



BUAP

Facultad de Ciencias de la Comunicación

**Análisis de los símbolos
religiosos en la puesta en
escena en la película
Leviathan (Andrey
Zvyagintsev, 2014)**

Tesis para obtener el título de

**Licenciado en
Comunicación**

PRESENTA

Alexis Iván Quintana Ramos

DIRECTORA DE TESIS

Dra. Mónica del Sagrario Medina Cuevas

H. Puebla de Z. Marzo de 2024

Agradecimientos

A **Elsa**, mi mamá; cuya fuerza y valentía me enfrentan a hacer lo correcto. Espero algún día volverte a ver. **Te amo.**

A **Erubiel**, mi hermano; por soportar mi mal carácter, pero sobre todo por motivarme a seguir mis sueños. **Te admiro.**

A **Paloma**; por su cariño, su paciencia y por esos momentos de felicidad infinita.

Te quiero.

A **mi familia**. Mi tío Omar, Momo, Nalle, mi tía Naty, mi tía Amalia, Chamu, Paco; por abrigarnos y no soltarnos.

A **mis amigos**. Martha, Emiliano, Poncho, Sandra, Alex, Diego, Chucho; por hacer el mundo más pequeño.

A todos los que de alguna manera formaron mi amor por el cine, ¡gracias!

Para a todos aquellos que realicen un trabajo de investigación, recuerden que tienen el poder de hacer del mundo un lugar más justo y amable con los demás.

ÍNDICE

Contenido

Introducción	5
Capítulo 1. Marco fílmico contextual	7
1.1 Cuando se estrenó la película.	9
1.2 Estudios previos	11
1.3 Sobre Thomas Hobbes.....	15
1.4 Leviathan.....	17
Capítulo 2. Desarrollo y perspectiva teórica.	21
2.1. ¿Cómo se llega al relato?	22
2. 2 La intertextualidad.	27
2.2.1. Tipos de intertextualidad.	30
2.3. Los signos	33
2.3.1 Ícono, índice y símbolo.....	35
2. 3. 2. Ícono.	35
2. 3. 3 Índice	35
2. 3. 4 Símbolo.....	36
2.4 El lenguaje cinematográfico.....	38
2. 4. 1. Los encuadres.....	40
2. 4. 2. Los principales tipos de planos	41
2. 4. 3. Ángulos de cámara.	43
2. 4. 4. Movimiento de cámara	44
Capítulo 3. Metodología para el análisis.....	46
3. 1. Análisis de los tres niveles de la representación: puesta en cuadro, puesta en escena y puesta en serie.	47
Capítulo 4. Análisis	49
4.1 Las escenas	50
1. El poder de Dios	51
2. El hombre	54
3. El esqueleto	59
4. El monstruo.....	59
5. El castigo	61
6. El leviatán	64

7. Dios	65
4. 2 Découpage	69
4.3 Tabla de análisis para tipos de intertextualidad	71
4. 4. Interpretación de las escenas seleccionadas.....	72
Relaciones intertextuales con los símbolos religiosos y la obra Leviathan (Thomas Hobbes, 1679).....	72
4. 4. 1 referencia y alusión al poder de Dios	72
4. 4. 2 Alusión al hombre	78
4. 4. 3. Alusión al esqueleto	84
4. 4. 4 Alusión al monstruo.....	86
4.4. 5. Alusión al castigo	88
4. 4 .6 Referencia y alusión al leviatán.....	94
4. 4. 7 Referencia y alusión a Dios.....	99
5. Conclusiones	105
Bibliografía.....	111

Introducción

Cada vez que escuchamos una canción, leemos una novela, un cuento, o cada vez que vemos una película o una serie, vemos, leemos o escuchamos cientos de otras novelas, cuentos, canciones y películas. No de forma consciente, por puesto, y tampoco de forma tangible pero ahí están, dentro de la obra artística que tenemos frente a nosotros. No es extraño que, por ejemplo, cuando veo una película, ésta me remita a otra del pasado, e incluso las sienta extrañamente similares. Aquella frase que se repite en los círculos de creación artística es cierta: ninguna obra es completamente original.

El fenómeno tiene una explicación y el término ha sido estudiado en los últimos años dentro de la literatura, pero se ha extendido a otras áreas de investigación como el análisis cinematográfico. El cine ha utilizado las figuras retóricas para configurar el lenguaje que vemos en pantalla, añadiendo nuevos significados. Toda imagen creada presenta códigos que el espectador irá interpretando. Muchos de estos códigos son referenciales, lo que revela una relación con otra obra artística. Se ha estudiado cómo estas figuras retóricas (específicamente los símbolos como metáfora) ayudan a contar una historia que, comúnmente el espectador no le presta atención y que contribuyen a la generación de otros significados, como bien lo mencionan Hunt, Marland, Rawle (2011) cada película está respaldada por una serie de piezas clave - antiguos mitos, estereotipos y convenciones narrativas (pág 69), por ello, ninguna película u obra está ausente de esta carga cultural, todo proviene de otro texto y este seguramente se construyó de otro antes de él. Esta relación entre textos según Jesús Camarero (2008) se le conoce como intertextualidad.

Leviathan (Andrey Zvyagintsev, 2014) presenta una serie de referencias a otras obras artísticas que por su particularidad hacen pertinente su estudio y análisis. La película trata sobre Kolya; un pequeño pescador que vive con su familia en una pequeña localidad al norte de Rusia. Su

vida, ya complicada, se complica más cuando un alcalde local pretende adueñarse del terreno en que se encuentra su casa. Kolya, al no ceder, tendrá que lidiar con los abusos de poder y la corrupción que van sometiendo a toda su familia. Sin el apoyo de sus amigos va perdiendo su estabilidad familiar, económica y emocional. *Leviathan* (Andrey Zvyagintsev, 2014) muestra el abuso de poder de los servidores públicos y las consecuencias de las acciones de un gobierno corrupto sobre los que están desprotegidos.

Hay una evidente referencia religiosa y política desde el título de la película: el Leviathan de la biblia es un monstruo gigantesco de fuego que destruye todo a su paso en los últimos días del hombre y el monstruo que Thomas Hobbes describe en su ensayo con el mismo título es un monstruo formado por las instituciones gubernamentales que el mismo hombre crea para controlar al hombre, en ambos casos el Leviathan es un símbolo de poder para el hombre. De igual forma, en su sinopsis puede uno suponer su conexión con el pasaje de Job del Antiguo Testamento de la Biblia, en el que el propio Job es sometido por Dios para comprobar su fe.

La relación que tiene *Leviathan* (Andrey Zvyagintsev, 2014) con las demás obras parece evidente, pero se tendrá que analizar a profundidad a partir de su puesta en escena, más específicamente para encontrar la relación que tiene la película con los símbolos religiosos.

El siguiente trabajo hará un recorrido por el término de intertextualidad para entender su importancia en la creación artística y la configuración que se le da a las obras para dotarlas de nuevos significados. La pregunta de investigación que guiará el análisis es: ¿Cómo se construye la intertextualidad en la puesta en escena en *Leviathan* (Andrey Zvyagintsev, 2014) para identificar los símbolos religiosos que nos remiten al pasaje de Job del Antiguo Testamento y a la obra de *Leviathan* de Thomas Hobbes (1651)? Con el objetivo principal de analizar la puesta en escena para comprender la construcción intertextual. Para ello se tendrá que

identificar las referencias que la película construye que muestren indicios de una intertextualidad comprendida desde una serie de secuencias intertextuales.

Una vez identificada la relación entre textos y la categoría intertextual a la que pertenecen, se utilizará el *decoupage*, instrumento de análisis en el que se fragmenta una secuencia para revisar su estructura. Esto permitirá reconocer los elementos de la puesta en escena de la película *Leviathan* (Andrey Zvyagintsev, 2014) para identificar su construcción intertextual y poder vislumbrar los signos religiosos que la acompañan.

Previamente se realizará un recorrido por los conceptos de narratología (Gaudreault, A., 2011 *Cine y literatura: narración y mostración del relato cinematográfico*), intertextualidad (Camarero, J., 2008, *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*), signo y lenguaje cinematográfico, con el fin de sustentar teóricamente la investigación y comprender cómo se construyen los significados en las imágenes cinematográficas y cómo esos significados nos permiten reconocer otros textos que dialogan con la película. Para el análisis e interpretación se revisará a Casetti, F., & Di Chio, F. (1991), *Cómo analizar un film*, Paidós, Buenos Aires, los cuales nos darán las herramientas para comprender los niveles de representación que permitirán estructurar las secuencias de la película para su análisis.

Capítulo 1. Marco fílmico contextual

Leviathan. (Andrey Zvyagintsev, 2014) se estrenó en 2014 bajo la dirección de Andrey Zvyagintsev con el apoyo de un subsidio del gobierno ruso. El guión fue escrito por Oleg Negin y Andrey Zvyagintsev, inspirados en una anécdota que Andrey escuchó de un acontecimiento en Estados Unidos. Tiene una duración de 141 minutos y es la cuarta película dirigida por

Andrey Zvyagintsev¹. La cinefotografía está realizada por Mikhail Krichman y la música está a cargo de Philip Glass, en la que sólo se usa Akhnaten, una pieza que anteriormente el compositor ya había realizado. Los actores son Aleksey Serebryakov, Vladimir Vdovichenkov, Elena Lyadova, Anna Ukolova, Roman Madyanov, Lesya Kudryashova, Aleksey Rozin, tres de los cuales, ya habían trabajado en anteriores películas del director.

Andrey Zvyagintsev es un director ruso que expone, al menos, en tres de sus filmes, los vicios más arraigados del ser humano; su condición y las consecuencias de cómo se relaciona con los otros. *The Return* (2003) su primera película es un pequeño retrato del calvario (mostrado en seis días) que tienen que vivir dos niños con la llegada de su padre biológico; retoma el tema de psicoanálisis de Freud con la premisa de que la única forma de llegar a ser hombre es matando al padre. La película no sólo es una metáfora del paso que deben dar las personas para llegar a ser adultos, sino que además, es una representación de lo que puede llegar a suceder cuando las figuras de autoridad se desvanecen. En *Elena* (2011) Zvyagintsev vuelve a los dilemas familiares, donde se representa a una mujer rusa (no muy diferente a lo que significa ser mujer en otras partes del mundo). Más íntima visualmente, sumerge al espectador en situaciones en las que la codicia y ambición van destruyendo los lazos familiares. En todas sus películas, sin excepción, usa las alegorías bíblicas para construir su puesta en escena, esta gran cantidad de referencias y símbolos, se presentan como una forma intertextual de referir a otras obras artísticas: como la literatura y la pintura; tanto en *The return* (2004), como en *Elena* (2011) y *Loveless* (2017) están presentes. Lo mismo sucede en *Leviathan*. (Andrey Zvyagintsev, 2014) en donde la puesta en escena se construye con símbolos específicos que dan sentido a la historia que se nos está narrando. No es por demás mencionar que en la filmografía de Andrey no existe final que culmine alegremente; sus historias dan cuenta que la

¹ *Loveless* (2017), *Leviathan* (2014), *Elena* (2011), *Mystery* (2011) Cortometraje *Apocrypha* (2009) Cortometraje, *The Banishment* (2007), *The return* (2003)

vida, tanto en ficción, como en la realidad, es desesperanzadora y los únicos que logran salir adelante son aquellos que saben cómo usar el poder a su conveniencia. Al final, al director le interesa hablar de la condición humana y cómo ésta se puede destruir; como en cualquier cuento de Dostoievski, sus películas son un reflejo de lo absurda e imperfecta que puede llegar a ser la vida.

