

REALISMO GROTESCO EN EL CINE POSTSOVIÉTICO Y SU PERSPECTIVA PLURALISTA DE LA IDENTIDAD NACIONAL RUSA

51

GROTESQUE REALISM IN POSTSOVIETIC CINEMA AND ITS PLURALISTIC PERSPECTIVE
OF RUSSIAN NATIONAL IDENTITY

Anna Borisova
Universidad de Murcia (España)

Recibido: 5 de septiembre de 2018

Aceptado: 19 de septiembre de 2018

Resumen:

La transición cultural provocada por las políticas de Perestroika enfrentó el pueblo ruso a la tarea de replantear su identidad nacional basada hasta entonces en la ideología soviética. El presente estudio ofrece una aproximación interdisciplinar a la tendencia cinematográfica que surge en este contexto como heredera del género literario "realismo grotesco". El análisis de su discurso fílmico revela su apuesta por un modelo de subjetivación basado en el diálogo entre los enfoques vitales plurales inherentes a la sociedad actual, ofreciendo alternativa a la unificación nacionalista.

Palabras clave: *Realismo grotesco, cine ruso, época postsoviética, identidad nacional*

Abstract:

The cultural transition caused by the Perestroika's policies confronted the Russian people with the task of rethinking their national identity based until then on Soviet ideology. The present study offers an interdisciplinary approach to the cinematographic tendency that arises in this context as heir to the literary genre "grotesque realism". The analysis of his filmic discourse reveals his commitment to a model of subjectivation based on the dialogue between the plural vital focuses inherent in today's society, offering an alternative to nationalist unification.

Keywords: *Grotesque realism, Russian cinema, post-Soviet era, national identity*

* * * * *

1. Introducción

Durante más de siete décadas de la existencia de Unión Soviética el hermetismo y la rigidez del régimen totalitario condicionaron la construcción de una ciudadanía pasiva, sumisa, cuya identidad cultural se formó sobre la base de los ideales promovidos por la propaganda comunista. Ser ciudadano de URSS tenía un significado muy concreto, impuesto por el gobierno y reforzado por la producción cultural. Así, por ejemplo, el *Diccionario del Comunismo Científico* recalca los siguientes rasgos del individuo soviético: “fidelidad a las ideas del comunismo, colectivismo e internacionalismo, alta responsabilidad social, actitud creativa hacia el trabajo, aspiración a la superación personal, humanismo en las relaciones con otras personas, alta cultura de la conducta, intolerancia hacia los defectos personales”¹. En la práctica estas cualidades debían promover actitudes como el rechazo a cualquier expresión de duda acerca de las ideas del partido dirigente, la predisposición a poner el bien común por encima de los intereses individuales, a poner la existencia de uno y sus pertenencias personales al servicio del Estado sin cuestionar sus métodos, etc. Asimismo, en las relaciones sociales ningún asunto podía considerarse privado, sobre todo si lo sucedido iba en contra de los valores soviéticos: en tal caso debía presentarse a juicio de los ciudadanos. Los valores nacionales inamovibles proporcionaban referencias sólidas para la autodefinición, menguando la capacidad del pensamiento crítico y juicio libre del pueblo ruso. Estos ideales fueron difundidos a través de los múltiples medios al servicio de la propaganda, incluido el cine. Con el fin de promocionar el estilo de vida soviético cualquier mención de los temas como prostitución, drogadicción, criminalidad, que se consideraban como lastres del capitalismo, se eliminaba de las películas. Sus protagonistas se presentaban como ejemplos que imitar en el camino hacia la construcción de la sociedad justa, y sus enemigos siempre eran derrotados al final del filme.

En la década de los 80 del siglo pasado las políticas de *Perestroika*, promovidas por Mijail Gorbachev, dieron impulso a la profunda transformación en los niveles político, económico, social y cultural. Las fronteras, antes impermeables para cualquier influencia occidental, se abrieron con la intención de unirse a la globalización mundial. Las políticas de *Glasnost* (Apertura) proclamaban la libertad de expresión permitiendo sacar a la luz los crímenes y las injusticias cometidas por los dirigentes de la URSS a lo largo de su historia, y los problemas sociales que azotaban el país. En estas condiciones la población vio tambalearse los pilares de la identidad nacional rusa, obligada a reconsiderar el paradigma de vida soviética, arraigado en la consciencia de los ciudadanos, desde la perspectiva de las nuevas posibilidades a su alcance. El acceso a la cultura occidental dio pie al replanteamiento de los valores existenciales. En el país, donde durante décadas la propiedad privada fue percibida como la enfermedad del capitalismo, surgieron los modelos de éxito basados en la acumulación de bienes. Asimismo, se dio impulso a la individualización de la sociedad. La felicidad y el disfrute personal se convirtieron en los principales objetivos en la vida.

Otro golpe a la ya endeble estructura de la autodefinición de la nación rusa supuso la desintegración de la Unión Soviética al inicio de los años 90 y el nacimiento del nuevo Estado democrático. Esta liberación tan esperada derivó en la demonización del pasado comunista y, con ello, la desestimación del patrimonio cultural soviético, renegando de

¹ RUMYANCEV, Aleksei Matveevich (ed.), *Diccionario del comunismo científico*, Moscú, Editorial de la literatura política, 1983 (4 ed.). En: <<http://www.tapemark.narod.ru/kommunizm/089.html>> (Fecha de consulta: 07/09/2018). Traducción de la autora.

los cánones y las normas impuestas a la producción artística por el régimen anterior. En ausencia de los referentes de identificación nacional válidos, la sociedad intentó adoptar los modelos de subjetivación occidentales. Sin embargo, las generaciones de los ciudadanos rusos adoctrinadas en los ideales soviéticos eran incapaces de desprenderse completamente de los conceptos arraigados. La situación se agravó debido a la profunda crisis económica que azotaba el país dejando a la mayor parte de su población bajo el umbral de la pobreza. En estas condiciones la criminalidad crecía exponencialmente. El pueblo ruso se concentraba en sobrevivir, comenzando a dudar del rumbo tomado. Como consecuencia, durante los años 90 reinaba en Rusia la confusión identitaria a la que la esfera cultural intentaba dar solución.

