

# Reflexiones sobre el giro sensorial en el documental etnográfico del *Sensory Ethnographic Lab (SEL) de Harvard*. Descentrar la palabra pero mantener la sintaxis

Diego Contreras-Morales <sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** El argumento central de este ensayo es que el cine etnográfico sensorial, desarrollado por el *Sensory Ethnographic Lab (SEL)* de Harvard, sigue dependiendo de la sintaxis y de la intertextualidad para conferir significado a las imágenes que proponen en sus películas, a pesar de su renuncia a la palabra. El cine etnográfico, tradicionalmente, estuvo fuertemente orientado a una mirada rescatista, construyendo relaciones de subalternidad con comunidades no occidentales y reproduciendo cierta subjetividad hegemónica, en relación “al otro”. El giro sensorial propone un retorno al cine observacional pero, desde una mirada etnográfica y con una conexión con fuertes críticas al capitalismo. Para el presente análisis, se abordarán películas clave como *People’s Park* (Cohn y Sniadecki, 2012), *The Iron Ministry* (Sniadecki, 2014) y *Leviathan* (Paravel y Taylor, 2012), que privilegian la imagen por encima de la palabra, exploran la posibilidad de transmitir sensaciones e ideas sin presentar internamente a la mensaje verbalizado o escrito dentro de las obras. Finalmente, la teoría montaje resulta clave para desarrollar el análisis de las películas, por lo que se acogen las perspectivas del montaje y precisa de una mirada intertextual para conferir significado a las obras.

**Palabras clave:** semiótica - intertextualidad - documental - etnografía - edición

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 56]

---

<sup>(1)</sup> Docente de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), sección Diseño Gráfico, departamento de Arte y Diseño. Doctorando en Diseño por la Universidad de Palermo, Magíster en Antropología Visual y Bachiller en Comunicaciones de la PUCP. Sus áreas de investigación están orientadas al arte, el cine, la fotografía, el diseño y la publicidad. Miembro activo de la Red de Investigadores en Diseño de la Universidad de Palermo. Correo: dcontreras@pucp.edu.pe

## Introducción

Roland Barthes proponía que el texto escrito, al relacionarse con la fotografía, podía cumplir tres funciones de forma específica o simultánea. Anclaje, simbiosis y parasitismo, en estas tres funciones, el texto siempre era un parásito, algo que insufla o que dirige el sentido o significado de lo que la imagen debería comunicar de acuerdo a la persona que enuncia o escribe la palabra. La simbiosis producida podía generar polisemia, expandiendo las posibilidades de significación, o sirviéndose de la misma ambigüedad de la palabra, para lograr esto. Finalmente, está el anclaje, aquel que ayuda a delimitar las posibilidades de significación, haciendo que lo que se quiere comunicar sea entendido (Barthes, 1961). Esto se produce también, porque Barthes, considera a la fotografía como un mensaje sin código, dada la semejanza icónica producida en el proceso fotográfico pero la permanente posibilidad polisémica de la imagen, por lo tanto, su significación queda supeditada a un proceso de semiosis que muchas veces se encuentra subordinado a un texto. Dada esta condición, el cine, al margen de ser un arte diferente por derecho propio, carga con estas funciones, dada su relación con el fotograma, una película o clip de video son un conjunto de fotografías. Otro aspecto importante a tomar en cuenta, es la propiedad indexical que se le asigna a la fotografía. Históricamente, la fotografía se ha entendido como un índice de la realidad (Frosh, 2016), en este sentido, una pieza audiovisual de carácter documental tiene estas propiedades.

En el cine etnográfico sensorial, la narrativa de la pieza fílmica tiende a construirse sin palabras, el peso que se pueda construir a partir de algunos diálogos existentes es quizás menor, frente lo contundentes que resultan algunas imágenes. Por ejemplo, los fotogramas de *“Leviathan”* (Paravel y Taylor, 2012), y la muestra casi sin censura de los procesos de producción del buque factoría de la película son quizás mucho más efectivos para comunicar cómo contamina la pesca hoy en día y como es la vida en altamar, de lo que pudiera decir un reporte escrito sobre esta práctica pesquera. Esto se debe tanto a la iconocidad de la imagen, en el sentido que nos muestra directamente esa contaminación, así como su indicidad o indexicalidad, en su capacidad de decirnos que efectivamente que eso existe en ese lugar, planteándose como evidencia.

Sin embargo, el cine etnográfico sensorial no busca desentenderse de la palabra por completo para empezar existe un primer fenómeno escritural antes de ver una película, su nominación, su nombre. El título de una obra fílmica, muchas veces, es un elemento textual que nos dirige la lectura o visionado de la película. Sin embargo, Lucien Taylor (1996) nos habla de no depender de la relación indexical de la imagen fotográfica y, asimismo, de la relación textual, entiendo que este planteamiento, más que delimitar el significado de la imagen nos potenciaría la polisemia.

