

CONSIDERACIONES JURÍDICO-FILOSÓFICAS SOBRE *LEVIATÁN*, DE ANDRÉI ZVYAGINTSEV: NIHILISMO Y CRISIS DEL ESTADO MODERNO  
*LEGAL-PHILOSOPHICAL CONSIDERATIONS ABOUT ANDREY ZVYAGINTSEV'S LEVIATHAN: NIHILISM AND CRISIS OF THE MODERN STATE*

Álex Corona Encinas

*Investigador postdoctoral  
Universidad de Navarra, ICS  
Cátedra Álvaro d'Ors*

RESUMEN

El presente trabajo trata de ofrecer un análisis desde el punto de vista jurídico y filosófico del filme *Leviatán* (Andrey Zvyagintsev, 2014). Para ello, se explora la importancia de la figura jurídica de la expropiación forzosa como elemento argumental de la obra, así como la visión crítica de la sociedad contemporánea rusa en materias tales como la corrupción política, la separación de poderes, las relaciones entre el poder político y la Iglesia ortodoxa, y la crisis de valores morales y de la familia como institución social fundamental. Del mismo modo, se examinan algunas referencias bíblicas y filosóficas presentes en el largometraje que pueden contribuir a la reflexión en torno a conceptos y temas fundamentales del ámbito iusfilosófico.

PALABRAS CLAVE

Derecho y cine, *Leviatán*, Andréi Zvyagintsev, expropiación, Estado moderno, separación de poderes.

ABSTRACT

This study intends to offer an analysis of the film *Leviathan* (Andrey Zvyagintsev, 2014) from a legal and philosophical point of view. Therefore, it explores the relevance of the forceful expropriation as a storyline element, as well as the critical view of the contemporary Russian society, especially in subjects as political corruption, separation of powers, the relationship between political power and the Orthodox Church, the collapse of moral values and of the family as a key social institution. In the same way, we examine several biblical and philosophical references displayed in the film which can contribute to the critical thinking about key concepts and topics of legal philosophy.

KEYWORDS

Law and Film, *Leviathan*, Andrey Zvyagintsev, expropriation, modern State, separation of powers.

DOI: <https://doi.org/10.36151/td.2021.034>

# CONSIDERACIONES JURÍDICO-FILOSÓFICAS SOBRE *LEVIATÁN* DE ANDRÉI ZVYAGINTSEV: NIHILISMO Y CRISIS DEL ESTADO MODERNO

Álex Corona Encinas

Investigador postdoctoral  
Universidad de Navarra, ICS  
Cátedra Álvaro d'Ors

**Sumario:** 1. Introducción. El Derecho y la expropiación forzosa como elementos narrativos. 2. El leviatán de Job. Corrupción y mecanismos de poder en la Rusia contemporánea. 3. Relaciones entre poder político y religioso. Familia, fe y razón en la obra de Andréi Zvyagintsev. 4. Conclusiones. Notas. Bibliografía.

## 1. INTRODUCCIÓN. EL DERECHO Y LA EXPROPIACIÓN FORZOSA COMO ELEMENTOS NARRATIVOS

Durante las últimas décadas ha cobrado especial vigor una corriente que pretende vincular el discurso jurídico y el cine con el fin de articular un renovado método de reflexión y debate aplicable a múltiples áreas del Derecho<sup>1</sup>. A partir de los postulados de autores como el pensador galo Alain Badiou, que defienden una concepción del cine como una experiencia filosófica que trascienda el mero entretenimiento (Badiou, 2004), se persigue superar los enfoques científicos más tradicionales, basados principalmente en el análisis de la técnica y, en otros casos, en el devenir histórico de las diversas corrientes artísticas y de la industria cinematográfica. Aunque es necesario señalar la pertinencia de la indagación en las interrelaciones entre cine y Derecho para construir una herramienta didáctica capaz de contribuir a la innovación en el marco de la docencia<sup>2</sup>, el presente trabajo encuentra su

razón de ser en el análisis sistemático del factor narratológico y en la conexión del cine con las ciencias jurídicas en aras del fomento de una visión crítica del Derecho y del arte, pues, como bien expresa Javier de Lucas, «[...] el lenguaje del cine es un instrumento de primer orden para transmitir cuanto está en el núcleo del Derecho» (De Lucas, 2014: 117). Desde esta perspectiva, nos aproximaremos a la obra *Leviatán* (*Leviafan*, 2014), del director ruso Andréi Zvyagintsev.

En esta producción, el cineasta ruso presenta una historia protagonizada por Nikolái, un hombre de mediana edad que reside junto a su familia en un pequeño pueblo a orillas del mar de Barents, al norte de Rusia. La vida de Nikolái se ve perturbada por la ambición del alcalde de la localidad, que ansía apropiarse del terreno en el que se ubica la vivienda del protagonista. Inicialmente, el mandatario local intenta adquirir la parcela, pero la negativa de Nikolái precipita una serie de acontecimientos que se analizarán con posterioridad.

Por su singular naturaleza, el filme que analizaremos presenta un especial interés desde el punto de vista jurídico-filosófico. En *Leviatán*, Zvyagintsev se aleja del registro metafísico de su primer largometraje, *El regreso* (*Vozvrashcheniye*, 2003), que suscitó comparaciones entre Zvyagintsev y el célebre realizador Andréi Tarkovski (Condee, 2016: 568) y fue el germen de estudios académicos de diversa índole<sup>3</sup>, para adentrarse en una óptica afincada en el análisis social y ético en la que el Derecho y la Administración de Justicia desempeñan un papel clave. El director recurre en *Leviatán* (*Leviafan*, 2014) a la utilización de recursos simbolistas; no obstante, su evolución hacia un estilo de cariz más realista —puesto al servicio de una temática de tintes claramente sociopolíticos— favorece la comprensibilidad del empleo de esos recursos por parte del espectador.

En todo caso, en *Leviatán*, Zvyagintsev consolida su reputación de «[...] author interested in issues of moral responsibility and ethical choice» (Vassilieva, 2018: 1), tendencia que se ha visto refrendada en su último largometraje, *Sin amor* (*Nelyubov*, 2017). Lo cierto es que *Leviatán* constituye un aparte rupturista en la carrera del director, pues los visos de crítica política y el enfoque social desde un menos introspectiva contrastan claramente con las aproximaciones más intimistas que hasta entonces había presentado en su filmografía.

