que la casa donde se encuentran atrapados los torpes criminales que se han apoderado del botín, se convierte en escenario de un juego de ruleta rusa mortal que deviene auténtica carnicería, casi simétrica respecto a la primera masacre con la que comienza a su vez el filme. Por otra parte, el término «escenario» resulta más que apropiado para una dinámica narrativa que, a diferencia de los filmes de *Brother*, se basa fundamentalmente en el diálogo y en situaciones prácticamente teatrales, que pueden evocar también, en el conocedor de la obra primera de su director, ecos de su afición por el Teatro del Absurdo. De hecho, el *mcguffin* que pone en movimiento la historia, así como el desfile de personajes ridículos, muertes sangrientas y crueles —como la del policía corrupto, que interpreta el inevitable y siempre agradecido Viktor Sukhorukov—, situaciones equívocas y despropósitos varios, que marcan el desarrollo del filme, poseen a menudo el carácter nihilista y casi surreal, propio del mundo de Beckett o Ionesco.

Lección de historia —literal— sobre los orígenes de la Rusia de los oligarcas, explicada al espectador con la sencillez con que se podría explicar a un niño —no en vano así comienza la película: con una clase de niños a quienes la profesora expone los fundamentos del capitalismo—, pero también con una mirada cínica, divertida y pesimista al tiempo, que entraña, al fin y al cabo, una postura moral, *Dead Man's Bluff* habla del género de «acción criminal» y gánsteres como algo propio ya de otro tiempo. Para el estreno de *Brother*, como nos recuerda Vanessa Rampton, «en 1997, la autodenominada era de la gran cultura gansteril era de hecho algo del pasado. Hoy estos filmes cumplen el papel de una especie de cuento de hadas nostálgico, incitando

a los espectadores a idealizar un tiempo caótico y sin ley»^[33]; y eso es, quizá, precisamente, lo que Balabanov quiere evitar, ofreciendo como despedida del género una comedia negra, que poco o nada tiene de cuento de hadas o de nostalgia por un idealizado pasado sin ley. Resulta así, por paradójico que parezca, pertinente la defensa del filme que hizo uno de sus protagonistas más peculiares, Nikita Mikhalkov, quien, después de haber cuestionado severamente años atrás, como hemos tenido ocasión de citar anteriormente, la violencia del cine de Balabanov, rompió una lanza por este, a raíz sobre todo del estreno de *Dead Man's Bluff*, al afirmar que «mientras que Tarantino filma sus propios cuentos de hadas, Balabanov retrata la cruda realidad»^[34]. A pesar del simplismo del que tantas veces hace gala Mikhalkov en sus declaraciones, sea tanto para denostar como para defender a un mismo sujeto —en este caso, Balabanov—, no cabe duda de que su frase define sin ambigüedades el mayor hecho diferencial que puede establecerse entre el realizador cinéfilo estadounidense y el realizador cinéfilo ruso: mientras el primero nutre sus historias de violencia del universo paralelo del propio cine, de sus «realidades» y mitologías netamente cinematográficas, el segundo, sin dejar de utilizar aquel cuando le conviene, se nutre esencialmente de las realidades pasadas y presentes de su propio país, que pueden también adquirir, y adquieren de hecho en su obra, una dimensión mítica y poética... O satírica y cruel.



Dead Man's Bluff, el capitalismo a punta de pistola.

En cualquier caso, el mundo de las mafias rusas y la clave genérica del «*thriller* de acción criminal» ya habían ofrecido a Balabanov todo lo que este podía esperar o desear de él. Después de haber sido uno de sus fundadores, si es que no el fundador, y de dar la vuelta por completo al género —de crear al nuevo héroe mítico ruso a mostrar su mezquina y siniestra realidad subyacente—, decidió dejar a otros el trabajo de seguir explotándolo hasta la saciedad, para desafiar otra vez a público y crítica, con un sorprendente y escalofriante descenso a los infiernos de la agonizante Rusia soviética de los años 80: *Cargo 200* (*Gruz 200*, 2007).

Pero antes de ocuparnos de la que, sin duda, es una de las obras más polémicas,

personales y conseguidas de su director, debemos prestar atención a otra incursión de Balabanov en el cine de género, aunque esta vez no en el *thriller* propiamente dicho, sino en el bélico e incluso, me atrevería a decir, en el cine de aventuras. Entre *Brother 2* y *Dead Man's Bluff*, nuestro realizador rueda y estrena un nuevo filme comercial, que repite tanto el éxito de público y la popularidad obtenidos por sus historias de gánsteres, como el debate que rodea su posición ideológica y política, teóricamente nacionalista y xenófoba: *War*, su violenta, emocionante y visualmente brillante aproximación al conflicto de Chechenia. En opinión de muchos, también, la confirmación en su momento de su completo abandono del cine de autor, para entregarse al populismo y la conquista de la taquilla más descarados. Opinión, como veremos después, tan injusta como equivocada.



Alexei Chadov en *War*, hazañas bélicas en Chechenia.

Voyna se desarrolla durante la segunda guerra de Chechenia, y cuenta la sangrienta y arriesgada peripecia de un soldado licenciado, Ivan, quien siendo prisionero de un señor de la guerra checheno, Aslan Gugayev, es testigo de cómo una pareja de actores británicos son tomados como rehenes, para, liberando a uno de ellos, John (interpretado por Ian Kelly), pedir rescate por su prometida, Margaret. Mientras, esta permanecerá prisionera en un malsano pozo, junto a un oficial ruso malherido, el Capitán Medvedev (encarnado en uno de sus últimos trabajos por Sergei Bodrov Jr.), bajo la amenaza de ser violada y torturada si el dinero no es entregado dentro del plazo convenido. Ivan, junto a John y otros prisioneros, es devuelto por el guerrillero checheno a las fuerzas rusas en un intercambio, fundamentalmente para que el inglés pueda buscar también así el dinero del rescate. A su retorno al hogar, Ivan, se encuentra no solo descentrado y poco dispuesto a reanudar su vida de siempre, sino obsesionado por haber dejado atrás al capitán ruso, prácticamente inválido pero con vida, y a la muchacha inglesa. Por ello, recibe con interés la oferta que le hace un desesperado John, abandonado a su suerte tanto por las autoridades rusas como por las de su país: no ha conseguido, ni mucho menos, reunir la enorme suma del rescate, pero sí un buen dinero que pagará a Ivan, si este se

presta a acompañarle de vuelta al campamento del guerrillero checheno, para intentar negociar o rescatar por la fuerza a su novia. Así, tras iniciar una serie de peligrosos contactos con el submundo de las mafias chechenas, que les faciliten el camino de vuelta, Ivan y John consiguen traspasar la línea de combate, y se encuentran, de nuevo, en territorio enemigo. A partir de aquí, *War* es una excitante y realista aventura de guerra, durante la cual el valor e ingenio de Ivan conseguirán llevar a feliz término la operación, no sin que surjan enfrentamientos con su compañero inglés, decidido a filmar toda la peripecia con una cámara de video y frecuentemente cohibido por actitudes morales poco o nada realistas, que están a punto de echar a perder todo, así como episodios nada complacientes, donde se nos muestra también el simple y puro horror de la guerra.

Balabanov nos ofrece con *Voyna* una de sus mejores películas comerciales, desde el punto de vista estrictamente cinematográfico, netamente superior a filmes nada desdeñables, como *Brother 2* o *Dead Man's Bluff*, gracias a un mayor equilibrio entre su estilo visual característico —largos y elegantes *travellings* llenos de energía, potente empleo de la banda sonora, escasos diálogos, un ritmo sostenido y tenso, compuesto en base a escenas aisladas, encadenadas por oportunos fundidos— y los componentes más atractivos para el gran público —espectacularidad en las escenas de combate, sangre y fuego reales y convincentes, personajes heroicos, y un suspense en crescendo, combinados con un cierto maniqueísmo que no cae, sin embargo, en el simplismo—, evitando en todo momento el gigantismo hiperbólico hollywoodiense. De hecho, el gran acierto de *War* es ofrecer al espectador una suerte de episodio de «hazañas bélicas», rodado con la fría objetividad de un documentalista, sin excederse en barroquismos formales ni en hipérboles escenográficas vacías. Frente al hiperrealismo histórico ejemplificado por el modelo *Salvad al soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*. Steven Spielberg, 1998), el esforzado lirismo de *La delgada línea roja* (*The Thin Red Line*. Terrence Malick, 1998), o el espectáculo pirotécnico de los filmes estilo *Rambo* y similares, Balabanov se remonta al clasicismo del cine de comandos de los años 60 y 70, e incluso, más atrás, a los filmes bélicos y, especialmente, el *western* de los años 50. Todo ello, naturalmente, sin perder en ningún momento las dosis de sangre y realismo que exige la verosimilitud cinematográfica actual. Gracias a estas estrategias visuales y narrativas, *War*, sin dejar en ningún momento de ser un filme espectacular y entretenido, consigue también resultar emocionante e imprevisible, a diferencia de la mayoría de los ejemplos del género procedentes de Hollywood.

Punto y aparte, naturalmente, merecen los aspectos «ideológicos» del filme, que tanto molestaron y molestan a muchos. Ciertamente, *War* es una película situada en la guerra de Chechenia —que no es lo mismo que decir una película sobre la guerra de Chechenia— que no hace concesión alguna al enemigo. Porque eso, y no otra cosa, son los chechenos dentro de la acción que se nos narra: un enemigo tan claro y evidente, como los indios de los viejos *westerns* o los japoneses de los filmes

propagandísticos americanos de la Segunda Guerra Mundial. Desde el principio, Aslan Gugayev y sus hombres se señalan por su crueldad inhumana, torturando y decapitando a sus prisioneros, para mostrar las imágenes en Internet. Sus relaciones con el crimen organizado, sus métodos mafiosos y su desprecio por la legalidad de la Federación, quedan expuestos sin sombra de ambigüedad o duda alguna. Si Ivan corre mejor suerte que muchos de sus camaradas, es porque su conocimiento de inglés y de informática resulta de utilidad para el guerrillero, quien aprovecha también su presencia para exponer sin ambages un discurso de absoluto desprecio por el pueblo ruso. Cuando, más adelante, los protagonistas se agencian la «ayuda» de un guía checheno, engañándole y amenazándole, este muestra también el carácter feudal y primitivo de su sociedad, al aprovechar la coyuntura para vengar las afrentas intertribales recibidas antaño por parte del pueblo de Aslan. En todo momento, los guerrilleros chechenos aparecen como un primitivo enemigo racial, de costumbres crueles, sin contemplaciones con sus oponentes, marcados por el fanatismo religioso y con un sistema social basado en la extorsión, el pillaje y un feudalismo de corte bárbaro. Estamos muy lejos de las ambigüedades humanistas de un filme tan estimable como *El prisionero de las montañas*, la versión «chechenia» del clásico de Lev Tolstoi protagonizada por Sergei Bodrov Jr., e incluso del paternalismo mostrado por Mikhalkov en *12* (2007), su reciente revisión a la rusa de *Doce hombres sin piedad*, pero también es cierto que estamos muy lejos del estilo propio de estos filmes. Estamos, como ya se indicó antes, en el universo del puro *western*.

Es cierto, como apunta casi siempre con distintiva tonalidad negativa el crítico Andrew James Horton, que «*Voina* es indudablemente hasta la fecha el filme más nacionalista de Balabanov, y su subtexto puede escandalizar más aún que el de sus películas anteriores»^[35], pero ese subtexto no puede ni debe cegarnos ante el hecho de que nos encontramos, fundamentalmente, frente a un excelente filme bélico y de aventuras, un *western* moderno, que toma sus modelos, como afirma de forma inteligente el crítico ruso Sergei Lavrentiev^[36], de historias que van de *El último mohicano* a *Comanche Station* (Budd Boetticher, 1960), ya que la estructura característica del relato fronterizo casa perfectamente con la situación y el escenario históricos que ofrece la guerra de Chechenia. Así, el filme de Balabanov evoca directamente no solo los títulos citados por Lavrentiev, sino otros clásicos del género como *Centauros del desierto* (*The Searchers*. John Ford, 1956) o *Paso al Noroeste* (*Northwest Passage*. King Vidor, 1940), e incluso filmes más modernos como *Mayor Dundee* (*Major Dundee*. Sam Peckinpah, 1965) y *La venganza de Ulzana* (*Ulzana's Raid*. Robert Aldrich, 1972), donde la infiltración, búsqueda y captura o, más bien, destrucción del enemigo en su propio territorio, conforman la línea fundamental de la acción.

No se debe olvidar tampoco que, si bien la visión del conflicto checheno aparece expuesta única y exclusivamente desde la postura rusa más nacionalista, Balabanov no deja de extender sus críticas al propio gobierno de la Federación, especialmente a

la forma en que ha gestionado un conflicto que tantas vidas ha costado a lo largo de los años. Los soldados rusos son abandonados a su suerte, y la mayoría de los reclutas carecen de la motivación o instrucción adecuada, debiendo casi aprender sobre la marcha el arte de la guerra y de cómo sobrevivir a esta. La política errática, equívoca y cambiante del Estado ruso a lo largo de las dos guerras con Chechenia, hace poco por motivar a los militares y mucho por acrecentar la corrupción dentro del mismo ejército. Como ironía final, que nos remite de nuevo a las debilidades kafkianas y el humor negro de su director, el heroico Ivan acabará encarcelado por las propias autoridades rusas, ya que ha llevado a cabo sus acciones después de haberse licenciado y, por tanto, solo es un civil que ha causado la muerte de un buen número de ciudadanos chechenos. Entre tanto, John, cuya prometida le ha abandonado tras vivir un corto pero intenso romance con el malherido Medvedev, se olvida por completo de su camarada de combate, para dedicarse a montar un documental con las imágenes que ha grabado —y que sirven, a su vez, de prueba inculpatoria contra Ivan— y a publicar un *best-seller* sobre sus aventuras en Chechenia, ejemplificando así la hipócrita actitud de Occidente frente al problema ruso/checheno.

Sea lo que sea lo que pensemos de *War* y de su contenido propagandista, nacionalista o xenófobo, no está de más recordar que, como apunta el citado Lavrentiev, «los occidentales deben asimilar ahora que las minorías no son siempre como a la izquierda europea le gusta verlas»^[37], e incluso un hombre tan comedido y objetivo —y británico— como Robert Service, explica cómo mientras en Occidente, a principios de los 90, se consideraba al presidente checheno Dzhojar Dudaiev y a sus seguidores como «... valerosos demócratas que luchaban contra las imposiciones imperialistas de un Estado intolerante», la Chechenia real con la que se enfrentaba el gobierno de Yeltsin era la de los «... grupos chechenos (sic) —que— adquirirían notoriedad por dirigir bandas criminales en Moscú y otras ciudades rusas. También estaban implicados en el crimen organizado en la propia Chechenia. El contrabando de armas, el tráfico de drogas y los secuestros para pedir rescate eran las especialidades locales»^[38].

War posee un valor doblemente estimable. Por un lado, es una espléndida película de acción y aventuras, que se distancia por completo de la parafernalia efectista de Hollywood, consiguiendo hacer creíble una «hazaña bélica» netamente heroica, que nada tiene que envidiar a las aventuras de un Rambo, pero afortunadamente dotada de un sentido de la realidad, de una carga de vulnerabilidad y una mínima decencia, que la apartan definitiva y positivamente del vacío cinematográfico e intelectual en que ha caído gran parte del género en el cine usamericano. Por otro, a pesar de lo discutibles que sean sus tesis nacionalistas de fondo y su tratamiento maniqueo del conflicto checheno, también contribuye a romper un discurso occidental unilateral, pretendidamente liberal, que ignora sistemáticamente las versiones del problema que, procedentes de la propia Rusia, pero también de observadores objetivos extranjeros, cuestionan el mismo o alguno de sus puntos principales.

Una vez más, se trata de un filme perfectamente coherente dentro de la filmografía de Balabanov, quien combina su estilizado hacer autoral con la comercialidad bien entendida. De hecho, resulta curioso resaltar que *War* tiene, en realidad, más puntos en común con *Brother* que con la secuela de esta o, mucho menos aún, con *Dead Man's Bluff*. A pesar de que la frase publicitaria que sirvió de lanzamiento al film rezaba «Esto no es “Brother 3”, esto es *War*», es fácil ver en el personaje de Ivan, interpretado por el joven y atractivo Alexei Chadov, una variante en acción del propio Danila Bagrov, a quien podemos imaginar perfectamente llevando a cabo las hazañas bélicas de este, antes de licenciarse y convertirse en «justiciero urbano».

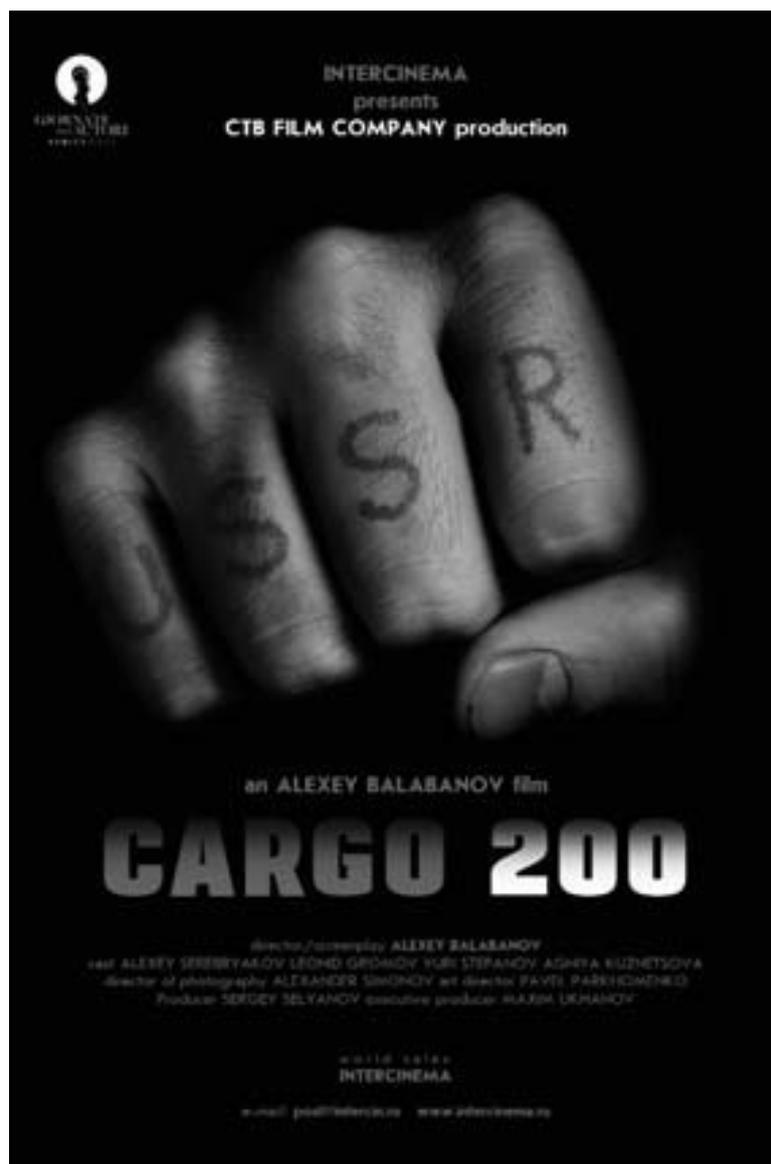


Balabanov durante el rodaje de *War*.

Abandonado ya el proyecto de *The American*, a cuya peculiar historia nos hemos referido anteriormente, después de *Dead Man's Bluff*, y tras estrenar en el 2006, con buena recepción crítica aunque menos resonancia internacional, el melodrama *It Doesn't Hurt*, que comentamos también en el capítulo anterior, Balabanov volvió, siquiera de forma oblicua y peculiar, a un terreno próximo al *thriller*, pero completamente alejado esta vez del cine de acción. De hecho, con la que quizá sea, hasta ahora, la más «negra» de sus películas y uno de los filmes más extremos, virulentos y *bizarre* de la historia del cine moderno.

La acción de *Cargo 200* se desarrolla en 1984, principalmente en el escenario hiperrealista de la ciudad industrial de Leninsk, suerte de ficticio espacio metonímico que vendría a simbolizar la opresiva geografía reinventada por la Rusia soviética, con todas sus connotaciones negativas y distópicas. Sin embargo, la fecha elegida no tiene nada que ver, como han creído ver algunos críticos, con la clásica anti-utopía orwelliana, sino, en palabras del propio Balabanov, con el hecho de que 1984 fuera el último año de gobierno de Chernenko, tras cuya muerte comenzarían los cambios que conducirían a la política del *glasnost* y la *perestroika*. En medio de una atmósfera opaca de malestar y paranoia generalizados, marcada por el desastre de la guerra en Afganistán, un guión maquiavélico y de precisión casi matemática expone ante el espectador una sinuosa y macabra trama de crimen y horror, no exenta de humor

negro. Esencialmente, es la historia de una adolescente secuestrada, en medio de la Rusia profunda, por un sociopático y corrupto capitán de policía, quien la esconde en su casa, donde vive solo con su gargantuesca madre, someténdola a continuas vejaciones sexuales, mientras elimina, gracias a su posición de poder, todas las huellas de su crimen, haciendo detener a un inocente y ejecutándolo sumariamente antes del juicio. Irónicamente, la muchacha raptada y violada es hija de un alto cargo del Partido en la región, y este, desesperado, utiliza sus influencias para intentar que el comisario de policía de la zona preste la máxima atención al caso... Sin sospechar en ningún momento que es, precisamente, este comisario quien tiene secuestrada a su hija. En un cúmulo de horrores ingeniosamente entrelazados por Balabanov, es este mismo capitán Zhurov, impresionante y siniestro Aleksei Poluian, quien debe también organizar el patriótico entierro de los soldados caídos en Afganistán, que serán enviados pronto de vuelta a su hogar en sus ataúdes de zinc, cargamento conocido en clave como *Cargo 200*, y entre los que se encuentra... ¡el prometido de la desdichada joven! Aprovechando la coyuntura, y en un gesto enfermizo sin igual en todo el cine de horror, Zhurov encierra el cadáver embalsamado del joven militar junto a la secuestrada, mientras la lee en voz alta las cartas de amor que este le enviaba desde el cuartel, y que le han sido facilitadas por el padre de la chica, en la esperanza de que sirvan de ayuda para la investigación. Finalmente, la viuda del inocente detenido por Zhurov y asesinado en prisión, decide tomarse la justicia por su mano, sin que, por otro lado, el destino de la joven violada, torturada y llevada hasta el límite de la locura, parezca importarle lo más mínimo.



