# NEW LEFT REVIEW 100

## SEGUNDA ÉPOCA

SEPTIEMBRE - OCTUBRE 2016


EDITORIAL

SUAN WATKINS — ¿Soltando amarras? 7

ARTÍCULOS

MALCOLM BULL — Ablandar el Estado 39
TONY WOOD — Espejos oscuros 61
PERRY ANDERSON — Los herederos de Gramsci 79
NANCY FRASER — El capital y los cuidados 111
MICHEL AGLIETTA — La desaceleración estadounidense 133

CRÍTICA

ROB LUCAS — La máquina libre 146
EMMA FAJGENBAUM — La cultura de la auditoría 163
DAVID OWEN — Los conformistas 172



WWW.NEWLEFTREVIEW.ES



© New Left Review Ltd., 2000

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



tds traficantes de sueños



SUSCRÍBETE

TONY WOOD

# ESPEJOS OSCUROS

## *Las películas de Andréi Zviáguintsev*

En un paisaje rocoso y despoblado del lejano noroeste de Rusia, donde la península de Kola penetra en el círculo ártico, un pequeño grupo celebra el cumpleaños de un amigo bebiendo alcohol y disparando a una fila de botellas vacías. Cuando uno de los del grupo deshace las botellas con una metralleta, alguien coloca un nuevo conjunto de blancos: varios retratos de antiguos dirigentes del país. Vemos las fotografías enmarcadas de Brézhnev, Lenin, Gorbachov (aunque no Stalin), y se oyen risas nerviosas fuera de pantalla. «¿No tienes alguien más actual?», pregunta Kolia, el protagonista de la película. «Demasiado pronto para los de ahora», responde Stepánich, un policía de tráfico local: «No hay suficiente perspectiva histórica. Déjalos que maduren otro poco en la pared». La conversación se produce hacia la mitad de *Leviafan* (*Leviatán*, 2014), la cuarta película de Andréi Zviáguintsev. Condena implacable de la corrupción cotidiana y la brutalidad del poder en la Rusia de provincias, sigue los intentos de Kolia Serguéyev de impedir que lo desahucien de su casa por orden del alcalde, enfrentando a un individuo aislado contra un sistema estatal dirigido principalmente a protegerse a sí mismo. Hay una ambigüedad deliberada, tal vez táctica, en el diálogo sobre los retratos, que por una parte evita colocar a los actuales gobernantes rusos ante el simbólico pelotón de fusilamiento; y por otro, no les garantiza la inmunidad: al final les llegará la hora.

Quizá Zviáguintsev sea el director de cine ruso con más éxito internacional de la generación postsoviética: obtuvo el León de Oro en Venecia en 2003 por su primera película, *Vozvrashchenie* (*El regreso*) y, desde entonces, ha sido galardonado y aclamado en Cannes y otros festivales del circuito mundial. Pero aunque los cuatro largometrajes que ha realizado hasta el

momento están marcados por una estética compartida, una sensibilidad y un tono comunes, presentan dos fases contrastadas que son en otros aspectos tan distintas que parecieran obra de diferentes directores. Zviáguintsev ha pasado de una representación en gran medida abstracta, casi alegórica, del mundo en *El regreso* e *Izgnanie* (*El destierro*, 2007) a prestar una atención más concreta a la sociedad rusa contemporánea en *Elena* (2011) y *Leviatán*; tras lo que parecían intentos de evadirse de las realidades postsoviéticas vino la voluntad de fijarlas con una mirada más firme. A su modo, es una trayectoria que engloba muchos de los problemas de cualquier trabajo creativo tras la caída del comunismo: una generación de escritores, cineastas y artistas abrumada al principio por el problema de cómo captar o transmitir la experiencia de un mundo social vuelto del revés, hasta que los contornos del nuevo sistema social que había tomado forma adquirieron nitidez.

## *Comienzos*

Nacido en 1964 en Novosibirsk, Zviáguintsev aspiraba originalmente a ser actor teatral. Estudió teatro en su ciudad natal, graduándose en la academia de arte dramático local en 1984, y después de hacer el servicio militar soviético –por fortuna, no lo enviaron a Afganistán– se trasladó a Moscú en 1986 para seguir su formación en el Instituto Estatal de Artes Teatrales (GITIS). Completó su formación en 1990, pero enseguida, tras el hundimiento de la URSS, descubrió lo difícil que era conseguir trabajo, de cualquier tipo. Durante un tiempo estuvo empleado como conserje, un puesto que al menos le proporcionaba alojamiento gratuito; obtenía algunos ingresos gracias a pequeños trabajos de interpretación o realizando anuncios publicitarios para televisión. Durante estos años difíciles, adquirió su educación cinematográfica: había empezado a asistir a las proyecciones del Museo del Cine desde su inauguración, en 1989, y a comienzos de la década de 1990, cuenta él, veía a menudo dos o tres películas al día. El programa proporcionaba una formación internacional: además de obras maestras soviéticas, ofrecía retrospectivas de la obra de Godard, Bresson, Kurosawa, Bergman. Pero la película que más le impresionó fue *L'avventura*, de Antonioni, que le «infectó», como ha dicho él mismo: «Me cambió la vida por completo –dijo en una entrevista– [...] en aquel momento entendí –afirmó en otra ocasión– que el cine posee [...] un lenguaje narrativo único y sintético»[1].

[1] Andreia Zviaguintsev, «Master-klass Andreia Zviaguintseva» (2007), en V. Gasparov Anokhina (ed.), *Dykhanie kamnia: Mir fil'mov Andreia Zviaguintseva*, Moscú, 2014, p. 20; «Rezhisser Andrei Zviaguintsev: iz dvornikov v laureaty Kann», página digital de *BBC Russkaia sluzhba*, 25 de mayo de 2011.

