

NEW LEFT REVIEW 125

SEGUNDA ÉPOCA

NOVIEMBRE-DICIEMBRE 2020

EDITORIAL

SUSAN WATKINS Política y pandemias 7

ARTÍCULOS

JOHN GRAHL La dolarización de la eurozona 23

PERRY ANDERSON ¿Ukania perpetua? 41

SOPHIE PINKHAM Nihilismo para oligarcas 117

MARCUS VERHAGEN Velocidades de contemplación 139

CRÍTICA

AARON BENANAV Asimetrías mundiales 149

LAURA KIPNIS Eros y Psique 164

JOHN-BAPTISTE ODUOR Un disidente pragmático 172

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

INSTITUTO
25M
DEMOCRACIA

ts
d traficantes de sueños

SUSCRÍBETE

SOPHIE PINKHAM

NIHILISMO PARA OLIGARCAS

A LO LARGO DE UN siglo, la cultura rusa y luego la soviética electrizaron al mundo. De Tolstoi a Tarkovsky, pasando por los ballets rusos, los constructivistas, Eisenstein y Babel, Rusia y después la Unión Soviética reelaboraron y subvirtieron la poesía, la novela realista y el cuento, el arte posfigurativo, la música orquestal, la danza, el cine, el teatro y la ciencia ficción. Durante la Guerra Fría, escritores como Pasternak, Shalamov, Brodsky y Sinyavsky/Tertz recordaron a los lectores extranjeros que la literatura rusa no había perdido su vitalidad, incluso cuando las *tamizdat* (las obras soviéticas disidentes publicadas en el extranjero) se esgrimían a modo de garrote anticomunista. ¿Qué lugar ocupa la cultura rusa hoy en día? En términos cuantitativos, el cine ruso sigue produciendo cada año unas dos docenas de películas que compiten en «festivales internacionales», mientras un número comparable de novelistas y poetas rusos contemporáneos son objeto de traducción. Los músicos, bailarines y coreógrafos rusos encabezan las salas de concierto y los teatros de ballet de elite del mundo.

En la década de 1990, el viejo paisaje de los sindicatos culturales y las comisiones gubernamentales fue sometido a una brutal terapia de choque. La infraestructura cultural del periodo soviético –universidades, orquestas, teatros, museos, escuelas de cine, academias de bellas artes, institutos de investigación, editoriales– sobrevivió en forma esquelética, apoyada de manera desigual por la financiación privada, para producir una nueva *intelligentsia* artística, literaria y cinematográfica¹. Los

¹ Esta reproducción también se verifica a escala familiar: en mayor medida incluso que en Estados Unidos y la India, en Rusia los cineastas tienden a ser hijos de gente del cine, así como los escritores provienen con mucha frecuencia de entornos literarios.

productores culturales rusos, deseosos de dinero y prestigio, lucharon por reinventarse a sí mismos. Ahora había que responder a las exigencias del mercado, aprovechar los nuevos premios culturales privados, cultivar el seguimiento *on line*, encontrar un patrocinador... o resignarse a sobrevivir en lo que quedaba del antiguo sistema². Entretanto el Ministerio de Cultura ruso continuó siendo un financiador crucial de las artes, lo cual traía aparejados los consiguientes problemas de presión política derivados de dicha financiación.

Un pequeño grupo de escritores y artistas ha rechazado el mercado por completo y vive en una precariedad económica basada en determinados principios. El poeta Kirill Medvedev, por ejemplo, ha renunciado a los derechos de autor y a la idea misma de *copyright*. Estos escritores pueblan las lecturas de poesía radical y las pequeñas librerías de izquierda. Han atraído la admiración de académicos visitantes del extranjero, que han llevado al centro de su estudio de la literatura rusa contemporánea las obras publicadas en revistas como *Translit*. No es de extrañar que este tipo de ascetismo sea poco frecuente. La producción cultural liberal rusa tiene un perfil algo más alto y un público lo suficientemente amplio como para financiar vía *crowdfunding* una publicación como *Colta*, un sitio web que ofrece crítica cultural de alta calidad. Los escritores liberales rusos –por ejemplo, la novelista Lyudmila Ulitskaya y la poetisa, ensayista y novelista Maria Stepanova, editora fundadora de *Colta*– suelen visitar el pasado soviético y explorar el funcionamiento de la memoria histórica en la Rusia contemporánea. Muchos de ellos tienen en el periodismo una actividad suplementaria y se manifiestan en contra de Putin. Este segmento de la intelectualidad está muy solicitado por las instituciones de Europa occidental y, especialmente, de Estados Unidos; la vía del *tamizdat* sigue siendo muy transitada, aunque ahora es una vía de doble sentido, toda vez que los escritores regresan a Rusia con un mayor capital cultural, lo que se traduce en que reciben el apoyo de las principales instituciones rusas.

El cine ruso está financiado en gran parte por el Estado, con dinero procedente de dos entidades: el Ministerio de Cultura y la Fond Kino [Fundación del Cine], una empresa estatal de producción y distribución fundada en 1994. La Fundación del Cine fue concebida como un inversor que apoyaría los proyectos susceptibles de recuperar el dinero

² Véase Bradley Agnew Gorski, «Authors of Success: Cultural Capitalism and Literary Evolution in Contemporary Russia», Tesis doctoral, Columbia University, 2018.

gastado, mientras que el Ministerio de Cultura sería un financiador al estilo europeo, más flexible y con menos regulaciones. No es así como han resultado las cosas: actualmente ambos financian grandes éxitos de taquilla, así como cine de autor. Los éxitos de taquilla financiados por el gobierno tienen una obvia intención política. Muchos de ellos son «patrióticos», sobre todo desde las protestas de Bolotnaya y la anexión de Crimea, y su atención se centra principalmente en la victoria rusa en la Segunda Guerra Mundial (*Stalingrado*, Т-34) y en las competiciones deportivas internacionales (*En vertical*)³. Al igual que sucedía en la época soviética, el Estado está dispuesto a gastar grandes sumas en propaganda cultural; así, mientras gran parte de la infraestructura cultural de la era soviética se va desvaneciendo, el cine ruso patrocinado por el Estado es cada año más suntuoso y ostentoso.

Con el endurecimiento de la censura, la centralidad de la financiación gubernamental para la producción cinematográfica rusa ha dado lugar a algunas importantes controversias, como en el caso de la película *Leviatán*, de Andrei Zvyagintsev, que en 2014 recibió un tercio de su financiación del Ministerio de Cultura y se convirtió en un éxito mundial gracias, en parte, a lo que se interpretó como su mensaje contrario a Putin. El entonces Ministro de Cultura Vladimir Medinsky, notoriamente reaccionario y mal informado, atacó la película por su retrato negativo de los rusos y el Ministerio propuso nuevas directrices para salvaguardar el honor de la nación. Es raro que un oligarca sea el principal financiador de una película, más allá de algún proyecto ocasional que nace de un ejercicio de vanidad. Sin embargo, el año pasado Roman Abramovich declaró su ambición de convertirse en un agente del cine ruso y mundial con la institución de una fundación cinematográfica privada dotada con 100 millones de dólares llamada Kinoprime. Se rumorea que Abramovich iba a financiar la nueva película de Zvyagintsev, hasta que trascendió que la película trataba de un oligarca que vivía en el extranjero y que era secuestrado, traído a Rusia y ejecutado.