1.1 Cuando se estrenó la película.

Las películas de Andrey Zvyagintsev siempre han sido referidas por su discurso crítico de la sociedad contemporánea, no sólo de Rusia, sino a nivel mundial. Los medios, el sector político y los críticos coinciden en que Andrey, en todas sus películas, mantiene una voz firme y clara sobre los problemas sociales que aquejan a su país. Se dice, más como una anécdota que como un hecho, en distintos medios, que *Leviathan* (Andrey Zvyagintsev, 2014) fue producida por el gobierno ruso, gobierno que pretendía realizar una postal de los paisajes (idílicos, sí) de una Rusia que el mundo poco conocía. Estas intenciones se desvanecieron cuando la película se estrenó, y aunque el retrato de los paisajes sí parece postales, son imágenes al servicio de una historia que, por si fuera poco, señalaba los abusos de las autoridades políticas de Rusia. Lo irónico del caso no debe sorprender, ya que, durante años, Rusia ha estado atravesando problemas políticos y sociales que siguen aquejando al país hasta el día de hoy.

Por mucho tiempo Rusia ha tenido numerosos conflictos políticos y en la actualidad siguen siendo temas de interés para los propios rusos como para el resto del mundo. Uno de los conflictos más importantes se llevó a cabo cerca de la fecha de producción de la película, según el periódico *El país* (2018) entre noviembre de 2013 y febrero de 2014:

Se creó una tensión entre Ucrania y Moscú por las aguas cercanas a la península de Crimea. Sin embargo, según grupos separatistas prorrusos apoyados por Moscú comenzaron una contrarrevolución en la región oriental de Donbás y auto proclamaron las “repúblicas populares” que a día de hoy son un foco bélico en Europa (pág 1).

Con los conflictos entre Ucrania y Moscú Rusia pretendía ocultarlos a los ojos de los extranjeros, aunque los medios internacionales siempre han ahondado el tema, el país reservó sus comentarios.

En 2014 cualquier comentario hacia Rusia establecería un desequilibrio político en el país. Guardar la imagen de una cultura rica y amable de Rusia era indispensable para ocultar el verdadero problema que estaba sucediendo; movimientos civiles y militares esperando que se desatase una guerra, era una consecuencia lógica al conflicto político que implicaba adjudicarse territorios que, hasta hoy, según los medios internacionales, parece no pertenecer a Rusia.

Cuando *Leviathan*. (Andrey Zvyagintsev, 2014) se estrenó, pronto empezaron a surgir cuestionamientos y críticas del interior de Rusia que puntualizan un discurso antinacional y reiterativo de la corrupción que se sabía del gobierno. Rápidamente la película fue juzgada por distintos sectores, que veían en la historia una agresión a lo que debería ser Rusia, pasando por el gabinete de Vladimir Putin a los altos mandos de la iglesia católica, según en una entrevista que González J. (2015) de la BBC realizó al ministro de Cultura ruso:

Vladimir Medinski mencionó que es inverosímil la imagen que intentaron representar en la pantalla; y acusó al realizador de hacer una película que explota los tópicos sobre Rusia que gustan en Europa y Estados Unidos, presentando una realidad "deprimente" y "falta de sentido" González J. (2015).

Además de la polémica generada por la politización de la sociedad en Rusia, según el artículo de la BBC en la misma entrevista González J (2015) menciona que:

Vladimir Medinski reitera que la iglesia ortodoxa también reclamó y ejerció acciones contra algunos de los involucrados de la producción; distintos mandos de la jerarquía católica pidieron a las autoridades de cultura de Samara (una ciudad ubicada al suroeste de Rusia) despedir a Valeri Grishko, el director del local, por interpretar el papel de un cura ortodoxo González J. (2015).

Según ellos la película sólo da una imagen antigua y deteriorada de Rusia al mundo. Contrarrestando esos comentarios, las representaciones sociales que se ven dentro de la película como los ciudadanos, los políticos y los religiosos, así como sus quehaceres cotidianos, la forma en que viven y se relacionan permiten configurar la ficción como una realidad a la que se puede reconocer y ubicar al día de hoy.

El director Andrey Zvyagintsev en entrevista con *The Guardian* Walker S. (2014) menciona ocasionalmente que su intención no era confrontar al poder, más bien su historia está inspirada en un acontecimiento real de Estados Unidos y que funciona como una parábola universal del hombre contra el estado. Si bien la película, deambula en la denuncia de un país en conflicto, se debe entender que la historia es un reflejo de muchos otros países en que el sistema político está dañado y fragmentado, perjudicando a los que menos tienen.

A pesar de la polémica generada, *Leviathan* (Andrey Zvyagintsev, 2014), ganó el premio a Mejor actriz y el premio a Mejor Actor de reparto en los Premios Nika que se celebran en Rusia. En el extranjero la película triunfó por su paso en festivales internacionales; en el estreno del Festival de Cannes del 2014 ganó el premio al mejor guion, en los Globos de Oro se llevó la estatuilla a Mejor película extranjera y fue nominada a los premios Oscar en la misma categoría en 2015.

1.2 Estudios previos

Después del estreno de la película muchas investigaciones de distintas disciplinas se llevaron a cabo, la mayoría de ellas intentaban describir fenómenos sociales y políticos de Rusia, otros poner en evidencia el discurso crítico de la película hacia el gobierno. Pero también se encontró que muchas de las investigaciones tenían como objeto de estudio la puesta en escena de la película para encontrar representaciones de esos conceptos políticos, sociales y religiosos, ya que la película contiene una gran cantidad de símbolos que permite describirlos y analizarlos. Se dará un pequeño recorrido de algunas de estas investigaciones que darán cuenta que el

estudio de la puesta en escena para encontrar símbolos que construyen el tema de película es recurrente entre los investigadores y que cada uno tiene distintos resultados e interpretaciones que dependen de los temas que les interesa.

En su artículo *Corruption as Shared Culpability: Religion, Family, and Society in Andrey Zvyagintsev's Leviathan* (2014) Maria Hristova dice que la religión es uno de los más poderosos factores que configuran la era post-soviética en el siglo XXI y que este factor es uno de los puntos de partida para que se genere la corrupción. Hristova, M. (2020). Al igual que este proyecto, Hristva hace una revisión general de la relación que existe entre *Leviathan* (Andrey Zvyagintsev, 2014) con la obra *Leviatán* de Thomas Hobbes y el Libro de Job, pero su análisis va enfocado a encontrar tipos de corrupción que se ven representados en la película y cómo la religión ortodoxa rusa se ve en imágenes que se ven en la puesta en escena. Hristova, M. (2020) señala que:

Hay una amplia variedad de tropos, símbolos e imágenes religiosas, usados por artistas, directores y escritores que ayudaron a redefinir el concepto de religión en las novelas románticas ortodoxas y películas donde reexaminar el papel de la religión durante el periodo soviético (pág 1).

Leviathan (Andrey Zvyagintsev, 2014) le ayudó a identificar las malas prácticas institucionales y las comparó con las demás obras. Su análisis descriptivo ha ayudado a comprender los fenómenos políticos y religiosos en Rusia y a identificar representaciones sociales en un contexto cultural específico.

Emma Gribnau (2020) en su tesis *Chernukha in recent Russian cinema: an analysis of The Major (2013), The Fool (2014), Leviathan (2014), and Loveless (2017)* hace un análisis de tres películas rusas contemporáneas donde las asocia con el cine chernukha: que es una manifestación artística con tendencia naturalista, oscura y cínica que apareció por primera vez en el discurso político a finales de 1980. El autor analiza las películas para discutir si se sigue usando el chernukha para hacer una crítica al gobierno ruso. Para poder entender el término se

revisó el artículo Tales of grim: Seth Graham en el lado oscuro del cine ruso de Seth Graham, en el que cuenta cómo fue su primer encuentro con el cine chernukha: el término significa ennegrecimiento y su propósito era exponer la realidad social soviética como brutal y desesperanzadora. Según Graham, S. (2013) las películas chernukha se basan en características comunes: apartamentos sucios, patios llenos de basura, calles urbanas por la noche, bares de cerveza y fuera de las licencias, comisarías de policía, prisiones y hospitales (pág 1). Los distintos estilos que conforman al cine ruso, más allá del género, son usados para crear discursos que critican a la sociedad. De la misma forma, como en el artículo anterior, estas investigaciones dan cuenta de la importancia de las representaciones sociales y de las personas que las producen. En el artículo Russian *Leviathan*: Power, Landscape, Memory (2018) Vassilieva, J. se pone a analizar la estética de la película *Leviathan* (Andrey Zvyagintsev, 2014) bajo los estudios estéticos de Jacques Ranciere, filósofo y profesor de política y estética. Su investigación menciona que:

Las imágenes ponen en primer plano la inmensidad tanto del tiempo como del espacio (los planos en full, por ejemplo, que muestran un inmenso mar y un paisaje desierto) y por lo tanto, reduce la escala de la historia humana, haciendo que todo poder que surge de los humanos esté condicionado a su propio contexto. Vassilieva, J, (2018).

Como bien lo menciona al final de su artículo: este poder (humano) no es absoluto, se enfrenta a limitaciones temporales y espaciales que hacen que pierda significado, y finaliza diciendo que el potencial crítico del leviathan se encuentra en la dialéctica que conecta al sujeto humano, el cuerpo cinematográfico y al espacio que habita. Vassilieva, J, (2018)

También se han encontrado investigaciones que relacionan la película *Leviathan* (Andrey Zvyagintsev, 2014) con ensayos teológicos, todos ellos también permiten entender el análisis desde otra perspectiva y contribuyen a entender a la película con significados que muchas veces no vemos. Denys Kondyuk describe en su artículo Sensing and Longing for God in Andrey Zvyagintsev's *The Return* and *Leviathan* (2016) la representación que hace la película del

Kairos, un término que se usa para describir la experiencia del tiempo eucarístico y el llamado de Dios. También conocido como el dios tiempo, un tiempo en que los eventos que van teniendo las personas tienen un propósito. Kondyuk, D. (2016) afirma que los personajes de la película están sujetos a este tipo de poder y no pueden salir de ello (pág 2). Al mismo tiempo describe a las representaciones de los clérigos ortodoxos como idólatras que siguen sus propios intereses y no los de dios (Kondyuk, D., 2016, pág 2). Su interpretación viene desde una perspectiva religiosa evangelista, y aunque puede tener un sesgo ideológico, el análisis funciona para encontrar capas de significado que la película construye a partir de los símbolos religiosos. Por último, en el artículo de Bob Becking *Leviathan at the Movies: Andrey Zvyagintsev's Film in Biblical Perspective* (2018) hace un recorrido de las representaciones del leviatán desde un enfoque bíblico, nos muestra que cada representación guarda un mismo significado esencial, aunque esas representaciones sean diferentes una de la otra. También Becking, B. (2018) muestra que en el imaginario colectivo tiene una imagen completa del monstruo como un ser de destrucción y que esa imagen viene de la biblia, en el libro del apocalipsis (Pág. 2-3). El artículo ayuda a comprender cómo se forman los significados y a darnos una idea de cómo se usan para crear las representaciones. Al concluir el recorrido Becking, B. (2018) menciona que la larga vida del leviatán dura hasta el día de hoy porque este monstruo ofrece una oportunidad para dar palabras a miedos de nuestros tiempos y podrían ayudar a sobrellevar los problemas de la vida (pág 17).

Se verá más adelante la importancia y la pertinencia de conocer el tiempo y el contexto político que originó el estreno de *Leviathan* (Andrey Zvyagintsev, 2014), pues no sólo causó polémica por su primera lectura política, al final, guarda mucha más complejidad que va desde las representaciones sociales a la carga religiosa mostrada en distintos símbolos a lo largo de la película; puesto que nada está en cuadro gratuitamente y cuya construcción necesitó de un previo estudio de la situación, necesitamos preguntarnos ¿Cómo se construye la intertextualidad

en la puesta en escena en *Leviathan* (Andrey Zvyagintsev, 2014) para identificar los símbolos religiosos que forman parte de las representaciones sociales en este discurso cinematográfico?

1.3 Sobre Thomas Hobbes

Es necesario conocer a Thomas Hobbes y el alcance de su obra *Leviathan* para comprender la relación que tiene con la película *Leviathan* (Andrey Zvyagintsev, 2014), causa por la cual es pertinente la presente investigación.