La trayectoria cinematográfica de Zviáguintsev es asombrosa en varios aspectos. Uno de ellos es que no siguió la senda institucional tomada por otros muchos directores soviéticos y postsoviéticos, formados en el Instituto Estatal de Cinematografía de la Federación Rusa (VGIK). Inaugurado en 1919, el instituto contó en otro tiempo con Serguéi Eisenstein, Lev Kuleshov y Vsevolod Pudovkin como profesores, y entre sus alumnos se incluyen directores como Andréi Tarkovski, Elem Klímov, Kira Murátova y Alexandr Sokúrov, así como innumerables actores destacados. Zviáguintsev, por el contrario, efectuó su aprendizaje técnico en el mundo de la televisión comercial, realizando anuncios para clientes como REN-TV, una cadena independiente que comenzó a emitir en 1997. Su carrera como director empezó casi por casualidad: en 2000, el copropietario del canal, Dmitri Lesnevski, le pidió que realizase tres episodios de una serie de misterio; en otro golpe de suerte, Lesnevski se aproximó de nuevo a Zviáguintsev en 2001, cuando dio el salto a la producción de largometrajes, entregándole el guion de lo que se convertiría en *El regreso*[2].

La trama central de la película es el repentino regreso de un padre largamente ausente a la vida de dos muchachos. No está claro dónde ha estado todos estos años –¿estaba preso, o tal vez era piloto?– y él no da explicaciones, convertido en una presencia taciturna, de palabras cortantes y admonitorias. Lleva a los chicos a lo que ellos piensan que es un viaje de pesca a una isla remota, pero está claro que tiene otro propósito en mente (cuando llegan a su destino, lo vemos desenterrar un cobre pequeño y pesado, aunque su contenido no se revela). Iván, el hijo pequeño, rechaza a esta figura autoritaria e intrusa mediante una serie de pequeñas rebeliones hoscas, mientras que su hermano adolescente, Andréi, sigue con entusiasmo el ejemplo del padre, completamente subyugado por el modelo de masculinidad que acaba de aparecer en su vida. Del padre emana constantemente la amenaza de la violencia, y tras varios días de tensiones crecientes, una confrontación reúne a ambos hermanos contra él; en la confusión, Iván escapa, el padre lo persigue –ahora en un tono repentina, desesperadamente, consolador– antes de caer de una torre y morir; como el fallecimiento edípico que uno podría haber deseado.

El simbolismo de la película es, de hecho, bastante tosco: tiene lugar en un periodo bíblico de siete días, y en su primera aparición, se ve al padre dormido en la cama, con el cuerpo escorzado en el mismo ángulo que el

---

[2] A. Zviaguintsev, «Master-klass Andreia Zviaguintseva», cit., pp. 59, 72.

Cristo muerto de Mantegna. Estos ecos religiosos parecen diseñados para añadir peso a la parábola más común de la sucesión generacional que la película contiene, y que ha sido durante mucho tiempo un elemento básico del cine soviético y de muchos otros; la muerte del padre, por supuesto, tiene una obvia valencia política en el contexto poscomunista. Quizá sea revelador que *El regreso* intente evitar dicha especificidad: se desarrolla en un mundo fílmico deliberadamente desprovisto de marcadores cronológicos obvios, en un ámbito ahistórico que carece de la iconografía obvia de la URSS, pero que tampoco es la turbulenta Rusia de la década de 1990. El paisaje, sin embargo, es claramente el noroeste ruso –*El regreso* se filmó en el lago Ladoga y sus alrededores– con sus calmadas aguas y sus espesos bosques bajos extendiéndose hasta el horizonte. La película sentó uno de los primeros marcadores del estilo de Zviáguintsev en su manejo del mundo natural: agua, árboles, lluvia, truenos se despliegan de manera destacada como metáforas de las fuerzas morales que participan en el drama central, pero también afirman una inmediata e inamovible fisicidad que eclipsa las efímeras presencias humanas. En sus películas posteriores, en especial *El destierro* y *Leviatán*, el entorno es de modo similar un poder premonitorio que empequeñece la voluntad humana: a menudo visto desde la distancia, en tomas largas, estáticas y hermosamente compuestas.

Zviáguintsev ha trabajado con el mismo director de fotografía, Mijáil Krichman, desde su debut en la dirección televisiva, en 2000, lo que le ha ayudado a mantener una firma visual constante. Cuando se estrenó *El regreso*, en 2003, a menudo los críticos establecieron comparaciones con Tarkovski, y ciertamente hay muchos ecos conscientes: desde el interés temático por la niñez hasta la cortina de lluvia cayendo sobre los muchachos y su padre cuando avanzan hacia la isla, que recuerda a *Andréi Rubliov* (1966); el paisaje extrañamente vacío y la búsqueda secreta del padre recuerdan el viaje hacia la «Zona» en *Stalker* (1979), etcétera. Los dos directores parecen compartir también cierta orientación metafísica, aunque en el caso de las dos primeras películas de Zviáguintsev podría parecer algo más literalmente teísta que la de Tarkovski: él mismo ha descrito en algún momento *El regreso* como «un modelo para la relación entre el hombre y Dios», y los dos hijos como «seres humanos que recorren cada uno una experiencia distinta a partir de un rito de iniciación obligatorio»[3]. Como veremos, esos balbuceos espirituales se hicieron más insistentes en la siguiente película de Zviáguintsev. Pero vale la

[3] *Ibid.*, p. 64.

pena tener en cuenta que incluso aquí, su verdadero centro de interés no son los inefables misterios del ser, sino los dilemas terrenales de la acción moral. En ese sentido, sería más adecuado calificar las preocupaciones de sus dos primeras películas de existenciales. En 2007, habló de su admiración por el modo en el que Bresson rechaza los «medios especulativos» de actuar sobre las emociones de un espectador: «Bresson elimina sin compasión cualquier componente humano [...], dejando solo un modelo de conducta, un modelo de lo que el personaje *hace,* y no de lo que *siente*»[4]. Una sensación de contención emocional, de sentimientos no expresados o atentamente mantenidos bajo control –dejando la escena limpia para acciones fatídicas– es en parte lo que imbuye a *El regreso* y *El destierro* de una constante tensión psicológica.