¿Podrían encontrarse únicamente estos textos en el filme? La sociedad en sí misma nos propone narrativas, historias, entendiendo que todo lo que sucede y las imágenes mismas, pueden ser textos en sí mismos, ya que el texto es un mensaje y precisa del lenguaje. Si este mensaje es entendido como texto, es desde una aproximación intertextual y abriendo la posibilidad en la que el texto no depende de la palabra escrita o fonada, sino desde una perspectiva del mensaje, que puede ser encontrado, por ejemplo, en una imagen o experiencia. Estos mensajes nos proveen de momentos para entender todo. La mayoría de

filmes sensoriales, según por lo observado, se enfocan a la acción del hombre sobre la tierra, o sobre otros hombres, si planteamos una distancia entre ambos. En general, siempre se mira el efecto que queda o genera, la huella que ha dejado la humanidad en términos ecológicos o sociales. Algunos académicos y pensadores, desarrollan el término Antropoceno, como edad geológica, en las que los seres humanos se proponen como una fuerza transformadora del planeta. Donna Haraway (2016), y otros pensadores, desarrollan otro término quizás más provocador, como el Capitaloceno, en el que la centralidad de todo, gira en torno al capitalismo, y que algunos lo usan para criticar al mismo Antropoceno, ya que la huella no sería humana, sino de las empresas y corporaciones. El Capitaloceno, podría decirse que surge desde una aproximación más político-ideológica. El espectador podría ver cada uno de estos filmes, a través de esos términos. No es novedad, ni algo reciente, la preocupación constante por el medio ambiente que tienen muchas personas, pero también es consciente de los elementos económicos que afectan al mundo integralmente. El neoliberalismo tiene un impacto profundo en el individuo, en el que pensadores como Byung-Chul Han (2014, p. 25) sostienen que los individuos son *sujetos de rendimiento* y que nuestra vida se valora en tanto pueda producir. Así, es imposible no incluir estos filmes dentro de un contexto mayor, interconectado con la cantidad de información que se recibe a través de los *social media*, y no desligarlos de contextos sociales, políticos, económicos, ambientales, etc. Desde esta perspectiva, un filme documental siempre tiene un contexto social, político, económico y/o ideológico que le ayude a conferir significado a aquello que observa.

Cuando antes la antropología se encargaba de investigar a culturas que se encontraban al borde de la extinción por su contacto con el mundo occidental, con un sentido rescatista de la antropología, el cine sensorial toma este lenguaje para criticar al mundo occidental. Cabe resaltar que en gran parte de estos filmes la ausencia de un narrador, esta ausencia obliga al espectador a construir un discurso, que ayude a dar sentido a la película. Así, el espectador necesita de discursos y textos que se encuentran en su entorno para descifrar el significado del filme. Finalmente, lo sensorial, viene dado por los sentidos, por lo que se percibe y siente a través de estos. Valdría la pena preguntarse: ¿Sentir es opuesto de alguna manera a pensar? Y acá viene la discusión, el sentir acaso no es una forma de conocer y, por lo tanto, al sentir, implícitamente estoy pensando, reflexionando sobre estos sentimientos y sensaciones. La cuestión viene a darse a partir de la exploración de un tipo de conocimiento que resulta ser un conocimiento subjetivo, un tipo de conocimiento central para la antropología y que en cierta forma el giro hacia los sentidos sería un exceso de textualismo (Howes, 2011).

Por otro lado, el sonido también cumple un rol importante. Muchas películas de acción, usan el sonido muchas veces de una manera efectista. Un exceso de ruido, o golpes sonoros después de un prolongado e incómodo silencio o música que busca describir el drama observado. En este contexto, el texto narrado funciona como un conductor de la historia, pero el rol del sonido queda como una construcción para sentir la historia desde nuestro campo perceptual. En la película "*Leviathan*" (Paravel y Taylor, 2012), el uso del sonido un generador de sensaciones casi infeccioso, te hace sentir mal, es totalmente ensordecedor por momentos y los planos inclusive, terminan durando quizás más de lo común y, por lo tanto, el sonido también. Pero sin esta duración, la misma sensación no se presentaría de

manera adecuada. En este caso, el sonido no juega un rol secundario, sino es equivalente totalmente con el de la imagen. Haciendo una revisión con los filmes antropológicos más antiguos, nos encontramos que, si el sonido era usado cumplía cuatro grandes funciones: narración del autor, diálogos de los personajes, cantos y, en cuarto lugar, se presentaba el sonido ambiental, como un elemento relegado a último plano. Con el cine sensorial tenemos que el sonido ambiental juega un rol clave por su capacidad de describir espacios, lugares y acciones de forma intensiva, reposicionándose en el primer nivel, cargándolo de significado. Por ejemplo, en *"Air Pressure: Soundfilm"* (Carlyle y Cox, 2016), el rol del sonido es central, sin el sonido se podría entender lo que Carlyle y Cox quieren comunicar, a partir de la huella sonora generada e indeleble a través del aeropuerto, pero también superponiendo imágenes de la de eventos sucedidos en el pasado. En *"People's Park"* (Cohn e Sniadecki, 2012), se ve como el sonido no solo contextualiza, sino parece funcionar como un índice para que la cámara nos lleve por el camino que traza el sonido, es un elemento que guía no solo la narrativa, sino también la mirada del espectador.

