

HEROÍSMO POSTSOVIÉTICO

NACIONALISMO Y JUVENTUD EN LA SAGA *BRAT*, DE ALEKSÉI
BALABÁNOV

POSTSOVIET HEROISM

NATIONALISM AND YOUTH IN ALEKSEI BALABANOV'S *BRAT* SAGA

Guillermo González Hernández (Universidad de Castilla-La Mancha)
guillermoglezhrdez@gmail.com

Recibido: 24 de junio de 2024 / Aceptado: 4 de septiembre de 2024

Resumen: Este artículo analiza la saga de películas rusas *Brat* (*Brother*), de Aléksei Balabánov, como artefactos culturales del periodo transicional entre la URSS y la Federación Rusa (1991-2000). Su aspecto más significativo es la construcción de un héroe ruso ejemplificador de los valores que el país seguiría en el nuevo milenio. El resultado es Danila Bagrov, tanto heredero como renovador de tradiciones literarias y cinematográficas nacionales. Se examina a este personaje y el entorno en el que transita según dos criterios: como agente heroico del cambio moral y social que Balabánov propone; y como participante de dinámicas propias del periodo en el que vio la luz. Estas dos facetas son responsables de su estatus actual en la conciencia popular rusa contemporánea: tanto una reliquia nostálgica de un periodo clave en su historia reciente y un emblema de un proyecto nacional aún en proceso. Asimismo, también se expone el análisis social que Balabánov hizo del panorama de su país; sus problemas inherentes y particularmente los peligros que presagiaba con la creciente occidentalización producto de la liberalización, asociada a la decadencia moral y cultural. En esta línea, se arguye que *Brat* es una contribución artística contemporánea al tradicional debate entre eslavistas y occidentalistas –vigente en el país desde hace siglos– a favor de una Rusia culturalmente independiente, unificada, poderosa y nacionalista.

Palabras clave: Cine; Nacionalismo cultural; Rusia; Sociología cultural; URSS.

Abstract: This article analyzes Russian film saga *Brat* (*Brother*), by Aleksei Balabanov, as cultural artifacts pertaining to the transitional period between the USSR and the Russian Federation (1991-2000). Its most significant aspect is the construction of a Russian hero that exemplifies the values that the country would follow in the upcoming millennium. The result is Danila Bagrov, both an inheritor and renovator of national literary and film traditions. This character and the environment in which he moves are examined according to two criteria: as a heroic agent of the moral and social change proposed by Balabanov, and as a participant of the social dynamics pertaining to the period that brought him into the light. These two facets



are responsible for his current status in contemporary Russian pop culture: both a nostalgic relic of a key period in its recent history and an emblem of a national project still in-process. Likewise, the social analysis Balabanov made of his country's panorama is also exposed; its inherent problems and particularly the dangers that he predicted with the growing westernization product of liberalization, associated with moral and cultural decadence. In this line, it is argued that *Brat* is a contemporary artistic contribution to the traditional debate between Slavism and westernization advocates –in force within the country for centuries– in favor of a culturally independent Russia, unified, powerful, and nationalistic.

Keywords: Cinema; Cultural nationalism; Cultural sociology; Russia; USSR.

Cómo citar este artículo:

González Hernández, G. (2024). Heroísmo postsoviético. Nacionalismo y juventud en la saga *Brat*, de Alekséi Balabánov. *Revista Eviterna*, (16), 38-56 / <https://doi.org/10.24310/re.16.2024.20176>

1. Introducción. El despertar del sueño soviético

El fin de la Unión Soviética también lo fue de muchas otras cosas. En los países que compusieron la otrora URSS, particularmente Rusia, se abrió un nuevo desafío que iba más allá de un mero cambio dinástico. Desde la estructuración del poder institucional a la regimentación económica, la percepción que cada compatriota exsoviético tenía de la realidad condicionada por la ideología en la había que se había criado se había desmoronado tras una larga convalecencia que aun así fue demasiado repentina.

«Con la disolución de la Unión Soviética en 1991, el pueblo ruso se despertó en una realidad completamente nueva, en la que los límites geográficos y el paisaje político del país habían cambiado fundamentalmente casi de la noche a la mañana» (Van Gorp, 2011, p. 243). Esta súbita transformación abrió un periodo de desorientación polifacético: político, social, económico y cultural; una reconfiguración universal, tanto vertical como horizontal. Esta inestabilidad repercutió en los índices de criminalidad: se estima que entre 1991 y 1993 la tasa de delincuencia incrementó casi un 30%, y esta se dobló entre inicios y la mitad de los noventa, de los que una proporción significativa eran homicidios (Rampton, 2008).

Laura Todd señala que las descripciones de esta década siguen empleando el término *likhie*¹ (2017, p. 212) en el vernáculo popular, mientras que Vanessa Rampton relata un aspecto lingüístico-cultural similar en cómo un extranjerismo como *businessman* era sinónimo de 'gánster' (2008, p. 64). Este breve pero significativo periodo tiene su propia imagen cultural en la mente rusa: un intersticio entre el régimen soviético y la reconfiguración nacional encabezada por las políticas de Vladímir Putin (n. 1952) que conformarían la idea que se tiene de Rusia en el siglo XXI. Se trata de una anomalía en su historia reciente en la que el gigante

¹ Salvaje, malvado, tempestuoso.

euroasiático se hallaba en un *impasse* caótico repleto de potencial simultáneamente prometedor y nefasto.

Frederich H. White considera que en el cine postsoviético existe una rama específica del cine de gánsteres a la que denomina como «filme ruso de bandidos», cuyo peso es equivalente en Rusia a su contraparte estadounidense durante la tercera y cuarta década del siglo pasado (2016, p. 83). Por su parte, Van Gorp afirma que para los rusos que veían a su antiguo rival como una amenaza insuperable, la distancia entre la realidad y la fantasía empequeñeció, y que «1991 también marcó el inicio de una búsqueda de una nueva identidad nacional para la gente de la Federación Rusa» (2011, p. 243).

El fin del comunismo también acabó con la diferenciación identitaria más clara entre el bloque soviético y el resto del mundo, particularmente Occidente. Con la tácita aceptación de la democracia liberal como el triunfador histórico, Rusia se vio huérfana de identidad y significado. Este debate fluyó por diferentes caudales, por ejemplo, entre pluralidad étnica igualitaria o supremacía rusa sobre sus pueblos minoritarios (Rampton, 2008). Un ambiente de tensión y desilusión pendía sobre el país: «La desesperanza y la depresión reemplazaron a la energía e ilusiones que habían sido prevalentes al final de la *perestroika* y el inicio del periodo transicional» (Hashamova, 2007, p. 40).