## *La huida a la alegoría*

Hasta el título de *El regreso* –la palabra rusa *izgnanie* hace también referencia a la expulsión del paraíso– señala de inmediato su fuerte carga alegórica. El guion toma su material de *The Loughing Matter,* una novela de William Saroyan publicada en 1953, pero convierte una historia de infidelidad conyugal en una desalentadora fábula moral sobre el distanciamiento entre los dos miembros de una pareja. Poco después de llegar al campo con sus dos hijos, Vera le dice a Álex que está embarazada, y que el niño no es suyo; tras un silencio prolongado y furioso, Álex –interpretado por Konstantin Lavronenko, el padre de *El regreso*– la golpea y finalmente le pide que aborte. Vera acepta, y la operación se realiza en el campo mientras a los niños los envían a otra parte; se deduce que la intervención es ilegal o que Álex no desea llamar la atención (él y su hermano Mark parecen involucrados en alguna actividad ilícita no especificada). Vera muere poco después, aparentemente por una sobredosis de analgésicos. Álex busca al hombre al que cree el padre, y descubre por él que Vera ya había intentado antes suicidarse. Descubre, asimismo, que el niño era de hecho suyo; resulta finalmente que la afirmación de ella solo había sido cierta en el plano más abstracto de que ya no tenían nada en común como pareja, mucho menos la vida que podían traer al mundo. Si los giros de la trama son muy artificiosos, la disyuntiva moral parece también extrañamente enrevesada: ¿por qué son estas las únicas opciones, incluso para personajes tan cegados por el orgullo o la desdicha? ¿De quién es, ante todo, la culpa de que la pareja se esté

---

[4] *Ibid.,* pp. 23-24.

deshaciendo? A este respecto, el interés de Zviáguintsev por la acción moral parece desbordarse en una serie de inferencias éticas poco claras.

La falta de nitidez y la artificiosidad de la construcción lógica de la película tal vez deriven en parte de la dedicación consciente de la misma a arquetipos bíblicos: Zviáguintsev se ha referido a Álex como un «nuevo José», que quiere expulsar a María por la Inmaculada Concepción, pero en este caso es trágicamente «incapaz de oír la voz del ángel que le habla»[5]. Para Zviáguintsev, la fuerza de los mitos no es una mera proposición filosófica: vivimos por medio de ellos, «todos nosotros somos Evas y Adanes», y el destierro del título de la película no es un suceso único, sino una condición humana permanente: «todos hemos sido desterrados»[6]. Sin duda habrá espectadores a quienes estos tropos subdostoievskianos les sirvan para reforzar la trama principal de la película. Pero hay en último término significantes vacíos, mucho menos convincentes que los seres humanos presentes de hecho en la pantalla, que habitan sus constricciones con una intensidad que parece más genuinamente trágica.

La atmósfera de *El destierro* es lenta y plúmbea. Se trata, con creces, de la película más endeble de Zviáguintsev, que lleva al extremo la pesadez simbólica de *El regreso*. También representa la cumbre de la huida de Zviáguintsev del mundo físico de la Rusia postsoviética: la película se rodó principalmente en Moldavia, Bélgica y el norte de Francia. Moldavia se utilizó para las escenas rurales que ocupan la mayor parte de la película, un paisaje ondulante de hierba amarilla y árboles solitarios y dispersos; Francia, para el mundo urbano posindustrial del que Álex y Vera escapan durante un tiempo (quizá un homenaje a la obra de los hermanos Dardenne). Pero incluso evitando las especificidades rusas, la película conserva vestigios de lo que niega: Álex y su hermano Mark son sombríos a la manera distintiva de la década de 1990, y hasta el marco semibíblico de su dilema moral central descansa en una condición de desorientado esfuerzo espiritual característicamente postsoviética.

## *Un giro social*

En los cuatro años que separan la segunda película de Zviáguintsev de la tercera, *Elena* (2011), el cine ruso experimentó en su totalidad una especie de giro social. En 2008, la crítica cinematográfica Anzhelika Artiukh podía

---

[5] *Ibid.*, p. 150.
[6] *Ibid.*, pp. 149, 145.

aún afirmar que se trataba de un cine «en esencia asocial», cuyas obras no «establecen un vínculo directo con un entorno, unos acontecimientos y unas realidades concretas», ni pretenden abrir «un análisis de la estructura social»[7]. Pero esto ya había empezado a cambiar: películas como *Kremen'* (Pedernal/corazón duro, 2007) de Aleksei Mizguirev, *Shul'tes* (2008) de Bakur Bakuradze, *Iur'ev Den'* (*El día de San Jorge*, 2008) de Kiril Serebrenikov, o *Drugoe nebo* (*Otro cielo,* 2010) de Dmitri Mamulia, fueron ejemplos de la tendencia creciente a un mayor compromiso crítico con las realidades sociales contemporáneas. (Un dato interesante es que todos estos directores son una década más jóvenes que Zviáguintsev, y que toda su vida adulta ha transcurrido en tiempos postsoviéticos). Allí estaban los comienzos de un interés más fuerte, por ejemplo, por representar personas y lugares marginados durante los años de auge de los primeros dos mandatos de Putin: desde pensionistas y desempleados hasta antiguos convictos, trabajadores migrantes y rateros, y desde los grises extrarradios de Moscú a las deprimidas zonas rurales. Este giro social no hizo más que acentuarse después de 2008, cuando el impacto de la crisis financiera empezó a sentirse en Rusia, sacando a la luz los desequilibrios del modelo económico del país[8].

