



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

LA VISIÓN DEL MONSTRUO EN *LEVIATHAN*:
UN CUESTIONAMIENTO AL ANTROPOCENTRISMO
DESDE LA PERSPECTIVA SENSORIAL EN EL CINE, Y OTROS ACERCAMIENTOS.

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
EVA SANGIORGI

TUTOR PRINCIPAL:
DR. EDWIN CULP
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

TUTORES:
DR. ANTONIO ZIRIÓN
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
DRA. ANA NAHMAD
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MÉXICO, CDMX, ABRIL DE 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	p. 5
POSICIONAMIENTO DEL INVESTIGADOR	p. 7
INTRODUCCIÓN	
Del registro documental hacia una investigación de los sentidos	p. 13
OBJETO DE ESTUDIO	p. 25
<i>tabla de imágenes</i>	
PRIMERA PARTE: EL LEVIATÁN	p. 35
MONSTRUO	p. 35
ANIMAL, HOMBRE Y NATURALEZA	p. 39
LENGUAJE	p. 45

tabla de imágenes

SEGUNDA PARTE: LA EXPERIENCIA p. 53

LA EXPERIENCIA SENSORIAL A TRAVÉS DEL CUADRO p.
56

LA EXPERIENCIA DEL ESPACIO Y EL VIAJE p. 60

LA EXPERIENCIA DEL TIEMPO Y LA LUZ p. 63

LA EXPERIENCIA DES-ENCARNADA. MÁS ALLÁ DEL CUADRO p. 67

CONCLUSIONES. LA TRANSFORMACIÓN DEL MONSTRUO p. 73

BIBLIOGRAFÍA p. 80

ÍNDICE DE LAS PELÍCULAS p. 93

ÍNDICE DE LAS IMÁGENES p. 94

AGRADECIMIENTOS

El cine no es una técnica literaria, sino otra lengua...

Es un sistema de signos que es válido para todas las naciones posibles del mundo.

Pier Paolo Pasolini

Viajar es una brutalidad. Te obliga a confiar en extraños y a perder de vista todo lo que te resulta familiar y confortable de tus amigos y tu casa. Estás todo el tiempo en desequilibrio. Nada es tuyo excepto lo más esencial: el aire, las horas de descanso, los sueños, el mar, el cielo; todas aquellas cosas que tienden hacia lo eterno o hacia lo que imaginamos como tal.

Cesare Pavese

Llevar a cabo esta tesis ha sido un largo viaje que ha atravesado momentos distintos de mi vida personal y profesional. Mientras he tenido la oportunidad de cursar la maestría en Historia del arte, se ha ido definiendo mi horizonte profesional de manera más nítida, convirtiéndose en un escenario demandante. Estoy feliz y agradecida de haber tenido la oportunidad de terminar este camino, en el que la formación académica se ha ido entrelazando con mi territorio laboral, la programación y curaduría de cine, de una manera tan profunda que confío seguirá manteniéndose como una referencia firme.

Por esta razón quiero agradecer a la coordinadora del Posgrado, la Doctora Deborah Dorotinsky, por la paciencia, la confianza y su entendimiento de las dificultades que a veces detienen una travesía.

Asimismo quiero extender mi gratitud a los dos miembros del jurado para esta tesis: al Doctor Antonio Zirión, con el que comparto la pasión por el cine y el documental y cuyo desempeño profesional en materia de cine y antropología estimo

desde hace muchos años; y a la Doctora Ana Nahmad, por la confianza en esperar que mis reflexiones llegaran a un desarrollo consistente. Y sobretodo quiero agradecer al Doctor Edwin Culp, quien es tutor de esta tesis, por su entendimiento y por las observaciones precisas y efectivas. Gracias a él este trabajo ha reencontrado su espíritu.

Finalmente, quiero ofrecer un agradecimiento a la Doctora Maria Konta por haber encaminado el proceso de escritura y haber incitado la realización de esta investigación, que ha encontrado ahora una forma que siento más satisfactoria.

POSICIONAMIENTO DEL INVESTIGADOR

La realidad posee una magnitud que superará siempre nuestras maneras de representarla y nuestra capacidad para comprenderla.

Lucien Castaing-Taylor

A lo largo de la última década el cine etnográfico ha recobrado un interés notable. Este fenómeno se debe a que las producciones audiovisuales de esta índole han tenido una amplia exposición en los circuitos de exhibición fílmica, como resultado se han conectado con una audiencia cada vez más general y ligada al mundo del cine *tout court*, y no solamente a la dimensión académica. En efecto, festivales internacionales como el Festival de Locarno o el de Sundance, por mencionar algunos en diferentes continentes, han sido espacios para la promoción por el cine producido en el seno del Laboratorio de Etnografía Sensorial (Sensorial Ethnography Lab)¹.

Un momento clave fue el estreno en 2012 de la película *Leviathan* (2012) de Lucien Castaing Taylor y Vérena Paravel. Ésta despertó un interés notable en el ámbito profesional del cine de autor y en particular en los festivales internacionales² hacia las producciones gestadas en el marco del SEL de la Universidad de Harvard.

El cine es una expresión artística peculiar por ser parte tanto de la industria del entretenimiento como de la industria cultural. Conjunta un amplio rango de productos diversos: producciones con finalidades puramente comerciales, realizaciones que

¹ Desde ahora en adelante me referiré al Laboratorio utilizando su acrónimo en inglés: SEL.

² Algunos de los premios: Vision Award en el Festival Internacional de Documentales de Copenhagen, Premio FIPRESCI en el Festival de Locarno, Premio a Mejor Película Experimental por la Asociación de críticos de Los Ángeles, Mejor película en FICUNAM 2013.

circulan solamente en el ámbito del cine de autor, de los festivales y de las salas independientes, así como otras realidades en el medio. En un contexto en el que la exhibición está sometida a las presiones del mercado, el cine de autor es el espacio de investigación y renovación del medio que encuentra en los festivales el terreno para poder existir y florecer. Yo me dedico profesionalmente a la selección de cine para festivales y desde hace años dirijo el Festival Internacional de Cine UNAM (FICUNAM), cuya línea editorial se enfoca en la exhibición de cine de marcado carácter autoral. Por ende, mi interés se inclina por filmes que manifiestan interés por los aspectos formales del medio como herramienta de expresión. Los festivales, en efecto, representan el espacio donde se exhiben propuestas y se construyen nuevas tendencias del cine contemporáneo.

Entre tantas películas que tengo que ver a lo largo del año por cuestiones profesionales, encontré en *Leviathan* algo que sobresale y que discute con el planteamiento de la antropología visual y del documental hoy en día. Esto, además, va de la mano de la intención de conferir al ejercicio cinematográfico un potencial más allá del registro de la realidad. En primera instancia quedé impactada por las imágenes poderosas y por el movimiento: una especie de vértigo por el continuo cambio de dirección. No había tenido la experiencia de tal acercamiento a los elementos del mar, al agua, a los animales en ese entorno, a bordo de un barco de pesca comercial. Hay una especie de violencia en el ímpetu de la puesta en cámara, debido a su ondulación y a su continuo impacto con los elementos. Esto pone en evidencia otra característica que de cierta manera comparten varias de las películas surgidas en el contexto del Laboratorio Etnográfico Sensorial.

Las películas del SEL comparten la reflexión del medio cinematográfico entendido como herramienta de registro del mundo, evidenciando la presencia del aparato de grabación: se trate de una cámara fija o en movimiento, su presencia se hace explícita. Esta develada conciencia del dispositivo me hace poner en cuestión la experiencia misma a la que estamos expuestos. Es decir, me parece necesario discutir cuál es el alcance y la relevancia del cine etnográfico, y sensorial en particular, en diálogo con el discurso de los medios que utiliza, hoy en día. Me parece que no es suficiente considerar la película *Leviathan* dentro de un marco etnográfico que pretende dirigirse a los sentidos y ampliar nuestra experiencia perceptiva a través del cine. En efecto, la experiencia sensorial es quizás menos poderosa que la experiencia intelectual.

El cine es un medio ontológicamente ligado a su aparato, por lo tanto, me parece interesante llamar a discusión los acercamientos hermenéuticos y fenomenológicos en el diálogo entre la filosofía y la ciencia.

Entre las posturas que heredaron el planteamiento filosófico de la fenomenología, Don Ihde remarca la importancia del así llamado “modelo praxis-percepción”, que sostiene que a través de la tecnología ocurren transformaciones en la percepción y “emergen los nuevos mundos”. Este enfoque, en las prácticas epistemológicas de la ciencia, reconoce que el instrumento tecnológico permite una interacción “amplificada” del cuerpo con su entorno³. Ihde sostiene la tesis según la cual el “razonamiento perceptivo” se desarrolla justo a partir de lo “instrumental”.

Vivian Sobchack desarrolla una reflexión acerca de la “mediación experiencial”: ver una película es, al mismo tiempo, una experiencia directa y mediada. Percibimos un

³ Don Ihde, *Los cuerpos en la tecnología. Nuevas tecnologías: nuevas ideas acerca de nuestro cuerpo* (Barcelona: Editorial UOC, 2004), 71.

mundo dentro de la experiencia inmediata de alguien más —de una cámara— y a pesar de su mediación, nos adentramos en ese mundo teniendo nuestra propia experiencia:

Mirar es una acción realizada tanto por la película (que ve un mundo como imágenes visibles) cuanto por el espectador (quien ve las imágenes visibles de la película como un mundo y el acto de mirar a un mundo a la vez)⁴.

La relación, ver/vista, visto/vista que surge, subraya la relación hermenéutica a la base de los procesos de percepción y expresión que distinguen el “texto” fílmico. En efecto, el filme existe como elemento mediador entre el mundo sensible y el ojo encarnado.

A su vez, Sobchack describe dos procesos perceptivos del espectador frente a la película: por un lado, el que desempeña frente a los acontecimientos existenciales que describe; por el otro, la apropiación de esas experiencias registradas en la película como elementos ya mediados por otro. Es decir que, como espectadores, nos apropiamos de manera consciente de cierto universo de sentido que es puesto en escena por el realizador:

Al mirar una película, podemos ver el acto de ver así como lo que es visto, escuchar el acto de escuchar así como lo oído y sentir el movimiento así como lo que se ha movido. Como observadores, no solamente realizamos de manera espontánea e invisible estos actos existenciales, directamente para nosotros y en calidad de nosotros mismos, en relación *con* la película que tenemos en frente; también estos mismos actos nos son ofrecidos colindantemente *en calidad de* película, como actos mediadores de percepción-con-

⁴ Vivian Sobchack, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience* (Oxford: Oxford University Press, 1991), 56.

De aquí en adelante las traducciones de los textos desde fuentes en otro idioma que el español, serán más.

expresión. Los asumimos e *invisiblemente actuamos* apropiándonos e incorporándonos en nuestra acción existencial; los miramos como una *actuación visible*, distinguible de, pero al mismo tiempo ya incluidos en la propia⁵.

Adentrándose en el tema de la “presencia del medio”, Sobchack afirma que una película no expresa solamente el significado querido por el cineasta. El filme mismo enuncia, como objeto que tiene y retoma vida, su propia *experiencia perceptiva*.

Utilizaré esta reflexión, enraizada en el planteamiento fenomenológico, como marco teórico de mi tesis, reivindicando la complejidad de significación de una obra cinematográfica en cuanto obra de arte y explicitando aquellas discusiones de perspectiva antropológica que cuestionan la relación del hombre con su entorno y con los elementos que lo constituyen. Las películas son una posible clave de lectura de nuestro tiempo, ya que toda película está hecha, de una manera u otra, de la experiencia del mundo o conlleva una referencia al mismo. Empezando desde el análisis de la película, que fungirá como mi evidencia, me permitiré realizar una serie de reflexiones apelando a la riqueza de un acercamiento trasversal que llame en causa la herencia de la antropología, la filosofía, la historia del arte y el discurso cinematográfico, sin la pretensión de abarcar cada disciplina de manera cumplida. Ahí reside lo que definiría como lo “cinematográfico”, que es un término utilizado de manera imprecisa para denotar el “valor” de una película: ese terreno cruzado de registros fílmicos en términos formales y de disciplinas a nivel cognoscitivo.

⁵*Ibid.*, 10-11.

INTRODUCCIÓN

Del registro documental hacia una investigación de los sentidos.

*Percibir el mundo es co-percibirse a uno mismo... la conciencia del mundo y de la relación
complementaria de uno con el mundo no son relaciones separables
James J. Gibson, The Ecological Approach to Visual Perception*

Desde sus comienzos, el cine etnográfico atañe a la tradición cinematográfica *documental* y, de alguna forma, su evolución depende del desarrollo de las técnicas y del lenguaje de este género. El crítico británico John Grierson, fue quien definió este género, escribiendo una reseña de la película *Moana* de 1926⁶ de Robert Flaherty: reconoció en ella un “valor documental” e insistió en la capacidad para transformar la observación de la vida en una manifestación artística.

Es interesante notar que desde los albores de este cine, que se interesaba temáticamente en la *exploración*, la realidad ha sufrido una manipulación con el fin de enlazar un recuento, como es el caso en *Nanook el esquimal* (1922) del mismo Flaherty. En efecto, el realizador recibió el encargo de filmar la vida de los Allakariallak en la Bahía de Hudson, en Canadá; y después de una larga convivencia con una familia, grabó a los locales mientras re-interpretaban acciones cotidianas considerando que la descripción de modos de vida no pudiera deslindarse de la narración de una historia. Para encontrar la mejor manera de expresarlo, Flaherty decidió “fabricar” una cierta tensión dramática en sus películas⁷. La presencia, o no, de una “intención” es lo que

⁶ John Grierson, *Grierson on Documentary* (Los Angeles: University of California Press, 1966), 13.

⁷ Gilberto Pérez, *The Material Ghost. Films and their Medium* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1998), 45.

distingue un *documento* de un trabajo *documental*. David MacDougall identifica esta oposición como *pietaje*, por un lado, y *películas etnográficas*, por otro⁸. Se marca, por lo tanto, una diferencia entre el puro registro de los momentos de la vida de las comunidades y los trabajos que, a partir de material documental, aplican herramientas de construcción narrativa tales como la definición de un punto de vista y el montaje en el documental narrativo, los cuales confieren una dimensión humana y empática al relato.

Respecto a los temas abordados, la relación hombre-naturaleza es un argumento presente desde los albores del género documental. Para la realización de toda su producción cinematográfica, Flaherty viajó a lugares recónditos en búsqueda de la esencia del ser humano al enfrentarse con la naturaleza. En efecto, el novedoso acercamiento a una realidad desconocida hace de *Nanook* una referencia para todo cine etnográfico. Antes del éxito comercial obtenido con la película *King Kong* (1933), Merian B. Cooper y Ernest B. Shoedsack registraron la migración de los nómadas Bakhtiari desde Turquía hacia Irán, en la película *Grass* (1925), enfocando su atención en la lucha cotidiana y en la adaptación del hombre a su entorno en un paisaje, de alguna forma, exótico para la cultura occidental a la que pertenecían. El cine etnográfico, en sus orígenes, comparte esta atracción hacia situaciones inusitadas y mundos desconocidos.

Si la etnografía tiene antecedentes en los estudios antropológicos, su desarrollo formal se relaciona con la evolución que ha interesado no sólo al documental sino al cine en general. El filósofo francés Gilles Deleuze menciona un cambio estructural en la

⁸David MacDougall, "Ethnographic-Film-Failure-and-Promise", *Annual Review of Anthropology* 7 (1978): 410.

construcción de la narrativa fílmica que se manifiesta a partir de la crisis histórica que aconteció con la Segunda Guerra Mundial: frente a la imagen concebida en función de la progresión del movimiento, de la narrativa y, por lo tanto, del desarrollo temporal de la acción, se privilegia la construcción de situaciones ópticas y sonoras en las cuales el significado es condensado en la teorizada *imagen-tiempo*⁹. El desarrollo narrativo cede paso a una experiencia de sentimientos y sensaciones que detienen la acción para enfocarse en los efectos de las mismas, en las reacciones que produce o en la contemplación de las imágenes dentro del cuadro. Aquí hay una coincidencia con la práctica de la etnografía sensorial, que se interesa en el fenómeno de la percepción a través de los órganos de los sentidos en el hombre. En esta línea, el documental ha propiciado de manera progresiva tanto el acercamiento del realizador, como el involucramiento del espectador en la situación representada, en términos cognoscitivos pero también físicos.