La construcción de una nueva identidad para Rusia fue una empresa con múltiples agentes, especialmente el entonces presidente (1991-1999) Boris Yeltsin (1931-2007), impulsor de la creación de un ideal nacional que proveyese un armazón para las acuciantes políticas de concienciación social (Schuckman Matthews, 2015). El cine fue una herramienta fundamental para esos propósitos, como lo había sido durante el periodo soviético. Sin embargo, esta industria tuvo que contender con sus propias dificultades en el clima de la época. No peligraba solo su renombre internacional, sino que «la producción anual de largometrajes se hundió de un máximo de 300 películas en 1990 a 28 en 1996, que luego volvió a oscilar entre las 30 y 50 al año entre 1997 y 2000» (Larsen, 2003, p. 491). Asimismo, Jasmijin Van Gorp (2011) contabilizó un descenso de las visitas anuales entre los rusos al cine de siete en 1991 a una en 1995. En número de estrenos cuenta 137 películas en 1993 contra 72 en 1994, 58 en 1995 y 38 en 1996². A su vez, Lars L. F. Kristensen señala el creciente impulso de las cintas de vídeo piratas como un elemento de la llamada «peor crisis del cine ruso» (2003, p. 7) comparable solo con los años del estalinismo durante y tras la Segunda Guerra Mundial.

Destacan dos motivos para este declive. Por un lado, la desaparición del modelo de distribución y financiación cinematográfico de la URSS supuso una transición tan abrupta de una industria estatal a una regida por los modelos del mercado que el colapso fue inevitable (Beumers, 2003). Sin embargo, Van Gorp (2011) puntualiza que esto no supuso en la muerte de la industria. La segunda razón fue el contenido de las películas.

² Larsen se refiere a largometrajes; Van Gorp incluye en su estimación medimetrajes y cortometrajes.

El cine de la década de 1990 continuó una corriente ochentera: la *chernukha*³. Seth Graham la definió como «arte representativo que enfatiza los aspectos de la vida humana más oscuros y desoladores» (2000, p. 9). La tenue pero significativa liberación de la *perestroika* permitió el surgimiento de una respuesta deconstructivista al realismo socialista soviético. Mientras que este enfatizaba el *mass appeal* y la idealización de la vida cotidiana, la *chernukha* se dedicaba a representar sus sombras: alcoholismo, crimen, violencia y abuso sexual. Algunos lo vieron como una labor social necesaria, otros como una indulgencia en lo grotesco (Todd, 2017, p. 214). Esa representación naturalista de los peores aspectos de la URSS continuó durante la crisis postsoviética, y la continua fijación por estas temáticas premeditadamente desagradables tuvo un efecto desastroso sobre las audiencias y su interés en el cine nacional. Anna Lawton (1992) afirma la proliferación de la *chernukha* durante este periodo contribuyó a perpetuar un clima de pesimismo.

Entre los que reivindicaban un nuevo cine nacional se encontraba Nikita Mijakov (n. 1945), director de *Sibirski tsiryúlnik* (*El barbero de Siberia*, 1998), quien exigía acabar con «la perniciosa escuela *chernukha*» (Palacios, 2009, p. 19). En una Rusia caracterizada por la crisis y el caos, el *chernukha* era inaceptable (Van Gorp, 2011). Existían dos alternativas: la importación de cine extranjero y la restauración del autóctono. Junto a Mijakov se presentaría otro director que, valiéndose de la influencia de la *chernukha*, produciría una alternativa simultáneamente oscura y esperanzadora para la nueva Rusia: Alekséi Balabánov (1959-2013).

1.1 Alekséi Balabánov y Sergei Bodrov Jr. como iconos culturales

Alekséi Balabánov ha sido descrito como una figura clave en el cine ruso experimental y – junto a Nikita Mikhalkov– como el director de cine ruso más comercialmente exitoso e influyente» (Rampton, 2008, p. 50). Habiéndose iniciado con cortos independientes y adaptaciones de obras de Samuel Beckett –*Schastlivye dni* (*Happy Days*, 1991)– y Franz Kafka –*Zamok*, (*The Castle*, 1994)–, Balabánov alcanzó la fama con su saga sobre Danila Bagrov, interpretado por Sergei Bodrov Jr. (1971-2002), compuesta por *Brat* (*Brother*, 1997) y su secuela, *Brat 2* (*Brother 2*, 2000), *thrillers* criminales⁴ que definieron a una generación de jóvenes rusos.

Danila es un joven veterano de la primera guerra chechena (1994-1996) que regresa a casa sin esperanzas profesionales o plan de vida. Su padre murió en la cárcel tras cumplir su servicio militar, y su madre (Tatyana Zakharova, n. 1949), angustiada por su futuro, le insta a viajar a San Petersburgo para reunirse con su hermano mayor, Viktor (Viktor Sukhorukov, n. 1951), supuestamente un hombre de éxito. Madre e hijo ignoran que Viktor trabaja como sicario, profesión en la que inicia a su hermano menor.

Estas películas rompieron récords en taquilla, gozaron de una tremenda popularidad y despertaron arduos debates entre la crítica por su contenido violento, tendencias a la

³ Formado a partir del adjetivo *chernyi* –negro– y el sufijo peyorativo *-ukha*.

⁴ También definidos como acción criminal (*kriminal'nyi boevik*) (Hashamova, 2007, p. 41).

chernukha, y propensiones nacionalistas, xenófobas y jingoístas. La crítica extranjera tuvo una opinión más favorable; Roger Clarke se refirió a Balabánov como «el David Lynch ruso» (1999, párr. 4) y Phillip French recalzó que *Brat* era una de las películas de Europa del Este más impresionantes de su década (2000, párr. 7). La primera parte obtuvo el Gran Premio de Kinotavr —el festival de cine ruso más importante—, reconocimiento en Cannes y fue la película más taquillera de la época postsoviética (Brandon, 2009). Su secuela la destronó tras obtener una recaudación de más de un millón de dólares en sus primeros meses, un hito para la industria cinematográfica postsoviética (Hashamova, 2007). En Rusia aún perdura como filme de culto cuyas frases se siguen citando (Brandon, 2009).

La popularidad de su secuela no fue menor, y consolidó tanto el estatus de Balabánov como el de Bodrov como figuras emblemáticas del cine ruso. Sergei Bodrov Jr. ya había encarnado a un soldado ruso partícipe de la primera guerra chechena en *Kavkazskii plennik* (*Prisoner of the Mountains*, 1996), dirigida por su padre Sergei Bodrov (n. 1948), antes de alcanzar el estrellato con *Brat* y convertirse en «el héroe de fantasía de muchos cinéfilos» como el «benevolente chico con cara de bebé de las provincias que derrota a los nuevos rusos urbanitas en su propio juego, mas nunca traiciona su principio fundamental: lealtad a la familia y la nación» (Larsen, 2003, p. 508). Asimismo, Jesús Palacios se refiere a él como «un nuevo tipo de héroe ruso, inédito hasta entonces en las pantallas» (2009, p. 27). Su temprana y trágica muerte en un alud durante la grabación de su último proyecto preservó su imagen en el tiempo, vinculando eternamente al actor con el personaje de Danila Bagrov.