Este es el telón de fondo sobre el que debe entenderse el propio giro social asumido por Zviáguintsev en *Elena*. La película conserva el sereno estilo visual de la obra anterior –abre con una toma larga y estática de un bloque de apartamentos entrevisto a través de los árboles a primera hora de la mañana, con un cuervo descansando inquietantemente en las ramas desnudas mientras la luz solar empieza a afirmarse–, pero en todos los demás aspectos representa un alejamiento respecto a las inquietudes presentes en *El regreso* y *El destierro*. En muchos aspectos es concreta, al contrario que las películas anteriores: la acción no solo puede situarse en el tiempo, sino también en el espacio, sus principales localizaciones pueden identificarse como calles y barrios específicos de la Moscú contemporánea. El personaje del título, Elena, es una enfermera jubilada que vive con Vladimir, un acaudalado empresario, en un bloque de apartamentos de lujo situado en la zona más cara de la ciudad. Duermen en habitaciones separadas, ven la televisión por separado, y

---

[7] Vera Kotelevskaia, «Rossiiskoe Kino boitsia byt' sotsial'nym», *Ekspert lug,* 8 de diciembre de 2008.

[8] La obra definitiva sobre el crecimiento de las protestas sociales a partir de mediados de 2000 es la de Karine Clément *et al.*, *Ot obyvatelei k aktivistam*, Moscú, 2010; puede verse un resumen basado en esa investigación en «Mobilisations citoyennes en Russie: Le quotidien au coeur des protestations», *La vie des idées*, 11 de diciembre de 2012.

solo parecen converger en el desayuno y, una vez que veamos, para mantener relaciones sexuales; la función de ella es mucho más la de ama de casa o criada que la de esposa, una desigualdad que refleja tanto los orígenes de su relación (se conocieron en un hospital en el que ella le ayudó a recuperar la salud unos años antes) y la diferencia socioeconómica entre ambos. Cada uno tiene un hijo de un matrimonio anterior: la hija de Vladimir, Katia, tiene el descuidado nihilismo de los excesivamente privilegiados, mientras que el hijo de Elena, Serguéi, holgazanea en el atestado apartamento que comparte con su mujer y sus dos hijos en Biriulevo, al extremo sur de la ciudad.

La disparidad social entre las dos líneas familiares se convierte en punto de conflicto cuando al nieto mayor de Elena lo reclutan para el servicio militar, y ella le pide a Vladimir que le ayude a pagar la matrícula universitaria que le permitirá evitarlo. Vladimir se resiste; le molesta utilizar su dinero para subvencionar a Serguéi y a su familia, cuya irresponsabilidad y parasitismo considera una injusta sangría de su fortuna. Elena le ruega que lo reconsidere: la vida de su nieto está en juego –las novatadas en el ejército ruso, *dedovshchina,* matan un asombroso número de reclutas antes que lleguen a entrar en combate– y además, ¿cómo puede ser que solo Katia disfrute de todas las ventajas inmerecidas que el dinero de Vladimir proporciona?

El punto crucial de la película llega cuando Vladimir sufre un infarto mientras nada en su exclusivo club de reposo. Se recupera, pero le dice a Elena que quiere hacer testamento, dejándole a ella lo que considera una renta anual razonable, y legando toda su riqueza y sus propiedades a Katia. Se niega nuevamente a ayudar al nieto de Elena: el padre del chico debería resolver el problema por sí solo (el adverbio *samostoiatel'no* en ruso tiene un tono semitatcherista, algo parecido a la expresión «por sus propios medios»). Elena se sienta ante el tocador de su dormitorio, reflejada dos veces por el espejo de bisagra, y no sabemos qué le pasa por la mente –recuérdese el interés de Zviáguintsev por «lo que el personaje *hace*, no por lo que *siente*»– hasta que se dirige a la estantería y saca un libro de consulta médica, luchando por reprimir las lágrimas mientras repasa las propiedades de la Viagra. Mezcla una gran dosis con la siguiente dosis de medicamentos de Vladimir, y espera en la habitación de al lado a que le falle el corazón. Tras unas horas de espera silenciosa, abre la puerta del dormitorio del marido y ve que ha muerto. Quema los papeles en los que Vladimir había empezado a redactar su testamento, y solo entonces llama

para pedir ayuda. Tras el entierro, en el despacho del abogado, se deduce que, puesto que Vladimir ha muerto sin testamento, ella y Katia heredarán la fortuna a partes iguales. «Los últimos serán los primeros», le había dicho Elena a Vladimir antes de que este muriese, una idea que él tachó de «cuento de hadas bíblico»: «la igualdad y la fraternidad solo se encuentran en tu reino celestial». Pero al final de la película, Elena ha trasladado a Serguéi y a la familia de este a vivir con ella en el apartamento de Vladimir; se ha completado un derrocamiento social, los proletarios de la periferia urbana sustituyen a la elite en el centro.

## *Polaridades*

De acuerdo con una interpretación, *Elena* es una película fuertemente reaccionaria, en especial en el retrato que hace de Serguéi y su familia: no hacen más que tener unos hijos que no pueden mantener, y no hacen más que comer, beber y jugar con el ordenador. Tan pronto como Elena ha rescatado a su nieto del servicio militar con dinero sacado de la caja fuerte de Vladimir, el muchacho sale con sus amigos al anochecer para pelearse con otro grupo de adolescentes: salvado de una paliza para meterse voluntariamente en otra. Es un retrato caricaturescamente hostil de lo que en otro tiempo había sido la clase obrera soviética, que encarna tan plenamente la fantasía neoliberal de «dependencia de la seguridad social» y violencia sin sentido que casi podría pensarse que pretende satirizarla. Un crítico cinematográfico ruso, contrastándola con la orientación ampliamente izquierdista de otras «películas sociales» recientes, la comparaba con *Corazón de perro*, la novela escrita por Mijaíl Bulgákov en 1925, que convirtió los prejuicios clasistas en una virulenta fantasía biológica: en la Moscú posrevolucionaria, un científico trasplanta los órganos de un pequeño delincuente en un perro vagabundo, creando un gruñidor proletario llamado Sharikov. *Elena,* para este crítico, era «la película más antipopular de los últimos veinte años»; «una película que, en el contexto de la vida política contemporánea, podría convertirse en estandarte de la elite en su guerra contra los Sharikovs de cualquier procedencia»[9].