En los años sesenta, el cine etnográfico o antropológico recibió enormes influencias de los hallazgos tecnológicos de aquella época. En ese momento se empezaron a utilizar cámaras 16mm de mayor manejabilidad y sucesivamente cámaras de video aún más ligeras que permitieron reducir la distancia con el objeto retratado. Así mismo, la técnica de grabación del sonido directo, en sincronía con la imagen, que experimentó Jean Rouch en *Crónica de un verano* (1961)¹⁰.

En un nivel propositivo, el documental con temática etnográfica ha problematizado la distancia entre el sujeto que investiga, el antropólogo y el objeto de estudio. Lucien

⁹ Gilles Deleuze, *Image-Temps: Cinéma 2* (Paris: Les editions de Minuit, 1985).

¹⁰Jean Rouch y Edgar Morin, *Crónica de un verano*, Francia, 1961, 91min, 35mm, byn.

Castaing-Taylor hace explícito su reconocimiento al cine y a ciertos autores del cine antropológico al desmitificar esta separación:

¿No fue por cierto Rouch, y también los MacDougalls en un registro diferente, quienes han hecho más que cualquiera para despatologizar la audiencia cinematográfica, para desidolatrar el mismo filme etnográfico, para restaurar una reciprocidad entre el espectador y el sujeto – no simplemente en la manera elaborada de Vertov, de llamar atención intelectual hacia la mediación del aparato o el *trucage* que está construyendo una *verité* del *cinema*, y más bien a fin de explotar el rompimiento entre lo pro-fílmico y lo fílmico; entre lo diegético y lo extra-diegético?¹¹

Y fue, en efecto, Jean Rouch, quien innovó y transformó la Antropología Visual a partir de los años cincuenta, reivindicando una “antropología compartida”, llegando a momentos privilegiados de “cine-trance” por la conexión con la situación filmada. Ésta llega a transformar la experiencia del antropólogo, así como aquella de los locales. En estos términos, Rouch pone en cuestión la posición antropocéntrica en toda práctica documental a partir de la *experiencia* del cineasta-antropólogo.

Con estas premisas y tomando en cuenta la evolución de la narrativa cinematográfica y de los medios tecnológicos, así como aquellos cuestionamientos de orden académico en los estudios etnográficos, Castaing-Taylor fundó en el 2006 el SEL en colaboración con el Departamento de Antropología y el Departamento de Estudios Visuales y Ambientales de la Universidad de Harvard, en Boston. El proyecto tiene como referencia la tradición

¹¹ Lucien Castaing-Taylor, *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R., 1990-1994* (Nueva York: Routledge, 1994), 21.

de la Antropología Visual y plantea utilizar el trabajo audiovisual como una herramienta dentro de la práctica científica¹². Esta perspectiva va de la mano con cierta tendencia, surgida en los años noventa del siglo pasado, de reivindicar el valor de la experiencia vivencial del antropólogo para aportar información enriquecedora a los datos recabados durante una investigación.

Como expone Sarah Pink¹³, hablar de etnografía sensorial significa ampliar las posibilidades de la investigación de lo “humano”. Invirtiendo el paradigma del conocimiento intelectual, la *etnografía sensorial* cuestiona el hecho de que toda información procedente de los sentidos haya sido relegada a una posición menor, considerada pura experiencia personal de los investigadores en el contexto de una investigación y, por lo tanto, no merecedora de ser tomada en cuenta en la disertación académica. MacDougall¹⁴ sostiene que la misma *apariencia* participa en la creación de una forma de conocimiento, ya que al “mostrar” (en términos visuales, pero también auditivos) se hace explícita la experiencia de otros, que puede llevar a un primer nivel de entendimiento de la misma. La *etnografía de los sentidos* considera que la *experiencia* fenomenológica es un proceso que integra percepciones procedentes de diferentes *inputs* y relacionadas a diversos ámbitos. Es decir, por un lado, concibe los sentidos como inevitablemente interconectados y, por el otro, plantea que la creación y la transmisión de los significados dependa y varíe según el contexto natural en el que se manifiestan.

¹² Scott MacDonald, *American Ethnographic Film and Personal Documentary: The Cambridge Turn* (Berkeley: University of California Press, 2013).

¹³ Sarah Pink, *Doing Sensory Ethnography* (Londres: SAGE Publication Inc., 2009), 12.

¹⁴ David MacDougall, *The Corporeal Image. Film, Ethnography and the Senses* (Princeton: Princeton University Press, 2006).

Los estudios de David Howes (1991¹⁵) y Constance Classen (2013¹⁶), David MacDougall (2006), Nadia Seremetakis (1996¹⁷) y Judith Okely (2007¹⁸), entre otros, trataron la experiencia perceptiva a través de los sentidos como un espacio para la indagación antropológica. De esta manera se gesta lo que Howes llama el *giro sensorial* (sensorial turn¹⁹), que disciplinariamente se concreta en la *etnografía sensorial* (sensory ethnography) y la *sociología de los sentidos* (sociology of the senses). Para Howes, el interés estaba puesto en “la manera de conocer y en la ubicación del cuerpo en la mente²⁰”. Este nuevo planteamiento, que retoma la idea de Merleau-Ponty respecto a la *percepción* —entendida no como la suma de los datos sensoriales sino como una totalidad, un acto originario e imaginativo del cuerpo— ha revalorado el papel de la *sensibilidad* en la investigación científica y en el propio terreno del sujeto estudiado. El giro sensorial en las ciencias sociales y humanidades se produjo en los años ochenta, tras varios acercamientos a los sentidos en las décadas anteriores. Claude Lévi-Strauss, por ejemplo, introduce en 1962 el concepto de “ciencia de lo concreto” en referencia a las cualidades tangibles que definen los sistemas de clasificación de las sociedades tradicionales respecto a las nociones más abstractas de la física moderna²¹. Asimismo, el

¹⁵ David Howes, *The Varieties of Sensory Experience* (Toronto: University of Toronto Press, 1991).

¹⁶ Constance Classen, *Ways of Sensing: Understanding the Senses in Society* (Londres: Routledge, 2013).

¹⁷ Nadia Seremetakis, *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity* (Chicago: University of Chicago Press, 1996).

¹⁸ Judith Okely, “Fieldwork Embodied” En *Embodying Sociology: Retrospect, Progress and Prospects*, editado por C. Shilling, 65-79, (Oxford: Blackwell Publishing, 2007).

¹⁹ David Howes, *Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003).

²⁰ En este caso hay que entender “manera” como “metodología”.

²¹ Claude Lévi-Strauss, *The Savage Mind* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1966).

análisis del imaginario sensorial fue parte integral de los estudios de las culturas llevados a cabo por Margaret Mead y Rhoda Métraux.

Mead realizó con su pareja, Gregory Bateson, numerosos estudios en Bali y Nueva Guinea utilizando las grabaciones cinematográficas como evidencias y al mismo tiempo como un nuevo medio de conexión con las poblaciones retratadas en su entorno social y familiar. Los estudios sensoriales pretenden entrecruzar un acercamiento cultural al estudio de la percepción, que anteriormente estaba dominado por la psicología, con un acercamiento *sensorial* al estudio de los fenómenos culturales. De la misma manera, reivindican el aspecto *social* de los fenómenos, poniendo el foco en las experiencias compartidas a través de los mismos. De esta forma, defienden el papel protagónico de la historia y de la antropología, sin dejar de defender la importancia de un trabajo en conjunto con otras disciplinas de las ciencias sociales y humanidades.

La *perspectiva de los sentidos* abre nuevas posibilidades a la investigación antropológica y etnográfica²². En particular el SEL promueve combinaciones innovadoras de la estética y la etnografía en su misma declaración de intenciones:

Utiliza medios análogos y digitales para explorar la estética y la ontología del mundo natural y antinatural. Aprovecha las perspectivas derivadas de las artes, las ciencias sociales, naturales y las humanidades para fomentar la atención sobre múltiples dimensiones del mundo, ya sean animadas o inanimadas, que difícilmente podrían ser representadas a través de proposiciones en palabras. La mayoría de los trabajos producidos en el SEL toman como objeto la práctica corporal y el tejido afectivo de la existencia humana y animal.

Dirigido por Lucien Castaing-Taylor y gestionado por Ernst Karel, el SEL proporciona un

²² Pink, *Doing Sensory Ethnography*.

contexto académico e institucional para el desarrollo de un trabajo y una investigación creativos que puedan ser cabalmente visuales o acústicas conducido a través de medios audiovisuales más que a través del sistema de signos puramente verbales – y que por lo tanto, puedan complementar la casi exclusiva dependencia de la palabra escrita y de la cuantificación de las ciencias humanas y humanidades²³.

Irina Leimbacher, en un artículo acerca del trabajo del SEL publicado en una revista dedicada al cine, conecta el planteamiento del laboratorio de Harvard con el acercamiento empirista explorado por la antropología, que sugiere la posibilidad de un conocimiento físico:

La elección del nombre del SEL se inscribe en la tradición de una línea académica de la antropología escrita que emergió en los tardíos ochentas y noventas. Este acercamiento antropológico, como es definido por diversos antropólogos—“escolaridad sensual” por Paul Stoller, “empirismo radical” por Michael Jackson, y “conocimiento a través del cuerpo” por Robert Desjarlais— insiste en cada caso en el rol crucial del cuerpo y de los sentidos, de lo visceral y de lo palpable, en el estudio y la representación del mundo. La filosofía del SEL también evoca un debate más antiguo entre los practicantes de cine etnográfico acerca de los roles respectivos de la explicación verbal versus el conocimiento corporal, y de los riesgos o efectos que constituye la estética en la representación etnográfica. Instigado en parte por el trabajo innovador y rompe-fronteras de Gardner, Jean Rouch, y del cineasta y autor David MacDougall (quien además enseñó brevemente en Harvard), este debate en cierto grado aún continúa²⁴.

²³ “Sensory Ethnography Lab,” consultado el 19 de junio, 2014, <https://sel.fas.harvard.edu/>.

²⁴ Irina Leimbacher “The World Made Flesh,” *Filmcomment*, Marzo-Abril 2014, consultado el 15 de junio de 2014, <http://www.filmcomment.com/article/the-sensory-ethnography-lab>.

No se trata de un cine etnográfico que, como remarca Scott MacDonald²⁵ es un territorio difícil, arduo por definir y lleno de limitaciones. El SEL realiza producciones diversas que al relacionarse con el ámbito etnográfico resultan libres bajo el aspecto metodológico, y que encuentran en los medios audiovisuales otras posibilidades más allá de la palabra escrita. La producción cinematográfica del SEL desafía los límites del cine etnográfico y del cine documental. Es interesante considerar que en su misma descripción institucional, consultable en su página web²⁶, ha desaparecido la aclaración, que aparecía en un primer momento, de considerar exclusivamente “trabajos de no-ficción”, debido a que la intervención y la manipulación ficcional, que muchos de los trabajos implican, se hacen explícitas.

Castaing-Taylor también se dedica a la producción cinematográfica; su última realización, la película titulada *Leviathan*²⁷, codirigida con la antropóloga y también cineasta Véréna Paravel, ha levantado discusiones e interés en varios ámbitos. El antropólogo, al hablar de su trabajo en cine, reivindica la importancia de cierta espontaneidad que se relaciona con un conocimiento intuitivo y corporal:

Después de que empecé a trabajar con imágenes en movimiento y sonido encontré, como le sucedió a Véréna, que aunque fuesen más demandantes eran más satisfactorias y potencialmente más fieles a mí mismo y a cualquier detalle y que podían aportar al mundo o

²⁵Scott MacDonald, *American Ethnographic Film and Personal Documentary. The Cambridge Turn* (Berkeley: University of California Press, 2013).

²⁶ “Sensory Ethnography Lab.”, <https://sel.fas.harvard.edu>.

²⁷ Utilizaré el título original de la película *Leviathan* para referirme a la obra cinematográfica, mientras que usaré la traducción al español *Leviatán* para hablar de la criatura mitológica y literaria.

a nosotros más de lo que podría hacer con las palabras escritas²⁸.

Continúa Paravel en la misma entrevista:

La manera en la que capturamos las cosas es a través de nuestros cuerpos. No necesariamente miramos por el visor, sin embargo ahí estamos, intentando conseguir la experiencia de la fricción con el mundo real²⁹.

En el ámbito del SEL surge el interés de aprovechar la experiencia de lo real explotando las posibilidades de un medio en continua evolución, que es el cine. Si se ha ido creando una “vanguardia” etnográfica con el inextinguible cuestionamiento del antropocentrismo, ha sido discutiendo la posición del observador detrás de la cámara con la intención de “acercarse” a la experiencia representada dentro del cuadro. En lo específico se refiere al uso de instrumentos de grabación pequeños y manejables, las cámaras GoPro, que no necesitan ser operadas por una persona. Es decir, en la tradición de la antropología visual la cámara buscaba una “participación” del espectador con el sujeto estudiado y permitía un “contacto” a través de la identificación de la mirada del espectador con la del antropólogo. En el cine, desde sus orígenes, el ojo es extrahumano, capaz de una mirada extraordinaria, posible por la misma tecnología del medio, que depende de sus instrumentos de grabación y de su lenguaje de expresión,

²⁸ Lucien Castaing-Taylor and Véréna Paravel, entrevistados por Dustin Chang, “Interview: Lucien Castaing-Taylor and Véréna Paravel on LEVIATHAN and the Possibilities of Cinema,” *Twitchfilm*, 23 de febrero, 2013, consultado el 15 de marzo, 2014, <http://twitchfilm.com/2013/02/lucien-castaing-taylor-verena-paravel-interview.html#ixzz3NJJERjjK>.

²⁹ *Ibid.*

que es el montaje. Si pensamos el cine de Dziga Vertov, en *El hombre con la cámara* (1929), nos damos cuenta que no hay ninguna búsqueda de naturalismo ni de identificación con la perspectiva humana. En efecto, nos ofrece una visión extraordinaria: en sus movimientos acelerados, en los saltos repentinos de locación, al ofrecer encuadres que abarcan el entorno desde arriba o que se acercan peligrosamente a las maquinas, a las locomotoras y a personas diversas. En general el cine de los pioneros parte de una fascinación técnica y está ideológicamente ligado a una mirada colonialista, podemos pensar en la presencia de los operadores Lumière enviados a América Latina. Este régimen “escópico” pretendía una mirada dominante capaz de abarcar toda la realidad. En esta perspectiva, la etnografía sensorial contemporánea encuentra en el cine un instrumento para superar su talante antropocéntrico. De alguna forma se relaciona al legado del pragmatista John Dewey, quien abogaba por un modelo responsable que ligara el pensamiento a la práctica: una acción en el mundo educado a partir de la reflexión cognitiva afectiva y sensible³⁰.

Definido el objeto de estudio, en el próximo apartado, en la parte primera de esta tesis, “Leviatán”, describiré los elementos principales de la película, las escenas, los aspectos estéticos visuales y sonoros, la gramática del montaje y del movimiento de cámara e indagaré los temas principales presentes en la película que la relacionan con la tradición de los estudios culturales, antropológicos y filosóficos.

En la segunda parte de esta tesis, “La experiencia”, relacionaré el tema central de la experiencia con las investigaciones desarrolladas a partir del giro sensorial y de la tradición fenomenológica, tomando en cuenta las características inherentes al medio del

³⁰ Ann Boydston (ed.) *Guide to the works of John Dewey* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1970).

cine y los antecedentes de representación que pueden estar relacionados con éste. En “La experiencia sensorial a través del cuadro” cruzo un acercamiento historiográfico con una perspectiva fenomenológica. Para “La experiencia del espacio y el viaje” y “La experiencia del tiempo y la luz” indago dos conceptos clave de la narrativa cinematográfica –“espacio” y “tiempo”– respecto a sus implicaciones filosóficas. “La experiencia des-encarnada. Más allá del cuadro” viene a cerrar las consideraciones anteriores avanzando una referencia a conexiones de índole intelectual.

OBJETO DE ESTUDIO

Leviathan es una película codirigida por Lucien Castaing-Taylor (*Sweetgrass* 2009, con Ilisa Barbash) y Véréna Paravel (*Foreign Parts* 2010, con J.P. Sniadecki), producida en el marco del SEL y finalizada en 2012. Se trata del registro, a través de una docena de cámaras digitales de pequeña dimensión modelo GoPro, de una travesía en un barco de pesca en las aguas de New Belford, en el Océano Atlántico septentrional. El resultado es una película sorprendente que invita a una experiencia cinematográfica peculiar, en un espacio de coexistencia entre máquinas, el mundo natural, el hombre y lo animal.