El interés estrictamente jurídico de la película arranca al comienzo de la misma y está vinculado, como ya se ha dicho, por la controversia derivada de la expropiación forzosa de un terreno de Nikolái por parte de la Administración en una localidad de la Rusia rural, actuación que motiva que el perjudicado acuda la vía judicial en defensa de sus intereses. En este tramo, la cinta es explícita y ahonda en los detalles relativos a un procedimiento que, deducimos, se encuentra en fase de apelación al inicio de la historia.

Un análisis de la escenificación del dictado de la sentencia por el tribunal al inicio del largometraje suscita una serie de consideraciones sobre la Administración de Justicia y el papel desempeñado por el Estado. En primer lugar, merece ser destacado el detallismo del desarrollo de la escena. A partir de la exposición realizada por el tribunal, conocemos que el juzgado de la localidad rural de Pribrezhny es el órgano competente para resolver en segunda instancia sobre la impugnación de un particular (Nicolái) de la expropiación forzosa de un fundo de su propiedad, que será destinado a la construcción un centro de

telecomunicaciones, tal y como declara la fundamentación jurídica de la resolución. En su extensa explicación, la jueza competente en el asunto especifica que la demanda del perjudicado se cimenta en aspectos formales —entre ellos la violación del plazo de notificación (de al menos un año de antelación) para iniciar el procedimiento de expropiación—, pero también en razones decididamente sustantivas como el incumplimiento de los trámites necesarios para la determinación del justiprecio de acuerdo con la preceptiva evaluación realizada por de la Administración local. A todo ello se añade el hecho de que, de acuerdo con la argumentación esgrimida por el abogado del perjudicado, la Administración no ha tomado en consideración la valoración del terreno realizada por un experto independiente —y aportada por el demandante—, estimación de acuerdo con la cual Nikolái debería recibir una indemnización sensiblemente superior.

El tribunal prosigue con su alocución y señala que, con base en la argumentación del apelante, la decisión del tribunal de primera instancia no ha tenido en cuenta debidamente los gastos derivados de la mejora de las propiedades, así como el lucro cesante originado en la actividad profesional desarrollada en la parcela, amén del daño emergente derivado de las responsabilidades contraídas con terceras partes. Finalmente, el órgano judicial desestima la pretensión del apelante y confirma la decisión tomada por el tribunal *a quo*.

Resulta particularmente llamativo que, durante toda la escena, el director obvie cualquier intervención de la representación de las partes en el procedimiento y se centre en el planteamiento de la fundamentación jurídica de la decisión y en el propio fallo del tribunal. La intervención de la magistrada se basa, en todo momento, en una lectura rutinaria y flemática que refuerza una sensación de mecanicismo y parece transmitir la impresión de que, en algún sentido, la decisión judicial no es del todo autónoma. Zvyagintsev imprime un carácter claramente realista a la escena, en la medida en que acentúa el registro burocrático de la acción y su acusada impronta técnico-jurídica (son numerosas las alusiones al articulado del Código Civil ruso y a la legislación procesal de aplicación al asunto), estrategia mediante la que el realizador pone en evidencia el distanciamiento entre la Administración de Justicia y los administrados legos en Derecho. En este sentido, el encuadre utilizado durante la mayor parte de la secuencia —que, a través del *zoom*, va centrándose en la figura del tribunal hasta prescindir de las partes implicadas—, así como la localización de la escena en una sala de reducido espacio, contribuyen a transmitir una visión deshumanizada de la Administración de Justicia que evoca claramente algunos pasajes de *El proceso* (*Der Prozess*), la novela de Franz Kafka.

Es interesante apuntar que, pese a la asunción de que el problema de la expropiación que sirve de detonante argumental del filme pudiera servir como un reflejo de buena parte de los males que aquejan a la Rusia post-*Perestroika* en materia de inseguridad jurídica e indefensión frente a la Administración, el realizador, también partícipe del guion, asegura que inicialmente planteó la historia a partir del caso de Marvin John Heemeyer, ciudadano del estado norteamericano de Colorado que, como resultado de una controversia con la Administración local, decidió demoler varios edificios públicos y privados antes de suicidarse<sup>4</sup>. Vemos, pues, que si bien *Leviatán* plasma conflictos morales tomando como referencia la Rusia contemporánea, en muchos casos estos tienen un carácter universal,

como se verá más abajo. La declarada inspiración de la película en un episodio real puede complementarse con su posible relación con la novela breve *Michael Kohlhaas*, de Heinrich von Kleist, basada, a su vez, en un hecho verídico, y en la que el relato de la búsqueda de justicia por parte del protagonista escrito en un estilo existencialista guarda cierta similitud con *Leviatán*.

En efecto, una problemática de índole jurídica alejada de los esquemas cinematográficos más habituales (el Derecho de familia o sucesiones y el siempre popular Derecho penal son los principales marcos contextuales de la narrativa cinematográfica de temática jurídica) es el elemento en torno al cual se fundamenta, en buena medida, el desarrollo narrativo del largometraje, y esta referencia no constituye un mero recurso accesorio, fungible o desechable en la trama, sino que permanece latente a lo largo de toda la obra como un elemento sustancial.

Sin solución de continuidad, el alcalde la localidad, Vadim Shelevyat, es informado del fallo y, paralelamente, Dimitri, el abogado de Nikolái y amigo de juventud del protagonista, asume que el sentido de la decisión judicial no ha sido otro que el esperado, por lo que será necesario negociar con el mandatario local en un ámbito extrajudicial. Zvyagintsev no omite referencias a la ligazón entre el poder judicial y el político, y sugiere asimismo que la policía local actúa bajo los dictados del regidor municipal. El personaje de Vadim responde al arquetipo del cacique local, muy habitual en la narrativa de trasfondo político ambientada en casi cualquier contexto. Hombre de mediana edad, Vadim encarna el continuismo orgánico de una generación que se ha perpetuado en las nuevas instituciones rusas una vez fenecida la antigua Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas y cuya actuación es, no obstante, heredera de los peores rasgos de dicho sistema, entre ellas, destacadamente, la corrupción y las patologías presentes en una teórica separación de poderes cuyas perspectivas futuras ya se aventuraban a finales de la pasada centuria (Weisman, 1995: 138). De igual modo, este personaje se asemeja a los moralistas políticos de la teoría político-moral kantiana, quienes, según el filósofo germano, subordinan los principios al fin e invalidan, así, cualquier propósito de conciliar la moral con la política (Kant, 2014).

