



ALEKSEI BALABANOV

CINE PARA LA NUEVA RUSIA

Jesús Palacios



Festival Internacional
de Cine de Gijón

Ensayo sobre el director ruso Aleksei Balabanov (25/II/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.

PRÓLOGO

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 es-

pañola, 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 «autor» 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.

CAPÍTULO 1

¿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 estadounidenses, 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