Así, la industria cinematográfica reflejó los procesos descritos, primeramente, sumiéndose en la contemplación de la desolación social generalizada a través del género de la *chernukha* -el portador de la denuncia social, derecho que fue negado al pueblo ruso durante la época totalitaria. Seguidamente, una vez desmantelado el mito soviético, el cine intentó trazar nuevas vías de la autodefinición nacional. En este sentido, algunos directores se decantaron por la occidentalización de la cultura rusa, otros trataron de recuperar los dogmas del periodo zarista en la búsqueda de la misteriosa alma rusa. Incluso hubo quienes se sumieron en la profunda nostalgia por la seguridad de los tiempos soviéticos. Sin embargo, nunca se perdió la esperanza de recuperar la unicidad identitaria del pueblo bajo nuevos o viejos postulados nacionalistas. En este contexto surgieron una serie de filmes, cuya narrativa los posicionó como herederos del género literario denominado “realismo grotesco”. Su discurso, que oscila entre la ironía y el drama, refleja el rechazo hacia los planteamientos esencialistas de subjetivación nacional, presentando una perspectiva alternativa de carácter pluralista.

En el presente estudio realizamos una aproximación al modo en que directores como Vladimir Khotinenko y Alexandr Rogozhkin adoptaron el género mencionado con el fin de mostrar una nueva vía en el desarrollo identitario del pueblo ruso. Para ellos no existe la posibilidad de trazar un único camino de subjetivación nacional en un mundo agitado por los cambios irreversibles e imparables. Sólo tiene sentido buscar los puntos de convergencia entre los enfoques plurales dejando florecer la diversidad como fuente de innovación social constante. Con el ejemplo de películas como *Musulmán* (Khotinenko, 1995), *Las particularidades de la caza nacional* (Rogozhkin, 1995), *Las particularidades de la pesca nacional* (Rogozhkin, 1998) y *Cuckoo* (Rogozhkin, 2002), analizaremos la evolución del discurso fílmico inscrito en el realismo grotesco y la manera en que éste dialoga con la realidad social y política del momento. Asimismo, nos detendremos en las razones del declive de esta tendencia en el cine ruso a finales de siglo XX, entre las cuales destaca la consolidación de las aspiraciones imperialistas del gobierno del país.

2. Metodología

El presente estudio requiere una aproximación metodológica interdisciplinaria, ya que se ubica en la frontera entre varios campos de conocimiento. Primeramente, nos adentramos en el ámbito literario para poder ofrecer una clara definición y establecer las principales características del género denominado “realismo grotesco” analizado en profundidad por Mijail Bajtín. Con el fin de demostrar la pertinencia de la tradición carnavalesca a la que se vincula el género mencionado como reflejo irónico del mundo contemporáneo, trazamos paralelos entre los planteamientos de Bajtín y las reflexiones

del famoso sociólogo Zygmunt Bauman acerca de la concepción de la vida actual como juego. Seguidamente, basándonos en las investigaciones de Alexander Prokhorov, Daria Kabanova, Stephen Norris, Gerald Mccausland, Dmitrii Bykov, entre otros, conformamos fundamentos teóricos de nuestro estudio, en relación a las ideas nacionalistas en el arte cinematográfico ruso en la época postsoviética. En este sentido, el trabajo de Prokhorov nos sirve como punto de partida para extrapolar los rasgos distintivos del realismo grotesco de la literatura al ámbito del cine. No obstante, cuestionamos sus argumentos para la selección de determinadas obras como representativas de esta vertiente fílmica. En este sentido, ampliamos la lista de los filmes propuesta por Prokhorov para analizarlos siguiendo los métodos interpretativo e instrumental². El primero, en nuestro caso, tiene un carácter semiótico, ya que se centra en el enunciado cinematográfico y su estructura en vez de sus aspectos estéticos. El estudio instrumental se realiza desde la perspectiva ideológica, trazando paralelos entre el significado del contenido fílmico y el contexto social en el cual se integra su discurso.

El acceso a los referentes fílmicos se realizó a través de los canales oficiales de la *Compañía cinematográfica CTB*, *Mosfilm* y *Lenfilm* en *Youtube*. Se crearon las fichas descriptivas de cada una de las obras visualizadas para su análisis interpretativo sobre la base de los criterios de pertenencia al género de realismo grotesco definidos por Bajtín (el discurso dramático con un toque de ironía, el estilo vinculado a la tradición carnavalesca, tanto en la puesta en escena como en la construcción de los personajes, el concepto de la degradación unido a la evolución, etc.). De esta manera, seleccionamos cuatro filmes que cumplen los requisitos marcados, entre ellos *Musulmán* (1995) de Vladimir Khotinenko, *Las particularidades de la caza nacional* (1995), *Las particularidades de la pesca nacional* (1998) y *Cuckoo* (2002) de Alexandr Rogozhkin. Proseguimos con el estudio instrumental de su contenido con el fin de establecer la presencia y el carácter del discurso acerca de la identidad nacional rusa.

En virtud de lo expuesto, la presente investigación se ajusta al método cualitativo, ya que parte del análisis hipotético-deductivo de las fuentes bibliográficas y audiovisuales vinculadas al tema del estudio. Es importante mencionar que la mayoría de las publicaciones estudiadas sólo están disponibles en ruso o inglés. Por consiguiente, la labor de su traducción para su posterior citación en el texto del artículo fue asumida por la propia autora. La utilización de las fuentes bibliográficas tanto de origen ruso como occidental proporciona una visión más amplia, objetiva y contrastada sobre la cuestión.

Asimismo, nuestra propia experiencia como testigo de la transición cultural rusa acontecida a raíz de la *Perestroika* sirve de inspiración para la presente aportación.