Cargo 200, un directo al estómago del espectador.

Obviamente, no es tan solo este retorcido argumento de cuento cruel elevado al cubo lo que hace de *Cargo 200* una obra especialmente remarcable, tanto por su pesimismo como por su lucidez, sino todos los elementos que Balabanov pone en juego alrededor del mismo. Personajes «secundarios», que sirven para tejer el entramado de la acción, sirven también para convertir esta en una alegoría de la corrupción y decadencia del Estado soviético, que, desde luego, posee resonancias humanas universales. Cuando un aburguesado y mediocre profesor de ateísmo científico recala en una dacha aislada en medio del campo, debido a un fallo de su viejo coche utilitario, no solo se encuentra en la incómoda situación de compartir mesa con un exconvicto, Aleksei, que destila vodka ilegalmente, sino que, para sorpresa del espectador, se ve involucrado en una compleja y apasionada discusión acerca de Dios, la ciencia, el darwinismo, la fe y el materialismo dialéctico, ya que este antiguo asesino, de aspecto y maneras bruscas, resulta ser un genuino filósofo, obsesionado con «*La ciudad del sol*» de Campanella, y dispuesto a convertir su

granja en un puesto avanzado donde llevar esta utopía cristiana a la realidad. En descarnada ironía hacia este ingenuo utopismo, tan característicamente ruso, será precisamente el idealista fabricante de licor quien resulte detenido, acusado de asesinar al cooperante vietnamita que vive con él y su mujer en la granja, muerto en realidad por el Capitán Zhurov, a causa de haber sido testigo de la violación y secuestro de la muchacha. Más tarde, enterado de la detención y acusaciones que pesan sobre Aleksei, el profesor de ateísmo, Artem, que conoce perfectamente su inocencia, no se atreverá a declarar en su favor, para evitar complicarse en el asunto... Aunque, finalmente, los remordimientos y el recuerdo de su discusión filosófica le llevarán a buscar la ayuda de un sacerdote, dispuesto quizá a convertirse a la fe ortodoxa.

Y mientras ocurren todos estos horrores, equívocos y siniestros despropósitos, en la radio y la televisión suenan y resuenan constantemente alegres, estúpidas y «optimísticas» cancioncillas del pop soviético comercial de los años 80, convertidas en irónica banda sonora diegética del filme, y en paradójico contrapunto distópico a la oscura realidad rusa. Ni siquiera los jóvenes suponen un rayo de esperanza para este universo en colapso, que se desintegra casi físicamente ante los ojos del espectador. Al final, dos despreocupados adolescentes, que han cumplido también su papel, por insignificante que sea, en los macabros sucesos ocurridos, caminan de noche por un callejón, tras haberse divertido bebiendo y bailando en el club juvenil del barrio, haciendo planes para convertirse en futuros empresarios, sin escrúpulos ni moral alguna. Son los futuros oligarcas de los 90. Como señala con acierto Tony Anemone, «... todos estos motivos conectan *Cargo 200* a los temas y obsesiones de la novela clásica rusa y en particular a las novelas de crimen y misterio metafísicas de Dostoyevski. Como Dostoyevski en *Crimen y castigo* o *Los hermanos Karamazov*, Balabanov busca transformar una horrible historia de crimen en el retrato simbólico de una sociedad y una civilización entera...»^[39]. Aunque, personalmente, encuentro la película más próxima, incluso, a *Los endemoniados*, novela de Dostoyevski que se inspira, como el filme de Balabanov, en un caso real, y está curiosamente imbuida de ira contra el nihilismo revolucionario, desbocado y destructivo, de quienes serían inconscientes progenitores del futuro estado soviético.



El Capitán Zhurov (Alekssei Poluian), psicópata, asesino... y policía.

Con *Cargo 200*, Balabanov sorprendió a propios y ajenos no tanto por la crudeza descarnada de algunas de sus escenas de horror, equiparables en ciertos aspectos a las de los filmes *splatter* de los años 70, como por la atmósfera completamente oscura, malsana y pesimista que pesa sobre todos los personajes de la película. Utilizando los recursos de varios géneros, del *chernukah* autóctono al *psychotriller* —al fin y al cabo, el capitán Zhurov pertenece también, por derecho propio, a la galería de los más siniestros psicópatas cinematográficos de los últimos años, con madre castradora incluida, en la mejor tradición Norman Bates—, de la sátira política al suspense —increíble el clima de tensión sostenida, genuino gótico soviético, que crean las escenas en la *dacha* del contrabandista de vodka, donde tendrán lugar el secuestro de la muchacha y el asesinato del inocente vietnamita—, Balabanov consigue arrancarnos una risotada, congelada en el aire, en el instante mismo en que invoca inesperadas imágenes de horror, enfermizas y crueles. Aunque el estilo cinematográfico es igualmente impecable y objetivista, estamos en las antípodas del humor sutilmente amable de *Brother*, e incluso de la sátira social, sangrienta y autoparódica, de *Dead Man's Bluff*, con la que podría parecer emparentada. Aquí hay algo más profundo. Algo que realmente conmueve a Balabanov, y que está más allá de sus coqueteos con el género de acción y gánsteres, con su violencia, al fin y al cabo, esteticista y mitologizada. Está en juego la convicción absoluta de su autor de que los tiempos soviéticos supusieron un auténtico infierno para la nación rusa, al que difícilmente ha sobrevivido, y que, pese a quien pese, no se debe olvidar, redimir o suavizar.



La bella y la bestia, versión soviética, en *Cargo 200*.

No es extraño que, desde el principio, el proyecto de *Cargo 200* encontrara toda suerte de problemas y trabas en su camino. Ningún actor importante, incluyendo algunos que habían trabajado anteriormente con Balabanov, como Sergei Makovetskii, parecía querer aparecer en el filme, pese a que su director estaba ya sobradamente considerado como uno de los más populares y exitosos dentro y fuera del país. Tampoco fue fácil encontrar un distribuidor dispuesto a garantizar el estreno de la película. Y, en efecto, las más pesimistas previsiones al respecto se cumplieron: *Cargo 200* se estrenó en cines solo durante tiempo limitado, calificada para mayores de veintiún años y generalmente en sesiones de medianoche. Incluso así, muchos espectadores abandonaron las salas en mitad de la película, aunque es difícil saber si por la fuerza de algunas de sus macabras imágenes, o por la virulencia política de su contenido. Las cadenas de televisión, la mayoría controladas en cierta medida por el Estado, han rechazado la compra y emisión de la película, a pesar de que ofrecen con regularidad en su programación de madrugada filmes rusos y extranjeros con alto contenido de sexo y violencia. En su paso por distintos festivales nacionales e internacionales, a veces con la presencia del propio Balabanov, siempre ha habido fuertes polémicas y división de opiniones, siendo habitual que el realizador sea vituperado o, como mínimo, abiertamente cuestionado por quienes defienden que la realidad del periodo soviético nunca fue tan oscura y negativa como es mostrada por el filme. Puede que incluso algunos de los seguidores del director, cuyas veleidades nacionalistas son evidentes y quien ha jugado a menudo con la popularidad que sus posturas anti-americanas y anti-chechenas le han ganado entre amplios sectores del público, se hayan sentido traicionados por este repentino y brutal exabrupto anti-soviético.

Pero Balabanov no retrocede. Aunque sabe perfectamente que «... el pasado comunista ha sido universalmente aceptado como territorio peligroso, y la gente está habitualmente cansada de reexaminar sus ruinas»^[40], su respuesta a quienes relativizan los horrores soviéticos y su descripción de los mismos es simple y directa: todo está basado en hechos reales. Durante los años 80, primero como intérprete

militar y después durante el tiempo que pasó rodando documentales, Balabanov recorrió gran parte de la Unión Soviética, especialmente el norte de Siberia, viviendo de primera mano experiencias sin duda difíciles, y oyendo también las historias que contaban soldados y colonos. Mientras sirvió en el ejército, entre 1981 y 1983, tuvo conocimiento de los ataúdes con soldados fallecidos en Afganistán que se perdían continuamente, sin que nadie supiera a dónde iban a parar. Las destilerías ilegales de vodka estaban a la orden del día, y la gente desaparecía en prisión sin que llegara a ser juzgada nunca. «He rodado la suciedad en que vivíamos»^[41].



Cargo 200, splatter a la rusa.

Aunque Balabanov ha hecho todo lo posible por desligarse de interpretaciones anti-putinianas, es imposible no ver en *Cargo 200* una indirecta nada sutil a la peculiar nostalgia nacionalista por el pasado soviético, que ha resurgido en la Rusia de los últimos años. No es nada casual el hecho de que «la mayoría de los libros de texto (rusos) se asientan en la percepción de que el experimento soviético no fue tan malo como comúnmente se ha dicho y de que la desaparición de la URSS constituyó una tragedia. En algunos de esos textos parece registrarse, por añadidura, cierto designio de aminorar la importancia de la represión desarrollada por Stalin»^[42]. Y no es raro atisbar, en medio del maremágnum del *kitsch* soviético, comercializado por la propia sociedad rusa a partir, sobre todo, de los años 90, un cierto tufillo a genuina nostalgia al estilo de *Cuéntame*. Algo que para Sergei Seli'anov, el productor y socio de Balabanov, tiene también una respuesta clara: «Tenemos que luchar contra esa nostalgia»^[43]. Desde luego, *Cargo 200* es todo un manifiesto contra cualquier simpatía, nostálgica o ideológica, por el pasado soviético, donde este aparece retratado en los tonos más crudos, sórdidos y grotescos, al borde mismo de la farsa esperpéntica, pero sin permitir tampoco al espectador que olvide nunca la realidad de su trasfondo, simbolizada constantemente por detalles como el busto de Felix Dzerzhinsky, fundador de la policía secreta soviética, que decora la oficina del enfermizo capitán Zhurov, o los ridículos programas de variedades que ve en televisión la madre del mismo policía psicópata, inmovilizada por su gordura en un mugriento sillón, mientras en la habitación de al lado su hijo acumula cadáveres,

humillaciones y crímenes abyectos.



El Gótico de la Rusia Profunda en *Cargo 200*.

Una vez más, sin embargo, se nos impone el deber, como espectadores y críticos, de juzgar no solo, ni mucho menos, en función de la relevancia de *Cargo 200* para la sociedad rusa y viceversa, sino también y, sobre todo, en función de su calidad cinematográfica intrínseca. Y, desde este punto de vista, no me cabe duda de que se trata de una de las mejores películas de los últimos años, no solo rusas, sino del panorama internacional. Una obra maestra de lo macabro, de la comedia negra y el horror enraizado en la pura realidad, que el tiempo pondrá seguramente en su sitio, junto a otros clásicos extremos incomprensidos en su día como *Psicosis* (*Psycho*. Alfred Hitchcock, 1960), *Perros de paja* (*Straw Dogs*. Sam Peckinpah, 1971) o *La naranja mecánica* (*The Clockwork Orange*. Stanley Kubrick, 1971).

Aunque Balabanov rechace, con lógica autoral indiscutible, cualquier intento de encasillamiento genérico de su cine, en términos globales o particulares, no cabe duda de que una buena parte de su filmografía utiliza desprejuiciadamente recursos directos e indirectos de géneros tradicionales como el *thriller*, el cine de acción, el bélico, el criminal y hasta el de terror. Puede incluso afirmarse que, con *Brother*, se constituye como uno de los principales «culpables» de la moda del cine de gánsteres ruso, que tuvo su auge a finales de los años 90 y principios de la década siguiente. Y si bien *Cargo 200* no resulta en absoluto un filme de horror convencional o un *thriller* típico, su historia de locura, corrupción y venganza, se sitúa en un terreno limítrofe y afín al de la Serie Negra, ese instrumento predilecto de la literatura y el cine para mostrar los aspectos más oscuros, mórbidos y tortuosos, tanto de la sociedad como del alma humana. En este sentido, buena parte de la filmografía de Aleksei Balabanov constituye un retrato en *noir* de la Rusia contemporánea, desde los últimos y apocalípticos tiempos soviéticos al ascenso y caída de los «nuevos rusos» y la cruenta guerra de Chechenia, que se nos ofrece también, y por encima de todo, como un oscuro fresco de la eterna tragicomedia humana, a la altura de los más grandes creadores cinematográficos de la historia.

INTERLUDIO II

El Rock de los Urales

Brother no sería lo que es sin las canciones de Nautilus Pompilius, la banda de *rock* liderada por Vyacheslav Butusov entre los años 1983 y 1997. Aunque considerado en sus inicios como un grupo de *New Wave*, sus influencias y estilo van del *post-punk* al *folk-rock* más visceral, y se convierte de inmediato en el símbolo de las aspiraciones y sueños de Danila Bagrov, quien recorre inútilmente las tiendas de discos de San Petersburgo en busca de los CD de la banda, sin encontrar nunca los que busca, mientras estos —*Atlantida* y *Yablokitai*— suenan, sin embargo, constantemente en la B.S.O. del film. Los mejores momentos personales para Danila son, sin duda, cuando por fin logra comprar el nuevo álbum de Nautilus, *Wings*, con el accidentado rodaje de cuyo *videoclip* comienza precisamente la película; cuando va a escuchar a sus ídolos en directo, junto a su amante Sveta, y, sobre todo, la irónica secuencia en la que se encuentra con Butusov y otros miembros del grupo en una fiesta privada que se celebra... justo encima del apartamento en el que Danila y dos gánsteres esperan a sus víctimas. Es un momento simbólico, en el que el protagonista decide dar un giro a su «carrera», apartándose definitivamente de sus brutales cómplices y salvando a una de sus víctimas designadas, influido quizá por la epifanía de haber asistido a una reunión íntima con Nautilus. Existe una especie de magia invisible que liga al grupo y a Danila, con lazos casi chamánicos: será el *walkman* que siempre lleva encima, escuchando las canciones de la banda, el que parece milagrosamente la bala destinada a su corazón.

Originales, como Balabanov, de la ciudad de Yekaterinburg, y cabeza principal del llamado *Ural Rock*, después de la separación de Nautilus, Butusov ha continuado una exitosa carrera en solitario, manteniendo su amistad con el director. Por su parte, este incluyó en *Brother 2* otros temas de Butusov, además de numerosas canciones de grupos pertenecientes a la escena de los Urales, como Agatha Kristy, BI-2, Masha i Medvedi, etc., que convirtieron su banda sonora en un éxito de ventas y se beneficiaron también, a su vez, de la popularidad del filme.

También *War* y *Dead Man's Bluff* cuentan con temas musicales a cargo de Butusov —especialmente destacables son las imágenes documentales de la guerra de Chechenia que ofician como títulos de crédito iniciales en *War*, acompañadas por la

desgarrada y desgarradora voz de Butusov—. Tanto cuando usa música directamente compuesta para sus películas, como la impresionante partitura de Sergey Kuryokhin para *The Castle*, como cuando utiliza piezas del repertorio clásico ruso (en *Of Freaks and Men*), de música popular (*Morphia*) o canciones pop de los años 80 soviéticos (*Cargo 200*), Balabanov hace de su sofisticado y significativo empleo de la banda sonora musical una de sus señas distintivas como autor, contribuyendo además, con *Brother* y *Brother 2*, a impulsar el rock autóctono ruso y algunos de sus mejores grupos.

TRADICIÓN Y MODERNIDAD

La misma encuesta citada al comienzo del capítulo anterior, que recogía las preferencias literarias de los ciudadanos de la Federación Rusa, puede sorprender a algunos porque junto a, precisamente, la elevada popularidad de los escritores de *thriller*, novela negra y género de misterio, los autores más leídos son muchos de los grandes clásicos de la literatura rusa. Por increíble que pueda parecer en un país como el nuestro, donde si se hiciera tal encuesta no me cabe duda de que el resultado sería muy distinto, entre los lectores rusos su propia y extensa tradición literaria goza de la predilección de la mayoría de estos, incluyendo en lugares destacados de la lista autores como el novelista histórico Valentín Pikul, Dostoyevski, Tolstoi, Mikhail Bulgakov, el poeta Nikolai Nekrasov, el dramaturgo Arthur Adamov, Mikhail Sholokhov, Víctor Astafiev y Maksim Gorki. El ciudadano medio ruso está familiarizado con la historia de su literatura, y no solo se enorgullece de ella de forma gratuita y chauvinista, sino que lee a sus autores con interés y fruición. Como confirma Service, «... la presencia de Dostoievski, Tolstoi, Bulgakov, Sholokhov y Gorki muestra que el respeto popular por la “alta” cultura persiste: los autobuses siguen estando llenos de pasajeros que leen con avidez las grandes obras literarias del pasado»^[44].

El cine ruso e incluso el soviético, han mostrado siempre una íntima conexión con esta gran tradición literaria, no solo en base a frecuentes adaptaciones de las obras de sus grandes y pequeños escritores, sino a través también de una suerte de asunción voluntaria de continuismo, que pone en evidencia que la tantas veces citada frase de Lenin, acerca del cine como la más importante de todas las artes, está muy lejos de ser simple retórica. La mayoría de los cineastas rusos son, en efecto, continuadores directos de la tradición literaria, para quienes la pantalla es, con respecto al siglo pasado —y de momento a este—, el equivalente de la Gran Novela, como forma de expresión adecuada para transmitir los debates morales, filosóficos y políticos más trascendentes, a la vez que como forma de entretenimiento popular. Más aún, por sus condiciones peculiares, el cine ruso ha desarrollado al máximo, puede que más todavía que el resto de las cinematografías mundiales, las posibilidades del medio para crear un equivalente visual de la poesía, el ensayo y otros géneros no-narrativos, a través de experimentos y fórmulas autorales arriesgadas, que informan el espíritu singular y, sin embargo, nacional al tiempo, de realizadores tan distintos como Eisenstein, Vertov, Tarkovski, Paradjanov o Sokhurov. Esto quiere decir que la raigambre literaria del cine ruso no se limita a su regular acudir a los clásicos, para transformarlos en versiones cinematográficas más o menos fieles, más o menos libres, sino también y sobre todo a un coherente espíritu de continuidad creativa, que

busca hacer del cineasta el moderno equivalente de los Gogol, Dostoyevski, Tolstoi, Gorki o Bulgakov de antaño. Y del cine, un lenguaje creativo eminentemente distintivo, con su propia sintaxis y gramática, nuevo y superior equivalente de la letra escrita. Quizá por ello, siendo un cine extremadamente literario es también uno de los más felizmente antiliterarios, entendido esto en contraste con la verbosidad, respeto por las estructuras narrativas clásicas —los guiones de tres actos; las historias con principio, nudo y desenlace— y convenciones teatrales características del hollywoodiense. Por el contrario, ya en fecha tan temprana como 1926, el crítico literario formalista soviético Boris Eickhenbaum, comparando cine y teatro como medios para la adaptación literaria, escribía que «... La literatura queda definitivamente disminuida sobre el escenario, siendo privada de toda una serie de métodos y potenciales propios (episodios, digresiones, descripciones, detalles, paralelismos, y demás)... La literatura convertida en cine es un fenómeno de orden bien distinto. No es ni escenificación ni ilustración, sino más bien una traducción en lenguaje cinematográfico».

«Este es precisamente el meollo: el cine no es simplemente una fotografía en movimiento, es un lenguaje fotográfico específico. Este lenguaje, con todo su “naturalismo”, no materializa la literatura como lo hace el teatro. Lo que resulta, más bien, es algo análogo al sueño: una persona se aproxima; ahora solo puedes ver sus ojos, ahora las manos —entonces todo desaparece— otra persona —una ventana— una calle, y así. La música también subraya esta impresión, envolviendo la película en una atmósfera de emociones estimulada por el sonido»^[45]. Eisenstein, el gran maestro del montaje cinematográfico, reincide e insiste en la asociación de literatura, imaginación visual y sueño: «Veo ante mí lo que estoy leyendo, y lo que imagino penetra en mi cabeza con extrema claridad. Es evidente que me resulta natural la combinación de un gran acopio de impresiones visuales, una aguda memoria visual y un considerable adiestramiento en lo que se refiere a “soñar despierto”. Todo lo que recuerdo o pienso parece pasar ante mis ojos en imágenes visuales, como una película. Inclusive mientras escribo, mi mano casi delinea los contornos, los dibujos de un torrente ininterrumpido de imágenes y sucesos visuales. Estas impresiones, fuertemente visuales, piden, con dolorosa intensidad, que se las reproduzca»^[46].

Esta idea central de la relación del cine y la literatura como dos lenguajes distintivos, el primero de los cuales puede convertirse en traducción del segundo a su propio idioma visual, onírico, singular, y más adecuado, si así se quiere, a las necesidades del mundo contemporáneo y la modernidad, es fundamental para comprender tanto las adaptaciones literarias reconocidas como tales, como las influencias que la literatura rusa y muchos de sus motivos y obsesiones ejercen sobre el cine de Aleksei Balabanov, especialmente en sus películas más autoasumidas como «artísticas» o autorales. Aunque muchas de las conclusiones a las que lleguemos a partir de aquí puedan también aplicarse —como de hecho ya ha ocurrido ocasionalmente en las páginas precedentes— a sus filmes comerciales, dirigidos a un

público mayoritario.

El debut de Balabanov en el largometraje de ficción tiene, de hecho, una serie de connotaciones inevitablemente literarias, que obedecen precisamente no al terreno de la adaptación tradicional y literal, sino antes bien a la búsqueda de una atmósfera cinematográfica que sirva de evocación y transfiguración visual del universo literario propio del autor elegido, y quizá también de otras obras y escritores afines a este. *Happy Days*, toma su título de la obra teatral homónima de Samuel Beckett, escrita en 1960, pero no es en absoluto —como a veces aparece reflejado erróneamente en ciertas filmografías y textos sobre el director—, una adaptación de la misma, ni siquiera una versión. Antes bien, se trata de un filme que tanto en su argumento como en su forma, busca inspiración en motivos característicos del escritor irlandés y, en términos más amplios, del Teatro —y las distintas estéticas— del Absurdo. Pudiera quizá parecer sorprendente la elección de Balabanov —al margen de sus propias preferencias, claro—, si no fuera porque la obra y la personalidad de Beckett poseen también una peculiar significación en el entorno del cine y la cultura rusa en particular y de Europa Oriental en general.

