



El eterno sacrificio. Decadencia familiar y lo inquietante en el audiovisual ruso contemporáneo

The eternal sacrifice. Family decline and the disturbing in contemporary Russian audiovisual

Pau Pascual Galbis

Universidade da Madeira (Portugal)

ORCID: 0000-0003-4817-4766 

pau.galbis@staff.uma.pt

Recibido: 14 de mayo de 2020

Aceptado: 12 de julio de 2020

RESUMEN: Ruinas y desamor se hacen visibles en el filme *Nelyubov* (Sin amor, 2017) del ruso Andrey Zvyagintsev, e igualmente anexos a los vídeos musicales *Vyshe Domov* (Más alto que las casas, 2019) de Sirotkin y de *Atawsiz* (Sin título, 2019) de Maslo Chernogo Tmina, dirigidos por los rusos, Oleg Trofim y Lado Kvataniya, con relatos del aislamiento, suicidio, crisis y consumo. A su vez, lo intempestivo gobierna en el pensamiento y en la acción, así como también, los deseos más primarios son ejecutados en estas agrestes obras seleccionadas. Los gestos cotidianos contrastan con los contenidos trágicos, así pues, los tres autores transforman los espacios domésticos y urbanos en territorios distópicos, devitalizados, y habitados por unos seres conocidos, pero siniestros que pervierten sus actos ordinarios. El orden del hogar está suprimido, esperando, así pues, otros afectos, virtudes y deseos. Transformaciones familiares en un continuo progreso y flujo de iconografías hacia una época actual de incertidumbre.

PALABRAS CLAVE: Cinema ruso contemporáneo, vídeo musical ruso contemporáneo, decadencia familiar, siniestro, Andrey Zvyagintsev, Oleg Trofim, Lado Kvataniya.

ABSTRACT: Ruins and heartbreak are visible in the film *Nelyubov* (Without love, 2017) by Russian Andrey Zvyagintsev, and also attached to the music videos *Vyshe Domov* (Higher than the houses, 2019) by Sirotkin and *Atawsiz* (Untitled, 2019) by Maslo Chernogo Tmina, led by the Russians, Oleg Trofim and Lado Kvataniya, with accounts of isolation, suicide, crisis and consumption. In turn, the untimely governs in thought and action, as well as, the most primary desires are executed in these wild selected works. Everyday gestures contrast with the tragic contents, therefore, the three authors transform domestic and urban spaces into dystopian territories, devitalized, and inhabited by known, but sinister beings who pervert their ordinary acts. The order of the home is suppressed, waiting, therefore, for other affections, virtues and desires. Family transformations in a continuous progress and flow of iconographies towards a current time of uncertainty.

KEYWORDS: Contemporary Russian cinema, contemporary Russian music video, family decline, disturbing, uncanny, Andrey Zvyagintsev, Oleg Trofim, Lado Kvataniya.

* * * * *

1. Introducción

Nadie me interesa más que aquel que es capaz de sacrificarse a sí mismo y su modo de vida, independientemente de si ese sacrificio es hecho por razones espirituales o por alguien más o por su propia salvación
(Tarkovsky, 2012: 232)

Con esta declaración Tarkovsky justificaba el argumento de su filme póstumo *Offret* (Sacrificio, 1986), interesado en la acción de entregarse incondicionalmente a los demás, excluyendo evidentemente los intereses egoístas de un mundo materialista. Incluso el protagonista Alexander -alter ego del director- está dispuesto a morir y a quemar su casa; es decir, a cambiar su anterior vida por su supuesta salvación y la del prójimo -en concreto la de su hijo-. Tarkovsky en este trabajo, se refiere indirectamente al papel que tuvo con su hijo, Andrey en la vida real, ya que estuvo retenido en malas condiciones en la Unión Soviética durante años, hasta que finalmente el cineasta consiguió con grandes esfuerzos diplomáticos su regreso y reencuentro familiar en Italia. (Tarkovsky, 2012: 294). Desde otra concepción opuesta, *Nelyubov* (Sin amor, 2017) de Andrey Zvyagintsev. La entrega, esfuerzo y devoción por un niño estimado. Sucede cuando ya es demasiado tarde. Primero su desaparición, la búsqueda enloquecida y luego su triste fallecimiento. Ese escaso interés y -a veces revelado desprecio-, de sus padres hacia su primogénito. En gran medida están suscitados por un enloquecido e irresponsable egoísmo moderno, preocupándose ambos más de su bienestar individual y olvidando a su descendiente. La figura del infante en disputa, -sea bien por problemas políticos reales en Tarkovsky o conyugales en la ficción en Zvyagintsev-, consagra y enlaza de manera espiritual a los dos artistas rusos, en contra de un mundo inminentemente vacío y sin moral. En una humanidad más aislada que no renuncia a nada ni a nadie por el mero beneficio. Por un lado, la exposición del sufrimiento y la voluntad de aceptar positivamente los fracasos, e inclusive la misma muerte, -recordemos que a Tarkovsky se le diagnosticó cáncer de pulmón al final del rodaje en Suecia-, determinan la producción en *Sacrificio* (1986), con un esperanzador destino. Por tanto, de esa misma aceptación vitalista de origen nietzscheana; -extraída del capítulo De la visión y el enigma, de su libro *Así hablo Zarathustra-*; y que aparece literalmente en la secuencia inicial del filme. Donde el cartero Otto menciona el diálogo del enano con Zarathustra, acerca del eterno retorno a Alexander, que está paseando con su hijo en el campo. Aquí Nietzsche, reflexiona sobre el tiempo y ciclo de vida, o sea del reto de que las personas logren vivir sin miedo; y, por consiguiente, amen la vida completamente con todas sus consecuencias y vicisitudes intempestivas. Aunque ésta, sea infinita y penosa, alcanzando de ese modo la trascendencia absoluta. Por tanto, en el caso de Tarkovsky, se trata de un *sacrificio* personal, motivado por la lucha del bienestar, libertad y anhelo proyectados veladamente en Andrey; o también explicado de otra manera, -y basado en el relato del texto-. La hipotética alegría de una sociedad sobreviviente ante la amenaza de una guerra nuclear. No obstante, en *Sin amor* (2017) de Zvyagintsev, el sacrificio es involuntario. La lamentable pérdida del hijo es amargamente causada por un exacerbado individualismo parental que llega al límite. Al principio vemos una escena con nieve que coincide con la parte final blanca de su muerte. Un modo circular de sobrevenir los acontecimientos dramáticos y faltas de sus padres, que conforman el guión; cuyo texto fue escrito por el novelista Oleg Negin y el mismo director. Por lo demás, el niño -Matvei Novikov-, llamado Alyosha, siente que no es querido, y desdeñado por sus progenitores. La atmosfera en este filme es más densa, flemática y negativa que en *Sacrificio*, a más de

tener una visión pesimista ante la familia y sociedad sin precedentes. El espectador es partícipe de una abrumadora sacudida que linda entre la realidad y poesía.

