

Leviatán (2014).

Por Ángel Alvarado Cabellos

Dirección: Andrey Zviagintsev

Si 2666 de Roberto Bolaño puede ser entendido como una genealogía de la representación del mal, partiendo de lo que puede llamarse la figura “alemana”, personificada en Hans Reiter, aunque más claramente en el Carlos Wieder de *Estrella Distante*, como en quien tiene lugar lo “irrepresentable” del Holocausto como origen y fin del arte, y desembocando en su porvenir en lo que puede llamarse la figura “mexicana”, ya imposible de personificar, sino solamente de “ir-representar” bajo el archivo, es decir, bajo la mecánica acumulación de casos de mujeres desaparecidas en Santa Teresa en cuya burocrática y a la vez polifónica des-territorialización resuena el horror, hay, por decirlo así, asimismo una figura intermedia que podría denominarse “rusa”.



Es Hans Reiter quien, abandonado en Kostekino, encuentra los papeles de Boris Abramovich Ansky en el escondite de una chimenea, en los cuales, mediante sobre-distanciamientos platónicos, se cuenta a su vez la historia del escritor judío ruso Efraim Ivánov, quien después de haber tentado suerte plagian-

do cuentos de autores clásicos rusos sin mucho éxito y haberse afiliado al partido, encuentra finalmente la fama de manera azarosa e imprevisible para él mismo mediante el encargo de representar la vida rusa con un cuento mediocre en el espíritu del futurismo, es decir, en un arte que encarne la revolución y la técnica como aquello que da lugar al proletariado futuro, género que repite hasta que nuevamente la fórmula acaba por envejecer. Es en ese momento que conoce a Ansky, cuya juventud revolucionaria, así como sus aventuras siberianas y sus experiencias de otras tierras lo inspiran a encontrar nuevamente una fama inusitada como un Julio Verne ruso con su primera novela de ciencia ficción. Gorki le escribe una carta, la cual cuelga enmarcada en su pared, y, no obstante, no deja de cernirse sobre él el miedo del escritor a ser malo, es decir, “a la pisada que no deja huella”, al olvido. Con el fracaso de la revolución de octubre, le sobreviene nuevamente el ocaso; sin ninguna razón aparente, se retiran sus obras de las librerías, lo expulsan del partido, acaba por obsesionarse revisando sus libros para encontrar algo que justificase su expulsión. Se vuelve un apestado de los escritores revolucionarios, lo detienen, lo encierran en un calabozo, lo hacen firmar unos papeles, le pegan un tiro y arrojan su cadáver en la parte de atrás de un camión.

Es difícil no pensar a partir de dicha historia, por ejemplo, en la figura de Bulgákov, salvando las diferencias –*los manuscritos no arden*–, tanto por el juego del gato y el ratón que entretuvo con Stalin, así como por la paranoia que acecha constantemente en *El maestro y Margarita*, mediante la pandilla del demonio Vóland y el gato Beguemot que instaura el caos en la élite literaria de Moscú en una especie de representación del mal como la “fatalidad”, como la necesidad de la contingencia. Si la figura alemana enraíza el “acontecimiento” como aquello que reinscribe al pasado y al futuro como “destino”, pero como un destino que al mismo tiempo es el acontecer de lo irrepresentable, es decir, el “errar” no como el miedo a ser malo, sino a que dicha “maldad” se inscriba como la inscripción de la historia misma, no como el miedo a la pisada que no deje huella, sino como una huella que sea ella misma el pisar, no como el miedo al olvido, sino, más bien, como la propia destrucción, la figura rusa distiende dicho pathos trágico en uno que bordea lo cómico; no

hay decisión ni indecisión, sino otro “errar”, solo la inevitabilidad del azar que en un instante te pone en un pedestal y que al siguiente te hace caer en la fosa común, o, más aún, como dice Zizek con respecto al estalinismo, el ser reducido a un prisionero que construye monumentos a sí mismo.