Los potenciales *Kulturträger*, esto es, los potenciales transmisores culturales, cuentan con el respaldo del gobierno ruso, el cual ha apoyado la transición hacia las «asociaciones» de mercado en las artes a través de

³ En la exitosa comedia de 2019 *Campesino* (*Kholop*), una de las películas rusas más taquilleras de todos los tiempos, el padre rico de un playboy de Moscú lo reeduca con la ayuda de un elaborado e inmersivo set de rodaje que convence al joven de que ha viajado en el tiempo hasta 1860 y se ha convertido en un siervo. A continuación se le propinan saludables azotes.

incentivos fiscales y de los premios anuales concedidos por el Ministerio de Cultura, como el de Mecenazgo del año. Los oligarcas rusos se interesan por el mundo literario, por ejemplo, financiando premios; la fundación homónima creada por el multimillonario de la banca y la metalurgia Mijail Projórov apoya toda una serie de revistas culturales, entre ellas *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, dirigida por la ilustre hermana mayor de Projórov, Irina. El mundo del arte y la arquitectura seduce especialmente a los multimillonarios de Rusia, que se dedican a cazar Manets y Warhols a la vez que yates y clubes de fútbol, pero algunos no se contentan con ser meros coleccionistas⁴. Los más ambiciosos se han propuesto redefinir la identidad rusa en el mercado cultural global. El Garage Museum of Contemporary Art fue fundado originalmente en 2008 por Dasha Zhukova y su entonces marido Abramovich. La colección del Garage fue una herramienta con la que enseñar a los jóvenes rusos a comprender el mundo del arte internacional para convertirse en consumidores culturales globalizados. Modeló la función que debe tener un museo internacional en la actualidad y en los años transcurridos desde su fundación varios venerables museos rusos han sido remodelados en clave moderna. Mientras tanto, el Garage permitió a Zhukova acumular influencia en el mundo internacional del arte al patrocinar prestigiosas exposiciones de sus artistas emergentes favoritos.

En 2012 el Garage se trasladó al Parque Gorky, cuya renovación como terreno *hipster* lúdico fue una pieza central de la reinversión urbana de Moscú, un proyecto conjunto de organismos gubernamentales, oligarcas preocupados por el mundo de la cultura y estrellas mundiales de la arquitectura y el diseño. Gemas constructivistas en estado de abandono y aburridos edificios de la era Brézhnev fueron rehabilitados como atracciones culturales de última hora. El complejo de la fábrica de chocolate Octubre Rojo, que se levanta en ladrillo granate al otro lado del río contemplado desde el Kremlin, se convirtió en un complejo pseudoboheミア de lujo prefabricado, que alberga galerías de arte, estudios de diseño, bares y cafés. Leonid Mikhelson, el multimillonario magnate del gas natural, pronto abrirá un nuevo y enorme complejo artístico en Moscú ubicado en una antigua central eléctrica reimaginada por Renzo Piano.

⁴ A diferencia de los coleccionistas saudíes o chinos, que compran arte contemporáneo «por volumen», los rusos no son grandes compradores de arte contemporáneo; intentan, por el contrario, adquirir los atributos del dinero antiguo, optando por los viejos maestros que no se revalorizan de manera significativa. El mercado de arte ruso, por su parte, está plagado de falsificaciones, sobre todo de obras de vanguardia de la década de 1920.

El complejo complementará el espacio de exposición de Mikhelson en Venecia, que mantiene estrechos vínculos con los museos de Londres y Nueva York. Vladimir Potanin (banca, recursos naturales) sostiene la diplomacia cultural del Museo del Hermitage y de la Galería Tretyakov, y forma parte del consejo de administración del Guggenheim.

Estos vínculos globales ilustran una de las diferencias que separan a los barones ladrones mecenas de la Rusia actual de los de la *belle époque* estadounidense. Los Carnegies y los Rockefellers financiaron instituciones y actividades culturales en Estados Unidos, haciendo enviar piezas europeas a través del Atlántico para impulsar la posición cultural de su país. Los mecenas rusos de las artes, en cambio, desean posicionarse con un pie en casa y el otro en el extranjero; hacer de Moscú una capital cultural mundial y, al mismo tiempo, ganarse voluntades y aparcar activos en aquellos países en los que eventualmente puedan querer reasentarse, si las cosas se ponen demasiado difíciles en casa. A pesar de las dificultades causadas por las sanciones, los rusos siguen donando sumas considerables a las instituciones culturales y académicas de Europa occidental y Estados Unidos. La producción cultural subvencionada por los nuevos oligarcas rusos refleja inevitablemente su contexto postsoviético y transnacional. ¿Qué tipos novedosos de producción artística promueven los nuevos Borgias de Rusia? ¿Cuál es su recepción internacional? El caso de Sergei Adoniev, mecenas de una de las empresas artísticas más extrañas hasta la fecha, resulta revelador.

Amigos en las altas esferas

Sergei Adoniev nació en Leópolis en 1961 y se formó en matemáticas aplicadas en el elitista Instituto Politécnico de Leningrado, donde enseñó a finales de la década de 1980. Los orígenes de su primera fortuna en el comercio de importación son oscuros. Sabemos que en 1993 él y sus amigos habían establecido una empresa en Beverly Hills, gracias a los millones de dólares que extrajeron del erario público de Kazajistán con la ayuda del jefe de gabinete de Nazarbayev, supuestamente como pago anticipado de envíos de azúcar cubano; también se habló de cocaína traficada de Bogotá a Vyborg en cajas de «carne enlatada». En 1998 Adoniev y un compinche fueron condenados por un tribunal de California a treinta meses de cárcel por transferencias ilegales de recursos monetarios, aunque Adoniev fue rápidamente extraditado de vuelta a Rusia, con el visto bueno del gobierno de Clinton. Desde entonces ha contratado a los abogados Alan Dershowitz y Anthony Julius para limpiar su nombre.

En 2006 Adoniev había transferido su capital desde la «importación de frutas» a las telecomunicaciones, al parecer gracias a los buenos oficios de Sergei Chemezov, colega de Putin en la KGB de Dresde, luego jefe de Relaciones Económicas Exteriores de Yeltsin y más tarde director general del conglomerado de la industria de defensa Rostec. Con este tipo de ayuda desde arriba, su operadora de telecomunicaciones, Yota, pronto se convirtió en el principal proveedor de red 4G del país y en una marca líder de teléfonos móviles. Mientras tanto, Adoniev, que lleva unas gafas extravagantes y una cola de caballo y tiene un retrato de Wittgenstein en la pared de su oficina, comenzó a dedicarse a cosas más elevadas, dando rienda suelta a su curiosidad intelectual «en torno al nexo existente entre el arte, la ciencia y la filosofía», como dice el sitio web de su Phenomen Trust. Ha promovido la obra del filósofo idealista del último periodo soviético Merab Mamardashvili, así como la del pensador del siglo XVIII Salomon Maimon. Financia el Electroteatro Stanislavsky en Moscú, al mando del director experimental Boris Yukhananov, así como The Shed, en Manhattan. Es cofundador del Strelka Institute for Media, Architecture and Design, cuyo programa de teoría urbana ha sido concebido por Rem Koolhaas. Situado en la fábrica Octubre Rojo, complementado con un lujoso bar con vistas, esta institución desempeñó un papel central en la reinención de Moscú como una ciudad glamurosa y cosmopolita. La oficina de consultoría de Strelka se encargaría más tarde de ejecutar una campaña gubernamental de *blagoustroistvo* (o «transformación en un lugar más bello y armonioso») en muchas otras ciudades rusas⁵.