Es este un modo de representar un Estado inexorable, que Zvyagintsev define como una «máquina de impunidad horrible e invencible»<sup>5</sup> de la que nadie puede escapar y cuya naturaleza quedará patente durante todo el filme, especialmente en episodios como el de la posterior detención de Nikolái, llevada a cabo de forma manifiestamente irregular. Se constata, pues, otro aspecto de la conflictividad latente en el Estado moderno, en el que se adivinan ecos de la discusión entre Hegel y Kierkegaard en torno a la concepción de la libertad y la «negación de la subjetividad» (Rohrmoser, 1964: 5). La contraposición entre el aparato estatal y los derechos fundamentales de los individuos es clara en la cinta, como sostiene el propio director cuando observa que, con independencia de la tipología del poder, su ejercicio conlleva, en ocasiones, «[...] a collision between a little person and a vast structure, the Leviathan» (Rohter, 2014). De nuevo, la analogía con *El proceso* de Franz Kafka parece clara.

En el plano jurídico, la injerencia de esa vasta estructura del poder lleva aparejada una perceptible sensación de inseguridad jurídica entre los ciudadanos y los operadores jurídicos cuyo corolario es el robustecimiento de la sensación de indefensión, inevitabilidad y claudicación que aflige a los personajes. Como contrapunto a los engranajes del poder, Zvyagintsev presenta una dupla de personajes integrada por Nikolái y su abogado Dimitri. Como hemos advertido con anterioridad, el director huye de convencionalismos y presenta unos personajes distanciados del ideal de paladín de la justicia social, de actualidad en algunas de las tendencias narrativas más recientes. La verdadera novedad en el enfoque ofrecido por Zvyagintsev en *Leviatán* radica, pues, en el implacable nihilismo que caracteriza a todos sus personajes, que se alejan de esquemas maniqueos más tradicionales y se sitúan en una zona gris desde una óptica moral, puesto que todos ellos adolecen de «agudos defectos morales» (Vassilieva, 2018: 4). Así, el espectador constata que incluso el alcalde, Vadim, personaje cuyos cuestionables (cuando no directamente censurables) principios éticos lo configuran como un arquetipo antagónico a la justicia, experimenta momentos de duda y debilidad durante alguna de sus reuniones con el obispo.

De resultas del planteamiento inicial, el espectador comprende que Nikolái únicamente pretende conservar un terreno en el que reside y al que su familia ha estado vinculada durante generaciones, pero, a diferencia del Job del relato bíblico, se revela como un personaje con numerosos defectos. En el filme queda en evidencia que Nikolái no es especialmente cariñoso con su familia; es alcohólico, fumador, impulsivo y, con frecuencia, violento. Por su parte, Dimitri, abogado y amigo de juventud llegado desde Moscú para representar a Nikolái, parece ajustarse, en un principio, al arquetipo del abogado que defiende con firmeza el Derecho y la moral frente al poder de determinadas fuerzas de la sociedad, cuyos máximos exponentes en el cine clásico quizá sean el Atticus Finch de *Matar a un ruiseñor* (*To Kill a Mockingbird*, 1962) y el Ransom Stoddard de *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962). Pero Zvyagintsev pone pronto de relieve el relativismo moral que también caracteriza la actuación del abogado y muestra que, a la postre, opta por inhibirse ante el conflicto moral desencadenado a partir de su intento de coacción al alcalde, ello al margen del adulterio que comete con Lilya, esposa de Nikolái. Tanto Nikolái como Dimitri reflejan una compleja situación de crisis acentuada por las circunstancias, pero enraizada en la naturaleza misma de cada individuo (Hristova, 2020: 23) que, en el caso particular del abogado, simboliza la claudicación de la justicia ante el poder político.

En último término, todos los personajes quedan irremediabilmente marcados por la coyuntura originada por una controversia jurídica, pero, sobre todo, por su colisión con unos dispositivos de poder caracterizados por la arbitrariedad y por su naturaleza irresistible. A través de estos elementos, *Leviatán* ofrece un sugestivo contexto para la reflexión iusfilosófica.

## 2. EL LEVIATÁN DE JOB. CORRUPCIÓN Y MECANISMOS DE PODER EN LA RUSIA CONTEMPORÁNEA

Como ya se ha señalado, la corrupción, arraigada en todos los estratos de las instituciones rusas es una constante en *Leviatán* y está singularmente personificada en la figura del alcalde Vadim. Los intentos del Gobierno de Putin por reconstruir la confianza en el sector público (Cook, 2003: 25) y las sucesivas reformas del modelo federal en pos de un mayor centralismo y una disminución del poder de los líderes regionales (Taylor, 2011: 144) y del faccionalismo no han evitado que la corrupción continúe siendo un problema estructural en la Rusia actual y que sea percibido de ese modo por la ciudadanía, impresión que se manifiesta con claridad en las apreciaciones de varios de los personajes que componen el *dramatis personae* de *Leviatán*. Sobre esta cuestión, Anderson observa:

«By almost any numerical measure, Russia enjoys the dubious distinction of being the most corrupt economic and political system among the major economic powers, consistently outperforming even seasoned veterans of corruption such as Italy and Japan» (Anderson, 2012: 71).

Por este motivo, se representa un poder casi omnímodo en el que la Administración local extiende su radio de influencia (o, más bien, de control) al poder judicial y a las fuerzas y cuerpos de seguridad. Ahora bien, la corrupción, un problema típicamente ruso con una fuerte vertebración histórica en el *iter* de sus instituciones políticas y judiciales, no es un fenómeno ajeno a una buena parte de los países que integran la sociedad occidental. En efecto, Zvyagintsev se sirve de la exposición de un «microcosmos de la realidad nacional rusa» (Vassilieva, 2018: 3) para proponer reflexiones de calado filosófico y moral que pueden ser útiles para cualquier espectador. En palabras del propio realizador, la historia podría «[...] ocurrir en cualquier país con cualquier hombre oprimido por cualquier gobierno» (Koch, 2014).

El tratamiento del fenómeno es extenso en la cinta, que incide en la sensación de malestar que provoca en una parte de los personajes la situación de relativo privilegio derivada de la corrupción de determinados estamentos de las instituciones rusas como las fuerzas y cuerpos de seguridad. Esta desazón es enfatizada desde las escenas iniciales, en las que el protagonista, Nikolái, tiene que hacer frente a un control de tráfico en el que se encuentra con Pasha, agente de una patrulla de tráfico (DPS) y amigo del propio Nikolái, que posteriormente tendrá un papel relevante en la historia. Esta es solo una de las múltiples situaciones que, bajo trazas costumbristas y del *slice of life*, ilustran la percepción de la sociedad rusa respecto a la clase política y en las que se evidencia una notoria sensación de desapego.