Esa es la figura “rusa” que parece transparentar en *Leviatán* –Zviáguintsev dice, en efecto, que “vivir en Rusia es como estar en un campo minado”. Ya desde el título, la película no oculta el querer ser una representación del libro de Job, es decir, el intento de reconciliar la existencia de Dios con el mal radical, al contar la historia de Kolya, mecánico alcohólico y temperamental que vive junto a su esposa Lilia y su hijo Roma, ambos resentidos por el fantasma de su primera esposa muerta, en una casa construida por él mismo en la costa rusa, altamente rentable para los intereses del asimismo alcohólico alcalde Vadim, quien, aunado con la corrupción política, policial y, antes que nada, eclesiástica, busca apropiársela a un precio menor al del mercado. El intento por hacer frente a la inclemente fatalidad que se cierne sobre él y que lo lleva a recurrir a Dmitri, viejo amigo del servicio militar, convertido en abogado en Moscú y quien juega el rol al mismo tiempo de la figura “atea” y “burocrática”, no hace sino desencadenarla de manera más dramática. El recurso a chantajear al alcalde no acaba sino en una golpiza y en una amenaza de muerte que manifiesta la violencia más allá de todo recurso legal; su ayuda como amigo de la familia no culmina sino en acabar convertido en el amante de la esposa, lo cual hace estallar toda la institución familiar y ocasionar el auto-sacrificio de Lilia y la condena final de Kolya. Y, no obstante, no se trata solamente de reducir el acontecer del mal a la prueba máxima a la que nos expone Dios ni al misterio de Dios mismo, es decir, al transparentar de la absoluta incognoscibilidad de la voluntad divina, al mandato de asesinar a tu propio hijo. Es dicha figura justamente lo que emparenta a *Leviatán* con el “sacrificio de sí” del último Tarkowski, más allá de la deuda formal de las largas tomas de las fuerzas de la naturaleza –más bien, es a partir de ellas que se hace manifiesta su diferencia. Dicho intento de conciliar la existencia divina con el mal radical debe complementarse con lo que asimismo extrae Zizek de su lectura de Job, a saber, con la impotencia di-

vina frente a la propia materialidad de su creación. Y, más aún, con la figura de un Dios que sufre de sí mismo y que solo tiene lugar como el propio horror, en el cual la absoluta trascendencia divina solo puede acontecer como aquello que se subvierte a sí mismo en una necesidad de la contingencia.

Más aún, si en Tarkovski hay dicha “mistificación idealista” de la experiencia de nuestra subjetividad frente a una trascendencia divina, en Zviáguintsev se presenta dicha mistificación de manera “secularizada”. La figura tarkovskiana de la *dacha* rusa, de la casa de campo de provincia, no encuentra dicha poetización en *Leviatán*— Kolya, por intercesión del “ateo” Dmitri, no pretende conservar la casa, sino solo recibir a cambio el precio del mercado. Asimismo, la experiencia de la alteridad divina es reconvertida en la aceptación del Otro simbólico del Estado como aquel que garantiza de manera cínica la seguridad del orden. Así, en el encuentro existencial que tiene Kolya con el sacerdote ortodoxo hay, en primera instancia, un momento tarkovskiano en el que se afirma el misterio de Dios —¿sacarás tú a Leviatán con anzuelo, o sujetarás con cuerda su lengua? — para después pervertirse en un segundo momento de institución simbólica del mal como aceptación del orden establecido— *después de esto vivió Job 140 años, y vio a sus hijos, y a los hijos de sus hijos, hasta la cuarta generación*. Dicha figura del “sacrificio de sí mismo” acontece, al igual que en Tarkovski, en la doble figura misógina de la mujer como suplemento del hombre. Al igual que en *Solaris*, hay en *Leviatán* dos suicidios de la mujer. En primer lugar, la muerte real de la primera esposa de Kolya, la cual permite que la existencia de Lilia tenga el status del fantasma, es decir, del muerto viviente. En segundo lugar, a partir de dicho carácter espectral, la mujer adopta la doble función de ser, por un lado, la fantasía o la prótesis del hombre — la mujer histérica que exuda una femineidad fatal cuando la cámara espía a Lilia en soledad, fatalidad del deseo femenino que se concretará como el detonante narrativo, así como, por otro lado, el que deba asumir su propio carácter de suplemento como una auto-determinación, como libertad, como la mujer que debe llevar a cabo el acto ético del sacrificio de sí misma en su renuncia a huir a Moscú con su amante para adoptar su rol de madre e impedir la desgracia. El desenlace final en su ambigüedad —si es que Lilia se suicida como el acto místico

de la falsa autonomía de la negación de su fatalidad femenina, o si dicha fatalidad es reinscrita como exterioridad simbólica en el asesinato encargado por el alcalde corrupto –no es sino la sutura de la fatalidad femenina como encarnación del mal. Como bromea Kolya con Dmitri acerca del jefe de policía– *ahí donde lo ves, ya ha enterrado a dos mujeres el tirano*. Sí, pero lo que debería decirse es que el tirano ha enterrado dos veces a la misma mujer.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. Cloudinary.com