El otro gran beneficiario de la generosidad cultural de Adoniev ha sido el proyecto conocido como DAU. Su demiurgo es Ilya Khrzhanovsky, un vástago de la realeza cultural ruso-judía. El padre de Khrzhanovsky fue un famoso cineasta de animación, director de *La armónica de cristal* (1968), prohibida bajo el régimen de Brézhnev por su representación de burócratas liberados por la música; su madre, Maria Neiman, es filóloga y editora de películas, mientras que su abuelo paterno, Yuri Khrzhanovsky, se formó como artista con Malevich y Petrov-Vodkin en la década de 1920, antes de dedicarse a la actuación y al teatro musical durante la de 1930, doblando más tarde las tan apreciadas voces de animales para los dibujos animados soviéticos. Khrzhanovsky, que

⁵ Michał Murawski, «My Street: Moscow is getting a makeover, and the rest of Russia is next», *Calvert Journal*, 29 de mayo de 2018. Se dice que el Strelka Institute for Media, Architecture and Design fue concebido en un yate en la Bienal de Venecia de 2009.

nació en 1975, ha dicho que de niño interactuaba principalmente con el círculo de sus padres. Sin embargo, es sobre todo un producto postsoviético. Cuando era adolescente, durante la década de 1990, era conocido como inveterado discotequero y atrevido e improbable artista del lígüe⁶. Estudió pintura durante un año en Alemania antes de entrar en la histórica escuela de cine de Moscú, ahora conocida como Instituto de Cinematografía Gerasimov.

Tras graduarse en 1998, Khrzhanovsky dirigió algunos cortometrajes experimentales junto con trabajos de publicidad comercial y produjo un reportaje sobre el cine ruso para la TNT TV. Su primer largometraje, titulado simplemente *4*, apareció en 2004, financiado parcialmente por el Fondo Hubert Bals y respaldado por la Unión Europea. Se trataba de una ambiciosa obra experimental con un guion grandilocuente del novelista posmoderno Vladimir Sorokin, donde aparecen perros salvajes, maquinaria de construcción amenazante, narradores poco fiables en un bar, rumores de clonación, cadáveres congelados, reclutas que se van a una guerra en el extranjero y *babushkas* dionisiacas de colores saturados. La película estaba protagonizada por Sergei Shnurov, el irreverente locutor y solista del grupo de rock Leningrado (ahora él mismo es un multimillonario que interpreta sus himnos cargados de tacos para los ultrarricos de Rusia), en el papel de un autodenominado genetista. El film fue bien recibido en el extranjero, donde ganó premios en los festivales de cine de Rotterdam, Atenas, Seattle y Buenos Aires⁷. Sergei Adoniev también quedó impresionado.

De Moscú a Járkov

El siguiente proyecto de Khrzhanovsky fue un biopic sobre Lev Davidovich Landau (1908-1968), el teórico soviético de mecánica cuántica ganador del Premio Nobel. El núcleo de la película lo constituían unas memorias escritas por Kora Drobantseva, su esposa, que se lamentaba de la creencia de Lev en el amor libre y mostraba su preferencia por un matrimonio más convencional. Ambientada en un instituto de investigación soviético de alto secreto, la película prometía combinar el genio científico con la aventura amorosa. Aprovechando el éxito de crítica de *4*,

⁶ Michael Idov, «The Movie Set That Ate Itself», *GO*, 27 de octubre de 2011.

⁷ Elogios para *4*: «Intrépida y fascinante» (*Los Angeles Times*); «Grandioso estudio de la barbarie y la decadencia» (*Village Voice*); «Lo terminalmente sombrío se encuentra con lo hipnóticamente bello» (*The New York Times*).

Khrzhanovsky consiguió interesar al productor francés Philippe Bober, que había financiado la obra de Lars von Trier y varias películas rumanas, así como recaudar dinero de sus fuentes habituales. A Sorokin se le encargó una vez más la escritura del guion. Jürgen Jürges, el director de fotografía de Fassbinder, firmó para desempeñar ese rol y el rodaje comenzó en San Petersburgo y Moscú. Pero en 2008 el proyecto se vio sumido en problemas. Khrzhanovsky no había cumplido con sus plazos y sus patrocinadores lo presionaban para que les reembolsara (solo al Ministerio de Cultura de Rusia le debía 30 millones de rublos, aproximadamente un millón de dólares en ese momento).

En este punto, el regordete *enfant terrible* del *beau monde* de Moscú conoció al filósofo multimillonario en una fiesta, en la que Adoniev mencionó a un amigo común lo mucho que admiraba ⁴. Khrzhanovsky presentó su proyecto y fue recompensado con 25 millones de euros, sin condiciones. Su nueva visión del proyecto implicaba trasladar las operaciones a Járkov, en la llanura del norte de Ucrania, en la que fuera la primera capital de la República Socialista Soviética de Ucrania, donde Landau había dirigido el Departamento de Física Teórica en la década de 1930, antes de trasladarse a Moscú en 1937 para dirigir la división teórica del Instituto de Problemas Físicos; Járkov era también la ciudad natal de Drobantseva. Sería más barato filmar allí y se podía contar con las autoridades locales ucranianas para que proporcionaran lo que fuera necesario –utilización del aeropuerto, bebés de un orfanato local, prisioneros de la cárcel de la ciudad para interpretar a los operativos de la NKVD– a precios de ganga. El alcalde de Járkov, Mikhail Dobkin, un pilar del absolutamente corrupto Partido de las Regiones de Yanukovich, se vistió con atuendo soviético para interpretar el papel de su equivalente, el primer secretario del Comité de la ciudad de Járkov del PCUS, en la película de Khrzhanovsky. Un exoficial del servicio de seguridad, Vladimir Azhippo, formado en el sistema soviético e inspector en un centro de detención preventiva del Estado ucraniano postsoviético, recibió un papel protagonista.

DAU, que es el nombre que recibió el proyecto en referencia al apodo de Landau, se convirtió en algo mucho más enorme y extraño una vez patrocinado por Adoniev. En el solar que ocupaba una piscina pública abandonada de la era soviética se levantó una grandiosa reconstrucción del «Instituto» de Landau. Diseñada por el director artístico Denis Shibanov, se convirtió en un lugar de residencia semipermanente para el reparto y el equipo del proyecto. Khrzhanovsky veía el Instituto como un experimento social y científico de mucho mayor interés del que podía

tener cualquier película de dos horas. La gente viviría y trabajaría en un trozo reconstruido de la Unión Soviética, sin salir nunca de su personaje y sin vestir ropa moderna. Durante los dos años siguientes, todos los que iban al Instituto (actores, ayudantes de dirección, operadores de cámara, diseñadores de vestuario, celebridades, artistas, gente rica, creadores de tendencias de Moscú, el periodista ocasional...) debían ponerse el atuendo completo al llegar. Entregaban sus teléfonos móviles y otros artículos electrónicos, se sometían a cortes de pelo y se sustituían sus gafas, su ropa interior e incluso sus productos sanitarios por modelos soviéticos de la década de 1950. Se instruía a los participantes para que no usaran palabras ni discutieran conceptos que no existían en aquel momento. Los alimentos y el alcohol de estilo soviético se vendían a precios soviéticos, se envolvían en etiquetas soviéticas y se pagaban en rublos soviéticos reimpresos. Incluso el auténtico olor de un retrete soviético se recreó meticulosamente, de modo que desencadenara inmediatamente la memoria sensorial de cualquiera que hubiera vivido en la Unión Soviética.