3. Discusión

3.1. Realismo grotesco

El término “realismo grotesco” fue acuñado por Mijail Bajtín³ en referencia al género de literatura medieval y renacentista que guarda sus raíces en la cultura cómica popular y la

² ZAVALA, Lauro, “El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica”. *Revista Casa del Tiempo*, Vol. 4, núm. 30, 2010, pp. 65-68.

³ BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.

tradición carnavalesca. Según este autor, la principal característica de esta categoría literaria “*es la degradación, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto*”⁴.

Bajtín destaca que el rito del carnaval a lo largo de los siglos configuró una cosmovisión “*unitaria, pero compleja del pueblo*”⁵, alternativa a las rígidas normas de vida dictadas por la Iglesia. Lo describe como una vía de escape a las condiciones duras de existencia, un espacio simbólico abierto a lo nuevo, a lo contradictorio y lo inesperado. A los dogmas religiosos, que pretenden ser inamovibles, se opone el carácter activo, espontáneo y dinámico de las expresiones populares, que rechazan la búsqueda de perfección o inmortalidad como objetivo existencial. Celebran la corporeidad como parte universal de la experiencia vital. Se trata de una suerte de parodia de la vida cotidiana que, sin embargo, no tiene connotaciones negativas, sino que se burla con el fin de contribuir a la reelaboración, renovación del mundo. Bajtín señala que la risa popular provocada por un festejo carnavalesco “*expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen*”⁶. De esta manera, el carnaval celebra la vida cambiante, su evolución constante, la ausencia de las verdades definitivas o referentes sólidos.

En definitiva, entre las principales características del realismo grotesco en la literatura Bajtín destaca el tono burlesco de la narrativa, la exageración de los rasgos de personajes y de situaciones, el desplazamiento de la perspectiva del relato hacia el Otro (cambio de papeles siguiendo la tradición carnavalesca) y la degradación de los personajes con el consiguiente énfasis en sus pulsiones carnales e intereses materiales. Asimismo, las obras que se adscriben a este género suelen incidir en el carácter impredecible del destino, que puede dar un giro inesperado en cualquier momento. La idea central consiste en que, teniendo en cuenta que nuestra suerte puede cambiar en un instante, hay que disfrutar de la vida aquí y ahora.

Es importante mencionar que, desde sus orígenes, el carnaval, como acción popular cercana a la representación teatral, pero carente de escenario o separación entre el público y los actores, se encontraba anclado entre el arte y la vida. Asimismo, los personajes más característicos de la cultura cómica medieval eran los bufones. Ellos, en cierta manera, llegaron a traspasar los límites entre el carnaval y la vida cotidiana, permaneciendo en el imaginario colectivo como acompañantes de los reyes y la aristocracia. En este sentido, no interpretaban un papel mientras duraba la obra, sino que vivían en él, se convertían en uno con su personaje situándose en el umbral entre el arte y la vida, entre lo ideal y lo real. Al hilo de ello, Bajtín afirma que:

durante el carnaval es la vida misma la que juega e interpreta (sin escenario, sin tablado, sin actores, sin espectadores, es decir sin los atributos específicos de todo espectáculo teatral) su propio renacimiento y renovación sobre la base de mejores principios. Aquí la forma efectiva de la vida es al mismo tiempo su forma ideal resucitada. [...] En suma, [...] durante cierto tiempo el juego se transforma en vida real. Esta es la naturaleza específica del carnaval, su modo particular de existencia. El carnaval es la segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa⁷.

⁴ BAJTIN, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*..., p. 20.

⁵ BAJTIN, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*..., p. 12.

⁶ BAJTIN, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*..., p. 14.

⁷ BAJTIN, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*..., p. 10.

De modo que el juego se presenta para Bajtín como la esencia de la cultura carnavalesca, el elemento que le confiere su carácter ameno y a la vez efímero. Este argumento se conecta con el razonamiento de Zygmunt Bauman⁸ sobre la vida moderna vista como una sucesión de partidas en las cuales los jugadores deben mostrar su aptitud para adoptar las estrategias adecuadas con el fin de aumentar las posibilidades de ganar y minimizar los riesgos. En un mundo así, “*nada es plenamente predecible y controlable, pero nada es tampoco totalmente inmutable e irrevocable*”⁹. El juego fluye y los jugadores se definen a sí mismos por la suerte que les ha tocado en ese momento. Cualquier medio es bueno para ganar, ya que el hecho de que “*esto es solo un juego [...] absuelve a la conciencia por falta de escrúpulos*”¹⁰. Una vez terminada la partida, todo comienza de cero, sin remordimientos ni rencores, porque perder no condiciona el final de las próximas jugadas. La metáfora que elige Bauman refleja a la perfección la existencia del sujeto contemporáneo inmerso en un entorno mutable. Su identidad fragmentada y carente de anclajes se asemeja a un *puzzle* que tiene infinidad de combinaciones posibles, ya que debe adaptarse a las circunstancias cambiantes. En un mundo que se transforma rápidamente, enfrentarse a los desafíos de la vida, como si de aventuras o juego se tratara, puede ser la única alternativa para conservar la cordura. De esta manera, el discurso del realismo grotesco cobra un renovado sentido en el contexto actual a través de los argumentos presentados por Bauman. Asimismo, no es de extrañar que algunos recursos que explota este género fuesen extrapolados a la narrativa cinematográfica en la época postsoviética con sus drásticos cambios en los ámbitos cultural, político, social, ideológico y económico. Profundizaremos en el modo en que se adaptan los principios del realismo grotesco al discurso fílmico en el siguiente apartado.

3.2. Realismo grotesco en el cine postsoviético

Como hemos mencionado anteriormente, la disolución de URSS desencadenó una profunda crisis en el ámbito de la autodefinición nacional rusa. El sujeto soviético se concebía como una diminuta pieza en la enorme máquina del Estado comunista, un ser sumiso al poder, aunque activo y responsable en la vida social. Debía carecer de aspiraciones personales, priorizando siempre el beneficio colectivo. Desde luego era imposible que la totalidad de la población se ajustara a este ideal, pero el mecanismo de propaganda se esforzaba por educar al pueblo en los valores definidos. Como consecuencia, lo que contaba era la identidad colectiva, siempre en detrimento de la individual.