Ciertamente, si, como dice Žižek, el cine de Tarkovski no se reduce a dicho misticismo idealista, es debido a que dicho espíritu solo puede transparentar a través de la materialidad temporal de sus largas tomas naturales. En *Leviatán*, por el contrario, las largas tomas de cuidada fotografía en las que resuena una “ancestralidad” tienen un carácter meramente estético que se resume en la gigantesca osamenta prehistórica y cetácea. Quieren ser una representación de dicha maldad de la contingencia en la que la especie no deja como huella ninguna ruina en sentido arqueológico, sino el esqueleto como su propia ruina. No acontece, no obstante, por así decirlo, el escombros de la representación. Como dice Žižek, por ejemplo, del *Cine-Ojo* de D. Vertov, hay un acontecer de la necesidad de la contingencia en su intento por desobjetivar el ojo de la cámara como “órgano autónomo” que puede deambular libremente. El ojo, sentido metafísico por antonomasia, no se agota en la representación de lo visible, ni en el abismo de lo irrepresentable como invisibilidad, sino que la maldad solo acontece como la dispersión del ojo de la cámara, en la contingencia de su esencia y la esencialidad de su contin-

gencia. Ciertamente, dicho intento obedece a una determinada época contemporánea del “futurismo” en su ruidosa apología de la potencialidad de la técnica y su silenciamiento del horror de la guerra. Es la misma versión secularizada la que transparenta en las tomas naturales de *Leviatán*, en tanto, a pesar de servir-se de una estética tarkovskiana, entrañan la misma perversión señalada en el ámbito de lo narrativo. La osamenta cetácea no apela solo a una fatalidad ancestral, así como la rompiente de las olas contra el acantilado no pretenden dejar sentir la materialidad del tiempo que todo lo desgasta, sino al mismo tiempo afirmar una fatalidad en el sentido perverso de la aceptación del *status quo*. Las largas tomas no tienen el mismo espesor que en Tarkovski, sino que son largas tomas estáticas, en las que el carácter temporal aunado al encuadre supeditan el devenir a una afirmación de lo epocal, del destino.

Si bien Bolaño propone en “Literatura + enfermedad = enfermedad” como las determinaciones de la enfermedad del escritor, de su “errar”, al viajar, al sexo y al leer libros, es extraño que no añada al alcohol. Podría decirse que el personaje principal de la película es, en todo su cliché y a la vez en toda su democratización, el vodka. “Vodka”, es decir, “agüita”, en un diminutivo que la evapora en lo “espirituoso”, y que transmuta al espíritu como aquello en cuya comunión no hay que rezar, sino beber. Como dice J.-L. Nancy con respecto a la materialidad del vino: “Este vino tiene cuerpo; este cuerpo tiene vino”. Esta transubstanciación es asimismo con la que Joyce gustaba jugar cuando se refería a “dios” (*god*) como “*bog*”, es decir, con el término eslavo, el cual etimológicamente procede del sánscrito “*bhaga*” (*dador*), pero que en inglés quiere decir “lodazal” – *the wrath of Bog*. El que figure un retrato de Putin en una escena de corrupción política no es realmente una denuncia por parte de la película, sino más bien, como susurra el alcalde corrupto a su hijo en la escena final, en la que todo el pueblo acude a la misa de domingo, el que Dios nos vigila a todos. Como se pregunta y responde un comentarista en MUBI: “¿cómo explicar que tal película haya estado financiada por el ministerio de cultura ruso? Supongo que Putin pensó que actuar de maneras misteriosas lo haría semejante a Dios”. “dios” (*god*) como “*bog*”, es decir, con el término eslavo, el cual etimológicamente procede del sán-

crita “bhaga” (*dador*), pero que en inglés quiere decir “lodazal” – *the wrath of Bog*.

El que figure un retrato de Putin en una escena de corrupción política no es realmente una denuncia por parte de la película, sino más bien, como susurra el alcalde corrupto a su hijo en la escena final, en la que todo el pueblo acude a la misa de domingo, el que Dios nos vigila a todos. Como se pregunta y responde un comentarista en MUBI: “¿cómo explicar que tal película haya estado financiada por el ministerio de cultura ruso? Supongo que Putin pensó que actuar de maneras misteriosas lo haría semejante a Dios”.