---

[9] Evgenii Vasil'ev, «Sobach'e serdtse», en V. Gasparov Anokhina (ed.), *Dykhanie kamnia: Mir fil'mov Andreia Zviaguintseva*, cit., p. 344. *Corazón de perro,* debería señalarse, ha sido durante mucho tiempo popular entre los intelectuales rusos, al expresar una combinación de desdén y temor hacia las masas; podría considerarse el texto original de la orientación antipopular de los intelectuales a finales del periodo soviético y en el postsoviético, que recuperó la importancia tras una adaptación cinematográfica de 1988 (Gracias a Ilia Budraitskis por esta puntualización).

Ciertamente la película admite dicha interpretación; pero su verdadero centro no es el retrato del lumpenproletario Serguéi, sino la propia Elena, atrapada entre el amor y la responsabilidad por su familia, por un lado, y la dependencia respecto al desalmado Vladimir, por otro. Hay otras ambigüedades de tono y presentación que la hacen menos directamente reaccionaria. Por una parte, no hay aquí la sensación de orden «natural» interrumpido por la muerte de Vladimir. Ni él ni Katia se presentan como merecedores de su fortuna: no tenemos ni idea de cómo obtuvo su riqueza, y nunca lo vemos trabajando, a pesar de que reprende a otros por su holgazanería. (A ese respecto, hay una irónica simetría entre él y Serguéi). Lo que empuja a Elena al fatídico acto es la hostilidad de Vladimir hacia la pobreza de su familia, no un *resentimiento* preexistente. Aunque las últimas escenas de la familia de Elena en el apartamento de Vladimir son de hecho incongruentes –vagan por él perplejos, cual ganadores de lotería–, el resto de la película muestra constantemente la vivienda como un espacio frío y clínicamente severo, lleno de maderas oscuras, espejos y superficies de baldosa rodados en la inquietante luz de primera hora de la mañana o del ocaso. Parece más un folleto de revista que un hábitat para seres humanos vivos; nadie realmente pertenece a ese lugar, ni siquiera Vladimir o Elena. Se sientan en habitaciones separadas viendo la televisión en silencio, con el aire lleno de la doble corriente de inconsecuente cháchara procedente de anuncios y tertulias, una fractura de los espacios discursivos, que transmite un sentimiento de atomización más amplio.

De hecho, *Elena* no parece pensada como un panfleto «antipopular», sino como un retrato de la extremada polarización social. En cierto sentido, es esta misma polarización la que hace que los personajes encajen tan nítidamente en nichos arquetípicamente opuestos. En términos espaciales, Serguéi y su familia no podrían ser más marginales –su bloque de apartamentos, ensombrecido por tres torres de refrigeración gigantescas, se levanta dentro del límite exterior de Moscú–, mientras que el apartamento de Vladimir está a pocos minutos del Kremlin. Abundan también otras polaridades: Vladimir, el empresario hecho a sí mismo, frente a Serguéi, el adolescente perpetuo, Elena, la matriarca protectora, frente a Katia, la vampiresa sin hijos; la propia Elena sale recurrentemente reflejada en espejos, dividida de sí misma, con un pie en el mundo de Vladimir y otro en el de su hijo. Como *El regreso*, *Elena* está en parte estructurada en torno al tema de la sucesión generacional, pero es revelador que en esta última no haya un descendiente sino

dos, divididos en mundos sociales completamente distintos. Al negarse a ayudar al nieto de Elena, Vladimir intenta afirmar la primacía de la desigualdad sobre la compasión o los sentimientos familiares; con su asesinato, los vínculos familiares se imponen sobre la capacidad disciplinaria de la jerarquía de clase. En último término, lo que *Elena* dramatiza no es solo la polarización social, sino también su fragilidad: vemos un sistema de desigualdades, cuya arbitrariedad no ha adquirido carta de naturaleza, y en el que los situados en la cumbre solo están tenuemente aislados de las amenazas de los de abajo.

## *«Al recordar la lucha, no querrás volver»*

*Elena* se estrenó en septiembre de 2011, pocas semanas antes de que estallasen las protestas en Moscú y en docenas de otras grandes ciudades contra el fraude electoral, antes de que se convirtiesen en manifestaciones contra la vuelta preestablecida de Putin a la presidencia en 2012. Por aquel entonces, muchos liberales rusos consideraban la base de apoyo a Putin como una masa de dependientes de los servicios sociales, todavía atrapados en una mentalidad soviética: un conjunto de actitudes encapsuladas en el despectivo término de *sovok*; el Serguéi enfundado en chándal de *Elena* se convirtió en pesadilla electoral de la oposición. Antes de 2011, Zviáguintsev no hizo a menudo declaraciones políticas, aunque sus opiniones afloraron en algunas entrevistas: en 2008, se refirió con desesperanza al presente como una época en la que «las elites gobernantes, en nombre de su propio poder, que las enriquece personalmente, lisian y matan periodistas, mienten continuamente, encarcelan a inocentes; en la que las instituciones religiosas se desacreditan a sí mismas por su unión silenciosa con esas autoridades»[10]. En las protestas de 2011, Zviáguintsev tomó notablemente parte en un debate en el canal *Dozhd'*, defensor de la oposición, en el que describió su experiencia de la manifestación organizada el 24 de diciembre en Moscú –resaltando que nunca antes había participado en debates políticos ni acudido a mítines– e instó a Putin a prestar atención a lo que ocurría en el país: «¡Vladimir Vladimirovich, abre los ojos!»[11].