Al margen de la contienda entre los partidos políticos (que, significativamente, carecen de peso alguno en el relato de Zvyagintsev), lo que en realidad plantea la película es la absoluta desafección de la sociedad civil hacia todas las instituciones de un Estado que, a la postre, acaba conduciendo a la aceptación generalizada del *statu quo* por la mayoría de la sociedad rusa. A partir de esta idea, se hacen patentes tanto el nexo de la experiencia de Nikolái con el relato bíblico de Job, «perpetuado como arquetipo en la literatura universal» (Del Olmo Lete, 2016: 71) como su resignación ante el sufrimiento que genera lo ineludible. No obstante, en el caso de los protagonistas de *Leviatán* este planteamiento se

origina en el impulso dominador del poder político y, en la mayoría de ocasiones, no se expresa de un modo explícito, sino a través de ciertos recursos narrativos y visuales; por ejemplo, durante las escenas en las que Lilya, esposa de Nikolái, aparece trabajando como operaria en una fábrica, secuencias que, como observa Kondyuk, plasman «the despairing circularity of life» (Kondyuk, 2016b: 12). Asimismo, Zvyagintsev se sirve de referencias del relato de Job y del propio monstruo que da título al filme: los restos de grandes mamíferos marinos constituyen una representación de la figura de los poderes estatales, al tiempo que las escenas marinas parecen escenificar la fuerza irrefrenable de un Estado viciado frente al ciudadano indefenso.

La simbología empleada por el director, empero, no se circunscribe a la esfera religiosa. En contraste con sus anteriores producciones, en *Leviatán* es evidente que el director recurre a un registro más cercano y menos metafórico para transmitir su mensaje. Así, llama la atención que en las reuniones en la oficina del alcalde, lugar en la que se llevan a cabo varias actuaciones censurables desde las perspectivas moral y jurídica, están presididas por un retrato de Vladimir Putin; en esas escenas, el director acentúa la presencia del mandatario ruso mediante secuencias de una notable duración en las que prescinde de primeros planos de los rostros de los personajes y opta por una composición más general que hace hincapié en la aquiescencia al presidente y líder incontestable de la Federación Rusa.

Complementando esta visión del actual régimen político, la escena del picnic, uno de los pocos momentos de desahogo cómico en la obra, brinda otra punzante muestra de la percepción de los dirigentes políticos pretéritos por el ciudadano medio ruso. Así, Nikolái y su amigo Stepanych se entretienen disparando a retratos de líderes de la antigua Unión Soviética. Se suceden como blanco fotografías de Lenin, Brézhnev o Gorbachov. Finalmente, Stepanych, policía local —por tanto, un instrumento más del sistema— acaba afirmando que «es demasiado pronto para los [líderes] actuales». Según él, todo es una cuestión de «perspectiva histórica». En el significativo pasaje de la excursión, es nuevamente Stepanych quien evidencia su conexión expresa con el Leviatán hobbesiano, así como su concepción de la naturaleza del ser humano expuesta por el filósofo inglés, al afirmar vivamente que «el hombre es el animal más peligroso», trasunto obvio de la celeberrima expresión vertida por Thomas Hobbes en *De Cive*, «That Man to Man is a kind of God; and that Man to Man is an arrant wolfe» (Hobbes, 1983: 24).

En este punto, el retrato social plasmado por Zvyagintsev se aleja de los patrones tradicionales del cine soviético y ruso relativos al concepto de «enemigo». En su acerado retrato de la sociedad moderna y sus faltas, el director no señala de manera directa o indirecta a ningún agente externo como causante o catalizador de tales problemas, sino que se distancia del tradicional discurso del enemigo en clave ideológica, religiosa o social para situarse en un eje de coordenadas diferente, que pretende trascender la habitual distinción entre el «bien» y el «mal»; en este sentido, converge con las últimas tendencias del cine ruso al respecto (Sulkin, 2008: 125). A mayor abundamiento, en los últimos instantes de la obra el personaje del obispo se aproxima al tradicional enfoque del enemigo externo en una homilía con la que el director realiza un sarcástico corolario de todo lo sucedido hasta ese momento. En su intervención, que será abordada en el siguiente epígrafe, el prelado alude

a los «enemigos de la fe y de la Madre Patria», pero nada se dice sobre aquellos que, desde las propias instituciones, quebrantan y contravienen premisas cristianas de importancia fundamental.

Por otra parte, algunos pasajes sirven para exponer la dicotomía entre la Rusia urbana —representada por metrópolis como Moscú y San Petersburgo, centros de poder que transmiten la imagen de una población formada, moderna y económicamente pujante (la Rusia encarnada por el personaje de Dimitri)— y la bucólica Rusia rural, personificada por Nikolái, en la que numerosos factores, entre ellos el arraigo de males derivados del pasado comunista, motivan el atraso y la falta de perspectivas futuras de sus habitantes. Una vez más, esta sensación se refuerza por el encuadre de la imagen. Los breves tramos en los que se exhiben interiores en localizaciones urbanas albergan una profundidad de campo reducida y tienen lugar en ubicaciones angostas, como los pasillos de apartamentos de ajustadas dimensiones, en contraposición con la composición de planos más espaciosos y con una mayor profundidad de campo en las escenas del ámbito rural.

A nuestro juicio, el director no pretende elogiar la vida rural, en absoluto idealizada, sino llegar a una conclusión perturbadora. Cabe conjeturar que, detrás de la ambientación rústica, anide la intención de revelar en qué medida el poder estatal es capaz de manifestarse incluso en los rincones más recónditos del territorio y cómo, en determinados sistemas, el ciudadano percibe la proximidad del poder político en cualquier contexto. Para acrecentar esta impresión, la localización en un apartado municipio cercano al Ártico, en el norte de Rusia, contribuye a poner en evidencia el modo en que un poder liberado de las ataduras del Estado de Derecho es capaz de materializarse y alcanzar en cualquier enclave (del mismo modo que haría el Leviatán) a unos ciudadanos cuya respuesta al ejercicio de tal poder oscila entre la resignación y la indefensión.