2. Desorden familiar

En mis películas se dedica mucha atención a los niños. (...)
Quizás sea porque cuando entras en la esfera íntima del pensamiento humano, la familia. Te encuentras involuntariamente allí con un niño como una síntesis de esta turbulenta tríada: madre, padre, hijo.
 (Zvyagintsev, 2018: 2)

-Arregla este desorden-; con esta frase imperativa proferida por la madre Zenya, y enderezada a su niño Alyosha, se inaugura el filme *Sin amor* (2017) de Zvyagintsev, que trata en líneas generales de que unos padres andan en un proceso de divorcio, mientras tanto intentan vender su apartamento en las afueras de alguna ciudad del Óblast de Leningrado. Tienen un hijo en común, que es prácticamente olvidado y mal tratado por ambos progenitores. Entre ellos, ya no hay cariño, las discusiones y lamentos son crónicos. Por lo demás, la madre Zenya -Maryana Spivak-, promueve gestos e insultos agresivos de rechazo hacia la criatura. A más de estar más atenta a su aspecto físico, redes sociales, amistades, y a su nueva vida con otro hombre más rico. En cambio, el padre Boris, -Alekséi Rozin-, -y habitual actor en las producciones del cineasta ruso, como: en *Elena* (2011) y *Leviathan* (2014)-; es de un carácter más tolerante, pero demasiado indiferente, egoísta y pasivo hacia el menor. Sólo esta ofuscado por su empleo, decoro y sexo con su nueva novia, que está ahora embarazada. Asimismo, es elocuente la escena del padre Boris, preocupado de que la noticia de su divorcio llegue a oídos de su jefe de empresa, -un integrista cristiano ortodoxo-; pues tal chisme pecaminoso, sería realmente fatídico para la estabilidad de su puesto de trabajo. Este personaje burócrata y obsesionado por el orgullo y honorabilidad de su ascensión laboral; es igualmente incontestable en el protagonista de la novela *La muerte de Iván Ilich*, de Lev Tolstói, que es en cierta medida, una enérgica detracción al modo de vida frívolo de la comunidad rusa aristocrática de aquella época. A parte también, de tratar el desaliento y soledad ante el crepúsculo de la expiración.

Tras unos instantes en silencio en la cocina. Los padres Zenya y Boris deciden que cuando vendan el apartamento, su hijo quede internado en algún orfanato o centro social de menores. Ninguno de los dos quiere hacerse cargo. Ni tampoco, insisten en que debería cuidarlo sus abuelos. El niño cosificado, es como un objeto fallido, que sobra y menosprecian. En la primera secuencia, la imagen desoladora de Alyosha llorando, -en silencio y en la oscuridad-, detrás de la puerta y oyendo la discusión de sus padres. Es el paradigma por antonomasia de la película en su conjunto. No hay más palabras que valgan para un dolor tan silencioso y contenido. Transcurre el tiempo, y todo sigue igual, con situaciones de broncas e indolencias; hasta que un día desaparece Alyosha. De inmediato, ambos padres exasperados se unen a regañadientes, y con continuos reproches para encontrar a su heredero en común. Llamen nerviosos a la policía, ponen carteles y telefonan a grupos de rescate civiles en busca de ayuda, -como Liza Alert, grupo real que inspiró en parte a la creación de esta película-. No obstante, descubren a su vez, que el Estado no les ayuda como ellos pensaban. Faltan recursos, logística y más personal para localizar al menor desaparecido. Entonces, se inicia una lenta y angustiosa batida.

Al principio calamitosamente infructuosa, y al final lamentablemente Alyosha, es encontrado aparentemente muerto. La policía, y sobre todo los grupos privados de búsqueda lo hallan, en una casa en ruinas, pero en un estado físico que no pueden confirmar su identidad. La escena siguiente del reconocimiento del niño por los padres en el depósito de cadáveres, es una de las más duras que jamás se haya visto en cine. Al principio un aire de buena presunción se respira en el ambiente, podría haber una remota posibilidad de que el difunto no sea Alyosha. Pero luego, cuando a duras penas es reconocido por sus ropas y rasgos, estalla la desesperación. Entre lloros, gritos impacientes, golpes y reprimendas mutuas, acaba la película con un desamparo profundo. Acto seguido, vemos a través de la misma ventana del apartamento, en que Alyosha contemplaba melancólico al inicio del filme, un parque en otoño con niños jugando. No obstante, esta vez se distingue el mismo plano general del parque, pero en invierno, con niños entre juegos y risas, deslizándose en trineo, -y resucitando la pintura *Cazadores en la nieve* (1565) del artista holandés, Pieter Brueghel, *El Viejo*. Esencia pictórica del paisaje en sí mismo. (Moritz, 2017: 02) En las siguientes escenas de *Sin Amor*, Boris está atento viendo las noticias de la televisión sobre la guerra de Ucrania. Al mismo tiempo, el padre esta impasible ante su nuevo bebé que juega sólo en la alfombra. Por último, aparece la madre Zenya, -sin ninguna expresividad facial- y calzada con un chándal de la selección nacional rusa ejercitando en una cinta corredora de fitness en su chalé de lujo. Estos sucesos, revalidan la alegoría eterna de la indiferencia, apatía y de un patriotismo enfermizo ruso. Concluye finalmente el largometraje, con la misma visión del árbol entrelazado con una cinta de plástico. Precisamente la misma cinta en la que jugaba Alyosha al principio. Difícilmente se puede aún asimilar tal consternación en esas posteriores imágenes con la blanca nieve. Reviviendo irremediabilmente, al árbol-Ikebana del filme *Sacrificio* de Tarkovsky.