Para el análisis estético del filme tomaré en cuenta tanto el aspecto visual como el aspecto sonoro que, en la producción de las películas del SEL en general, son considerados de igual importancia. Más que un documental descriptivo o explicativo se trata de una inmersión en un mundo sugerente, visualmente impactante y con múltiples referencias. Las cámaras son instaladas en diversos puntos: fijas en el barco, en los uniformes de los trabajadores, en cuerdas y sostenes capaces de sumergirse en el agua y despegarse de elementos estables. Se trata de un ejercicio que recuerda los hallazgos del cine de Vértov, que presentaba puntos de vistas que no se habían visto antes. Aquí también el punto referencia es múltiple y el desplazamiento de la cámara alcanza perspectivas inusuales. Las imágenes captan las actividades del hombre, la imponente maquinaria del barco, la potencia del océano y, de alguna forma, la naturaleza en su libre expresión, en particular a través de las aves y los peces que habitan aquel entorno. Hay una paradoja ínsita en las características mismas de estos sistemas de grabación: las cámaras en miniatura permiten una presencia muy poco invasiva del instrumento de grabación con su alrededor; sin embargo, el movimiento continuo del encuadre y de la

perspectiva, debido a la falta de verticalidad y puntos de referencia, revelan al espectador la presencia del dispositivo fílmico. La oscuridad del ambiente, la escasa iluminación y el movimiento, hacen que las cámaras digitales “traduzcan” la información, “transformando” a los elementos que conocemos en manchas fluorescentes y colores saturados.

Sobchack describe que con los medios tecnológicos la imagen ya no es fotoquímicamente impresa, sino que numéricamente registrada, por lo que las luces y las sombras a raíz del fenómeno son grabadas en información digital, expuesta a su vez a una “distorsión”. La misma tecnología no puede evitar cierto “ruido” digital que nos hace conscientes de la presencia de un *medio*. Con intención, Castaing-Taylor y Paravel amplifican tanto el ruido en la imagen como el ruido en el sonido.

En el cine, además de la imagen, también la reproducción del sonido está llena de trucos; se acercan voces que están lejos, los micrófonos permiten manipular la distancia y la mezcla sonora decide en qué plano representarlos. En el caso de *Leviathan*, Ernst Karel declara que esta “artificialidad” detonó un proceso creativo que no habían anteriormente considerado en su potencial:

No fue solamente limitación: la tecnología también tiene regalos. Por ejemplo, había aquellas raras resonancias que llegaban a través de esos micrófonos. No son una representación fidedigna de, digamos, el sonido de máquina, pero de alguna forma —y no sé exactamente cómo esto estaba ocurriendo— entre el sonido de máquina, el estuche de la cámara y el mismo micrófono; esas raras resonancias que emergen parecerían engendradas por todos esos elementos sin ser resultado directo de ninguno en específico. Exageraríamos uno de aquellos tonos emergentes utilizando un filtro para recargar un pequeño pico de frecuencia. Había un

par de tomas donde había algunas frecuencias que emergían, así que yo exageré una frecuencia diferente en cada canal para crear una sensación irresoluta³¹.

No se intenta hacer una reproducción fidedigna del ambiente, sino la explotación de los elementos presentes a través del filtro digital del aparato de grabación para lograr un asombro pero también un distanciamiento en el espectador.

Por un lado, hay registro de los elementos de la naturaleza: el viento, las olas, los flujos de agua contra el buque y escurriendo desde los contenedores, así como el graznido de las gaviotas; otros sonidos proceden de las partes mecánicas del barco, de las cadenas, del movimiento de los engranajes; en unas pocas escenas, pero atenuados, los ruidos de la presencia del hombre, como la televisión en cabina o la combustión de un cigarro. Los micrófonos, asegurados en unas cajas impermeables que guardan las cámaras, captan estos estímulos produciendo un sonido nuevo, trabajado y amplificado en posproducción, que crea un ambiente sonoro que no pertenece a la realidad, aunque haya sido constituido con los elementos registrados en aquel espacio.

El sonido participa de esta forma en la creación de *otro* universo, trabajado a partir de grabaciones naturales a las que se mezcla el ruido mecánico producido por las mismas cámaras encapsuladas para resistir al agua. Esto ocasiona una banda sonora absolutamente original que se refiere a esta combinación de hombre-naturaleza y tecnología, inseparables en nuestra época contemporánea.

³¹ Ernst Karel, entrevistado por Max Golberg, "Signal to Noise. An Interview with Ernst Karel at the Harvard Sensory Ethnography Lab," *Museum of the Moving Image*, 28 de febrero, 2013, consultado el 23 de abril, 2013, <http://www.movingimagesource.us/articles/signal-to-noise-20130228>.

El “objeto sonoro” en la antropología no es un sonido individual y aislable; ni siquiera es un sonido encostrado en el paisaje de una ecología acústica; es sí algo que emerge como fenómeno de la experiencia. Escuchando un trabajo de etnografía sonora, dejando que los sonidos se desplieguen de la experiencia de su propio tiempo, experimentando el tiempo como si fuera constituido por sonidos, permite una especie de meditaciones sobre el sujeto o los sujetos tratados [...]. El control de quien lo crea es atenuado, y la libertad de quien lo aprecia amplificada³².

Para Karel, el sonido permite crear un espacio ambiguo y creativo que favorece la imaginación del espectador y que le permite crear conexiones más allá de la película misma, evocando experiencias personales y culturales. La etnografía así entendida, funciona como potenciadora de la experiencia y de la conciencia al aprovechar el aspecto fenomenológico de la experiencia estética.

La tecnología ha permitido que el hombre registre formas del mundo sensible, pero también que exprese las formas de percepción del mismo. Como he comentado, Karel amplifica el eco digital que resulta de la grabación del sonido del mar y su entorno, por las cajas que protegen a los micrófonos. Esto confirma cuanto he mencionado a partir de las reflexiones de Sobchack: la tecnología determina la visibilidad tanto del mundo, como de la experiencia perceptiva del mismo³³. En este sentido, se puede descartar claramente que *Leviathan* tenga una intención de registro documental, sino es posible afirmar que la tecnología entra en juego para poner atención al *acto perceptivo* como fenómeno artístico.

³²Mark Peter Wright, “Ernst Karel”, *Ear Room*, <https://earroom.wordpress.com/2013/02/14/ernst-karel/>, consultado el 15 de octubre de 2015.

³³Sobchack, *The Address*, 181.

Es significativo que el laboratorio sea coordinado por Karel, cuya trayectoria profesional se enfoca en relacionar el sonido con los estudios antropológicos y es el ingeniero responsable de la parte sonora de las películas de Castaing-Taylor, Paravel y de muchos otros integrantes del SEL. Asistente de dirección en el Film Study Center de la Universidad de Harvard, ha trabajado proyectos personales en los que combina sonoridades electrónicas con grabaciones en *situ*, creando piezas que se mueven entre el registro documental y una representación auditiva abstracta. Este mismo acercamiento se encuentra en la propuesta de diseño sonoro en la película que quiero estudiar en el presente texto.

Sonido e imagen registrados digitalmente, manipulados y retocados, crean conexiones a otro nivel: las alusiones pictóricas, literarias y filosóficas. Ninguna de ellas profundizada con intención académica, sino que insinuadas de diferentes formas, textuales y visuales, tienen un efecto profundamente sugestivo. Comenta Karel al respecto:

Los trabajos de medios sensoriales son capaces de evocar o reflejar o incorporar estas múltiples capas simultáneas de significación. Experimentarlo representa un desafío intelectual para el espectador, quien debe de aportar sus facultades críticas en la experiencia laboral, para completar su trabajo a través de su propia experiencia del mismo³⁴.

Leviathan inaugura un proyecto más amplio de Castaing-Taylor y Paravel aún en proceso, constituido en cuatro partes y llamado “*Canst Thou Draw Out Laviathan with a*

³⁴Mark Peter Wright, “Ernst Karel,” *Ear Room*, 14 de febrero, 2013, consultado el 30 de junio, 2014, <https://earroom.wordpress.com/2013/02/14/ernst-karel/>.

Hook?” (*¿Sacarás tú al Leviatán con un anzuelo?*). Se trata de una revisión del trabajo de la pesca industrial a través de distintos medios (imágenes fijas, video digital y sonido) y de la relación del hombre con el mundo oceánico a través de los años; además de los registros de artistas como David Octavious Hill, Robert Adamson y Robert Flaherty. Castaing-Taylor y Paravel declaran “románticas” algunas de estas aproximaciones de carácter antropocéntrico. Por lo tanto, se plantean partir de una descripción de tipo “físico” de la interacción del hombre con el ambiente marítimo a fin de desarrollar una investigación que es para ellos de índole metafísica³⁵. Es decir, los trabajos originales empiezan por el registro documental de sujetos enfrentándose al mar. Sin embargo, Castaing Taylor y Paravel evidencian la existencia de otra complejidad en esa relación, que ponen en evidencia a través de repeticiones, de asociaciones de imágenes y de la creación de secuencias. No se trata de describir una experiencia, sino de representar la complejidad de un mundo.

Como he comentado, la antropología visual tradicionalmente utiliza los aparatos para acercarse mejor a los sujetos estudiados, sugiriendo una identificación del objetivo con el ojo del espectador. No obstante, desde su origen, el aparato cinematográfico desmarca esta coincidencia a favor de una visión extraordinaria. He mencionado *El hombre de la cámara*³⁶, donde el punto de vista de una cámara fijada sobre un tripié está en continuo movimiento gracias a la técnica del montaje. Entre sus escritos, la teoría conocida como “cine-ojo” declara la intención de captar la realidad y revelar su verdad

³⁵ Lucien Castaing-Taylor y Véréna Paravel, entrevistados por Cloe Masotta y Miguel Gil, “Entrevista a Véréna Paravel y Lucien Castaing-Taylor: El idioma sensorial del cine,” *Transit cine y otros desvíos*, 19 de mayo, 2014, consultado el 30 de octubre, 2014, <http://cinentransit.com/entrevista-coninterview-with-paravel-castaing-taylor/>.

³⁶ Dziga Vértov, *El hombre de la cámara*, Unión Soviética, 1929, 68 min, 35mm, byn.

más profunda que no puede ser captada por el ojo humano. También en el cine de Sergei Eisenstein la representación está siempre relacionada a la finalidad de producir un efecto. Gracias a la edición, el cineasta logra mostrar un mundo que, representado a través un nuevo código formal y estético propuesto por la vanguardia, conlleva implicaciones políticas.

En la película *Leviathan* la cámara permite una visión capaz de captar cualquier ángulo, según perspectivas y movimientos sobrehumanos. No se trata de incorporar a los espectadores en una experiencia fuera de lo común, sino de producir un ejercicio de “etnografía de los sentidos” a través del aparato cinematográfico. Así, se vislumbra la posibilidad de que la cámara transmita otro tipo de experiencia. La cámara, entonces, es algo más que extensión de nuestro ojo. También es el ojo de los peces o de las aves, especies a las que nos acercamos en su entorno, pero siempre con un movimiento que no nos permite identificarnos con ellos. No se trata tampoco de una versión contemporánea del “cine de atracciones”, dedicado a producir una forma de entretenimiento a partir de la maravilla³⁷. En este caso, el filme se disocia del planteamiento de la antropología cuando ésta concibe una visión antropomórfica y, por lo tanto, antropocéntrica.

Según una aproximación que aparece en la “Teoría del Actor-Red” de Bruno Latour se plantea la importancia de considerar a la par el ambiente tecnológico, el entorno social y la participación de actores humanos y no humanos, como las máquinas, en la producción del conocimiento³⁸. La superación de la división que impone la modernidad,

³⁷ Tom Gunning, “The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde,” *Wide Angle* 8, no. 2 (1986): 63-70.

³⁸ Bruno Latour, *Nunca fuimos modernos, Ensayos de antropología simétrica* (Madrid: editorial Debate, 1993).

entre lo humano y lo no humano, es decir, entre lo natural y la dimensión social, que es producto de la ciencia, quizás sea posible a través de la tecnología y un replanteamiento del lenguaje –en este caso- del cine.



Fotogramas de Castaing-Taylor y Véréna Paravel. *Leviathan*, 2012, 87 min, color.

PRIMERA PARTE: EL LEVIATÁN

La realidad cambia; para poder representarla, tienen que cambiar sus formas de representación.

Bertolt Brecht

Leviatán es una figura cargada de referencias en nuestra cultura. Primariamente citado en la Biblia hebraica, es un monstruo marino que ha inspirado trabajos literarios, iconográficos, filosóficos e incluso políticos. ¿Por qué Castaing-Taylor y Paravel escogieron *Leviathan* como título de esta película?

Con la finalidad de explorar las intenciones e implicaciones inherentes a la relación de un trabajo cinematográfico con tan vasto bagaje cultural, he considerado oportuno dedicar la primera parte de este trabajo a analizar los elementos clave presentes en la película a partir de la descripción de las imágenes y secuencias, además de los elementos visuales y sonoros. Haré referencia a la posición y al movimiento de la cámara, a la construcción de los planos dentro del cuadro, a la puesta en secuencia y al ritmo. Pondré atención en la paleta de colores, así como en el registro sonoro y en los efectos impuestos para poder reflexionar sobre la aportación de significado que procede de la tecnología.

MONSTRUO

El libro de Job del *Antiguo Testamento* reporta la historia de un hombre honrado, como una parábola del sacrificio y de la sumisión a un Dios todopoderoso. Javé, instigado por

Satán³⁹, quien en esta versión de las *Escrituras* es un miembro de su corte, decide probar que la rectitud de Job no sea fruto de un cálculo interesado. Job padece todo tipo de desgracias y resiste hasta ser recompensado por su Dios. Sin embargo, no se resigna e, invocando a la justicia divina, reclama su inocencia frente a una pena no merecida.

En el interludio poético que narra la resistencia de Job y su protesta aparece la figura del Leviatán. El Dios judío, después de enlistar las maravillas de su poderosa creación del mundo y sus criaturas, describe a los dos seres extraordinarios y su fuerza invencible:

41:1 ¿Sacarás tú al leviatán con anzuelo,
O con cuerda que le echas en su lengua?
41:2 ¿Pondrás tu sogá en sus narices,
Y horadarás con garfio su quijada?

El texto bíblico prosigue con la descripción de la criatura que habita los mares y son los mismos versos que abren la película de Castaing-Taylor y Paravel:

41:31 Hace hervir como una olla el mar profundo,
Y lo vuelve como una olla de unguento.
41:32 En pos de sí hace resplandecer la senda,
Que parece que el abismo es cano.
41:33 No hay sobre la tierra quien se le parezca;
Animal hecho exento de temor⁴⁰

³⁹ El origen etimológico del nombre Satán deriva del latín *Satāna* y éste, a su vez, del arameo ܫܬܢܐ, *ha-shatán*, que significa adversario, enemigo, acusador.

⁴⁰ Job 41: 1-2, 31-33.

Javé es un dios caprichoso y despiadado que rompe el pacto con el hombre y el entendimiento de que sus acciones, al inclinar al bien o al mal, llevarán como consecuencia la buena o la mala suerte. Al Dios legislador y racional de la tradición judía se sustituye un Dios arbitrario. En un mundo donde el hombre no es “protegido” por algún elemento divino, la relación que tiene con su entorno está al mismo nivel de las demás criaturas. El Leviatán descrito en la Antigua Biblia Judía es uno de los animales primordiales, junto al ave Ziz y al buey Behemoth, que ha sido inspiración, entre otras, para la película del realizador Zhao Liang. Pez monstruoso que habita los mares, según el libro sagrado, el Leviatán será sacrificado junto a Behemoth para alimentar a los justos al final del mundo. Este pasaje representa un momento crucial de la tradición judeo-cristiana, en el que el hombre se cuestiona respecto a su destino y a su relación con el poder divino. El hombre descubre en la naturaleza un medio inhóspito, violento y cruel, dominado por el caos⁴¹. La resolución cristiana ante la ambigüedad de la justicia divina consiste en desligar la existencia de los males del mundo de la responsabilidad divina. En el mundo de la naturaleza, que es impredecible, el hombre no es más que uno de los seres que comparten el mismo medio. La posición del hombre en el universo no es diferente a la que ocupan las estrellas y las nubes, los minerales y los otros seres animales. Frente a ciertos prodigios de la creación divina, el hombre es parte de una cosmología sin garantía ni protección alguna.