El éxito de *Brat* y *Brat 2* iniciaría un ciclo de películas referido por algunos como «gangstermovie a la rusa» (Palacios, 2009, p. 27) y otros como «bandidaje» (White, 2016, p. 82): historias ambientadas en los bajos fondos urbanos, con protagonistas criminales que siguen la estela de Danila. Filmes como *Sestry* (*Sisters*, 2001) de Sergei Bodrov Jr., *Bumer* (2003) y *Bumer 2* (2006) de Pytor Bulsov (n. 1976), y series televisivas como *Banditskii Peterburg: Advokat* (*Criminal Petersburg*, 2000-03) de Vladimir Bortko (n. 1946) y *Brigada* (*Brigade*, 2002) de Aleksey Sidorov (n. 1968), siguieron el ejemplo de Balabánov, continuando así con una tradición cinematográfica nacida en la salvaje Rusia de la década de 1990.

White (2016) considera que fue el mismo Balabánov quién puso fin al ciclo con *Zhmurki* (*Dead Man's Bluff*, 2005), una comedia negra criminal que parodiaba los mismos tropos que él había popularizado, y que a su vez reflejaba la Nueva Rusia de Putin cuyo rígido orden social era incompatible con el caos de la década anterior. Emily Schuckman Matthews ejemplifica el impacto cultural de *Brat* y su secuela en cómo, sin referenciarlas explícitamente, Vladimir Putin reprodujo una de las citas más célebres de Danila: «Somos más fuertes porque tenemos la razón. El poder está en la verdad» (2015, p. 82).

2. Marco teórico e hipótesis

Este artículo es un análisis de *Brat* —con alusiones a *Brat 2*— como artefacto cultural de una breve pero crucial etapa histórica en Rusia. Se arguye que *Brat* toma elementos del heroísmo literario y cinematográfico ruso de antaño y los combina con el naturalismo de la *chernukha*

para representar la realidad de la década de 1990. Sin embargo, lejos de reincidir en la desesperación y la angustia social, económica y personal expuestas por sus predecesores de la *perestroika*, Balabánov y Bodrov Jr. construyeron conjuntamente un nuevo arquetipo del heroísmo basado en el nacionalismo ruso independiente del comunismo soviético. Utilizando a Danila como avatar de la juventud postsoviética, desamparada y confusa a su llegada a la adultez en un mundo caótico, Balabánov trató de esclarecer tanto los valores del pueblo ruso por sí mismos, como en oposición a aquellos de sus adversarios. *Brat* define la esencia del pueblo ruso en su entrada al siglo XXI en su oposición al otro, el cual se comprende de diferentes grupos tanto intra como internacionales.

Este estudio ha tomado las obras de Balabánov de base y se ha apoyado en la lectura de diferentes críticos internacionales. Como señaló Jesús Palacios, «[España] es, quizá, el país que menos atención crítica [sic] ha mostrado hacia [el cine postsoviético]» (2009, p. 9). También afirmó que Aleksei Balabanov y sus coetáneos están «práctica y absolutamente ignorados por la crítica española, e inevitablemente desconocidos también de nuestros espectadores» (2009, p. 9).

Autores como Yana Hashamova en su libro *Pride & Panic: Russian Imagination of the West in Post-Soviet Film* (2007), Lars L. F. Kristensen en su tesis *Post-Soviet Russian Cinema: The Case of Aleksei Balabanov* (2003), y en artículos como aquellos escritos por Susan Larsen (2003) y Vanessa Rampton (2008) han tratado la crisis de identidad rusa reflejada en su cine. Otros, como Jennifer J. Day (2005), Antonio Martínez Illán (2010), James M. Brandon (2009) y E. D. Zakuraeva (2020) han incidido en el espacio urbano —especialmente San Petersburgo— como escenario de transformaciones culturales. Asimismo, autores como Van Gorp (2011), Mark Lipovetsky (2004) y Frederick White (2016) han buscado en la evolución de las tendencias cinematográficas un reflejo de las angustias de la época y su desarrollo. Para el análisis de Danila como arquetipo heroico y su papel en la narrativa trazada por Balabánov se ha recurrido a los trabajos de Emily Schuckman Matthews (2015) y Anthony Anemone (2008).

Al tratar con una figura tan premeditadamente provocadora como Balabánov, sea como director experimental o del espectáculo, es inevitable que las reacciones de la crítica varíen. Por ejemplo, mientras que Hashamova (2007) aporta una mirada mucho más crítica sobre sus propósitos y legado cultural, Palacios (2009) defiende sus elecciones creativas y ahonda en sus idiosincrasias personales y nacionales a nivel artístico. Este análisis ha buscado un punto intermedio, siguiendo el reguero de inquietudes y reivindicaciones tanto de Rusia como del director en la construcción de su héroe, su entorno y sus adversarios.

3. «El héroe de nuestro tiempo»

Durante la década de los noventa el debate de la construcción nacional en Rusia pasó del margen al centro (Van Gorp, 2011). Entre todas esas voces se encontraba Balabánov, que «tenía un diálogo en proceso con su audiencia y, quizá, con su propia creatividad, mientras trabajaba en hallar los medios para representar la complejidad de la década sin ley tras la

caída de la Unión Soviética» (White, 2016, p. 82). Pese a la negativa del director⁵, existe consenso sobre su «intento de rehabilitar el orgullo nacional ruso» (White, 2016, p. 88).

Susan Larsen señala que «el héroe de nuestro tiempo» se ha utilizado reiteradamente por autores como la directora Marina Drozdova (n. 1964) para describir a Danila Bodrov (2003, p. 493), y Kirill Mazur, un antiguo amigo de Balabanov, sugirió que *Brat* había provisto a la audiencia rusa de un muy necesitado «héroe de nuestros tiempos» (White, 2016, p. 86). Esta evocación de la novela del escritor romántico Mikhail Lermontov (1814-1841), *El héroe de nuestro tiempo* (1840), la cual redefinió al héroe byroniano para ajustarlo a las sensibilidades de su época y patria, parece encontrar un eco en Danila.