Khrzhanovsky y su equipo incidieron mucho en la idea de que lo que sucedía en el Instituto no era teatral sino «auténtico». Los científicos llevarían a cabo una investigación real en las instalaciones, haciendo nuevos descubrimientos. Los artistas visitarían el lugar en busca de inspiración, organizarían conciertos o actuarían, llevando el experimento en nuevas direcciones. Gracias a las conexiones sociales de Khrzhanovsky y al apoyo incondicional de Adoniev, reclutaron a una impresionante galería de científicos en ejercicio: los físicos teóricos Nikita Nekrasov (en Stony Brook, vía Princeton) y Andrei Losev (en el instituto de investigación de Moscú, NII SI RAS) asumieron papeles centrales, al igual que el matemático Dmitry Kaledin (Escuela Superior de Economía, Moscú); asimismo participaron el neurocientífico James Fallon (UC Irvine), el teórico de cuerdas y Premio Nobel David Gross (Princeton), el matemático Shing-Tung Yau (Harvard) y el físico teórico Carlo Rovelli (Pittsburgh, Aix-Marseille). Rovelli agradeció al Instituto de Járkov su hospitalidad «durante el mes de octubre de 1942» en el artículo publicado en 2011 en el *Journal of Physics* sobre la gravedad cuántica, que evidentemente se había beneficiado de su estancia. Entre los artistas se encontraban los directores de teatro y ópera Romeo Castellucci y Peter Sellars, el fotógrafo Boris Mikhailov, el compositor Brian Eno y el artista audiovisual Alexei Blinov, fundador del Raylab de Londres, que hacía de científico. El apoyo espiritual lo proporcionaban un rabino, un chamán, un higúmeno ortodoxo y un vegetalista peruano.

Para interpretar a Landau, Khrzhanovsky reclutó al director de orquesta griego Teodor Currentzis, otro de los protegidos de Adoniev, basándose en que, al igual que Landau, Currentzis era un genio y la cualidad de genio no puede ser simulada. Desde 2011 hasta 2019 Currentzis se estableció en Perm, donde con la ayuda de Adoniev restauró la enorme Casa de la Radio de la era soviética y la convirtió en su cuartel general. (Esta empresa formaba parte de un proyecto mayor, finalmente fallido, iniciado por un emprendedor gobernador nombrado por Medvedev para transformar Perm en la Bilbao de los Urales, la improbable capital rusa del arte contemporáneo). Currentzis postula el planteamiento de la *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total] para su orquesta, Musica Aeterna, que no se aleja demasiado del método de Khrzhanovsky, organizando conciertos y festivales como *happenings* teatrales. El único intérprete profesional del reparto, la actriz ucraniana Radmila Shchegoleva, interpretaba a «Nora», la esposa de Landau. Los papeles restantes se distribuyeron entre «participantes voluntarios cuidadosamente seleccionados» (como dice el sitio web del DAU: «artistas, camareros, policía secreta, familias ordinarias» o, directamente, todo aquel que necesitara un trabajo, se viera en el papel y estuviera dispuesto a soportar la técnica de entrevistas intrusivas de Khrzhanovsky (preguntas sobre la vida sexual del solicitante planteadas a la una de la madrugada, por ejemplo), además de seguir las reglas del Instituto⁸.

La selección del reparto hizo el papel de internos del Instituto, sujetos a la idea de Khrzhanovsky de «control totalitario». Para crear una auténtica atmósfera de supervisión autoritaria, insinuó a algunos participantes que había cámaras por todas partes, que eran monitoreadas desde su sala de control⁹. La realización de la película en sí misma estuvo menos planificada. Se bosquejaron los escenarios, pero no había guiones ni frases que pudieran memorizar los actores. Jürges filmó lo que estaba sucediendo de manera intermitente –hasta setecientas horas de metraje de 35mm–. Khrzhanovsky afirmaba que él nunca estaba «en el plató» dirigiendo de forma tradicional, aunque a veces hablaba con los actores fuera del plató o introducía nuevos personajes en la acción. Según él, sólo controlaba las reglas de un juego donde los participantes improvisaban diálogos y acciones, lo cual era otro aspecto de la «autenticidad» del proyecto. Esta etapa

⁸ Ver dau.com/en/about-us. Para el relato de un participante de una audición del DAU, véase Idov, «The Movie Set That Ate Itself».

⁹ Khrzhanovsky diría más tarde que él nunca activó las cámaras ocultas: Rachel Donadio, «A Mind-Boggling Soviet Nostalgia Project», *Atlantic*, 15 de febrero de 2019.

llegó a su fin en noviembre de 2011: un coronel de la KGB interpretado por Azhippo, el antiguo torturador del régimen, se hizo cargo del Instituto y ordenó a una banda de cabezas rapadas que lo destruyeran. Entre las ruinas, Khrzhanovsky hizo una fiesta que duró toda la noche.

De Mayfair al Marais

Después de la demolición del set de rodaje de Járkov, la filmación de DAU se trasladó a Londres. Se contrató a un exeditor de cine de la BBC, Masahiro Hirakubo, para que cortara y empalmara las setecientas horas de metraje, y se contrató a un videoartista heideggeriano, Ilya Permyakov, como codirector; entretanto, el proyecto reforzó su flanco intelectual contratando a una cohorte de jóvenes licenciados en filosofía. Se fichó a estrellas europeas –Hanna Schygulla, Isabelle Adjani, Gérard Depardieu, Isabelle Huppert– para doblar el diálogo ruso al francés y al alemán. Esta fase terminó en una explosiva ruptura al hilo del despido de Hirakubo y la mayor parte del séquito por orden de Khrzhanovsky. La posproducción se trasladó a una mansión neoclásica en el número 100 de Piccadilly con vistas al Green Park, que fue redecorada como una especie de casa embrujada estalinista, repleta de maniqués de silicona de los personajes del rodaje¹⁰. Allí el trabajo se organizó en pequeños equipos que funcionaban casi como *start-ups* en el marco del proyecto general pero compitiendo entre sí. En 2017, Khrzhanovsky y Permyakov se dedicaron a organizar coloquios internacionales sobre temas de actualidad en los que participaron miembros del ejército estadounidense, de la inteligencia israelí y del servicio diplomático alemán, así como un exjefe de Estado ucraniano, a cambio de los correspondientes honorarios. Se alquilaron salas en la Cámara de los Lores y en la Royal Society para celebrar los correspondientes debates. Cuando el diario *Le Monde* le preguntó qué relación tenía todo esto con Lev Landau, Permyakov respondió que el DAU no se limitaba a la mera producción de películas. «Es un organismo vivo, crece. Estos coloquios son una de sus extensiones»¹¹.

¹⁰ James Meek, «Real Murderers!», *London Review of Books*, 8 de octubre de 2015.