⁴¹ También el *Tanakh* (el libro sagrado de la antigua traducción judía, acrónimo de las tres secciones que constituyen la misma *Torah* (enseñanzas), *Nevi'im* (profetas) y *Ketuvim* (escritos) se menciona la serpiente marina con la que se enfrenta Javé, y es una figura presente en la mitología de Egipto, así como en la de Babilonia. En la Edad Media fue identificado como una representación de Satán y está presente también en la *Biblia Satánica*.

La película empieza desde un fondo negro en el que se asoman, en el lado inferior derecho de la pantalla, unas formas difíciles de definir: manchas de colores rojo, amarillo, verde y azul, que dominarán durante toda la película, con una saturación luminiscente que contrasta con el fondo oscuro. Rayos de luz, de los que no es posible distinguir la procedencia, anticipan la acción que se prepara en este escenario. Una jaula de pesca es levantada del agua y el bulto impacta violentamente contra las paredes del barco. Sobre el puente principal los marineros, vestidos de amarillo, manipulan la maquinaria de poleas y cadenas al retirar las redes. Pasamos a la zona de recolección del pescado y salimos nuevamente al abierto. La cámara se inclina sin referencias ortogonales mientras busca orientación en el vuelo de las gaviotas que delinean el horizonte. Nuevamente dentro, asistimos a la descarga del pescado desde las redes a las tinajas; primer corte. La primera secuencia de la película introduce un microcosmos donde coexisten hombres, animales, máquinas y elementos de la naturaleza.

Durante casi trece minutos sin interrupciones, las imágenes nos involucran en la actividad del barco, en el frenesí de la acción después de un primer momento de espera. Desde el primer plano, se hace evidente la intención de crear un efecto de tensión, al introducir poco a poco aquellos objetos que serán protagónicos durante el viaje; elementos que, de otra manera, en ese ambiente oscuro y poco familiar nos costaría identificar, ya que, en un primer momento, parecen manchas de color.

La cámara en movimiento continuo enfatiza la dimensión caótica y la falta de referencias espaciales. La visión que se nos brinda dentro del marco es constituida por un *collage* de fragmentos con puntos de vista diferentes. Si concebimos la posición del aparato como una cámara subjetiva, debido a que se trata de un ejemplo de etnografía

sensorial, resulta imposible “asentarnos” adentro de un cuerpo que sujete aquella mirada cambiante. La propuesta visual de *Leviathan*, a través del uso particular de la cámara, impone adoptar los múltiples puntos de vista de todos los elementos que participan en la acción. La cámara está en algunos momentos atada a los pescadores mismos y a sus vestimentas, por lo que es sensible a todos los movimientos bruscos. En otros momentos, cuando es sujeta por los realizadores, sigue el movimiento ondulatorio del barco, tanto que genera mareo, desorientación o náusea en algunos espectadores.

En la segunda secuencia, de más de tres minutos de duración, la cámara no está sostenida por los cineastas, sino enlazada a un elemento flotante que se sumerge y emerge del agua tres veces, captando a las gaviotas contra el cielo oscuro, iluminado por relámpagos de luz y su reflejo sobre la superficie del agua. Es un registro frenético de elementos en rápido movimiento, sin puntos de referencia.

ANIMAL, HOMBRE Y NATURALEZA

La relación del hombre con el mundo de la naturaleza ya ha sido tratada en la anterior película de Castaing-Taylor, *Sweetgrass* (2009), codirigida con Ilisa Barbash. Los documentales de Flaherty y *Grass*, (1925) de Merian C. Cooper y Ernest B. Shoedsack que he mencionado anteriormente, son referencias antecedentes de este trabajo. Los realizadores siguieron el recorrido de un rebaño de ovejas, cuidado por uno de los últimos pastores aún fieles a esa práctica en las montañas de Montana. En la película de Cooper y Shoedsack se pone en evidencia la crudeza de esta experiencia, de la que resaltan el heroísmo de la lucha, tanto del hombre como del animal, por la sobrevivencia. Aunque con un tono diferente, *Sweetgrass* también describe la

desaparición de un mundo, antes dominado por los pastores. También existe otro filme dedicado al trabajo del hombre en el mar que parece haber inspirado la película *Leviathan*: se trata de *Drifters* (1929) de John Grierson, que ambientada en un barco de pesca en los mares del norte retrata el contraste del aspecto industrial del trabajo con el contacto con el mundo natural. Es asombroso notar la coincidencia de ciertas tomas: las aves volando, los pescados retratados de cerca, la dureza de la maquinaria y de las grúas, las olas y el movimiento oscilatorio del barco que replica el movimiento del barco.

En *Leviathan*, el registro fílmico pretende reproducir un ambiente constituido por una compleja convivencia de elementos terrenales. En el filme, el barco avanza indómito atravesando un mar pujante, impactando contra las olas. Aves y peces acompañan el viaje. Sin embargo, aquellos son también atacados por el barco abierto y los marineros, descuartizados y regresados al agua como desecho. En la relación del hombre y su entorno, los animales son el elemento mediador entre hombre y naturaleza.

Giorgio Agamben reflexiona sobre la relación del hombre con los otros seres, cuestionando su derecho de supremacía:

Pero, si esto es verdad, si la cesura entre lo humano y lo animal pasa sobre todo por el interior del hombre, entonces la cuestión del hombre -y del "humanismo"- debe ser formulada en nuevos términos. En nuestra cultura, el hombre ha sido siempre pensado como la articulación y la conjunción de un cuerpo y de un alma, de un viviente y de un *logos*, de un elemento natural (o animal) y de un elemento sobrenatural, social o divino. Tenemos que aprender, en cambio, a pensar el hombre como lo que resulta de la desconexión de esos dos elementos y no investigar el misterio metafísico de la conjunción, sino el misterio práctico y político de la separación. ¿Qué es el hombre, si siempre es el lugar -y, al mismo tiempo, el

resultado- de divisiones y cesuras incesantes? Trabajar sobre estas divisiones, preguntarse en qué modo -en el hombre- el hombre ha sido separado del no-hombre y el animal de lo humano es más urgente que tomar posición acerca de las grandes cuestiones, acerca de los denominados valores y derechos humanos. Y, tal vez, también la esfera más luminosa de las relaciones con lo divino dependa, de alguna manera, de aquella -más oscura- que nos separa del animal⁴².

En este sentido podemos leer la reflexión de Latour: la conexión de los elementos humanos y no humanos con el mismo orden de importancia en una red social cuestiona un antropocentrismo que pertenece a una época pasada y replantea la posición del hombre en la creación de significado en un momento cultural. Es decir, al hacerse consciente de la separación de las cosas, animales, naturaleza, el hombre tendría que reintegrarse a su entorno tomando en cuenta cada elemento que tiene implicaciones de orden cultural, simbólico y social.

La tercera secuencia de la película es una toma larga, de algunos minutos, con cámara al ras del piso, al fondo de un contenedor; en esa tina, los peces —la mayoría sin vida— impactan contra nuestra “ventana” de observación debido al movimiento ondulatorio. La secuencia en su totalidad está dedicada al proceso de limpieza del pescado, mecánico y continuo. Sangre en flujo se mezcla con el agua marina, de igual manera que los desechos de pescado, que vuelven a caer al mar por el vacilar del barco. Nos sumergimos en el agua, vemos agua desde el agua y la cámara apunta hacia arriba, a las gaviotas en el cielo.

⁴² Giorgio Agamben. *Lo abierto* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006), 35-36.

Agamben reflexiona acerca de la figura del *Leviathan* en la base de la inspiración de la teoría política de Thomas Hobbes, que es paradigma de la teoría moderna del estado⁴³. El punto de partida es el análisis del grabado que Hobbes encargó a Abraham Bosse para ilustrar el frontispicio de su primera edición de *Leviathan* en 1651. En este aparece una cita de un pasaje del libro de Job (41:24 *Non est potestas super terram que comparetur ei*), el mismo texto del que Castaing-Taylor y Paravel escogen el pasaje que abre la película. Lo que es interesante en el acercamiento de Agamben, en relación con mi trabajo de interpretación de la película, es la perspectiva con la que el filósofo relaciona la teoría política de Hobbes con la tradición cristiana. El punto clave reside en confirmar que para el pensador británico el reino de Dios, así como aparece tanto en el Viejo como en el Nuevo Testamento, representa un sistema político real, no una metáfora espiritual. En la imagen encargada por Hobbes, una figura humana emerge atrás de unas montañas a la espalda de una ciudad misteriosamente desierta, sujetando espada y báculo, símbolo de Estado e Iglesia como polaridades del poder. El *Leviathan* de Hobbes está constituido por la masa de individuos, que en la teoría política se constituyen en *pueblo* al momento de confirmar el pacto con el soberano y conferirle el poder. De tal forma que este “cuerpo político” no es más que la ilusión óptica de una unidad, que se desintegra inmediatamente después de la investidura, en una *moltitudo* entre la que no es posible ningún acuerdo.

Según la relectura de Agamben del pensamiento del filósofo británico, a la pérdida del pacto, que solamente puede ser acordado con el poder del Estado (en sus diferentes formas: monarquía o democracia), lo único a seguir sería la guerra civil. La sociedad no

⁴³ Giorgio Agamben, *Leviathan Rätsel. Leviathan Rätsel/Leviathan's Riddle* (Tübingen: Mohr Siebeck, 2014).

existe y es un regreso a un estado primordial. Escoger al *Leviathan*, que es un monstruo que habita los mares, como la figura que representa el Estado soberano, al *Commonwealth*, tiene una implicación en su visión de la vida política. Agamben se inspiró en el trabajo del eminente historiador alemán Reinhard Brandt, que al analizar el grabado lleva a cabo un ejercicio de imaginación y traza idealmente el perfil de la figura que queda escondida atrás del horizonte natural; el resultado es la visualización de que este ser gigantesco se eleve de la profundidad del mar, que podemos imaginar extenderse atrás de las montañas, y que es una hipótesis coherente con la figura mitológica de la que toma su nombre. La conexión del análisis político de Hobbes con la mitología cristiana implica otro tipo de reciprocidad: el reino del *Leviathan* y el reino de Dios están escatológicamente relacionados, debido a que el segundo depende de la finalización del primero.

Lucien Castaing-Taylor y Vèrèna Paravel cuentan que la idea de la película nace por casualidad, mientras vivían en Colorado⁴⁴, cuando reflexionaron sobre el hecho de que el lugar era un epicentro de los grupos de izquierda que constituyeron una comuna ahí mismo, compartiendo territorio con otras comunidades que desconfiaban del Estado y se protegían armados. Se trata, por lo tanto, de una zona donde conviven dos sociedades que son ejemplos extremos del individualismo americano. De alguna forma, esta realidad política fungió como una inspiración lejana para realizar la película en esa zona. Como si la energía de estas resistencias a la autoridad política oficial reforzara la

⁴⁴ Philip Hoare, “Leviathan: the film that lays bare the apocalyptic world of fishing”, *The Guardian*, 18 de Noviembre, 2013, consultado el 20 de diciembre, 2013, <https://www.theguardian.com/film/2013/nov/18/leviathan-fishing-film-moby-dick>.

idea de concebir la vida humana en relación con un entorno más grande, inevitable y sólido que es el de la naturaleza.

Al minuto 46 la toma de la quilla desde el frente del buque nos muestra el avanzar de esta máquina poderosa a través del océano y su impacto con el agua. Es una imagen que ha sido una y otra vez reproducida, para representar la película.

Después de unos minutos nuevamente dentro del agua, en la profundidad oscura, una amplia secuencia de movimientos de maquinarias en el puente: grúas y cadenas complementados por los sonidos de la maquinaria amplificadas. Durante tres minutos y medio asistimos a la limpieza y selección de los callos y sus conchas. El trabajo es repetitivo y mecánico.

En *Sweetgrass*, las montañas de Montana ofrecían una inmersión completa en la naturaleza. En el ambiente de *Leviathan*, las máquinas tienen una presencia impactante. La mezcla del sonido resalta el ruido de los aparatos y le confiere una resonancia amplificada y distorsionada digitalmente. En la película, por lo tanto, en la relación del hombre con la naturaleza y los animales, que es central, en un entorno impactante y poderoso son las máquinas el elemento de coyuntura, pues son los instrumentos que permiten realizar el trabajo, la explotación de los mares, en condiciones tan arduas.

La representación del mundo, entendida en el auto-posicionamiento del hombre mismo frente a éste, se refiere, en la época moderna, a la relación del hombre con la dimensión de la ciencia y de la técnica, como señala Martin Heidegger en su ensayo “La época de la imagen del mundo”. Esto implica una reflexión acerca de la dependencia hombre-máquina. La prioridad del sujeto en la época moderna, aquel ser que *representa* al mundo exterior (representar en el sentido de “traer ante sí”), a los otros “entes”,

convierte la naturaleza en objeto que se calcula y se transforma en certeza. Aquí radica cierta crítica al *antropocentrismo* que los realizadores señalan a través de la propuesta estética de la película. El aspecto político subyacente, aunque no explícito, nos conecta con una perspectiva cultural e histórica como subtexto.

La película está filmada en el puerto de New Bedford, que es el puerto mercantil más importante de la costa Atlántica en el negocio de la pesca. Las imágenes de los pescadores cortando y limpiando los pescados son fusionadas en el montaje con detalles del entorno natural que los rodea. Peces en el agua, gaviotas, las olas reforzadas por el viento. El trabajo se desarrolla según el ritmo de la repetición, sin embargo, se realiza en condiciones particularmente duras, en la oscuridad y en el viento.

La pesca es una práctica ancestral que implica el enfrentamiento del hombre con el mundo animal y lo expone a una lucha con el mundo indomable de las fuerzas naturales. Castaing-Taylor y Paravel lo hacen explícito en una de las partes “textuales” de la película. Los realizadores deciden reportar la lista de las embarcaciones desaparecidas en las travesías transatlánticas en los créditos finales de la película. Un homenaje con texto blanco sobre fondo negro en la austeridad silenciosa de un tributo *post mortem*, que recuerda la inmensidad de la naturaleza y la relatividad del hombre frente a ésta.

LENGUAJE

Esta reflexión acerca de una presencia consciente en el mundo, se puede relacionar con las observaciones de uno de los filósofos de referencia de Agamben: Walter Benjamin,

quien identificaba en el lenguaje el elemento principal que distingue al hombre del animal, por éste es capaz de traducir todas las formas de comunicación y de expresión⁴⁵.

En la película *Leviathan*, la palabra está casi ausente. Las voces se combinan con el fondo sonoro, constituido por los ruidos de las máquinas y del océano, intervenidos en la mezcla sonora en la que se añaden efectos digitales. Las palabras son incomprensibles, las voces se mezclan al trasfondo sonoro: son las expresiones, los cuerpos colosales y los gestos toscos los elementos que los definen. El *close-up* de un marinero que enciende dos cigarros a la vez representa el primer acercamiento de la cámara al elemento humano. El cine etnográfico sensorial busca revertir la tendencia del cine etnográfico tradicional, donde las imágenes son ilustrativas de un razonamiento explicativo a través de las palabras (entrevistas, voz *en off*, textos escritos, ...). En este tipo de obras fílmicas la reflexión no se detona frente una intención explícita y en su lugar cuestiona la predominancia de la palabra del acercamiento antropológico tradicional⁴⁶.

Después sigue el enfoque de una gaviota que aterriza sobre un puente buscando comida, con el detalle de una de las patas y un salto improvisado al agua, la secuencia finaliza con un plano cerrado del rostro de un marinero. Su mirada está perdida, tiene los ojos tristes, y reconocemos algunos fragmentos del tatuaje de su brazo mientras la cámara “analiza” a detalle la piel. El montaje tiene un efecto de reunión, de hacernos notar cómo ambos seres actúan en silencio y soledad, ganándose su vivir. La cámara

⁴⁵Walter Benjamin, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos,” en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV* (México: Taurus, 1998), 59.

⁴⁶Margaret Mead, “Visual Anthropology in a Discipline in of Words” en *Principles of Visual Anthropology*, 3-10, editado por Paul Hockings (Berlín: The Hague Mouton, 1975).

dirige una mirada directa al marinero que opera las máquinas durante casi dos minutos, plano que anticipa una toma desde arriba que incluye una coreografía de movimientos en el escenario retratado en totalidad. Aquí la acción se hace más lenta y más aún en la secuencia en cabina, donde el capitán está quedándose dormido frente a la televisión. Un momento de inactividad, de aburrimiento, que transcurre en dos minutos y veinte segundos.