Ambos son reconstrucciones producto del encuentro de individuos provistos de un destructivo impulso vital, enfrentados a mundos anárquicos de cuyo choque surge un nuevo género heroico. Danila encarna dos arquetipos que han de ser explorados en conjunción, pues crean un reflejo de la cultura de los tiempos y a su salvador; un individuo nacido del caos que simultáneamente es la clave para restaurar la nación y el alma rusa.

3.1 Heroísmo y bandidaje

Danila es heredero de varias tradiciones culturales de su patria. Su heroísmo se ha comparado con el de la figura del *bogatyr*⁶ (Schuckman Matthews, 2015; Lipovetsky, 2004). La película alude a esta conexión con el lienzo *Bogatýrs* (1898), de Víktor Vasnetsov (1948-1926), el cual representa a tres héroes populares: Ilya Muromets, Dobrynya Nikitich y Alesha Popovich (Larsen, 2003). Asimismo, Evgenii Margolit denominó a Danila como un «auténtico caballero» (1998, párr. 6.), y Vanessa Rampton (2008) también comparó los violentos actos heroicos de Danila con la tradición del *bogatyr* [Fig. 1].



Fig. 1: Vasnetsov, V. (1898). *Bogatýrs*. Galería Tretiakov, Moscú.

⁵ «Continuaré haciendo películas duras y escandalosas. Por ejemplo, todo el mundo me acusa de nacionalismo. Esto no tiene peso alguno. Reflejo la condición de nuestro pueblo» (Balabanov, 2012).

⁶ Equivalente al caballero andante de la literatura occidental.

Birgit Beumers se refirió a Danila como un «héroe-asesino» (1999, p. 77) que se distanciaba del arquetipo soviético. Comparado con otros jóvenes soldados cinematográficos como Alyosha (Vladimir Ivashov, 1939-1995), del filme *Ballada o soldate* (*La balada del soldado*, 1959), cuyo heroísmo es su sentido del deber hacia su madre y su patria, Danila es una figura mucho más siniestra. Su capacidad para la violencia es un atributo clave del personaje. Sin embargo, su forma de ejercerla, definida por un profundo sentido de la justicia, es lo que confiere a Danila su heroicidad.

Sus convicciones sobre el bien y el mal son imperturbables; jamás titubea antes de actuar. Sus únicos momentos de reflexión están puramente orientados al cómo de la acción, no al qué. En *Brat* acude al rescate de un vagabundo (Yuriy Kuznetsov, n. 1946) ante un extorsionista (00:12:30), intimida a dos polizones de un tranvía para que paguen el billete (00:15:16), golpea (00:54:11) y dispara contra el marido maltratador de su amante (01:28:42), y mata a sus compañeros sicarios cuando rompen su promesa de no herir a un rehén (01:09:56), entre otros ejemplos.

Estas muestras de *vigilantism*⁷ asemejan a Danila al arquetipo del vigilante urbano estadounidense, ejemplificado en películas como *Dirty Harry* (*Harry el Sucio*, 1971) o *Death Wish* (*El justiciero de la ciudad*, 1974). Phillip French (2000) le comparó con 'El hombre sin nombre' (Clint Eastwood, n. 1930) de Sergio Leone (1929-1989) y el *ronin* (Toshirō Mifune, 1920-1997) protagonista de *Yojimbo* (1961) y *Sanjuro* (1962), de Akira Kurosawa (1910-1998). La película presenta la actuación tajante y decisiva de Danila como una virtud, y a sus víctimas como merecedores de castigo. Sin embargo, a diferencia de los ejemplos anteriores, el ejercicio de la justicia extrajudicial no es el eje de su persona, sino un atributo accidental que surge cuando la situación lo exige. Danila es un personaje notablemente reactivo que responde sin titubeos y proporcionalmente a la violencia que le rodea. No existe un dilema moral sobre sus homicidios como en *Death Wish* ni autoridades que traten de restringirle como en *Dirty Harry*.

En el mundo de Balabánov, los héroes son puestos a prueba y medidos de dos formas: por su voluntad de usar la violencia en defensa de los débiles e inocentes y por su habilidad de sobrellevar la violencia y el sufrimiento. Por virtud de su lucha desinteresada, y a veces sacrificada, contra los elementos poderosos y sin escrúpulos que dominan una sociedad sin ley, el vigilante emerge como el héroe postsoviético ideal de Balabánov (Anemone, 2008, p. 127).

Uno de los rasgos claves de la posmodernidad es el autoexamen obsesivo, mientras que su ausencia se vincula a mentalidades totalitarias. Por ello, el género del vigilante urbano ha sido acusado reiteradamente de fascistoide (Edwards, 2011). Sin embargo, esta codificación ética que antepone la acción al pensamiento es también un regreso al pasado caballeresco que Danila trata de invocar. Hashamova sopesó una contradicción inherente al personaje en cómo «hace justicia, pero no sostiene principios morales coherentes y asesina despiadadamente» (2007, p. 43). Por contra, Laura Todd señaló que Danila es «extrañamente

⁷ El acto de prevenir el crimen o castigar a criminales ejercido sin el aval del Estado.

estable en sus creencias y valores» (2017, p. 218). Danila no exhibe remordimientos al asesinar, puesto que todos sus actos responden a un sistema moral según el cual quienes abusan de los débiles han de ser castigados por alguien más fuerte. Pese a no contar con el imponente físico de la estrella de acción estadounidense del momento, su capacidad para la violencia no tiene par. Sergei Bodrov Jr. creía que esta era el motivo tras la popularidad de su personaje:

Brat es una forma de estado primario. La ley aún no está presente. Por todas partes hay un caos primitivo. Y entonces una de estas personas se alza y dice: "Así es como va a ser: protegeremos a las mujeres, el fuego, defenderemos a los nuestros, y mataremos al enemigo". Estas son las primeras palabras de la ley cuando no hay ley (Baker y Glasser, 2005, p. 73).

Bodrov concibe en Danila una forma de hombre primigenio surgido del caos de un mundo roto. Conceptualiza la Rusia postsoviética como los fragmentos de un todo anteriormente unificado, una civilización caída cuyos supervivientes han de reconstruir desde cero. Con esta alusión, Bodrov vincula la justicia impartida por Danila a formas de moralidad tradicionales, literalmente primitivas. Eso puede servir de argumento contra los excesos de la autorreflexión propios de la posmodernidad que reina en Occidente, un tema recurrente en el cine de Balabánov. *Brat 2* incide mucho en las hipocresías morales de las que adolecen los estadounidenses, pero esto también se extiende a obras como *Voyna (War, 2002)*, en la que se contrasta la actitud decidida de los rusos con los titubeos y la debilidad de los europeos occidentales.