La caída del régimen totalitario y el consiguiente rechazo de su rígida ideología dejaron un enorme vacío en cuanto a los referencias para la construcción identitaria del pueblo. El primer paso hacia la conformación del nuevo sentido del ser “ruso” consistió en desmantelar el mito soviético. En el ámbito cinematográfico, el género de la *chernukha* se ocupó de reflejar las problemáticas sociales presentes en el país, pero veladas antes por la censura. La total negación de la existencia de delincuencia, prostitución o drogadicción de antaño dio lugar a su representación obsesiva en los filmes del

⁸ BAUMAN, Zygmunt, “De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad”, en HALL, Stuart *et al.* (coord.), *Cuestiones de la identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 2011, pp. 40-68.

⁹ BAUMAN, “De peregrino a turista...”, p. 62.

¹⁰ BAUMAN, “De peregrino a turista...”, p. 63.

momento¹¹. Las películas de *chernukha* presentaban un panorama desolador de un pueblo desencantado por los ideales del comunismo, pero incapaz de superar su herencia en ausencia de otros referentes morales y éticos válidos. Los finales de estas obras no ofrecían ni un atisbo de esperanza para el futuro, necesaria para empezar a construir una sociedad renovada.

Por consiguiente, el enfoque pesimista de la *chernukha* condicionó el declive de este género, predominante en el cine ruso durante casi una década. A mediados de los 90, en los círculos cinematográficos empezó a discutirse la necesidad de volver a crear obras capaces de entretener e inducir valores positivos al individuo. En consecuencia, a caballo entre las dos tendencias, aparecieron los filmes que, aparte de revelar los problemas existentes, vislumbraban la posibilidad de un futuro mejor. Asimismo, respondiendo a las exigencias del momento, el género de la comedia empezó a recuperar el terreno perdido durante la “década negra”. Estas películas, entre las cuales podríamos destacar *Kurochka-Riaba* (Konchalovsky, 1994), *Amor ruso* (Matveev, 1995), *Shyrli-Myrli* (Menshov, 1995), *Ventana a París* (Mamin, 1994), *Todo va a salir bien* (Astrakhan, 1995), *Particularidades de la caza nacional* (Rogozhkin, 1995), relatan en clave de humor la lucha de las familias o comunidades por reestablecerse en un entorno hostil del país sumido en la inestabilidad económica, política y social.

Alexander Prokhorov, en su ensayo *Source from family reintegration to carnivalistic degradation: dismantling soviet communal myths in russian cinema of the mid-1990s*, afirma que este fue el momento en que el cine postsoviético apostó por las obras que mostraban rasgos característicos del realismo grotesco. El autor apunta que el final de la batalla que retrataban los filmes mencionados determinaba en gran medida su pertenencia a este género. Así, las obras de línea “humanística” apostaban por la feliz resolución de todos los desajustes de la vida, cuando las de realismo grotesco expresaban sus dudas sobre la posibilidad real de volver a construir en Rusia una conciencia social con valores nacionales unificados y sólidos. Por otro lado, Prokhorov subraya que la crítica social, presente en las películas herederas de la tradición carnavalesca, se expresa de manera que permite al espectador distanciarse del problema e, incluso, reírse de él. La degradación exagerada de los personajes y lo absurdo de los acontecimientos relatados ofrece un filtro de distorsión necesario para asimilar la dura realidad del momento.

El artículo de Prokhorov sirvió como punto de partida para nuestro estudio, ya que este teórico consigue trazar paralelos entre las características que Bajtín atribuye a la tradición carnavalesca en las expresiones literarias medievales y renacentistas y los planteamientos fílmicos vinculados a la búsqueda de la identidad nacional en la época postsoviética. Este autor establece una lista de películas que considera representativas dentro de esta tendencia cinematográfica, entre las cuales destaca a *Musulmán* (1995) y *Particularidades de la caza nacional* (1995). En el presente estudio revisaremos sus argumentos para discernir las fórmulas de la adaptación del realismo grotesco al cine y analizaremos otras producciones pertenecientes, según nuestra opinión, a la misma tendencia.

¹¹ DONDUREI, Daniil, “The State of National Cinema (December of 1997)”, en BEUMERS, Birgit (ed.), *Russia on Reels: The Russian Idea in Post-Soviet Cinema*, London, I. B. Tauris, 1999, pp. 46-50.

Comenzaremos por el filme *Musulmán* de Khotinenko, un drama estrenado a mediados de los años 90 que cuenta la historia del soldado ruso Kolya Ivanov convertido al islam durante su cautiverio en Afganistán. De vuelta a su pueblo natal, tras siete años de ausencia, Nikolai encuentra un panorama desolador de un país en plena transición. Sin embargo, ni las condiciones del mercado libre, ni el cambio en los paradigmas ideológicos que marca el paso del ateísmo mezclado con los postulados comunistas a las creencias del cristianismo ortodoxo, consiguen transformar el estilo de vida de la población, sumida en todo tipo de vicios. La pobreza generalizada, la ausencia de las esperanzas para el futuro o de claros indicadores morales agravan el panorama social. Así, la mayoría de los personajes masculinos se encuentran en permanente estado de embriaguez. Las mujeres parecen estar acostumbradas a sacar adelante a sus familias sin apoyo de los hombres e, incluso, a pesar de ellos, ya que intervienen constantemente destruyendo lo poco que tienen durante las peleas bajo los efectos de alcohol. Así, el padre de Kolya se suicidó y su hermano mayor es un ex presidiario y un alcohólico, con lo cual su madre se ve obligada a cuidar de él. Su antigua novia, Vera, utiliza su atractivo sexual para lograr la protección de los que tienen el poder en el pueblo y, por tanto, mejor posición económica. En estas circunstancias de supervivencia, el lado espiritual de la vida queda desatendido y los ritos religiosos practicados por los habitantes del pueblo carecen de significado para ellos, son actos automáticos llevados a cabo para sentirse parte de la comunidad. El único verdadero dios para ellos es el dinero, algo que se evidencia en una de las últimas escenas de la película en la que la gente se tira al río para recoger los billetes que flotan en él, comportándose como unos animales salvajes. Sólo el protagonista que profesa el islam parece percatarse del vacío espiritual que experimentan sus compatriotas. Tiene una fe inquebrantable y sigue las normas morales a rajatabla, a pesar de las constantes tentaciones que sufre de su entorno. Intenta transmitir sus valores a todo aquel que quiera escuchar, pero la gente rechaza sus creencias. Se convierte en un marginado en su propia casa, en un extranjero en su patria, en el “Otro” rechazado por todos. Incluso su propia madre se da cuenta de que su hijo no tiene cabida en la comunidad y le pide que se vaya para evitar más violencia. Al final la situación se hace insostenible y tiene un desenlace trágico. Un excomandante de Nikolai le dispara y lo mata tras la negativa de éste a persignarse. De esta manera, el único personaje del filme que parece realmente saber quién es en realidad y cuál es el camino correcto en la vida es asesinado y el pueblo queda condenado a sumirse en la permanente confusión identitaria.