Thomas Hobbes nació en Malmesbury, Reino Unido en 1588. Desde muy pequeño se dispuso a aprender distintas lenguas como el latín y el griego. Su vida estuvo centrada en los estudios y rápidamente se fue ubicando entre los pensadores más importantes del siglo XVII. Hernández Arias J.R. (2022) menciona que Thomas Hobbes contribuyó decisivamente a señalar cronológicamente los puntos de inflexión en la historia del pensamiento que marcan un antes y un después en la filosofía política (pág. 3). Las obras de Hobbes contribuyeron a transformar las ideas de los pensadores anteriores sobre la política renovando la visión del mundo moderno. Esto derivado de una vida de estudio y de un carácter firme. Su pensamiento riguroso y original siempre intentaba llegar a las últimas consecuencias, nunca se conformaba con una solución fácil o superficial, y se caracterizaba por una observación concienzuda de cuanto lo rodeaba (Hernández Arias J.R. 2022, pág. 4). Es por ello que tenía un pensamiento firme sobre la filosofía; él creía que la filosofía ha de ser una ciencia y su fin ha de ser práctico: el bien de los seres humanos. (Hernández Arias J.R. 2022, pág. 5). De esta manera, Hobbes no veía a la filosofía como una mera reflexión de la naturaleza, sino que buscaba en ella un medio para cambiar las perspectivas de la sociedad. Por ejemplo, Hernández Arias J.R. (2022) explica que la visión de Hobbes sobre el cometido de la ciencia lo convenció de que la guerra civil inglesa (1642-1651) se podría haber evitado si la filosofía moral y la ciencia política hubiesen progresado como lo habían hecho las ciencias naturales. (pág. 5). Fue precisamente, ese hecho histórico lo que motivó a Thomas Hobbes a plantearse preguntas que llevaran a una respuesta

que se pusiera en práctica, por consiguiente, su primer problema a resolver y por la cual dedicó casi toda su vida fue a encontrar una posible formación y conservación de un orden social y moral (Hernández Arias J.R. 2022, pág. 5). Este cuestionamiento lo llevaría a enfrentarse a quienes pretendían continuar con una visión conservadora de la política, por lo tanto, como lo dice Hernández Arias J.R. (2022):

Hobbes escribía en reacción a los acontecimientos, opiniones y doctrinas de su época: contra los papistas, contra los presbiterianos, contra los milenaristas contra los escolásticos, contra los partidarios del derecho común, contra las pretensiones del Parlamento, contra los partidarios de la constitución mixta. (pág. 6).

Es importante entender que en aquella época las personas basaban su fe en verdades que ellos consideraban absolutas, por lo tanto, eran defendidas incluso con la muerte. Era una época de guerras civiles confesionales en la cual muchos no dudaban en matar para defender verdades eternas o las más sagradas convicciones. (Hernández Arias J.R. 2022, pág. 6). En ese mundo, Thomas Hobbes mantenía firmes sus ideales, pero sus discursos iban encaminados a producir un cambio que no provocara disturbios. Su reto era desarrollar una argumentación lógica que disminuyera la repercusión explosiva de los principios morales y proporcionar una herramienta con la que mantener los conflictos por debajo del umbral de la lucha sangrienta. (Hernández Arias J.R. 2022, pág. 6). En gran parte de su trabajo se puede ver las ganas por generar un cambio de su época y al mismo tiempo se muestra a un Thomas Hobbes arrogante que gustaba hacer gala de sus propias palabras, Hernández Arias J.R. (2022) menciona que Hobbes amaba sus propias opiniones, como admitía, y creía que eran verdad, pero también hacía gala en sus polémicas de una insobornable búsqueda de los principios que determinan la existencia humana en este mundo (pág. 12).

Su obra más reconocida y al mismo tiempo más polémica y citada es *Leviathan*, en donde describe la conformación de un estado ideal. Para ello recurrió a las metáforas y referencias bíblicas, en las que apoyaba su visión del hombre y de la sociedad, por ejemplo, el leviatán,

como nombró a su libro, es recuperado del monstruo Leviatán de la biblia y como dice Hernández Arias J.R. (2022):

Se hace referencia al monstruo Leviatán como símbolo de un Estado distópico o totalitario... Pero, pese a que su empleo no carece de ambigüedad y sugiere un barniz metafórico y místico, adquiere un nuevo significado, gracias a la fuerza imaginativa del filósofo, sirven para describir con gran originalidad aspectos políticos, sociales y antropomórficos. (pág. 11).

De este modo Leviathan ha servido como una obra referente para políticos, historiadores y filósofos y al mismo tiempo ha nutrido teóricamente cuestiones que abarcan las ciencias sociales en general.

1.4 Leviathan

La obra de Thomas Hobbes, Leviathan, ha permitido a lo largo de los años una profunda reflexión sobre la política y la filosofía moderna. Sus pensamientos plasmados en Leviathan permiten distintos análisis y discusiones que siguen fomentando el debate. Para entender su importancia es necesario entender algunos conceptos e ideas que fueron concebidas dentro de la obra y que son consecuencia de otros pensamientos filosóficos y políticos de épocas pasadas. La principal característica de Leviathan de Thomas Hobbes es que establece el estado de naturaleza del hombre desde el inicio de su argumentación para describir el Estado. Piñeres Sus J. D. (2010) explica el planteamiento de Hobbes:

...la naturaleza ha hecho a los hombres iguales tanto en sus facultades corporales como espirituales, y si bien un hombre puede ser más fuerte de cuerpo o más sagaz de entendimiento que otro, cuando se considera en conjunto, la diferencia entre un hombre y otro no es tan importante (pág. 339)

Esta igualdad de condiciones motiva que todos los hombres deseen las cosas del otro o supongan que uno es más fuerte que el otro. Así, si dos hombres desean la misma cosa, y es

imposible que ambos disfruten de ella, se volverán enemigos y tratarán de aniquilarse y de someterse (Piñeres Sus J. D. 2010, pág. 340). Los hombres por esa igualdad de condiciones tratarán de alcanzar sus objetivos, pero Granda Arciniega D. (2021) sugiere que nadie puede reclamar para sí privilegio alguno con base en su naturaleza humana, ya que todos están en condiciones de hacer todo aquello que es propio de los seres humanos (pág 11). Es por ello que los hombres están siempre en una constante lucha entre ellos. Se trata, básicamente, de un estado de guerra de todos contra todos (Piñeres Sus J. D. 2010, pág. 341). Esta guerra constante se debe primordialmente a tres causas que se describen en Leviathan de Thomas Hobbes pero que Piñeres Sus J. D. (2010) retoma para aclararlo:

En primer lugar, se encuentra la competencia, causa que impulsa a los hombres a atacarse con el fin de lograr algún tipo de beneficio, la segunda causa es la desconfianza, utilizada básicamente para la defensa; la tercera causa impulsa a los hombres a la búsqueda de la reputación, con ella se recurre a la fuerza por motivos insignificantes como una palabra, una sonrisa, una opinión divergente y, en general, cualquier signo de subestimación (pág. 340-341)

Al mismo tiempo en que se da un estado de guerra, también se empiezan a crear mecanismos para la protección de la comunidad. De esta manera, en Levithan se describe la creación de un contrato social que posteriormente permitirá la creación del Estado.

El estado de naturaleza permite la condición de guerra, que se describe como una lucha entre todos contra todos, y el punto central para la creación de la armonía del hombre es la preservación. Así lo dice Thomas Hobbes al inicio del capítulo XVII de Levithan:

La causa final, meta o designio de los hombres (que aman naturalmente la libertad y el dominio sobre otros) al introducir entre ellos esa restricción de la vida en repúblicas es cuidar de su propia preservación y conseguir una vida más dichosa. (Escohotado A., 2018, pág. 138)

La preservación de la vida y la protección será, según Hobbes, el motivo por el cual los hombres llegan a un trato que conviene a los dos lados. En dicho pacto debe considerar primordial mantener un orden social;

El único modo de erigir un poder común capaz de defenderlos de la invasión extranjera y las injurias de unos a otros (asegurando así que, por su propia industria y por los frutos de la tierra, los hombres puedan alimentarse a sí mismos y vivir en el contento), es conferir todo su poder y fuerza a un hombre, o a una asamblea de hombres, que pueda reducir todas sus voluntades, por pluralidad de voces, a una voluntad. (Escohotado A., 2018, pág. 141).

En estas ideas principales de su obra, Thomas Hobbes empieza a describir la formación de un Estado ideal, por el que los hombres podrán vivir una vida plena y ordenada. Pero esta visión de Estado ha sido criticada y debatida a lo largo de los años, ya que para Hobbes los seres humanos necesitan a alguien que los gobierne. Así lo manifiesta Isidro H. Cisneros (2014):

Para Hobbes el mal constituye la razón lógica y fundamental que explica y determina el paso a la sociedad civil, y a una condición de comunidad colectiva políticamente ordenada. En el centro de esta idea de orden se encuentran, por un lado, el Estado y su soberanía total, y, por el otro, la teoría de la obediencia (pág. 139)

Para Hobbes los hombres sólo podrán llevarse en paz en el momento en que esa obediencia sea entregada al Estado, en que los hombres han abandonado sus voluntades. De esta manera, Hobbes describe al Estado mediante una representación que ayuda a visualizar el alcance de su poder:

.. la multitud así unida en una persona se llama REPÚBLICA, en latín CIVITAS. Ésta es la generación de ese gran LEVIATÁN o más bien (por hablar con mayor reverencia) de ese Dios Mortal a quien debemos, bajo el Dios Inmortal, nuestra paz y defensa. Pues mediante esta autoridad, concedida por cada individuo particular en la república, administra tanto poder y fuerza que por terror a ello resulta capacitado para formar las

voluntades de todos en el propósito de paz en casa y mutua ayuda contra los enemigos del exterior (Escohotado A., 2018, pág. 141 -141)

La referencia visual que Hobbes retoma de la biblia muestra la capacidad que debe tener el Estado para contrarrestar cualquier delito que se cometa o cualquier acción que se realice en contra de la sociedad. Su poder tendría que ser impenetrable y se aplica para todos en todo momento, una omnipresencia y omnipotencia cercana a la de un Dios, que contiene todas las voluntades de las personas que lo conforman:

... el Estado está representado por un cuerpo gigante cuyos integrantes son los ciudadanos. La libertad es un derecho de los ciudadanos, mientras que la autoridad es una delegación de la libertad de todos, jurídicamente fundada en un contrato social (Isidro H. Cisneros 2010, pág. 140).

Además, Hobbes nombra a los ciudadanos como súbditos que deberán entregar cuentas a un soberano que a su vez trabaja bajo las órdenes del Leviatán, en la que se califica de absoluta la obediencia que el súbdito debe profesar al soberano. Así es como la soberanía debe ser absoluta y su poder debe ser el mayor que se pueda concebir (Isidro H. Cisneros. 2010, pág.139). Es por eso, que este leviatán indestructible, conformado de hombres, es artificial, porque dentro de las descripciones que hace Hobbes lo compara como un enorme organismo que necesita de sistemas para su funcionamiento:

... se crea ese gran Leviatán que se llama una república o Estado y que no es sino un hombre artificial, aunque de estatura y fuerza superiores a las del natural, para cuya protección y defensa fue pensado. Allí la soberanía es un alma artificial que da fuerza y movimiento al cuerpo entero; los magistrados y otros funcionarios de judicatura y ejecución son las articulaciones; la recompensa y el castigo hacen las funciones de los nervios en el cuerpo natural, anudando al trono de la soberanía cada articulación y cada miembro, de tal manera que todos sean movidos a realizar su tarea; la opulencia y las riquezas de todos los miembros particulares son la fuerza; la *salus populi* (la seguridad

del pueblo), sus negocios; los consejeros, gracias a los cuales le son sugeridas todas cuantas cosas precisa saber, son la memoria; la equidad y las leyes son una razón y una voluntad artificial; la concordia, salud; la sedición, enfermedad, y la guerra civil, muerte. (Escohotado A., 2018, pág. 9).