Las heroicidades de Danila amparan a los débiles de los fuertes sin importar su procedencia, pero al mismo tiempo se pone énfasis en el otro como la amenaza. Aunque hay excepciones (el vagabundo al que rescata es un alemán, y sus adversarios finales en *Brat* son rusos), hay una marcada tendencia a que Danila defienda a su gente de atacantes extranjeros, sean chechenos, ucranianos, o estadounidenses.

Danila es un héroe ruso en sentido literal, es decir, *russkie* y no simplemente *rossiane*, pues el idioma ruso diferencia entre quienes lo son étnicamente hablando —*russkies*— y quienes son ciudadanos de la Federación —*rossiane*—, pudiendo pertenecer a cualquiera de las cientos [sic] de etnias que la habitan. Y no cabe duda, de que el protagonista de *Brother* se cuenta entre los primeros (Palacios, 2009, p. 56).

Más que a los lazos de sangre que le unen a Vitkor, personaje cínico que abusa de su lazo fraternal para lograr su propio beneficio, el título del filme se dirige a los «hermanos» nacionales de Danila, lo que demuestra que es un héroe del pueblo. Aquel que lidera la nueva moral necesaria en el clima de la época, una que sea decisiva, tajante, y práctica. En resumidas cuentas, una ética de respeto al poder, no por lo que puede hacer, sino porque su uso esté siempre dedicado a sostener la justicia: proteger al débil y priorizar a los hermanos sobre los enemigos.

3.2 Juventud desamparada

No obstante, antes de salvar la moral de ese mundo en reconstrucción, Danila ha de vivir en él. Otro de los motivos para su perennidad en la cultura popular rusa —según Laura Todd

(2017), el más importante—, es su sentimiento de pertenencia a una generación concreta: los jóvenes que vivieron su infancia en la URSS y que entraron en la madurez tras su disolución. Esto resultó en un grave quiebre generacional. La realidad conocida por sus padres era de una naturaleza ontológicamente opuesta a la que les que aguardaba a ellos; criados en una ideología expresamente opuesta al liberalismo, no tenían la experiencia necesaria para guiar a su prole en la nueva Rusia.

La familia es un eje temático del filme, especialmente su redefinición. La guerra se presenta como vínculo intergeneracional. Danila menciona en *Brat 2* que su abuelo luchó en la Segunda Guerra Mundial, su difunto padre sirvió en el Ejército Rojo y él es veterano de la guerra chechena. Asimismo, en *Brat 2* sus amigos más cercanos son antiguos compañeros de armas; la experiencia militar une a millones de rusos, es una constante que define su madurez. Una parte significativa de la juventud rusa de la década 1990 compartía la experiencia de Danila, en su guerra o en la afgano-soviética (1978-1992).

Pese a sus habilidades heroicas, Danila también reflejaba sus experiencias de desamparo, soledad, alienación e incertidumbre (Palacios, 2009). Sus firmes principios morales se presentan como reacción a la injusticia. Sin embargo, su voluntad proactiva es extremadamente limitada. Danila no toma decisiones sin provocación, sino que se deja guiar por órdenes ajenas. Tras acudir a San Petersburgo a petición de su madre pasa a seguir todas las instrucciones de su hermano, quien abusa de su confianza al delegarle los trabajos para los que le han contratado, sin pagarle debidamente.

El resultado final es en una caracterización aparentemente paradójica que combina indecisión y sumisión con convicciones inquebrantables. Sin embargo, esto apunta a la dualidad que Danila encarna: como un ejemplo moral para la juventud rusa que no deja de ser uno de ellos. Pues, uno de sus rasgos elementales durante este periodo fue la incertidumbre:

La carencia más importante que Danila busca llenar es su falta de conexión humana o lugar en el mundo: es un hombre joven en busca de su ser. Este déficit de conexión humana en la caótica década de 1990 es algo con lo que muchos espectadores rusos podían identificarse íntimamente (Schuckman Matthews, 2015, p. 74).

Cuando se le deja a sus anchas y sin instrucciones, Danila vagabundea. El vínculo entre su alienación y las calles de San Petersburgo ha evocado en autores como Nick Schager (2008), Jesús Palacios (2009) y Jennifer J. Day (2005) a Rodión Raskólnikov, de Fiódor Dostoyevski (1821-1881): «Como en el Petersburgo de Dostoyevski, el impulso estético aquí se empareja con una dimensión ética en la figura de Danila, un giro noventero de Raskólnikov como un ángel de la muerte vengador» (Day, 2005, p. 617). Asimismo, E. D. Zakuraeva (2020) añade:

La alienación manifestada en la estructura del espacio urbano, en los lugares reflejados y en las pautas de comportamiento del protagonista, el joven Danila Bagrov, demuestra los rasgos característicos de la identidad de un hombre ruso, habitante de una ciudad a caballo entre la historia y la cultura, cuando los viejos valores y orientaciones han fallecido prematuramente y

los nuevos aún no han tenido tiempo de cristalizar, a saber, un elevado sentido de la justicia, el chovinismo, los valores tradicionales y el patriotismo (p. 218) [Fig. 2].



Fig. 2: Balabánov, A. (1997). *Brat* (00:10:25). Danila (Sergei Bodrov Jr.) en San Petersburgo.

La película contiene varias secuencias en las que Danila explora el paisaje urbano al son de la banda rusa de rock alternativo Nautilus Pompilius, de la que el joven es admirador y cuya búsqueda de su último disco, *Kryl'ya* (*Wings*, 1995), le sirve de motivación a lo largo del filme en una de sus pocas muestras de iniciativa personal. Estos paseos, cuyo lenguaje visual recuerda a un videoclip, inciden en su soledad. Sus únicas amistades son Hoffmann, un vagabundo alemán; Sveta (Svetlana Pismichenko, n. 1964), la esposa de un maltratador con la que mantiene un breve romance; y Kat (Mariya Zhukova, n. 1973), una joven punk que vive al margen de la sociedad. No obstante, este elenco también sirve como avatar de diferentes cuestiones socioculturales que Balabánov diagnostica en Rusia. Las relaciones de Danila, especialmente su conclusión, señalan al subtexto de reconstrucción moral y nacional presente en *Brat*.

Hoffmann sirve como «la voz ética del filme» (Larsen, 2003, p. 505) en su lamento de que Danila se haya visto consumido por la violencia de la ciudad; Sveta permanece con su marido porque «está más acostumbrada al abuso más inmoral de su esposo que a la moralidad dislocada del estoico Danila» (Todd, 2017, p. 218); y Kat está satisfecha en su propia senda autodestructiva. Estos tres personajes ejemplarizan a arquetipos de la sociedad rusa que Balabánov ve como contrarios a Danila, pero que a diferencia de sus enemigos —matones chechenos, empresarios americanos y gánsteres rusos y ucranianos— no merecen ser destruidos.