Acorde a semejante desespero y malestar expuesto en *Sin amor*, es igualmente acaecido en el anterior filme de Zvyagintsev, *Leviathan* (2014). En específico, en la última escena en la que el padre protagonista, Kolya -Alekséi Serebryakov- borracho y depresivo entra a prisión acompañado de la policía. En tanto su hijo, Roma -Serguéi Pojodáiev-, está prácticamente sólo en una casa medio en ruinas, que a la postre queda al cuidado forzoso de unos falsos amigos de sus padres, -pues testificaron en contra de su progenitor-; y que realmente, sólo desean el dinero de su pensión por su cuidado. Ninguna amistad, ni amor alguno es mostrado de manera clara en el largometraje. (KOCH, 2020: 02). Únicamente por intereses y falsedades se mueven los personajes. Estos detallados ambientes de mentiras, que incluso en algunos momentos son delirantes. Discurren también en los diálogos absurdos sobre política, genética y marketing, que interrelacionan el presente, pasado soviético y fantasía de manera unívoca, en el filme de 4 (cuatro, 2004) de Ilya Khrzhanovsky. En resumen, el altivo Kolya queda recluido, porque decide enfrentarse al alcalde poderoso y corrupto del pueblo, Vadim, -Román Madyánov- por los terrenos de su casa. Pues el cacique de turno planea construir allí mismo una iglesia ortodoxa; y para ello, -como el título del filme indica, *Leviathan*- empleará todas las artimañas, subterfugios e influencias *monstruosas* posibles de su cargo, para destrozarse al atrevido propietario que no quiere vender, ni aceptar sus decisiones. Entonces, aprovecha el suicido inesperado de su mujer Lilia, -Elena Lyádova- para culpabilizarlo y encerrarlo. De esta manera el alcalde inmoral, cumple su objetivo de erigir el tan deseado templo a costa de cualquier impedimento. La máxima hipócrita de *-Dios está contigo-*, declarada por el padre eclesiástico al político corrompido, es muy reveladora. A lo sumo, esta película fue censurada por el gobierno ruso por los insultos que profieren los personajes, no muy acordes con lo políticamente correcto en el país euroasiático. En cierto modo, es

un filme que degrada mucho la familia desde muchos aspectos éticos y socio-culturales; así como también las instituciones públicas en su conjunto. En un momento, se pensó en rectificar el guión pero el director se negó. Por tanto, en el territorio ruso se optó por emplear un pitido cada vez que apareciera una palabra malsonante, blasfemia o disparate no idóneo moralmente para la audiencia. (Brooks, 2018: 3).



1. Fotograma del filme *Nelyubov* (Sin amor, 2017) de Andrey Zvyagintsev

La figura de la madre como adversidad, florece en *Sin amor* de forma omnipresente, no como una vieja malvada o muchacha desequilibrada y lasciva arquetípica. Sino de manera real, -Maryana Spivak-, interpreta formidablemente a una guapa madre, inteligente, joven, superficial, moderna y egoísta, pero con signos e intentos de cambiar de actitud y amar con todas sus fuerzas a su hijo, pero fracasa. Por ende, el espectador acepta y entiende la conducta materna, específicamente cuando entra en escena su madre insufrible. Se denota patentemente, cual es el origen de ese desprecio y ausencia de amor que dirige a su hijo, y que deviene de la abuela como nefasta herencia. Así pues, Zenya, ejerce de manera represora, insultos frecuentes y humillantes al niño; como, por ejemplo: - ¡Eres un montón de mierda! - / - ¿Por qué eres tan débil? - / -Tiene doce años, pero es un salvaje-, / -Un hombre de verdad... (de manera irónica) / *Empieza a llorar por cualquier problema-* / Declaraciones vergonzosas que representan a una mujer profundamente negativa. Clara antítesis de la madre prototipo judeocristiana occidental; que es estereotipadamente siempre buena, sentimental y dulce. Tal cual virgen católica. A más de ser la madre, -y desde deducciones conservadoras, machistas y occidentales-, el pariente más adecuado, para la convivencia, armonía y educación de los niños. En detrimento del padre insensible, que es el más indicado para trabajar en el exterior, no tan apto para educar, y excluido preferiblemente del entrañable hogar. A tenor de lo descrito, y otro ejemplo contiguo de madre malvada y despreocupada por sus pequeños en la cinematografía. Sería nombrar a la madre de Pedro, -Stella Inda- en la mexicana, *Los Olvidados* (1950) de Luis Buñuel. Aquí la madre, es incestuosa, arrogante, carnal e indolente, que inexorablemente conduce a su hijo, Pedro, por el mal camino de la vida. Sin embargo, el arquetipo clásico materno que más predomina en la literatura, teatro y

pantalla rusos y que está a las antípodas del modelo femenino en *Sin amor* de Zvyagintsev. Es el que representa a la clásica madre rusa, benigna y decidida. A más de su vinculación nacional con la patria imperial. Incondicionalmente preocupada por su hijo, como por ejemplo el papel de la madre, e interpretada en el largometraje *Alexandra* (2007) de Alexander Sokurov, donde la acción se desarrolla en la Segunda Guerra de Chechenia. Por otro lado, y de regreso a *Sin amor*. La madre, Zenya sale en escena a menudo con un móvil, sintiéndose muy atraída por los aparatos electrónicos, e incluido el ordenador y máquina de fitness. Vemos a la madre, día y noche compulsivamente realizando fotografías, -*selfies*- platicando con sus amigas, y mirando imágenes de las redes sociales con fruición. El aislamiento que produce la tecnología actual aumenta aún más la distancia con su hijo que, a fin de cuentas, la madre está más ansiosa por las noticias o tonterías de sus amistades que de Alyosha. También hay que comentar que en esta película *Sin amor* esta vez no hubo producción del Gobierno de la Federación Rusa; por encontrar los trabajos de Zvyagintsev desde *Leviathan*, moralmente no aptos ni patrióticos para el pueblo en general. De hecho, es un filme producido por capital privado internacional de países, como Rusia, Francia, Bélgica y Alemania.