¹¹ Aureliano Tonet y Brigitte Salino, «À Paris, “DAU” sème le trouble et les roubles», *Le Monde*, 18 de abril de 2019. Entre los participantes en los coloquios del DAU en el Reino Unido se encuentran el coronel Jack Pryor, exdirector de antinarcóticos del Comando Sur de Estados Unidos; Israel Schmitt, del Shin Bet, la agencia de inteligencia israelí; Andreas Meyer-Landrut, exembajador de la RFA en Moscú; y Leonid Kravchuk. Tal y como explicó, de manera escalofriante, el torturador del Shin Bet a *Le Monde*: «Empecé en la mímica, luego pasé treinta y cinco años en el Shin Bet, donde mi vida era como una película. Con DAU [...] he cerrado el círculo».

Justo cuando los comentaristas empezaban a dudar de que fuera a salir alguna película de todo aquello, se anunciaron planes para llevar a cabo grandes espectáculos multimedia en el marco del DAU, con el objetivo de desvelar el proyecto en París y Berlín. Este último evento (que habría implicado la recreación de una sección del Muro de Berlín, así como un reconstituido «Instituto» al estilo del DAU) dividió al mundo del arte alemán y a las autoridades civiles: aunque el Volksbühne lo apoyó, el permiso fue denegado. Khrzhanovsky no estaba dispuesto a ceder, de modo que la exposición fue cancelada. La ironía, el *épatage* y el autoproclamado genio recibieron una más cálida bienvenida en París. La alcaldesa Anne Hidalgo estaba entusiasmada y la directora del Théâtre du Châtelet, Ruth Mackenzie, embelesada: «Un fenómeno único y sin precedentes» (Quizá habían esperado presidir una segunda *Consagración de la primavera*). En el Centro Pompidou, Caroline Bourgeois acogió un apartamento comunal de estilo soviético en el que se alojaban los artistas del DAU; los visitantes del espectáculo podían observarlos a través de espejos unidireccionales. El portavoz de Macron anunció que el DAU tenía el apoyo del Elíseo.

A pesar de una apertura caótica, el evento de París, que se prolongó durante todo un día completo, atrajo a un gran número de visitantes. El vodka y el coñac baratos fluyeron libremente, servidos en tazas de estilo soviético¹². En lugar de entradas el público recibía «visados», así como un dispositivo de mano «DAU-phone» que iba guiando al visitante por el recinto en función de las respuestas que daba a un cuestionario psicométrico. Al público se le invitaba, por ejemplo, a participar en un experimento científico, a asistir a una conferencia o a buscar consejo espiritual de un sacerdote, rabino, chamán o imán. Había una *sex shop* improvisada y un restaurante georgiano de temática soviética, al que se entraba por un pasillo rosa diseñado para parecerse a una vagina, con un suelo blando que cedía. En general, lo que atrajo una mayor atención fueron estos aspectos propios de parque temático, así como la presencia de famosos. Pero también se mostraron trece películas del DAU y los visitantes pudieron ver secuencias de material sin editar desde cabinas privadas. Dos de las películas, *Natasha* y *Degeneration*, fueron seleccionadas para el Festival de Cine de la Berlinale en febrero de 2020, justo antes de que el coronavirus pusiera fin a las proyecciones públicas. Varias han sido compradas por distribuidoras internacionales¹³.

¹² Vladislav Davidzon, «The “DAU” of Stalin Opens in Paris», *Tablet*, 19 de febrero de 2019.

¹³ El gobierno de Putin, mientras tanto, ha prohibido algunas de las películas, que han merecido la consideración de «propaganda pornográfica». Khrzhanovsky ha recurrido esta decisión en los tribunales.

Las películas están disponibles para el consumo del público en el sitio web del DAU, junto con notas sobre las que todavía están en producción y dosieres sobre los personajes de ficción. Cada película cuesta 3 dólares de alquiler. No han sido estrenadas en orden cronológico y un espectador diligente solo encontrará los zarcillos de una narrativa en desarrollo. La película que está supuestamente ambientada en el primer periodo, el comprendido entre 1938 y 1952 (el Terror, la Guerra y la Bomba, y que se titula *DAU. El Imperio*) aún no ha sido estrenada. Por el contrario, cada película sigue a un pequeño grupo de personas o se centra en un incidente particular, estando el propio Landau fuera del foco principal o ausente en muchas de las películas. Diferentes codirectores trabajaron en el montaje de las tomas de Jürges, aportando a las películas su sello personal. Todas las películas del proyecto DAU comienzan con un ritual introductorio, una especie de conjuro: a un invitado se le explican cuáles son las reglas de confidencialidad del Instituto, se le exige firmar un acuerdo de no divulgación al estilo soviético y a continuación se le muestra el lugar. Los visitantes, al igual que los espectadores, suelen ser extranjeros; a través de los visitantes, el espectador es introducido en esta comunidad cerrada y ajena. El decorado del Instituto se vuelve rápidamente íntimo y familiar: el aseado café al que se accede por empinadas escaleras, como si fuera un templo maya; la tenue zona de la cocina que hay detrás, donde el personal del café bebe y juega al strip-dominó; la peluquería; el apartamento cavernoso de Landau, donde una estatua de un caballo sirve a menudo de percha para los invitados; o el apartamento comunal más modesto que comparten otros científicos. Después de ver un par de películas, incluso los pequeños cambios en la decoración no pasan desapercibidos. El efecto es similar al de aquel temprano videojuego de aventura gráfica llamado *Myst*: el decorado es siempre el mismo, pero cada película traza un camino diferente a través de él y gran parte del interés radica en la exploración de nuevos espacios.

Ambientada en 1953, concretamente un mes después de la muerte de Stalin, *Brave People* presenta al físico de la vida real Andrei Losev y a su verdadera y mucho más joven esposa Darya Berzhitskaya, también científica. Codirigida por Alexei Slusarchuk, esta es una de las películas más sólidas del DAU. La paranoia del estalinismo aún está en el aire y el judío Losev, un hombre dulce y complaciente con su esposa, está en una situación especialmente delicada debido a la campaña anticosmopolita. El temor es palpable. Cuando Losev es llamado para ser interrogado por el jefe del Instituto y miembro de la NKVD/KGB, interpretado por Azhippo, su miedo

y su humillación se antojan terriblemente reales. Pero Stalin está muerto, la estructura de poder está diluyéndose y Losev es liberado. Queda entonces abandonado a un infierno diferente, representado por el implacable libertinaje y la discordia matrimonial que rigen la vida en su apartamento comunal. Losev y su esposa, que parecen amarse profundamente, disfrutan de un sexo torpe, estéticamente poco atractivo y resueltamente amateur que la película describe. Pero ninguna pareja podría ser feliz en un apartamento lleno de alcohólicos deprimidos y egoístas. Los Losev tienen largas peleas con alcohol de por medio, tanto entre ellos como con sus compañeros de vivienda. En una ocasión, después de mantener relaciones sexuales Darya sufre un colapso, y grita y llora incontrolablemente. Esta podría ser una conmovedora representación de la ruptura de un matrimonio bajo el estrés de la vida soviética en 1953. Sin embargo, también sabemos que la historia de fondo del DAU produce un efecto de extrañamiento que debilita el control que ejerce la película sobre el espectador, diluyendo su potencia cinematográfica e histórica. ¿No podría haber sido la tensión reinante en el plató del DAU lo que desencadenó la crisis de Darya?