Hoffmann es un extranjero que trata de desmentir el dicho de que «lo que es bueno para los rusos es la muerte para los alemanes». Sin embargo, la narrativa apunta a que se equivoca. Pese a ser un leal amigo del joven ruso, ultimadamente rehúsa su violenta forma de vida y termina por repudiarlo, simbolizado en su rechazo del dinero obtenido del asesinato de

unos gánsteres que Danila le ofrece. Dado el proyecto heroico diseñado por Balabánov y que Danila protagoniza, esta negativa de Hoffmann traza una línea límite entre la moralidad occidental y la rusa. Hoffmann destaca como uno de los pocos occidentales en no ser tratado como un adversario –el otro es Ben (Ray Toler, n. 1974), el camionero estadounidense en *Brat 2*–, aunque sí como a un extranjero. Su condición de vagabundo en sí misma ya le declara como un inadaptado, pero también ejemplifica un ideal de justicia diferente al ruso. Mientras que la oposición moral de John (Ian Kelly, n. 1966) en *Voyna* nace de su debilidad y cobardía, Hoffmann representa un ideal que la película trata con dignidad, pese a su disonancia.

Su confrontación ética con Danila no se plantea como una humillante derrota ideológica, como es el caso en el enfrentamiento final de *Brat 2* entre Danila y el estadounidense Mennis (Gary Houston, s. f.), sino que es un momento de solemnidad y triste aceptación. Con ello, Balabánov establece que la moral rusa y la occidental no son intercambiables, y que la violencia de Danila es necesaria para el mundo al que pertenece. Pese a las buenas intenciones del alemán, su «papel en el filme es sanar las heridas de Danila y enterrar a sus víctimas, pero los valores culturales –y la historia– que representa son impotentes para influir en el mundo de los vivos» (Larsen, 2003, p. 505). Efectivamente, lo que es bueno para el ruso es la muerte para el alemán, y viceversa [Fig. 3].



Fig. 3: Balabánov, A. (1997). *Brat* (00:12:07). Hoffmann (Yuriy Kuznetsov) y Danila.

Sveta expone otro de los males internos de –pero no exclusivos a– Rusia: la violencia de género. Según un estudio, en 1993, 56.000 mujeres fueron agredidas por sus parejas y 14.500 asesinadas; 15.000 en 1994; y antes del fin de 1995 el número superaba 16.000 (Horne, 1999). Sveta presenta una imagen trágicamente habitual en el entorno ruso, la cual Balabánov expone, denuncia y utiliza a su héroe para castigar. El «comportamiento bestial de los rusos en una sociedad carente de restricciones morales» (White, 2016, p. 95) es un hecho recurrente en el cine de Balabánov, especialmente en películas como *Pro urodov i lyudey* (*Of*

Freaks and Men, 1998), *Gruz 200* (*Cargo 200*, 2007), *Kochegar* (*Stoker*, 2010) y *la tozhe khochu* (*I Also Want*, 2012) [Fig. 4].



Fig. 4: Balabánov, A. (1997). *Brat* (01:14:49). Danila y Sveta (Svetlana Pismichenko) después de ser agredida.

Sin embargo, esta condenación está sujeta a un subtexto metanarrativo. Laura Todd (2017) observa en Sveta a la protagonista arquetípica de la *chernukha*: débil, victimizada e incapaz de reaccionar contra los abusos de una sociedad decadente. *Brat* sirve como una contundente respuesta a los convencionalismos de ese género, manifiesta en la incompatibilidad fundamental entre Danila y Sveta; la mujer maltratada se contrapone con el joven héroe capaz de dominar el mismo entorno ante al que sus antecesores cinematográficos estaban sometidos.

Que opte por permanecer con su abusador —aun cuando Danila se impone físicamente a él y le ofrece una escapatoria— reivindica el rechazo de la violencia revolucionaria que el joven representa a favor del maltrato acostumbrado. Es posible interpretar esto como una conversación entre personajes de distintos géneros cinematográficos; la nativa de la obsoleta *chernukha* que se entregaba al victimismo y la miseria, y el líder del nuevo género del bandidaje cuyos valores fundamentales son la independencia y la fuerza.

Una vez más, no se condena la elección de Sveta, sino que se lamenta. Existe el riesgo de tornar la situación en la culpabilización de la víctima, una interpretación que, dado el desinterés de Balabánov por la corrección política, sería más explícita si esa fuese su intención. En su lugar, prepondera la tragedia del hecho, tanto de la pérdida de Danila de su amante y el agravamiento de su soledad, como de la trampa en la que Sveta, como tantas mujeres maltratadas, se encuentra.

Kat es otra joven rusa que sirve como contraparte ética, social y cultural para Danila. Su escena introductoria establece inmediatamente que frecuenta la compañía de extranjeros al mostrarla hablando en inglés con una pareja. En otra secuencia invita a Danila a una fiesta en la que se escucha música occidental, y a la que acuden europeos y estadounidenses. Su

interés en otras lenguas contrasta con el monolingüismo de Danila, que durante la fiesta insulta en ruso a un supuesto americano por sus gustos musicales, su cultura y su país. Kat le informa de que el muchacho es francés, solo para que Danila la desestime y equipare ambas nacionalidades.

Tradicionalmente San Petersburgo ha sido percibida como la ventana a Occidente. Su fundación a principios del siglo XVIII por Pedro I El Grande (1672-1725) fue un símbolo de sus políticas de occidentalización, lo que inició un largo y continuo debate entre progresistas europeístas y conservadores eslavófilos. Este enfrentamiento cultural ha tenido partícipes tan relevantes como Iván Turgénev (1818-1883), en su novela *Padres e hijos* (1862), y Fiódor Dostoyevski, especialmente en *Memorias del subsuelo* (1864) y *Los demonios* (1871). Con *Brat*, Balabánov suma su voz a la tradición eslavófila.

Si Danila encarna la renovación moral del espíritu ruso y la aceptación de su unicidad, Kat es la imagen de la asimilación de valores y formas de vida occidentales. No obstante, mientras Danila gesticula su nacionalismo en reiteradas ocasiones, especialmente en *Brat 2*, Kat no da discursos sobre la superioridad occidental. Una interpretación de esta diferencia es que al poner en boca de Danila una clara afirmación eslavófila se contrarresta la dejadez y la decadencia que Kat ha asimilado. Sin embargo, es más probable es que esto sea así porque Kat es representativa de la Rusia de la década de 1990, cuya apertura de sus fronteras físicas y culturales provocó una rápida e incontrolada occidentalización entre gran parte de la juventud. El *statu quo* no se verbaliza, sino que simplemente 'es'. Esto se enfatiza en dos escenas. Durante la fiesta Kat expresa despectivamente su preferencia por la música occidental –específicamente, la canción *eurodance Max Don't Have Sex With Your Ex* (1994), del dúo alemán E-Rotic– sobre los gustos autóctonos de Danila. La segunda se produce en su último encuentro, el cual tiene lugar en un McDonald's, una de las pruebas más evidentes de la dominación cultural estadounidense [Fig. 5].