Beckett fue un hombre profundamente interesado por el desarrollo del arte cinematográfico —testimonio de lo cual es también su guión para la película *Film* (Alan Schneider, 1965), protagonizada por Buster Keaton y considerada por Deleuze «la mejor película irlandesa de la historia»—, especialmente por aquel más atrevido y vanguardista formalmente, y en 1935 y 1936 expresó varias veces el deseo de estudiar con Eisenstein en el Instituto de Cinematografía Gerasimov de Moscú, manteniendo una peculiar correspondencia —algunas de cuyas cartas jamás llegaron a su destino— con Vsevolod Pudovkin y el propio Eisenstein, ofreciéndose como alumno de ambos. Por otra, el impacto de la obra de Beckett en el entorno intelectual de la Unión Soviética y los países del Este resulta tan evidente como de importancia seminal. El lenguaje del absurdo, expresado por obras ya clásicas como *Esperando a Godot*, o por novelas como *El innombrable*, parecía uno de los más apropiados, si es que no el mejor, para ejercer una crítica subterránea del totalitarismo y la burocracia soviéticos, a la par que del capitalismo burgués occidental, amparándose en el pesimismo casi metafísico del mismo, pero también en su humor negro, su imaginería surrealista y sus juegos estructurales. Próximo y a la vez muy distinto y distante del Existencialismo, con deudas evidentes para con el Dadaísmo, el Surrealismo y las obras del checo Franz Kafka, el Teatro del Absurdo en general y la obra de Beckett en particular, influirían decisivamente en el rumano Ionesco —absurdista tan original como Beckett por derecho propio—, el polaco Tadeusz Kantor, el búlgaro Yordan Radichkov, los checos Václav Havel y Bohumil Hrabal, y el ruso Arthur Adamov, entre otros muchos escritores entonces, más o menos, al otro lado del Telón de Acero.

El *Happy Days* de Balabanov, rodado y estrenado ya en plena reforma del sistema político ruso, aunque tan solo un año antes del intento de golpe de estado que tendría a Rusia —y al mundo entero— pendientes de un angustioso hilo durante un momento

que, afortunadamente, pasó a la Historia, refleja la naturaleza esencialmente universal del absurdo, aplicable a cualquier época y lugar, sin por ello renunciar a ciertas connotaciones evidente e inevitablemente rusas. La historia del protagonista de *Happy Days* es la de un hombre sin hogar, sin familia, sin memoria y sin nombre, que al salir del hospital donde se encuentra internado, intenta encontrar un hueco donde vivir en una San Petersburgo gris y fantasmal, habitada por extraños personajes, casi tan abstractos como él. Encarnado por Víctor Sukhorukov, con aspecto patético y sin embargo extrañamente amenazador a veces, en una de sus mejores interpretaciones para Balabanov, este personaje en busca de un autor, por así decir, es la quintaesencia del antihéroe beckettiano. Una representación pluscuamperfecta del Hombre en su más absoluta indefensión, víctima de circunstancias sobre las que no puede ejercer control alguno, y destinado finalmente a la soledad y la oscuridad. De alguna forma, más que un ser humano es el vacío interior que todo ser humano padece, en un sentido casi lacaniano, y que se esfuerza inútilmente en llenar y dotar de significado, frente a la indiferencia del mundo. Tan vacío es el protagonista de *Happy Days* que cada uno de los personajes con quienes se encuentra le coloca el nombre que le apetece. Así, para la matrona del hostel donde se hospeda en un principio, es Sergei Sergeiovich, pero disfrutará poco de sus atenciones, algo más que amistosas, ya que el marido de esta —quien a su vez parece ser una peculiar estrella circense que actúa en la ciudad— le expulsa de su habitación, sospechando las intenciones de su esposa. Para el vagabundo ciego que le recoge, y que a pesar de su ceguera eterna no ha perdido el miedo a la oscuridad, es Piotr, pero esta vez será el propio Sukhorukov quien acabe abandonando al pordiosero, robándole su burro. Finalmente, para la hermosa Anna von Storkh, dama decadente descendiente de una noble familia alemana, que vive ahora dedicada a la prostitución en las ruinas de su impresionante mansión peterburguesa, es Borya. También terminará abandonándola, incapaz de soportar estoicamente los encuentros amorosos de esta con su clientela... Con tan solo su sempiterna gabardina, el vendaje con el que saliera del hospital y una caja de música antigua, el hombre sin nombre deambula por las calles de la ciudad, en las que le serán arrebatados el burro y sus botas, sin que logre alcanzar nunca ese tranvía que podría significar, tal vez, su salvación.

Filmada en un elegante y atmosférico blanco y negro, quizá la verdadera protagonista de *Happy Days* no sea sino la propia San Petersburgo, ciudad por la que Balabanov siente verdadera predilección y casi obsesión —en ella se desarrollan también *Of Freaks and Men* y *Brother*—. Sus inmensos palacetes y mansiones señoriales, que muestra siempre prácticamente deshabitados, abandonados y polvorientos, consiguiendo crear una atmósfera visual tan potente que casi podemos oler el aroma a mohó, yeso y madera húmeda, o saborear las partículas del polvo de los siglos suspendidas en el aire. Sus grandes avenidas vacías y callejones estrechos, siempre desiertos, los impresionantes puentes que cruzan el río Nevá... El escenario mismo, en definitiva, de las absurdas desventuras existenciales de este hombrecillo

inquietante, posee una naturaleza fantasmal y alucinada, que le convierte en su decorado ideal, metáfora del vacío y la desolación misma. Día tras día, el protagonista de *Happy Days* repite prácticamente la misma visita al viejo cementerio, donde se encuentra con la hermosa y siempre enlutada señora von Storkh. Día tras día, los mismos personajes aparecen y reaparecen en su vida y por las calles de la ciudad, en constantes encuentros y desencuentros, sin que nunca nada parezca cambiar. Aquí encontramos el eco directo del *Happy Days* original de Beckett —«¡hoy es otro día feliz!»— y de gran parte del género del absurdo en su conjunto: la repetición cíclica y sin sentido de los mismos o muy similares acontecimientos, en un círculo interminable, al que solo la renuncia total a seguir buscando, a seguir deseando, puede poner quizá un final definitivo. Pero, como ya dijimos más arriba, no solo la obra y el espíritu del autor irlandés se hayan presentes, sino también la propia herencia de la tradición absurdista rusa. Como muy bien señala Andrew James Horton, «... El San Petersburgo de Gogol es la ciudad que miente y engaña; una vasta metrópoli que empequeñece al individuo normal. Eisenstein filmó el levantamiento de los puentes de la ciudad con un caballo cayendo simbolizando el inicio de la lucha política, Balabanov, sin embargo, presenta la más gogoliana imagen de su héroe cruzando uno de los puentes de la ciudad sobre un burro. Aunque Gogol escribía sobre el San Petersburgo de hace unos 150 años, su visión parece eminentemente en sintonía con la ciudad de los tiempos post-comunistas»^[47].

Balabanov inyecta *Happy Days* con un ritmo lento pero nunca lánguido, retratando la ciudad y a sus personajes con una fotografía que utiliza toda la gama de texturas posibles del gris, dotando a sus secuencias de una atmósfera onírica, componiendo imágenes tan brutalmente surrealistas y sugestivas como el plano final del tranvía bajo la lluvia, semisumergido por el agua en mitad de una calle perterburguesa. Igualmente, aunque se trata de su primer largometraje de ficción, el empleo de la música es ya soberbio, completamente inextricable de las imágenes surrealistas que acompaña. Básicamente tres temas se repiten, de forma también cíclica e insistente, a lo largo del filme: una vieja canción de *swing*, que ilustra los títulos de crédito y vuelve a oírse a menudo durante la película, significativamente titulada «Too Many Tears»; la tonada de la caja de música, con su bailarina mecánica incluida, que lleva a todas partes el protagonista, y, especialmente inquietante, un fragmento de ópera wagneriana, reproducido por un viejo fonógrafo, que se escucha, distorsionado y finalmente «rayado» en un punto que se repite una y otra vez, desde el elegante interior de una casa burguesa, al que nuestro protagonista no logrará acceder nunca. Todos estos elementos estilísticos y visuales, contribuyen a dar al filme un carácter absurdista y grotesco netamente ruso y propio de la Europa Oriental, que evoca también las historias fantásticas y surrealistas de autores como Bulgakov o Andrej Platonov, los polacos Bruno Schulz, Witkiewicz o Jasienski; los checos Ladislav Klíma, Karel y Josef Čapek, Ladislav Fuks, Rabal o Havel, el austríaco Alfred Kubin y, naturalmente, el no menos checo y universal Franz Kafka.



Aleksei Balabanov en la época del rodaje de *The Castle*.

Kafka será, precisa y no casualmente, el siguiente objeto de interés para Balabanov. Es obvio, a juzgar por la elección de temas y autores de sus primeros filmes, que el director se encuentra en sintonía con un cine eminentemente artístico y de pretensiones intelectuales. Pero también obsesionado por los *leit-motivs* propios del absurdo y lo grotesco, tan queridos, como hemos visto, de la tradición rusa y de Europa Oriental, y a los que su filmografía ha dedicado siempre cierta atención. La elección de Kafka, judío checo universal, y su novela *El Castillo*, tras haber evocado visualmente el mundo de Beckett y sus personajes, tiene algo de mirada a los orígenes de los que proceden, precisamente, el Teatro del Absurdo y su sensibilidad peculiar, aunque puede que también tenga que ver algo en ella la influencia del cineasta Aleksei German, productor de *Happy Days* y algo así como padrino de Balabanov en sus inicios, quien interpreta en la película el papel de Klammer, y que muestra también en su propia obra como director una clara afinidad con el mundo del absurdo y el existencialismo. *El Castillo* es, por demás, una de las obras más representativas de lo kafkiano —quizá, junto a *El proceso*, la más kafkiana de todas—, no solo por la peripecia esencialmente absurda y obsesiva de su protagonista, el Agrimensor K, y su desesperado e inútil intento por penetrar en el Castillo del título, sino también por el hecho de que la novela misma quedara inconclusa, como si la muerte hubiera querido aportar su propia nota kafkiana al asunto. Aunque muchas son las posibles exégesis de esta obra maestra que se han aventurado y seguirán aventurándose, no cabe duda de que uno de sus temas centrales, la sátira de la burocracia, es también uno de los elementos más queridos por el cine ruso y del Este, y buena prueba de ello es que, aparte de la versión de Balabanov, el mismo año de 1994 se realizó en Rusia otra adaptación cinematográfica del libro, esta vez en formato de medimetro de animación, con el título de *The Land Surveyor* (*Zemlemer*, Dmitriy Naumov y Valentín Telegin).

En términos generales, Balabanov, aunque crea su propio final para la historia, se mantiene notablemente fiel al original de Kafka, en cuanto a las peripecias y

personajes principales. El joven funcionario K. llega a un apartado pueblo, gobernado y dominado en el horizonte por el Castillo. Después de refugiarse del mal tiempo en la Posada, intenta informarse de cómo llegar hasta las autoridades del Castillo, pues ha sido requerido por las mismas para tomar unas mediciones. Pronto, su contacto con dichas autoridades, el funcionario Klamm, pasa su petición al Concejal Mayor, quien poco después informa al joven K. de que su presencia es un error, pero que en cualquier caso, puede intentar buscarle un puesto para que se quede en el pueblo, trabajando para él... Así comienza un ciclo interminable de intentos siempre frustrados por parte del protagonista para llegar al Castillo, mientras los infinitos burócratas y personajes delirantes que habitan la villa y su posada, intentan a la vez socavar su determinación e incluso su propia identidad, obligándole a renunciar a su deber, su profesión y hasta su personalidad. Acompañado siempre —cuando quiere y cuando no— por dos ayudantes inútiles y mareantes —interpretados en el filme por Anvar Libabov y el inevitable Víktor Sukhorukov—, K. cede a los encantos de la camarera Frida (sensual Svetlana Pismichenko, habitual de Balabanov, con quien volverá a trabajar en *Brother* y en *Morphia*), trata repetidas veces de sobornar a los funcionarios que pueden introducirle en el Castillo —siempre sin éxito—, y, finalmente, tras descubrir que no hay nada que descubrir, acaba por aceptar irónicamente su destino, convirtiéndose en uno más de los absurdos personajes del pueblo. Siendo, en definitiva, asimilado por el sistema, en un final que, al menos que se sepa, estaba entre los posibles imaginados por el propio Kafka, caso de que hubiera decidido concluir la novela, cosa nada clara.

Si bien, como decíamos, Balabanov se muestra bastante respetuoso con la novela de Kafka, lo que hace especialmente brillante, entretenida y hasta divertida su versión de *El Castillo* —en palabras del propio realizador su intención era «... tomar un material intelectual y hacer con él un *thriller*»—,^[48] es la fascinante imaginería visual que utiliza para darle vida. Optando esta vez por un color brillante y a veces casi saturado, donde el blanco de un paisaje eternamente nevado juega un papel esencial, junto a unos interiores cálidamente tenebristas, que recuerdan a veces al fotógrafo checo Jan Saudek, el director dota a su película de un ritmo imparable y saltarín, homologable a los verborreicos monólogos de los personajes de la novela de Kafka, y a su mareante jerga burocrática, que esconde la falta de sentido que, en realidad, rige por completo este universo delirante y vacuo. A la hora de recrear iconográficamente este universo kafkiano, tan fantástico y fuera del tiempo y el espacio como el País de las Maravillas de Alicia, Balabanov utiliza un vestuario y ambientación renacentistas, que evocan los personajes de Brueghel y los pintores flamencos, a la vez que rodea estos de utensilios y accesorios propios de finales del siglo XIX y principios del XX: teléfonos, automóviles y coches de punto, máquinas ópticas, etc. El aire surrealista y grotesco de la historia se ve remarcado por una serie de bizarros rituales fijos, interpretados por los niños alumnos de la escuela del pueblo, que deben cantar distintas tonadas corales en ciertos momentos del día, acompañados por la música de

organillo de extraños artefactos musicales, y que recuerdan a los escleróticos e inalterables rituales cortesanos que rigen el no menos kafkiano mundo de «Gormenghast», creado por el escritor y artista británico Mervyn Peake. En otros momentos determinados del día, una piara de cerdos atraviesa ritualmente la taberna de punta a punta, sin ser importunada nunca por los clientes. En términos generales, Balabanov consigue no solo permanecer fiel a Kafka, sino reinventar su mundo en un estilo excéntrico y surrealista, que recuerda a directores como el polaco Woicjeh Has y sus peculiares adaptaciones de Potocki, Bruno Schulz y Frederick Tristan, o al director, artista y animador checo Jan Svankmajer, especialmente en sus largometrajes más recientes como *Little Otik* (*Otesanek*, 2000) y *Lunacy* (*Sileni*, 2005), pero también en su obra maestra, del mismo año que *El Castillo*, *Fausto* (*Lekce Faust*, 1994).

Es imposible no volver a insistir en el papel fundamental de la banda sonora original, compuesta por Sergey Kuryokhin, y ya varias veces citada a lo largo de estas páginas. Pero su sonido entre siniestro y alegre, con soniquete a organillo y orquesta de autómatas, acompañado por las voces del coro infantil, reminiscentes de los tradicionales cantos religiosos y folklóricos eslavos, es una de las claves que hacen de la versión de Balabanov una de las mejores, sino la mejor, del clásico de Kafka — muy superior, en mi opinión, a la más adusta y fiel del austríaco Haneke—. Merece la pena recordar que el prematuramente fallecido Kuryokhin, fue uno de los músicos y personajes multidisciplinares más interesantes de la escena rusa contemporánea. Actor, pianista, compositor y artista experimental radicado en San Petersburgo, su obra va del jazz y la música clásica moderna a sus colaboraciones con la banda de rock rusa Aquarius, además de haber fundado su propio grupo de música de vanguardia, Ensemble PopMekhanika. Polemista y figura radical, actor y compositor de bandas sonoras, falleció en 1996 a causa de una rara enfermedad cardíaca y el festival anual de música de San Petersburgo lleva en su honor el nombre de Festival Internacional Sergey Kuryokhin. Como tantos otros artistas de la Rusia moderna, es demasiado poco conocido en Occidente, y su elección por parte de Balabanov para componer la música de *The Castle* es, sin duda, uno de los mayores aciertos de su carrera, totalmente coherente, por otro lado, con la atención que el realizador presta siempre a la escena vanguardista de su país en general, y de San Petersburgo en particular.

Aunque tanto *The Castle* como *Happy Days* supusieron el descubrimiento de un nuevo realizador ruso lleno de talento y cualidades artísticas singulares, consiguiéndole notables premios dentro y fuera de la Federación, exhibiéndose con éxito en festivales como Montreal y Róterdam, y ganándole pronto comparaciones con directores como Raúl Ruiz, Jeunet & Caro o Polanski, tan halagüeñas, naturalmente, como siempre inexactas, lo cierto es que tuvieron muy poca repercusión comercial o popular. De hecho, *The Castle* no fue comprada por ninguna distribuidora rusa, y su falta de salida contribuiría, sin duda, al giro que la filmografía

de su director iba a tomar muy pronto. Pero, por el momento, en aquellos primeros años 90, Balabanov tenía todavía claro que sus preferencias estaban del lado del cine de «autor», por mucho que este no tuviera cabida ya en los circuitos de estreno cinematográficos. Entrevistado justo en aquel periodo por George Faraday, corresponsal cinematográfico de *The Moscow Times* a mediados de la década de los 90, cuando este le pregunta acerca de si cambiaría el estilo de sus películas para aproximarse más al público, el director responde: «No. Ruedo las películas que siento. No soy un director de cine profesional. No ruedo historias... Podría hacerlo si quisiera, ya que conozco la profesión, pero no sería capaz de poner nada personal en este tipo de película, así que resultaría algo frío. Quizá dentro de cinco años, cuando sea más viejo y haya perdido la energía que tengo ahora, pueda hacer películas profesionalmente y quizá de éxito, pero ahora lo que quiero es hacer arte... Quiero hacer películas artísticas...»^[49]. Como ya sabemos, no hicieron falta ni siquiera cinco años para que *Brother* convirtiera a Balabanov en uno de los más populares y cotizados directores rusos del momento. Pero lo que me interesa resaltar aquí es cómo, a pesar de las apariencias, sus orígenes como cineasta de *qualité*, empeñado en la personal adaptación de obras y modelos literarios de altura, como Beckett y Kafka, seguirá pesando de forma muy positiva en su manera de afrontar el reto de transformarse en cineasta comercial. Tanto en sus películas de «acción criminal», como en su filme bélico *War*, sigue habiendo no solo una clara presencia de ideas y motivos procedentes de la tradición literaria y artística rusa, sino también, y muy especialmente, de esa personal inclinación de Balabanov por lo absurdo y kafkiano, que trasciende lo literal y literario, para empapar igualmente las atmósferas y argumentos de sus películas de género.

Ya lo hemos apuntado a menudo, en páginas anteriores, pero no está de más aquí volver a recordar que hay siempre un peculiar aroma kafkiano en todo el cine de Balabanov. Historias como la de Danila, quien vuelve a casa de la guerra para encontrarse metido en otra guerra quizá peor, de una forma, por lo demás, poco menos que casual y estúpida; o como la de los dos sicarios de *Dead Man's Bluff*, que gracias a un maletín buscado por todos y un puñado de asesinatos, acaban convertidos de asesinos a sueldo en prósperos empresarios de la Nueva Rusia; e incluso la del soldado Ivan, que tras poner en peligro su vida en una heroica acción de guerra que debiera haberle valido una condecoración, acaba entre rejas debido a la burocracia y la hipocresía del gobierno, contienen claros matices kafkianos, a cuyo relieve contribuye no poco que el estilo cinematográfico de Balabanov, a pesar de cumplir con eficacia las reglas del espectáculo propias del cine de género, mantenga su peculiar esteticismo y gelidez objetivista, idénticos a los empleados en sus filmes de arte.

No obstante, antes de asumir el papel de cineasta comercial de éxito con el primer *Brother*, su director todavía nos ofrece una muestra más de su cine de «autor» con el cortometraje *Trofim*, integrado en el filme colectivo *The Arrival of a Train*, concebido

como homenaje al centenario del cine. Aquí aparece por vez primera, de forma concreta, una de las constantes más interesantes y reveladoras del universo autoral de Balabanov: su concepción nada ingenua del cinematógrafo. Por el contrario, su visión amoral, perversa e incluso ligeramente diabólica del mismo. Antes de *Trofim*, ya *Happy Days* y *The Castle* habían apuntado la esencia ambigua y siniestra —un poco en el sentido del *unheimlich* freudiano— de los aparatos que reproducen mecánicamente la música, la voz y la imagen humanas —el fonógrafo que repite una y otra vez el mismo *leitmotiv* wagneriano en *Happy Days*; los extraños instrumentos mecánicomusicales que acompañan el coro de niños de *El Castillo*, y, también en esta última, una especie de kinetoscopio a través de cuyo visor puede contemplarse el que quizá sea el «secreto» del propio Castillo kafkiano—, pero ahora, es el mismo cine el objeto de esta singular obsesión balabanoviana. *Trofim* comienza como una suerte de pequeño melodrama rural al estilo del cine mudo (otra de las obsesiones de su director, inevitablemente ligada a esta y de la que volveremos a ocuparnos más adelante), con un *mujik* que tras dar muerte al amante de su mujer y a esta, intenta inútilmente suicidarse. Al no conseguirlo, decide abordar un tren y dirigirse a la gran ciudad, buscando escapar, quizá no tanto a las consecuencias de su crimen como a sus propios remordimientos. Al llegar a su destino y bajar del vagón, descubre con curiosidad a unos peculiares señores con aire de artistas que están manipulando en el andén una extraña máquina, aposentada sobre un trípode y que parece funcionar con manivela. Es una cámara de cine que rueda, claro está, la llegada del tren, pero nuestro hombre, que jamás ha visto nada parecido, se empeña en mirar dentro del aparato, tapando el objetivo de la cámara y ocupando varias veces el primer plano de la película, tal y como nos muestra a su vez el filme de Balabanov. Expulsado del andén de malas maneras por los cineastas, el viejo *mujik* sale de plano y sigue su camino —y nosotros con él— hacia la gran ciudad. Un camino que le lleva, de taberna en taberna, y bien cargado ya de vodka, hasta un prostíbulo algo apartado, donde acaba enamoriscando a una rolliza y bondadosa prostituta con la que pasa la noche, mientras en el salón se celebra una fiesta. No obstante, el idilio romántico queda bruscamente interrumpido cuando, a la mañana siguiente, delatado por la *madame*, el campesino es detenido por la policía y conducido, sin duda, a prisión, para luego, quizá, ser juzgado y ejecutado o deportado a Siberia. Pero esto ya no lo sabremos, puesto que ahora Balabanov salta en el tiempo hasta la actualidad, y nos muestra a unos técnicos (uno de los cuales está irónicamente interpretado por el propio director) que han conseguido recuperar el viejo filme que rodaran los pioneros del cine a pie de andén, a comienzos del siglo xx. Pasándolo por la moviola, se encuentran de repente con el rostro bárbaro y barbudo del desdichado *mujik*, que irrumpe curioso en el plano varias veces, de forma indeseable. Ni cortos ni perezosos, deciden cortarlo y volver a unir las colas de la película, una vez cuidadosamente eliminado el campesino, con lo que ya queda solo, perfecta y propiamente dicha, «La llegada del tren». De un tijeretazo, el *mujik* y su tragedia digna de Dostoyevski o

Gorki, son eliminados por completo. Es, parece querer decirnos Balabanov, como si su historia de asesinato, remordimientos, viaje, caída, redención por el amor y posterior detención, jamás hubiera existido. El poder del cine reside no solo en inmortalizar aquello que está al alcance de su objetivo, en conservar para la posteridad la realidad del momento e incluso dar vida a lo inanimado. Reside también en manipular e incluso eliminar la realidad, la vida y la Historia mismas.