Un punto final tiene que ver con la experimentación del uso de la cámara y su tensión con la edición. La cámara es bastante estable por lo general, deja que el movimiento interno del plano mande sobre el movimiento mismo de la cámara. No existe una sujeción a un patrón o canon establecido, más que a la necesidad de transmitir eficientemente lo que sucede frente a la cámara. Por ejemplo, en *"Leviathan"* (Paravel y Taylor, 2012) se usan cámaras *GoPro*, en términos prácticos, es una solución bastante acertada, pero en términos estéticos, da otra sensación, mucho más precarizada de lo acostumbrado en los filmes. Pavsek (2015) nos habla sobre varios elementos al respecto, en particular, el rol institucionalizado que cumplen estos equipos en las sociedades como indicadores o índices de realismo, como un referente de inmediatez y un cliché de la estética de las redes. Por cuestiones técnicas, usar una cámara que pese trece kilos sería sumamente impráctica para estos fines y casi una promesa de fracaso. En *"People's Park"* (Cohn e Sniadecki, 2012), el rol de la cámara, como una sensación de paseante (*flaneur*) y al igual que las *Gopro* de *"Leviathan"* (Paravel y Taylor, 2012), nos da una sensación inmersiva. En *"Air Pressure"* (Carlyle y Cox, 2016), la historia es distinta, el rol de la cámara es el contexto del sonido, pero si tienen algo en común todos estos filmes, es poner la cámara al servicio del discurso, no solo por su capacidad de indexar, sino por la potencialidad del lenguaje audiovisual propuesto. En *"Foreign Parts"* (Paravel y Sniadecki, 2010), así como en *"The Iron Ministry"* (Sniadecki, 2014), juega un doble rol, para mostrar, pero también para provocar y a la vez, la revelación de la edición como ejercicio de decidir mostrar y ocultar. Verena Paravel (2011) explica este rol de forma muy íntima en una entrevista sobre el rol de la cámara y las personas. La cámara se asume no sólo como un artefacto, sino como una extensión de la investigadora y la forma en que son percibidos como *"ciborgs"*, entre los minutos 9:45 y 10:30 de una entrevista en el Festival Punto de Vista.

En estas dos películas, vemos un rol de la utilización de la cámara en la entrevista, pero también sus evocaciones de contemplativas por momentos. Es acá que se me hace necesario hablar de Lucien Castaign Taylor, la fundación del SEL (Sensory Ethnographic Lab) y su fuerte vinculación con el arte. El conocimiento que puede generar es vital para la antropología, pero, la forma de usar la cámara de manera experimental, es la unión más afortunada que pudo haber tenido esta nueva perspectiva de afrontar la narración filmi-

ca y artística para el documental etnográfico y, a la vez, la centralidad de esta respuesta sintomática al texto y prefiriendo usar a la imagen como fuente de conocimiento para desarrollar una etnografía.

Al 2024, la mayoría de productos audiovisuales cuentan con microestructuras narrativas, gracias principalmente al desarrollo de los medios sociales como *Tik Tok* o *Instagram*, esto quizás sea un problema para el cine sensorial. Presupone paciencia por parte de las personas que consumen estos filmes. Muchas críticas en internet sobre este tipo de películas inciden en su aparente redundancia, en sus planos innecesariamente largos y en una aproximación con el arte que se puede considerar como efectista. Probablemente acá viene el problema principal, con tanta gente acostumbrada a ver cine pensado con una narrativa o como referente del documental a Michael Moore (2002), que usa el sarcasmo y lo personal para contar todo, además de la fuerte estructuración de su discurso, el cine sensorial parece representar un tipo de cine restringido a unos pocos. Aquellos que comparten los valores e intereses de los autores, siendo una pequeña comunidad que no termina dialogando con la sociedad.

## El Giro Sensorial y el *Sensory Lab*

Independientemente de la clasificación de si el cine sensorial es un devenir del modo observacional propuesto por Bill Nichols o Elisenda Ardèvol (Nicholls, 1991, p. 72; Ardèvol, 2011, p. 94) o si fuese el modo poético de Nicholls solo que, en vez de palabras, se usan imágenes, el cine sensorial es uno de los que depende mucho de la capacidad de entablar un diálogo con el espectador, de aquí se encuentran sus mayores fortalezas y debilidades también.

Desde el cine observacional, el sensorial parece relaciona mejor con el *Direct Cinema*, por un tema eminentemente constitutivo, la observación es fundamental, solo que se aleja substancialmente de la palabra fonada y depende del bagaje cultural y el contexto sociopolítico de la época, sin que esto presuponga una pretensión de objetividad. Desde una aproximación intertextual, se relaciona con el formalismo ruso y de alguna manera depende de esta intertextualidad para la lectura exitosa de una pieza de cine sensorial. Entendiendo a la etnografía como un texto que describe a la cultura, en este caso, ¿En realidad nos alejamos de las palabras o es que toman otra forma? El tema tiene que ver con qué forma toman las ideas y porque usamos las palabras de cierta manera.

Desde la aproximación del giro lingüístico (Rorty, 1990) en que toda verdad precisa ser construida desde una aproximación interpretativa o hermenéutica, pero, también, puede considerarse que toda representación es lingüística (Sierra, 1990, p. 14). Así, puede considerarse que el pensamiento puede adoptar otras formas, sin embargo, la palabra termina siendo siempre una suerte de elemento de anclaje. Si se piensa desde la perspectiva barthiana (Barthes, 1961), si una fotografía es un mensaje sin código, podría llegar a convertirse en un lenguaje.

En los juicios, muchas veces pueden ser más contundentes las imágenes para referir un acto que alguna opinión, ya que por su relación indexical con la inscripción del evento en

la imagen, se convierte en una suerte de verdad irrefutable. En este punto es que la imagen se usa como una suerte de materia bruta que debe ser perfilada y desbastada para llegar a una descripción profunda, ya que parece tener muchas capas sobre su propia constitución material, y su aproximación con la cosa que representa. En este caso, la imagen es vista como un elemento que se articula como un descriptor de las cosas, empero, no es entendido como un elemento para escribir.