2. Fotograma del filme *Nelyubov* (Sin amor, 2017) de Andrey Zvyagintsev

Normalmente los personajes en las obras de Zvyagintsev, no son planos ni moralizantes, es decir; no son malvados, ni buenos a simple vista. Son poliédricos, naturales, complicados, y corresponden a la descripción psicológica del alma humana; que es cercana; a su vez a la literatura trágica de su compatriota, Fiódor Dostoyevski, con motivos recurrentes sobre el suicidio, el orgullo herido, el renacimiento espiritual a través del sufrimiento; y sobre todo, la deconstrucción familiar. Discurso central de este artículo, y presente en las películas del cineasta ruso, como por ejemplo en *Vozvrashchenie* (El Regreso, 2003), *Izgnanie* (Destierro, 2007), *Elena* (2011), y *Leviathan* (2014). En primera instancia, *El Regreso* trata sobre un padre ausente -Konstantin Lavronenko- que, tras muchos años, aparece en la vida familiar; y acto seguido emprende junto con sus dos hijos, Andréi, -Vladímir Garin- e Iván Dobronrávov-, un viaje familiar a través de Siberia. Mientras que recorren en coche los paisajes místicos de las estepas asiáticas, el padre que

también bebe, se muestra muy severo y agresivo por cada pequeña falta cometida por los niños. Además, hay que señalar, que el *leitmotiv* del alcohol es muy asiduo, significando y vertebrando profundamente su obra cinematográfica. Particularmente *Leviathan*, que debido al vodka los personajes ebrios tienden a desmanes violentos y trifulcas. En cambio, en *Sin amor*, el consumo del vino tinto en restaurantes elegantes y sofisticados gana presencia, connotando desafecto y capricho. Por consiguiente, la bebida en sus filmes es todo un símbolo sobre la degradación moral y socio-cultural de su país natal. De repente, tras una discusión con el más pequeño, Iván; el padre tiene un accidente y cae de una torre. La muerte del padre suscita un clima de miedo y angustia entre los hijos que quedan solos en medio de un apartado lago. Las últimas escenas monocromas con el encadenado de fotografías familiares congelan fantasmagóricamente el tiempo, y el pensamiento. Por lo demás, el padre estricto de *El Regreso*, la madre egoísta Zenya de *Sin amor*, y el padre embriagado, Kolya de *Leviathan*, son tres personajes complejos, atormentados, con ciertos claro-oscuros, gélidos, pero con tímidos sentimientos que, a más, coinciden los tres, en proferir de distinta manera y contexto, castigos y desdenes a sus criaturas, -como son a Iván, Roma y Alyosha-. Tal vez de traumas pasados en su infancia, motivados por una clara ausencia de cariño.



3. Fotograma del filme *Leviathan* (2014) de Andrey Zvyagintsev

En relación, a la deconstrucción de las relaciones familiares en el cine de Zvyagintsev, mencionar a los siguientes filmes: *Elena* (2011) y *Destierro* (2007). En la primera película, vemos cómo el dinero lo cambia todo afectando fatalmente a un matrimonio. El despótico padre empresario Vladimir, -Andrey Smirnov- es un hombre machista e impasible con los demás, aparte de tratar autoritariamente a su mujer. También tiene a una hija rebelde, Katya -Elena Lyadova-, fruto de otro matrimonio que infelizmente no le estima. Por otro lado, su esposa, la protagonista Elena -Nadezhda Markina- es de baja clase social, criada, luchadora, ambiciosa y madre, y debe de mantener a su hijo, nuera y dos nietos de otro padre, que malviven en un apartamento en un barrio periférico de Moscú, pues no encuentran trabajo alguno. Al respecto de este problema económico, el padre marca distancia y no quiere ayudarlos. Separa rotundamente sus vidas, delimitando

unas fronteras invisibles en casa. La familia tradicional en este caso no existe, sólo es un contrato burocrático artificial entre un señorito y su doncella. De este modo penoso, Elena hará todo lo imaginable para mantener a sus vástagos e incluso estará dispuesta a trasgredir la ley si haga falta. Finalmente, seguido de circunstancias correlativas, consigue su aspiración, matando a su marido con una sobredosis de medicinas que le provoca un infarto, y así, de esta manera obtener la herencia de Vladimir íntegramente para su hijo. El dilema es que su hijo, Sergey, -Aleksy Rozin- es un padre holgazán, y de poco esfuerzo, que realmente no merece tal gratitud. Igualmente, el cineasta ruso, plantea en esta producción, interesantes cuestiones sobre la educación, el entorno, la crisis económica, la culpa e incluso el futuro del ser humano. En referencia a la trama dramática de *Destierro*. Un largometraje adaptado de una novela de William Saroyan. Un matrimonio intenta salvarse, Alex, -Konstantin Lavronenko-, el protagonista, y su esposa Vera, -Maria Bonnevie-. Entre ellos hay una expectación, con la estancia en una casa rural con los niños, pero la apatía crece progresivamente entre la pareja de casados, celos y, sobre todo, la falta de comunicación explota con la noticia de que su mujer Vera está embarazada de otro hombre, -que exactamente no es verdad-. Entonces a causa de recelos, orgullo e inseguridades acaba supuestamente falleciendo Vera por un mal aborto. En realidad, el director a partir de este momento enreda demasiado el relato, volviéndose críptico. Después de artimañas y mentiras, efectuadas por el hermano de Alex, Mark, -Aleksandr Baluev; -pues él mismo, y sus amigos organizan todo el montaje de la falsa defunción-. Entretanto su mujer se traslada a vivir con Robert, -Dmitri Uliánov-, un colega de la banda de Alex, confesándole además que ha intentado suicidarse con medicamentos pocos días antes, porque sigue aún embarazada de Alex. Como también que su relación con su marido está agotada. Por tanto, en la metáfora del destierro, -Alex pretende escapar de su anterior vida, que estaba fuera de la ley, y como se evidencia fuera de su hogar-, Sin embargo, sus intentos de alcanzar una normalidad acaban en una frustración-. En consecuencia, el filme dialoga sobre la desconfianza e insensibilidad en el seno de una familia rusa particular, adyacente al deterioro socio-cultural de su contexto. El director Zvyagintsev, es originario de Novosibirsk, una gran ciudad industrial en medio de Siberia. Una vasta zona de extremo clima subártico, con cortos veranos, y largos y fríos inviernos. Además, la metrópoli, pertenece a la región -Oblást de Novosibirsk-, que está inserta en un mosaico de culturas asiáticas colindantes: calmuca, baskir, carachai y kazajo. En cierta manera de ese crisol étnico, influye sobremanera en la estética en sus películas; por ejemplo, en una mística espiritualidad por la naturaleza, y evocada en los encuadres de sus paisajes típicos siberianos: taigas, tundras, estepas, lagos y pantanos. Abundancia de planos generales, planos secuencia sin apenas editar; y transiciones lentas. Recursos narrativos herederos a su vez, del maestro Tarkovsky, y de su alumno predilecto, Sokurov. También ese preciso animismo oriental, esta visiblemente manifestado en *Dersu Uzala* (1975), una producción soviética realizada en la tundra, y dirigida por el japonés Akira Kurosawa. Un filme inspirado en el libro de viajes del cartógrafo y naturalista, Vladimir Arseniev, que trata sobre las exploraciones que hizo junto a *Dersu Uzala*, un cazador de la etnia *nanai* por los territorios de Ussuri, -en el extremo oriental ruso-. Por lo demás, Zvyagintsev ha rodado dos de sus películas más destacadas en Siberia, como son *El Regreso* y *Leviathan*, aparte de interpretar como joven actor en el Instituto Estatal del Teatro de Novosibirsk (NSTI), multitud de dramaturgias que vagan en esos escenarios nevados sobrecogedores. En referencia al tiempo en los largometrajes de Zvyagintsev, hay que expresar que está más próximo a Eisenstein que a Tarkovsky; ya que este último cineasta, precisamente usa un tiempo más poético e intrínseco; por ejemplo, en un plano-secuencia, es de carácter más dilatado y orgánico; o sea, que según Tarkovsky; el plano está vivo, y es autónomo. El problema, es que a veces