Finalmente, Nikolái se ve arrastrado por una corrupción sistémica, de naturaleza existencial (Hristova, 2020: 35) y acaba siendo devorado por la fuerza irrefrenable del Estado. Dimitri, su principal apoyo, desaparece tras el intento fallido de coacción al alcalde y su *affaire* con la mujer de Nikolái. Casi simultáneamente, la culpa, la incomunicación y la sensación de vacío existencial conducen al suicidio de Lilya. Una vez hallado el cadáver, la policía y el regidor local aprovechan esta situación y maniobran para alterar las pruebas y e imputar a Nikolái el asesinato de su esposa. En última instancia, las vicisitudes en su pugna con el poder desproveerán al protagonista de cualquier compañía o ayuda. El Leviatán acaba atrapando a todo individuo que manifieste oposición o desafección hacia el sistema establecido.

La celeridad de los tribunales a la hora de ventilar el asunto del asesinato contribuye a arrojar dudas sobre la garantía del debido proceso, derecho cuya vulneración viene dada por un veredicto previamente determinado por los intereses del poder político. Nikolái acaba siendo condenado a una pena de 15 años de prisión en un centro de máxima seguridad por el mismo tribunal que había resuelto sobre su apelación en el proceso sobre la expropiación. El único resquicio para el optimismo estriba en la asunción de la tutela legal de Roma, hijo de Nikolái, por parte de Pasha y Anzhela, quienes, en un gesto que evidencia su genuina compasión hacia el menor, evitan que sufra un destino equivalente al de su pro-

genitor, es decir, que sea absorbido por el sistema y deba ingresar en un centro de menores. El filme finaliza con un plano general que plasma el impacto de las olas marinas contra la escarpada costa del mar de Barents y que semeja el movimiento inevitable de los resortes del poder. La música de fondo es la ópera *Akenatón*, de Philip Glass, una nueva referencia al poder absoluto personificado en el instituto del faraonato del Antiguo Egipto o, en una interpretación menos evidente, una relación simbólica con la situación del reformador que cae víctima del sistema.

### 3. RELACIONES ENTRE PODER POLÍTICO Y RELIGIOSO. FAMILIA, FE Y RAZÓN EN LA OBRA DE ANDRÉI ZVYAGINTSEV

Una vez analizado el rol que desempeña el poder político en la narración que nos ocupa, es preciso subrayar que el ámbito religioso tiene también un especial interés para Zvyagintsev. El cineasta ruso había mostrado en su obra precedente su preocupación por aproximarse a la cinematografía desde una perspectiva más cercana a la metafísica, por cultivar una sensibilidad estética heredera, en cierto modo, de Andréi Tarkovski y, sobre todo, un gusto por el uso de referencias y simbología religiosa en un registro alejado del gran público. Prueba de ello es, por ejemplo, la utilización de una composición visual basada en la obra *Lamentación sobre Cristo muerto*, del pintor *quattrocentista* Andrea Mantegna, en su primer largometraje, *El regreso*. Para algunos autores, el cine de Zvyagintsev, junto con el de otros realizadores rusos como Pavel Lungin (*Ostrov*, 2006), constituye una muestra de una corriente que reelabora obras de temática bíblica y que ha sido definida como «a certain revival of biblical themes» (Lis, 2018: 83), si bien desde un prisma costumbrista contemporáneo que aborda «the role of the transcendent in the everyday» (Kondyuk, 2016b: 1).

Desde el propio título de la obra, cuyo origen vincula el autor al libro bíblico de Job (Rohter, 2014), los elementos cristianos siguen siendo relevantes en *Leviatán*. No obstante, en comparación con las anteriores producciones del cineasta ruso, las referencias se sitúan ahora en otro plano, más explícito y comprensible. Cabe, en este sentido, resaltar la presencia de citas y paráfrasis del Antiguo Testamento, de imágenes como las de los restos de grandes animales marinos —a modo de presumible identificación con el título de la obra, como ya se ha señalado— o la relevancia ocasional de símbolos como la cruz ortodoxa en el encuadre en determinados momentos. En otros pasajes, la mirada es aún más directa y hace uso de primeros planos o planos detalle de algún elemento de naturaleza religiosa. Ello sucede, por ejemplo, durante la escena de la visita de Nikolái a una antigua iglesia derruida, donde la cámara se centra en un fresco que representa a la decapitación de San Juan Bautista. El derrotismo y la inevitabilidad del destino como temas medulares de *Leviatán* se hacen patentes una vez más; como señala Bekkering, la imagen del Bautista no es sino «[...] a stark reminder that even God's most faithful servants are vulnerable to the destructive whims of the world's rulers» (Bekkering, 2015: 3).

Paradójicamente, la accesibilidad para el espectador contrasta con el aislamiento y la incapacidad de los personajes para comunicarse que transmite el filme, imposibilidad que

parece afectar también al ser humano en su vertiente religiosa y que, por consiguiente, le incapacita para acercarse a Dios. Como sostiene Kondyuk (2016a: 1163), la belleza de la religión se muestra en un contexto de vacío espiritual, pero esta circunstancia no es óbice para la proyección de hondos conflictos morales que afectan a la fe.

En ese marco, el realizador se permite desarrollar una disquisición sobre la legitimación del poder terrenal por parte de Dios mediante un breve diálogo que sirve para introducir a los personajes del alcalde (Vadim) y el obispo. Igualmente explícita es la exposición de la sempiterna dicotomía entre fe y razón cuando, entrada la película, el guion profundiza en el relativismo moral del abogado Dimitri, quien, al ser cuestionado por sus creencias religiosas, replica con una línea de diálogo que no deja lugar a dudas: «Soy jurista. Creo en los hechos». En *Leviatán*, Zvyagintsev deslinda fe y razón, pero a la vez disocia la fe y el poder religioso. Es clara, pues, una interpretación de la fe por parte de los personajes que viene a desproveerla de cualquier andamiaje racionalista y, en contraste, una concepción de la razón que puede definirse de acuerdo con el brillante diagnóstico elaborado por Benedicto XVI en su *Discurso de Ratisbona*:

«Este concepto moderno de la razón se basa, por decirlo brevemente, en una síntesis entre platonismo (cartesianismo) y empirismo, una síntesis corroborada por el éxito de la técnica. Por una parte, se presupone la estructura matemática de la materia, su racionalidad intrínseca, por decirlo así, que hace posible comprender cómo funciona y puede ser utilizada: este presupuesto de fondo es en cierto modo el elemento platónico en la comprensión moderna de la naturaleza. Por otra, se trata de la posibilidad de explotar la naturaleza para nuestros propósitos, en cuyo caso solo la posibilidad de verificar la verdad o falsedad mediante la experimentación ofrece la certeza decisiva. El peso entre los dos polos puede ser mayor o menor entre ellos, según las circunstancias» (Benedicto XVI, 2006).