El tema de la palabra es fundamental para entender las diferencias con los otros estilos, ya que todos los otros modos de representación (Nichols, 1991) dependen de muchas formas de la palabra para delimitar el significado de la imagen. Es acá que la etnografía, tradicionalmente, un documento escrito, sirve para describir lo visto, performado, oído, sentido, etcétera, se le da forma lingüística a ese material subjetivo de la realidad percibida. En este punto, el cine reflexivo, los modos expositivo y poético, están fuertemente relacionados con esa función que describe Barthes, como las relaciones entre la imagen con la palabra escrita, por la condición de la fotografía de ser entendida como un mensaje sin código y que depende de la palabra para adquirir significado, a partir de tres funciones: Anclaje, Simbiosis y Parasitismo. Esto es heredado por el cine y el video, y por lo tanto, el texto es el contenido que genera el marco para entender una imagen (Barthes, 1961).

Pero este mismo significado se puede establecer dentro de la cultura. Entonces podemos yuxtaponer o imbricar, ideas para entender otras ideas. En este caso, las imágenes adquieren un significado a partir de los marcos que las contienen, y este se encuentra no solo en el bagaje cultural de las personas, sino en la sociedad y cultura en la que se encuentran inmersas (Saussure, 1998).

## La “contundencia” de las imágenes en movimiento, el ejercicio de observar

Durante mucho tiempo las imágenes han servido como pruebas de que lo que se describe en el documental es verdadero, que tiene un nivel de certeza. Se dependía de la imagen, en gran medida, por su condición de índice, esta era la autonomía que detentaba la imagen. Sin embargo, la aproximación del Giro Sensorial y del SEL, va de la mano con el lenguaje audiovisual y estilístico del arte, su autonomía deriva en cómo es usada la imagen en contigüidad con el sonido y en yuxtaposición con otras imágenes en movimiento, por lo tanto, no es autónoma, pero se le reconoce contundencia.

El *Cinema Verité*, el que según la clasificación de Bill Nichols (1991) es observacional, tiene su fundamento en lo conversacional. Esto es evidente en crónica de un verano, y en palabras de los autores, se debate la hipotética naturalidad en la que surge el discurso frente a cámara, no como único elemento, pero sí como algo importante (Rouch y Morin, 1961). Pero ¿Qué es lo que se observa? ¿A qué distancia se observa? En este sentido la interacción plantea dos distancias. Si bien es cierto que según Ardévol (2006), el *Direct Cinema* propone una distancia y un punto de vista objetivo, como se sugiere metafóricamente “la mosca en la pared”. *El Cinema Verité* sería una “mosca en la sopa”, ya que la interacción de Morin y Rouch es sumamente clara y patente en la película y porque conducen y se inscriben dentro de la misma. Así, existe una relación del *Direct Cinema* con el Cine Sensorial, desde

el modo observacional, está dado en la necesidad de mostrar y que el espectador saque sus propias conclusiones a partir de su interacción con la imagen.

La fuerza y contundencia de las imágenes emanan no sólo de la imagen misma, sino de las personas que se pueden afectar por esa imagen, del contexto en el que viven y de las fuerzas que los someten. Si el espectador no supiera un poco del contexto que aqueja una situación mostrada, el producto sensorial sería poco más que críptico, dada la ausencia de la palabra y, sobre todo, por una falta de costumbre ante la ausencia de la misma. Sin embargo, es la contigüidad de imágenes las que forman un núcleo de significado más sólido. Así, el cine sensorial propone que son el conjunto de imágenes que dotan de significado completo al mensaje de la misma película y dependen de esa secuencia para comunicar. Este núcleo se forma a partir de la imbricación de imágenes que funcionan de manera conjunta.

En la película “*Leviathan*” (Paravel y Taylor, 2012), en casi toda la película el texto no solo está ausente, sólo el texto inicial, el pasaje bíblico que dirige la interpretación del *filme*. Sería cuestionable si es que ese texto es suficiente para conducir toda la obra en una lectura apocalíptica de la misma, probablemente no sea necesario. El primer indicio para interpretar la película es reconocer que no es un hecho aislado, ya que se trabaja a partir del impacto de la pesca en el ambiente y a partir de muchas noticias relevantes en el siglo XXI sobre este fenómeno. Por ejemplo, preocupaciones contemporáneas muestran la depredación marina, de la contaminación del mar, el impacto se ve en cualquier medio social, cuya característica es ser multimedial, conviven imágenes, videos, textos, audios, etcétera. De esta forma, en un medio social como Instagram, *Facebook* o *Tik Tok* se van cargando varios tipos de contenidos y significados, es parte de la cultura digital, las múltiples interacciones con la red van cargando de estímulos visuales y discursos a cada persona y sirven como un texto para decodificar la película. Así, desde una perspectiva intertextual, este tipo de películas son mensajes que precisan tener un marco interpretativo que se relacione con otros textos.

Otros modos de representación coinciden en delimitar lo más posible lo que muestran a través de la narración, en algunos casos, limitado por algo como un narrador en *off*, a través de la conversación que se da dentro del texto y la palabra. En el modo expositivo todo se conduce y delimita a partir de la voz en *off*, en el observacional clásico establecemos que el texto emerge a través del diálogo entre los personajes del documental. Si en el primer caso se tiene un texto que delimita lo que vemos, y se manifiesta a través de una imposición a través del narrador en *off*, en el segundo caso emerge lo dialógico. En el giro reflexivo se tiene a un narrador en *off* que no describe lo que se ve, ni lo conduce, sino que lo modifica, pero siempre es el texto sobreimpuesto en la imagen. El contenido, nuevamente, está en el texto, la imagen es la “prueba” de ese texto. En el cine sensorial, la centralidad de la imagen es indiscutible, pero así mismo, lo sonoro juega un papel en términos de percepción, también importante y que ayuda a enmarcar la sensación de manera muy efectiva.