el tener demasiado encanto artístico, puede llegar a caer en un aparente hastío y confusión. A más, hay que tener presente los metrajes de Sokurov, tan parsimoniosos, pesados y minimalistas, obviamente mucho más próximos a Tarkovsky. No obstante, Eisenstein apela a un cine de sistemas filosóficos, condicionado por la música; -o más bien por el arte del tiempo-. En el que su preocupación fundamental, no es la entidad longeva de una secuencia o plano biológico en específico. Sino el plano en sí mismo como conexión; es decir, como unidad de engranaje léxica que se asocia o contrasta en conflicto con el siguiente plano en correlación, recreando según el director, un conflicto dialéctico en la percepción. El montaje como razonamiento semiótico, y sobre todo su interrelación psicológica con el espectador. De igual modo, Eisenstein, está muy interesado por la cultura japonesa, en especial por la poesía Haiku, Teatro Kabuki y por su sistema filológico silabario de signos. Por consiguiente, sintetiza estos diversos conocimientos para conseguir un cine más perfeccionista; -es decir, con más armonía, al modo oriental. (Eisenstein, 2002: 101). -A través de la minuciosa composición de la puesta en escena, montaje, música y la interpretación físico-psicológica; -en específico: la coreografía corporal y los gestos del rostro-. En particular, la edición, la fotografía y *mise-en-scene* realistas en Zvyagintsev, no están tan elaborados como en Eisenstein, pero de igual manera subyace una predilección por el tiempo, más exacto y rítmico, -cerca de la naturalidad-, para cada plano o escena. En definitiva, intenta no caer en el aburrimiento, causado por una sobredosis de trascendencias etéreas o asociaciones intertextuales. De igual forma, Andrey Tarkovsky como Michelangelo Antonioni, recurren a planos más generales en sus películas, abiertos, lentos y estáticos. Con la intención principal de conseguir una información del relato distanciado, de modo más objetivo y analítico. Todo lo opuesto en el cine de Federico Fellini y Ingmar Bergman, que utilizan más los primeros planos y pormenores cerrados en sus actores, con el propósito vital de expresar su intimidad y emoción humana, en analogía a su argumento. Al mismo tiempo que profiere esa confianza y naturalismo en sus películas, consigue crear dentro del espacio doméstico una extraña inquietud entre los padres e hijos. El maltrato insano, abusos inadecuados, ignominias, castigos, y una negligencia siniestra en el seno familiar, que destruye paso a paso la inocencia y seguridad de los más pequeños. De igual manera, ese cierto realismo crudo, reflexivo e insensible del director ruso, está vigente en la mayoría de sus filmes. Coincidiendo desde presupuestos y contenidos distintos, con el cine que se está haciendo últimamente en México, como son las amargas y disruptivas producciones de Amat Escalante, en *Sangre* (2005) y *Heli* (2013); sobre unas historias cotidianas que incomodan por su desaforado naturalismo, y al mismo tiempo que por su preferencia vehemente en destapar contradicciones éticas, corrupciones y emigraciones de su entorno más inmediato. Problemáticas sociales afines a *Leviathan* (2014), controvertido largometraje producido íntegramente por el Gobierno de la Federación Rusa, y que en su estreno fue muy criticado en su propio país, sobre todo por la extrema derecha nacionalista rusa con Vladimir Zhirinovsky a la cabeza, -precursor del Partido Liberal Democrático, y acusado en el pasado de soborno y crimen organizado-declarándola inmunda, o desde factores de la fundamentalista Iglesia cristiana ortodoxa rusa, como una película que incita al odio. A raíz de estos escandalosos acontecimientos y graves denuncias, el Ministro de Cultura, Vladimir Medinsky elaboró un nuevo conjunto de medidas legales, dirigidas específicamente a regular -censurar-, a las futuras películas que contaminen al país (Brooks, 2018: 2). En definitiva, los filmes en general de Zvyagintsev no son obras de denuncia política explícita. La intención de su mirada es la de ser como un *espejo*, exteriorizando preocupaciones y sensaciones reales, mediante una manera poética y *oriental* -siberiana-. *Él mismo se define en una entrevista como un payaso, no como un disidente* (Zvyagintsev, 2018: 2). El resultado final de su obra cinematográfica es un

sólido y devastador retrato moral de la Rusia contemporánea, e inclusive la familia tradicional.