Otro frente abierto por *Leviatán* que afecta tangencialmente a la esfera religiosa es el relativo a la crisis de la familia. En efecto, a pesar de que no es la cuestión central tratada en la obra, las carencias de fe de la mayor parte de los personajes inducen a reflexionar sobre la quiebra de la familia como una de las instituciones sociales fundamentales, un tema recurrente y elemento simbólico de máxima importancia en la filmografía del director ruso reflejado el brillante tríptico sobre la crisis del instituto familiar en el mundo contemporáneo integrado por *The Banishment (Izgnanie, 2007)*, *Elena (Yelena, 2011)* y *Sin Amor (Nelyubov, 2017)* que, aunque en menor medida, también es abordado en *Leviatán*. En efecto, la película trata con transparencia determinados aspectos como la disfunción en el núcleo familiar avivada por la falta de comunicación, el rol de los menores en los conflictos familiares, la brecha generacional y la inadaptación de los jóvenes o el materialismo dominante entre estos. Así, percibimos con claridad que Roma, el hijo del protagonista de la historia, venera al abogado Dimitri como un referente de éxito, al tiempo que desdeña y manifiesta animadversión hacia su progenitor y su mujer, quien, deducimos, ha contraído matrimonio en segundas nupcias con Nikolái y no es la madre biológica de Roma. Mediante esta subtrama, agravada en las postrimerías del film, Zvyagintsev nos conduce a una sutil reflexión sobre la galopante crisis de la institución matrimonial en la actual sociedad rusa.

En relación con la evolución de este fenómeno, Rimashevskaya señala que la tasa de divorcios por cada 1000 habitantes en Rusia se situaba en 1,5 en el año 1960, mientras que en el año 2000 prácticamente se había triplicado hasta alcanzar el 4,3 (Rimashevskaya, 2003: 80). Otro aporte contextual radica en la comparativa entre las cifras absolutas de matrimonio y divorcio. A este respecto, según datos del Servicio Estatal de Estadística Federal ruso<sup>6</sup>, en 2016 la *ratio* de divorcios respecto a matrimonios ascendía a 1,6, lo que supone que el número de divorcios supera al de enlaces. En todo caso, la evolución experimentada por el matrimonio y las cifras de divorcios en la sociedad rusa constituyen un hecho social complejo que no tiene carácter monocausal. Al igual que en el resto de las sociedades occidentales, las transformaciones socioeconómicas de las últimas décadas y la legislación del divorcio han afectado de distintas maneras a los cambios de patrones de comportamiento, pero no corresponde a este estudio un tratamiento en profundidad de tal hecho.

En el contexto descrito, Zvyagintsev remarca que la falta de comunicación constituye el principal factor causal de las disfunciones familiares. Esta cuestión, por añadidura, agrava la problemática originada por el deterioro de valores morales y el cuestionamiento de la fe religiosa. Indudablemente, el personaje de Lilya evidencia el conflicto en la búsqueda de un sentido vital. Como acertadamente escribe Kondyuk:

«Lilia is searching for the meaning of life and even for God, but she cannot find answers anywhere, so she is consumed by the emptiness she feels. Nikolay, Dimitriy and her friend Angela (having a friend with that name is rather ironic) all ignore Lilia. They do not want to hear her real questions and fears or understand her search for life. When Lilia talks with Dimitriy, he shows that he is not interested in talking about God and does not want to listen to any confessions. Nikolay does not even try to deal with his problems. Vodka and sex are blanket “solutions” for his problems, but they actually prove dehumanizing and depersonalizing. Leviathan presents a quest for identity, even a quest for God» (Kondyuk, 2016b: 14).

En efecto, únicamente dos sucesos conducirán a Nikolái a adoptar una actitud de cuestionamiento y reflexión sobre la fe y el sentido de la vida con trazas existencialistas. El primero es el suicidio de Lilya, su mujer. Este episodio, y el encuentro a la salida de un pequeño comercio con el párroco Vasily —personaje situado al margen de las prácticas colusorias entre el poder político y la Iglesia— llevan a Nikolái a cuestionarse y recapacitar sobre el sentido de lo ocurrido hasta ese momento. La breve aparición del sacerdote local en la escena de la tienda y su conversación con Nikolái es uno de los escasos momentos de optimismo de la obra y vuelve a emplazar en la trama la conexión de *Leviatán* con la historia de Job. El párroco recurre a la enseñanza implícita en el relato bíblico y formula de manera retórica la pregunta del Libro de Job: «¿Puedes pescar con anzuelo al Leviatán o domar su lengua con una cuerda?» (*Job* 41,1). El padre Vasily concluye su monólogo señalando que Job alcanzará la bendición divina solo tras «haberse resignado a su destino». Este mensaje se acerca palmariamente al determinismo, auspiciado por la naturaleza insondable de «los caminos del Señor»<sup>7</sup>. Incluso el personaje de Pasha, carente de cualquier tipo de inquietud filosófica, apostilla en otra escena que, aunque intenten evitarse determinadas situaciones, «no es posible huir de uno mismo».

Los últimos compases del filme reflejan una cáustica visión de las estructuras entretejidas del poder local. En la iglesia ortodoxa edificada sobre el terreno en el que anteriormente se asentaba la vivienda de Nikolái, el obispo predica sobre la importancia de la verdad («Dios no está en la fuerza, sino en la verdad»), incurriendo en una clara contradicción con lo acaecido en el pueblo mediante el ejercicio desviado del poder coercitivo del Estado. Apenas unos segundos antes, el espectador ha presenciado la demolición del inmueble del protagonista, que ejemplifica, una vez más, la irrefrenable fuerza del poder contra el individuo. Mientras tanto, el alcalde susurra cínicamente a su hijo que «Dios lo ve todo». Esta es la última andanada dirigida a acentuar la incongruencia de la jerarquía ortodoxa, que, como muestra el personaje del obispo, ha ignorado las enseñanzas fundamentales contenidas en los textos bíblicos y los fundamentos de la moral cristiana (e incluso de la ley humana).