Por otro lado, en “*People’s Park*” (2012) de Cohn y Sniadecki, tanto la imagen como el ejercicio de observar son enmarcados por el sonido que guía y lleva, recorriendo el camino y enmarcando el espacio. En ese sentido, si antes se sentía una función en la que la imagen daba fe de que se estuvo ahí y da verosimilitud al discurso propuesto, en esta película en particular, así como en “*Leviathan*” (Paravel y Taylor, 2012), el sonido da verosimilitud a lo que vemos.

## Sobre estética y la utilización de la cámara

El manejo audiovisual en alguna de las películas del SEL, es mucho más enfocado en resaltar estéticamente la fotografía y la sensorialidad que transmite el sonido, el cuidado compositivo, el uso del color a nivel expresivo, al revisar la fotografía de “*Leviathan*” (Paravel y Taylor, 2012) y de “*Sweetgrass*” (Barbash y Taylor, 2009) se ve que hay una selección cuidadosa también en términos de composición y estética enfocada en una cámara abocada al ejercicio observacional o contemplativo. De esta forma, el rol de la cámara nos pone en una actitud casi pasiva, en la que el ejercicio del espectador es ver, la cámara pocas veces se desplaza y cuando lo hace muchas veces es porque se encuentra en una superficie u aparato móvil, como un tractor, un caballo, o porque se trata de una cámara corporalizada como en “*Leviathan*” (Paravel y Taylor, 2012):

Castaing-Taylor recordó la primera vez que vio las imágenes de las cámaras colocadas en los cascos de los pescadores mientras trepaban por la cubierta resbaladiza. “Era más corpóreo, más encarnado que el cinema vérité más frenético”, dijo. “Existe esta carga de subjetividad. Pero al mismo tiempo renuncia a cualquier intención de dirección”. Los realizadores también fijaron las cámaras con cinta adhesiva a postes de madera que sumergieron en el agua, lo que resultó en tomas desorientadoras de partes de peces ensangrentados cayendo al océano y vistas al revés de un enjambre de gaviotas en lo alto (Lim, 2012, traducción propia).

A partir de esta cita se puede cuestionar lo siguiente, ¿Acaso los autores de la película no tenían la potestad de editar y afectar el montaje? De esta forma, esta “renuncia a cualquier intento de dirección” se disuelve. En líneas generales tenemos una cámara objetiva, que sirve de punto de partida para la visión observacional y contemplativa. Por otro lado, en “*Somniloquies*” (Paravel y Taylor, 2017) se usa el recurso del desenfoque, quizás de una forma lúdica, en la que el juego de interpretar esa imagen indefinida juega con la imaginación del espectador.

Sniadecki, por otro lado, tiene una cámara que hace recordar mucho a “*San Clemente*” de Depardon (1982), pero que usa una cámara subjetiva declarada, que imita el comportamiento de un ente y que, por momentos, es flotante, casi como un ánima que deambula. Esto reproduce una sensación relacionada con el *flâneur*, desde la perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty (2005). En el caso de “*Foreign Parts*” (Paravel y Sniadecki, 2010) no es tan evidente, pero sí es una cámara, y su rol es compartido por otro integrante importante del SEL, Verena Paravel. En “*The Iron Ministry*” (Sniadecki, 2014) y en “*People’s Park*” (Cohn e Sniadecki, 2012) el desplazamiento es siempre presente, Sniadecki es el único camarógrafo y, quizás más importante, es que la cámara a veces es usada para provocar, no ha perdido ese rol de entrevista que guarda en relación con otros tipos de otros modos de representación (Nichols, 1991). Sin embargo, la experimentación del uso de la cámara, las cosas que indexa y apunta, propone un juego diferente en ese ejercicio de observación. Comienzan a aflorar otro tipo de cuestiones, percepciones desde el punto de vista, interacción, conversación, es mucho más cercana y, quizás, mucho más humana dado

este punto de vista subjetivo. Sniadecki interactúa con los sujetos, los mira, les habla y se muestra, cosa que puede ser poco ortodoxa en cierta aproximación clásica del documental etnográfico.

En este caso, faltaría la aproximación de Verena Paravel, que me parece que su labor no solo es importante en la parte de producción, y esto implica un trabajo en el planeamiento de cómo se grabará y como se mostrará, sino también en el montaje u edición final. Quizás su participación en *“Foreign Parts”* (Paravel y Sniadecki, 2010) como camarógrafa y entrevistadora pueda decirnos algo más de su mirada, pero es acá que todo el producto audiovisual es la mirada completa, y no las partes del mismo. Es acá que la duración de los planos es particularmente similar en los dos realizadores, pero por lo general, son planos largos, que duran mucho tiempo.

## Discusión primera: ¿Antropoceno o Capitaloceno?

*“The eye which had seen everything had to be made innocent again”* [El ojo que ha visto todo debería volverse inocente otra vez] (Grimshaw, 2001, p. 47, traducción propia), con esta frase, Anna Grimshaw explica cómo es que Robert Flaherty, con la película *“Nanook of the North”* (1922), representa una mirada humanista del mundo, después de haber visto los horrores de la Primera Guerra Mundial.

Como ya se ha manifestado con anterioridad, las producciones del SEL parecen estar enfocadas en problemas asociados al capitalismo y el neoliberalismo, la centralidad de los seres humanos y su afectación del mundo como edad geológica que contamina el ambiente, ese es el Antropoceno. Sin embargo, parece ser que la principal preocupación del SEL gira en torno a este concepto propuesto por Donna Haraway (2016) y otros autores, el Capitaloceno. Por lo que poniendo en perspectiva la frase de Grimshaw, las producciones del SEL pueden carecer de inocencia.