Sea o no de forma voluntaria, *Trofim* nos recuerda que las purgas estalinistas no fueron solo de personas vivas, sino que también las fotografías e imágenes de esas mismas personas, como por ejemplo la de Trosky, fueron purgadas, extraídas intencionadamente de su lugar junto a Lenin y Stalin, como si jamás hubieran estado allí. Puede que también Balabanov esté sugiriendo una metáfora cruel del empobrecimiento que a veces el cine puede suponer respecto a la gran tradición rusa: la historia del *mujik*, acompañada por su tremenda y romántica banda sonora, es, como dijimos antes, propia de algún atormentado personaje de Dostoyevski. Posee todos los elementos característicos no solo de sus novelas y relatos, sino también de otros clásicos rusos como Chejov, Tolstoi o Gorki, y, finalmente, un simple corte de montaje en la moviola acaba con ella por completo, dejando tan solo el retrato vulgar y anecdótico de la llegada de un tren a la estación. Naturalmente, la ironía posmodernista característica del cine de Balabanov permite una saludable multiplicidad de interpretaciones, que no invalidan el hecho de que este nos ofrezca, sobre todo, una visión peculiarmente ambigua, un tanto perversa y nada ingenua de la naturaleza y el uso del cinematógrafo. No es extraño que *Trofim*, de entre los diversos episodios que conforman el filme al que pertenece, haya tenido el honor de exhibirse a menudo de forma independiente, ganando numerosos premios internacionales.



Cartel original de *Of Freaks and Men*.

Precisamente esta naturaleza diabólica del cine será uno de los temas principales de *Of Freaks and Men*, su siguiente incursión en el cine «de arte», tras el éxito de *Brother*. Rodada en blanco y negro virado a sepia, salvo unas primeras secuencias totalmente en blanco y negro, *Of Freaks and Men* nos sitúa en el San Petersburgo de principios del siglo pasado, pero, una vez más, se trata de una ciudad fantasmagórica y de vacíos casi metafísicos, que evoca la cualidad surrealista e inquietante de los lienzos más famosos de Giorgio De Chirico o los espacios monumentales y estatuescos de Magritte y Delvaux. Aunque no estamos en ninguna adaptación literaria —el guión es original de Balabanov— sí paseamos por un espacio mágico, propio de buena parte de la literatura rusa: «Prodigio arquitectónico levantado sobre vacilantes pantanos, San Petersburgo se perfila en las páginas de los escritores rusos como absurda ciudad de encantamientos. Detrás de fastuosas apariencias, de palacios austeros, de encajes de enrejados, la “Palmira del Norte”, surgida como espejismo del fango de los cenagales por el testarudo empeño de un déspota, esconde míseros despojos sufrientes, un lamentoso mundo de dolor»^[50]. Precisamente en los más

profundos sótanos de esos majestuosos palacetes austeros, eternamente vacíos, a los que se desciende por interminables escaleras de caracol esculpidas en piedra, es donde Yohan (Sergei Makovetsky) y su socio Víktor Ivanovich (incombustible y especialmente siniestro aquí Víctor Sukhorukov) realizan sus fotos pornográficas, con ayuda del joven Putilov, idealista que espera abandonar algún día el negocio, para triunfar como artista por su cuenta. Yohan ha llegado del extranjero para instalar su lucrativo negocio en esta ciudad fantasma, y nada le hace retroceder, ni el chantaje ni el asesinato. El blanco inmediato del empresario pornógrafo y su socio son dos aparentemente inmaculadas familias burguesas: la de un ingeniero de ferrocarriles viudo, devoto de su joven hija Lisa, y la del Doctor Stasov, casado con una mujer ciega, junto a la cual ha adoptado a dos hermanos siameses, Tolia y Kolia, a quienes dedican todos sus desvelos, educándolos primorosamente, especialmente en el canto. Pero nada es tan perfecto como parece. A espaldas de su padre, la ingenua Lisa colecciona las fotografías eróticas de cachetes y flagelación que produce el estudio de Yohan, mientras su padre mantiene, sin que ella lo sepa, un romance con la criada —a su vez hermana de Víktor Ivanovich— y espera contraer matrimonio con esta en el futuro próximo. Por su parte, Yohan pretende inútilmente a Lisa como esposa, por lo que, en convivencia con la amorosa criada, decidirán poco menos que matar al ingeniero, literalmente, a disgustos. En cuanto al matrimonio del Doctor Stasov, es un completo desencuentro sexual, en el que todo el amor de la pareja parece haberse desviado hacia los siameses, que llamarán casualmente la atención del siniestro Víktor, convencido de haber encontrado en ellos una nueva fuente de inspiración e ingresos para su negocio pornográfico. Muertos tanto Stasov como el ingeniero, seducida la viuda del primero por Víktor, obligada en su ceguera a servir de modelo erótico; abducida también Lisa por Yohan, su socio y la criada, y convertida a su vez en cómplice, primero forzosa y finalmente complaciente, del negocio, asistimos a la revolución que introduce en este la aparición triunfal del nuevo fenómeno artístico y científico del momento: el cinematógrafo. En efecto, adivinando las grandes posibilidades comerciales del medio, Yohan se pasa a la producción de filmes pornográficos con la misma temática sadomasoquista de sus fotografías, centrada en su obsesión, como luego sabremos personal, por el *spanking*.

Comienza así un descenso progresivo a la humillación absoluta, que incluye la inversión completa de los roles sociales dominantes, con las dos mujeres burguesas convertidas en esclavas de sus criadas y de los pornógrafos de dudosa extracción y procedencia; la renuncia total del fotógrafo Putilov, aparentemente enamorado de Lisa, a rescatarla de su esclavitud, esclavizado a su vez por su fascinación por el cinematógrafo y la posibilidad de convertirse en director de éxito; la caída de Lisa en la dependencia total del *spanking* para obtener placer, a la que, al fin y al cabo, apuntaba ya su afición a las fotos pornográficas; y la esclavización de los siameses por medio de la bebida, que convertirá a uno de ellos en alcohólico, arrastrando inevitablemente en su caída a su inseparable hermano. Los antaño confortables y

pulcros hogares de clase alta, que daban cobijo a estas respetables familias peterburguesas, son ahora estudios donde se ruedan las películas pornográficas de los dos socios, y donde asistimos a toda suerte de relaciones viciosas y viciadas. Descubrimos así que la anciana matrona, que ejerce dando azotes en las nalgas desnudas a las modelos fotográficas, es la auténtica niñera de la infancia de Yohan, quien se acuesta con ella cada noche, recibiendo sin duda el mismo tratamiento que de niño. Lisa conocerá el amor «normal» —con muchas comillas— al entregarse a uno de los siameses, locamente enamorado de ella, mientras el otro duerme la mona... Finalmente, un inesperado accidente permitirá a los patéticos prisioneros/esclavos/modelos escapar a las garras de sus captores, dándolos por muertos y separándose para buscar su destino.



Of Freaks and Men, el discreto encanto de la pornografía rusa.

Una búsqueda condenada de antemano al más sarcástico fracaso. Los siameses, tras intentar encontrar infructuosamente a su verdadera familia, vuelven al mundo del espectáculo en el que les había introducido Yohan, haciéndoles famosos como fenómenos tanto humanos como musicales, grabando discos y actuando frente a un

público admirado de burgueses, todos vestidos por igual, como personajes de Magritte. También vuelve el alcoholismo, que les acabará arrastrando al desastre final. Por su parte, Lisa, intenta comenzar una nueva vida en Europa, pero también inútilmente. Ante ella ve pasar al antaño ingenuo e idealista Putilov, ahora un popular director de cine, que conduce su propio automóvil, plácidamente asediado por sus *fans* femeninas. Deambulando por el barrio rojo de una ciudad, posiblemente Berlín, caerá de nuevo inevitablemente en las redes de su dependencia masoquista, ante la presencia en un escaparate de un modelo ataviado con un conjunto sadomaso completo, y un tanto anacrónico, que se ofrece a realizar sus fantasías, y a cuya invitación no podrá resistirse.

Aunque dejáramos por muertos a Víktor y Yohan, este último no falleció en la debacle que puso punto final a su próspero negocio artístico. Ahora le vemos de nuevo, ligeramente melancólico, pensando quizá en los buenos viejos tiempos, y siendo testigo tanto de la popularidad que todavía tienen las grabaciones fonográficas de los hermanos siameses, como las películas pornográficas rodadas por Putilov, exhibidas con gran éxito ante un exultante público de caballeros curiosos. Poco a poco, su rostro impasible refleja, sin embargo, una cierta cualidad soñadora: en definitiva, aunque su empresa se ha deshecho, sus resultados han sido ya inmortalizados por el cine y la técnica moderna, quedando grabados para la posteridad, atestiguando el éxito último de esta y su pervivencia en el tiempo y el espacio. En un majestuoso a la par que irónico final, vemos a Yohan en pie sobre una de las placas de hielo que flotan sobre el Nevá, mirando la ciudad conquistada, mientras se aleja hacia, quizá, nuevos horizontes de perversión y perversidad.

Of Freaks and Men es, sin duda, una de las mejores películas de Balabanov, y una auténtica joya del cine contemporáneo. Como puede deducirse de su folletinesco argumento, el director utiliza los tópicos tanto argumentales como visuales de los melodramas del cine mudo, comenzando por el entintado en sepia de las imágenes — espléndida fotografía de Sergei Astakhov—, que homologa prácticamente el filme con las propias fotografías y películas de las que habla (una vez más, a la manera de la obra del fotógrafo checo Jan Saudek, a la que tanto su tratamiento visual como la elección del *spanking* como *leit-motiv* erótico, le aproximan). Es como si la película misma asumiera formalmente las características del material que nos presenta, fundiendo así la diégesis con su propio tratamiento formal, proponiendo una reflexión sobre sus temas casi en clave de *mise en abyme*: estamos viendo una (falsa) película muda que nos habla del cine mudo. Más aún, estamos asistiendo a la exhibición de imágenes eróticas cinematográficas... que proponen una reflexión sobre la historia y la función de las imágenes eróticas cinematográficas. En justicia, *Of Freaks and Men* es una obra maestra del cine posmoderno, con su tratamiento completamente desinhibido e irónico de los mecanismos de la narración, a la que pueden aplicarse toda suerte de incontables y contradictorias lecturas, sin renunciar al tiempo a ofrecernos una historia legible en sí y por sí misma. Como en *Trofim* y, más adelante,

en *Morphia*, pero también como hasta cierto punto en *Happy Days y Brother*, Balabanov atestigua la vigencia del lenguaje cinematográfico del cine mudo, que ahora además, adquiere el doble sentido de propiciar una posición nostálgica y cómplice en el espectador, a la par que sigue siendo perfectamente funcional a la hora de narrar una historia. El empleo de intertítulos, la interpretación ligeramente expresionista y exagerada de los protagonistas, al estilo de los actores del mudo, la utilización expresiva de la música, y la escasez de diálogos —diálogos que, por otra parte y a la manera del absurdo, rara vez transmiten rasgos psicológicos profundos o información fundamental para el espectador, sino que, más bien al contrario, le dan solo fragmentos inconexos y superficiales—, componen una narración eminentemente visual, de atmósfera onírica y eficacia, precisamente, más allá de las palabras. En este sentido, Balabanov se inscribe a su vez en una peculiar tradición cinematográfica rusa, que ha conservado con cuidado y mimo los grandes logros expresivos del cine mudo, dando siempre primacía al montaje, integrando a menudo signos gráficos y textos en las imágenes, y jugando con las posibilidades infinitas de lo audiovisual, dejando de lado el exceso de equipaje de diálogos interminables y parrafadas explicativas. Pensemos no solo en la idea de esculpir el tiempo propia de Tarkovski, con sus grandes e infinitamente agradecidos silencios, silencios extendidos a los de su «alumno» Sokhurov, sino también en el empleo de recursos característicos del cine mudo propio del Paradjanov de *El color de la granada* (*Sayat Nova*, 1968) y, sobre todo, de *Los corceles de fuego* aka *Sombras de nuestros antepasados olvidados* (*Tini zabutykh predkiv*, 1964).

Aunque el humor es, como siempre en Balabanov, una clave importante para penetrar en la película, también lo es su esencial ambigüedad moral o, mejor dicho, amoral. En ningún momento, por mucho que apunte elementos satíricos e irónicos, se decanta el director por una postura clara, que condene o explique en forma alguna los comportamientos patológicos extraviados y perversos de sus personajes. Aunque, entre las innumerables exégesis posibles, podamos jugar con la idea de que se trata de un comentario crítico de la explosión pornográfica vivida en la Federación Rusa, a partir de la caída del régimen soviético, interpretación a la que contribuiría, quizá, el origen extranjero de Yohan, como «malvado» capitalista occidental introduciendo el negocio pornográfico en Rusia, al objeto de pervertir y subvertir el orden social, es justo reconocer que «la pornografía no es algo particularmente nuevo en Rusia»^[51] y, precisamente en la época en que se desarrolla la acción de *Of Freaks and Men*, existían un buen número de obritas pornográficas clandestinas, algunas debidas a plumas de renombre bajo seudónimo o amparadas en el anonimato. Es decir, que también podemos simplemente ver el filme de Balabanov como una descripción estilizada y voluntariamente artificiosa de la decadencia moral de la burguesía rusa, en el momento histórico preciso en que se sitúa su acción, sin necesidad de trazar parábola o metáfora alguna sobre los tiempos actuales.

La ausencia de una instancia moral superior y determinada es, precisamente, la

que dota a la película de su peculiar encanto. Y la que indigna, en mayor o menor grado, a muchos de sus críticos: «... el héroe, Johann (sic), carece de valores morales (...). La película, situada en el cambio de siglo, muestra la subversión de las estructuras sociales: sirvientes dominando a los burgueses, las clases educadas siendo reemplazadas por las pervertidas y degradadas clases proletarias, monstruos (*freaks*) ocupando el lugar de la gente. Si bien el filme no funciona como una crítica social»^[52]. Igualmente, Anna Lawton, apunta al «problema» de esta falta de crítica social o juicio moral específico, que sirva de guía al espectador: «El filme no toma ninguna estancia moral; simplemente presenta los hechos, manteniendo una distancia autoral. (...) Pero sin un cimiento moral, las imágenes que saltan del plano son aquellas creadas por Johann (sic), sin ninguna mediación, imágenes sadomasoquistas de la explotación humana para el placer del espectador; una práctica que siempre ha satisfecho los gustos más bajos del público, tanto entonces como ahora»^[53]. Una vez más, Balabanov se escapa al molde que tan cómodamente gusta de aplicar el pensamiento políticamente correcto actual, característico de nuestra cultura de la hipocresía. En efecto, es muy posible que las imágenes de erotismo sadomasoquista y sensualidad perversa que pone en escena *Of Freaks and Men* funcionen no solo como elementos irónicos o críticos, sino también de forma plenamente satisfactoria como imágenes de sugestión y excitación eróticas en sí. Lo cual no debería asustar ni molestar a nadie a estas alturas. Lo único que debería asustarnos de verdad es andar siempre tan necesitados de apoyo y guía moral por parte de artistas y cineastas, cuya función primordial quizá no sea, necesaria o precisamente, esta. De hecho, como ya hemos visto más arriba, Balabanov se significa precisamente por su renuncia explícita a ejercer con sus historias de modelo político, moral o espiritual para el público espectador, rompiendo con una de las tradiciones propias del cine ruso y soviético anterior.

Pero esto no quiere decir que *Of Freaks and Men* no contenga elementos característicos de la cultura rusa, irónicamente potenciados aquí por una banda sonora, espléndidamente utilizada, como siempre, compuesta por fragmentos de clásicos rusos como Prokofiev, Mussorgsky, Borodin, etc. De hecho, su objetivismo e ironía, su predilección por las superficies y la presencia física de los intérpretes, y su atención a las atmósferas inquietantes y oníricas, forma parte de la misma afición al absurdo y lo grotesco de un buen sector de la literatura y el arte rusos y eslavos, al que hemos hecho ya sobrada referencia más arriba. *Of Freaks and Men* retorna en gran medida al San Petersburgo de *Happy Days*, y a los personajes alucinados y con algo de autómatas de *The Castle*, a la vez que no desentona en absoluto con respecto a la sobria contención y narrativa fragmentada de *Brother*, salvando las obvias distancias genéricas. La descripción amoral y aséptica de situaciones extremas y personajes perversos no es, ni mucho menos, ajena al *ethos* ruso, sino todo lo contrario. La encontramos en un autor que muchos críticos, no sin razón, juzgan cercano a Balabanov: Dostoyevski, en cuya obra abundan personajes como

Svidrigailov o Stavroguin, libertinos, amorales e incluso de inmoralidad criminal, capaces, sin embargo, de despertar no solo el interés, sino también la simpatía del lector. Algo en la pulcra y gélida narrativa de *Of Freaks and Men*, que sin embargo se ocupa de «sucias» perversiones sexuales, evoca también la *Novela con cocaína* de M. Agueiev, publicada en 1936 y atribuida, durante un tiempo, al mismísimo Nabokov —otro autor que podría invocarse al respecto, máxime cuando, como comentaremos más adelante, Balabanov tiene en proyecto llevar a la pantalla una de sus obras—, e incluso al clásico pornográfico ucraniano *Confesión sexual de un anónimo ruso*, publicado en francés en 1912, y que sirviera quizá de inspiración a su vez para *Lolita*. Como acertadamente nos recuerda el crítico Jonathan Romney, «la literatura rusa posee una larga tradición de lo arcano y abyecto, y los auténticos precursores aquí de Balabanov son escritores como Gogol, Bulgakov (en su diabólica modalidad de *El Maestro y Margarita*) y Andrei Bely, en su panorama modernista *Petersburg*. Por encima de todo, *Of Freaks and Men* es dostoyesvkiana, con Johan (sic) como el arquetípico vagabundo occidental y epiléptico, aunque sin nada de loco sagrado»^[54].



Of Freaks and Men. Cine mudo, decadencia... y traseros femeninos.

En cualquier caso, no nos engañemos: el principal objeto de interés para Balabanov —supuesto que no sea solo el trasero de las señoras, totalmente lícito y compartible por mi parte— es el cine. La subversión de la imagen sentimentalizada del cine y sus orígenes está en el corazón de esta perversa pieza de antinostalgia,

aparentemente desapasionada y cínica. Solo uno de los más ingenuos y patéticos personajes del filme, el ingeniero ferroviario padre de Lisa, expresa de forma optimista su opinión de que el nuevo invento del cinematógrafo será una bendición para la humanidad... poco antes de ser prácticamente asesinado por los «cineastas» protagonistas. Putilov, el romántico adolescente idealista, que enamorado de Lisa promete protegerla y librarla de las garras de Yohan, cae, por el contrario, en las de la propia cámara de cine, invento al que solo puede acceder permaneciendo cómplice de los pornógrafos, y al que entrega finalmente su alma e ideales, a cambio de convertirse en director de moda. El cinematógrafo está, desde el primer momento, al servicio de la abyección y los vicios perversos del hombre. Su propio poder escópico, superior al de la fotografía, le convierte en un vector activo de esa misma abyección y perversidad, inoculándola como un virus en todos quienes se acercan a él.

No podemos estar, afortunadamente, más alejados del sentimentalismo abyecto de los *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988), *Buenos días, Babilonia* (*Good Morning Babylon*, Paolo y Vittorio Taviani, 1986), y demás evocaciones nostálgicas del cine. Y, sin embargo, esta naturaleza demoníaca del cinematógrafo es también la que parece fascinar y embelesar a Balabanov, consiguiendo transmitir al espectador una incómoda ambigüedad, que le torna cómplice de las peores intenciones de este. Es maligno, es perverso, impasible ante el sufrimiento humano, que se limita a grabar y conservar para la eternidad, como si al tiempo vampirizara el alma de quienes pasan a través de su objetivo... Pero nos gusta. Es grandioso en su vileza. Satánico. Como satánico resulta, en una lectura posible y deseable, el personaje de Yohan, quien, al igual que alguno de esos diablos de Gogol disfrazados de cosacos o caballeros de pro, pululando por los pueblos de la estepa, se introduce en San Petersburgo, elegante y ominoso, para, utilizando el cinematógrafo como fáustica varita mágica, y tocando con ella la propia semilla del mal presente en todo ser humano, sembrar el caos y la corrupción a su alrededor. Y así, una vez terminado su trabajo, dirigirse hacia nuevos horizontes, mientras el cine sigue inmortalizando su perversa obra y extendiendo su mensaje, para disfrute de las masas.

Tras sus principales incursiones en el cine comercial, Balabanov volvería a utilizar un referente literario directo en su trágicamente incompleta *The River*, un drama de celos y muerte, de tintes shakespearianos y antropológicos al tiempo, situado a principios del siglo xx entre los yakut siberianos, inspirado en el relato *El límite de la pena* (*Predel skorbì*), del escritor polaco Waclaw Sieroszewski, quien se hiciera famoso en su día, precisamente, por sus historias ambientadas en Siberia, donde fuera deportado por sus actividades subversivas contra el Imperio Ruso. Desgraciadamente, como ya sabemos, *Reka* quedaría inconclusa debido a la muerte accidental de su estrella principal, siendo reconvertida por Balabanov en un medimetro para su edición especial en vídeo, sin que haya podido ser vista prácticamente fuera de su país.