En su texto, Agamben nos recuerda que en los Escritos Sagrados, al momento del sacrificio del Leviatán, la parte animal, que en su *antropo-génesis* el hombre intentó separar de sí mismo, será reunificada sin contraste⁴⁷. Sin embargo, es en esta misma cesura que se construye la determinación de lo humano. Agamben, en efecto, apunta que de sin la separación entre lo humano y el animal no sería posible no solamente la definición de lo humano, sino que la misma creencia en lo divino⁴⁸.

De esta condición de dura convivencia, surge una reflexión de orden metafísico y ético, es decir, acerca de la posición del hombre en el mundo respecto a los demás seres y a su entorno. Castaing-Taylor explicita sus intenciones en una entrevista:

Todavía querríamos crear una multiplicidad de perspectivas que relativizarían a lo humano [...]. Perspectivas que harían repensar al espectador la relación de la humanidad con la naturaleza, en conexión con una pléthora de otros seres, de otros animales, de otro tipo de objetos inanimados —los elementos, la tierra, el cielo, el mar, la mecanización, el pez, los

⁴⁷Giorgio Agamben, *Leviathan Rätsel/Leviathan's Riddle* (Tübingen: Mohr Siebeck, 2014).

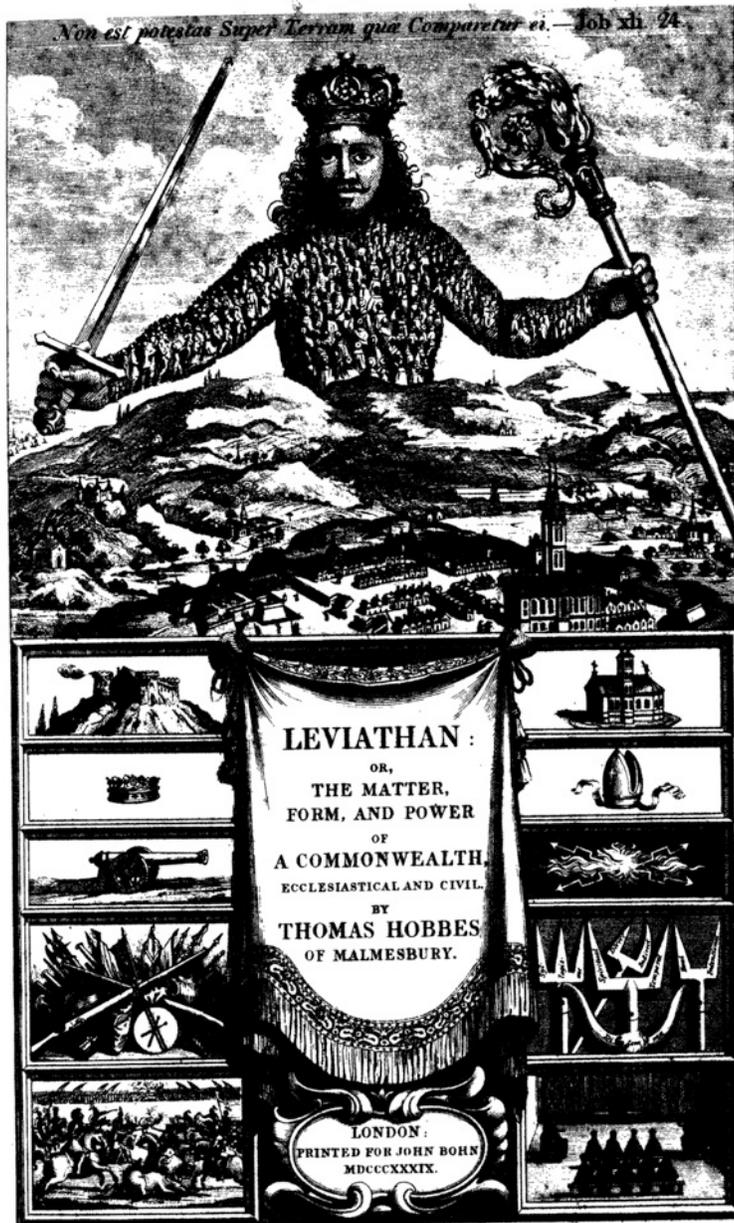
⁴⁸ *Ibid*, 47.

crustáceos, las estrellas marinas— cada cosa que está involucrada en la ecología de lo que está sucediendo en la pesca industrial hoy⁴⁹.

Al final de la cinta, en los créditos, los realizadores enlistan los nombres de los marineros y los elementos del mundo natural y animal, todos juntos: el sol, el mar, la luna, todas las especies con doble nomenclatura en inglés y latín para remarcar la paridad en el nivel de importancia que ocupan en el viaje cinematográfico que acaban de retratar.

Por otro lado, *Leviathan* es una película que conlleva a una reflexión totalmente contemporánea sobre los límites formales del discurso cinematográfico. Por ello, impacta en un nivel conceptual en nuestra experiencia del cine y del arte. Con esta premisa abordaré el siguiente apartado.

⁴⁹ Véréna Paravel, entrevistada por Pat Dowell, “Leviathan: The Fishing Life, From 360 Degrees,” *NPR*, 16 de marzo, 2013, consultado el 23 de junio, 2013, <http://www.npr.org/2013/03/16/174404938/leviathan-the-fishing-life-from-360-degrees>.



Abraham Bosse, Frontispicio de *Leviathan* de Thomas Hobbes, 1651. Impresión, 15.5 x 24.1 cm. The British Museum, Londres.



Alfred Stieglitz, *The Steerage*. 1907. Fotograbado, 33.5 x 26.5 cm. Whitney Museum of American Art, Nueva York.



Joseph Mallord William Turner, *Fishermen at Sea*. 1866. Óleo sobre lienzo, 122 x 91 cm. Tate Modern, Londres.



Joseph Mallord William Turner, *Steam-Boat off a Harbour's Mouth in Snow Storm*. 1842. ÓLEO SOBRE , 91 x 122 cm. Tate Modern, Londres.



Joseph Mallord William Turner, *Long Ship's Lighthouse*. Ca. 1834-35. Acuarelas y guache, 28.6 x 44 cm. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

SEGUNDA PARTE: LA EXPERIENCIA

La vida de la consciencia —vida cognoscente, vida del deseo o vida perceptiva— viene subtendida por un "arco intencional" que proyecta, nuestro alrededor, nuestro pasado, nuestro futuro, nuestro medio contextual humano, nuestra situación física, nuestra situación ideológica, nuestra situación moral o, mejor, lo que hace que estemos situados bajo todas esas relaciones. Es este arco intencional lo que forma la unidad de los sentidos, la de los sentidos y la inteligencia, la de la sensibilidad y la motricidad.

Maurice Merleau-Ponty

A comienzos del siglo XX, el filósofo alemán Edmund Husserl discutía la necesidad de una relación entrelazada entre filosofía y ciencias humanas, compartiendo con René Descartes el anhelo de una ciencia universal y apelando a la necesidad de convertir la filosofía en una ciencia rigurosa. La teoría del conocimiento implica una polarización idealista hacia el sujeto pensante, que se convierte en ser trascendental, alejado del terreno de las ciencias humanas. Merleau-Ponty abraza una solución al conflicto surgido con el pensamiento moderno, que Descartes había iniciado en el siglo XVII con su definición de sujeto y objeto. Esta solución reside en considerar al sujeto como un ser en el mundo que Heidegger había planteado: el hombre situado y mundanizado, tanto desde un acercamiento de la filosofía como de las ciencias humanas⁵⁰.

Merleau-Ponty afirma que el significado no es dado por una *reversibilidad* dialéctica entre la expresión y la percepción, que implicaría reconocer elementos discretos de significado (*consciousness*) sintetizables e identificables a nivel de la consciencia. La *reversibilidad* que nos lleva a una verdad es dada en la existencia misma, en la simultaneidad de la encarnación y de la experiencia mundanizada

⁵⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología y las ciencias del hombre* (Buenos Aires: Nova 1969).

(*enworldedness*), donde coexisten el mundo del que se tiene experiencia y el cuerpo que lo percibe.

La literatura, la música, las pasiones, pero también la experiencia del mundo visible son, no menos que la ciencia de Lavoisier y de Ampère, la exploración de un invisible y, como ella, el develamiento de un universo de ideas. Simplemente, ese invisible, esas ideas, no se dejan, como las de aquellos, desprender de las apariencias sensibles, ni erigir en positividad secundaria⁵¹.

Asimismo, Merleau-Ponty hace hincapié en otro “sentido” más, en la “memoria” y, por lo tanto, en los rastros culturales del “medio contextual humano”; que puede interpretarse con el conocimiento adquirido personal, social o culturalmente, es decir: todo aquel bagaje derivado tanto de una trayectoria personal, como de una pertenencia socio-cultural.

En términos expresivos, el cine que se dirige a diferentes sentidos al mismo tiempo es capaz de sintetizar el significado de una forma no discursiva o no necesariamente discursiva. El significado es, por lo tanto, conformado por imágenes, sonidos, evocaciones, síntesis, sugerencias y metáforas, que involucran sensaciones relacionadas con experiencias que se pueden compartir en un espacio social e histórico.

Sobchack sigue la línea de Merleau-Ponty y habla de *fenómenos experimentados* y de un *conocimiento vivido*. La creación del significado, sostiene la autora, depende de nuestra participación consciente y de nuestra presencia en el acto creativo:

⁵¹ Maurice Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2010), 134-135.

Con estas palabras, la “primacía de la percepción”, entendemos que la experiencia de la percepción es nuestra presencia en el momento en el que las cosas, las verdades, los valores son constituidos por nosotros; la percepción es un *logo* naciente que nos enseña, fuera de cualquier dogmatismo, la verdadera condición de la misma objetividad; que nos convoca a la tarea del conocimiento y de la acción. No es cuestión de reducir el conocimiento humano a la sensación, sino de asistir al nacimiento de este conocimiento, de hacerlo así sensible, de recuperar la conciencia de su racionalidad⁵².

Esta reflexión continúa las observaciones de Merleau-Ponty acerca de la traducción de los objetos del mundo; el filósofo utiliza el ejemplo de Paul Cézanne⁵³, quien consideraba necesaria la creación de una propia “óptica” en la que se fundieran realidad y arte. En este sentido, la *coherencia* de la representación tiene que ver con una participación subjetiva y con un contacto, que se traducen en algo que va más allá de la experiencia corporal que da origen a este proceso.

Merleau-Ponty explicita el mecanismo de la vinculación entre cuerpo y mundo en nuestra percepción de este último:

El mundo visto no está “dentro” de mi cuerpo, y mi cuerpo no está “dentro” del mundo visible a título determinante: carne aplicada a una carne, el mundo no la rodea ni está rodeado por ella. Participación y vinculación con lo visible, la visión no lo envuelve ni es envuelta por él definitivamente. La película superficial de lo visible sólo es para mi visión y para mi cuerpo. Pero la profundidad bajo esa superficie contiene mi cuerpo y contiene por ende mi

⁵² Sobchack, *The Address*.

⁵³ Maurice Merleau-Ponty, *La duda de Cézanne*, (Madrid: Casmiro, 2012).

visión⁵⁴.

En los apartados siguientes tocaré el tema de la experiencia en relación a las características propias del cine, explorando sus peculiaridades técnicas y las referencias conceptuales a las que se remite, mencionando tiempos, disciplinas y obras diferentes, que pueden ser conectadas con el filme que estoy analizando.

LA EXPERIENCIA SENSORIAL A TRAVÉS DEL CUADRO

Allan Sekula en su trabajo *Fishing*⁵⁵ recorre la evolución de la representación pictórica y fotográfica del transporte marítimo y de la vida portuaria a través de referencias literarias, reflexiones políticas y filosóficas. Identifica un punto de ruptura en las convenciones de representación del paisaje al comienzo de la época industrial, vinculado a una transformación de la relación del hombre con su vida laboral. En la pintura flamenca del siglo XVI, la representación basada en la perspectiva con un punto de fuga y un punto de vista se ensancha en reproducciones paisajísticas donde el espacio exterior se distingue a través de aperturas en la pared, puertas, arcos y ventanas. La aparición en aquella época de cierto interés por la cartografía empuja el gusto para una delineación detallada del paisaje⁵⁶; se trata de un tipo de pintura más descriptiva que

⁵⁴ Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, 125-126.

⁵⁵ Allan Sekula, *Fishing* (Dusseldorf: Richter Verlag, 1995).

⁵⁶ Victor I. Stoichiță, *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001).

abandona la posición humanista y central del punto de vista del Renacimiento⁵⁷. En efecto, los grandes paisajes marítimos eran comisionados por empresarios y comerciantes mercantiles y el interés se enfocaba en acumular sobre el lienzo múltiples vistas y detalles paisajísticos⁵⁸.

Sekula reconoce en la obra de J. M. William Turner una respuesta a ese colapso en el modelo de representación, pues es él quien introduce en la pintura de paisajes marítimos una atmósfera ofuscada, que coincide con la aparición de los primeros barcos a vapor para el transporte mercantil. La presencia protagónica de los agentes atmosféricos en sus pinturas —en un momento histórico en el que la técnica humana permitía más control de la navegación en el mar— es sintomático de la imposibilidad del control sobre las fuerzas de la naturaleza y la aceptación de la fragilidad del hombre frente al mar. Turner es el mismo pintor que sugestionó el imaginario de Herman Melville al momento de la escritura de *Moby Dick*. La ballena que el capitán Ahab persigue por el océano Atlántico (el mismo recorrido del barco de la película de Castaing-Taylor y Paravel) es la encarnación del monstruo marino Leviatán. De la novela, en efecto, el filme toma el nombre y su carga simbólica. Melville, quien fue referencia literaria para Castaing-Taylor y Paravel, quedó impresionado por los cuadros del pintor británico Turner y sugestionado por la anécdota según la cual el artista habría pedido ser atado a la proa de un barco durante cuatro horas para experimentar físicamente la fuerza del océano y ser capaz de reproducir la maravilla de aquel

⁵⁷ Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (Chicago: University of Chicago Press, 1983), 122.

⁵⁸ Sekula, *Fishing*, 47.

espectáculo⁵⁹. De la misma manera, los dos realizadores buscan una experiencia directa sensorial del mar y a la vez son conscientes de aquella referencia pictórica. De alguna forma la estética de la película recuerda la “impresión” que la pintura puede ejercer sobre el telar. Cada cuadro tiene el impulso de miles de gestos condensados, más allá de una representación verídica. La paleta de color utilizada privilegia el rojo y el amarillo, el verde y el naranja sobre un fondo negro dominante. Una combinación de colores primarios y secundarios altamente saturados con matices de luminiscencia son el resultado de la traducción numérica de los tonos en condiciones de baja luminosidad que las cámaras digitales “compensan” a través de la saturación. Se crea el efecto de acentuación de la plasticidad de los objetos, que se alejan de una fidelidad mimética y que parecen más bien una representación pictórica de los mismos. En estos términos podemos reconocer una posible conexión con la fusión entre la experiencia perceptiva e imaginativa, que Merleau-Ponty reconocía en la práctica del pintor Cézanne que he mencionado anteriormente. Se produce un efecto estético que crea una especie de correspondencia entre los óleos en un lienzo y la saturación de píxeles en la pantalla que hace pensar en un impresionismo digital. Es como si a las jaulas, a las cadenas y a los abrigos se les hubiera aplicado un barniz brillante. Parece una Naturaleza muerta, género pictórico presente en la mente de los realizadores (*Still Life* es el título de una pieza creada por los mismos en ocasión de la Whitney Bienal de 2013, como señala Agnieszka Gratzka⁶⁰); en este caso, en versión luminiscente, por la saturación digital.

⁵⁹ Pedro García, “El maestro de lo sublime,” *Tiempo*, 23 de julio, 2010, consultado el 15 de agosto, 2010, <http://www.tiempodehoy.com/cultura/el-maestro-de-lo-sublime>. El suceso fue reportado por el mismo pintor quien después pintaría *Tormenta de nieve en el mar* (1842).

⁶⁰ Agnieszka Gratzka, “Real Time. Radical Filmmaking at the Sensorial Ethnography Lab,” *Frieze*, 1 de Mayo, 2014, consultado el 15 de agosto, 2014, <http://www.frieze.com/issue/article/real-time/>.