3. Lo inquietante doméstico

Lo siniestro es aquella suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás
(Freud, 2008: 12)

188

Lo inquietante o siniestro, es aquello que fue familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito. Tal enunciación psicoanalítica asoma cuerpo en todo el videoclip *Vyshe Domov* (Más alto que las casas, 2019) del solista Sirotkin, y dirigido por el realizador ruso, Oleg Trofim. Una pieza depresiva con pinceladas políticas, pero que representa de manera visionaria las experiencias difíciles de un adolescente; su primer amor, peleas, frustraciones, nostalgias y un intento de suicidio. El caballo como signo protector. El Pegaso mitológico, híbrido entre lo imaginario y racional salva al efebo. Al principio del vídeo musical, la primera escena es de narrativa-ficción, relatando las vivencias ordinarias de una familia monoparental humilde en un apartamento desaliñado de un barrio bajo de Tiflis, -Georgia, antigua República Socialista Soviética-. Un joven Theo perturbado, busca unos objetos en su habitación, reprochando incesantemente a su madre, -y hablando en idioma georgiano, -donde están y donde los has escondido-. Finalmente, el muchacho entre reprimendas encuentra unas pertinencias íntimas de su padre que fue militar: una navaja, fotos, gafas y unos distintivos. Por tanto, se supone que falleció en la guerra civil georgiana, -pues al mismo tiempo, vemos por la televisión las noticias sobre la contienda-. Por lo demás, hay que indicar que la música alternativa -con acentos electrónicos-, de Sirotkin, se inicia cuando ve el muchacho las pertinencias, enfatizando la expresión melancólica del rostro del protagonista. Acto seguido se inauguran los primeros actos siniestros, con la navaja en la mano, tentativa de afeitado y el *subliminal corte*, -como en el cortometraje, *Perro andaluz* (1929) de Luis Buñuel-. En el lavabo cae sangre, ¡peligro!; Sin embargo, nos damos cuenta de que no es sangre, sino gotas de un tinte rojo que cae bruscamente de su cabello. El mozalbete de pelo rojizo tintado, -tal modelo excéntrico sacado de las fotografías teñidas de Jan Saudek-, come mecánicamente viendo la televisión, -de nuevo noticias del conflicto bélico-. De la misma manera, esa actitud de joven rebelde con cabello escarlata; es idéntico al estilo *punk* de la chica desobediente, prostituta, y adicta a la heroína del filme alemán: *Yo, Cristina F* (1981) de Uli Edel, en que la trama transcurre igualmente por escenarios paupérrimos y sórdidos de Berlín, de antes de la caída del muro, como en el metro, calles, estaciones, apartamentos, ruinas y sitios desolados. Poco después, sale de su vivienda con una compostura afligida, mientras se encuentra a un colega en la calle que le increpa, sin resultado alguno. En la siguiente escena, en un centro comercial abandonado se produce una pelea entre dos individuos por una joven rubia, -que precisamente pertenece a su banda-. Theo interviene tal caballero feudal, y más tarde, juega con la pareja de amigos en la calle, formando un trío singular -*ménage à trois*- que saborean juntos una sandía en mitad de la noche. Imágenes inquietantes encarnadas: juegos con la fruta, besos, labios, y fluidos; acompañados por el ritmo del clip. A partir de esta parte sensual urbana del vídeo musical, se produce una inflexión en el relato, pues el protagonista tendrá de manera siniestra, alucinaciones. Viendo otras realidades posibles; es decir, pugnando contra su amigo rival por la chica, y besando a su princesa dorada. Posteriormente, las inquietudes se agravan

y afectan al protagonista cuando vuelve a su casa. ¿Conflicto y depresión por un fracasado amor? Las imágenes se yuxtaponen fantasmagóricamente entre ellas. Presencia de odio, miedo, destroz y oscuridad doméstica. A lo sumo las cadencias ambientales siguen en alza, siguiendo a su vez la letra de la canción, ¡Altura! De pronto, Theo coge la navaja en su habitación en quietud. Luego aparece desnudo en otro escenario exterior con luz día, gritando libertad. Clímax del audio eléctrico. Mucha sangre, angustia y ¿suicidio con la navaja? No, sólo fue un vano espejismo, una falsa coartada. Concluye finalmente el vídeo musical con la esperanza de que el muchacho se recupera, revive y gana a sus fantasmas. Está en paz con su vida, y padre. El pasado amargo se desvanece como una sutil armonía, mientras tanto el chico rebelde de posguerra, -peinado como Antínoo, y camiseta de Black Sabbath-, queda victorioso enfrente a la aspereza espartana de la existencia.



4. Fotograma del videoclip *Más alto que las casas* (2019) de Sirotkin, dirigido por Oleg Trofim

En relación, a la letra poética de Sirotkin en *Más alto que las casas* (2019), trata en general sobre la alegoría de la libertad en un adolescente, aquí se reúne una selección de fragmentos del texto: */En estas ciudades / Podríamos convertirnos / Por encima de las casas / Sal, vamos / Respirar fuego/ Todo está en llamas / Estas ciudades / Nos pueden dar / Todo lo que tomamos/ Todo esta listo Todo esta listo, salta sin miedo / Tu fuerza es / Lo que no puede / Lo que no pueden decir por ti / Oh! / No sucede, no hay poder más que el tuyo/*. De hecho, este escrito fuerza liberador y espiritual del individuo, es contigo a la afirmación de Tarkovsky, sobre el efecto catártico del arte, asimismo como una idea de conocimiento. A más de manifestar el cineasta soviético, que el arte es un símbolo del universo, conectado a la verdad espiritual absoluta que las actividades pragmáticas nos ocultan. (Tarkovsky, 2012: 43). Así pues, el arte existe, allí donde hay una voluntad de conocer lo espiritual, lo ideal. Siguiendo la corriente espiritual, y en oposición a la materialista, el pintor Vassili Kandinsky, expresa que el arte también surge de una necesidad interior, pues los actos, pensamientos y sentimientos del artista son el material de sus creaciones que contribuyen a su vez su atmósfera espiritual. O como declaraba literalmente Tarkovsky en Milán, el principal objetivo de cualquier arte es hallar un medio

personal de expresión, un lenguaje con el que expresar lo que uno tiene dentro. Concepción igual, que el subversivo director armenio, Sergei Parajanov, -y amigo de Tarkovsky-, encerrado en prisión varios años y censuradas sus obras por no ser apropiadas para el realismo socialista imperante en la Unión de Repúblicas Soviéticas de aquellos años, con una obra filmográfica considerablemente poética y en la que definía el arte, como una magia alquímica muy personal. Completamente estos distintivos creadores rusos, que en algunos momentos estuvieron exiliados, censurados y/o encarcelados. Coinciden los tres en ratificar que el artista debe comunicar lo que tiene en su alma. Por último, y tornando al vídeo musical, *Más alto que las casas* (2019), de melodía y letra anímica de Sirotkin. Más la estética del director Oleg Trofim. Por consiguiente, de esta particular suma de ideas, originadas por ambos artistas rusos contemporáneos, confluyen a reformular sus propias sombras, manías y deseos reprimidos. Proyectados a su vez en un joven de pelo escarlata, e instaurando una atmosfera hogareña deprimente e inquietante, con una única esperanza y libertad en el desenlace.