Fig. 5: Balabánov, A. (1997). *Brat* (01:31:38). Danila atrapado en el logo de McDonald's.

Balabánov no representa a Kat como la fuente del mal que denuncia, sino como su manifestación y víctima. Es la antítesis del heroísmo de Danila, desprovista de sus luces, pero también de sus sombras, particularmente su propensión a la violencia y su xenofobia. Sus círculos sociales son notablemente pluriétnicos y multirraciales –una cuestión a la que Balabánov regresaría con su agresiva y controvertida representación de afroamericanos en *Brat 2*–, lo que evoca imágenes de la tardía pero innegable llegada de la globalización a Rusia. Sin embargo, Balabánov la asocia con la decadencia moral, también ejemplificada en Kat.

El consumo de drogas de la muchacha es otro llamamiento a la *chernukha*, aunque se trata con menos gravedad que en otros exponentes del género como *Igla* (*The Needle*, 1988), en la que la drogadicción de su coprotagonista era fundamental al drama. Sin embargo, en *Brat* se presenta como un síntoma del vacío ético y existencial de la juventud rusa tras el fin del experimento socialista. No es un lamento por el fracaso del comunismo –Balabánov ha condenado tanto a la URSS como la Revolución que la instauró en *Gruz 200* y *Morfij* (*Morfina*, 2008) respectivamente–, sino por la pérdida de un propósito que trascienda al individuo. Kat se descubre como una joven carente de dignidad o amor propio al intercambiar drogas por sexo –una transacción en la que Danila participa–, un comportamiento heredado de la crisis del socialismo tardío, y perpetuado con la entrada del liberalismo occidental.

Asimismo, en su despedida de Danila en el McDonald's, ella acepta el dinero que Hoffmann había rechazado. Así, Balabánov recalca la diferencia moral no solo entre rusos, sino también respecto a algunos occidentales. Kat ve en el ofrecimiento una forma de prolongar su hedonismo, cada vez más autodestructivo, mientras que Hoffmann ve en él una prueba moral. En la renuncia de Danila hay un rechazo implícito, el cual Hoffmann replica, aunque sea por principios distintos. Sin embargo, en ambos casos este repudio se asocia a una determinación heroica que Kat no comparte. En otras palabras, Kat, una rusa occidentalizada, está desprovista de la dignidad que posee un occidental rusificado. Esta lectura complementa a la de Yana Hashamova, para la que «las películas de Balabánov establecen una estructura cinematográfica basada en la consistente hostilidad y agresión contra el otro y la marginalización de las mujeres» (2007, p. 47). *Brat 2* también equivale la occidentalización con la prostitución con Dasha (Darya Yurgens, n. 1968), una inmigrante rusa en Estados Unidos a la que Danila rescata de sus proxenetas afroamericanos, lo que Anthony Anemone cree que invoca «propaganda soviética» (2008, p. 129).

Teniendo esto en cuenta, el comentario de Sergei Bodrov Jr. sobre proteger a las mujeres no se refiere solo a lo físico, como en el caso de Sveta, sino también a lo cultural; a mantenerlas a salvo de la corruptora influencia occidental. Por otro lado, al enfatizar lo extraordinario de Danila y lo corriente de Kat, Balabánov contrasta su ideal heroico con la lamentable realidad de la juventud rusa. Asimismo, al mostrar también a Danila participando en esos mismos vicios, inicialmente lo integra en la decadente normalidad de su juventud. No es hasta que rechaza esta vía autodestructiva en su morfología occidentalizante que se consolida su virtud como alienante para con su generación.

Pese a ejemplificar los valores de una Rusia primigenia a los que se debe retornar en el nuevo siglo, Danila compagina esta función metanarrativa con la enajenación y la incertidumbre propia de su juventud. Cosechó tanta admiración entre ella gracias a esta combinación que ofrecía una fantasía de poder justiciero, así como una figura sobre la que proyectarse. Esta dimensión del personaje desapareció en *Brat 2*, en la que «un personaje masculino, seguro y omnipotente reemplaza al filósofo romántico» (Hashamova, 2007, p. 44), para enfatizar su función como un símbolo del poderío ruso y su superioridad ética sobre Estados Unidos. Por ello, mientras que el Danila de *Brat* es la voz de la juventud y una reclamación del poder perdido, en su secuela ejerce como agente vengador nacional y derrocador de Occidente.

4. Conclusiones

Brat es una película anclada a un espacio y tiempo concretos; un intersticio de resquemor entre el fin de uno de los capítulos más importantes de la historia de Rusia y el comienzo de nuestro presente. Su imaginería de decadencia urbana expresa el fin de un imperio, y, con ello, la conclusión de un modelo económico, ético y cultural. Millones de rusos despertaron en un nuevo mundo plagado de incertidumbres y desafíos para los que no estaban preparados, y el sufrimiento de esos años, en un país que ha experimentado tanto, adquirió un carácter y morfología propia. Tal como la URSS en sus inicios necesitó mitos y héroes fundadores que encapsulasen sus valores e inspirasen a sus habitantes, así también la Nueva Rusia.

Alekséi Balabánov siguió las palabras de Vladimir Lenin (1870-1924): «de todas las artes, el cine es para nosotros la más importante». La Rusia postsoviética también empleó al séptimo arte para definirse en el ocaso del siglo XX. Danila Bagrov es el resultado de la reinención los mitos tradicionales de la nación primitiva, transportados a la decadencia contemporánea escenificada por la *chernukha*. A partir de combinar el pasado y el presente Balabánov diseñó un héroe para el futuro.

Danila no sólo caló en la conciencia colectiva, aún recordado en su país —e incluso en zonas adyacentes— como un hito cinematográfico de la década de 1990, sino que sus valores nacionalistas, antioccidentales y eslavistas han continuado popularizándose en él. Si bien el sueño socialista tocó a su fin con la caída de la URSS, el desencanto con las promesas del liberalismo fue mucho más temprano.