Si un cuadro fijo a la pared permite a quien lo aprecie moverse en el espacio, a su alrededor, decidir cuándo y dónde acercarse a sus partes, con la llegada de las imágenes en movimiento, el espectador es paradójicamente relegado a un rol inmóvil frente al espectáculo del mundo y a la aceleración industrial del siglo XIX⁶¹. La crisis de la representación en la pintura de un mundo panorámico inmóvil y bidimensional de la que hablaba Sekula cede, entonces, paso a las posibilidades panorámicas de la cámara.

La representación del mundo marino en la modernidad, sigue Sekula, gracias a la evolución de la técnica, se enfoca en el detalle. El acercamiento coincide con las necesidades estratégicas de las marinas militares, que imponían mediciones y cálculos de precisión. En los años cincuenta del siglo XX, las imágenes capturadas por el fotógrafo-buzo francés Jacques Cousteau permitieron un extraordinario acercamiento a ese universo desconocido. Con el documental *El mundo del silencio*, en el que colaboró un joven Louis Malle, ganó la Palma de Oro en Cannes en 1956. El trabajo se inspira en las numerosas exploraciones realizadas por él en las profundidades, capaz de capturar imágenes en color del mundo submarino gracias a unos reguladores patentados por el mismo Cousteau y a unas innovadoras cámaras submarinas diseñadas por Andrés Laban. Las criaturas del mar son representadas con una cercanía y vivacidad extraordinaria para aquellos tiempos, por lo que la cinta provocó una gran impresión.

En *Leviathan* los directores recuperan estas dos vertientes en la representación a través de la *semántica* de la tecnología: por un lado, para representar emotivamente el impacto con la experiencia del océano; y por el otro, para mantenerse alineados a un afán de acercamiento a los detalles. De alguna forma, se alejan de la representación

⁶¹ Sekula, *Fishing*, 44.

cartográfica a favor de una inmersión impresionista. Por esta razón, la especificidad del medio cinematográfico digital, el tipo de aparatos implicados en el registro de la imagen y del sonido, con sus versatilidad, y las intervenciones hechas en post-producción, son elementos importantes que tomar en cuenta. Retomaré estas observaciones hacia el final.

LA EXPERIENCIA DEL ESPACIO Y EL VIAJE

El Leviatán ha sido una figura inspiradora en la producción literaria, en autores y épocas diferentes⁶². Es la ballena gigante que el capitán Ahab persigue en *Moby Dick* (1851), de Herman Melville, navegando los mismos mares que el buque de la película. En la novela, Leviatán representa el deseo de enfrentarse a una criatura poderosa, indomable, a una fuerza de la naturaleza que supera la dimensión dominada y conocida por el hombre. Castaing-Taylor y Paravel cuentan haberse leído mutuamente partes de la novela durante la travesía, buscando la fascinación del navegante. Los deseos de conocimiento y de superación son sentimientos presentes en la relación del hombre con su entorno, que va mudando en relación a las posibilidades técnicas y tecnológicas de nuestra época.

Otra referencia se encuentra en *Veinte mil leguas de viaje submarino*, publicado en 1870, en donde Julio Verne utiliza la metáfora del monstruo marino con referencia al Nautilus, el submarino conducido por el capitán Nemo, metáfora de los alcances de la técnica moderna y de la dominación del hombre sobre la naturaleza. Al mismo tiempo, el

⁶² Joseph Roth, *The Leviathan* (Amsterdam: Verlag Allert de Lange, 1938); Paul Auster, *Leviathan* (New York: Viking Penguin, 1992); a Scott Westerfeld, *Leviathan. The Leviathan Trilogy* (New York: Simon Pulse, 2009), para mencionar algunos ejemplos.

barco del imaginario de Verne representa el mundo parisino contemporáneo del autor: una sociedad nueva que enfrenta la época moderna en un viaje de descubrimiento científico, llevando consigo una amplia biblioteca y una extensa colección de obras de arte. No obstante, a pesar de tal repertorio de objetos culturales, por la condición impuesta por el submarino, Nemo se encuentra aislado del resto del mundo.

El submarino protege a los marineros de la violencia caótica del mar, que en el libro de Job está descrito como un mundo incontrolable que Dios necesita comandar. El Nautilus representa, por lo tanto, el deseo de dominar el mar, no por manos de Dios, sino por mano del hombre. También Roland Barthes, filósofo francés del siglo XX, reconoció en la metáfora del Nautilus una visión del mundo en la que el hombre pretende sojuzgar a la naturaleza. En su crítica, el mundo de Verne se encarna en un representación burguesa que asume sustituir a Dios con el poder de la técnica. Barthes le contrapone otra obra literaria de la misma época que refiere a los antecedentes bíblicos y a la figura del barco: el poema *Le bateau ivre*, de Arthur Rimbaud fechado en 1871. A la ilusión romántica de la cosmogonía de Verne se sustituye un enfrentamiento al mundo y a la naturaleza a merced de su potencia, en un total abandono, como otro modelo posible de la vida moderna⁶³.

El submarino se mantiene lejos del resto de la civilización, de los otros humanos. Asimismo, el barco de *Leviathan* es una isla cuyo contacto con el mundo sucede solamente a través de la televisión. El retrato del capitán en cabina que se queda dormido frente a la televisión representa el contacto de los personajes con el resto del mundo, accesible solamente a través de ese aparato. Nos encontramos en un lugar indefinido,

⁶³ Roland Barthes, *Mitologías* (Madrid: Siglo XXI editores, 1999).

donde no es posible distinguir si es día o noche. La naturaleza, que tan imponente se manifiesta, es algo indefinible que se encuentra en algún lugar y en algún tiempo.

Es interesante notar cómo la representación del mundo de los barcos está relacionada, desde finales del siglo XIX, con una representación de la sociedad y de su división de clases⁶⁴. Alfred Stieglitz es el fotógrafo estadounidense que ha destacado la relación de la navegación con la dimensión de la ciudad en sus retratos del puerto de Nueva York de comienzos del siglo XX. En la imagen "The Steerage" de 1907, no retrata solamente los barcos en la ciudad, sino también a la sociedad citadina que está representada en el puerto. Michel Foucault analiza esta fotografía, décadas después, con la intención de retomar la definición del concepto de "heterotopía"⁶⁵, reconociendo en el *barco* el heterótopo por antonomasia:

[...] después de todo, el barco es un espacio flotante, un espacio sin lugar, que existe por sí mismo, que está cerrado en sí mismo y al mismo tiempo está abierto a la infinitud del mar⁶⁶.

Los heterótopos son lugares *reales* capaces de activar la imaginación, diferentes de espacios virtuales y utópicos, en los cuales convergen aquellos otros mundos pertenecientes a nuestra cultura, con los que se identifican, discuten o se oponen. Lugar, en efecto, representativo de trastorno social según Foucault, el barco está cargado de significados también en la representación de Castaing-Taylor y Paravel. A través del

⁶⁴ Sekula, *Fishing*, 115.

⁶⁵ Michel Foucault, "Of Other Spaces," *Diacritics* 16, no. 1 (1986): 24.

⁶⁶ *Ibid.* 27.

barco los autores nos sugieren un viaje hacia un mundo desconocido y percepciones novedosas que implican una nueva experiencia de cine mismo.

LA EXPERIENCIA DEL TIEMPO Y LA LUZ

La indefinición geográfica se combina con una indeterminación temporal en relación con la luz. En *Leviathan* domina la noche y por lo tanto la oscuridad. Sin embargo, como he comentado en el apartado anterior, aunque la mayor parte de la película sea filmada de noche, la grabación digital crea un efecto de luz diurna que pone en duda en qué momento del día nos encontramos. Las grandes lámparas del barco tienen un efecto lumínico muy peculiar: los directores los aprovechan, dirigiendo conscientemente la cámara contra las fuentes de luz, con el efecto de cegar, o molestar la mirada.

La experiencia de lo sublime está relacionada con la oscuridad, la profundidad, el abismo, como un espacio que no se conoce y no se puede ver. Se trata de una experiencia de carácter primordialmente físico y psicológico; es, en efecto, una idea que retoma la noción romántica del enfrentamiento del hombre con sus límites y con la potencia de la naturaleza. Sigmund Freud retoma el término de un aspecto psicológico y lo acerca a la acepción hegeliana de atracción hacia fuerzas incontrolables y desconocidas. La banda sonora subraya una connotación terrorífica y de tensión. Las alteraciones digitales a partir de los ruidos de las máquinas y de los engranajes mecánicos crean una atmósfera de inquietud y miedo.

En la oscuridad que abraza la película logramos reconocer los elementos que emergen del mar por su cercanía imprevista. La cámara impacta contra los peces o

registra los perfiles de las cosas con poca definición. En una situación de oscuridad profunda, es la mano el órgano que se aproxima para entender los límites, las dimensiones, debido a la inseguridad del ojo. La película de alguna forma nos recuerda la importancia del tacto en nuestra experiencia del espacio y en este espacio oscuro la cámara es capaz de capturar la materialidad de la textura. Nos da la impresión de encontrarnos en un espacio a oscuras, en una noche profunda que se extiende en la oscuridad de la sala de cine. La cita que abre la película declara que *Leviatán* ilumina con su fulgor la oscuridad de lo profundo del mar. Lo mismo sucede en *Leviathan* gracias a los procesos digitales.

Bernard Stiegler observa que la tecnología digital permite una visibilidad que antes no habíamos podido conocer. Lo hace a través de una *luz nocturna*⁶⁷ que es complemento de la luz del día, que procede de otra dimensión, aquella del pasado y del infierno. Con el proceso de digitalización, la luz no procede necesariamente del día. La luz misma puede venir de la oscuridad, de lo profundo, de los abismos:

A las impresiones de luminiscencias en un soporte fotosensible —donde los contornos de lo que es capturado por las lentes es trazado *inmediatamente* como sobre una retina—, lo analógico-digital substituye un tiempo diferido: el tiempo de almacenamiento como un cálculo que descompone los *elementos* del espectro mientras queda en espera del tratamiento

⁶⁷ Bernard Stiegler, “The Discrete Image,” en *Echographies of Television. Filmed Interviews*, (Malden: Blackwell Publishers Inc., 2002), 152.

Traducción mía “For the imprinting of luminescences on the photosensitive support —where the envelope of what is captures by the lens is laid down *immediately*, as on a retina- the analogical-digital substitutes a deferred time: the time of storage as a calculation that decomposes the *elements* of the spectrum while waiting for the treatments that will end in the imprinting of *something else*, of something *other that* the photonic ectoplasm of a *this was*.”

que terminará en la impresión de *algo distinto*, de algo *diferente a* el ectoplasma fotónico de *lo que fue*⁶⁸.

La luz *electrónica* es una luz *descompuesta*⁶⁹, es decir que la imagen digital interrumpe la continuidad de la que hablaba Barthes, aún creando una imagen necesariamente *discreta*. Por lo tanto, surgen nuevas posibilidades para la *inteligibilidad* de la luz, que en este caso es a la vez luz de día y luz de noche, en un tiempo a la vez presente y continuo.

En *Leviathan* perdemos la conciencia del tiempo. Las imágenes son permanentemente oscuras, procedentes de la noche o del abismo. Sin embargo, en esa travesía aparece el momento diurno. Aun así, en algunos casos es difícil distinguir la luz del día de la luz artificial: dominan una fuerte saturación y el contraste, que se vencen frente la oscuridad, regresando pronto al negro.

Estamos alrededor del minuto treinta y siete, cuando el tiempo ha avanzado y ya hay luz de día. Pero no se trata de una luz difusa y luminosa, más bien lo *diurno* se percibe como un reflejo, como una *sobreexposición* de la cámara que pronto se difumina pasando a negros. La oscuridad y la compensación de la información digital que se registra en esas condiciones, producen un efecto también en la representación de los colores y de los elementos, a través de una saturación extrema. La representación “impresionista” de los objetos y elementos, con una composición de colores altamente saturados donde predominan amarillo, rojo, verde y azul contra un fondo

⁶⁸ *Ibid.*, 153.

⁶⁹ *Ibid.*, 152.

predominantemente negro, es, por lo tanto, resultado del registro digital de los aparatos de grabación. Al presentar estos objetos forjados en su saturación de color, *Leviathan* está concretando una *imagen* de los mismos, afectada y manipulada por la “traducción” digital, que modifica la percepción.

Phil Coldiron⁷⁰, en su análisis de la película, y desde su posición de crítico de cine, habla de un *tiempo sensual* que sustituye al *tiempo histórico* que “conecta las acciones en un flujo que avanza”, es decir, del barco avanzando, de las olas contra el buque, de los pescadores levantando las redes, del viento, de las gaviotas siguiendo al barco y hundiéndose en su pesca. En efecto, el tiempo histórico pasa en segundo plano: no hay referencias a un día, a un mes o a un año, y poco importa la época. Se trata en este sentido de un viaje atemporal, universal: salvo por alguna marca de la tecnología, el viaje podría suceder hoy, haber sucedido antes o proyectarse en un futuro.

Hacia el final se hace difícil enfocar las imágenes, que reproducen el entorno caótico fuera del barco. La cámara se sumerge y es arrastrada durante más de cinco minutos por el avanzar del barco a contracorriente, por lo que percibimos la velocidad a la que se desplaza. De repente, registra a las gaviotas contra el cielo negrozco y a las mantarrayas que acompañan el viaje del barco, contra las que éste se impacta. En los últimos minutos ya no hay animales: quedan únicamente las olas del mar. Al minuto ochenta y tres todo regresa a negros.

Castaing-Taylor y Paravel han explorado en sus obras anteriores el tema del paso del tiempo y de la desaparición o transformación de ciertos hábitos, que como he comentado en la Introducción, es un contenido que comparten con la tradición de la

⁷⁰ Phil Coldiron, “Blood and Thunder: Enter the Leviathan,” *Cinema Scope*, consultado el 15 de octubre, 2012, <http://cinema-scope.com/features/blood-and-thunder-enter-the-leviathan/>.

Antropología Visual. *Sweetgrass* sigue la última trashumancia de pastores de ovejas en Montana; *Foreign Parts* describe los diversos elementos de una vecindad en Nueva York desalojada por el desarrollo urbanístico de la ciudad; *Leviathan* cierra los créditos con un enlistado de los barcos desaparecidos en aquel mismo mar que se navegó durante la película, en una especie de homenaje *post mortem*.

LA EXPERIENCIA DES-ENCARNADA. MÁS ALLÁ DEL CUADRO

En un cine que se aboca a la recuperación del cuerpo en la experiencia cinematográfica, como lo es la *etnografía sensorial*, una reflexión de tipo fenomenológico es un punto de partida necesario. En el paradigma de la centralidad del cuerpo en la experiencia perceptiva, es necesario discutir sobre el rol de la tecnología del cine, en la imagen y en el sonido, y el efecto de “desmaterialización” del mismo. En este apartado discutiré una posible “extensión del cuerpo” provocada por la tecnología, en la aplicación de la *fenomenología de la percepción* a la experiencia audiovisual contemporánea. El rol de la técnica y tecnología con relación al “contacto” con el mundo está a la base de los fundadores de los estudios fenomenológicos. En el ejemplo clásico de Merleau-Ponty de la mujer con sombrero, la extensión de las plumas de la prenda permite a su vez una extensión de la presencia de la dama en el espacio sin tener que entrar en contacto de manera directa con ningún objeto⁷¹. En el cine no acontece una contigüidad física, como en el caso descrito por Merleau-Ponty, o como con el martillo del trabajador que Don Ihde analiza en Martin Heidegger. Por lo contrario, el elemento físico que crea una conexión con el objeto es el ojo a través de la cámara. El proyecto ideológico de la

⁷¹ Ihde, *Los cuerpos en la tecnología*, 29.

“Teoría del aparato cinematográfico” leyó el dispositivo cinematográfico como una culminación de la tradición filosófica occidental en la que el sujeto observante se identifica con el ojo desencarnado. Esta teoría en general deriva de las reflexiones de Louis Althusser y se basa en la relación del espectador con el aparato de grabación y de reproducción, cuestionando el tema de la imposición de un punto de vista y de una lectura ideológica. Incluye como representante a Jean-Louis Boudry, quien sostiene que el funcionamiento del aparato de cine no está condicionado por las leyes físicas de espacio y tiempo:

Si el ojo que se mueve no está más atado a un cuerpo, a las leyes de materia y tiempo, si ya no hay más límites asignables a su desplazamiento —condición conseguida por las posibilidades de la filmación y de la película— el mundo será constituido no solamente por ese ojo, si no que para él⁷².