5. Fotograma del videoclip *Sin título* (2019) de Maslo Chernogo Tmina, dirigido por Lado Kvataniya

Por otro lado, en el vídeo musical *Atawsız* (Sin título, 2019) del autor de Kazajistán, Maslo Chernogo Tmina, dirigido por Lado Kvataniya, es una visita inquietante a un purgatorio postsoviético donde las almas perdidas se reúnen para una transición ritual mística. Con un elenco de actores no profesionales, el realizador ruso los dejó deliberadamente en sus propios espacios frente a la cámara, para poder vislumbrar sus vidas internas de manera improvisada. Además, antes de las grabaciones, cada actor tenía una breve entrevista con el director. Para, así de este modo, poder extraer sigilosamente esa telaraña de fragmentos autobiográficos siniestros que se exhiben en el videoclip. Al principio, un águila disecada marca el camino del insólito grupo en un autobús demacrado. Las carreteras sinuosas siberianas anuncian la llegada a una sórdida casa de fiestas. A partir de este instante, emergen como estatuas, los inquietantes miembros de la banda. De manera estática, y rememorando a los figurantes petrificados del director alemán, Ulrich Maria Seidl. Entonces, de un escenario de alfombras persas, telas de

estrellas y lunas como fondo, surge tímidamente cantando Chernogo, pero no hay nadie mirándole, sólo a un lado, un obrero intransigente pinta una ventana, a más de una parrilla con carbón encendida. Por lo demás, siguen las escenificaciones supra-realistas de los intérpretes en los salones de fiestas, con sus absurdas extravagancias y gestos más inhibidos. El antiguo boxeador, el hippie refulgente, el viejo decrepito, el gordo resacoso, una prostituta como modelo de moda, y la bailarina paralítica, entre otros... Un álbum familiar de fotografías bizarras y contradicciones deambula delante de nuestros ojos, acompañadas de las melodías y coros *rap* del solista asiático, con transiciones a cortes entre rincones vacíos y deprimentes. Del mismo modo, otra visión de esa inquietante extrañeza revelada en este clip, esta asimismo evidenciada en el vídeo musical, *Kensshi* (2019), del mismo músico kazajo, y dirigido por Aisultan Seitov. En esta producción, la toma de unos estupefacientes estimula el traslado metafísico a unos desérticos páramos con pájaros, cánticos orientales y maquillajes corporales azabaches. En cierta manera, un espiritualismo túrquico invade el vídeo musical tendiendo a lo quimérico, con la degradación urbana como su deducción principal. Por otra parte, y de noche, en el clip *Sin título* (2019), se observa una mujer madura con unas gafas de sol degustando vodka en una mesa con un tapete de plástico vulgar. Desde otra gastada habitación destartalada, un joven aturdido, con problemas en las piernas se sienta en un desgastado sofá, mirando con preocupación a la cámara. Después en otra escena a contraluz, una vieja solitaria intenta bailar, pero sus temblores la hacen detenerse y, por último, un gánster posa en medio de unas mesas y copas vacías. En fin, una colección de amistades corruptas en situaciones y lugares más que reales, donde los sentimientos y conductas más profundas afloran absolutamente. Termina la producción, -de estilo poético muy cinematográfico-, con una fotografía doméstica en conjunto, y efectuada por el músico kazajo. Un imaginario poético de *película de carretera*, como el *Paris Texas* (1984) de Wim Wenders; no obstante, ahora devenido en una huida desgraciada y sin retorno, entre Moscú y Almaty. En relación, a la letra ácida de la canción de *Sin título* (2019), es una acritud usual, e inspirada en los ambientes deprimentes de las calles. Reiteración de una desestructura hogareña, y referencias a la madre. Además de subrayar las consecuencias infames de la crisis económica; como son los robos, alcohol, drogas, prisión y prostitución. En definitiva, el texto trata sobre el suicidio y desolación, como escapatorias ante dichos problemas. A más de ser, como una forma de protesta sarcástica, a la manera del *rap*. Fragmentos seleccionados de la letra de Chernogo: / *Oh mamá estamos capturados / Oh mamá estoy borracho/ En las damas más depravadas / Pero robando a sus infiernos un banco/ No tengo nada que dar a cambio / No, él es un adicto / Dale de comer incluso a una puta / Dáselo a los chicos / Amar está en nuestro espíritu / No, no llores mamá / Salaam, pero ¿qué mierda haces? / ¿Seriamente? (Suicidio) / Bro (Suicidio) / Puede que no me creas, pero yo.../*. A la par, el realizador Kvataniya en *Sin título* (2019); está decidido en maximizar un estilo cinematográfico aplicado a sus vídeos musicales, a más de incurrir en la ciencia ficción, anexo con el realismo más crudo. De este modo, su obra se aproxima al primer David Cronenberg y, sobre todo a Andrzej Żuławski, con contenidos fantásticos, afligidos y aciagos, más dentro de una naturalidad desbordante. Otro claro ejemplo de sus tramas y significaciones se encuentra de hecho, en el videoclip *Kill me* (2019); interpretado con la colaboración del mismo solista del anterior clip Maslo Chernogo, pero ahora unido al cantante rapero Haski. En cierta manera, en *Kill me* (2019) está basado en rituales caseros para acudir al encuentro con la muerte, -simbolizada como una sensual novia con peluca bermellón-. Por ende, la defunción en el relato es una pesadilla, sucedida entre un matadero e inhóspitos parajes. Parábola sobre la incomprensión, y el suicidio.