El carecer de inocencia no implica maldad, pero sí posicionamiento, en este caso existe una preocupación de cómo la humanidad y el capital se han apoderado de todo. En *“Sweetgrass”* (Barbash y Taylor, 2009) y en *“Leviathan”* (Paravel y Taylor, 2012) se observa como los animales son cosificados y procesados, esto toma una dimensión moral que lo reescribe. Por otro lado, en *“The Iron Ministry”* (Sniadecki, 2014), no solo se aprecia cómo se plantea un universo dentro de los trenes, en los que se reproducen roles de jerarquía, poder, subsistencia y precariedad desde los primeros segundos del documental con unas colillas flotando dentro del tren. Después, cuando un hombre está destazando un animal entre vagón y vagón. Para algunos, el tren es un espacio liminal, que se encuentra entre dos lugares, para otros parece ser donde viven y propone al espectador otra forma de ver la humanidad. Sin embargo, esta mirada también tiene una cara menos dramática o negativa sobre la humanidad, como *“People’s Park”* (Cohn e Sniadecki, 2012), en la que, en este paseo, vemos como se toma el parque como espacio, en el que algunas personas en occidente puedan ver otra cara de China. No hay que olvidar que muchas veces los públicos solo ven lo que se ha normalizado a través de los medios, en los que se “esencializa” que China es una dictadura comunista, este filme ayuda a desmontar algunos mitos sobre este país.

Este posicionamiento ideológico, que podría no estar manifestado en un texto, pero se evidencia en las imágenes, plantea la distancia que podría encontrarse en una producción de factura similar. Por ejemplo, en términos estéticos, “*Babies*” (2010), de Thomas Balmes se aprecia una mirada más inocente, que se resiste por momentos a entrar al juego económico y que las imágenes están fuertemente estetizadas. La coloración, los planos y la selección de imágenes, es una producción sumamente cuidada en términos estéticos, a diferencia de la producción del SEL, que es menos perfeccionista. En ese sentido, los integrantes del SEL lo compensan con cuotas de experimentación con el equipo y la forma de obtener imágenes, que juegan retóricamente con el concepto y mensaje. Debe tomarse en cuenta que el SEL parte de una fusión de departamentos relacionados con la antropología, estudios visuales y de medio ambiente, podría inferirse que sería bastante lógico que las temáticas que toquen vayan por esta línea.

## Reflexiones finales: Cine sensorial, cine progresivo, cine para antropólogos

Este presente artículo es una profundización del autor de la entrega del trabajo final del curso Cultura en Imágenes 2, como parte de su formación en la Maestría en Antropología Visual en la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Las reflexiones que nos imprime el Cine Sensorial, ponen en tensión a sus espectadores, interpelando con preguntas plausibles ¿Qué me quiere comunicar el autor? O dejando el camino libre totalmente a la deriva ¿Acaso el autor quiere que libremente asocie las imágenes obteniendo mis propias conclusiones a partir de la película? Quizás acá, la cuestión es muy difusa, el espectador está acostumbrado a que todo tenga un objetivo claro y definido. En una película se presentan diálogos, personajes, estos personajes tienen motivaciones claras y definidas, pero el cine sensorial, parece no tenerlo de forma declarada. Entonces, un libro también es lo que se entendió del mismo y no la materia ni el contenido del mismo únicamente. Pero también en los preceptos de Taylor que tienen que ver con el Arte Conceptual, en el que la estética está fuertemente supeditada al concepto de la obra, que en la técnica de la misma.

El Cine Sensorial necesita que el público maneje una cultura amplia, no solo visual, una forma de ver, desprejuiciada y menos estructurada, y para la posición crítica que plantea el SEL con sus producciones, esto resulta inefectivo. En este caso, encuentro que la mirada de Sniadecki es más conciliadora, más intermedia, más abocada a la reflexión, justamente porque hay más palabras dentro de su obra. En cambio, Taylor es más críptico y ese proceso de exploración de la herramienta audiovisual lo ha comenzado a llevar por terrenos más interesantes, pero con varios detractores. Por otro lado, desde la academia, está esta similitud que el mismo Jean Rouch propone entre el film y el libro, y que de alguna forma Maurice Bloch problematiza desde la referencia del texto y el contexto, en la que el contexto pone la palabra en un lugar (Taylor, 1996, p. 66). En “*Ichonophobia*” se vuelve a proponer que la imagen es un exceso de indexicalidad, que viene a ser también de descripción, que tiene que ser focalizada por el texto, es decir, que el texto podrá hacer suficiente énfasis para desentramar lo que está describiéndose en la cultura (Taylor, 1996, p. 75).

Se necesita de cierta actitud y bagaje cultural para ver e interpretar algún filme del cine sensorial, la crítica que se le hace a las herramientas audiovisuales desde la misma academia puede ser producto de zonas grises y conflicto de poder dentro de la misma, pero también producto de la época. Antes de la llegada de los dispositivos móviles y los medios sociales, para producir y compartir una imagen, implicaba procesos sumamente más complejos y largos. En ese sentido, el uso de la herramienta no se supeditaría únicamente a que la cámara se use para describir, sino para escribir y proponer, generando conocimiento desde diferentes aproximaciones, ya que la misma indexicalidad que se le atribuye a la cámara está compartimentada con los medios sociales, los *smartphones*, la realidad virtual, el internet, etcétera.