Tres películas más, esta vez codirigidas por Jekaterina Oertel, se desarrollan más o menos en el mismo periodo. *Nora*, *Mother* y *Three Days* retoman la historia de la relación de Landau con su esposa. En la primera, la madre de Nora, interpretada por la madre de Shchegoleva en la vida real, Lidia Shchegoleva, viene a visitar a su hija al Instituto, aparentemente para ver si es feliz en su matrimonio. Landau, interpretado por Currentzis, lleva a sus amantes a casa para que Nora, a quien le reprocha su malhumor, les sirva la cena, mientras que Lidia, que al principio parece una ucraniana de pueblo refrescante y con los pies en la tierra, se revela como una sádica manipuladora. En *Tres Días*, Landau se encuentra con una antigua amante, una actriz griega llamada Maria, con la esperanza de reavivar la «armonía perdida». Esto implica hacer pruebas a las criadas, a quienes se les pide que se pongan enaguas color pastel y lean a Pushkin mientras sostienen racimos de uvas, pero Nora regresa a casa para interrumpir el idilio. Una cuarta película, *Natasha*, se centra en dos camareras del comedor del Instituto, la cínica joven Olga y la más confiada Natasha, que tiene una aventura con un científico francés (interpretado por el astrólogo-místico francés Luc Bigé), que se encuentra de visita en el Instituto. Por confraternizar con un extranjero, Natasha es llevada para ser interrogada por el personaje de Azhippo, que la reprende con violencia y la humilla, obligándola a sodomizarse con una botella antes de ser liberada con la condición de que en el futuro «nos informe».

Un par de películas, *String Theory* (codirigida por Slusarchuk) y *Nikita Tanya* (codirigida por Oertel) presentan al físico teórico de Stony Brook Nikita Nekrasov en el papel de un científico ficticio del Instituto de la década de 1950 llamado asimismo Nikita Nekrasov, que expone su teoría del amor libre, primero a sus tres novias y luego a Tanya, su esposa. Hay dos películas sobre temática homosexual, ambas codirigidas por Oertel. Una trata de un encuentro amoroso regado por el alcohol entre dos conserjes del Instituto (*Sasha Valera*) y la otra de una aventura entre una bibliotecaria y una periodista (*Katya Tanya*), que, como era previsible, es interrumpida por Azhippo. Sin embargo, los productos cinematográficos más extremos del DAU están codirigidos por el heideggeriano Permyakov. *New Man* nos presenta a Maxim, interpretado por un matón neonazi, que ha sido reclutado como sujeto de un experimento eugenésico que pretende crear superhombres sociópatas. En *Regeneration*, un matemático del Instituto (interpretado por Dmitry Kaledin con el mismo nombre, de la HSE University) comete el error de experimentar con la ayahuasca para desvelar los secretos del universo cuántico, lo que resulta en un viaje de pesadilla. Por su parte, *Degeneration*, de seis horas de duración y ambientada en 1968, pretende representar el clímax cinematográfico del DAU. La investigación científica del Instituto se ha detenido en medio de las disputas y el libertinaje. Un grupo de jóvenes «miembros del Komsomol» (interpretados por cabezas rapadas neonazis) participa en los experimentos realizados por un visitante estadounidense (interpretado por el artista de la escena neoyorquina de *performance* Andrew Ondrejcek). Los komsomolistas se rebelan contra la cultura «degenerada» del Instituto. Azhippo toma el control y les ordena que maten a los científicos y destruyan el lugar¹⁴.

¿Pátina de la vanguardia?

El bolsillo sin fondo de Adoniev ha contribuido a alimentar un proyecto estrafalariamente grandilocuente, que ha sido recibido con entusiasmo por algunas de las principales instituciones culturales occidentales. ¿Cómo debería evaluarse el proyecto DAU? El giro de Khrzhanovsky hacia el pasado soviético no tiene de por sí nada de novedoso: se trata de uno de los temas más populares para los cineastas rusos y así ha sido

¹⁴ Según Permyakov, «DAU debería haber terminado con una transición de una generación científica a la siguiente. Pero los jóvenes permanecieron pasivos, tenían miedo de tomar el poder. Por esta razón Khrzhanovsky se volvió al extremo opuesto», A. Tonet y B. Salino, «À Paris, "DAU" sème le trouble et les roubles», cit.

desde la Perestroika¹⁵. En realidad, el atractivo internacional del DAU reside en lo grandioso de su escala y en su carácter misterioso y escandaloso. Se propone capitalizar la mística duradera y sórdida de los peores aspectos de la Unión Soviética, realzada por un (supuestamente) meticuloso ejercicio de réplica que, a su vez, se ve legitimado por la noción de genio romántico y la transvaloración de valores que permite. Para Khrzhanovsky, esto se extiende con naturalidad al trato humillante que se ejerce hacia las mujeres, un trato que se representa en términos de liberación libidinosa y que a decir de todos se practica en los castings y fuera de la pantalla, así como en las insoportablemente violentas escenas con Azhippo o con el brutal director del Instituto, Trifonov.

Las exhibiciones del DAU en París fueron recibidas con protestas feministas por el tratamiento que reciben las mujeres en las películas. Cuando *Natasha* fue seleccionada para la Berlinale 2020, cinco críticos de cine rusos (cuatro de ellos mujeres) escribieron una carta abierta expresando su preocupación. ¿Cómo era posible que, después de las noticias de los numerosos crímenes de Harvey Weinstein, la Berlinale decidiera proyectar una película con escenas de «verdadera violencia psicológica y física contra actrices no profesionales, así como de sexo no simulado entre personas bajo la influencia del alcohol»? ¿Se habría seleccionado un proyecto de este tipo de haberse realizado en «el llamado Primer Mundo»?¹⁶. Los directores de la Berlinale señalaron que Natalia Berezhnaya y Olga Shkabarnya, las dos protagonistas femeninas de *Natasha*, habían refutado las alegaciones de coacción y abuso. Oertel señaló que las actrices tenían estrategias de salida preestablecidas en

¹⁵ Tal vez la influencia más clara en el DAU sea la obra de Aleksei German (padre), en particular sus films *¡Jrústalióv, mi coche!* y *Mi amigo Iván Lapshín*, ambos ambientados en tiempos del estalinismo. El DAU vuelve a desplegar elementos reconocibles de las películas alemanas: trabajo de cámara claustrofóbico, diálogos voluntariamente confusos, uso de actores no profesionales o una atmósfera de histeria y brutalidad, pero los resultados artísticos son parodias de estos originales. Sobre Aleksei German, véase Tony Wood, «El tiempo descongelado: el cine de Aleksei German», *NLR* 7, marzo-abril de 2001; y Fredric Jameson, «La antiestética de German», *NLR* 97, marzo-abril de 2016. Otros ejemplos de películas postsoviéticas sobre el pasado soviético a través de un abanico de géneros y periodos incluyen: *Quemado por el sol*, de Mikhalkov; *Stilyagi*, de Todorovsky; *Soldado de papel* y *Dovlatov*, de German (hijo); *Leto*, de Serebrennikov; *Una gran mujer*, de Balagov; *El humorista*, de Ido; o *Queridos camaradas*, de Konchalov. La cabalgata de grandes éxitos patrióticos ambientados en las guerras rusas del siglo XX forman un género aparte, como ya se ha mencionado.