A pesar de que Prokhorov¹² adscribe esta película al realismo grotesco, consideramos que sólo presenta algunas características de este género. En efecto, se centra en mostrar la completa degradación de los habitantes de un país que atraviesa profunda transición en todos los ámbitos de la vida. Refleja cómo sucumben a los vicios carnales y se asemejan a los animales salvajes en sus pulsiones, alejándose cada vez más de la esfera espiritual. En este sentido, la película es fiel a la tradición carnavalesca que pone al límite los rasgos “terrenales” de la humanidad. Sin embargo, la situación que se muestra carece de dinamismo, cambian solamente las apariencias, cuando la esencia de las interacciones sociales se mantiene sin variaciones y tiende a volver a este estado estático tras las perturbaciones que ocasiona el regreso de Nikolai. El pueblo abraza la religión ortodoxa, pero la practica de manera superficial, sin comprender todas sus implicaciones. Lo mismo pasa con las nuevas leyes del mercado. Se asumen con resignación sus consecuencias, en su mayoría negativas, en la vida diaria de los

¹² PROKHOROV, “From Family Reintegration to Carnivalistic Degradation...”

campesinos. Nadie se pregunta si existe la posibilidad de mejorar la situación. Por tanto, no se abandona la mentalidad soviética, sino que se ajustan algunos de sus aspectos a las particularidades del nuevo régimen. Por otro lado, a pesar de que el tono del filme se sitúa en la frontera entre la sátira y la tragedia, su final dramático no deja ningún atisbo de esperanza. La negación alcanza su absoluto y no hay vuelta atrás. Por tanto, la función regeneradora de la crítica que invade el realismo grotesco no se manifiesta en esta obra de Khotinenko. Aquí lo único que podría interpretarse como renovación es el hecho de que el “Otro” que amenazaba con unir al pueblo bajo un nuevo paradigma identitario queda eliminado y así se restablece el frágil equilibrio logrado a través del caos de incertidumbre y confusión en las identificaciones. En estas condiciones todo se convierte en un juego carente de consecuencias en el nivel moral, un estado instaurado en la modernidad líquida de Bauman¹³.

Otra de las películas que Prokhorov¹⁴ enmarca dentro del género de realismo grotesco es *Particularidades de la caza nacional* (*Osobennosti nacionalnoi okhoti*) de Alexandr Rogozhkin. Rodada en 1995, fue la primera comedia postsoviética que consiguió un gran éxito de la audiencia y derivó en la creación de una serie de secuelas creadas en los años posteriores - *Operación “Feliz Año Nuevo”* (1996), *Particularidades de la pesca nacional* (1998), *Particularidades de la caza nacional en invierno* (2000). Esta obra cinematográfica refleja las aventuras de un grupo variopinto de hombres que se reúnen para disfrutar de unos días de caza en la finca de un guarda forestal. Uno de los protagonistas es el joven finlandés llamado Raivo que se documenta para un libro sobre la caza rusa. Imagina que va a participar en un rito de entretenimiento típico de los aristócratas rusos, semejante a los descritos en la literatura clásica; sin embargo, sus expectativas chocan contra la realidad que le hace olvidar su objetivo inicial. Entre los personajes que lo acompañan se encuentra un traductor, un general de la armada rusa, dos policías, un escritor y un guarda forestal. Lo único que tienen en común estos hombres es el amor por el vodka que parece borrar todas las diferencias que existen entre ellos. Incluso les permite superar la barrera lingüística, ya que, pasado cierto umbral de ebriedad, empiezan a comunicarse sin problemas con el chico finlandés que no habla ni entiende ruso. Al hilo de ello, Prokhorov afirma que “*la confusión de los rituales (de la caza, de la bebida) y lenguajes produce una narrativa volátil sobre las particularidades de la identidad rusa*”¹⁵.

El consumo de alcohol desencadena en los protagonistas los comportamientos que los asemejan a los animales que intentan cazar. Este recurso típico del realismo grotesco permite llevar al límite la degradación de los personajes. Sin embargo, cuanto más se parecen a las bestias, más unidos se sienten. El *leitmotiv* de toda esta confusión es que más allá de las diferencias culturales, todos tenemos nuestras pulsiones carnales. Ni el joven finlandés, ni los hombres rusos aprenden el idioma del “Otro”, pero al final llegan a establecer una comunicación fluida y entablar una amistad sincera. Las experiencias universales como el sexo, la resaca o la emoción que proporciona el peligro crean vínculos humanos superficiales, pero suficientes para crear una comunidad temporal.

¹³ BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad líquida*. México, Fondo de la Cultura Económica, 2003.

¹⁴ PROKHOROV, “From Family Reintegration to Carnivalistic Degradation...”

¹⁵ PROKHOROV, “From Family Reintegration to Carnivalistic Degradation...”, p. 287 (traducción de la autora). Texto original: the confusion of rituals (hunting, drinking party) and languages produces a volatile narrative about the peculiarities of Russian identity.