Lo curioso es que ciertos grupos académicos pueden ver con cierto escepticismo la creación de cine sensorial y el desarrollo de las etnografías audiovisuales, mucha gente aficionada al cine, podría ver que este tipo de productos audiovisuales resultarían ser demasiado académicos por lo inaprensibles que les podrían resultar. Y muchas de las críticas de usuarios sin filiaciones a la academia quizás critican la ausencia de objetividad en este tipo de cine.

But this is not the “reality” of fishing or the reality of fishing towns (see Frederick Wiseman’s “Belfast, Maine”). It’s more a freak-show for easily grossed-out First Worlders beholden to hand sanitisers, tampons, microwave dinners, anti-septic maternity wards and pre-packaged, bone-less meat. [Pero ésta no es la “realidad” de la pesca ni la realidad de los pueblos pesqueros (véase “Belfast, Maine” de Frederick Wiseman). Es más bien un espectáculo de fenómenos para los habitantes del Primer Mundo que fácilmente se asustan y que están en deuda con desinfectantes para manos, tampones, cenas para microondas, salas de maternidad antisépticas y carne deshuesada preenvasada.] (Tiemann69, 2014, traducción propia).

En cierta medida, es la expectativa de muchas personas cuando van a ver un documental este sea una representación de la realidad objetiva, dado que existe la gran difusión del cine observacional clásico y del expositivo que se asumen como verdaderos, cuyo centro hipotético era ese. Por otro lado, la expectativa de la edición y la composición de las películas sean tanto dinámica como que responda a estándares estéticos hegemónicos del cine. Hay personas que tienen una expectativa sobre la edición, los productos audiovisuales de *Youtube*, las películas de acción, la televisión, se puede apreciar que la edición es con muchos cortes y son productos audiovisuales más cortos, creando un ritmo trepidante para generar la sensación de progresión. El cine sensorial tiene planos que en la tercera década del siglo XXI serían considerados como demasiado largos, que no se resisten en pantalla por mucho tiempo, para muchos, ver este tipo de cine, sería una tortura. Inclusive, los planos largos se asocian con un tipo de cine que contradictoriamente estaría relacionado con algo más antiguo o clásico.

Movie was somewhat like “Deadliest Catch”, but shot with a wobbly camera to make it seem more life-like. The result was a very boring movie. Although it

only lasted one hour, I fell asleep two times. Some of the shots would be somewhat interesting for 5-10 seconds, but they lasted for 3-4 minutes. And some of the scenes were repeated several times. Additionally, the camera angle made some of the shots hard to understand what you were looking at. This could have been an interesting documentary, if they had not have botched the photography so badly. Watching this movie was a big waste of my time and money. I highly recommend that you not waste your time and money. [La película era algo así como una "Captura moral", pero filmada con una cámara tambaleante para que pareciera más realista. El resultado fue una película muy aburrida. Aunque sólo duró una hora, me quedé dormido dos veces. Algunas de las tomas serían algo interesantes durante 5 a 10 segundos, pero duraron entre 3 y 4 minutos. Y algunas de las escenas se repitieron varias veces. Además, el ángulo de la cámara hizo que en algunas tomas fuera difícil entender lo que estabas mirando. Este podría haber sido un documental interesante, si no hubieran arruinado tanto la fotografía. Ver esta película fue una gran pérdida de tiempo y dinero. Le recomiendo encarecidamente que no pierda su tiempo y dinero] (Rogerholland98, 2013, traducción propia).

Es acá que salta la pregunta ¿El SEL quiere cambiar algo? Es probable que al tener que compartir varios acervos conceptuales y morales con los realizadores para entenderlos, limite las oportunidades de que los productos del laboratorio de Harvard sean efectivos para generar una reacción o cambio en las personas que deban tomar conciencia al respecto. El impacto en los espectadores que no los tengan será menor o inclusive lleve al inmediato rechazo, esto sería contraproducente, ya que como muestra de una capacidad expresiva que solo será apreciada por unos cuantos, aquellos que han leído, visto y vivido cosas similares a los realizadores y que pueden manejar la misma agenda ideológica. Más que críticas, se encuentran retos que tiene que afrontar el SEL dentro y fuera de la academia, en la cultura audiovisual del siglo XXI y que de alguna forma debe ponerse al alcance de una audiencia más amplia, en un ejercicio de democratizar el conocimiento, no solo en poner al alcance recursos para la educación, sino también en su difusión.

## Referencias bibliográficas

- Ardevól, E. (2011). *La búsqueda de una Mirada*. Editorial UOC.
- Balmes, T. (Director). (2010). *Babies*. [Película]. Studio Canal y Chez Wam
- Barbash, I. y Taylor, L. (Directores). (2009). *Sweetgrass* [Película]. Sensory Ethnographic Lab.
- Barthes, R. (1961). *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós.
- Carlyle, A. y Cox, R. (2016) Air Pressure: a sound film. En R. Cox et al. (Ed.), *Beyond text?* (Pp. 115-120). Disponible en: <https://doi.org/10.7228/manchester/9780719085055.003.0010>
- Cohn, L. y Sniadecki, J.P. (Directores). (2012). *People's Park* [Película]. Sensory Ethnographic Lab.