Es imposible pasar por alto la impronta de este momento, y de las drásticas medidas tomadas por Putin contra los opositores políticos cuando

---

[10] A. Zviáguintsev, «Otkrytie imen: interv'iu s rezhisserom Andreem Zviaguintsevym» (2008), en V. Gasparov Anokhina (ed.), *Dykhanie kamnia: Mir fil'mov Andreia Zviaguintseva*, cit., p. 432.
[11] *Zdes'i seichas*, 24 de diciembre de 2011; disponible en YouTube.

recuperó el poder, en la construcción y en el ambiente de *Leviatán*, que es en esencia un relato de derrota aplastante a manos de un sistema omnipresente. Al brutal alcalde de una pequeña ciudad de la península de Kola le interesan los terrenos sobre los que se levanta la casa de Kolia Serguéyev y ha decretado su compra por una suma irrisoria y emitido una orden judicial de desahucio; Serguéyev trae a su amigo Dmitri, antiguo compañero del ejército que ahora ejerce de abogado en Moscú, para apelar la sentencia. Sabiendo que la ruta judicial estará cerrada, puesto que los tribunales están por completo bajo el control de las autoridades locales, Dimitri ha decidido seguir una estrategia diferente: ha obtenido información comprometedora sobre las múltiples actuaciones ilegales del alcalde –el término habitual para este tipo de actividad entre las empresas y la delincuencia rusas es *kompromat*– y le amenaza con publicarlas a no ser que le ofrezca a Kolia el precio de mercado (mucho más elevado) por su terreno. En un principio el alcalde acepta; en reuniones con subordinados se muestra furioso por esta vulnerabilidad recién descubierta, en especial porque falta menos de un año para las elecciones; si no consigue la reelección, le recuerdan el juez, el fiscal local y el jefe de policía, estarán todos acabados.

Pero entonces el alcalde le pide consejo a un alto clérigo ortodoxo, que le asegura que «todo poder mana de Dios», y que debería seguir adelante. Vuelve reforzado: él y sus hombres capturan a Dmitri y escenifican una ejecución ficticia para amedrentarlo y obligarlo a abandonar la ciudad. Para entonces ha surgido un enfrentamiento entre Dmitri y Kolia: han visto al abogado con la mujer de su amigo, Lilia, y Kolia los ataca a ambos. Pero Dimitri se va a Moscú sin ella, que vuelve con el marido, aparentemente buscando la reconciliación. Días después, Lilia desaparece; Kolia se hunde en un depresivo estupor alcohólico, suponiendo que ella lo ha dejado. Pero cuando aparece muerta, lo acusan de asesinato, y lo sentencian a quince años de cárcel. Vemos al alcalde recibir la noticia por teléfono: «Eso le enseñará a quedarse en su sitio». Lo que deducimos es que el alcalde ha hecho que se culpe a Kolia del asesinato, y quizá incluso lo haya ordenado; de cualquier modo, el drama privado del matrimonio de Serguéyev se convierte en un arma más que la elite local puede usar contra él.

En las profundidades de su desgracia, antes de que lo detengan por el asesinato de Lilia, Kolia se reúne con el sacerdote local que, en lugar de consolarlo, recita los versículos del Libro de Job, del que la película toma

su título: «Y a Leviatán, ¿lo pescarás tú a anzuelo, sujetarás con un cordel su lengua? [...] ¿Te hará por ventura largas súplicas? ¿Te hablará con timidez?». Lo que se deduce de las palabras del sacerdote es suficientemente obvio: la resistencia al monstruo que es el aparato estatal, por corrupto e injusto que este pueda ser, es fútil («Pon sobre él tu mano: ¡al recordar la lucha no tendrás ganas de volver!»)[12]. Aquí, a diferencia de *El destierro,* la tendencia de Zviáguintsev a las citas bíblicas no pretende sacarnos del presente; como *Elena*, *Leviatán* está directamente centrada en la Rusia contemporánea. En una entrevista concedida en 2014 al periódico estatal *Rosiskaia gazeta,* poco después de que la película se estrenase en Cannes, Zviáguintsev se cuidó de afirmar que «el tema de la oposición entre el individuo y el Estado es eterno e ineludible»[13]. Pero la evolución de la película, a partir de su material original, pone de manifiesto el peso de la coyuntura.

Las inspiraciones iniciales fueron aparentemente dobles: la novela *Michael Kohlhaas*, de Kleist, publicada en 1810, acerca de la búsqueda de reparación de un comerciante sajón del siglo XVI contra un *junker* corrupto; y el caso de Marvin Heemeyer, un habitante de Colorado que en 2004 emprendió un vengativo destrozo por un litigio de zonificación con las autoridades locales, usando una excavadora blindada para demoler varios edificios antes de suicidarse. En ambos casos, al menos el individuo provoca cierto caos antes de morir. *Leviatán* invierte estos supuestos como mínimo en varios aspectos: Kolia Serguéyev sobrevive, pero queda privado de toda capacidad de acción, y su oposición no causa ninguna merma en la estructura de poder del alcalde; no es él quien maneja la excavadora sino otro, que le derriba con ella la casa mientras él está encarcelado. Con estas modificaciones, el énfasis del relato se traslada, de la insuficiencia de los intentos de venganza aislados a una aseveración de su futilidad. Zviáguintsev y el guionista Oleg Negin hicieron sucesivas adaptaciones a medida que avanzaba su trabajo: originalmente, en el terreno de Kolia iba a construirse una carretera federal, quizá una referencia a la construcción prevista de una carretera por el bosque de Khimki, que en el verano de 2010 provocó protestas ecologistas que llevaron al presidente Medvédev a ordenar su suspensión. En el momento en el que se realizó *Leviatán*, ese resultado habría parecido fantástico.