Sin embargo, su más reciente filme, *Morphia*, retorna a la literatura rusa moderna,

y, concretamente, a uno de sus más distinguidos autores, Mikhail Bulgakov. La idea de adaptar a la pantalla los relatos autobiográficos del creador de *El Maestro y Margarita*, publicados entre 1925 y 1926 como *Notas de un joven doctor (Zapiski iunogo vracha)*, y después en forma de libro, en 1926, con el título genérico de *Morfina*, fue del difunto actor, realizador y colaborador habitual de Balabanov, Sergei Bodrov Jr., quien escribió un primer guión para el filme, a partir del cual, y en parte como homenaje a su fallecido amigo, trabajaría Balabanov, introduciendo, según sus propias declaraciones, numerosos cambios en el mismo. Naturalmente, el resultado final no es una versión ni mucho menos literal del libro de Bulgakov, sino una adaptación, en el estricto sentido de la palabra, a los propios fines e ideas del realizador, quien utiliza libremente los materiales originales para construir una historia absolutamente personal, nueva y más que coherente con su trayectoria anterior, donde la presencia y efectos de la Revolución de 1917, año en que transcurren los acontecimientos narrados, posee una importancia, simbólica y directa, mucho mayor de la que el escritor le diera en sus relatos, donde apenas si aparece mencionada.

Mientras los cuentos en los que Bulgakov narra sus experiencias como médico primerizo se estructuran de forma independiente, especialmente debido a que así fueron publicados en distintas revistas, antes de formar un solo volumen, Balabanov y Bodrov Jr. unifican sus tramas, cronología y personajes, para crear una sola historia, coherente y de progresión lineal. Igualmente, en el caso del relato titulado propiamente *Morfina*, y donde el médico protagonista, el Dr. Bomgard —el propio Bulgakov— sirve tan solo de presentador para el diario del morfinómano y suicida Dr. Poliakov —también Bulgakov, quien realmente sufrió de adicción a la morfina hasta 1919—, el filme opta, con perfecta lógica cinematográfica, por fundir en uno solo ambos personajes. Por otra parte, Balabanov crea toda una galería de caracteres y episodios completamente nuevos y originales, que añaden complejidad a la narración, además de potenciar sus interpretaciones históricas e ideológicas. Así, el joven Dr. Poliakov no solo mantiene, como en el libro de Bulgakov, un romance con una de sus enfermeras, sino también con una atractiva paciente ninfómana, perteneciente a la aristocracia de la región, y desarrolla una inevitable antipatía y desconfianza, que deviene en enfrentamiento final, con otro médico vecino, el judío Lev Gorenburg, socialista dispuesto a aprovechar de inmediato el triunfo de la Revolución.

No obstante, y a pesar de todas estas y otras libertades, y en contra de la opinión de muchos *fans* de Bulgakov, que han llenado Internet con sus amargas quejas contra el filme —siempre resulta triste descubrir que los admiradores de grandes autores pueden ser tan ridículamente ingenuos y conservadores como cualquier club de *trekkies*—, *Morphia* retiene numerosos detalles del original literario, tanto en su letra como en su espíritu. Así, la división del filme en capítulos, precedidos siempre por un intertítulo con la presentación descriptiva de los mismos, responde tanto a la

estructura y características propias de los relatos de Bulgakov, como al estilo habitual de Balabanov, quien usa este mismo o parecido recurso en filmes anteriores como *Of Freaks and Men* o *Brother*. Por otro lado, muchos de estos capítulos adaptan o introducen, literalmente, episodios descritos por el autor. Así, las distintas y arriesgadas operaciones —el parto en presentación transversal de *Bautismo de fuego*; la amputación de la pierna de una joven campesina en *La toalla con el gallo rojo*; la peligrosa traqueotomía de urgencia practicada a una niña en *La garganta de acero*—, la ignorancia supersticiosa de los campesinos, que pone constantemente en peligro sus vidas y las de sus familiares enfermos —y que da pie al cuento de Bulgakov *Tinieblas egipcias*—, o las aventuras en medio de la tormenta de nieve, con los lobos al acecho —*La tormenta de nieve*—, todos ellos, perfectamente entrelazados con el argumento y los nuevos personajes introducidos por Balabanov, e incluyendo a veces diálogos literales, procedentes del relato o relatos de Bulgakov.

De hecho, y muy afortunadamente, lo que encontramos en *Morphia* es un genuino ejercicio de adaptación literaria cinematográfica, que crea una obra nueva a partir del original, dando lugar así a la coexistencia y fructífera interacción de dos textos, que se enriquecen mutuamente, tanto como, a la vez, conservan por separado su propio valor intrínseco e independencia. *Morphia* confirma las mejores esperanzas expresadas por David Gillespie, al afirmar que «... no solo están los directores (rusos) preparados para rehacer y repensar su herencia literaria clásica, sino que su aproximación a las obras originales de manera fresca puede producir tanto un nuevo texto como también ocasionalmente una reflexión radical del original. Más aún, una relectura del original puede ser de relevancia directa para la nueva era post-Soviética»^[55]. En un momento en que el cine de Hollywood se encuentra sumergido por una oleada de adaptaciones literarias —valga la redundancia— literales, que apenas pueden ser llamadas adaptaciones con propiedad, ya que se limitan a ilustrar en tímidas imágenes los textos originales que les sirven de base —se trate de novelas o cómics—, resulta especialmente relevante y necesario que directores como Balabanov, entre otros, se atrevan a manipular, traducir y reescribir sus fuentes de inspiración literaria, a fin de crear una obra propia, interrelacionada con la original, pero capaz de ofrecer una relectura cinematográfica de la misma, en sus propios términos y necesidades visuales. De ahí que resulte siempre tan lamentable la posición conservadora, propia del chiste de la cabra y la bobina de película —«Era buena, pero me gustó más el libro»—, de todavía demasiados espectadores, que insisten en una inútil e improductiva fidelidad a las obras literarias en su traslación a la pantalla, que solo puede producir espejismos onanistas, vacíos y prescindibles, al estilo, por ejemplo, de la trilogía de *El Señor de los Anillos* (*The Lord of the Rings*, 2001/2003), del otrora atrevido Peter Jackson.



Leonid Bichevin en *Morphia*, el descenso a los infiernos según Bulgakov.

Veamos, brevemente, cual es la trama del *Morphia* de Balabanov, inspirado en los escritos de Mikhail Bulgakov. En el decisivo año de 1917, Mikhail Poliakov — interpretado por Leonid Bichevin, con el aspecto ambiguamente ingenuo y desamparado, habitual en los héroes de Balabanov—, un joven médico recién licenciado, es destinado a un hospital de provincias, perdido en un apartado distrito de la Rusia profunda. Allí, en compañía de dos enfermeras, Anna y Pelageya, y del paramédico Demian Lukich, deberá luchar contra la enfermedad y, sobre todo, contra la ignorancia de los campesinos, con los pocos medios a su alcance, y supliendo con dedicación, determinación y buena suerte su falta de práctica, que le obliga a consultar constantemente los textos médicos, incluso en mitad de una operación. A pesar de su inexperiencia, logra varios éxitos en complicadas situaciones, entre ellas la amputación de la destrozada pierna de una muchacha campesina, lo que le gana, rápidamente, el respeto y admiración tanto de sus compañeros, como de los habitantes de la región. A pesar de su aislamiento y del recuerdo de un antiguo amor, Poliakov encuentra pronto ocasión para disfrutar de la vida, no solo gracias al gramófono y la colección de populares canciones rusas dejada por su antecesor en el cargo, sino a las relaciones que establece primero con una alegre y sensual vecina, Ekaterina Karlovna, de familia aristocrática y dispuesta a sacar provecho del nuevo médico al máximo posible, y después con la abnegada Anna, cuyo marido se encuentra prisionero en Alemania. Es precisamente esta, quien, ante una súbita dolencia del doctor, le administra su primera dosis de morfina. Pronto, de forma inconsciente pero inevitable, Poliakov va cayendo en las garras del narcótico, sin el cual acaba por ser incapaz prácticamente de trabajar. Mientras, debido a una visita nocturna en plena tormenta de nieve, que se convierte en toda una aventura, el doctor conoce al propietario Vasili Osipovich, un burgués educado y liberal, que celebra veladas a las que asisten los vecinos más importantes de la región. Así conoce también a su colega paramédico de un distrito vecino, el doctor Lev Gorenburg, socialista y afín a los ideales revolucionarios, que pronto comienza a sospechar la

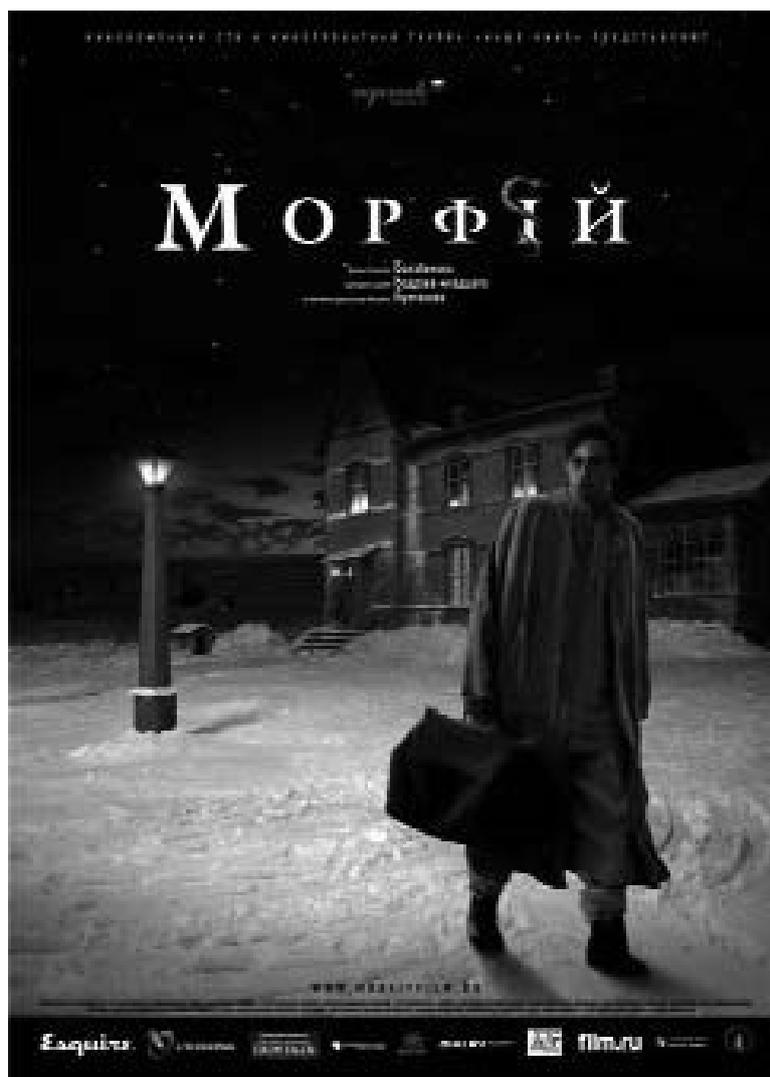
adicción oculta del joven doctor. Poco después, Osipovich y su familia llegan al hospital con terribles quemaduras, tras haber sido incendiada su mansión por sus propios criados y personal, contagiados de ansia revolucionaria. Horrorizado, Poliakov descubre que no le queda suficiente morfina para calmar los horribles dolores de sus pacientes abrasados: la ha consumido él mismo.



Las alegres reuniones burguesas antes de la Revolución
(*Morphia*).

Mientras su adicción se va convirtiendo en un auténtico infierno, Anna intenta que abandone, inútilmente, el consumo de morfina, acabando también ella por caer en sus redes. Finalmente, Poliakov decide internarse voluntariamente en el hospital de la capital del distrito, sometiéndose a un periodo de desintoxicación, para encontrarse con que su estancia en este se le hace completamente insoportable, un verdadero infierno que apenas puede sobrellevar con ayuda del vodka. Aprovechando los primeros disturbios provocados en la ciudad por la llegada de la Revolución, Poliakov escapa del hospital, robando de paso varios frascos de morfina. En medio de su alucinada fuga por las calles, tropieza con Anna, convertida ya por la droga en una sombra de sí misma y, lo que es peor, en amante de Gorenburg, quien es ahora un cabecilla de la Revolución y utiliza el chantaje y la adicción de la enfermera para dominarla. En un momento de lucidez o de locura final, difícil decirlo, y adivinando en un instante la situación, Poliakov dispara su revólver sobre el paramédico y comisario comunista, mientras Anna, a la que deja atrás después de haberle dado toda su morfina, permanece junto al cadáver del bolchevique, el tiempo justo de buscar en sus bolsillos los frascos de droga que llevaba consigo. Entre tanto, el protagonista encuentra refugio en un cine, donde entre risas estentóreas y el humo de cigarros y pipas se proyecta una versión, rodada en 1911, de la historia de Chejov, *El contrabajo (Roman s contrabasom)*. Allí, angustiado, vuelve a inyectarse un último resto de morfina, para, según empieza hacer efecto la droga, comenzar también a reír mirando la pantalla y a los graciosos personajes que se mueven en ella... Al mismo tiempo, lleva la pistola a su sien, disparando y poniendo fin a su vida, rodeado de las risas del público, hipnotizado por el cinematógrafo.

Prácticamente toda la trama referente a Gorenburg, único villano de la historia, la muerte y destrucción de la familia Osipovich y, en general, los efectos de la barbarie revolucionaria y su, sin duda, evidente paralelismo con el proceso de autodestrucción del protagonista, son detalles nuevos, introducidos por Balabanov y, quizá, por Sergei Bodrov Jr. —quien creó la estructura original del guión, alterada después en muchos aspectos por el realizador, pero también las diferentes aventuras eróticas del personaje, incluidas sin cambios en la versión final del mismo llevada a la pantalla—, y para nada presentes en los relatos originales de Bulgakov. Son, naturalmente, los detalles más cargados de significación y connotaciones políticas, históricas e ideológicas, en consonancia abierta con la línea habitual de Balabanov a lo largo de su filmografía: el pesimista retrato del pueblo ruso, al que la Revolución comunista hundió definitivamente en la oscuridad y la miseria, pero de la que fueron cómplices también en gran medida, como parece apuntar con claridad la progresiva degradación personal del Dr. Poliakov, los propios rusos, incapaces de actuar, impedir o ver siquiera la ruina que les amenazaba, prácticamente impotentes en su voluntaria sumisión a la decadencia, la inacción y el vicio. O, como en el caso del bienpensante Vasili Osipovich, a su ciega ingenuidad.



Cartel original para *Morphia*.

Morphia no solo es una de las historias más complejas, argumentalmente hablando y pese a su sencillez aparente, de entre las filmadas por Balabanov, sino también, y sobre todo, una muestra impresionante de la madurez y altura que ha alcanzado su estilo cinematográfico. Fundamentalmente, estamos ante otro ejemplo del cine más «autoral» de su director, que comparte con *Happy Days* y *The Castle* su procedencia literaria, y con *Of Freaks and Men* una cierta continuidad temática y cronológica. Si aquella se sitúa en un peculiar San Petersburgo del 1900, esta lo hace ya en los inicios de la Revolución de 1917, en una apartada provincia. Y si en *Of Freaks and Men* el hilo conductor de la historia era el nacimiento de la industria del cine pornográfico, bajo cuyas redes caían dos familias burguesas, corrompidas, desestructuradas y finalmente destruidas por esta, aquí es la adicción a la morfina del protagonista la que oficia como símbolo y metáfora no solo de la evidente degradación y autodestrucción del mismo, sino de toda la sociedad enferma que le rodea, y cuya culminación degradante y trágica será la Revolución. Evidentemente, Balabanov no simpatiza con esta en absoluto. Estamos muy lejos del tono exculpatorio que ofrecen incluso recreaciones occidentales de la misma, como la

justamente célebre y celebrada *Dr. Zhivago* (1965), de David Lean, sobre la novela de Boris Pasternak, donde se nos muestra el primer idealismo de algunos de sus líderes y seguidores, que serán después corrompidos por el poder que les otorga la propia Revolución. Pero también del difícilmente creíble discurso de la, por otra parte, exquisita *Quemados por el sol* (*Utomlyonnye solntsem*, 1994), de Mikhalkov, en la que se narra, a través de la peripecia personal de su protagonista, el Coronel Kotov, interpretado por el propio realizador, la perversión del ideal revolucionario en manos de Stalin, sugiriendo una Rusia bolchevique anterior casi idealizada y noble por comparación, dejando prácticamente intacta la figura sagrada de Lenin. Para el director de *Morphia*, no hay duda alguna al respecto, como ya expresara en cierta ocasión, aunque refiriéndose a *Cargo 200*: «La sociedad estuvo enferma desde 1917 en adelante»^[56]. Y eso es, precisamente, lo que muestra su película.



La medicina en tiempos revolucionarios (*Morphia*).

Visualmente, el sofisticado esteticismo de Balabanov alcanza cotas sin precedente, combinando la sensibilidad casi surrealista de sus primeros filmes, con una reconstrucción de la vida a comienzos de siglo en la Rusia rural, de un perfeccionista y peculiar realismo poético. La espléndida fotografía de Simonov recoge con precisión arqueológica los interiores en penumbra, iluminados tan solo por bujías y lámparas de gas, mientras fuera la nieve brilla bajo el sol. El realizador juega una vez más con su estilizado objetivismo, con el que presenta ahora la bajada a los infiernos de Poliakov, sin mostrar ni emitir tampoco, en apariencia, juicio moral alguno. Y su búsqueda de una personal hiperrealidad cinematográfica, no contaminada por sentimentalismos ni por innecesarios bagajes técnicos, alcanza sus más tremendas alturas de riesgo en la crudeza absoluta con que se nos muestran las operaciones llevadas a cabo por el protagonista, desprovistas de ningún subterfugio dramático al uso, y rodadas con ojo frío y casi documental, hasta el punto de obligar al espectador a resistir, a imagen y semejanza del héroe, una experiencia tan extrema como necesaria para su formación. De hecho, el atrevimiento de Balabanov llega aquí al extremo de, según sus propias declaraciones, haber rodado operaciones reales, de

pacientes auténticos, sin recurrir a efecto especial o truco alguno, salvo combinar los planos de los rostros de sus actores, con las imágenes de los médicos reales operando frente a la cámara. Esto es perfectamente reconocible durante la sangrienta, tensa e interminable amputación de la pierna de la campesina, donde nunca coinciden los planos de las caras de los actores con aquellos de los médicos realizando la operación. Quizá sin pretenderlo, Balabanov lleva aquí el discurso contradictorio y polémico sobre las imágenes cinematográficas de la violencia y sus posibles connotaciones sociales y morales —incluyendo el interminable y amarillista debate sobre las *snuff movies*— hasta sus últimas consecuencias, al demostrar con el ejemplo lo indistinguible que resulta, a efectos del ojo humano, una particularmente sangrienta y difícil operación médica real, de su recreación ficticia por medio de efectos especiales, a la manera de los seriales médicos televisivos que, como *Urgencias*, *Anatomía de Grey* o *House*, nos hemos acostumbrado ya a ver a la hora de la cena... No obstante lo cual, estas escenas —que incluyen también la traqueotomía casi en plano secuencia de una niña— han provocado una cierta polémica, que dio como resultado la clasificación del filme para mayores de veintiún años, así como el reporte, en varias de sus proyecciones, de espectadores abandonando la sala precipitadamente o cayendo presas de la náusea y el desmayo.

Naturalmente, utilizar esta dosis de sangrienta hiperrealidad, que tiene su hueco propio en *Morphia*, para tratar de invalidar esta por completo, es un intento condenado de antemano al fracaso, ya que dichas secuencias, por fuertes que sean, son relativamente escasas, y pronto caen en el olvido para el espectador, ante la progresión de la trama. Una progresión que, como ya se dijo antes, es presentada por Balabanov utilizando su método predilecto de la compartimentación espacio/temporal de la acción en una sucesión de capítulos —en este caso literales—, que son a su vez casi *set pieces*, método que dota a su película de un ritmo singularmente plácido en apariencia, que solo poco a poco, va siendo ahogado, asfixiado, por el trágico hundimiento físico y moral del protagonista. La música juega, una vez más, un destacado papel en el conjunto, y quizá nunca Balabanov haya sido tan sutil e ingenioso en el empleo de la misma, utilizando aquí populares canciones de cabaret de Aleksandr Vertinskii, el popular cantante, poeta, actor y compositor ruso, nacido en Kiev —como el propio Bulgakov—, y conocido como el «Pierrot Negro» durante su época de mayor éxito. Aunque las canciones que se oyen en la película, entrando y saliendo ingeniosamente de la diégesis, y participando de la narración misma de forma orgánica —contribuyendo así a su enrarecida atmósfera entre nostálgica y pesimista, lírica y decadente—, fueron en realidad grabadas durante los años 30, el engaño funciona a la perfección, encajando en el *puzzle* balabanoviano con irónica precisión. El cine es un lenguaje eminentemente diabólico en sus infinitas posibilidades de disfraz y engaño, que van de rodar auténticas operaciones quirúrgicas que, para el espectador sin avisar, pueden pasar por recreaciones ficticias confeccionadas gracias al maquillaje y los efectos especiales, a incluir tonadas y

canciones anacrónicas respecto al periodo histórico en que se sitúa la acción y que, sin embargo, para el mismo espectador sin avisar resultan perfectamente coherentes con la ambientación y escenario, contribuyendo, precisamente, a dotarle de —¿falsa?— autenticidad. En su manejo de estos tropos y recursos netamente cinematográficos, Balabanov se muestra tan feroz e ingenioso, deconstructivo y manipulador como el Tarantino de *Kill Bill* (2003/2004)... o el propio Godard.

Otro aspecto que realza el resultado final de *Morphia* es la manera en que su director ha conservado el peculiar y característico extrañamiento emocional —y visual— propio de su cine, hacia sus personajes y situaciones, en un contexto que, sin embargo, y acorde con la lógica de la narración histórica y literaria, no es aquel casi abstracto y surreal de *Happy Days* o *The Castle*. De hecho, parece como si Balabanov, tras su espléndido aprendizaje en el cine comercial, hubiera conseguido fundir ambos mundos —el de la narración lineal y asequible al gran público y el del juego posmodernista netamente autoral y deconstructivo—, logrando una espectacular síntesis, que arrastra al espectador en su sombrío juego de sombras chinas, para proporcionarle finalmente una auténtica experiencia estética y cinematográfica nueva e inolvidable. En efecto, los actores se mueven, como es habitual en los filmes de su autor, con algo de autómatas, maquinalmente casi, en sintonía con la presencia constante de objetos, máquinas e ingenios mecánicos —cajas de música, fonógrafos, trenes...—. A Balabanov parece importarles mucho más siempre dónde y cómo colocar a sus personajes en el plano, que proporcionar al espectador un inevitablemente tópico retrato psicológico de sus personalidades y acciones. Hay en *Morphia* un componente escópico todavía mayor aún que en *Of Freaks and Men*, donde este era, en realidad, el motivo dominante... Aquí, la presencia vigilante pero no intrusiva de la cámara, impasible ante las operaciones llevadas a cabo por el protagonista, a la vez que también presente e impasible ante sus hazañas eróticas o sus delirios y síntomas producto de la adicción, acaba por homologar todas estas secuencias e imágenes, dando al espectador un retrato impactante pero en absoluto melodramático de los hechos, limitándose a captar sus brillantes superficies, sin querer engañarle con falsas perspectivas de profundidad o trascendencia, y emocionándole fundamentalmente a través del ojo y la sensualidad de sus sentidos, saturados de imágenes y música. Y, a la vez, *Morphia* es un filme casi de aventuras, lleno de peripecias —que incluyen la espectacular y deliciosa secuencia de la persecución del trineo por los lobos, en plena tormenta de nieve—, romance y peligro, situado en el año más turbulento de la historia de Rusia.