De esta manera, no sólo nace una de las representaciones más imponentes para describir al Estado, sino que permite presentar al orden político como una construcción integralmente humana, es decir, artificial, y elaborada de acuerdo con los rigurosos criterios de la razón (pág. 139). Por lo tanto, la imagen del leviatán ha estado en el imaginario colectivo, desde las descripciones bíblicas de un monstruo malvado hasta el Leviathan de Hobbes, cuya metáfora funciona para describir las características de aquel Estado omnipotente.

Leviathan (Thomas Hobbes, 1651) ha permitido que académicos e investigadores sociales pongan en debate cuestiones sociales, políticas y filosóficas, donde retoman la obra como referente para numerosas investigaciones, como Norberto Bobbio quien dentro de su libro *Thomas Hobbes and the Natural Law Tradition* (1993) recopila una serie de ensayos con ideas de Hobbes para plantear las relaciones de la política moderna en el mundo. De la misma forma, existen numerosos ensayos que permiten que los estudios sobre asuntos sociales y políticos continúen generando teoría en las ciencias sociales.

Capítulo 2. Desarrollo y perspectiva teórica.

Se hará un recorrido por los estudios narratológicos en cine y literatura para conocer cuáles son los elementos que deben intervenir para que una obra cinematográfica llegue a ser narrativa. Se revisará a Jesús Camarero para conocer su perspectiva teórica sobre intertextualidad y poder identificar los tipos de relaciones intertextuales que una obra puede contener. Después se revisará a Charles Peirce para comprender los conceptos de signo, símbolo, ícono e índice, los

cuales son elementales para poder identificar los símbolos religiosos mostrados en la película *Leviathan* (Andrey Zvyagintsev, 2014). Finalmente se hablará del lenguaje cinematográfico desde la perspectiva teórica de Marcel Martin, que permitirá comprender qué elementos intervienen y cómo se articulan para la creación de una obra cinematográfica.

2.1. ¿Cómo se llega al relato?

En su libro *Cine y literatura: Mostración y narración* (2009) André G. hace un estudio sobre las características que problematizan el que una obra cinematográfica tuviera el título de relato. Antes de llegar a establecer las características y las condiciones que debe tener una película (o el cine como arte en general) para ser nombrado como relato, se debe recordar que el cine nace como un espectáculo, cuyo único fin era entretener; no tenía intenciones de contar una historia y su única pretensión era mostrar una parte de la realidad que se registraba y se proyectaba por un lente, que en los primeros años, con la invención del cinematógrafo de los hermanos Lumiere, sirvieron para realizar ambas tareas. Su condición de contar y de narrar viene desde su naturaleza como máquina de registro de la realidad (G. André, 2011, 62), la cual ayuda a enfatizar los elementos u objetos de su interés, es a partir de entonces, que un ojo (no humano) sino artificial interviene para discriminar parte de la realidad y sólo mostrar lo que para éste es importante. Pero antes de llegar al cine, se debe preguntar primero ¿qué es un relato? ¿Qué se le debe exigir a un texto para poder considerarlo como narrativo? Para André Gaudreault existen dos posturas que permiten identificar cuándo un texto presenta narración: la primera la retoma de Tzvetta Torodov, explicando que un relato existe cuando hay una relación de sucesión entre unidades en relación de la transformación (G. André, 2011, pág. 64) y donde se establece que se necesita de un narrador que sea el encargado de relatar la historia a un receptor. Es decir que el principal elemento para establecer un relato es que cuente con un narrador; la cual se define, como lo hizo Platón en su tiempo como diégesis; relato de un narrador (G. André., 2011, pág. 65) y no una simple mimesis que equivaldría a la imitación de la realidad: una representación.

Para entender la primera afirmación, que es la que interesa para la argumentación de la presente investigación, se requiere explicar el concepto de la *secuencia narrativa mínima*, término que adjudica Gaudreault para esclarecer que toda obra, mientras proporcione información sobre cualquier tema podría ser considerado un relato (G. André., 2011, pág. 64). Si es cierta esta afirmación, cada obra cinematográfica por el simple hecho de registrar una parte de la realidad ya es considerada un relato; sin embargo, Gaudreault propone otro concepto que ayuda a definir de mejor forma las características que proporcionan el título de relato y complejizan la primera definición de Torodov. En la primera postura que Gaudreault (2011) califica de minimalista sólo interviene una condición para que un texto sea relato, y es que ese texto tenga una o más transformaciones, y sólo eso (pág. 65). No implica cómo o qué tipo de transformación, mientras haya en la imagen que se ve o en la obra que se lee algo que motive el cambio de los objetos o entidades, ya puede ser considerada como narrativa. Pero las exigencias de la segunda postura establecen mínimo dos transformaciones:

La primera es que se dé una perturbación de la situación dada y la segunda es el establecimiento de una situación nueva (que puede ser la situación final) en la que ya se superaron las peripecias de la situación inicial. (G. André., 2011, pág. 65).

Si se retoma una pequeña parte de una película completa, está por definición ya sería en potencia un relato, pero hasta ahí no puede hasta ese momento ser considerada completamente relato; sigue siendo, como se mencionó anteriormente, una secuencia narrativa mínima. Para que se cree el relato se necesita una serie de secuencias que construyan el relato, pero más allá de afirmar que la narración se da en la forma en cómo se transforman los personajes o las situaciones dentro de la obra, Gaudreault (2011) menciona que, por ejemplo para Gérard Genette (teórico de la narratología) reserva la denominación de relato al texto dado por un narrador que se dirige, por medio de la lengua (hablada o escrita), a los posibles narratarios (2011, pág. 65.). Así tanto para Genette como para Torodov el cine no presenta narración, no

relata, sino que muestra. Las acciones, los personajes, los objetos, los colores, son sólo representaciones en la pantalla. De esta forma se establece que para que exista un relato primero debe haber un narrador que cuente lo que se está viendo y segundo, que presente las dos condiciones: una sucesión (puede ser de la secuencia narrativa mínima) y que en esa sucesión exista una transformación; que vaya de un estado inicial o un estado final, producto de una perturbación. Para la secuencia narrativa mínima, la cual ya se estableció como aquella parte que muestra información y que presenta las dos características básicas que conforman el relato, se le agrega además, dos enunciados que mantienen el concepto útil a la hora de implementarlo en las obras cinematográficas y ayudan a esclarecer qué llega a ser un relato completo y cómo las unidades básicas que en potencia son relatos construyen una obra narrativa, en la que las dos condiciones (sucesión y transformación) existen de manera complementaria con el soporte en que se cuenta. Aquí ya se establece una relación entre con qué se relató, cómo se cuenta y quién cuenta, a quien Gaudreault nombra instancias narrativas (2011, pág 73) y cómo mediante la importancia del medio por el cual se cuenta la historia o las acciones en el texto, se logra a un relato auténtico. Para ello Gaudreault (2011), parece preocuparse y optar con la narratología de la expresión (o el discurso constante) cuyo máximo representante es Gerard Genette, en que se establece que la información del texto o de lo que se dice en el texto está o no relacionada con el medio en que se creó (pág. 71). Es decir, no importa cómo se sabe que el chico de ojos de color azul tiene los ojos azules, la forma literal y textual en el que aparece en el texto supone su revelación; de esta forma surgen otras dos condiciones que se confrontan para analizar si un plano (relacionando la secuencia narrativa mínima con un plano cinematográfico) es narrativo, y cuyo estudio implica, sí o no, el medio en que se construye la comunicación narrativa. Se dan de la siguiente forma:

La extrínseca; la cual se refiere a exclusivamente a los contenidos narrativos, independientemente de la materia de la expresión (discurso constante) por la cual (o los

cuales) es comunicado el relato en cuestión y la intrínseca: que se refiere como una facultad que se relaciona directamente con la materia de expresión, de las cuales pueden llegar a ser intrínsecamente narrativas (G. André, 2011, pág. 73).

La intrínseca estudia el relato junto a la forma en que se crea; depende el medio en que se relata; en el caso de una película sería la cámara, la iluminación, todo el apartado técnico con el que se construye la obra cinematográfica. Gaudreault (2011) menciona que:

...el cine no tenga la narratividad bien atornillada al cuerpo, y que el enunciado cinematográfico, a menos que se niegue a sí mismo, sólo de modo muy difícilmente y de modo excepcional se puede sustraer el orden de lo narrativo. En ese momento, al menos, para el cine, ya se estaría hablando de narración cinematográfica o relato cinematográfico (pág. 76).

Y que, si quisiéramos nombrar a un plano de cine como registro de la realidad, se nombraría como enunciado narrativo, puesto que por definición cualquier plano presenta una serie (sucesión) de imágenes en movimiento (transformación) (G. André, 2011, pág. 76). Para esta última (la transformación) se establecen dos categorías que definen finalmente si un texto es relato o no; en dos fotografías, ejemplifica Gaudreault (2011):

juntas una de otra se debe observar las siguientes condiciones: a) no deben ser completamente parecidas. Si son completamente iguales está ausente la narración y b) no deben ser completamente diferentes, es necesario que el sujeto de la transformación tenga asegurada cierta permanencia, de otra forma la narratividad no logra manifestarse (pág. 76).

Es la transformación lo que condiciona al texto a que llegue ser relato, por definición se podría decir que el retrato es la articulación de la transformación de las situaciones dadas, en cual,

como menciona Gaudreault (2011) , siempre implica la sucesión (pág. 76). Entendiendo el camino que se ha llevado en que una obra cinematográfica sea considerada relato, hay que continuar añadiendo otras características que sostendrán la definición y permiten desglosar a un texto fílmico. Se continuará analizando junto con el corpus de los niveles narrativos, en que se dividirá la película por planos: se tendrá que hacer una revisión de los conceptos planteados y postular si los elementos de la puesta en escena en cada plano presentan narración, o si en cada caso, si los símbolos funcionan para narrar.

Hasta el momento se ha hablado de las características que debe tener un texto para ser considerado un relato. De forma general se tienen dos condiciones que irán cambiando según el estudio que se quiera para cada obra; la primera característica es la transformación, en dicha transformación los sujetos deben presentar cambios, de un estado a otro, pero sin cambiar completamente para conservar su integridad, la segunda es la sucesión de dichas transformaciones, el conjunto de ellas lleva a un relato en potencia a ser considerado un relato completo. Bajo estas características los niveles narrativos permitirán estructurar la forma en que una obra cinematográfica puede ser analizada para considerarla un relato. Vinculando la condición de narratividad intrínseca, para Gaudreault (2011) existen dos niveles de relato:

El primero de esos niveles narrativos corresponde a un microrelato que cada plano, como enunciado fotográfico, comunica y se constituye a un segundo nivel comunicativo, superior, que nace de la yuxtaposición de los microrrelatos comunicados por cada plano (pág. 78).

Al integrar cada plano en una secuencia, que deriva del montaje, permiten darle un sentido al texto, a su vez permite encontrar un narrador. La sucesión de los planos que conforman una obra vislumbra un relato completo, que bajo las características de Tóдоров y de Genette ya no solo muestran, sino que narran: se da el relato cinematográfico. Esta cadena que se da de forma

natural ante el montaje, conforma y ata los distintos signos que en el relato completo se imponen mientras se va construyendo. En los dos niveles se codifican signos y símbolos que es necesario analizarlos en la puesta en escena y entender el sentido en que se imponen. Así como es importante la unión entre los códigos en cada plano (o microrrelato), es necesario entender cómo esos símbolos interfieren en el relato para darle un sentido adicional. Ese sentido adicional es la primera parte para entender el vínculo y la relación que se se construye entre la película *Leviathan* (Andrey Zvyagintsev, 2014) y otras obras como el *Leviathan* (1658) de Thomas Hobbes y el libro de Job del Antiguo Testamento: la intertextualidad. Para hablar de la intertextualidad es necesario hacer un recorrido de los tipos de intertextualidad que existen y cómo estas se construyen en la puesta en escena de un texto fílmico.