¹⁶ «An open letter to Carlo Chatrian and Mariette Rissenbeek from accredited Russian members of the Berlinale press», 29 de febrero de 2020, publicada en *kimkibabaduk*.

caso de que se sintieran incómodas con las escenas. Si miraban directamente a la cámara, la filmación se detendría inmediatamente. Podían hablar en el plató con un «amigo» predeterminado; la propia Oertel era una de las que desempeñaba este papel de confidente. «Por supuesto, hay muchas escenas difíciles», le confesó a *Le Monde*, «pero filmar la felicidad no te lleva a ninguna parte»¹⁷. El DAU se benefició de la pátina exculpatoria de la vanguardia: el que protestara se arriesgaba a parecer un filisteo además de un mojigato.

La propuesta artística de Khrzhanovsky se basa en una amalgama posmoderna de pavlovianismo reductor (la experiencia inmediata de las «auténticas» mercancías soviéticas y las relaciones personales brutalizadas desencadenarán reacciones analizables entre sus participantes) y dionisianismo pseudonietzscheano. Entre sus reivindicaciones para el Instituto estaba aquella que planteaba que el escenario de fantasía ayudaría a superar las inhibiciones de los intérpretes, liberando verdades internas: «Como no es real, las cosas suceden más rápidamente y son menos arriesgadas, en cierto modo [...] en la vida normal tendrías miedo de llegar tan lejos porque el coste es demasiado alto»¹⁸. En las películas del DAU, los dos aspectos —la autenticidad pastiche y la espontaneidad coaccionada— sirven a menudo para socavarse mutuamente. Las películas son difíciles de interpretar, porque nunca está claro dónde termina la intención artística y dónde comienza la realidad. ¿Deben evaluarse conforme a los criterios estéticos de los largometrajes, de los documentales experimentales o de las videoinstalaciones? Los intérpretes hablan a menudo con un afecto mínimo y parecen aburridos. Esto, ciertamente, podría interpretarse como una representación de la anomia soviética o como la recitación cansina del lenguaje de la rutina (así, por ejemplo, durante un apagado brindis por Stalin). Pero también podría ser un reflejo de la fatiga, la depresión o la falta de convicción de los actores, lo cual nos diría más del propio DAU que de la Unión Soviética. Sin embargo, todo esto sucede de manera no reflexiva, ya que a los actores nunca se les permite comentar su situación, participar como agentes conscientes en el proceso de representación¹⁹.

¹⁷ B. Tonet y A. Salino, «Á Paris, “DAU” sème le trouble et les roubles», *Le Monde*, 18 de abril de 2019, cit.

¹⁸ Steve Rose, «Inside DAU, the Stalinist Truman Show», *The Guardian*, 26 de enero de 2019.

¹⁹ A modo de comparación, es aquí útil la referencia de *La Commune (París, 1871)*, el film de seis horas de duración de Peter Watkins estrenado en 2000, donde actores no profesionales interpretan a personajes históricos que han investigado. Este proyecto, más logrado, tiene la reflexividad y la profundidad conceptual que le falta al DAU.

El aburrimiento de los actores contagia al espectador, cuya mente comienza a divagar. A veces resulta obvio que a los actores, simple y llanamente, no se les ocurre nada que decir. Las conversaciones improvisadas provocan a menudo aturdimiento de puro banales y están plagadas de anacronismos²⁰. En lugar de la mente ágil y el agudo ingenio de Lev Landau, tenemos las divagaciones de Currentzis sobre el sexo y el alma. En el extremo opuesto, las muestras de emoción se ven socavadas por el conocimiento que tiene el espectador del trasfondo de la historia del DAU y su efecto de extrañamiento involuntario: la sospecha de que todas esas relaciones abusivas son las generadas y aprobadas por los multimillonarios del siglo XXI y no las de la Unión Soviética de las décadas de 1950 y 1960. ¿Cómo deberíamos leer las lágrimas de los empleados humillados del Instituto o las silenciosas cabezas inclinadas de los científicos varones cuando los cabezas rapadas irrumpen en el apartamento comunal y amenazan a las mujeres? ¿Están estos actores inmersos en sus roles o simplemente atónitos al darse cuenta de que están participando en un proyecto artístico fuera de control? «¿Es esto depravación o creatividad?», pregunta una de las actrices mientras baila en la mesa con los cabezas rapadas, todos en ropa interior.

El aspecto más nauseabundo de esa búsqueda artística de «autenticidad» sin intermediarios que propone Khrzhanovsky es su debilidad por los personajes experimentados en el asunto de infligir tortura y violencia. El sadismo de Azhippo está en consonancia con la brutalidad de los matones neonazis que contrató Khrzhanovsky, aunque los neonazis son mucho más volátiles²¹. Sin embargo, con este flagrante anacronismo

²⁰ Los detalles materiales también son a menudo anacrónicos. Las escenas de desnudos revelan cuerpos descaradamente no soviéticos en su depilación, uno de los signos que delatan la fuerte afinidad del DAU con la pornografía, que no suele tener pretensiones de autenticidad. Una de las actrices principales fue reclutada a partir de su actuación en el porno *on line*.

²¹ La banda y su líder, Maksim «Tesak» [«machete»] Martsinkevich, se especializaron en golpear a hombres homosexuales, traficantes de drogas, trabajadores migrantes y personas sin hogar. Martsinkevich recibió múltiples sentencias de prisión en Rusia. El acoso a las trabajadoras sexuales, los consumidores de drogas y las personas LGTB está en consonancia con las posiciones del gobierno, pero los neonazis como Martsinkevich alarman a las autoridades rusas por su abierta afición a los delitos violentos, el nacionalismo étnico insurrecto y la adopción de opiniones fascistas opuestas frontalmente el culto a la victoria soviética en la Segunda Guerra Mundial, que es el acontecimiento central de la memoria nacional rusa. Desde esta perspectiva, la transgresión más escandalosa de Martsinkevich fue su reseña neonazi, grabada en vídeo, del patriótico éxito ruso *Stalingrado*. Khrzhanovsky escribió una referencia de empleo para él, como reveló en una entrevista mutuamente elogiosa con Ksenia Sobchak, otra protegida de Adoniev, una presentadora de televisión convertida en

lo que consigue es socavar la sensación de autenticidad (así sucede en *Degeneration*, por ejemplo, cuando los cabezas rapadas tratan de obligar a Ondrejčak a que confirme su teoría de que los negros estadounidenses son «parásitos»). Como «auténtica» historia soviética, resulta ridícula: este tipo de neonazismo era un problema que la URSS no tenía, pues los *skinheads* son síntomas de una enfermedad social claramente postsoviética. La NKVD o la KGB habrían cortado tales movimientos de raíz. Este episodio no tiene nada que ver con la época soviética: lo que se exhibe en pantalla es un incómodo e intimidado artista estadounidense que trata de eludir una discusión con un grupo de jóvenes repugnantemente racistas y homofóbicos²².