#### 4. CONCLUSIONES

El filme *Leviatán*, de Andréi Zvyagintsev, demuestra que la cinematografía puede ser una valiosa herramienta para analizar y debatir numerosos problemas jurídicos, políticos y morales contemporáneos. Al mismo tiempo, se trata de un sugestivo ejemplo de narrativa articulada a partir de un tipo de controversia jurídica —la expropiación forzosa— poco común en las producciones audiovisuales, tradicionalmente centradas en el Derecho penal o en controversias típicas del *ius privatum*.

Desde un punto de vista autoral, la cinta es, además, un nuevo paso hacia la consolidación de un *auteur* convertido en un creador capaz de fomentar la reflexión crítica sobre distintos aspectos de la sociedad actual desde una perspectiva ética y filosófica a través de un medio de gran difusión como el cine. Para ello, el director se inspira en una relectura de los textos bíblicos (circunstancia corroborada por diversos autores) y en la obra varios nombres señeros en la historia de la filosofía. En la mejor tradición del relato psicológico del realismo ruso, Zvyagintsev conduce al espectador a una serie de sugestivas consideraciones, pero no pretende imponer sus propias tesis o conclusiones.

Asimismo, el autor propone un espacio para la reflexión sobre los males que aquejan a la sociedad rusa, especialmente aquellos que se verifican en las esferas política y jurídica: la corrupción, el abuso de autoridad, la inseguridad jurídica en determinados contextos, la vulneración del principio de separación de poderes, la colusión entre la Administración de justicia y el poder político o la crisis de valores morales. En menor medida, Zvyagintsev aborda también otros problemas como el alcoholismo, la violencia doméstica o la decadencia de la familia y el matrimonio como instituciones sociales de capital importancia. Como hemos apuntado, el autor expone la compleja problemática de una depresiva sociedad rusa, pero no señala directamente las causas que, en último término, conducen a un devastador nihilismo, pues considera que dicha reflexión corresponde al espectador.

Por este motivo, la obra no puede ser definida como un mero ejercicio de crítica a la deriva autoritaria del Estado postcomunista ruso bajo el timón de Vladimir Putin, sino que su visión trasciende dicho marco político y social, dicho esto en el sentido de que el realizador propone reflexiones sobre problemáticas vinculadas a los valores (o, más bien, a la ausencia de los mismos) que pueden ser aplicables a buena parte de las democracias occidentales actuales. Por lo que respecta al Estado y al poder judicial, la película refleja vivazmente las dificultades para garantizar el principio de separación de poderes, uno de los elementos fundamentales de los sistemas democráticos occidentales, así como el tradicional problema de la corrupción en las instituciones públicas rusas.

Todas estas consideraciones se sustentan en diversos recursos estilísticos y visuales, algunos de los cuales han sido examinados a lo largo de este texto, utilizados para influir en el receptor de la obra desde un plano más elevado. El director recurre a numerosas referencias bíblicas y filosóficas, si bien adopta un registro accesible que permite la comprensión de los temas fundamentales del filme con una mayor claridad. En particular, en estas mismas conclusiones hemos hecho referencia a la relevancia y pertinencia de la actualización de obras filosóficas —y, sobre todo, de los textos bíblicos— como un medio para contribuir a su difusión y para que los receptores de la obra entren en contacto con estos de manera consciente o inconsciente.

En suma, la interpretación predominante de *Leviatán* reenvía a la asunción por parte de sus personajes (y, en consecuencia, por el espectador) de la inevitabilidad de la pujanza del poder como herramienta política, cuyo influjo acabará por contaminar y someter al resto de los aparatos del Estado y a la jerarquía eclesiástica. Ante este panorama, la reacción del ciudadano dista de ser contestataria, pues todo atisbo de discrepancia es neutralizado mediante una *vis* compulsiva que evidencia que, a semejanza del monstruo descrito en *Job* 41,1-34, el Estado es una criatura de difícil o imposible domesticación. Por ello, a nuestro entender, el balance notablemente pesimista del filme debe conducir irremediabilmente al espectador a ponderar la profunda crisis de valores morales que atenaza no solo a Rusia, sino también a la sociedad occidental. Igualmente, en cuanto miembros de una sociedad política, los ciudadanos deben involucrarse en cuestiones como la necesaria resistencia al quebrantamiento de la separación de poderes y la adecuada articulación de mecanismos de control que posibiliten la fiscalización de la actividad política y administrativa con el fin de garantizar su correcto funcionamiento, incluso en un contexto sociopolítico tan adverso como el que retrata la obra objeto de análisis.

## NOTAS

1. Pueden mencionarse, entre otros, Soto Nieto y Fernández (2004); Gómez García, (coord.) (2008); y Ortega Giménez *et al.* (eds.) (2013).

2. En el campo de la docencia, sirvan como ejemplo el volumen colectivo de Escribano Gutiérrez (ed.) (2017). Por lo que a la enseñanza del Derecho se refiere, hemos compartido algunos avances en materia de cine e innovación docente en Andrés Santos *et al.* (2020). Obligada es la mención a De Lucas (2014).

3. Pueden citarse, entre otros, Fatu-Tutoveanu (2015); Torres Hortelano (2016); y Urcola Eceiza (2019).
4. Rohter (2014). A este respecto, el autor ruso amplía la influencia de la historia en «Interview with director Andrey Zvyagintsev». *Leviathan* [Blu-ray disc]. Andrei Zvyagintsev, dir. Reino Unido: Artificial Eye, 2014.
5. *Vid.* n. 4. Todas las traducciones son mías, salvo que se indique lo contrario.
6. ROSSTAT. Servicio de Estadística Federal. *Браки и разводы в Российской Федерации. Федеральная служба государственной статистики*.
7. El de los «caminos» es un tópico recurrente en los textos bíblicos, como se expone en Alonso Schökel y Sicre Díaz (2002).