El siglo XXI ruso se ha caracterizado por el etnocentrismo, el escepticismo ante el mundo exterior, y la proyección del poder político y militar para recuperar el estatus de superpotencia que el gigante rojo tuvo en antaño. El espectro del imperio pasado al que equipararse parece perseguir a Rusia, aun hasta el día de hoy. Danila Bagrov es una de las manifestaciones más recientes de este sentimiento, así como una representación de la ética que sustenta esta misión nacional. Su poder surge de la convicción en la justicia y la fraternidad entre rusos, en la desconfianza del extranjero y el desprecio a la decadente moral occidental. Nacido y criado en las ruinas del viejo imperio, su ética es la que determina el curso que seguirá el nuevo: el héroe de su tiempo.

5. Referencias bibliográficas

- Anemone, A. (2008). About Killers, Freaks, and Real Men: The Vigilante Hero of Aleksei Balabanov's Films. En S. M. Norris y Z. M. Torleone (Eds.), *Insiders and Outsiders in Russian Cinema*, (1ra ed., pp. 127-141). Indiana University Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt2005s62>
- Baker, P. y Glasser, S. (2005). *Kremlin Rising: Vladimir Putin's Russia and the End of Revolution* (1ra edición). Scribner.
- Balabanov, A. (23 de febrero de 2012). *Balabanov O Balabanove*. Seance. <https://seance.ru/n/17-18/portret-4/balabanov-o-balabanove/> (Recuperado el 12/06/2024).
- Beumers, B. (1999). To Moscow! To Moscow? The Russian Hero and the Loss of the Centre. En B. Beumers (Ed.), *Russia on Reels: The Russian Idea in Post-Soviet Cinema* (pp. 76-87). I. B. Tauris.
- Beumers, B. (2003). Soviet and Russian Blockbusters: A Question of Genre? *Slavic Review*, 62 (3), 441-454. <https://doi.org/10.2307/3185800>
- Brandon, J. M. (2009). "Brother," Enjoy your Hypermodernity! Connections between Gilles Lipovetsky's Hypermodern Times and Post-Soviet Russian Cinema. *Communication and Theater Association of Minnesota Journal*, 36 (1), 7-22. <https://doi.org/10.56816/2471-0032.1027>
- Clarke, R. (19 de agosto de 1999). Film: Freaks and film-makers. *The Independent*. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/film-freaks-and-filmmakers-1113802.html> (Recuperado el 19/05/2024).
- Day, J. J. (2005). Balabanov and the Petersburg Text. *The Slavic and East European Journal*, 49 (4), 612-624. <https://doi.org/10.2307/20058348>
- Edwards, T. (2011). The Narrative Image and Critical Reception of the 1970s Vigilante Thriller. En P. Drummond (Ed.), *The London Film & Media Reader 1* (1ra edición., 385-395). The London Symposium. https://www.academia.edu/download/40770776/Little_Mosque_on_the_Prairie_Interfaith_TV_through_Malaysian_Eyes_The_London_Film_and_Media_Reader_1.pdf#page=406
- French, Philip. (9 de abril de 2000). A Girl Who Likes Girls Who Like Boys... *The Guardian*. <http://observer.guardian.co.uk/review/story/0,158004,00.html> (Recuperado el 19/05/2024).
- Graham, S. (2000). *Chernukha and Russian Film*. *Studies in Slavic Cultures*, 1, 9-27.

- Hashamova, Y. (2007). *Pride and Panic: Russian Imagination of the West in Post-Soviet Film* (1ra ed.). Intellect Books.
- Horne, S. (1999). Domestic Violence in Russia. *American Psychologist*, 54, 55-61. <https://doi.org/10.1037/0003-066X.54.1.55>
- Larsen, S. (2003). National Identity, Cultural Authority, and the Post-Soviet Blockbuster: Nikita Mikhalkov and Aleksei Balabanov. *Slavic Review*, 62 (3), 491-511. <https://doi.org/10.2307/3185803>
- Lawton, A. (1992). *Kinoglasnost: Soviet Cinema in our Time* (1ra. edición). Cambridge University Press.
- Lipovetsky, M. (2004). Post-Sots: Transformations Of Socialist Realism in the Popular Culture of the Recent Period. *The Slavic and East European Journal*, 48 (3), 356-377. <https://doi.org/10.1515/9781618115591-009>
- Lyngsgaard Fjord Kristensen, L. (2003). *Post-Soviet Russian Cinema: The Case of Aleksei Balabanov* [Tesis de doctorado, Universidad de Glasgow]. <https://www.proquest.com/openview/1ec12756861e62267032f443e1955024/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2026366&diss=y>
- Margolit, E. (1998). Plač po pioneru, ili Nemeckoe slovo «Jablokitaj». *Iskusstvo Kino*, 2. <https://old.kinoart.ru/archive/1998/02/n2-article9>
- Martínez Illán, A. (2010). El mito de San Petersburgo en el cine soviético a través de las adaptaciones de 'El capote' de Gógol. *Comunicación y Sociedad*, 13 (2), 125-147. <https://doi.org/10.15581/003.23.36242>
- Palacios, J. (2009). *Aleksei Balabanov: Cine para la nueva Rusia* (1ra ed.). Festival Internacional de Cine de Gijón. <https://www.gijon.es/es/publicaciones/libro-aleksei-balabanov-cine-para-la-nueva-rusia>
- Rampton, V. (2008). 'Are You Gangsters?' 'No, We're Russians': The Brother Films and the Question of National Identity in Russia. *eSharp, Special Issue: Reaction and Reinvention: Changing Times in Central and Eastern Europe*, 49-68. https://www.gla.ac.uk/media/Media_92500_smx.pdf
- Schager, N. (29 de enero de 2008). *Review: Brother*. Slant. <https://www.slantmagazine.com/film/brother/>
- Schuckman Matthews, E. (2015). Folk Elements in Aleksei Balabanov's *Brat* and *Brat 2: A Morphological Analysis*. *Baltic Screen Media Review*, 3, 64-83. <https://doi.org/10.1515/bsmr-2015-0024>
- Todd, L. (2017). Mourning the lost days of perestroika in Balabanov's *Brother*. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 11 (3), 212-227. <https://doi.org/10.1080/17503132.2017.1366060>

- Van Gorp, J. (2011). Inverting film policy: film as nation builder in post-Soviet Russia, 1991-2005. *Media, Culture & Society*, 33 (2), 243-258. <https://doi.org/10.1177/0163443710393384>
- White, F. H. (2016). Balabanov's Bandits: The Bandit Film Cycle in Post-Soviet Cinema. *Canadian Journal of Film Studies / Revue Canadienne d'études Cinématographiques*, 25 (2), 82-103. <https://doi.org/10.3138/cjfs.25.2.82>
- Zakuraeva, E. D. (2020). Gorod-Strašnaja Sila». Reprezentacija Gorodskogo Prostranstva V Fil'me «Brat» Režissera Ao Balabanova. *Studia Culturae*, 45, 218-227. <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=44821850>