Lo que nos lleva, de nuevo y por último, a la posición ideológica de Balabanov. Una posición que, una vez más, ha teñido de un cierto rechazo moral —quizá rechazo sea esta vez un término excesivo, cabría mejor hablar de una especie de mirada reprobatoria y desconfiada— la recepción del filme por parte de la crítica cinematográfica occidental, a la que su claro mensaje antibolchevique, teñido también de antisemitismo a través de la presencia maligna del judío Dr. Gorenburg,

provoca cierto desagrado.

No hay duda alguna acerca de la opinión que Balabanov tiene del papel jugado por los judíos en la Revolución y sus nefastos resultados, sobre lo cual ha hecho ocasionalmente explícitas declaraciones en distintas entrevistas, y personalmente he creído descubrir en Gorenburg, interpretado como ya se dijo por Iurii Gerstman, un peculiar parecido físico y ciertas coincidencias biográficas, quizá casuales, con Yakov Sverdlov, intelectual judío bolchevique, que representó un papel de cierta importancia en la Revolución de 1917, tras haber participado antes en la de 1905, siendo desterrado a Siberia. Sverdlov, muy próximo a Lenin, fue quien tomó, según algunos historiadores, la decisión final de ejecutar a la familia real en Yekaterinburg, desempeñando el papel de cabecilla y organizador del Terror Rojo. Su muerte en 1919 fue atribuida oficialmente a la fiebre española o a la tuberculosis, pero existe otra versión que afirma que Sverdlov fue asesinado durante una visita a la fábrica Morozov en Moscú, donde un trabajador le hirió gravemente, golpeándole con un objeto contundente. Lo que, naturalmente, el Estado se encargó de ocultar. En 1924, Yekaterinburg fue rebautizada Sverdlovsk en su honor, hasta que Boris Yeltsin le devolviera su nombre original en 1991. Recordemos que Yekaterinburg es la ciudad natal de Balabanov, todavía conocida como Sverdlovsk durante toda su infancia y juventud... ¿Es la muerte de Gorenburg una pequeña venganza personal del director contra el recuerdo y la memoria de aquel «brazo derecho» de Lenin que usurpó el nombre de su ciudad?

Como ha dejado bien claro a lo largo de sus entrevistas, a Balabanov estas acusaciones le importan bien poco, al igual que tiene también muy claro que el tema de las drogas y la adicción a las mismas es, si cabe, algo que le interesa menos todavía o nada en absoluto. Pero aunque para él, cada nueva película sea totalmente independiente y distinta de las anteriores, el crítico y cinéfilo está obligado a ver en ella aquellos elementos unitarios, aquellas coincidencias y continuidades, conceptuales y estilísticas, que componen ya su peculiar y coherente «mondo Balabanov», singular y provocador. Así, da la impresión de que, tras haber retratado despiadadamente los estertores de la Unión Soviética, en *Cargo 200*, aquí retrocede a sus primigenios inicios para mostrar, acorde con sus palabras ya citadas, que todo empezó en 1917, y empezó ya, de hecho, mal, pero que muy mal. Es cierto que *Morphia* posee un peculiar tono nostálgico, visual y emocionalmente hablando, que emparenta su filme con los «idilios invernales» que tanto abundan en la tradición artística, literaria, teatral y cinematográfica rusa... Pero estamos también muy, pero que muy lejos de la colorista, folklórica y excesiva recreación de un pasado idealizado, que ofrece, por ejemplo, *El barbero de Siberia* (*Sibirskiy tsiryulnik*, 1998) de Mikhalkov, que algunos tacharan, no sin cierta razón, de «disneyana» o digna de Spielberg. Por el contrario, la nostalgia del filme de Balabanov es puramente estética y esteticista, anti-sentimental y matizada en todo momento por las terribles condiciones de vida de los protagonistas, por la miseria que les rodea y la ciega

ignorancia de los campesinos.

Que algunos hayan acusado de «traición» a Bulgakov el haber transformado sus relatos memorísticos en una suerte de reflexión pesimista y negra acerca de la Revolución bolchevique, no carece tampoco de ironía, teniendo en cuenta la suerte que corrieran el autor y su obra dentro del régimen comunista. Bulgakov, que nunca se identificó con la política, la ideología o el imperialismo soviéticos, fue víctima durante la segunda mitad de su vida de la censura y el ostracismo más feroces, considerado escritor anti-revolucionario por parte de un Stalin que, admirando paradójicamente al autor y algunas de sus obras, le denegó por completo el permiso a salir del país, a la vez que le relegaba al trabajo en pequeños teatros y revistas, prohibiendo la impresión, publicación o representación de sus novelas, relatos y obras teatrales más importantes. Su obra maestra, *El Maestro y Margarita*, solo sería publicada más de veinticinco años después de la muerte de su autor en 1940, gracias a la labor de su viuda. Pero yendo más lejos, de nuevo, del estricto posicionamiento crítico de Balabanov frente al comunismo, y al papel que el judaísmo pudiera también jugar dentro del mismo en sus inicios, es necesario penetrar profundamente en la visión que nos ofrece *Morphia*, contextualizándola en relación al resto de su obra, para aproximarnos a su sentido último, si acaso lo tiene. Aquí resulta mucho más acertado el juicio de su compatriota, Masha Salazkina, que el de otros críticos occidentales, cuando explica cómo «... Finalmente, la historia del declive físico y moral del doctor no resulta en absoluto sorprendente en este universo diegético poblado por cuerpos en distintos estados de decadencia, autómatas, y voces desencarnadas procedentes de gramófonos, así como representantes igualmente repugnantes de todas las clases sociales constituyendo un verdadero panteón de estereotipos culturales rusos: campesinos ignorantes y supersticiosos, violentos y estúpidos propietarios, aristócratas vulgares y arrogantes, mujeres hipersexualizadas y/o santificadas por el autosacrificio, cómplices judíos de la revolución. Debe de ser cierto que la visión filosófica de Balabanov se extiende más allá de las alegorías políticas, estando más próxima a la de Kafka»^[57].

Para Salazkina, la imagen final del Dr. Poliakov suicidándose en el interior de un cine, junto a las masas proletarias fascinadas por la pantalla, riendo despreocupadamente, mientras en el exterior se derrumban los cimientos de la sociedad entera y se abre un abismo de barbarie, está en perfecta consonancia no solo con la obra de Balabanov, sino también con las ideas de su socio, amigo y productor Sergei Seli'anov, con quien fundara la productora CTB, que participa en prácticamente todas sus películas. Sel'ianov es también autor de un filme documental, más bien un ensayo visual, que, con el título *The Russian Idea (Russkaia ideia*, 1996), escrito y correalizado por Oleg Kovalov^[58], desarrolla el argumento, cimentado visualmente en múltiples ejemplos no solo de cine ruso, sino también, y principalmente, del propio cine soviético, tanto vanguardista como perteneciente al Realismo Socialista o a los Nuevos Cines, que demuestran el trasfondo y misión

esencialmente mesiánicos y utopistas que han marcado profundamente el transcurso de la historia de la cinematografía y, en general, de la cultura rusa, dejando siempre tras sí una impronta autoritaria y totalitaria, perversa y de consecuencias nefastas para el ciudadano. Sería pues, en el rechazo que, como hemos visto ya varias veces, expresa abiertamente el cine de Balabanov a tomar una posición moral definida, a ejercer de guía de sus espectadores, ofreciéndoles soluciones o esperanzas metafísicas, donde radicaría el auténtico «mensaje» de su obra, en complicidad con el de su productor. La esencia demoníaca de la pantalla, su poder no solo de subversión de la realidad, sino, sobre todo, de sumisión de la realidad a un proyecto o proyectos de futuro, inevitablemente distópicos y totalitarios, es lo que cuestiona ferozmente la ironía no solo de los últimos y tremendos planos de *Morphia*, sino la obra entera de Balabanov.

«La más importante de todas las artes» para Lenin, lo era también, sin duda, por su potencial manipulador, propagandístico, destructivo, hipnótico y falaz. Para Birgit Beumers, hablando de *Of Freaks and Men*, «... Balabanov se refiere al cine como un medio que, ya desde sus comienzos, no fue simplemente un medio de propaganda y educación, que ofrecía guía moral, sino un medio para satisfacer también a las masas, al enfermizo gusto de aquellos que se regocijan en la humillación de otros, en la explotación de las anormalidades»^[59]. El opio del pueblo de nuestros días sería, pues, no la religión —y qué apropiadas han sido siempre las metáforas religiosas para referirse al arte y la industria cinematográficos!—, sino el cine. Visión que, nueva paradoja rusa, alinea a Balabanov con el intelectual y escritor judío y bolchevique Ilia Ehrenburg, quien aplicó su feliz iconoclastia y genio pesimista al cinematógrafo, en su espléndida serie de reportajes publicados con el título de *Fábrica de sueños*, hacia 1931. Aunque, como es lógico, el principal blanco de los dardos de Ehrenburg es Hollywood, su propio vigor visionario enfebrecido desborda por completo cualquier límite, y acaba por transformarse en feroz advertencia sobre la naturaleza misma del cinematógrafo, perfectamente aplicable también a su desarrollo y utilización en la propia Unión Soviética: “¡Detente, cinta mágica! Nos duelen los ojos. Sentimos dentro de la cabeza el retumbar del trueno y ya no podemos más...” Pero la cinta sigue girando».

«El cine no es solo el celuloide, no son solo los trucos de la “Paramount”: el cine tiene un alma; por tanto, está sujeto a enfermedades mentales. Son los síntomas de una vulgar demencia: las imágenes y las palabras se embarullan. ¿Por qué parte vamos? ¿Por qué se ha transformado el tigre en un coronel bigotudo? ¿A qué se debe que el violinista tenga garras y lleve traje de cola? “¡Jim, tira!”. Pero quien grita esto es el mismo Jim... ¡Auxilio, operador! En la cabina no hay ningún operador; nadie ni nada más que la cinta, y la cinta gira. Las sombras. Un grito ronco: “¡Harry, te seré fiel!”... ¡Sesión interrumpida, en nosotros! Larga como la vida, más larga que la vida, ¡sesión perpetua!»^[60].

INTERLUDIO III

Máquinas, sueños y pesadillas

El fonógrafo que insistentemente reproduce, una y otra vez, un fragmento de opera wagneriana, que al llegar a cierto punto se atasca y retrocede, también, una y otra vez, en *Happy Days*. La caja de música, con su bailarina mecánica incorporada, que parece ser el único tesoro del protagonista sin nombre del mismo filme. Artefactos que repiten siempre la misma acción, que cíclicamente retornan al punto sin retorno de su comienzo eterno, como metáfora quizá de los propios personajes del filme, condenados a representar una y otra vez sus papeles, en una perpetua búsqueda sin resultado, como marionetas de un destino sin destino final. Los extraños y deliciosos instrumentos mecánico-musicales, que acompañan los cánticos rituales del coro infantil, marcando y separando, a su vez, distintos periodos temporales en el mundo atemporal y alucinado de *The Castle*. Su sonido de pianola mecánica, organillo eléctrico o caja de música, parece también el único posible en un universo mecánico, burocratizado y ritualizado hasta el último detalle, del que, sin embargo, nos faltan las instrucciones de uso.

Los discos de fonógrafo, las cámaras fotográficas de trípode, el primer cinematógrafo, su antecesor el kinetoscopio, el fonógrafo mismo... Instrumentos todos de grabación y reproducción de la imagen y la voz humanas, que juegan un papel fundamental en *The Castle*, *Morphia* y, sobre todo, *Trofim* y *Of Freaks and Men*. Maquinas y maquinaciones del deseo, que mantienen vivos a los muertos, que roban el alma a los vivos, que llenan el plano y el paisaje cinematográfico de Balabanov, compartiéndolo inquietamente con sus actores, quienes, a veces, parecen igualmente mecánicos y desprovistos de alma o voluntad propia. Universo de autómatas, vagamente hoffmaniano, donde lo inanimado cobra vida por medio de la técnica, y lo vivo se reduce a un recuerdo, una imagen mecánica de sí mismo. El cine, sobre todo, «Caja mágica: es lo que gobierna al mundo. Es un gran invento y es el tedio, un tedio ávido, malo. Es el cine...» (*Fábrica de sueños*. Iliá Ehrenburg).

CINE PARA LA NUEVA RUSIA

El centro del debate que tiene lugar en torno al cine ruso post-soviético, dentro y fuera de sus fronteras geográficas, es la necesidad de crear un «nuevo cine ruso», capaz de responder tanto a las necesidades de una industria vacilante, para algunos inexistente, como a las demandas de un público popular, ampliamente abducido por Hollywood. Pero un cine que sea también, al tiempo, capaz de mantener la «esencia» de «lo ruso». Unas señas de identidad nacionales, artísticas y culturales, que preserven la independencia cinematográfica de Rusia, con su larga y firme tradición intelectual, de la abrasiva invasión del virus occidental, homogeneizador y globalizador, representado, *grosso modo*, por los ímpetus imperialistas de la narración alambicada hollywoodiense (spielbergización) y la moral restrictiva de la corrección política, europea y liberal. Cabezas quizá principales de una monstruosa hidra, que amenaza devorar cualquier otro tipo de iniciativa cinematográfica diferente, que no se limite, de *motu proprio*, a inscribirse en un marco artístico minoritario, *underground* o estrictamente experimental. No es poco desafío, para un país nuevo y viejo a la vez, víctima de tremendas compulsiones político-sociales, y que todavía se encuentra en los tambaleantes inicios de una nueva era, bajo la mirada vigilante y desconfiada de sus «socios» y «amigos» occidentales.

Desde esta búsqueda de un cine nacional, los análisis de la obra de Balabanov están siempre, o casi siempre, severamente mediados por su relevancia al respecto. Así, para muchos de sus críticos, también dentro de la propia Federación Rusa, la peculiar postura objetivista y amoral del director, al plantear sus siempre o casi siempre oscuras y mórbidas historias, conjugada con sus evidentes simpatías y antipatías de carácter nacionalista, conservador, antisemita e incluso anticomunista, fuerzan una conclusión negativa que, sin atreverse las más de las veces a emitir un juicio cinematográfico peyorativo —las virtudes del cine de Balabanov son suficientemente evidentes como para resultar, prácticamente, incontestables—, acaba por condenar, de alguna forma, su posicionamiento «irresponsable» como artista.



Balabanov y su cámara amoral.

No es difícil ver cómo, siguiendo el hilo de la teoría sobre «la idea rusa» expresada por Kovalov, se vuelve a exigir al artista cinematográfico una responsabilidad no solo moral, sino incluso política y social, sobre una obra que debe ser obligatoriamente, de una forma u otra, «constructiva». Que debe contribuir a un proyecto histórico de mejora y progreso, en este caso, el del nuevo Estado ruso. Tanto dentro como fuera del sistema soviético, esta idea del realizador de cine —del artista en general— como guía e incluso como mesías del pueblo ruso, es casi omnipresente a lo largo de su historia, y su carácter utópico y visionario puede asociarse tanto a los cineastas de vanguardia de los primeros tiempos revolucionarios —Eisenstein, Pudovkin, Vertov...— como a los de los Nuevos Cines, que vinieron, precisamente, a revelarse y rebelarse —ambas cosas— durante los años del «deshielo» y después. Nadie duda de la naturaleza metafísica y filosófica del cine de un Tarkovski, un Paradjanov o un Sokhurov, inseparable para la crítica occidental de sus posicionamientos también políticos y personales contra el régimen, que en el caso de los dos primeros —Sokhurov tuvo la «suerte» de conocer solo la censura de los

últimos años de la URSS— les llevaría al exilio al primero y a prisión al segundo, convertido este, a su vez, en mártir involuntario de la causa homosexual en su país. Ahora que estas circunstancias peculiares han desaparecido, resulta, no obstante, imposible deshacerse o superar la idea omnímoda y profundamente grabada en el alma rusa, de que el artista siga siendo guía, protector, mártir y maestro de su pueblo.

No solo la obra de Balabanov sufre esta constante comparación con las supuestas «necesidades» de un cine nacional ruso, coherente y concienciado con las propias necesidades del país, sino todo el nuevo cine post-soviético, que es juzgado, en mayor o menor medida, a la luz de su compromiso con el progreso de las libertades civiles y políticas en Rusia, de su cercanía o alejamiento de presupuestos conservadores o liberales, de su proximidad a la política nacionalista putiniana —que sigue caracterizando a su actual sucesor en la presidencia— o de su oposición a la misma. Finalmente, de este debate suele quedar marginado el hecho del valor y calidad de los productos cinematográficos en sí, supeditado a menudo, como hemos visto, a juicios morales o sociopolíticos. Incluso aquellos como Mikhalkov, partidarios de un cine más próximo al público, capaz de competir con los modelos usamericanos en sus propios términos de accesibilidad y espectáculo, exigen, como vimos al comienzo del libro, una responsabilidad moral y nacional en los cineastas, que deben contribuir patrióticamente al engrandecimiento del país y a que la imagen de Rusia recupere entre sus ciudadanos las connotaciones gloriosas y heroicas del pasado. Cuando Mikhalkov decide dar su «visto bueno» a Balabanov, lo hace insistiendo en que su cine es superior al de Tarantino, «porque refleja la sociedad real» de su tiempo y país, es decir, porque es relevante socialmente... En la lógica implacable de estos razonamientos subyace un elemento que asocia, seguramente para sorpresa de muchos, la ideología conservadora y nacionalista de Mikhalkov con la del anterior régimen soviético, el resultado de cuya imposición totalitaria fue el reinado del aburrimiento del Realismo Socialista.

El rechazo de buena parte de la crítica y la *intelligentsia* hacia el género *chernukah*, que floreció en los primeros años 90 y cuya propia denominación posee habitualmente connotaciones negativas, es representativo también de esa obsesión por obligar a que el arte, y más aún si se trata de un arte de masas, como el cine, reniegue de mostrar lo oscuro y pesimista, aquello asociado con los aspectos más negativos de la naturaleza y el comportamiento humanos, para centrarse solo en lo que pueda resultar edificante y constructivo. Tal rechazo recuerda una vez más a cómo los Nuevos Cines, con su posicionamiento crítico hacia el régimen soviético, que reflejaban aquellos aspectos y temas conflictivos que el Estado trataba de ocultar desesperadamente a sus ciudadanos, fueron también calificados de «cines negros», acusados de inocular en los espectadores la decadencia burguesa, la duda y el cinismo. Igualmente, el cine de Balabanov recibe numerosas invectivas y es a veces etiquetado con epítetos al borde de lo «pornográfico» o de la «pornografía de la violencia», llegando a sufrir una relativa «censura», al ser calificado para mayores de

veintiún años (lo que, afortunadamente, no significa mucho, dada la permisividad en los cines rusos) o excluido de la exhibición televisiva —escribo estas líneas sintiendo un raro escalofrío al pensar que *Saw VI* acaba de ser clasificada «x» en nuestro país...—. Y, en medio de todo este tumultuoso debate, que exige del nuevo cine ruso casi la misma responsabilidad por el bienestar del ciudadano que exigía el Estado socialista del viejo cine soviético, está la urgente necesidad de que los cineastas reencuentren a su público.

Una cosa es cierta hoy para Rusia, como lo fue poco antes para el resto de la Vieja Europa: las fórmulas del cine de «Arte y Ensayo», los acercamientos estrictamente artísticos del cine de autor a sus materiales, están «muertos» de cara al público masivo. Gran parte de la «popularidad» cinéfila de los últimos maestros rusos del cine de autor, como Tarkovski o Sokhurov, procede todavía de su prestigio como artistas disidentes. Pero esa especie de reino intermedio entre el cine de palomitas y el cine experimental y formalista, que fue el «cine de autor», entendido no tanto como teoría sino como una suerte de género en sí, está desapareciendo, en un proceso estético similar al proceso económico que está haciendo desaparecer a las clases medias de la sociedad. Entre el cine espectáculo y el cine arte ya no hay apenas nada intermedio, como no sean los productos bastardos comercialmente etiquetados como *indi*. Naturalmente, este proceso es relativamente lento en Europa, donde la tradición cinematográfica predominante fue la intelectual y artística, hasta el punto de que incluso contaminó siempre los géneros comerciales y populares, mientras que en Estados Unidos, tras el hundimiento del Nuevo Cine americano de los años 60 y 70, se ha propagado como una pandemia, convirtiendo Hollywood en una empresa multinacional de productos de entretenimiento, más que cinematográficos, derivados del cine: videojuegos, cómics, *merchandising*, juguetes, líneas de ropa y calzado, etc. Con la excepción notable de algunos autores que continúan la línea del Nuevo Hollywood, capaz de combinar sin esfuerzo aparente las ambiciones artísticas con el espectáculo, como Tarantino, los Coen, Paul Thomas Anderson y pocos más, un abismo casi insondable se ha reabierto entre el espectáculo y el arte cinematográficos, quedando el primero para un «todos los públicos» abisal y desmedido, y el segundo para selectas minorías, que debaten en oscuros términos sobre formalismo y deconstrucción, en revistas minoritarias, y siempre acerca de cineastas y películas que no existen —por desgracia, desde luego— más allá de festivales, DVD (en el mejor de los casos) e incluso circuitos museísticos.

Este es el futuro que puede esperarle a Rusia, de seguir, como parecen desear muchos dentro y fuera del país, el camino ya recorrido antes por Alemania, Italia, Inglaterra o España. O bien, puede intentar seguir el ejemplo de Francia. Una «tercera vía» que, con todos sus defectos, que sin duda los tiene, ha conseguido, entre el proteccionismo estatal pero también gracias al buen hacer de sus cineastas, mantener al país galo en una posición mundial privilegiada, dentro de Occidente, al gozar de una industria cinematográfica con salud envidiable, y que, por demás, cultiva tanto el

cine espectáculo de calidad, como el cine de autor, desde sus modalidades más accesibles hasta las más experimentales y esotéricas. Esta podría ser la mejor opción para esa polémica búsqueda de un nuevo «cine ruso», moderno y al tiempo respetuoso de su tradición, de calidad artística a la vez que popular, que centra el debate cinematográfico del país.