Raivo fantasea con participar en la caza del lobo tal y como ésta se celebraba por la élite en la época de Tolstoi y su sueño choca con la realidad de una fiesta constante de embriaguez organizada por los miembros del grupo peculiar y presentada por ellos como preparación para los desafíos de la aventura. De esta manera, el director descarta la vuelta a los valores pre-revolucionarios, cuya principal fuente era la literatura clásica rusa, como base para la construcción de la identidad nacional postsoviética¹⁶. Existen opiniones que apuntan al origen occidental de las ideas filosóficas humanistas expresadas en las obras de autores como Tolstoi, Dostoevsky, Turgeniev. En consecuencia, sus planteamientos moralistas se alejan de la realidad de la vida en sus respectivas épocas. En efecto, aparte del joven finlandés, ningún personaje expresa nostalgia por el pasado cultural del imperio ruso. Es más, el guarda forestal Kuzmich, que encarna el estereotipo de la misteriosa alma rusa, hace referencia a la sabiduría oriental, incluso tiene un jardín de piedras montado en su huerto. Otros miembros del grupo simplemente no muestran interés alguno por la parte espiritual de la vida, aunque respetan las excentricidades de su anfitrión. De esta manera, Rogozhkin cuestiona la propia posibilidad de la existencia de un único modelo de identidad nacional, creado bajo un lema ideológico o espiritual¹⁷. Sin embargo, su perspectiva es más positiva que la de Khotinenko en *Musulmán*. Los personajes de *Particularidades de la caza nacional* son capaces de encontrar formas un tanto paradoxales, pero efectivas de convivencia. Se unen para una partida en el juego de la vida y consiguen entenderse unos a otros a pesar de sus diferencias. Por tanto, esta obra sugiere que en el mundo actual la colectividad homogénea como sistema de la construcción nacional queda obsoleta en beneficio de la diversidad unida por un propósito momentáneo.

Rogozhkin retoma la misma línea del pensamiento en las siguientes películas de la serie sobre “particularidades”. La presencia del “Otro”, un extranjero que proporciona la perspectiva de la realidad nacional desde fuera, es una constante en toda la serie, aunque progresivamente pierde importancia en la narrativa. En el filme *Particularidades de la pesca nacional* es sólo una presencia abstracta, un personaje del relato que está escribiendo Kuzmich. Sin embargo, el final de su historia es muy significativo. Durante años su protagonista, Ku Dzho, intentaba desentrañar los misterios de la caza en un país lejano cuya descripción se parece a Rusia. Finalmente llegó a la conclusión que lo que importaba era el proceso y no el resultado. Sin embargo, su mentor le indicó que, al haber acabado su larga búsqueda de conocimiento, su espíritu se encontraba debilitado y debería dirigir su mirada hacia su interior para descubrir que toda esta sabiduría siempre estaba en él. Este pensamiento es el hilo conductor de toda la trilogía, ya que cuando hablan de particularidades nacionales, no se refieren a la ideología común, sino a las cualidades interiores de los habitantes del país. Los personajes de Rogozhkin están llenos de contradicciones y, por tanto, la única particularidad nacional que señala su filme es la diversidad inherente a su tejido social¹⁸.

Por otro lado, compartimos la observación de Prokhorov¹⁹, según la cual las adaptaciones cinematográficas del realismo grotesco suelen recurrir al desplazamiento del punto de mira hacia los ojos del “Otro”, que permite al espectador distanciarse de la situación y, de esta manera, asimilar verdades dolorosas sobre su propio mundo. En este

¹⁶ PROKHOROV, “From Family Reintegration to Carnivalistic Degradation...”

¹⁷ PROKHOROV, “From Family Reintegration to Carnivalistic Degradation...”

¹⁸ BYKOV, Dmitrii, "Identifikatsiia Rogozhkina, ili Ad Absurdum", *Iskusstvo kino*, vol. 5, 1999, pp. 63-69.

¹⁹ PROKHOROV, Alexander, “From Family Reintegration to Carnivalistic Degradation...”

sentido, a pesar de que en el estudio de Prokhorov se da muy poca importancia a esta producción, consideramos que la película *Cuckoo* (2002) se encuentra en la cúspide de las obras de Rogozhkin realizadas en el marco de este género fílmico. La historia se desarrolla al final de la Segunda Guerra Mundial en la zona fronteriza entre URSS y Finlandia y sus protagonistas son un soldado ruso, un francotirador finlandés y una mujer suomi. Los dos militares son condenados por traidores y se salvan de milagro, encontrando cobijo en la cabaña de Anni. Al inicio de la película el ruso, confundido por el uniforme nazi del chico finés, lo considera un enemigo y, por tanto, intenta matarlo. La situación se agrava ya que no se entienden entre ellos, aunque siguen tratando de comunicarse en sus respectivos idiomas. Asimismo, la chica elige al joven finlandés como su amante y surgen celos entre los hombres. Finalmente, el soldado ruso consigue herir a su adversario, pero se arrepiente inmediatamente, al darse cuenta de que la guerra se había acabado y ya no tienen que ser enemigos. Lo trae de vuelta a la casa de Anni y ella le salva la vida.

La película está llena de situaciones cómicas debido a los constantes malentendidos entre los tres personajes. Por otro lado, la proximidad de la muerte les desinhibe impulsando a disfrutar de los simples placeres que les proporciona la vida. Así, Anni comparte la cama con ambos hombres intentando recuperar los años de abstinencia sexual en ausencia de su marido. Les prepara comidas como si fueran una gran familia. También trabajan juntos preparándose para el duro invierno. Al final del filme se separan, despidiéndose sin remordimientos ni rencores. La consecuencia positiva de este encuentro son los dos hijos que tiene la mujer y a los que les cuenta la historia de sus padres en la última escena. Esta obra presenta todos los elementos de la tradición carnavalesca descrita por Bajtín. Por un lado, los tres personajes encarnan a los “Otros”, son marginados por sus propios pueblos²⁰. Y, de otra parte, la degradación de los personajes producida por la guerra deriva hacia una renovación de la vida que surge tras su encuentro fortuito. La cultura los separa, pero la naturaleza humana los une y consiguen entablar un intercambio positivo a pesar de sus diferencias. De nuevo se evidencia el discurso de Rogozhkin, que rechaza la unicidad de las perspectivas culturales o ideológicas como el camino de construcción de identidad nacional postsoviética. Este enfoque se opone a los postulados nacionalistas, destacando el valor de la riqueza intercultural. Se adscribe así al pensamiento constructivista de la identidad cultural, que atiende la especificidad del mundo actual cambiante.