---

[12] Job 40: 25, 26, 32.
[13] Valerii Kichin, «Kak "Batia" stal "Leviafanom"», *Rossiiskaia gazeta,* 11 de julio de 2014.

## *El rostro del poder*

Fuera de Rusia, la película fue recibida en general como una crítica feroz al putinismo como sistema, algo que realmente es, representando las coerciones habituales mediante las cuales dicho sistema opera a escala local. También capta con mucha eficacia de qué modo combina el ejercicio de la autoridad formal con el uso del poder informal. El alcalde puede obtener cualquier sentencia que desee de los tribunales –oímos al juez pronunciándolas a gran velocidad y en tono monocorde, vacío de todo significado o expresión–, pero también tiene a mano bandidos que se encargan del trabajo sucio; el límite entre la legalidad y la ilegalidad es inexistente para él, un lazo en constante movimiento tendido a sus enemigos[14]. ¿Pero permite el encuadramiento localizado de la película deducir que sus críticas se ciñan exclusivamente a este lugar, o se supone que debemos inferir la naturaleza del todo de esta parte podrida? La ambigüedad es sin duda deliberada por parte de Zviáguintsev. Para el teórico político Oleg Kharkhordin, la falta misma de una perspectiva sistémica amplia –«vemos solo la estructura del poder en una ciudad de provincias»– hace precisamente que deje de ser una descripción del Leviatán en el sentido hobbesiano, a pesar de que Zviáguintsev insista en que se ha inspirado en este[15]. En la película hay, sin embargo, claras referencias a la famosa «vertical del poder»; el alcalde se sitúa en un extremo de esta larga cadena, y no podría existir sin ella. En la pared de su despacho cuelga un retrato de Putin, pero es el Putin de comienzos de la década de 2000, no el actual; esto podría dar a entender que la ciudad va sencillamente por detrás de los tiempos, pero podría estar destinado a señalar el momento en el que se originó el sistema. (Es revelador, desde este punto de vista, que Stépanich se refiera al de Yeltsin como un «tiempo pequeño», como si él no tuviese una verdadera responsabilidad en la creación del sistema). La ciudad en sí, por otro lado, no es excepcional: podría ser cualquiera de las miles esparcidas por Rusia, cada una de las cuales tendría más probabilidades que menos de tener un alcalde similar, en buena medida con el mismo *modus operandi*. Lo que vemos es en algunos aspectos la unidad celular básica de la geografía política rusa.

---

[14] Una asombrosa descripción de cómo funciona el sistema es la de Alena Ledeneva, *Can Russia Modernise?* Sistema, *Power Networks and Informal Governance*, Cambridge, 2013.

[15] Oleg Kharkhordin, «Andrei Zviaguintsev kak zerkalo russkoi evoliutsii», *Vedomosti*, 11 de febrero de 2015.

En la propia Rusia, la acogida de la película estuvo mucho más dividida. Como es lógico, las autoridades se dejaron impresionar: Vladimir Medinski, ministro de Cultura y autor de libros patrióticos que ridiculizan diversos «mitos sobre Rusia», tachó la película de «desvergonzadamente oportunista»; sugirió que manaba del amor del director a «la gloria, las alfombras rojas y las estatuillas», y se quejaba de que «las películas que no solo van dirigidas a criticar al gobierno actual, sino directamente a escupir sobre él [...] no deberían ser financiadas por los contribuyentes»[16]. Serguéi Markov, analista político y asesor de Putin, calificó la película de «justificación ideológica para el genocidio del pueblo ruso», y sugirió que, si él estuviese en el lugar de Zviáguintsev, «la retiraría de la distribución, me iría a la Plaza Roja, me arrodillaría y pediría perdón al pueblo ruso»[17]. Parte del problema estaba en la descripción que hace de la Rusia de provincias y sus habitantes: Medinski y otros críticos veían la película como una recurrencia del género conocido como *chernuja* (literalmente «material negro»), que de manera poco servicial había puesto al desnudo el lado sórdido de la vida soviética durante la *perestroika*. Estaba asimismo la cuestión de la blasfemia, que se observa en gran medida en *Leviatán*: en julio de 2014, la Duma aprobó una legislación que prohíbe utilizar lenguaje obsceno en las producciones cinematográficas y teatrales, de modo que cuando por fin se estrenó la película, las palabras malsonantes fueron dobladas con silencios[18].

Quizá el aspecto más condenatorio de la película, sin embargo, sea el retrato que hace de la Iglesia ortodoxa. La religión institucional aparece aquí como un crucial contrafuerte ideológico del sistema, un proveedor de coartadas espirituales para los crímenes del poder. Hay, sin duda, leves contrapesos a esta descripción: el modestamente ataviado sacerdote local que le recita a Kolia el Libro de Job contrasta marcadamente con el jerarca en su despacho lleno de caoba. Pero está claro quién tiene más influencia. Al final de la película, vemos al jerarca pronunciando un sermón que funde el cristianismo ortodoxo con el sentimiento

---

[16] Mansur Mirovalev, «Russia's anti-Russian film?», *Al-Jazeera*, 29 de enero de 2015. El Ministerio de Cultura aportó el 45 por 100 de la financiación de la película.
[17] «V OP prizvali Zviaguintseva publichno pokaiat'sia za "Leviafan" na Krasnoi ploshchadi», página digital de *Govorit Moskva*, 20 de enero de 2015.
[18] Que la película llegase a proyectarse en Rusia se debió en parte a que más de un millón de personas se habían descargado ya una versión por internet, destruyendo de algún modo el objetivo de los intentos de los organismos locales pertinentes de bloquear su distribución interna: Alec Luhn, «"Anti-Putin" Oscar nominee *Leviathan* gets wide Russian release», *The Guardian*, 30 de enero de 2015.