Es, también, una que se adapta particularmente bien a las veleidades nacionalistas y estatales que parecen caracterizar la cultura rusa, que necesita y exige a la vez del Estado que respalde y ayude a la consolidación de su propia industria cinematográfica. De hecho, el modelo actual, algo fluctuante todavía, del cine ruso, a nivel económico e industrial, se basa en una suerte de sistema mixto, fundado parcialmente en el apoyo estatal, no tanto a través de subvenciones directas —que también— como de ayudas a la inversión en cine, por medio de exenciones de impuestos y gravámenes, préstamos a largo plazo y facilidades de distinto tipo... Pero también necesitado ahora de la recaudación en taquilla, la venta a televisiones y cadenas privadas, la comercialización en vídeo y DVD, y la distribución en el extranjero. Modelo que se enfrenta hoy, como el resto de la industria cinematográfica internacional, a la amenaza de la piratería, que en Rusia se beneficia a su vez de un floreciente mercado negro, que llega hasta las muchas comunidades de emigrantes rusos en países extranjeros. Nadie dijo que fuera a resultar fácil. No obstante, y a pesar de la abducción inevitable del gran público por parte del cine de Hollywood, los espectadores rusos comparten con los franceses un sano chauvinismo —bien fundamentado en un cine de calidad probada, claro—, que ha propiciado ya el que, a lo largo de los años que van de la caída del régimen soviético hasta hoy, pueda hablarse de una buena cantidad de genuinos *blockbusters* rusos, capaces de competir y hasta destronar en taquilla —o en alquiler de vídeo— a las superproducciones americanas. Películas como *El barbero de Siberia* de Mikhalkov, la superproducción bélica *Star (Zvezda)*. Nikolai Lebedev, 2002), la saga iniciada por *Guardianes de la noche* de Bekmambetov en el 2004, la histórica *The Turkish Gambit (Turketskii gambit)*. Dzhanik Faiziev, 2005), o la fantasía heroica *Wolfhound. El guerrero (Volkodav)*. Nikolai Lebedev, 2007), entre muchas otras, han sido auténticos éxitos de público, estrenados o editados en DVD en el extranjero, y que permiten, incluso, que algunas de las multisalas de estreno comercial en las grandes capitales rusas vivan, al menos parcialmente, de su propio cine.



Balabanov, un cineasta arriesgado.

Es aquí donde el ejemplo de Balabanov puede resultar especialmente pertinente. Perteneciente a la nueva generación post-soviética, Balabanov, sin embargo, se curte en la arena del cine de autor, graduándose precisamente en un curso sobre el mismo, y siendo apadrinado en sus inicios por un director de la Nueva Ola de los años 60 y 70, como Aleksei German. Sin embargo, ya en esos mismos inicios, es muy consciente del cambio que se ha operado en la sensibilidad cinematográfica del público, no solo en Rusia, sino en el mundo entero: «El tiempo de Bergman y Fellini y Tarkovski ha pasado: ahora son aburridos. La gente quiere ver energía y sentimientos reales. No quiere pensar. La realización cinematográfica es una industria de masas y la gente quiere ver películas que sean estimulantes e interesantes. Por eso tenemos a Tarantino y el Leon de Besson»^[61]. Estas declaraciones son, curiosamente, del momento en que Balabanov acababa de realizar *The Castle* y, de hecho, no se planteaba todavía el cine comercial en un plazo menor al de cinco años, como vimos más arriba. Sin embargo, está clara en ellas su vocación de no permanecer en los límites tradicionales del cine de arte, buscando, tarde o temprano una mayor proximidad con el público. Pero esta proximidad no significa, como han pretendido a menudo sus detractores, ni mucho menos, un «venderse» al cine comercial o

renunciar a sus principios, ya que, por el contrario, la maniobra netamente autoral de Balabanov ha sido, antes bien, apropiarse de los mecanismos y elementos propios del cine comercial y sus géneros populares, para integrarlos en su propia concepción autoral del cine. En la misma entrevista concedida a George Faraday, de la que procede la cita anterior, prosiguiendo con el mismo tema, añade: «Desde luego está muy bien que la gente te aplauda y diga que eres bueno, pero cuando tú sabes que no lo eres, no es ningún éxito... Puedes ganar un montón de premios pero sabes que es mierda y sabes que estás engañando a la gente. Desde luego, yo sé cómo engañar, cómo hacer algo que tenga final feliz. Me gusta ver estas películas pero no puedo hacer filmes como *Forrest Gump*»^[62]. Y, ¿quién puede decir que ni en sus más comerciales filmes ha traicionado Balabanov su visión, esencialmente pesimista, de la vida y del ser humano? Difícilmente pueda pensarse que ninguna de sus películas acaba «bien» o tiene un *happy end* en sentido tradicional. Ni siquiera la serie de *Brother* encaja del todo en esta categoría, con una primera entrega que acaba con Danila siendo traicionado por su propio hermano y abandonado por su amante, y la segunda, con este regresando a Rusia, mientras su hermano es detenido en los Estados Unidos... Como mucho, puede decirse que los filmes de *Brother* no acaban mal. Igualmente, el héroe de *War*, uno de los mayores *blockbusters* de su director y todo un éxito comercial del cine ruso reciente, termina en la cárcel, condenado injustamente. Conservar la vida es lo más parecido a un final feliz que puede esperar un héroe de Balabanov. Salvo, claro, que consideremos final feliz el de *Dead Man's Bluff*, donde con toda intención satírica los brutales y sádicos asesinos protagonistas acaban convertidos en oligarcas enriquecidos de la Nueva Rusia.



El autor y su equipo.

No, ciertamente, Balabanov no ha renunciado a su condición de autor, ni en sus obras más comerciales. De hecho, y como bien debe saberlo él mismo, que para eso lo estudió, su cine posee todas las características autorales que hacen reconocible a un

director como tal. Trabaja siempre o casi siempre con un mismo equipo técnico: directores de fotografía (Sergei Astakhov en *Happy Days*, *Brother*, *Of Freaks and Men*, *Brother 2*, *War* e *It Doesn't Hurt*; y Aleksandr Simonov en *Cargo 200* y *Morphia*), diseñadores de producción (Vladimir Kartashov, fallecido en el mismo desastre que costó la vida a Sergei Bodrov Jr., en *The Castle* y *Brother*; Pavel Parkhomenko en *War*, *Dead Man's Bluff*, *It Doesn't Hurt* y *Cargo 200*), compositores (Vyacheslav Butusov en *Brother*, *Brother 2* y *War*), diseñadores de vestuario (Nadezhda Vasilyeva en *The Castle*, *Brother*, *Of Freaks and Men*, *Brother 2* y *Cargo 200*; Tatiana Patrakhaltseva en *War*, *Dead Man's Bluff* e *It Doesn't Hurt*), montadores (Marina Lipartiya en *Brother*, *Of Freaks and Men*, *Brother 2* y *War*; Tatiana Kuzmychova en *Dead Man's Bluff*, *It Doesn't Hurt*, *Cargo 200* y *Morphia*), ingenieros de sonido (Maksim Belovolov en *Trofim*, *Brother*, *Of Freaks and Men*, *Brother 2* y *War*; Mikhail Nikolayev en *Dead Man's Bluff*, *It Doesn't Hurt*, *Cargo 200* y *Morphia*), directores de segunda unidad (Marina Lipartiya, muerta también en la nefasta avalancha del Cañón de Karmadon, en *Brother 2* y *War*, Roman Kovalyov en *Cargo 200* y *Morphia*), etc. Igualmente, gusta de rodearse, siempre que puede, por actores con los que ya ha trabajado en varias ocasiones, como en el caso de Víktor Sukhorukov (*Happy Days*, *The Castle*, *Of Freaks and Men*, *Brother 2*, *Dead Man's Bluff*), Igor Shibanov (*The Castle*, *Trofim*, *Brother*, *Of Freaks and Men*), Sergei Makovetsky (*Trofim*, *Of Freaks and Men*, *Brother 2*, *Dead Man's Bluff* e *It Doesn't Hurt*), Svetlana Pismichenko (*The Castle*, *Brother*, *Morphia*), Anzhelika Nevolina (*Happy Days*, *Of Freaks and Men*, *Cargo 200*), el desaparecido Sergei Bodrov Jr. (*Brother*, *Brother 2* y *War*), y ya en menor medida, Nikita Mikhalkov (*Dead Man's Bluff* e *It Doesn't Hurt*), Leonid Bichevin (*Cargo 200* y *Morphia*), Ingeborga Dapkunaite (*War* y *Morphia*), Andrey Panin (*Dead Man's Bluff* y *Morphia*), Aleksei Poluyan (*Brother* y *Cargo 200*), Renata Litvinova (*Dead Man's Bluff* e *It Doesn't Hurt*), Aleksei Serebryakov (*Dead Man's Bluff* y *Cargo 200*) o Dmitriy Dyuzhev (*Dead Man's Bluff* e *It Doesn't Hurt*). Naturalmente, decisivo para cualquier director que pretenda ser autor de pleno derecho, el capítulo de la producción corre siempre a cargo de su propia compañía, CTB, creada junto a su socio, amigo y también director de cine Simon Seli'anov, y en todos y cada uno de sus filmes figura el propio Balabanov como guionista o coguionista, siendo autor también de la idea original, con muy pocas excepciones.

Es evidente que cuando, alguna que otra vez, Balabanov ha «amenazado» con abandonar definitivamente el cine de autor, hay que relativizar, y mucho, el sentido de estas afirmaciones. Tal y como se desprende de las declaraciones citadas más arriba, para el director ruso, el cine «popular» al que se refiere viene simbolizado por nombres como los de Tarantino o Luc Besson, quienes, en realidad, no son para nada representativos del cine comercial al uso en sentido estricto, sino que son parte de esas peculiares personalidades cinematográficas que abordan el ejercicio del cine de género y espectáculo, precisamente, desde perspectivas claramente autorales, que les

distancian positivamente del maremágnum de mediocridad que conforma el verdadero circo del Hollywood actual. Tanto Tarantino como Besson, o como los hermanos Coen, por los que también ha confesado sentir admiración Balabanov, están en esa línea, heredera del Nuevo Hollywood y del cine europeo de género de los años 60 y 70, que combinaba sin aparente esfuerzo la inteligencia con el espectáculo, el entretenimiento con la maestría artística y la narración clásica con la reescritura posmodernista de la misma. Elementos todos bien presentes también en el cine más comercial de nuestro director. Es decir, que cuando Balabanov decide no hacer cine de autor, sigue siendo, obvia y felizmente, un autor de cine.

Es esta una «solución» ideal al problema o dilema del cine ruso. Es posible renunciar al desfasado y hasta peligroso concepto del cineasta como mesías y responsable moral de su público, a la vez que mantener una postura artística, éticamente digna y artísticamente elevada. Es posible crear una industria de producciones espectaculares y filmes de género, respetando al tiempo al espectador y su inteligencia, ofreciéndole productos sofisticados, estéticamente elaborados e intelectualmente decentes. Y a Balabanov parece también serle perfectamente posible pasar de un lado a otro del espejo, no solo sin romperlo, sino llevándose lo que le interesa de una parte a otra. Así, sus filmes más literarios, autorales y artísticamente comprometidos, no carecen en absoluto de atractivos para el público —desde el humor al erotismo, desde la intriga a genuinos *shock values*—, mientras que aquellos más comerciales, diseñados como producto de género y dirigidos a un público amplio, también poseen características cinematográficas netamente autorales que los hacen indispensables para el cinéfilo o cinéfago más exigente —sofisticado estilo visual y sonoro, finales ambiguos, personajes amorales, retrato social, etc.—. Es, en cierta medida, ese mismo modelo francés que tan bien les funciona a nuestros vecinos al otro lado de los Pirineos, y que puede perfectamente asociarse, por citar algunos ejemplos, a nombres ya clásicos como los de Becker, Truffaut, Malle, Chabrol, Tavernier o Deville, pero también a otros más modernos como Beineix, Leconte, Ozon, Marchal, Assayas y, en un nivel más populista pero nada desdeñable e igualmente autoral cuando le apetece, el propio Besson.

Se ha dicho con cierta frecuencia en los últimos tiempos que el cine ruso está a punto de «echarse a perder», en el sentido de dejar de ser un cine de directores —es decir, de autores— para convertirse en un cine de productores. La presión de numerosos sectores, que va de una parte de la crítica de cine a los propios empresarios cinematográficos, del Estado a los distribuidores y exhibidores, para que los cineastas abandonen la posición de estar «por encima» de su público, para crear un tipo de cine más accesible y popular, combatiendo la invasión de Hollywood con sus propias armas, causa alarma también entre otros sectores críticos y cinéfilos, por lo que puede implicar de renuncia a calidades y cualidades artísticas fundamentales, además de a otros signos de identidad característicos y singulares de la propia tradición cinematográfica rusa. En muchas ocasiones, se han malinterpretado, a veces

ingenuamente, a veces puede que deliberadamente, los movimientos fluctuantes que, en este sentido, ofrece la filmografía de Balabanov: «La carrera de Balabanov es indicativa de la marea de cambios que está en camino en la Rusia de los últimos 90. Sus dos primeras películas fueron alucinadas adaptaciones inspiradas lejanamente en Samuel Beckett y Franz Kafka (...) con desafiantes aspiraciones anticomerciales hacia el estatus de Arte Mayor. *Brother*, sin embargo, es esencialmente una película de gánsteres (...) La elección por parte de Balabanov de un material tan agresivamente comercial ejemplifica el cambio de objetivos que críticos de cine y directores como Dondurei, Livnev, y Todorovskii insisten en que los cineastas rusos deben seguir, si quieren que la industria cinematográfica rusa sobreviva»^[63]. Aunque razonable en el momento en que fue hecha, esta suposición, a la larga ha resultado tan injusta como inexacta con respecto al cine de Balabanov —y quizá al cine ruso en general—, sin poder prever que, en el futuro, el mismo director no solo de *Brother*, sino también de su secuela y de *War o Dead Man's Bluff*, también lo sería de *Of Freaks and Men*, *The River*, *Cargo 200* y *Morphia*.

La realidad es que Balabanov, como todo verdadero autor, se resiste a las simplificaciones, y cuando vuelve a ser escogido como ejemplo de un proceso histórico concreto —el surgimiento de un nuevo cine comercial ruso—, contradice esta elección, filmando no aquello que se espera de él, sino lo que a él le apetece filmar. No obstante lo cual, existen suficientes señas de identidad autorales en toda su obra, como para que podamos verla como un todo, cargado de significados. Un todo en el que, probablemente, el elemento unificador principal siga siendo la posición amoral, objetivista y absolutamente distanciada que toma el propio cineasta, con respecto a sus historias y personajes. Aunque suelten un ligero olorillo a desaprobación, resultan así más acertadas las disquisiciones que, respecto a Balabanov, escribiera Birgit Beumers, cuando este ya era autor tanto de *Brother* como de *Of Freaks and Men*: «Las respuestas a la película (*Brother*) son indicativas de la desorientación del público: los hechos en el filme no son condenados por el director, y la audiencia queda en un estado de shock, ante su propia indiferencia, similar a la respuesta al *Pulp Fiction* (USA, 1995) de Tarantino, o más apropiadamente, quizás, al paródico tratamiento del secuestro de Danny Boyle en *A Life Less Ordinary* (UK, 1997), o el asesinato en *Shallow Grave* (UK, 1995). Aquí Balabanov conecta con la corriente general europea, aunque desarrollando un personaje que es muy ruso en las contradicciones y polaridades que alberga en su personalidad y comportamiento»^[64]. En efecto, si nuevamente hay que recurrir a comparaciones con directores fuera de las fronteras de la Federación Rusa, los nombres que vienen siempre a la cabeza, no tanto, como parece sugerir Beumers, por su posicionamiento «amoral» ante la violencia, como por su posicionamiento «autorale» ante la praxis del cine de género, son los de directores que desde dentro del cine comercial explotan y exploran sus posibilidades artísticas e intelectuales, o, si se quiere, desde las fronteras extremas del cine de autor utilizan recursos de género para ampliarlas y ganar en complejidad y, de

paso, en audiencia.

Se mire como se mire, Aleksei Balabanov es un director que, hasta hoy, ha sido capaz de combinar el éxito popular y la categoría artística autoral, consiguiendo mantener siempre pendiente la atención de la crítica y el público, tanto dentro como fuera de su país. La discusión acerca de su inclinación por retratar los aspectos más negativos y oscuros de la sociedad rusa —pero también del hombre universal—, así como su posición de absoluto distanciamiento moral con respecto a sus historias y personajes, no deja de ser, en última instancia, baladí y difícilmente conciliable para aquellos que sustentan la visión del cine —y del arte en general— como instrumento educativo, aleccionador o, en cualquier caso, siempre al servicio de una causa... Y aquellos que, como quien suscribe, consideramos que la obligación del cine —y del arte en general— es, precisamente, ocuparse de aquello que no incumbe a legisladores, profesores, mesías, maestros, políticos o militares. A pesar del tinte especial que le da la nacionalidad de nuestro director, que conlleva el perpetuo sambenito acerca de su responsabilidad para con la construcción nacional rusa, es un debate que acaba por salir de los confines de la propia Rusia, para inscribirse en el desencuentro interminable entre quienes queremos ver el Lado Oscuro, cara a cara, y quienes reniegan del mismo o desearían ignorarlo «en beneficio» de todos. Aquí, no hay más que hablar, y como dice el propio Balabanov, «la gente me odia o me felicita»^[65]. Por lo demás, una y otra vez, en todas sus entrevistas y declaraciones, Balabanov remite a sus películas, a su obra, como única respuesta. No se considera ni un director político, ni un conferenciante. Todo está en sus filmes.



Aleksei Balabanov: «No soy un cineasta político».

Lo cierto es que, tras estas páginas, en las que ha sido inevitable entrar a menudo en la dinámica de las eternas discusiones y polémicas en torno a las posturas nacionalistas, xenófobas, antisemitas, reaccionarias y, al parecer, amorales, de Aleksei Balabanov. En las que la cuestión de su relación y la de su obra con la tradición rusa, con la propia «idea de Rusia», y su ruptura, voluntaria o involuntaria, con el papel tradicional del artista ruso como visionario y guía del pueblo. Donde la

búsqueda de sus influencias, concomitancias, parecidos y diferencias con otros realizadores cinematográficos rusos y/o soviéticos ha sido también inevitable. En las que se han evocado e invocado, a veces supongo que con acierto, a veces seguramente sin él, la literatura y la cultura rusa clásicas, buscando en ellas claves que sirvan para interpretar y disfrutar del cine de Balabanov, y a la inversa. En todas estas páginas, donde, en fin, hemos tratado de trazar, humildemente, un panorama comprensible de la filmografía de nuestro director, y sus posibles e imposibles connotaciones, puede que, como en la tan desgastada metáfora acerca del bosque y los árboles, haya quedado escondido a la vista, aquello que más queríamos mostrar.

Esencialmente, dos cosas.

Una, muy rusa. Que Aleksei Balabanov, con su capacidad singular para fundir tradición y modernidad, nacionalismo y visión universal, género y arte, éxito popular y riesgo creativo, ofrece sin duda una clave ejemplar en la creación de un cine para la nueva Rusia, que, a imagen y semejanza del francés —aunque con determinadas concomitancias también, inevitables y bienvenidas, con ciertas cinematografías asiáticas y orientales—, sea capaz de ofrecer una respuesta coherente y eficaz a la invasión de Hollywood, permaneciendo singular e identificable, a la vez que sin dar la espalda al gran público.

Otra, muy universal. Que, independientemente de sus condiciones particulares como director ruso, marcado por una turbulenta época de cambio, violenta e imprevisible, Aleksei Balabanov ha demostrado ser ya uno de los cineastas más interesantes, personales y dotado de genio de los últimos años, cuya obra y visión cinematográficas están por encima y más allá de fronteras geográficas, ideológicas y culturales. Un autor por derecho propio, con estilo y lenguaje únicos, que todavía puede y debe darnos muchas sorpresas más —por ejemplo, sería espléndido ver el resultado de una fusión Balabanov/Nabokov. Uno de sus proyectos parece ser, precisamente, llevar a la pantalla la novela *Cámara Oscura*, también conocida como *Risa en la oscuridad*, primera elaboración del tema de *Lolita*, publicada por Nabokov en 1932, y filmada ya por Tony Richardson en 1969... A pesar de que los herederos americanos del escritor están poco dispuestos a vender los derechos a un ruso—, para equilibrar así el aburrimiento mortal que Hollywood parece generosamente empeñado en llevar hasta el último rincón del mundo. Y eso, para el amante del cine, es lo que importa.



Un cineasta para la Nueva Rusia, Aleksei
Balabanov.

FILMOGRAFÍA

Egor and Nastya (Egor i Nastya, 1989).

Documental. *Intérpretes:* Egor Belkin, Nastya Poleva. Color. *País:* Unión Soviética.

From the History of the Aerostatics in Russia (O vozдушnom letanii v Rossii, 1990).

Documental. *Diseño de producción:* Sergei Karnet. *País:* Unión Soviética.

Happy Days (Schastlivye dni, 1991).

Guión: Aleksei Balabanov, inspirado en obras de Samuel Beckett. *Productor:* Aleksei German. *Director de fotografía:* Sergei Astakhov. *Diseño de producción:* Sergei Karnet. *Sonido:* Galina Golubeva. *Intérpretes:* Víktor Sukhorukov, Anzhelika Nevolina, Yevgueni Merkuryev, Georgi Tejkh. Blanco y negro. 86 m. *País:* Unión Soviética.

The Castle (Zamok, 1994).

Guión: Aleksei Balabanov, Sergei Seli'anov, según la novela de Franz Kafka. *Productor:* Gennadi Petelin. *Director de fotografía:* Sergei Yurizditsky y Andrei Zhegalov. *Música:* Sergei Kuryokhin. *Montaje:* Tamara Lipartiya. *Diseño de producción:* Vladimir Kartashov. *Diseño de vestuario:* Nadezhda Vasilyeva. *Intérpretes:* Nikolai Stotsky, Svetlana Pismichenko, Anvar Libabov, Víktor Sukorukhov. Color. 120 m. *País:* Rusia/Alemania/Francia.