Cabe remarcar que en la actualidad el realismo grotesco está desapareciendo del cine ruso, que desde finales de los años 90 vuelve a incorporar los elementos de adoctrinamiento ideológico. En relevo de los dogmas comunistas viene la cultura pre-soviética como principal referente de identificación en el nuevo rumbo neo-imperialista en la búsqueda de la identidad nacional. Como consecuencia, aparecen películas que rescatan la función educativa de la producción cinematográfica. Daria Kabanova²¹ señala que este cambio responde a la intención de restablecer la continuidad de la cultura rusa, a pesar de suponer un completo rechazo hacia la herencia del periodo soviético. La autora apunta que la importancia del cine en la construcción de la

²⁰ NORRIS, Stephen, “Fools and Cuckoos: The Outsider as Insider in Post-Soviet War Films”, en MORRIS Stephen M. y TORLONE Zara M. (ed.). *Insiders and Outsiders in Russian Cinema*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2008, pp. 142-162.

²¹ KABANOVA, Daria Sergueyevna, *Sites of memory: soviet myths in post-soviet culture*, Dissertation [unpublished], University of Illinois at Urbana-Champaign, 2011. En: <<http://hdl.handle.net/2142/26204>> (Fecha de consulta: 30/05/2018).

ideología nacional se hizo evidente en 1992, cuando Stanislav Govorukhin realizó el documental *Rusia que hemos perdido* (*Rossia, Kotoruiu My Poteriali*). A su vez, McCausland²² afirma que el título de esta película se convierte en la expresión de la nostalgia por Rusia, tal como podría haber sido si no hubieran llegado al poder los bolcheviques. Como las manifestaciones más claras de esta añoranza podríamos nombrar los filmes *Barbero de Siberia* (1998) y *La insolación* (2014), realizados por famoso director Nikita Mikhalkov, y *Almirante* (2008) de Andrey Kravchuk. En estas obras la pretensión de revelar los misterios de alma rusa deriva hacia la construcción de un nuevo mito que idealiza los valores de Rusia pre-revolucionaria²³. Yana Hashanova²⁴ valora este gesto de los cineastas como un intento de condicionar la identidad nacional presente y futura por la reconfiguración simbólica del pasado. De esta manera, la nueva tendencia fílmica se opone a aceptar la diversidad de la sociedad actual, insistiendo en crear un nuevo sistema de alienación ideológica que fortalece el espíritu nacionalista.

4. Conclusiones

El realismo grotesco en el cine postsoviético surge como respuesta a la situación de confusión identitaria tras el rechazo social de los dogmas comunistas. Al igual que su antecedente literario estudiado por Bajtín, se adscribe a la tradición carnavalesca, que aporta un filtro de distorsión de realidad permitiendo asimilar las duras circunstancias del momento. Los recursos narrativos que hereda su discurso fílmico son la degradación de los personajes, el tinte burlesco del relato, contado desde la perspectiva del Otro, el énfasis en la naturaleza transitoria de la vida a través de la presentación de la evolución de los personajes y la historia, etc. Esta última característica permite adaptar el género literario surgido en la época medieval al contexto del mundo actual. Las reflexiones de Bauman acerca de la vida concebida como partida de juego nos permiten vincular el realismo grotesco a las condiciones de la actualidad cambiante. El carnaval tiene un carácter lúdico, pero en su marco el juego se torna vida por un tiempo. Situarse en el papel de otro y así distanciarse de las propias experiencias, permite cambiar la percepción de los problemas y entender que todo es pasajero.

Entre las películas analizadas en el marco de nuestro estudio, *Musulmán* de Khotinenko marca la transición entre el oscuro y desesperanzado discurso fílmico de la *chernukha* y una nueva perspectiva de la realidad en clave de humor. A su vez, la trilogía de Rogozhkin sobre *Particularidades* revela todo el potencial del realismo grotesco en el cine, incorporando en mayor o menor medida todos los recursos narrativos vinculados a la tradición carnavalesca. A pesar de insinuar en los títulos de las producciones la intención de definir el significado de ser “ruso”, el director se dedica a retratar la diversidad de la sociedad postsoviética. Esta tendencia culmina con el filme *Cuckoo* (2002) en el cual Rogozhkin afina aún más el repertorio expresivo de la enunciación fílmica enmarcada en este género, permitiéndose salir de los límites de la comedia e introducir en la historia elementos dramáticos y personajes complejos. Esta vez, la polifonía de las perspectivas existenciales se manifiesta y converge para trazar un camino de renovación de la vida.

²² MCCAUSLAND, Gerald, *The Post-Soviet Condition: Cultural Reconfigurations of Russian Identity*, Ph.D. dissertation [unpublished], University of Pittsburgh, 2006.

²³ KABANOVA, *Sites of memory...*

²⁴ HASHAMOVA, Yana, *Pride and Panic: Russian Imagination of the West in Post-Soviet Film*, Exeter, Intellect Ltd, 2007.