2. 2 La intertextualidad.

Hablar de la intertextualidad ayudará a entender las relaciones que existen entre distintas obras. La intertextualidad, como la mayoría de los conceptos empleados, tiene su origen en la literatura y su intervención para el análisis cinematográfico permite entender estructuras de significado que se construyen en todas las obras artísticas. Jesús Camarero (2008) menciona a la intertextualidad como una gran biblioteca, y los fondos contenidos en ella, el tesoro acumulado de miles de obras. A esas relaciones entre textos se le denomina intertextualidad (pág. 23). Aquella gran biblioteca a la que se refiere Camarero es la obra misma en la que se encuentran historias, temas y personajes parecidos o similares que remiten a otras obras. Toda obra toma prestado algo de otra, de ahí que ninguna sea original del todo. Esta definición de intertextualidad sigue siendo, para la mayoría de los teóricos de la lingüística, polisémica e inestable (Camarero, 2008, pág. 26). Es por ello que muchos se han preguntado ¿se debe estudiar la intertextualidad como un objeto (la gran biblioteca) o como proceso en el que se produce el conocimiento? De esta forma, según Camarero (2008) el intento de definición de

intertextualidad implica una tensión - casi paradigmática- entre su consideración como proceso u objeto, por un lado, o como fenómeno de escritura o efecto de lectura, por otro lado (pág. 24). De ahí que se pueda estudiar la intertextualidad a partir del hecho literario, es decir en la producción de la obra, o a partir del receptor, quien es el que encuentra tantas referencias en el texto.

Todo texto es dialógico; dialoga con otros textos, con otras épocas y otras ideas. Este diálogo y otras propuestas fueron mencionadas por el teórico Mijaíl Bajtín (1989) en muchos de sus textos, que postulan que toda comunicación humana es dialógica, es decir, que toda palabra articulada es una contribución al diálogo en curso. Cada palabra refleja lo que ha habido antes de ella, y se modela con antelación dependiendo de cómo será recibida. (Hunt, Marland, Rawle, 2011, pág. 70). Este postulado de la comunicación humana es recuperado más adelante por Julia Kristeva, quien introduce el término de intertextualidad por primera vez a finales de 1960 en su artículo La palabra, el diálogo y la novela. En él menciona que, a partir de un modelo de Bajtín, en el que se reemplaza el tratamiento estadístico de los textos por un modelo en el que la estructura literaria no está, sino que se elabora en relación a otra estructura., (Kristeva. J. 1969, pág 188) podemos hablar de la palabra literaria (no como un punto fijo) sino como un cruce de superficies textuales; un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (del personaje), del contexto cultural anterior o actual (Kristeva. J. 1969, pág 188). Esta aportación de Kristeva es retomada por Roland Barthes (1968) en su artículo Teoría del texto para la Encyclopaedia Universalis y en su libro El placer del texto (1973) . Barthes concuerda con Kristeva al definir la intertextualidad como un fenómeno de imitación y filiación, y es sobre todo un movimiento esencial de la escritura, un movimiento de transposición de enunciados anteriores y contemporáneos (Camarero, 2008, pág. 29). Para Barthes, todo texto está interconectado con otro, y según él, es imposible vivir fuera del texto infinito, porque cualquier

otro texto tiene ya un precedente anterior (cultural). (Camarero, 2008, pág. 29). Por lo tanto, el cine (como cualquier otro texto) es dialógico; el cine engendra cine.

Aunque el origen del concepto de intertextualidad se encuentra en la obra de Bajtín, sobre todo en la noción de dialogismo, distintos teóricos, como la nombrada Julia Kristeva, han aportado distintas posturas teóricas. Todas ellas ayudan a poner la base teórica de conceptualización de la intertextualidad. Hoy en día, según Camarero (2008) se siguen produciendo otros conceptos teóricos, y aun con la base teórica definida, algunos autores se han interesado sobre todo en delimitar la tipología básica o general de la intertextualidad, para conceptualizar adecuadamente el alcance y la funcionalidad del fenómeno. (pág. 29). La tipología se enmarca en distintos términos y categorías que se desglosan para complementar la definición principal, y cada autor determina su función a cómo está escrita la relación y su lectura. Camarero (2008) menciona que la intertextualidad se podría resumir en una doble tipología general: la intertextualidad “extensa” (actividad verbal como huella, cruce de textos) y “restringidos”, en la que especifica: escritura/lectura con fragmentos textuales insertos en otro nuevo texto, citas, préstamos, alusiones, transformaciones, etc. (pág. 34). Cada autor alude a los mismos tipos de intertextualidad o puede agregar o quitar algunos. Aunque existe una gran variedad tipológica de las relaciones intertextuales en todas ellas se denota el juego que remite siempre a la gran biblioteca y a la enunciación que permite ver la inserción de una escritura y de una lectura unidas o fusionadas en un solo texto (Camarero. J. 2008, pág. 34). Y aunque todos los términos remiten al conjunto de referencias culturales que cada autor y lector tiene, es importante conocer y revisar los tipos de intertextualidad más importantes; cada uno de ellos presenta una serie de características específicas que ayudan a esclarecer la estructura de las relaciones entre textos.

2.2.1. Tipos de intertextualidad.

Jesús Camarero menciona a Genette como el teórico que establece las bases para distinguir las relaciones intertextuales. Según Camarero (2008) Genette distingue las relaciones en a) “de copresencia”, “explícita” (cita, referencia) o “implícita” (plagio, alusión), y b) de “derivación” por “transformación” (parodia) o por “imitación” (pastiche) (pág.34). El primer grupo, como bien se menciona, es de copresencia, que consiste en inscribir la presencia de un texto anterior en el texto más reciente (Camarero, J. 2008, pág. 35) y aunque en los tres últimos también se logra distinguir la presencia de otros textos, es en la cita donde se hace evidente la presencia de un texto inserto en otro texto moderno. En los otros tres se trabaja en un ámbito de lectura calculadamente ambiguo, donde el lector debe resolver la comprensión y la interpretación con su propia competencia textual y cultural (Camarero, J. 2008, pág. 35). A continuación, se hará una breve descripción de los principales tipos de intertextualidad.

La *cita* es el nivel más literal de intertextualidad, gracias al uso de códigos tipográficos claros como las comillas, las letras en negritas, el sangrado y la cursiva, ayudan a visualizar el texto dentro del otro. (Camarero, J. 2008, pág. 35). Estos códigos tipográficos, no solo sirven para vislumbrar los textos insertos en el texto moderno, sino que ayudan a identificar la fuente principal del que toma prestados sus argumentos. Estos, menciona Camarero (2008) se convierten de algún modo en un código de identidad específica dentro del conjunto de juegos intertextuales (pág. 35) Sin ellos se caería en otro tipo de intertextualidad: el plagio, en el cual se oculta su origen y en ningún momento se enuncia la fuente principal.

La referencia es muy parecida a la cita, sin embargo, Camarero J. (2018) menciona que en ella no se reproduce el texto referenciado (pág. 5) Es decir, no se ve ninguna oración o frase escrita, sólo se menciona la intertextualidad en diálogos, acciones de los personajes, objetos y en el caso de una obra cinematográfica en los movimientos de cámara o en la música.

El plagio es una cita en la que no se menciona el origen del texto escogido. Camarero, J. (2018) puntualiza que, si la cita pone de manifiesto el respeto de la propiedad en el marco de la circulación de las ideas, por el contrario, el plagio constituye un fraude o malversación condenable moral y jurídicamente. El plagio no usa elementos que identifiquen su relación con otra obra, ni su mención; se puede decir que es una copia literal de la obra misma.

La alusión es la menos explícita, es más sutil, no rompe la continuidad del texto y puede implicar un cierto grado de ludismo. (Camarero, J. 2018, pág. 5). En ella tiene que intervenir el conocimiento y las referencias del lector o de quien vea la obra para poder identificar la relación. Según Camarero, J. (2018) la alusión transporta al lector a un orden análogo de cosas mediante una relación indirecta a un texto conocido o común dentro de un determinado espacio cultural (pág. 5).

La parodia toma al texto original y lo reescribe para modificar su discurso, Jesús Camarero (2018) la describe como la transformación de un texto cuyo tema es modificado conservando su estilo (pág. 5).

El pastiche es parecido a la parodia, sin embargo, este se diferencia en que no deforma el contenido de la obra; le es indiferente, sino que imita sólo el estilo del autor. Según Jesús Camarero (2018) cuando un texto es calificado peyorativamente como pastiche se quiere decir que prima la imitación sobre la invención y que reproduce un texto anterior sin superarlo (pág. 5-6). Hay muchas obras que presentan pastiche, tratando de homenajear la forma estilística de otro autor.

El lema, nos dice Jesús Camarero (2018) se coloca al inicio de un texto como una frase, la cual comúnmente es dicha o mencionada por una autoridad reconocida, que se relaciona e interactúa con el texto receptor, de modo que se convierta en una invitación a la comprensión, a la

interpretación y a la relectura. pág. 6). En una película, por ejemplo, se puede encontrar una frase al inicio, que nos permita inferir su premisa.

El collage, parecido a la parodia, según Jesús Camarero (2018) es un texto que recoge elementos de textos anteriores con el fin de elaborar un nuevo texto en el que se trasluce, en forma de disonancia o ruptura, el origen combinatorio de la nueva creación con una cierta intención (pág. 6). Es una mezcla de otros textos que aparecen literales o son mencionados para reformular una nueva historia o discurso.

La paráfrasis intenta describir el tema de un texto para su mayor comprensión, en ella hay una repetición de información que no distorsiona o modifica el texto original. El desarrollo explicativo de un texto para hacerlo más accesible. (Camarero. J. 2018, pág. 6).

Se deben de considerar dos dimensiones adicionales a la intertextualidad general. Jesús Camarero (2018) menciona primero a la intratextualidad, que se produce cuando el proceso intertextual opera sobre textos del mismo autor, dando así continuidad textual a la obra y coherencia al conjunto textual (pág. 6). Sucede cuando una obra nos remite a otra obra del mismo autor, ya sea para referir una idea, un personaje o una acción. La segunda es la intertextualidad exoliteraria que representa un fenómeno de hibridación textual mediante el cual se añaden al texto otros textos de forma y sentido un tanto cerrados... son incorporaciones de objetos de la realidad externa (Camarero. J. 2018, pág. 6-7). Pueden ser imágenes, documentos informativos, datos estadísticos que funcionan como referencia para la obra.

Los tipos de intertextualidad son una guía que nos permite identificar las relaciones intertextuales que existen entre textos y conocerlos ayudará a seleccionar las imágenes en la película *Leviathan* (Andrey Zvyagintsev, 2014) para analizar su puesta en escena y entender cómo se construyen las relaciones intertextuales.

2.3. Los signos

La teoría propuesta por Charles Peirce sobre semiótica tiene la intención de aclarar los conceptos de la significación para el ámbito práctico, para fines de este proyecto se retomarán los principales conceptos como signo, ícono, índice y símbolo. Este último será explorado más adelante para el análisis intertextual de la película *Leviatán*, el cual permitirá entender la importancia de los símbolos religiosos para después descubrir las distintas relaciones con los otros textos.