- Depardon, R. (Director). (1982). *San Clemente* [Película]. Double D Copyright Films.
- Flaherty, R. (Director). (1922). *Nanook of the North*. [Película].
- Frosh, P. (2016). The Gestural Image: The Selfie, Photography Theory and Kinaesthetic Sociability. En K. Kuc y J. Zylinska (Eds.), *Photomediations: A Reader*. (pp. 251-268). Open Humanities Press.
- Grimshaw, A. (2001). The innocent eye: Flaherty, Malinowski and the romantic quest. En *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Anthropology*. (pp. 44-56). Cambridge University Press. Disponible en: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511817670.005>
- Han, B. (2014). *Psicopolítica*. Herder Editorial.
- Haraway, D. (2016). Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno. Bilbao: Editorial Consonni.
- Howes, D. (2016). Sensing cultures: cinema, ethnography and the senses. En R. Cox et al. (Ed.), *Beyond text?*. (Pp. 173-178). Disponible en: <https://doi.org/10.7228/manchester/9780719085055.003.0018>
- Lim, D. (2012, 31 de agosto). The Merger of Academia and Art House. *The New York Times*. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2012/09/02/movies/harvard-filmmakers-messy-world.html>
- Merleau-Ponty, M. (2005). *Phenomenology of Perception*. Routledge.
- Moore, M. (Director). (2002). *Bowloing for Columbine*. [Película]. Region 4, United Artists y Alliance Atlantis.
- Nichols, B. (1991). *La representación de la realidad*. Paidós.
- Paravel, V. (2011, 01 de marzo). *J.P. Sniadecki, Véréna Paravel "Foreign parts" interview (english)* [Archivo de Video]. Disponible en: Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=pOk6sUVvzO4>
- Paravel, V. y Taylor, L. (Directores). (2012). *Leviathan* [Película]. Arrête ton Cinéma, Arrete Ton Cinema, Harvard Sensory Ethnography Lab, Le Bureau.
- Paravel, V. y Taylor, L. (Directores). (2017). *Somniloquies* [Película]. Norte Productions, S.E.L.
- Pavsek, C. (2015). Leviathan and the experience of sensory ethnography. En *Visual Anthropology Review*. (31), (1), Primavera 2015. Disponible en: <https://doi.org/10.1111/var.12056>
- Rogerholland98 (2013, 14 de octubre). Very Poor Movie. [Comentario en la entrada Leviathan]. *IMDB*. Disponible en: <https://www.imdb.com/review/rw2891684/>
- Rorty, R. (1990). *El giro lingüístico*. UAB.
- Rouch, J. y Morin, E. (Directores). (1961). *Chronique d'un été* [Película].
- Rouch, J. (1995). The Camera and Man. *Principles of Visual Anthropology*. De Gruyter Mouton. Disponible en: <https://doi.org/10.1515/9783110290691.79>
- Sausurre, F. (1998). *Curso de lingüística general*. Vlacabo.
- Sniadecki, J.P. (Director). (2014). *The Iron Ministry* [Película]. Cinder Films.
- Sierra, J. (2013). Del giro lingüístico al giro narrative: Rorty, la contingencia del lenguaje y la filosofía como narrativa. *Grafta*. (10), 1. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.26564/16926250.354>
- Taylor, L. (1996). Iconophobia. En *Transition*. (69), 64-88. Indiana University Press Disponible en: <https://doi.org/10.2307/2935240>
- Tieman69. (2014, 19 de noviembre). For Cod's Sake. [Comentario en la entrada Leviathan]. *IMDB*. Disponible en: [https://www.imdb.com/review/rw3127398/?ref\\_=rw\\_urv](https://www.imdb.com/review/rw3127398/?ref_=rw_urv)

---

**Abstract:** The central argument of this essay is that sensory ethnographic cinema, developed by Harvard's Sensory Ethnographic Lab (SEL), continues to depend on syntax and intertextuality to confer meaning on the images they propose in their films, despite their renunciation of word. Ethnographic cinema, traditionally, was strongly oriented towards a rescuer perspective, building relationships of subalternity with non-Western communities and reproducing a certain hegemonic subjectivity, in relation to "the other." The sensory turn proposes a return to observational cinema but, from an ethnographic perspective and with a connection with strong criticisms of capitalism. For this analysis, key films such as People's Park (Cohn and Sniadecki, 2012), The Iron Ministry (Sniadecki, 2014) and Leviathan (Paravel and Taylor, 2012) will be addressed, which privilege the image over the word, They explore the possibility of transmitting sensations and ideas without internally presenting the verbalized or written message within the works. Finally, montage theory is key to developing the analysis of films, which is why montage perspectives are embraced and requires an intertextual look to confer meaning on the works.

**Keywords:** semiotics - intertextuality - documentary - ethnography - edition

**Resumo:** O argumento central deste ensaio é que o cinema etnográfico sensorial, desenvolvido pelo Sensory Ethnographic Lab de Harvard (SEL), continua a depender da sintaxe e da intertextualidade para conferir sentido às imagens que propõe nos seus filmes, apesar da sua renúncia à palavra. O cinema etnográfico, tradicionalmente, esteve fortemente orientado para uma perspectiva resgatadora, construindo relações de subalternidade com comunidades não ocidentais e reproduzindo uma certa subjetividade hegemónica, em relação ao "outro". A virada sensorial propõe um retorno ao cinema observacional mas, numa perspectiva etnográfica e com ligação a fortes críticas ao capitalismo. Para esta análise, serão abordados filmes-chave como Parque do Povo (Cohn e Sniadecki, 2012), O Ministério do Ferro (Sniadecki, 2014) e Leviatã (Paravel e Taylor, 2012), que privilegiam a imagem em detrimento da palavra, exploram a possibilidade de transmitir sensações e ideias sem apresentar internamente a mensagem verbalizada ou escrita nas obras. Por fim, a teoria da montagem é fundamental para o desenvolvimento da análise dos filmes, razão pela qual as perspectivas da montagem são adotadas e requerem um olhar intertextual para conferir sentido às obras.

**Palavras-chave:** semiótica - intertextualidade - documentário - etnografia - edição

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---