Gigantomanía privatizada

Hay que decir que las películas del proyecto DAU contienen algunos momentos cinematográficos memorables (por ejemplo, las impresionantes tomas en blanco y negro del set del Instituto Shibanov, o la escena extrañamente fascinante en *Degeneration* en la que Ondrejčak realiza un «experimento» con los cabezas rapadas, mientras observa con su bata blanca de laboratorio cómo se les ordena a los jóvenes agresivos que se queden inmóviles en un patio frío durante diez minutos y a continuación rasga un enorme trozo de papel). Pero en sus propios términos, lo cierto es que la distopía pseudocomunista del DAU en Járkov tuvo más éxito que las películas para las cuales se construyó. El Instituto funcionaba como un exclusivo parque temático, una especie de casa embrujada construida para el disfrute de los ricos y bien conectados. Las luminarias del mundo de los negocios y el arte podían experimentar escalofríos en la vida real al pasar por la «experiencia» comunista de Khrzhanovsky, pero con la seguridad de saber que este simulacro había sido construido con la fortuna de un oligarca. Para los visitantes de los países de la antigua Unión Soviética la experiencia consistía en fingir ser de nuevo un ciudadano soviético medio, que pagaba tres rublos por un sándwich de salchicha y llevaba calzoncillos que picaban, como muchos de estos visitantes rusos habían hecho antes de encontrar oro en los escombros de la

candidata presidencial liberal. Véase «Ilya Khrzhanovsky: ob Abramoviche, Tesake i Kurentzise», 23 de abril de 2020; disponible en YouTube. Martsinkevich murió en prisión en septiembre de 2020, según se informa por suicidio.

²² En *Degeneration*, los cabezas rapadas atacan a Ondrejčak ante otros actores, que intentan defenderlo. La refriega es breve y lo que le sucede a Ondrejčak no es visible; según le dijo a *Le Monde* y a otros periódicos, estaba «demasiado traumatizado» como para comentar lo que había ocurrido.

URSS. Era aterrador pero excitante, quizá incluso reconfortante: el placer de las historias de miedo radica en que son un recordatorio de nuestra relativa seguridad.

A los extranjeros también les gustaba el Instituto, tal vez incluso más que a los rusos. Las representaciones de la miseria soviética y postsoviética tienen una importante y larga trayectoria en el mundo del arte internacional, siendo esta otra de las razones del caché del proyecto DAU. Boris Mikhailov, un nativo de Járkov que apareció en el DAU con su esposa, alcanzó fama internacional con sus fotografías de gran formato de cuerpos eslavos desparramados y decrépitos sobre un fondo de nieve y escombros. Su serie *Case History* de 1997-1998, que se exhibió en el MOMA en 2011, incluía numerosas imágenes de mujeres mayores, tal vez sin hogar, quizá alcohólicas, a menudo desnudas, hinchadas o heridas. Estas imágenes, perversamente perturbadoras, sirven para confirmar los estereotipos acerca del espacio soviético y postsoviético como una zona de desastre, un lugar de degradación continua.

Los críticos de cine rusos que escribieron a la Berlinale sugirieron que el respaldo de Occidente al DAU constituía una forma de orientalismo. Tenían razón. Las situaciones que se dieron en el Instituto serían inimaginables en una película ambientada en la UE, donde hasta los osos bailarines están prohibidos. El sacrificio y la tortura de animales, el empleo de huérfanos y prisioneros, las escenas de sexo fuera de guión y no planeadas con participantes borrachos, o la presencia de neonazis que amenazaban con desatar toda su violencia homofóbica contra otros miembros del reparto: cualquiera de estos extremos bastaría para clausurar un proyecto. Pero como el DAU se filmó en Ucrania, podía celebrarse como un triunfo del experimentalismo audaz y un testimonio de los peligros del «totalitarismo» y recabar un apoyo de alto nivel por parte de las instituciones públicas. Un proyecto como el DAU ofrecía al público extranjero el placer de la transgresión indirecta.

Durante siglos, Rusia ha ejercido un atractivo intimidatorio como escenario de sufrimientos y logros a una escala que ya no es factible en los compactos países de Europa Occidental. DAU saca provecho de esta mística gigantomática, con sus inevitables implicaciones fálicas. *Der Tagesspiegel* le dedicó al proyecto el apelativo de «¡Gran arte! sobre todo ¡grande!». En una época en la que el mito del genio artístico grandioso y masculino ha sido objeto de una crítica persistente, el proyecto

de Khrzhanovsky suscita un nuevo cosquilleo de emoción. Los soviéticos realizaron sin duda obras de cine monumentales: para la película más cara de la URSS, *Guerra y paz* de Bondarchuk (1966-1967), de siete horas de duración, el Estado movilizó ingentes recursos, por ejemplo, desplegando más de diez mil soldados del Ejército Rojo como extras para recrear la batalla de Borodino de 1812. DAU se ha calificado de proyecto de alcance soviético; la realidad, sin embargo, es que se trata de una muestra de gigantomanía privatizada producida por un capital oligárquico desmedido.

En última instancia, el DAU es un fracaso tanto desde el punto de vista de las ideas como en lo que atañe al plano ético. Sus clichés anticomunistas –imperio distópico, el comunismo como religión, «totalitarismo»– no se someten a nuevas formas de examen crítico, sino que simplemente se reciclan en una escala hipertrofiada. En concreto, el término «totalitario» se aplica constantemente al proyecto DAU, de manera acrítica y sin llegarse nunca a definirlo claramente. Sus partidarios presentan el proyecto como un experimento extraordinario que recrea y documenta los efectos psicológicos y sociales del «totalitarismo», transformándolos en gran arte. Algunos de sus críticos simplemente han invertido esta visión y han condenado el proyecto como una forma de totalitarismo masculino sexualizado: un abuso en la búsqueda de lo extravagante y lo perverso. Para muchos liberales rusos, el término «totalitario» es sinónimo directo de prácticas estatales como la vigilancia y la tortura, por mucho que estas sean desplegadas por innumerables regímenes que obviamente no son totalitarios, como Estados Unidos.

Este mal uso constante que se hace del término degrada su significado, mientras que, por otro lado, calificar al proyecto DAU de «totalitario» supone concederle a Khrzhanovsky demasiado crédito. Hay aquí un paralelismo con una distorsión banal de la retórica política que hace que la Rusia de Putin, por ejemplo, sea rutinariamente calificada de «totalitaria» en los medios de comunicación estadounidenses. Por muy corrupto y autoritario que sea el gobierno ruso, no ejerce el nivel de control total sobre las esferas pública y privada que constituye el tipo ideal de totalitarismo. De hecho, el uso del término es principalmente estratégico en cuanto a su función y así los medios de comunicación estadounidenses no lo traen a colación en relación con, por ejemplo, Arabia Saudí. Vaciado de toda sustancia analítica no es ya sino un abuso del lenguaje: nosotros contra ellos. Aquí, de nuevo, la epopeya «totalitaria» del DAU

contribuye a reafirmar el *statu quo*. Como parábola nihilista, es el producto inconfundible de un sistema oligárquico en el que unas pocas personas controlan el grueso de la riqueza de una sociedad y un artista bien conectado puede comprar libertades de todo tipo. No es de extrañar, por lo tanto, que tenga eco en Occidente. Mientras tanto, cuatro oligarcas ucranianos han encargado a Khrzhanovsky que repita la experiencia del DAU en el Babi Yar Holocaust Memorial Center²³.

²³ Vladislav Davidzon, «Turning Babi Yar Into Holocaust Disneyland», *Tablet*, 26 de mayo de 2020.