Pierce C. (1974) menciona que el primer paso para entender el estudio de los signos es la observación de los signos, en ella se da un proceso llamado abstracción, en el cual se hacen aseveraciones relacionadas con la experiencia (pág. 21) Ese proceso que Pierce C. (1974) llama observación abstractiva permite a las personas hacerse preguntas que van más allá de la conciencia de lo real y para responder esas preguntas las personas según Peirce C. (1974)

Hacen en su imaginación una especie de diagrama esquemático, o bosquejo de sí mismos; consideran, dentro del estado de cosas hipotéticas, qué modificaciones habría que hacer a ese cuadro, y luego lo examina; esto es, observa lo que ha imaginado, para ver si es posible discernir ahí el mismo ardiente deseo (pág. 21)

Por lo tanto, el estudio de los signos permite, como cualquier otra ciencia positiva, descubrir lo que debe ser y no meramente lo que es en el mundo real (pág. 21)

El signo para Pierce C. (1974) quien también le llama representamen, es aquello que está en lugar de su objeto; no en todos los aspectos, sino sólo con referencia a una suerte de idea (pág. 22). Es decir que el signo viene a sustituir a una idea o a varias ideas según sea lo que se esté intentando interpretar y al mismo tiempo viene a sustituir a un objeto. Pierce C. (1974) explica:

“Idea” debe entenderse aquí en cierto sentido platónico, muy familiar en el habla cotidiana; quiero decir, en el mismo sentido en que decimos que un hombre capta la idea de otro hombre, en que decimos que cuando un hombre recuerda lo que estaba pensando anteriormente, recuerda la misma idea, y en que, cuando el hombre continúa pensando en algo, aun cuando sea por un décimo de segundo, en la medida en que el pensamiento concuerda consigo mismo durante ese lapso, o sea, continúa teniendo un contenido similar, es "la misma idea", y no es, en cada instante del intervalo, una idea nueva. (pág. 22)

El signo sustituye a un objeto y ese objeto se relaciona a una o varias ideas, consecuencias de un proceso de imaginación e interpretación. Pero también puede ocurrir que un signo pueda tener más de un objeto, es decir que el signo sustituye a un conjunto de objetos. Pierce C. (1974) menciona que, puede considerarse que el conjunto de objetos constituye un único objeto complejo. (pág. 23). De esta manera, un signo puede representar al mismo tiempo distintos objetos relacionados a distintas ideas, en consecuencia, el signo debe ser entendido como una suerte de emanación de su objeto. (pág. 24). Es decir, no es el objeto en sí, sino más bien una representación de lo que el objeto significa para un conjunto de personas y a su vez ese significado debe entenderse como un conjunto de ideas que permiten entender el sentido del signo. Por lo tanto, como menciona Pierce C. (1974) el signo puede solamente representar al objeto y aludir a él. No puede dar conocimiento o reconocimiento del objeto, por eso es importante entender que el objeto es aquello acerca de lo cual el signo presupone un conocimiento para que sea posible proveer alguna información adicional sobre el mismo (Pierce C. 1974, pág. 24).

En conclusión, el signo es cualquier cosa que determina a otra cosa (su interpretante) a referirse a un objeto al cual ella también se refiere (su objeto) de la misma manera, deviniendo el interpretante a su vez un signo, y así sucesivamente ad infinitum. (pág. 59).

2.3.1 Ícono, índice y símbolo.

El signo desde el objeto se divide en tres tipos: ícono, índice y símbolo. Existen diferencias marcadas para cada uno y es necesario entender su funcionamiento.

2. 3. 2. Ícono.

Un ícono es un signo que se refiere al objeto al que denota meramente en virtud de caracteres que le son propios, y que posee igualmente exista o no exista tal objeto. (Pierce C. 1974, pág. 30). Es decir que el ícono es una representación que guarda similitudes y cualidades formales del objeto que provocan una imagen relacionada al objeto sin que se refiera a él específicamente. Pierce C. (1974) explica que:

El ícono no tiene conexión dinámica con el objeto que representa; simplemente acontece con él que sus cualidades se asemejan a las de ese objeto, y excitan sensaciones análogas en la mente para la cual él es una semejanza. Pero, en realidad, está desconectado de ellos. (pág. 58).

De esta manera, el dibujo de un sobre sellado es un ícono de una carta, el dibujo del planeta Tierra es un ícono del planeta Tierra, así como las fotografías y las pinturas también pueden ser un ícono. En esencia, Pierce C. (1974) concluye que un ícono puede representar a su objeto predominantemente por su similitud con prescindencia de su modo de ser y que una gran propiedad del ícono es que, mediante su observación directa, pueden descubrirse propiedades de su objeto (pág. 47).

2. 3. 3 Índice

El índice está relacionado físicamente con el objeto, pero no llega a establecerse como una sustitución del objeto mismo, sino más bien se convierte en una sugerencia de lo que el objeto representa. Pierce C. 1974 menciona que el índice está conectado físicamente con su objeto;

ambos constituyen un par orgánico, pero la mente interpretante nada tiene que hacer con esta conexión, salvo tomar nota de ella después que ha sido establecida (pág. 58.). Para tomar nota de esa conexión, como dice Pierce C. (1974), es necesario articularlo entre dos partes de una experiencia (pág. 50). Es decir que hace falta crear una conexión entre el índice con una experiencia previa personal o el conocimiento de un objeto en consenso. De esta manera, se puede decir que los gritos de una persona es un índice en cuanto eso indica peligro o ayuda, las nubes grises es un índice de que se aproxima una torrencial lluvia, las luces rojas de las direccionales de un auto es un índice de que va a dar vuelta y de la misma forma hay objetos que son índices por sí mismos, como el reloj que indica la hora o los termómetros que indican la temperatura corporal. Además, el índice presenta una cualidad que lo diferencia de los otros dos signos, como menciona Pierce C. (1974) un índice es un signo que perdería al instante el carácter que hace de él un signo si su objeto fuera suprimido, pero que no perdería tal carácter si no hubiera interpretante (pág. 59). Por consiguiente, lo más importante para el signo es la existencia del objeto y su conexión con él. Pierce C. (1974) lo explica claramente:

Tal es, por ejemplo, un pedazo de tierra que muestra el agujero de una bala como signo de un disparo; porque sin el disparo no habría habido agujero; pero hay un agujero ahí, independientemente de que a alguien se le ocurra o no atribuirlo a un disparo (pág. 59).

El índice es uno de los signos más complejos por sus características, pero al mismo tiempo uno de los más usados en la práctica de investigación, de igual forma el símbolo es, quizá el más importante de los dos y del que se hablará a continuación.

2. 3. 4 Símbolo

El símbolo es un tipo de signo que está íntimamente ligado con el interpretante. Pierce C. (1974) menciona que:

Un símbolo es un signo que perdería el carácter que lo convierte en un signo si no hubiera interpretante. Es tal cualquier emisión de habla que significa lo que significa sólo en virtud de poder ser entendida como poseedora de esa determinada significación. (pág. 59).

Este tipo de signo necesita que la persona que lo vea o lo use pueda interpretar la información que emana de él, y para interpretar esa información hace falta que la persona conozca el consenso de lo que ese objeto significa. Para entender la definición Pierce C. (1974) explica que:

Cualquier palabra común, tal como "dar", "pájaro", "matrimonio", puede constituir un ejemplo de símbolo. Es aplicable a cualquier cosa que pueda realizar la idea conectada con la palabra; pero, en sí misma, no identifica esas cosas. No nos muestra al pájaro de que se trata, no encarna delante de nuestros ojos el acto de dar o el de contraer matrimonio, pero implica que somos capaces de imaginar esas cosas y que hemos asociado las respectivas palabras con ellas (pág. 57- 58)

Es por eso que la sustitución que este signo realiza del objeto va a depender de lo que el intérprete entienda por ese signo, más no que el signo sea una representación directa del objeto, como sí lo es el ícono, de esta manera, por ejemplo, un dibujo de una balanza puede significar justicia, el dibujo de una calavera puede significar muerte o un determinado color (como el blanco) puede significar "paz". La complejidad del símbolo radica en que una vez que ha nacido, se difunde entre la gente. A través del uso y de la experiencia, su significado crece (Pierce C. 1974 pág. 58). Por ese motivo un símbolo puede representar a varios objetos o varios sentidos del mismo objeto, como lo menciona Pierce C. (1974) Cada símbolo es, en su origen, o bien una imagen de la idea significada, o bien una reminiscencia de algún acontecimiento, persona o cosa individuales, relacionados con su significado, o bien una metáfora (pág. 16). De

esta manera, el símbolo, a diferencia del ícono y del índice que están estrechamente ligados a los objetos, es un signo que va más allá de lo evidente, así como lo menciona Pierce C. (1974):

Es un signo que está constituido como signo mera o fundamentalmente por el hecho de que es usado y entendido como tal, sea el hábito natural o nacido por convención, y con prescindencia de los motivos que originalmente llevaron a su selección. (pág. 62)

Por esta función del símbolo, que representa varios significados de un mismo objeto o que representa a más de un objeto que están ocultos, es necesario relacionarlo a la imagen, ya que en ella se pueden construir numerosos significados. Esto permitirá que los símbolos religiosos que se encuentren en la película *Leviathan* (Andrey Zvyagintsev, 2014) ayuden a descifrar relaciones intertextuales con el texto de Thomas Hobbes y algunos pasajes bíblicos.

2.4 El lenguaje cinematográfico.

El lenguaje cinematográfico construye una nueva forma de comunicación, en la que las personas pueden entender ideas, conceptos y sentimientos a través de la imagen. Para ello se debe entender primero qué es la imagen para después ir aprendiendo sobre lo que nos dice Martin, M (2002) sobre la función de la cámara como agente activo de registro de la realidad material y de la creación de la realidad cinematográfica (pág. 36).

Según Martin, M. (2002) la imagen constituye el elemento básico del lenguaje cinematográfico (pág. 26). A partir de ella se puede registrar y proyectar variadas representaciones de la realidad, para ello se necesita de un aparato técnico que permita registrar la realidad y proyectar esa imagen resultante, pero en medio de ese proceso se encuentra una persona encargada de determinar qué es lo que se va a registrar, es por eso que para Martin, M. (2002) la génesis de la imagen está caracterizada por una profunda ambivalencia: es el producto de la actividad

automática del aparato técnico capaz de reproducir con exactitud y objetividad la realidad que se presenta pero al mismo tiempo depende del sentido preciso que quiera darle el realizador (pág 26). Por lo tanto la creación de la imagen siempre será el resultado de la discriminación consiente de otra parte de la realidad. Para Martin, M. (2002) la imagen es un dato cuya existencia se sitúa en varios niveles de la realidad (pág. 26), pues su complejidad radica en entender que la imagen cinematográfica es la sustitución exacta y total de todo aquello que se le presenta a la cámara, por lo tanto la grabación que ésta realiza de la realidad es, por definición, una percepción objetiva (, pág. 26). Quiere decir que si bien la imagen fílmica no es una reproducción fidedigna de la realidad si está dotada de todas las apariencias (o casi todas) de la realidad.

Como se ha dicho anteriormente la cámara es el agente principal de registro de la realidad y por lo tanto también es el principal agente para reproducir la realidad de manera objetiva y específica, ahí es donde radica su principal diferencia con otros lenguajes, más específicamente con el de las palabras. Martin, M. 2002 menciona que la imagen tiene una significación precisa y limitada: el cine nunca nos muestra "la casa" o "el árbol", sino "tal casa" en particular y "tal árbol" determinado (pág. 28). Con este ejemplo, Martin, M. 2002, sugiere que el lenguaje cinematográfico llega a ser más abstracto y permite dotar a las imágenes de diferentes significados (pág. 28) que las personas las asocian con su estado de ánimo, sus vivencias personales, ideas o pensamientos, como bien dice Martin, M. 2002 cualquier imagen es más o menos simbólica: tal hombre, en la pantalla, puede representar fácilmente a toda la humanidad. Pero en especial porque la generalización se opera en la conciencia del espectador, a quien el choque de imágenes entre sí sugiere las ideas con una fuerza singular y una precisión perfecta: es lo que se llama montaje ideológico (pág. 28). Pero antes de llegar al montaje ideológico primero se debe comprender que la imagen depende de otros elementos para convertirse en un lenguaje y para ello es necesario hablar de los encuadres, los diferentes tipos de planos y el movimiento de cámara.