Cabe mencionar que esta vertiente del cine ruso postsoviético no pretende abandonar la intencionalidad crítica característica para las obras artísticas del momento, sino revelar el lado positivo de las transformaciones que atraviesa el país. Así, Rogozhkin en sus películas no se desmarca de la crisis de la identidad nacional, la acentúa para evidenciar su falta de fundamento. Él refleja en sus obras que la búsqueda de un camino unificado para la autodefinición rusa no puede dar frutos esperados debido a los cambios en el contexto contemporáneo. En este sentido, como hemos podido observar, el cine que se adscribe al género del realismo grotesco ofrece una alternativa a la rigidez de los planteamientos nacionalistas, decantándose por resaltar la diversidad inherente a la sociedad actual como fuente de la riqueza cultural. Para ello, emplea los recursos lingüísticos y el desplazamiento de la perspectiva de narración hacia la figura del “Otro”, del intruso, del extranjero. Por otro lado, degradando a los personajes se consigue revelar que, más allá de las diferencias, todos tenemos la misma naturaleza, que puede constituir un vínculo interpersonal en el marco del mundo cambiante.

5. Bibliografía

- BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt, “De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad”, en HALL, Stuart (coord.) *et al.*, *Cuestiones de la identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 2011, pp. 40-68.
- BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad líquida* (Mirta Rosenberg, Jaime Arrambide Squirru, trads.) México: Fondo de la Cultura Económica, 2003.
- BYKOV, Dmitrii, "Identifikatsiia Rogozhkina, ili Ad Absurdum", *Iskusstvo kino*, vol. 5, 1999, pp. 63-69.
- DONDUREI, Daniil, “The State of National Cinema (December of 1997)”, en BEUMERS, Birgit (ed.), *Russia on Reels: The Russian Idea in Post-Soviet Cinema*, London, I. B. Tauris, 1999, pp. 46-50.
- HASHAMOVA, Yana, *Pride and Panic: Russian Imagination of the West in Post-Soviet Film*, Exeter, Intellect Ltd, 2007.
- KABANOVA, Daria Sergueyevna, *Sites of memory: soviet myths in post-soviet culture*, Dissertation [unpublished], University of Illinois at Urbana-Champaign, 2011. En: <<http://hdl.handle.net/2142/26204>> (Fecha de consulta: 30/05/2018).
- MCCAUSLAND, Gerald, *The Post-Soviet Condition: Cultural Reconfigurations of Russian Identity*, Ph.D. dissertation [unpublished], University of Pittsburgh, 2006.
- NORRIS, Stephen, “Fools and Cuckoos: The Outsider as Insider in Post-Soviet War Films”, en MORRIS Stephen M. y TORLONE Zara M. (ed.). *Insiders and Outsiders in Russian Cinema*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2008, pp.142-162.
- PROKHOROV, Alexander, “From Family Reintegration to Carnivalistic Degradation: Dismantling Soviet Communal Myths in Russian Cinema of the Mid-1990s”. *The Slavic and East European Journal*, vol. 51, núm. 2, Special Forum Issue: Resent, Reassess, and Reinvent: The Tree R’s of Post-Soviet Cinema, 2007, pp. 272-294. Disponible en <<http://www.jstor.org/stable/20459477>> (Fecha de consulta: 20/05/2018).
- RUMYANCEV, Aleksei Matveevich (ed.), *Diccionario del comunismo científico*, Moscú, Editorial de la literatura política, 1983 (4 ed.). En <<http://www.tapemark.narod.ru/kommunizm/089.html>> (Fecha de consulta: 07/09/2018).
- ZAVALA, Lauro, “El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica”. *Revista Casa del Tiempo*, Vol. 4, núm. 30, 2010, pp. 65-68.

Filmografía

1. ASTRAHAN, Dmitrii, *Todo va a salir bien [Vse budet khorosho]* [Película]. San Petersburgo: Lenfilm, 1995.
2. GOVORUKHIN, Stanislav, *Rusia que hemos perdido [Rossiia, Kotoruiu My Poteriali]* [Película documental], Moscú: Mosfilm, 1992.
3. KHOTINENKO, Vladimir (Dir.), *Musulmán [Musulmanin]* [Película], Moscú: Roskomkino, 1995.
4. KONCHALOVSKY, Andrey, *La gallina de los huevos de oro [Kurochka Ryaba]*, [Película], Rusia-Francia: AO Logovaz / ARK-Film / Canal+ / Centre National de la Cinématographie (CNC) / Chara Commercial Bank / Roskomkino / Russkaya Ruletka, 1994.
5. KRAVCHUK, Andrey, *Almirante [Admiral]* [Película]. Moscú: Dago Film Production, 2008.
6. MAMIN, Yuriy, *La ventana a Paris [Okno v Parizh]* [Película], Rusia/Francia: Films du Bouloi/ Fonman/La Sept Cinema/ Troickiy most, 1993.
7. MATVEEV, Yevgeny, *Amor ruso [Lyubit po-russki]* [Película], Moscú: Mosfilm, 1995.
8. MENSHOV, Vladimir, *Shyrli-Myrli* [Película] Moscú: Gorki Film Studio, 1995.
9. MIKHALKOV, Nikita y SEYDOUX, Michel, *Barbero de Siberia [Sibirskiy cirulnik]* [Película], Rusia/Francia: Studia TriTe/ Camera One, 1998.
10. MIKHALKOV, Nikita, *La insolación [Solnechniy udar]* [Película], Moscú: Studio TriTe, 2014.
11. ROGOZHKIN, Alexandr, *Cuckoo [Kukushka]* [Película], San Petersburgo: STB, 2002.
12. ROGOZHKIN, Alexandr. *Operación Feliz Año Nuevo [Operacia S Novim Godom]* [Película], San Petersburgo: STB, Nikola film, TV6, 1996.
13. ROGOZHKIN, Alexandr. *Particularidades de la caza nacional [Osobennosti nacionalnoy ojoti]* [Película], San Petersburgo: Lenfilm, 1995.
14. ROGOZHKIN, Alexandr. *Particularidades de la pesca nacional [Osobennosti nacionalnoy ribalky]* [Película], San Petersburgo: STB, 1998.
15. ROGOZHKIN, Alexandr. *Particularidades de la caza nacional en invierno [Osobennosti nacionalnoy ojoti v zimniy period]* [Película], San Petersburgo: STB, 2000.

Cómo citar este artículo:

Borisova, A. (2019). Realismo grotesco en el cine postsoviético y su perspectiva pluralista de la identidad nacional rusa. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, (16), 51-64.