Trofim (segmento de The Arrival of a Train/Pribytiye poyezda, 1995).

Guión: Aleksei Balabanov y Sergei Seli'anov. *Productor:* Sergei Seli'anov. *Director de fotografía:* Sergei Astakhov. *Montaje:* Tamara Lipartiya. *Diseño de producción:* Sergei Shemyakin. *Sonido:* Maksim Belovolov. *Intérpretes:* Sergei Makovetsky, Zoya Buryak, Semyon Strugachyov, Aleksey Balabanov. Blanco y negro. 25 m. *País:* Rusia.

Brother (Brat, 1997).

Guión: Aleksei Balabanov. *Productor:* Sergei Seli'anov. *Director de fotografía:* Sergei Astakhov. *Música:* Vyacheslav Butusov. *Montaje:* Marina Lipartiya. *Diseño de producción:* Vladimir Kartashov. *Diseño de vestuario:* Nadezhda Vasilyeva. *Sonido:* Maksim Belovolov. *Intérpretes:* Sergei Bodrov Jr., Víktor Sukhorukov, Svetlana Pismichenko, Mariya Zhukova. Color. 99 m. *País:* Rusia.

Of Freaks and Men (Pro urodov i lyudey, 1998).

Guión: Aleksei Balabanov. *Productor:* Oleg Botogov y Sergei Seli'anov. *Director de fotografía:* Sergei Astakhov. *Montaje:* Marina Lipartiya. *Diseño de producción:* Vera Zelinskaya. *Diseño de vestuario:* Nadezhda Vasilyeva. *Sonido:* Maksim Belovolov.

Intérpretes: Sergei Makovetsky, Dinara Drukarova, Anzhelika Nevolina, Víktor Sukhorukov. Color/Blanco y Negro. 97 m. *País:* Rusia.

Brother 2 (*Brat 2*, 2000).

Guión: Aleksei Balabanov. *Productor:* Sergei Seli'anov. *Director de fotografía:* Sergei Astakhov. *Música:* Vyacheslav Butusov. *Montaje:* Marina Lipartiya. *Diseño de producción:* Aleksei Gilyarevsky. *Diseño de vestuario:* Laura Darner, Nadezhda Vasilyeva. *Sonido:* Maksim Belovolov. *Intérpretes:* Sergei Bodrov Jr., Víktor Sukhorukov, Sergei Makovetsky, Dariya Lesnikova. Color. 122 m. *País:* Rusia/Estados Unidos.

War (*Voyna*, 2002).

Guión: Aleksei Balabanov. *Productor:* Sergei Seli'anov. *Director de fotografía:* Sergei Astakhov. *Música:* Vyacheslav Butusov. *Montaje:* Marina Lipartiya. *Diseño de producción:* Pavel Parkhomenko. *Diseño de vestuario:* Tatyana Patrakhaltseva. *Sonido:* Maksim Belovolov. *Intérpretes:* Aleksei Chadov, Ian Kelly, Ingeborga Dapkunaite, Sergei Bodrov Jr. Color. 120 m. *País:* Rusia.

The River (*Reka*, 2002).

Guión: Aleksei Balabanov, Evert Paiazatian, según la novela de Waclaw Sieroszewski. *Productor:* Sergei Seli'anov. *Director de fotografía:* Sergei Astakhov. *Diseño de producción:* Pavel Parkhomenko. *Sonido:* Maksim Belovolov. *Intérpretes:* Tuiara Svinoboeva, Mikhail Skriabin, Anna Flegontova, Vasilii Borisov. Color. 50 m. *País:* Rusia.

The American (2003).

Proyecto sin finalizar.

Dead Man's Bluff / Blind Man's Bluff (*Zhmurki*, 2005).

Guión: Aleksei Balabanov, Stas Mokhnachev. *Productor:* Sergei Seli'ianov. *Productor ejecutivo* Sergei Dolgoshein. *Director de fotografía:* Yevgeni Privin. *Música:* Vyacheslav Butusov. *Montaje:* Tatyana Kuzmichyova. *Diseño de producción:* Pavel Parkhomenko. *Diseño de vestuario:* Tatyana Patrakhaltseva. *Sonido:* Mikahil Nicolayev. *Intérpretes:* Aleksei Panin, Dmitry Dyuzhev, Nikita Mikhalkov, Sergei Makovetsky, Víktor Sukhorukov. Color. 111 m. *País:* Rusia.

It Doesn't Hurt (*Mne ne bolno*, 2006).

Guión: Valeri Mnatsakanov, Aleksei Balabanov (sin acreditar). *Productor:* Sergei Seli'anov. *Productor ejecutivo* Maksim Ukhanov. *Director de fotografía:* Sergei Astakhov. *Música:* Vadim Samoylov. *Montaje:* Tatyana Kuzmichyova. *Diseño de producción:* Pavel Parkhomenko. *Diseño de vestuario:* Tatyana Patrakhaltseva. *Sonido:* Mikhail Nicolayev. Color. 100 m. *País:* Rusia.

Cargo 200 (*Gruz 200*, 2007).

Guión: Aleksei Balabanov. *Productor:* Sergei Seli'anov. *Director de fotografía:* Aleksandr Simonov. *Montaje:* Tatyana Kuzmichyova. *Diseño de producción:* Pavel Parkhomenko. *Diseño de vestuario:* Nadezhda Vasilyeva. *Sonido:* Mikahil Nicolayev. *Intérpretes:* Agniya Kuznetsova, Aleksei Poluyan, Leonid Gromov, Aleksei Serebryakov. Color. 89 m. *País:* Rusia.

Morphia (*Morfiy*, 2008).

Guión: Sergei Bodrov Jr., Aleksei Balabanov (sin acreditar), según la obra de Mikhail Bulgakov. *Productor:* Sergei Seli'anov. *Director de fotografía:* Aleksandr Simonov. *Montaje:* Tatyana Kuzmichyova. *Sonido:* Mikhail Nicolayev. Color. 110 m. *País:* Rusia.

LIBROS SOBRE CINE RUSO Y POST-SOVIÉTICO

(Que incluyen textos o comentarios sobre Balabanov y su cine).

BEUMERS, BIRGIT (Ed.): *Russia on Reels. The Russian Idea in Post-Soviet Cinema*. I. B. Tauris. London/New York, 1999.

BEUMERS, BIRGIT (Ed.): *The Cinema of Russia and the Former Soviet Union (24 Frames)*. Wallflower Press, 2006.

CONDEE, NANCY: *The Imperial Trace: Recent Russian Cinema*. Oxford University Press, 2009.

FARADAY, GEORGE: *Revolt of the Filmmakers. The Struggle for Artistic Autonomy and the Fall of the Soviet Film Industry*. The Pennsylvania State University Press, 2000.

GILLESPIE, DAVID: *Russian Cinema*. Paerson Education. London, 2002.

HASHAMOVA, YANA: *Pride and Panic: Russian Imagination of the West in Post-Soviet Film*. Intellect. Bristol/Chicago, 2007.

LAWTON, ANNA: *Before the Fall: Soviet Cinema in the Gorbachev Years*. New Academia Publishing. LLC, 2007.

LAWTON, ANNA: *Imaging Russia 2000. Film and Facts*. New Academia Publishing. Washington D. C., 2004.

NORRIS, STEPHEN M, y TORLONE, ZARA M. (Eds.): *Insiders and Outsiders in Russian Cinema*. Indiana University Press, 2008.

TAYLOR, RICHARD, WOOD, NANCY, GRAFFY, JULIAN, y IORDANOVA, GINA: *The BFI Companion to Eastern Europe and Russian Cinema*. British Film Institute. London, 2000.

ESTUDIOS CULTURALES

(Que incluyen textos o referencias al cine de Balabanov).

BARKER, ADELE MARIE (Ed.): *Consuming Russia. Popular Culture, Sex, and Society Since Gorbachev*. Duke University Press. Durham/London, 1999.

RAMET, SABRINA P., y CRNKOVIC, GORDANA P. (Eds.): *Kazaam! Splat! Ploof! The American Impact on European Popular Culture Since 1945*. Bowman & Littlefield Publishers, Inc. New York/Oxford, 2003.

ALGUNOS LIBROS SOBRE LA RUSIA ACTUAL

HOFFMAN, DAVID E.: *Los oligarcas: poder y dinero en la nueva Rusia*. Grijalbo Mondadori. Barcelona, 2003.

MEDVEDEV, ROY: *La Rusia post-soviética*. Paidós Ibérica. Barcelona, 2004.

POCH-DE-FELIU, RAFAEL: *La gran transición: Rusia, 1985-2002*. Crítica. Barcelona, 2003.

SERVICE, ROBERT: *Rusia, experimento con un pueblo*. Siglo XXI. Madrid, 2005.

TAIBO, CARLOS: *Rusia en la era de Putin*. Los libros de la catarata. Madrid, 2006.

OTROS LIBROS CONSULTADOS

BULGAKOV, MIKHAIL: *Morfina*. Anagrama. Barcelona, 1991

EHRENBURG, ILIA: *Fábrica de sueños*. Júcar. Gijón, 1989.

EISENSTEIN, SERGEI M.: *Memorias inmorales. Autobiografía*. Javier Vergara. Buenos Aires/Madrid, 1987.

LOSILLA, CARLOS, y MONTERDE, JOSÉ ENRIQUE (Eds.): *Vientos del Este. Los nuevos cines en los países socialistas europeos 1955-1975*. Festival Internacional de Cine de Gijón/Ediciones de la Filmoteca. Valencia, 2006.

RIPELLINO, ANGELO MARIA: *Sobre literatura rusa. Itinerario a lo maravilloso*. Barral. Barcelona, 1970.

AA. VV.: *Historia general del cine. Volumen XI. Nuevos Cines (años 60)*. Ed. Cátedra. Madrid, 1995.

ARTÍCULOS

BRANDON, JAMES: Brother, *Enjoy your Hypermodernity! Connections between Gilles Lipovetsky's Hypermodern Times and post-Soviet Russian Cinema*. Paper presented at the annual meeting of the NCA 93rd Annual Convention, TBA, Chicago, IL, Nov 15, 2007 <Not Available>. 2009-05-23
www.allacademic.com/meta/p189494_index.html

CONDEE, NANCY: *The Death of Russian Cinema, or Sochi: Russia's Last Resort*.
www.stanford.edu

DONDUREYI, DANIIL, y VENGER, NATALIA: *Russian Film Industry 2001-2006*. CTC Media. Open Russian Film Festival «Kinotavr». www.obs.coe.int/oea

DE VITA, PABLO: *Un director por descubrir Alexei Balabanov*. ElCine.ws.
www.elcine.ws

GRAHAM, SETH: *Two Decades of Post-Soviet Cinema: Taking Stock of Our Stocktaking*. KinoKultura. New Russian Cinema. 13, Jul. 08. www.kinocultura.com

GALETSKI, KIRILL: *Five most influential players in Russia's film industry*. The Hollywood Reporter. Wednesday, May, 14, 2008.

GUREVICH, DAVID: *Russian Film, What Was and What Is. A Report from Russian Film Festivals in New York City*. Images: A Journal of Film and Popular Culture.
www.imagesjournal.com

HORTON, ANDREW JAMES: *Lynch Pin? The imagery of Aleksey Balabanov*. Central Europe Review. Vol. 2, No. 18, 9, Mayo, 2000. www.ce-review.org

OSBORN, ANDREW: *From Russia, Without Love: New Movie Slams Soviet Union*.

The Wall Street Journal/Europe Digital Network. Thursday, June 21, 2007.
www.europe.wsj.com

RAMPTON, VANESSA: *'Are You Gangsters?' 'No, We're Russians': The Brother Films and the Question of National Identity in Russia*. eSharp, Special Issue: Reaction and Reinvention: Changing Times in Central and Eastern Europe (2008), pp. 49-68. www.gla.ac.uk/esharp

ZARMVENIUS: *Construction of gender and family in Russian mobster films*. <http://everything2.com/>

ENTREVISTAS

BEEKMAN, BOR: *La gente me odia o me felicita*. Aleksei Balabanov en *Morphia*. Entrevista. CINEMA.NL Doet Verslag Van IFFR 2009 (Festival Internacional de Cine de Róterdam). www.filmfestivalrotterdam.com

EVERS, LOES: *Esto no es acerca de las drogas*. Entrevista con el director ruso Aleksey Balabanov. Pluk de nacht. 6th Open Air Film Festival Amsterdam. www.plukdenacht.nl/

RIZOV, VADIM: *Cargo 200*. Director Alexei Balabanov, Interview. SpoutBlog. www.blog.spout.com/



Jesús Palacios Trigo (Madrid, 1964) es un escritor y crítico de cine español. Comenzó su andadura de la mano de su padre, Joaquín Palacios, con él realizó sus primeros fanzines. Ha colaborado como crítico en publicaciones como Fotogramas, Nosferatu, El Cultural, El Mundo o La Razón. También ha colaborado en distintos festivales de cine.

Ha editado diversas antologías literarias de género fantástico, terror y serie negra. Entre los numerosos libros que ha publicado se pueden destacar los títulos Satán en Hollywood, Psychokillers o la videoguía Planeta Zombi.

NOTAS

[1] Dondureyi, Daniil, y Venger, Natalia: *Russian Film Industry 2001-2006*. CTC Media. Open Russian Film Festival «Kinotavr». <<

[2] Shakirov, Mumin: *Filming Russia*. En Russia Profile.org. 26, junio, 2007. <<

[3] Mikhalkov, Nikita: *The Function of a National Cinema*. Recogido en Beumers, Birgit (Ed.): «Russia on Reels. The Russian Idea in Post-Soviet Cinema». I. B. Tauris Publishers. London-New York, 1999. <<

[4] Beumers, Birgit, *Introduction* a «Russia on Reels». Íd. Op. Cit. Pág. 1. <<

[5] Markus, Sasa: *Por qué en el Este fue distinto: rasgos comunes, hechos diferenciales*. En Losilla, Carlos, y Monterde, José Enrique: *Vientos del Este. Los nuevos cines en los países socialistas europeos 1955-1975*. Festival Internacional de Cine de Gijón/Filmoteca de Valencia, 2006. Pág. 32. <<

[6] Citado en Horton, Andrew James: Lynch Pin? The imagery of Aleksei Balabanov. Central Europe Review (ce-review.org) vol. 2, No. 18. 9, Mayo, 2000. <<

[7] Declaraciones a Rizov, Vadim: Cargo 200 Director Alexei Balabanov, Interview. En SpoutBlog. www.blog.spout.com/ <<

[8] Aleksei German, antiguo mentor de Balabanov, le ha repudiado y acusado de popularizar ideas xenófobas y antisemitas. Rampton, Vanessa: 'Are you gangsters?' 'No, We're Russians': The Brother Films and the Question of National Identity in Russia. eSharp, Special Issue: Reaction and Reinvention: Changing Times in Central and Eastern Europe (2008), págs. 49-68. <<

[9] *Ciudadano X* (*Citizen X*. Chris Gerolmo, 1995), un telefilme estrenado en salas cinematográficas en nuestro país, y *Evilenko* (David Grieco, 2004). <<

[10] Ver Service, Robert: *Rusia, experimento con un pueblo*. Siglo XXI. Madrid, 2002.
Pág. 368. <<

[11] Service, Robert: Íd. Op.Cit. Pág. 296. <<

[12] Nepomnyashchy, Catharine, Theimer: *Markets, Mirrors, and Mayhem: Aleksandra Marinina and the Rise of the New Russian Detektiv*. En Barker, Adele Marie (Ed.): *Consuming Russia. Popular Culture, Sex, and Society Since Gorbachev*. Duke University Press. Durham. London, 1999. Pág. 166. <<

[13] Service, Robert: Íd. Op. Cit. Pág. 297. <<

[14] Service, Robert: Íd. Op. Cit. Pág. 349. <<

[15] Taibo, Carlos: *Rusia en la era de Putin*. Catarata. Madrid, 2006. Pág. 181. <<

[16] Tsyrukun, Nina: *Tinkling Symbols: Fragmented Society Fragmented Cinema?* En Beumers, Birgit (Ed.), Íd. Op. Cit. Pág. 60 <<

[17] Service, Robert: Íd. Op. Cit. Pág. 296. <<

[18] Cit. en Rampton, Vanessa: Íd. Op. Cit. <<

[19] Rampton, Vanessa. Íd. Op. Cit. <<

[20] Horton, Andrew James: Íd. Op. Cit. <<

[21] Beumers, Birgit: *To Moscow! To Moscow? The Russian Hero and the Loss of the Centre*. En Beumers, Birgit (Ed.): *Íd. Op. Cit.* Pág. 86. <<

[22] Beumers, Birgit: *To Moscow!*... En Beumers, Birgit (Ed.): Íd. Op. Cit. Págs. 86-87. <<

[23] Markus, Sasa: Íd. Op. Cit. En Losilla, Carlos, y Monterde, José Enrique: Íd. Op. Cit. Pág. 17. <<

[24] Service, Robert: Íd. Op. Cit. Págs. 377-378. <<

[25] Service, Robert. Íd. Op. Cit. Pág. 349. <<

[26] Eagle, Herbert J.: *Appropriation of the American Gangster Film and the Transition to the Capitalism. Poland's Dogs and Russia's Brother*. En Ramet, Sabrina P., y Crnkovic, Gordana P. (Eds.): «Kazaaam! Splat! Ploof! The American Impact on European Popular Culture Since 1945». Rowman & Littlefield Pub. Inc. Oxford, 2003. Págs. 127-147. <<

[27] Service, Robert. Íd. Op. Cit. Pág. 384. <<

[28] Citado en Graham, Seth: *Two Decades of Post-Soviet Cinema: Taking Stock of Our Stocktaking*. En KinoKultura. New Russian Cinema, 13, Julio, 2008. <<

[29] Rampton, Vanessa: Íd. Op. Cit. <<

[30] Rampton, Vanessa: Íd. Op. Cit. <<

[31] Citado en Seckler, Dawn: *Aleksei Balabanov, Dead Man's Bluff* [Zhmurki] (2005). En KinoKultura. New Russian Cinema. 09, 10, 2005. <<

[32] Beekman, Bor, entrevista a Aleksei Balabanov, en CINEMA.NL, Enero, 29, 2009. <<

[33] Rampton, Vanessa: Ídem. Op. Cit. <<

[34] Citado en: Grilla Final del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, 2008. Pág. 7. <<

[35] Horton, Andrew James: *War, what is it good for?* En *Kinoeye*. Vol. 2, N.º 2, 21, Enero, 2002. <<

[36] Lavrentiev, Sergei: *Aleksei Balabanov: War (Voina, 2002)*, en KinoKultura, New Russian Cinema, 02, 03. <<

[37] Lavrentiev, Sergei: Íd. Op. Cit. <<

[38] Service, Robert: Íd. Op. Cit. Pág. 182. <<

[39] ??? <<

[40] Sabonis-Chafee, Theresa: *Communism as Kitsch*, en Barker, Adele Marie (Ed.):
Íd. Op. Cit. Pág. 378. <<

[41] Citado en Osborn, Andrew: *From Russia, Without Love: New Movie Slams Soviet Union*. En The Wall Street Journal, Digital Network/Europe. Jueves, 21 de junio, 2007. <<

[42] Taibo, Carlos: Íd. Op. Cit. Pág. 73. <<

[43] Osborn, Andrew: Íd. Op. Cit. <<

[44] Service, Robert: Íd. Op. Cit. <<

[45] Eikhenbaum, Boris: *Literature and Cinema*. Citado en Gillespie, David: *New Versions of Old Classics: Recent Cinematic Interpretations of Russian Literature*. Incluido en Beumers, Birgit (Ed.): Íd. Op. Cit. Pág. 114. <<

[46] Eisenstein, Sergei M.: *Memorias inmorales. Autobiografía*. Javier Vergara Editor. Buenos Aires, 1987. Pág. 298. <<

[47] Horton, Andrew J.: *No More Childhood. Aleksei Balabanov's Schastlivye dni*. En *Central Europe Review*. Vol. 2, n.º 2, 17, Enero, 2000. <<

[48] Citado en Faraday, George: *Revolt of the Filmmakers. The Struggle for Artistic Autonomy and the Fall of the Soviet Film Industry*. Pennsylvania State University Press, 2000. Pág. 168. <<

[49] Faraday, Georges. Íd. Op. Cit. Pág. 169. <<

[50] Ripellino, Angelo Maria: *El San Petersburgo de Bieli: un poema de sombras*. En «Sobre literatura rusa. Itinerario a lo maravilloso». Barral Editores. Barcelona, 1970. Pág. 203. <<

[51] Goldschmidt, Paul W.: *Pornography in Russia*. Incluido en Barker, Adele Marie (Ed.): Íd. Op. Cit. Pág. 319. <<

[52] Beumers, Birgit: *To Moscow!...* En Beumers, Birgit (Ed.): Íd. Op. Cit. Pág. 86.

<<

[53] Lawton, Anna: *Imaging Russia 2000. Film and Facts*. New Academia Publishing. Washington D. C., 2004. Págs. 205-206. <<

[54] Romney, Jonathan: *Of Freaks and Men*. «Sight & Sound». Mayo, 2000. <<

[55] Gillespie, David: *New Versions of Old Classics: Recent Cinematic Interpretations of Russian Literature*. En Beumers, Birgit (Ed.): *Íd. Op. Cit.* Pág. 124. <<

[56] Osborn, Andrew: Íd. Op. Cit. <<

[57] Salazkina, Masha: *Aleksei Balabanov: Morphia* (Morfii, 2008). KinoKultura. New Russian Cinema n.º 25, 12, Julio, 2009. <<

[58] Vease: Kovalov, Oleg: *The Russian Idea: Sinopsis for a Screenplay*. En Beumers, Birgit (Ed.): Íd. Op. Cit. Págs. 12 a la 21. <<

[59] Beumers, Birgit: *To Moscow!...* En Beumers, Birgit (Ed.): Íd. Op. Cit. Pág. 86. <<

[60] Ehrenburg, Ilya: *Fábrica de sueños*. Júcar. Gijón, 1989. Pág. 255. <<

[61] Declaraciones a Faraday, George: Íd. Op. Cit. Pág. 168. <<

[62] Faraday, George: Íd. Op. Cit. Pág. 169. <<

[63] Larsen, Susan: *New Russian Cinema of Reconciliation*. En Barker, Adele Marie (Ed.): Íd. Op. Cit. Pág. 196. <<

[64] Beumers, Birgit: *To Moscow!*. En Beumers, Birgit (Ed.): Íd. Op. Cit. Pág. 87. <<

[65] Declaraciones a Beekman, Bor: Íd. Op. Cit. <<