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO SCHÖKEL, Luis y José Luis SICRE DÍAZ (2002): *Job. Comentario teológico y literario*, Madrid: Ediciones Cristiandad.
- ANDERSON, Liam (2012): «Corruption in Russia: Past, Present and Future», en C. Funderburk (ed.), *Political Corruption in Comparative Perspective. Sources, Status and Prospects*, Farnham: Ashgate, 71-94.
- ANDRÉS SANTOS, Francisco J. et al. (2020): «Una propuesta de enseñanza del Derecho y la retórica jurídica a través del cine y otros medios audiovisuales», en A. Delgado García e I. Beltrán de Heredia Ruiz (eds.), *La docencia del Derecho en línea: cuando la innovación se convierte en necesidad*, Barcelona: Huygens, 325-334.
- BADIOU, Alain (2004): «El cine como experimentación filosófica», en G. Yoel (ed.), *Pensar el cine I: imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires: Manantial, 23-81.
- BENEDICTO XVI (2006): *Discurso en la universidad de Ratisbona* (12.IX).
- BEKKERING, Denis J. (2015): «Leviathan», *Journal of Religion & Film*, 19, 1, art. 45.
- CONDEE, Nancy (2016): «Knowledge (Imperfective): Andrei Zviagintsev and Contemporary Cinema», en B. Beumers (ed.), *A Companion to Russian Cinema*. Chichester-Malden: Wiley-Blackwell, 565-584.
- COOK, Linda J. (2003): «Social Cohesion in Russia: The State and the Public Sector», en J. Twigg y K. Schecter (eds.), *Social Capital and Social Cohesion in Post-Soviet Russia*, Nueva York-Londres: M.E. Sharpe, 17-33.
- DE LUCAS, Javier (2014): «Comprender y enseñar el Derecho desde el cine», *Teoría & Derecho. Revista de Pensamiento Jurídico*, 15, 109-122.
- DEL OLMO LETE, Gregorio (2016): «Job. Problema y solución», *HISTORIAE*, 13, 41-76.
- ESCRIBANO GUTIÉRREZ, Juan (ed.) (2017): *El cine como recurso didáctico en la Enseñanza virtualizada. Estudio y análisis de algunas obras filmicas*, Almería: Editorial Universidad de Almería.
- FATU-TUTOVEANU, Andrada (2015): «“The Return of the Sacred”: Implicit Religion and Initiation Symbolism in Zvyagintsev’s *Vozvrashchenie* (2003)», *Journal for the Study of Religions and Ideologies*, 14(42), 198-230.
- GÓMEZ GARCÍA, Juan Antonio (coord.) (2008): *Derecho y cine: el derecho visto por los géneros cinematográficos*, Valencia: Tirant lo Blanch.
- HOBBS, Thomas (1983): *De Cive: The English Version*, ed. Warrender, H., Oxford: Clarendon Press.
- HRISTOVA, Maria (2020): «Corruption as Shared Culpability: Religion, Family and Society in Andrey Zvyagintsev’s *Leviathan* (2014)», *Journal of Religion & Film*, 24(2), 1-45.
- KANT, Immanuel (2014): *Sobre la paz perpetua*, Madrid: Tecnos.
- KOCH, Tommaso (2014): «Rusia es una simulación democrática», *El País*, 31 de diciembre [en línea] <[https://elpais.com/cultura/2014/12/29/actualidad/1419865748\\_840075.html](https://elpais.com/cultura/2014/12/29/actualidad/1419865748_840075.html)>. [Consulta: julio de 2020.]

- KONDYUK, Denys (2016a): «Different images of God: theological-aesthetical evaluation of films by Andrey Zvyagintsev and Pavel Lungin», *Journal of Religion and Film*, 20(1), 1151-1165.
- (2016b): «Sensing and Longing for God in Andrey Zvyagintsev's *The Return* and *Leviathan*», *Religions*, 7, 82, 1-16.
- LIS, Marek (2018): «The Bible in the films of Pavel Lungin and Andrei Zvyagintsev», *Studia Religiologica*, 51(2), 83-92.
- ORTEGA GIMÉNEZ, Alfonso *et al.* (eds.) (2013): *Cine y Derecho en 21 películas. Materiales y recursos para el estudio del Derecho a través del cine*, Alicante: Editorial Club Universitario.
- RIMASHEVSKAYA, Natalia (2003): «Family and Children During the Economic Transition», en J. Twigg y K. Schecter (eds.), *Social Capital and Social Cohesion in Post-Soviet Russia*, Nueva York-Londres: M.E. Sharpe, 74-97.
- ROHRMOSSER, Günther (1964): «La teoría del Estado en Hegel y el problema de la libertad en la sociedad contemporánea», *Boletín Informativo del Seminario de Derecho Político de la Universidad de Salamanca*, 32(2), 3-13.
- ROHTER, Larry (2014): «Champion of the Lone Russian Everyman» *The New York Times*, 14 de diciembre [en línea] <<https://www.nytimes.com/2014/12/21/movies/in-leviathan-andrey-zvyagintsev-navigates-tricky-terrain.html>>. [Consulta: octubre de 2020.]
- ROSSSTAT. Servicio de Estadística del Estado Federal. *Браки и разводы в Российской Федерации* [en línea] <[https://www.gks.ru/free\\_doc/new\\_site/rosstat/smi/prez\\_love0707.pdf](https://www.gks.ru/free_doc/new_site/rosstat/smi/prez_love0707.pdf)>. [Consulta: julio de 2020].
- SOTO NIETO, Francisco y Francisco Javier FERNÁNDEZ, (2004): *Imágenes y justicia: el derecho a través del cine*, Madrid: La Ley-Actualidad.
- SULKIN, Oleg (2008): «Identifying the Enemy in Contemporary Russian Film», en S. Morris y Z. Torlone (eds.), *Insiders and Outsiders in Russian Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 113-126.
- TAYLOR, Brian (2011): *State Building in Putin's Russia. Policing and Coercion after Communism*, Nueva York: Cambridge University Press.
- TORRES HORTELANO, Lorenzo J. (2016): «La coda fotográfica de *Vozvrashcheniye* (*El Regreso*, Andréi Zvyagintsev, 2003)). El secreto del cofre», *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 12, 179-200.
- URCOLA ECEIZA, Eider (2019): «La figura del padre en las películas de Andrei Zvyagintsev: *El Regreso*, *Elena* y *Leviathan*», en L. Mañas Viniegra y A. De Vicente Domínguez (eds.), *Contenidos audiovisuales, narrativas y alfabetización mediática*, Madrid: McGraw Hill-Interamericana de España, 211-22.
- VASSILIEVA, Julia (2018): «Russian *Leviathan*: Power, Landscape, Memory», *Film Criticism*, 42(1), 1-14.
- WEISMAN, Amy J. (1995): «Separation of Powers in Post-Communist Government: A Constitutional Case Study of the Russian Federation», *American University International Law Review*, 10(4), 1365-1398.

### Medios audiovisuales

*Leviathan* [Blu-ray-disc]. Andrey Zvyagintsev, dir. Reino Unido: Artificial Eye, 2014.

**Fecha de recepción: 13 de marzo de 2021.**

**Fecha de aceptación: 21 de mayo de 2021.**