Un análogo trabajo sobre la inquietud, eterno retorno y falsa muerte. Descritas en los anteriores filmes, y clips analizados; es el vídeo musical *You 'are born* (2020) de la banda de música rusa de IDM y *hip hop*, Aigel; y dirigido por Andrzej Gavriss. El vídeo está basado en una disquisición turbadora sobre una costumbre ortodoxa rusa, en el que un político se sumerge en una piscina en forma de cruz en un lago cubierto de hielo. Desaparece en las profundidades heladas, y emerge un hombre mucho más joven. No solo planea estar en el poder de por vida, está planeando gobernar para siempre. Leve metáfora del gobierno ruso actual con el presidente, Putin. Por último, y desde la primera década del dos mil, en Rusia surgió un gran movimiento estético en el ámbito del videoclip, con la aparición de los icónicos y populares vídeos musicales de la banda de *rave* de San Petersburgo, Little Big; *Everyday I'm drinking* (2013), y *Give me your money* (2015), - éste junto con el rapero estonio Tommy Cash-; considerados los Die Antwoord euroasiáticos. Además de considerar a las importantes productoras moscovitas, Hype y Take Shot, que hicieron a su vez consolidar internacionalmente, muchos filmes, anuncios y vídeos musicales de gran calidad. Algunos de índole pecaminoso, y muy sugestivos, como, por ejemplo, las piezas de los realizadores estudiados en este artículo, Oleg Trofim y Lado Kvataniya. A más, de Axinya Gog, Nigina Sayfullaeva, y Kirill Serebrennikov. En referencia al cine ruso producido en los últimos años, -y que estén igualmente ostentados las significaciones de lo inquietante y de la destrucción familiar-; enumerar de forma destacada, a los directores: Aleksei Yuryevich German, Taisia Iguméntseva, Aleksey Fedorchenko, Andrey Zvyagintsev, Ella Manzhéieva, y Kostas Marsán, entre otros. En general todos estos autores, conllevan un estilo estético y argumental muy exclusivo, con distintas premisas y soluciones culturales, pero con el nexo en común de la decadencia doméstica y de lo siniestro social.

4. Consideraciones finales

En conclusión, hay que resaltar que el artículo profundiza en una nueva expansión del deseo material y pérdida del sentido existencial mostrados en tales producciones, y originados en parte, por el nuevo patrón de vida familiar y modelo económico global. A parte de igual forma, anunciar un retrato social deprimente de la moderna Rusia. Con generaciones solitarias, sin rumbo y sin trabajo en tristes ciudades periféricas. En contrapartida, el texto propone una ética vitalista a través del arte audiovisual, y basada en la aceptación crítica, asertiva y pacífica ante las problemáticas presentes. Con valores, capacidades, actitudes y voluntades necesarias para el pueblo que acechen tales coyunturas autoritarias. Lo extraño, disfuncional, siniestro o degenerado, como partes vinculantes y combativas estéticas, en un mundo cada vez más falto de deseos espirituales. Polarización política extrema, ascendencia e influencia asiática en occidente, epidemias, inmigración, desastres medioambientales y narcisismo cibernético. En el crudo largometraje *Sin amor* (2017) de Zvyagintsev. La descomposición familiar y el egoísmo exacerbado de los padres prevalece ante un niño incomprendido. Sólo su desaparición, sirve de excusa para que los personajes deambulen por el interior de edificios sórdidos, como el viaje sin retorno a la Zona de *Stalker* (1979) de Tarkovski. Lugar desolado en que se recrea el misterio, como sucede en las sombras proyectadas de las pinturas de Chirico, que desvelan pasiones y desastres futuros. Por último, Abandono y desamor. Premisas fundamentales que estructuran y dan sentido a la película de inicio a fin. No existe nada de ternura. Sólo frialdad, superficialidad, conveniencia y ausencia. De hecho, esta dolorosa desafección y depresión, retrata a su vez el contexto de crisis y pesimismo de la Rusia contemporánea con el último y longevo gobierno de Vladimir Putin. Por otro lado, las tramas de los videoclips, *Más alto que las casas* (2019) de

Sirotkin, dirigido por Trofim y de *Sin título* (2019) de Maslo Chernogo, dirigido por Kvataniya, abren la caja de pandora del desaliento, melancolía y sacrificio. El primero de Trofim, refleja la dura vida georgiana de una manera sombría. Discusiones en una familia monoparental y nostalgias de un padre ausente. La siguiente pieza de Kvataniya, describe con una insensibilidad suprema, una vida sin porvenir en un apartado café. Posan unos amigos excéntricos y perdidos de una casta rusa. El espacio patético en ambos vídeos destaca como parte fundamental de significado: terror contenido, muerte y angustia. Efectivamente, todas las piezas disertadas en este texto indican un interesante panorama audiovisual ruso contemporáneo de caminos estéticos y éticos únicos.

Bibliografía

- Brooks, X. (20-12-2018) *Russian director Andrey Zvyagintsev: Dissident? I'm more of a clown, Interview*, The Guardian newspaper, London
- Eisenstein, S. (2002) *Teoría y Técnica cinematográficas*, Rialp, Madrid
- Freud, S. en Hoffmann, E.T.A, (2008) *Precedido de Lo siniestro por Sigmund Freud, El hombre de la arena*, El barquero, Madrid
- Koch, T. (05-06-2020) *Rusia es una simulación democrática, El cineasta ruso Andrey Zvyagintsev lleva a España Leviatán*, Cultura, El País periódico, Madrid
- Moritz, P. (05-10-2017) *Scenes from a Divorce, Andrey Zvyagintsev's Loveless (Nelyubov, 2017)*, *East European Film Bulletin*, Essay, Vol.77, Issue, Berlin
- Tarkovsky, A. (2013) *Esculpir el tiempo*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, México DF
- Zvyagintsev, A. (15-10-2018) Part II, *Loveless, Interview with Maria Trakovsky & Doug Cummings*, Cineaction.ca issue, Toronto

Webgrafía última consulta (29-06-20)

Andrey Zvyagintsev
<http://az-film.com/en/>
 Hype Production
<https://www.hypepro.tv/>
 Take Shot
<https://take-shot.com/>

Filmografía /Videografía

Offret, Andrey Tarkovsky dir. (Sandrew, 1986) [Filme]
Vozvrashchenie, Andrey Zvyagintsev, dir. (Kino Int., 2003) [Filme]
Izgnanie, Andrey Zvyagintsev, dir. (Intercinema, 2007) [Filme]
Elena, Andrey Zvyagintsev, dir. (Zeitgeist Films, 2011) [Filme]
Leviathan, Andrey Zvyagintsev, dir. (Fox, 2014) [Filme]
Nelyubov, Andrey Zvyagintsev, dir. (Golem, 2017) [Filme]
Vyshe Domov de Sirotkin, (Hype Production, 2019) Oleg Trofim, dir. [Vídeo musical]
Atawsiz de Maslo Chernogo Tmina, (Hype Production, 2019) Lado Kvataniya dir. [Vídeo musical]