Según esta misma línea, Stephen Heath sostiene que el *Quattrocento* transforma el espacio escenográfico en un espacio fotográfico y cinematográfico:

El espacio ideal es el de la visión fotográfica que conlleva la inquietud de sustentar la cámara como ojo; en el sentido de un ojo indiferente... u ojo libre del cuerpo, fuera del proceso, mirando exclusivamente⁷³.

En relación a esto, Boudry sugiere una reflexión importante. Si bien la imagen

⁷² Anne Friedberg, *The Virtual Window From Alberti to Microsoft* (Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2006), 81.

⁷³ *Ibid.*, 80.

fotográfica y cinematográfica, y el mecanismo de la cámara oscura siguen el principio de la representación según la perspectiva posicionando un punto de vista fijo, la imagen en movimiento, por su ontológica constitución de *tiempo y movimiento en el espacio*, implica un continuo deslizamiento del encuadre y consecuentemente una traslación del punto de vista. En relación a esto, Stephen Heath sostiene que la narrativa fílmica, con la sucesión de tomas y secuencia, de cortes y la alteración posible de ambientes espaciales y temporales modifica la perspectiva del espectador⁷⁴. Es decir que el cine, al poner imágenes en sucesión, constituye películas que contienen múltiples marcos espaciales y temporales en secuencia

En la película no hay mirada antropomorfa: la cámara sugiere una perspectiva extraordinaria, un ojo capaz de cualquier cosa, en sí *monstruoso*, del monstruo que es el Leviatán, la cámara y nosotros al mismo tiempo. Las cámaras GoPro son instaladas de tres diferentes maneras: en las vestimentas de los trabajadores del barco; en cajas atadas a cuerdas y elementos aptos para lanzarse al aire y sumergirse en el mar lo que permite una especie de “perspectiva flotante”; y posicionadas de manera que ofrezcan encuadres poco convencionales y acercamientos inusuales a los elementos retratados (golpeándose con los pescados sangrantes, por ejemplo). En general, no remite a una conexión directa con nuestro órgano de la vista. De esta forma, se produce una variación continua del punto de vista en secuencias de amplio respiro, y un cambio constante del campo de la mirada y de su referencia (de altura, de inclinación, de equilibrio horizontal). Nuestra mirada no es solamente “incorporada” o guiada por los movimientos de los marineros, o por la intención de los cineastas de acercarse cuanto más posible, sino que se “libera”

⁷⁴ *Ibid.*

totalmente de la presencia de un cuerpo y nos conduce a un espacio donde sólo el cuerpo de los animales que lo habitan tiene acceso, es decir, donde ningún cuerpo real habita. El sonido sí pareciera estar atado a cierta figuración que coincide con el plano, aunque recargado de efectos digitales que insinúan otra dimensión.

Se disuelve la prominencia de un punto de vista que coincide con un ojo específico (del realizador/del espectador). En este sentido, la película cuestiona la relación entre sujeto y objeto pero, sobre todo, entre sujeto y subjetividad. La relación con el cuerpo reside en el hecho de que la cámara resulta atada a miembros del cuerpo humano, donde no se encuentran naturalmente los ojos, o se mueve siguiendo el vuelo de cuerpos animales o incluso inanimados. La cámara produce una *huida* continua del punto de vista, con la ilusión de múltiples puntos de vista encarnados o más bien, de una visión constituida por piezas que van a conformar algo monstruoso, un cuerpo gigante. Castaing-Taylor, en una entrevista concedida a una revista británica, se refiere de forma específica a la fragmentación, que conlleva una impresión de continuidad entre los elementos, como fuesen parte de un organismo único:

Se trata de un acercamiento totalitario, pero también de fragmentación. La manera en la que nos movemos desde un punto de vista a otro nunca es sistemática. Se va de uno al otro y al final hay esta unidad. Veo esa totalidad, y no puedo distinguir un punto del otro. No puedo hacer distinción entre el pez y el hombre, entre lo visible y lo invisible, el límite cuando pasas de abajo hacia arriba. No puedo determinar cuando se trata de una mirada intencional, por qué de repente su intencionalidad se retrae, la cámara es otra encarnación y el estatus de la

imagen es completamente diferente⁷⁵.

El montaje es la herramienta que permite la creación de ese ojo sobrehumano que caracteriza el cine: las secuencias alternan “vuelos” descontrolados con momentos donde la acción acontece alrededor de una cámara quieta o contra de ella, como cuando el pescado choca contra el objetivo de la cámara fija por el movimiento del barco.

Esta elección estética tiene una justificación a nivel conceptual que deriva de la intención de reproducir, a través de la percepción del mundo por el encuadre, la complejidad de la cognición humana:

Toda cognición y conciencia humanas constan de fragmentos —sensaciones, palabras, imágenes, memorias, sonidos— empujando en diferentes posturas que se unen en momentos de claridad, o momentos de significado, y luego se disgregan y reúnen nuevamente⁷⁶.

En el lenguaje y la teoría del montaje, el cine se construye a la vez de continuidad y discontinuidad, por lo tanto, “cada filme es uno y muchos”⁷⁷.

En su libro *Fenomenología de la percepción*, el mismo Merleau-Ponty hace hincapié en que la orientación de un cuerpo tiene implicaciones a nivel de percepción de

⁷⁵ Lucien Castaing-Taylor y Véréna Paravel, entrevistados por Jason Ward, “The Wordless Sea: an Interview with directors Lucien Castaing-Taylor and Véréna Paravel,” *Oh Comely*, 29 de noviembre, 2013, consultado el 14 de enero, 2014, <http://ohcomely.co.uk/ohcomely/2012/10/18/an-interview-with-directors-lucien-castaing-taylor-and-paravel>.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Cristina Álvarez López y Adrian Martin, “Entender el montaje en el ensayo audiovisual,” *Transit cine y otros desvíos*, 12 de enero, 2015, consultado el 23 de marzo, 2015, <http://cinetransit.com/entender-el-montaje-en-el-ensayo-audiovisual/#veintidosb>.

la realidad fenomenológica⁷⁸. En *Leviathan* la cámara se mueve en el espacio con tomas permanentemente largas, de varios minutos, condicionadas por el movimiento del barco, perdiendo, por tanto, la referencia de la verticalidad del equilibrio del cuerpo humano. En ocasiones se eleva en saltos y zambullidos que abandonan incluso esa verticalidad. Al sucederse en secuencias, no estamos seguros de qué “entidad” habita aquella mirada a 360 grados, por lo que es imposible identificar un punto de vista. Asimismo, en las tomas más quietas, como puede ser la panorámica general desde el alto del árbol principal, que nos permite una visión de la escena que no es atribuible a ningún ser identificable. En estos casos se nota la presencia de un lente gran angular que “comprime” el espacio y lo deforma.

⁷⁸ Galen A. Johnson, *The Merleau-Ponthe Aesthetic Reader: Philosophy and Painting* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1993), 38.

CONCLUSIONES. LA TRANSFORMACIÓN DEL MONSTRUO

Ya no puedo pensar lo que quiero pensar. Mis pensamientos han sido reemplazados por las imágenes en movimiento.

Walter Benjamin

Leviathan registra un viaje en un barco dedicado a la pesca industrial en nuestros días, sugiriendo implicaciones sociales y políticas. Asimismo, por razones de su lenguaje y de los temas que contiene, llega a cuestionar el acercamiento antropológico de la representación moderna y de la antropología tradicional. Finalmente, bajo un acercamiento que involucra diferentes ámbitos y disciplinas, como he planteado al comienzo, *Leviathan* me ha permitido reflexionar acerca de cómo se percibe la realidad a través del cine, y más allá, acerca de cómo nuestro conocimiento y bagaje se funden en la experiencia estética. El cine detona la creación de un contexto que remite a nuestra realidad pero que sólo podemos conocer a través del cine; y que, por lo tanto, comporta más de una experiencia permisible de lo real. La película *Leviathan*, si bien registra una situación extraordinaria, tiene mayormente la intención de investigar las posibilidades de la percepción. Puestos frente a una situación inusitada, como espectadores nos sentimos atrapados por las imágenes procedentes del acontecimiento real grabado por las cámaras, pero al mismo tiempo estamos profundamente conscientes de la presencia del aparato cinematográfico.

Como sugería Merleau-Ponty, el cine es un medio “intencionalmente tecnológico”: la tecnología no ocupa una función meramente instrumental, sino que participa como aparato capaz de alterar y ampliar la capacidad de significación del

hombre⁷⁹. En efecto, la percepción humana puede ser aumentada por el medio cinematográfico (un ejemplo son los *close-ups* de Dreyer en *La pasión de Juana de Arco*, o los estiramientos temporales en Hou Hsiao-Hsien., que enfocan la atención en las pequeñas acciones).

La tecnología digital, por el reducido tamaño de las cámaras de grabación, permite una visión completamente desprendida del cuerpo y un ojo flotante. Es a través de los continuos “saltos” en la combinación de tomas y secuencias debidos al montaje, que el espectador se “desencarna”, es decir separa su “cuerpo” de la cámara. La mirada corresponde a un ojo que no pertenece a ningún cuerpo humano, es un ojo que entra continuamente en otros cuerpos: en los peces, en los hombres trabajando, en las gaviotas. Es una cámara que se “reencarna” continuamente y se multiplica a través de las juntas del montaje.

En este sentido, Castaing-Taylor y Paravel ponen atención al momento de la *experiencia del filme*, que se transforma en un portal de experimentación perceptiva: una puerta a otra dimensión que revela una complejidad niveles de entendimiento, posibles a través del cine, que incluyen aspectos artísticos, sensibles, culturales y sociales de nuestra época. En este sentido me permito sugerir que, según un acercamiento *sensorial*, es posible rescatar la posición prominente del ejercicio de la *imaginación* en la práctica etnográfica,

Esta potencialidad evocativa es parte de la ontología de la imagen cinematográfica, como describe Pérez, a quien considero como uno de los más inspirados críticos de cine de nuestro tiempo:

⁷⁹ Sobchack, *The Address*, 162.

Las imágenes en la pantalla conllevan consigo algo del mundo, algo material, y aun algo traspuesto, transformado en otro mundo: el fantasma material. Aquí, la particular cercanía a la realidad y la no menos peculiar suspensión de la realidad, la juntura del mundo con la alteridad del mundo (*otherworldliness*) distintivas de la imagen fílmica⁸⁰.

Pérez sostiene que en el ejercicio de la crítica, podemos capturar el sentido de una película a través de un análisis detallados, plano por plano; pero al mismo tiempo, seguirá siendo una experiencia fugaz de la memoria y del afecto.

En esta línea, Giles Deleuze reflexiona acerca de la constitución del mundo imaginario a partir de una película:

El cine no se confunde con las otras artes, que apuntan más bien a un irreal a través del mundo, sino que hace del mundo mismo un irreal o un relato: con el cine, el mundo pasa a ser su propia imagen, no es que una imagen se convierta en mundo⁸¹.

En cierta medida, nos encontramos con una crítica consciente al antropocentrismo que ha acompañado el desarrollo de la Antropología en general y de la Antropología Visual en particular. Recordemos a George Bataille y al concepto de *monstruo*, donde la deformidad cuestiona la centralidad del cuerpo humano como medida de referencia frente a la naturaleza. El *monstruo*, entonces, es una criatura que se relaciona con el mundo, con una proporción que no pertenece a la humana, en una relación para nosotros desconocida.

⁸⁰ Pérez, *The Material Ghost*, 28.

⁸¹ Gilles Deleuze, *La Imagen-movimiento. Estudios sobre cine* (Buenos Aires: Paidós ibérica, 1986), 88-89.

La cámara, por lo tanto, representa algo más, es la mirada de *Leviathan*. La cámara nos muestra el *monstruo*. Los miles de ojos en *Leviatán*, por la cámara sujeta a diversos soportes, registran un avanzar sin referencias, como el andar de un monstruo descorporeizado, que arrastra lo que encuentra sin distinción.

También Hobbes, quien confiere el título de *Leviathan* al libro que es referencia para la moderna teoría del Estado, afirma que la “sensación” está al origen del conocimiento, al desvanecerse, la sensación se convierte en “imaginación”. Un ejercicio que escarba en nuestro bagaje cultural, artístico y político estimulada por la potencia de las imágenes y por el impacto de las fuerzas de la naturaleza que reproducen.

Es la luz fotográfica, según Roland Barthes⁸², la que regresa a la vida elementos del pasado a través de una continuidad producida por la luz misma: la luz que esas imágenes nos traen en este momento, es aquella que grabó ese objeto en imagen, que lo atravesó. La luminosidad capturada por la cámara regresa a través de la fotografía como objeto. En la fotografía análoga, la luz plateada implica un contacto y una relación con la vida, por lo tanto, se crea un diálogo entre la *memoria* y la *fidelidad* de la imagen. Stiegler sostiene que con la pérdida de continuidad con la materia fotografiada, la fotografía cambia radicalmente su relación con la imagen:

Cuando la imagen visual sabe que, desde ahora en adelante, la fotografía puede representar lo que nunca se había anteriormente materializado frente a las lentes, ésta empieza a no mirar nunca jamás a la imagen fotográfica del *esto fue* en la misma manera. Llamada en cuestión antes de cualquier imagen, sea análoga o analógico-digital, la imagen visual se sumerge en

⁸² Roland Barthes, *La chambre claire: note sur la photographie* (París: Gallimard, 1980).

una nueva forma de conocimiento porque sabe que en su mismo conocimiento está inscrito un irreducible conocimiento de la imagen⁸³.

Stiegler continúa su afirmación diciendo que la tecnología analógico-digital de la imagen —y del sonido— permite entrar en una época de aprendizaje *analítico* de la imagen-objeto, que es fruto de una doble *síntesis*: una, producida por el aparato digital; la otra, por el sujeto que crea una imagen mental a partir del fenómeno. A partir de este proceso, teoriza acerca de la formación de nuevas “imágenes-objetos⁸⁴”, capaces de crear nuevas imágenes mentales, así como nuevas percepciones del movimiento y de las posibilidades cinematográficas de la imagen.

Una película, al construirse a partir de aquel mundo y aquella experiencia que está registrando o representando, podría pensarse constituido de esa materia. Sin embargo, está hecha de otra materia, como proceso mediado, alterado, intervenido.

He hablado de la ausencia de referencias temporales en la película, tanto en relación a un momento del día como a un tiempo histórico; asimismo he reflexionado acerca de la falta de coordenadas geográficas en el viaje y de continua pérdida de la verticalidad por el movimiento respecto a un eje. Inspirándome en un concepto foucaultiano, me atrevería a hablar, en el caso de *Leviathan*, de un filme heterotópico; capaz de entrelazar conexiones con otros espacios, otros tiempos, otras películas, obras, experiencias y sensaciones.

Quisiera aquí confirmar la hipótesis de que, en el caso de una película, no nos encontramos frente al registro documental de una situación. La película en sí, aprovechando las posibilidades de la tecnología —que por un lado dan acceso a una

⁸³ Stiegler “The Discrete Image,” 159.

⁸⁴ *Ibid*, 146.

perspectiva, cercanía, punto de vista fragmentado, y por el otro permiten manipular el mismo registro, visual y sonoro— constituye un "puente" entre la percepción y su interpretación fenomenológica. La parte *material* de la película —el celuloide— hace visible su presencia entre el ojo y el objeto del mundo, en el sentido de que sigue siendo un soporte material sobre el que queda impresa la imagen. La visión se hace más “transparente” con la llegada del video, con el progreso de la tecnología hacia una resolución de *alta definición*. Sin embargo, en la experiencia perceptiva (se aplica en el cine como en las ciencias) la maquinaria tecnológica revela su presencia de otra forma, porque en esencia los objetos del mundo se traducen en información numérica que a su vez viene decodificada por una máquina, para hacer posible nuestra percepción. Sue L. Cataldi, a partir de la reflexión de Merleau-Ponty sobre emociones y significado emocional, explica que hay un “gap”, es decir una distancia, entre el momento perceptivo y su traducción al lenguaje⁸⁵. En el ámbito del cine etnográfico sensorial la mirada de alguna forma conecta con la imagen más allá del oído y de la vista: por la “porosidad” de la pantalla la visión se hace *háptica* activando otros sentidos a través de la *memoria*⁸⁶. Laura U. Marks argumenta que las películas sensoriales son capaces de activar una experiencia multisensorial por la *memorias* de situaciones anteriores, a través del oído y la vista, que son los sentidos a los que primariamente se dirigen. Esto es posible por que vista y oído están situados en el cuerpo y en conexión con los demás

⁸⁵ Sue L. Cataldi, *Emotion; Depth and Flesh. A Study of Sensitive Space* (Nueva York, State University of New York Press, 1993), 108.