nacionalista: teología y geopolítica («Estamos volviendo a despertar el alma del pueblo ruso»). La oración se presenta como condensación de la ideología oficial del tercer mandato de Putin, con referencias apenas veladas a la «blasfemia» cometida por las Pussy Riot en 2012. Mientras el jerarca pontifica sobre la verdad divina, el alcalde asiente ladinamente, con la familia y otros notables locales a su lado. Cuando la ceremonia termina, vemos a la congregación saliendo de la iglesia construida donde antes estaba la casa de Kolia: han destruido la vida de un hombre para erigir un inútil monumento a una fe completamente terrenal. También a este respecto hay una enorme disparidad entre el lugar de culto recién construido y las ruinas de la iglesia en las que el hijo de Kolia, Roma, y sus amigos se reúnen por las tardes: una representa el entrelazamiento de la iglesia con la elite dominante, la otra, una religión popular que ha quedado abandonada a sus propios medios en descomposición.

El paisaje ártico representa un papel destacado en *Leviatán*: la película comienza con las olas golpeando las rocas en la penumbra previa al amanecer, seguida por dos minutos de tomas estáticas de un escenario impresionantemente desolado. Como en *El regreso,* el retrato del mundo natural sugiere la presencia de fuerzas situadas fuera del control humano; pero aquí son mucho menos abstractas y menos irreconocibles, y acaban metafóricamente ligadas al aparato estatal que aplasta a Kolia Serguéyev. Poco antes de que desaparezca Lilia, la vemos de pie en un promontorio rocoso, mirando hacia el oscuro y rugiente mar; una ballena sale a superficie, el negro lomo deslizándose en el agua antes de volver a sumergirse, un poder ominoso y elemental. En otra parte de la película, vemos los esqueletos blanqueados de ballenas en la orilla, con las cajas torácicas formando una arquitectura monstruosa junto a la cual los seres humanos palidecen hasta la insignificancia. Pero en cierto sentido estos portentos naturales perjudican a la crítica política de la película, disolviendo el retrato de un sistema histórica y geográficamente específico en un entorno opresivo e inconmensurable. Parte de la fuerza de *Leviatán* radica en la precisión y la economía con las que describe las manifestaciones locales del poder, desde las fantasías ideológicas a los tics verbales, los hábitos beodos, el mundo objeto de este. El Estado en Rusia no es una enorme bestia indómita, que acecha más allá del entendimiento humano, sino un grupo de personas identificable. Una noche, el alcalde, borracho, visita a Kolia en su casa y le dice: «Deberías reconocer el rostro del poder»; pero lo conoce demasiado bien. El hecho de que este conocimiento no le sirva de mucho es la implicación más desalentadora de la película, la verdadera medida de la impotencia de Kolia.

Zviáguintsev ha hablado de la película como un espejo, «que muestra aspectos repulsivos de buena parte de lo que ocurre aquí [en Rusia]», añadiendo que «este espejo no deforma, pero tampoco embellece» y por eso «nos permite esperar vernos en él»[19]. Mientras que *Elena* contenía muchas secuencias con espejos literales, planteando una duplicación de perspectivas recurrente y glacial, en *Leviatán*, la de los personajes es a menudo una mirada no devuelta, dirigida al mundo insensible que los rodea, como cuando Lilia contempla el rugiente océano, o cuando Roma se sienta en una roca, frente a los esqueletos de ballenas. Estos son también momentos de introspección, de miradas dirigidas desconcertadamente hacia el interior; en ellas, la preferencia de Zvianguintsev por la acción frente al sentimiento ha producido un patrón de aislamiento colectivo, en el que cada individuo está encerrado en una impenetrable jaula de anomia. No es un lugar consolador al que pueda llegar su particular versión del «giro social», sino que refleja un desánimo político genuino y ampliamente compartido. La película comienza en los soleados días del otoño, pero cuando termina el invierno ha llegado, los mares comienzan a congelarse.

Zviáguintsev está aún en los primeros años de la cincuentena, quizá no haya llegado aún al punto intermedio de su trayectoria cinematográfica. Es demasiado pronto para decir, por lo tanto, si será el pesado simbolismo de *El destierro* o la aguda observación social de *Elena* y *Leviatán* –o de hecho una dirección completamente nueva– lo que finalmente se muestre más característico del conjunto de su obra. En parte esto dependerá también de cómo responda a la prominencia que ha adquirido, tanto en el plano internacional como dentro de Rusia; una posición que le otorga múltiples ventajas, pero también las potenciales restricciones que supone el escrutinio desproporcionado. Por ahora, ha respondido a los cambios en su entorno político, social y cultural ajustando su enfoque, desprendiéndose de la alegoría para asumir un realismo adusto, más a tono con los tiempos. Desde el punto de vista estético, sin embargo, es casi lo contrario, y la cultura cinematográfica en la que habita –en especial después de 2008– a menudo llega a ver el mundo a través de la misma lente incómoda y austera que el propio Zviáguintsev. Estas convergencias proporcionan la base para la resonancia y la potencia de su obra reciente. Pero son en esencia imágenes temporales, congeladas, de un país y un cine en movimiento. Aun así, lo que Zviáguintsev haga a continuación nos dirá mucho de la dirección que está tomando el cine ruso: qué tipo de espejos pueden desplegarse ante el país, qué tipo de imagen Rusia dibuja en ellos.

---

[19] V. Kichin, «Kak "Batia" stal "Leviafanom"», cit.