2. 4. 1. Los encuadres

Los encuadres son considerados como el recurso más importante para la cámara, porque es en donde se elige un determinado objeto o lugar para captar lo real (Martin, M., 2002, pág. 42). En este primer momento el realizador puede elegir qué elementos filmar y qué elementos dejar fuera, donde se desglosa y, llegado el caso se organiza, el fragmento de realidad que presenta al objetivo y de esta manera componer el contenido de la imagen (Martin, M., 2002, pág. 41). De tal manera que los encuadres permiten que la cámara o el realizador que opera la cámara realice diferentes acciones, de las cuales se enlistan las siguientes:

1. Dejar ciertos elementos de la acción fuera del cuadro ya que, según Martin, M., (2002) se descubriría el concepto de elipsis. (pág.41).
2. Mostrar sólo un detalle significativo o simbólico (es el equivalente de la sinécdoque) primeros planos de las bocas o de rostros para exagerar alguna característica de los personajes o para delimitar detalles sobre el tema de una trama (Martin, M., 2002, pág. 41) como el plano de los zapatos de la mamá de Jojo cuando es colgada por ser cómplice de judíos en la película Jojo Rabbit (Taika Waititi, 2020).
3. Componer arbitrariamente y de manera poco natural el contenido del cuadro que, para Martin, M. (2002) se convierte en un símbolo (pág. 41) ya que dota a la imagen de un significado específico construido a partir de la historia o del personaje.
4. Modificar el punto de vista normal del espectador (Martin, M., 2002, pág. 42)
5. Jugar con la tercera dimensión del espacio (la profundidad de campo) para lograr efectos espectaculares o dramáticos (Martin, M., 2002, pág. 42). Lo cual permite al espectador adentrarse a las tramas.

Los encuadres dan a la imagen sentido y significado y no solo se vuelve una pura reproducción de la realidad.

2. 4. 2. Los principales tipos de planos

Una vez que se tiene el cuadro listo con los elementos necesarios es momento de escoger el plano. Martin, M. (2002) menciona que la elección de cada plano está condicionada por la claridad necesaria del relato: debe haber una adecuación entre el tamaño del plano y su contenido material (pág. 43). Es decir que la elección del plano dependerá de lo que se encuentre y de la cantidad de información de cada elemento visual, adicionalmente se debe considerar la idea precisa que el realizador quiera mostrar, de esta forma el valor dramático gana peso sobre la pura descripción (Martin, M., 2002, pág. 43). El tamaño del plano determina, por lo general, su longitud; ésta está condicionada por la obligación de dejar al espectador tiempo material para percibir el contenido del plano (Martin, M., 2002, pág. 43), de la misma forma (y por consiguiente su nombre y su lugar en la nomenclatura técnica) está determinado por la distancia entre la cámara y el sujeto y por la longitud focal del objetivo empleado (Martin, M., 2002, pág. 43). Bajo esas normas existen diferentes tipos de planos con diferentes cargas simbólicas como los siguientes:

- Plano general: Según Martin, M. (2002) este tipo de plano hace del hombre una silueta minúscula, reintegra a éste en el mundo, lo hace víctima de las cosas y lo "objetiviza" (pág. 44). Para Martin, M. (2002) este plano tiene una carga dramática importante y dota a la imagen de significados específicos según la historia que se esté contando (pág. 44).
- Primer plano: Aquí se pueden encontrar planos cerrados de un objeto, personajes y/o escenarios que permiten describir emociones o descubrir información específica de la imagen, se pueden encontrar, por ejemplo, primeros planos del rostro personaje, primeros planos de las manos temblorosas de una mujer o un primer plano los pies de un hombre caminando por la acera y cada uno de ellos revela información específica

que complementa a la trama o da un sentido complementario a la imagen. Además, según Martin, M. (2002) la agudeza (y el rigor) de la representación realista del mundo que realiza el cine es tal que la pantalla puede hacer vivir ante nuestros ojos los objetos inanimados (pág. 45). Gracias al primer plano los objetos pueden cobrar vida y tener una carga dramática importante. Es por eso que, para Martin, M. (2002):

La cámara, sobre todo, sabe explorar los rostros, logra que se lean en ellos los dramas más íntimos y este desciframiento de las expresiones más secretas y fugaces es uno de los factores determinantes de la fascinación que ejerce el cine en el público (pág. 45).

- Plano detalle: Este plano, también llamado insert, expone una carga dramática importante de la imagen, el acercamiento que hace la cámara al personaje o al objeto es más invasivo y permite mostrar las reacciones a emociones y sentimientos complejos. El primer plano sugiere, pues, una fuerte tensión mental en el personaje (Martin, M., 2002, pág. 46). A diferencia del primer plano, donde se encuadran rostros completos o un conjunto de objetos, en el plano detalle solo se encuadra una parte específica de un todo, por ejemplo, un plano detalle de un ojo, un plano detalle de una boca o el plano detalle de una gota de sudor de una frente.

Además de estos principales tipos de planos se encuentran otros que ayudan a construir diferentes sentidos de la imagen, como lo son el plano medio largo o mejor conocido como plano americano, que encuadra a las personas de las rodillas hacia arriba y el el plano medio que encuadra a los personajes de la cintura para arriba. Los planos usados van a depender del sentido narrativo de la película y del estilo de un determinado director o de un género cinematográfico específico.

2. 4. 3. Ángulos de cámara.

Existe una relación entre los ángulos y la acción dentro de la imagen, esta relación permite encuadrar a partir de una determinada posición de la cámara con respecto lo que se observa. Pero según Martin, M., 2002, cuando no están justificados directamente por una situación vinculada con la acción, los ángulos de toma excepcionales pueden adquirir un significado psicológico peculiar (pág. 47). De manera que se catalogan en tres tipos principales:

- Picado: Es un encuadre de arriba hacia abajo, tiende a empequeñecer al individuo, a aplastarlo moralmente dejándolo al nivel del suelo (Martin, M., 2002, pág. 47).
- Contrapicado: Es cuando el personaje es encuadrado de abajo hacia arriba. Esto permite dar una impresión de superioridad, de exaltación y de triunfo, pues aumenta a las personas y tiende a magnificarlas (Martin, M., 2002, pág. 47).
- Encuadre inclinado: el encuadre inclinado puede tender a materializar ante los ojos de los espectadores una impresión que siente un personaje: en este caso, un trastorno, un desequilibrio moral. (Martin, M., 2002, pág. 49).

Punto de vista objetivo: El encuadre inclinado permite que el espectador conozca las emociones o las perturbaciones de los personajes de una película sin que el espectador se convierta en el personaje. La cámara encuadra de manera inclinada de tal forma que se genere una perturbación en la imagen; en muchas películas cuando un personaje está perdido, la cámara se voltea en 180 grados, haciendo sentir al espectador desconcertado, tal como el personaje.

Punto de vista subjetivo: Es cuando la agitación de la cámara proporciona la visión subjetiva de los personajes. (Martin, M., 2002, pág. 50). En muchas películas ocurre que la cámara se posiciona en el lugar del personaje. Permitiendo que el espectador se

adentre a la psique y lo vuelve partícipe de las acciones del personaje como si el espectador fuese el personaje.

2. 4. 4. Movimiento de cámara

Los movimientos de cámara se empezaron a usar después de que los cineastas de la época entendieron el uso del encuadre y los ángulos. De esta manera, los movimientos de cámara según Martin, M. (2002) también cumplen funciones desde el punto de vista de la expresión cinematográfica (pág. 51):

- A. Acompañamiento de un personaje u objeto en movimiento (pág. 51).
- B. Creación de movimiento ilusorio en un objeto estático. (pág. 51).
- C. Descripción de un espacio o de una acción con un contenido material o dramático único y unívoco (pág. 51).
- D. Definición de relaciones espaciales entre dos elementos de la acción (entre dos personajes o entre un personaje y un objeto) (pág. 52).
- E. Relieve dramático de un personaje o de un objeto, destinados a desempeñar un papel importante en la consecución de la acción. (pág. 52)
- F. Expresión subjetiva de la visión de un personaje en movimiento. (pág. 52)
- G. Expresión de la tensión mental de un personaje: punto de vista subjetivo. (pág. 52)

Estas funciones establecen ciertos significados a la imagen dependiendo de las acciones de los personajes o de los lugares que se muestran. Por lo tanto, pueden tener tanto un valor descriptivo como dramático. Martin, M. (2002) menciona que las tres primeras clases de funciones son puramente "descriptivas", es decir, que el movimiento de la cámara no tiene valor en calidad

de tal sino sólo en cuanto a lo que permite mostrarle al espectador. (pág. 52) Pero al mismo tiempo existen movimientos que tienen un valor "dramático", es decir, el movimiento mismo tiene un significado en calidad de tal y tiende a expresar, recalando, un elemento material o psicológico llamado a desempeñar una función decisiva en el desarrollo de la acción. (Martin, M. 2002, pág. 52 -53).

Gracias a todo esto, los encuadres se nutren de dinamismo y se complementan las acciones dramáticas, permitiendo expresar sentimientos y emociones complejas hacia el espectador. De esta manera, el movimiento más importante y más usado dentro del cine es el travelling, el cual, según Martin, M. (2002) consiste en un desplazamiento de la cámara durante el cual permanece constante el ángulo entre el eje óptico y la trayectoria del desplazamiento. (pág. 54). Para Martin, M. (2002) existen cuatro tipos de travelling: El travelling vertical, el travelling hacia adelante, travelling hacia atrás y el travelling lateral (pág. 54). De estos cuatro tipos, el travelling lateral y vertical suelen ser sólo descriptivos, pero si son usados con inteligencia pueden aportar al desarrollo dramático de la película. En contraste, el travelling hacia atrás y el travelling hacia adelante contribuyen directamente a construir la expresión cinematográfica. Martin, M. (2002) menciona varios sentidos que puede tener el travelling hacia atrás; como la conclusión de la historia, despreocupación psicológica o impresión de soledad, de abrumamiento, de impotencia y de muerte. (pág. 54 – 55). Mientras tanto, el travelling hacia adelante corresponde al punto de vista de un personaje que avanza o bien a la proyección de la mirada hacia un centro de interés (Martin, M. 2002, pág. 55-56), cuyas funciones pueden ser:

Introducción, que nos inserta en el mundo donde se habrá de desarrollar la acción, introducción de la representación objetiva del sueño, relieve de un elemento dramático importante y expresa, objetiva y materializa la tensión mental (sensación, sentimiento, deseo, ideas violentas y súbitas) de un personaje (Martin, M. 2002 pág. 56-57).

Con esto, la imagen adquiere una dimensión expresiva más compleja y permite la construcción de la realidad cinematográfica, en donde los elementos visuales adquieren nuevos sentidos y nuevos significados, diferenciando la actividad pura de sólo registrar la realidad a la de construir nuevas realidades con sus propios símbolos. De esta forma, el lenguaje cinematográfico permitirá realizar el análisis de la película Leviathan para encontrar la construcción intertextual en su puesta en escena.

Capítulo 3. Metodología para el análisis.

El ser humano ha tratado a lo largo de la historia de representar por otros medios a la naturaleza. De esta forma construye su propia visión del mundo; un mundo en el que se puede vivir pleno y seguro para después poder controlarlo y moldearlo.

El análisis del corpus obedece a una metodología desde los elementos formales, por lo tanto, se retoma a Casetti Di Chio para poder analizar desde los niveles de representación y determinar condiciones de intertextualidad desde los elementos religiosos que se muestran en la pantalla.

El mundo representado, nos dicen Casetti Di Chio (1991) siempre plantea un problema para aquellos que, con el cine o con otros medios, pretende representarlo (pág. 122-123). Este dilema no solo queda en ellos, sino también en quienes quieren analizar cómo se construyeron esos mundos. Según Casetti Di Chio (1991) la naturaleza misma de la representación (estar en lugar de ser) conlleva a dos tipos de construcciones de la realidad; una representación fiel y la otra que es la construcción de un mundo en sí mismo situado a cierta distancia de su referente. (pág. 122). Esos dos tipos de representación conllevan a preguntas cuyas respuestas permiten generar herramientas de análisis para esos mundos, ver su estructura y entender su funcionamiento.