⁸⁶ Laura U. Marks, *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (Durham: Duke University Press, 2000).

sentidos⁸⁷. La técnica cinematográfica, como afirma Merleau-Ponty, sobrepasa los límites y posibilidades de la corporalidad humana.

En una película como *Leviathan*, la experiencia es más que *sensorial*, es una experiencia de imaginación. Es decir, de orden sugestivo más que del orden de la experiencia, en la que el espectador tiene un rol activo, pero no dominante.

⁸⁷ *Ibid.*

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-textos, 1997.

- _____. *Leviathan Rätsel/Leviathan's Riddle*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2014.

- _____. *Lo abierto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

- Alpers, Svetlana. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

- Auster, Paul. *Leviathan*. New York: Viking Penguin, 1992.

- Barbash, Ilisa y Lucien Castaing-Taylor. *Cross Cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Video*. Berkeley: University of California Press, 1997.

- Barker, Jennifer. *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press, 2009.

- Barthes, Roland. *La chambre claire : note sur la photographie*. París: Gallimard, 1980.

- _____. *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI editores, 1999.

- Baudry, Jean-Louis y Alan Williams. "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus." *Film Quarterly* 28, no. 2 (1975): 39-47.

- Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductividad técnica." En *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, 15-59, Buenos Aires: Editorial Taurus, 1989.

- _____. "Pequeña Historia de la Fotografía." En *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, 61-85, Buenos Aires: Taurus, 1989.

- _____. "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos." En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, 59-74, México: Editorial Taurus, 1998.

- Castaing-Taylor, Lucien. *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R., 1990-1994*. Nueva York: Routledge, 1994.

- Cataldi, Sue L. *Emotion; Depth and Flesh. A Study of Sensitive Space*. Nueva York, State University of New York Press, 1993.

- Cavell, Stanley. *The World Viewd. Reflexions on the Ontology of Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

- Comolli, Jean-Luis. "Machine of the Visible", en Teresa de Lauretis y Stephen Heath (ed), *The Cinematic Apparatus*. Nueva York: St. Martin Press, 1980.

- Cuevas Zúñiga, Valeria y Ziri6n P6rez, Antonio "El giro sensorial en el cine etnogr6fico: exploraciones antropol6gicas m6s all6 de los visual", en *Los estudios sensoriales en M6xico* (t6tulo tentativo), editado por Dominguez, Ana Livia y Ziri6n P6rez, Antonio, que ser6 publicado por la UAM en 2017.

- Deleuze, Gilles. *La Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paid6s ib6rica, 1984.

- _____. *La Imagen-movimiento. Estudios sobre cine*. Buenos Aires: Paid6s ib6rica, 1986.

- Didi-Huberman. Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fant6mes selon Aby Warburg*. Par6s: Les 6ditions de Minuit, 2002.

- Field, Steven. *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics and Song in Kabuli Expression*. Londres: Duke University Press, 1982.

- Foster, Hal. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Massachusetts: The MIT Press, 1996.

- Foucault, Michel. "Of Other Spaces." *Diacritics* 16, no. 1 (1986): 22-27.

- Friedberg, Anne. *The Virtual Window From Alberti to Microsoft*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2006.

- Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2003.

- Grierson, John. *Grierson on Documentary*. Los Angeles: University of California Press, 1966.

- Gunning, Tom. "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde." *Wide Angle* 8, no. 2 (1986): 63-70.

- Heidegger, Martin. "La época de la imagen del mundo." En *Caminos de bosque*, 63-79, Madrid: Alianza Editorial, 1938.

- Hoare, Philip. *Leviathan*. Londres: Penguin Books, 2008.

- Howes, David. *Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.

- ____, ed. *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*. Toronto: University of Toronto Press, 1991.

- _____. *The Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*. Oxford: Berg, 2004.

- Ihde, Don. *Los cuerpos en la tecnología. Nuevas tecnologías: nuevas ideas acerca de nuestro cuerpo*. Barcelona: Editorial UOC, 2004.

- Janus, Adrienne. "Sounding. The Secret of Water and the Resonance of the Image." *Sense and Society* 8 (2013): 72-84.

- Johnson, Galen A. *The Merleau-Ponty Aesthetic Reader: Philosophy and Painting*. Evanston: Northwestern University Press, 1993.

- Latour, Bruno. *Nunca fuimos modernos, Ensayos de antropología simétrica*, Madrid: editorial Debate, 1993.

- Lévi-Strauss, Claude. *The Savage Mind*. Chicago: University of Chicago Press, 1966.

- MacDonald, Scott. *American Ethnographic Film and Personal Documentary. The Cambridge Turn*, Berkley: University of California Press, 2013.

- MacDougall, David. "Ethnographic-Film-Failure-and-Promise." *Annual Review of Anthropology* 7 (1978): 405-425.

- _____. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

- _____. *The Corporeal Image. Film, Ethnography and the Senses*. Princeton: Princeton University Press, 2006.

- Marks, Laura U. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press, 1999.

- Mc Luhan, Marshall. *Understanding Media: The Extension of Man*. Nueva York: McGrawHill, 1964.

- Mead, Margaret. "Visual Anthropology in a Discipline in of Words". En *Principles of Visual Anthropology*, 3-10, editado por Paul Hockings. Berlin: The Hague Mouton, 1995.

- Merleau Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985.

- _____. *Fenomenología y las ciencias del hombre*. Buenos Aires: Nova 1969.

- _____. *La duda de Cézanne*. Madrid: Casmiro, 2012.

- _____. *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

- _____. "The Primacy of Perception and Its Philosophical Consequences." En *The Primacy of Perception*, editado por James M. Edie, 12-42. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

- Morin, Edgar. *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*. París: Les éditions de Minuit, 1956.

- Nancy, Jean-Luc. "L'image: mimesis et methexis." En *Penser l'image*, editado por Emmanuel Alloa, 69-91, París: Les presses du réel, 2011.

- _____. *Le sens du monde*. París: Edition Galilée, 1993.

- _____. *The Birth to Presence*. Stanford: Stanford University Press, 1993.

- Novaes, Silvia. "Images and social Sciences: The trajectory of a Difficult Relationship." *Visual Anthropology* 23 (2010): 278-298.

- Okely, Judith. "Fieldwork Embodied." En *Embodying Sociology: Retrospect, Progress and Prospects*, editado por C. Shilling, 65-79, Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

- Pérez , Gilberto. *The Material Ghost. Films and their Medium*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1998.

- Pink, Sarah. *Doing Sensory Ethnography*. Londres: SAGE Publication Inc., 2009.

- Rorty, Richard. *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 2001.

- Roth, Joseph. *The Leviathan*. Amsterdam: Verlag Allert de Lange, 1938.

- Sekula, Allan. *Fishing*. Dusseldorf: Richter Verlag, 1995.

- Seremetakis, Nadia. *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

- Shimojo, Shinsuke y Ladan Shams. “Sensory modalities are not separate modalities: plasticity and interactions.” *Current Opinion in Neurobiology* 11 (2011): 505–509.

- Sobchack, Vivian. *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

- Stiegler, Bernard. “The Discrete Image.” En *Echographies of Television. Filmed Interview*, 146-163, Malden: Blackwell Publishers Inc., 2002.

- Stoichiță, Victor I. *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001.

- Stoller, Paul. “Sound in Songhay Cultural Experience.” *American Ethnologist* 11, no. 3 (1985): 559-570.

- Westerfeld, Scott. *Leviathan. The Leviathan Trilogy*. New York: Simon Pulse, 2009.

Fuentes electrónicas

- Álvarez López, Cristina y Adrian Martin. “Entender el montaje en el ensayo audiovisual.” *Transit cine y otros desvíos*, 12 de enero, 2015. Consultado el 23 de marzo, 2015. <http://cinentransit.com/entender-el-montaje-en-el-ensayo-audiovisual/#veintidosb>.
- Anderson, Melissa. “Steel Yourself for Leviathan, a Watery Knockout.” *The Village Voice*, 27 de febrero 2013. Consultado el 16 de junio, 2013. <http://www.villagevoice.com/film/steel-yourself-for-leviathan-a-watery-knockout-6437547>.
- Castaing-Taylor, Lucien. Entrevistado por Jay Kuehner. “Interviews | Keeper of Sheep Lucien Castaing-Taylor on Sweetgrass.” *Cinema Scope*. Consultado el 15 mayo, 2014. <http://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/1107/>.
- Castaing-Taylor, Lucien y Véréna Paravel. Entrevistados por Cloe Masotta y Miguel Gil. “Entrevista a Véréna Paravel y Lucien Castaing-Taylor: El idioma sensorial del cine.” *Transit cine y otros desvíos*, 19 de mayo, 2014. Consultado el 30 de octubre, 2014. <http://cinentransit.com/entrevista-coninterview-with-paravel-castaing-taylor/>.

- _____. Entrevistados por Dustin Chang. "Interview: Lucien Castaing-Taylor and V er ena Paravel on LEVIATHAN and the Possibilities of Cinema." *Twitchfilm*, 23 de febrero, 2013. Consultado el 15 de marzo, 2014. <http://twitchfilm.com/2013/02/lucien-castaing-taylor-verena-paravel-interview.html#ixzz3NJJERjjK>.

- _____. Entrevistados por Jason Ward. "The Wordless Sea: an Interview with directors Lucien Castaing-Taylor and V er ena Paravel." *Oh Comely*, 29 de noviembre, 2013. Consultado el 14 de enero, 2014. <http://ohcomely.co.uk/ohcomely/2012/10/18/an-interview-with-directors-lucien-castaing-taylor-and-paravel>.

- Coldiron, Phil. "Blood and Thunder: Enter the Leviathan." *Cinema Scope*. Consultado el 15 de octubre, 2012. <http://cinema-scope.com/features/blood-and-thunder-enter-the-leviathan/>.

- Dargis, Manola. "Montana Cowboys Lead, Coax and Cajole Their Charges Amid a Chorus of Bleats." *New York Times*, 5 de enero, 2010. Consultado el 25 de marzo de 2014. http://www.nytimes.com/2010/01/06/movies/06sweet.html?_r=0.

- Garc a, Pedro. "El maestro de lo sublime." *Tiempo*, 23 de julio, 2010. Consultado el 15 de agosto, 2010. <http://www.tiempodehoy.com/cultura/el-maestro-de-lo-sublime>.

- Gratza, Agnieszka. “Real Time. Radical filmmaking at the Sensorial Ethnography Lab.” *Frieze*, 1 de Mayo, 2014. Consultado el 15 de Agosto, 2014. <http://www.frieze.com/issue/article/real-time/>.

- Hoare, Philip. “Leviathan: the film that lays bare the apocalyptic world of fishing.” *The Guardian*, 18 de Noviembre, 2013. Consultado el 20 de Diciembre, 2013, <https://www.theguardian.com/film/2013/nov/18/leviathan-fishing-film-moby-dick>.

- Karel, Ernst. Entrevistado por Max Golberg. “Signal to Noise. An Interview with Ernst Karel at the Harvard Sensory Ethnography Lab.” *Museum of the Moving Image*, 28 de febrero, 2013. Consultado el 23 de abril, 2013. <http://www.movingimagesource.us/articles/signal-to-noise-20130228>.

- Lechner, Marie. “«Leviathan», Chalut la compagnie.” *Libération*, 22 de enero, 2013. Consultado el 15 de junio, 2013.

- Leimbacher, Irina. “The World Made Flesh.” *Filmcomment*, Marzo/Abril, 2014. Consultado el 15 de octubre, 2013. <http://www.filmcomment.com/article/the-sensory-ethnography-lab>.

- MacDonald, Scott. “Ruminating on *Sweetgrass*.” *Framework. The Journal of Cinema and Media*. Consultado el 10 de mayo, 2014.

<http://www.frameworkonline.com/festivals/nyff2012/sweetgrass-ilisa-barbash-and-lucien-castaing-taylor.html>.

- Paravel, Véréna. Entrevistada por Pat Dowell. “Leviathan’: The Fishing Life, From 360 Degrees.” *NPR*, 16 de marzo, 2013. Consultado el 23 de junio 2013. <http://www.npr.org/2013/03/16/174404938/leviathan-the-fishing-life-from-360-degrees>.
- Paravel, Véréna y J. P. Sniadecki. Entrevistados por Patricia Álvarez. “Interview with Verena Paravel and J. P. Sniadecki.” *Visual and New Media Review. Cultural Anthropology*, diciembre 17, 2012. Consultado el 25 de mayo, 2013. <https://culanth.org/fieldsights/33-interview-with-verena-paravel-and-j-p-sniadecki>.
- Père, Olivier. “Leviathan de Lucien Castaing-Taylor et Véréna Paravel.” *Arte*, 28 de agosto, 2013. Consultado el 15 de octubre, 2014. <http://www.arte.tv/sites/fr/olivierpere/2013/08/28/leviathan-de-lucien-castaing-taylor-et-verena-paravel/>.
- Regnier, Isabelle. “‘Leviathan’: voyage metal à bord d’un bateau ivre.” *Le monde*, 27 de agosto, 2013. Consultado el 11 de junio 2014. http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/08/27/leviathan-voyage-mental-a-bord-d-un-bateau-ivre_3466862_3246.html?xtmc=leviathan_film&xtcr=17.

- Scott, A. O. “Or Would You Rather Be a Fish?” *The New York Times*, 28 de febrero, 2013. Consultado el 24 de junio 2013. <http://www.nytimes.com/2013/03/01/movies/leviathan-from-lucien-castaing-taylor-and-verena-paravel.html?ref=movies>.

- Stevens, Isabel. “Cold Malicious Waves.” *LRB blog*, 28 de noviembre, 2013. Consultado el 13 de marzo 2014. <http://www.lrb.co.uk/blog/2013/11/28/isabel-stevens/cold-malicious-waves/>.

- *Sensory Ethnography Lab*. Consultado el 19 de junio, 2014. <https://sel.fas.harvard.edu/>.

- Wright, Mark Peter. “Ernst Karel.” *Ear Room*, 14 de febrero, 2013. Consultado el 30 de junio, 2014. <https://earroom.wordpress.com/2013/02/14/ernst-karel/>.

ÍNDICE DE LAS PELÍCULAS

-Castaing-Taylor, Lucien y Barbash, Ilisa. *Sweetgrass*, Francia, Reino Unido, Estados Unidos, 2009, 101 min, color.

-Castaing-Taylor, Véréna Paravel. *Leviathan*, 2012, 87 min, digital, color.

-Cooper, Merian C. y B. Shoedsack, Ernest. *Grass*, Estados Unidos, 1925, 71 min, 35mm, blanco y negro.

-Cousteau, Jacques y Malle, Luois. *Le monde du silence*, Francia-Italia, 1956, 86 min, 35mm, color.

-Dreyer, Carl Theodor. *La passion de Juana de Arco*, Francia, 1928, 110 min, 35mm, blanco y negro.

-Flaherty, Robert. *Moana*, Estados Unidos, 1926, 77 min, 35mm, blanco y negro.

-____. *Nanook from the Noth*, Estados Unidos-Francia, 1922, 78 min, 35mm, blanco y negro.

-Grierson, John. *Drifters*, Reino Unido, 1929, 49 min, 35mm, blanco y negro.

-Paravel, Véréna y Sniadecki, J.P.. *Foreign Parts*, Estados Unidos-Francia, 2010, 81 min, 35mm, color.

-Rouch, Jean y Morin, Edgar. *Crónica de un verano*, Francia, 1961, 91 min, 35mm, blanco y negro.

-Vertov, Tziga. *El hombre con la cámara*, Unión Soviética, 1929, 68 min, 35mm, blanco

y negro.

ÍNDICE DE LAS IMÁGENES

-Bosse, Abraham. Frontispicio de *Leviathan* de Thomas Hobbes, 1651. Impresión, 15.5 x 24.1 cm. The British Museum, Londres.

-Stieglitz, Alfred. *The Steerage*. 1907. Fotograbado, 32.2 x 25.8 cm. Whitney Museum of American Art, Nueva York.

-Turner, Joseph Mallord William. *Fishermen at Sea*. 1842. Óleo sobre lienzo, 122 x 91 cm. Tate, Londres.

-_____. *Long Ship's Lighthouse*. Ca. 1834-35. Acuarelas y gouache, 28.6 x 44 cm. 28.6 x 44 cm. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

-_____. *Steam-Boat off a Harbour's Mouth in Snow Storm*. 1842. Óleo sobre lienzo, 91 x 122 cm. Tate, Londres.