El siguiente apartado ayudará a describir los conceptos que permitirán analizar la puesta en escena de la película *Leviathan* (Andrey Zvyagintsev, 2014) para ello se revisarán los tres niveles de representación del libro *Cómo analizar un film* de Casetti Di Chio (1991).

3. 1. Análisis de los tres niveles de la representación: puesta en cuadro, puesta en escena y puesta en serie.

El primer paso para el análisis cinematográfico es fragmentar, descomponer o cortar (literalmente) una película para su estudio. Esto ayudará a entender la estructura de la película, sus partes que la componen y cómo esas partes ayudan a darle sentido a la obra cinematográfica. Para el análisis no interesa cómo se crea una película, es decir, no interesa las etapas de su realización, como lo menciona Casetti Di Chio (1991) ... si se piensa en cómo nace un film, es para saber cómo abordarlo en el momento que se proyecta ante nosotros (pág. 126). Con el análisis se pueden llegar a interpretaciones y estudios de conceptos específicos que permiten tener una valoración científica de la película.

Para Casetti di Chio (1991) la preparación del escenario nos interesará en relación a los contenidos de la imagen, la filmación en relación a la modalidad de presentación de los contenidos y el montaje en relación a los nexos que se establecen entre las distintas imágenes (pág. 126). y nos dará una guía para comprender cada uno de los niveles de representación.

La puesta en escena según Casetti di Chio (1991) es en donde se analiza el contenido de la imagen: objetos, personas, paisajes, gestos, palabras, situaciones, psicología, elementos que dan consistencia al mundo representado (pág. 127). Es el primer nivel donde se encuentra lo más inmediato, donde todos los elementos que componen la imagen se conjuntan armónicamente. Para ello Casetti di Chio (1991) lo divide en cuatro elementos.

- Los informantes: son los elementos literales de la escena, como la edad, la constitución física, el género o el carácter de un personaje (Cassetti di Chio, 1991, pág. 127).
- Los indicios: Conducen hacia algo que permanece había algo implícito; son los elementos poco evidentes que nos dan información de los personajes o de la historia Cassetti di Chio (1991) menciona que puede ser los presupuestos de una acción, el lado oscuro de un carácter o el significado de una atmósfera (pág. 127).
- Los temas: Indican la unidad de contenido en torno a la cual se organiza el texto; aquello en torno a lo que gira el film (Cassetti di Chio, 1991, pág. 128).
- Los motivos: Unidades de contenido que se van repitiendo a lo largo de todo texto fílmico; su función es sustentar, aclarar y reforzar la trama principal (Cassetti di Chio, 1991, pág. 128).

El siguiente nivel es la puesta en cuadro; (Cassetti di Chio (1991) lo describe como aquel nivel que define la mirada que se lanza sobre ese mundo (pág. 133) Es decir, es en este nivel donde analizan los planos y los movimientos de la cámara que se usaron. El saber qué es lo que se registra, cómo se registra y qué se queda afuera del cuadro permite conocer la función narrativa de la película.

El tercer nivel es la puesta en serie, donde se analiza una serie de cuadros que forman una escena o una secuencia. Sirve para explicar los nexos que existen entre toma y toma o entre escena y escena (Cassetti di Chio, 1991, pág. 128). Existen dos tipos de nexo según Cassetti di Chio (1991): por proximidad o por analogía. El primero se refiere a los planos o los cuadros que están ligados a la continuidad de una acción (pág. 135) La segunda es cuando una imagen está relacionada con otra por el hecho de representar respectivamente elementos similares pero no idénticos que pueden mantener en pie un significado (Cassetti di Chio, 1991, pág. 128).

La intención de descomponer un texto fílmico en muchas partes es poder estudiar esas partes que conforman un todo del texto, los tres niveles de representación nos facilitarán fragmentar los textos fílmicos que vayamos a analizar para comprender lo mejor posible su estructura, para ello se necesita de una base que ayude segmentar los planos, por lo que se hará uso del Découpage.

El découpage es definido por Gibbs como el modo en el que una escena es segmentada en planos diferentes (Gibbs, 2002, pág. 36). Es la fragmentación de un texto fílmico en planos o encuadres, de otra forma se le llama guion técnico, el cual nos ayuda identificar los elementos de la puesta en escena. Segmentar las secuencias ayuda a que todas las partes se puedan analizar a detalle.

Capítulo 4. Análisis

Con el análisis de Leviathan (Andrey Zvyagintsev, 2014) se espera tener una mayor comprensión de la función que tienen los símbolos en la construcción cinematográfica. Entender que los símbolos religiosos funcionan para referenciar otras creaciones artísticas y apoyan a que la historia principal tenga sentido con la premisa de la película. Se tratará de responder a la pregunta de investigación: ¿Cómo se construye la intertextualidad en la puesta en escena en Leviathan (Andrey Zvyagintsev, 2014) para identificar los símbolos religiosos? Se tratará de encontrar los símbolos religiosos, y después identificar los tipos de intertextualidad que se encuentran en la puesta en escena. Para ello se consideran dos elementos intertextuales para el análisis; uno es la película Leviathan (Andrey Zvyagintsev, 2014) y el otro es el libro Leviathan (Tomas Hobbes, 1651).

Las secuencias seleccionadas resultan importantes por la forma en cómo se ejecutan los símbolos religiosos que construyen la puesta en escena, donde se hace presente la relación intertextual con el texto de Leviathan (Tomas Hobbes, 1651). Se recurrió a dos de los tres

niveles de representación propuestos por Casseti di Chio (1991) para la elección de cada secuencia, en donde cada una cumple con los criterios de puesta en cuadro y puesta en serie. La relación intertextual se fundamenta por los elementos visuales que acompañan a la narración, en las acciones de los personajes y en los diálogos entre ellos. Se identificaron a los personajes principales en cada secuencia ya que sus intervenciones permiten profundizar sobre la simbología religiosa: Kolya, Vadim, Lilya, Ramón, Dimitry y el arzobispo, los cuales se muestran pequeños ante imágenes religiosas que llenan el cuadro, que van desde grandes cruces en páramos solitarios hasta bustos de plata con el rostro de Cristo. Además, cada uno parece representar a una institución diferente; Vadim representa al gobierno, Dimitry representa la justicia, las leyes y el derecho, Kolya, Lilya y Ramón representan a la familia, o en todo caso, al hombre como especie. Con estos elementos se podrá relacionar la temática principal de la obra literaria *Leviathan* (Tomas Hobbes, 1651) con la película (Andrey Zvyagintsev, 2014), ya que en ambas se plantea la omnipotencia del estado, nombrado también repetidamente en *Leviathan* (Tomas Hobbes, 1651) como un tipo de dios.

4.1 Las escenas

Antes de iniciar el análisis se realizará una pequeña descripción de los elementos visuales que contiene cada escena y después se realizará un decoupage para identificar las escenas dentro de los tipos de representación según Casseti di Chio (1991).

La película se compone por veintitrés secuencias y de las cuales se escogieron siete. En ellas podemos encontrar una clara relación intertextual entre *Leviathan* (Andrey Zvyagintsev, 2014) y *Leviathan* (Tomas Hobbes, 1651) mediante los símbolos religiosos. Considerando esto se profundizará en el análisis formal para descubrir la construcción intertextual que realiza la película *Leviathan* (Andrey Zvyagintsev, 2014).

1. El poder de Dios

Secuencia 3 (0:23:06 - 0:24:27)

Duración total de la escena: 1'21"

En la secuencia se encuentran a dos personajes hablando sobre las futuras elecciones de una pequeña localidad mientras comen sobre una mesa lujosa entre copas de vino y diferentes alimentos. Uno de ellos, se intuye, es un sacerdote de la iglesia católica porque usa una sotana negra y el otro es Vadim, alcalde del lugar, cuyo nombre es dicho por el sacerdote durante su diálogo. La iluminación de la escena es fría con pocos elementos cálidos alrededor. La escena empieza con un *medium close up* de Vadim en primer plano, quien viste un traje limpio con camisa blanca, saco negro y una corbata grisacea con rayas, los objetos o elementos que están detrás del personaje están desenfocados. Vadim empieza sirviéndose un vaso con licor mientras se escucha la voz de un hombre al que todavía no se le ve el rostro pero que más adelante se reconocerá como el sacerdote:

Sacerdote

(voz)

*Vadim, cada vez que vienes, sólo te preocupan las elecciones. Todavía
falta un año*

En la misma toma, Vadim contesta mientras se toma el licor que se sirvió

Vadim

. Cuando hay buen clima, prepárate para el malo

La toma cambia hacia el sacerdote en medium close up en primer plano, dejando todos los elementos de atrás desenfocados. El sacerdote corta un poco de carne mientras mastica y le contesta a Vadim:

Sacerdote

Te va bien atendiendo asuntos mundanos... pero recuerda los divinos.

La cámara regresa de vuelta a Vadim en medium close up, sigue en primer plano, sin haber un emplazamiento de cámara. Vadim visiblemente molesto interrumpe al sacerdote escupiendo un pedazo de carne que tira en la mesa:

Vadim

Pero yo... ¿no lo he hecho ya?

Sacerdote

(voz)

Lo sé, lo sé. Eres un jefe...

En medium close up, el sacerdote dirige su mirada a Vadim, se reclina sobre la silla, mientras sigue masticando continúa respondiendo a Vadim:

Sacerdote

...muy caritativo. Incluso hoy has llegado lejos, dando regalos.

La toma vuelve a Vadim, se mantiene en medium close up, se le nota más calmado después de las palabras del sacerdote. Toma el licorero y se sirve un poco más de licor mientras continúa el diálogo con el sacerdote.

Sacerdote

(voz)

Come pescado.

Vadim

Está bien.

Obispo

(voz)

Te digo, no te preocupes tanto.

El sacerdote, tomado en medium close up, dirige nuevamente su mirada hacia Vadim.

Sacerdote

*Todo poder viene de Dios. Mientras Dios así lo desee, no tienes de
qué preocuparte.*

Vadim, en medium close up, mira con calma al sacerdote.

Vadim

¿Y Él lo desea?

El sacerdote sigue viendo a Vadim con detenimiento, mientras sigue masticando.

La toma vuelve a Vadim en medium close up mientras mira fijamente hacia el sacerdote.

Vadim

¿ A quién puedo preguntarselo, si no a ti?

¡Eres el sacerdote!

Sacerdote

Él lo desea. Come algo

Diálogo: (0:23:10-0:24:27)

Duración total del diálogo: 1'17"

La secuencia termina con un *full shot*, en la cual se puede ver a Vadim y al sacerdote comiendo frente a frente entre una mesa tendida con un mantel blanco, donde se puede encontrar dos copas lujosas con vino, una licorera de cristal cortado, varios platos con comida que no se logra distinguir, sillas sin ocupar con marco de madera y respaldo de tela. En el mismo plano entra un mesero que limpia la mesa y se retira sin decir alguna palabra. La iluminación general es fría con tonalidades azules, pero es atenuada por dos lámparas lujosas que se ven al fondo con luz cálida. En medio de todos los objetos mencionados el elemento visual que sobresale es la pintura de Leonardo Da Vinci *La última cena* (1498) que se muestra justo en medio de los dos hombres abarcando más de la mitad del plano. Al final, Vadim y el sacerdote dan un brindis.



Fotograma 1 (Andrey Zvyagintsev, 2014)

Este elemento visual hace resonancia con dos líneas de diálogo que dice el sacerdote a Vadim sobre Dios y su situación con las futuras elecciones: *Todo poder viene de Dios. Mientras Dios así lo desee, no tienes de qué preocuparte*. De esta manera se sugiere primero; una relación simbólica con la iglesia católica como institución y el poder de los hombres que controlan dicha institución y segundo; una relación intertextual con Leviathan (Tomas Hobbes, 1651) que se analizará más adelante.

2. El hombre

Secuencia 5 (1:22:57 - 1:26:44)

Duración de la secuencia 4'47''

La cámara sigue a Dimitry (quien es abogado del protagonista) en un travelling desde una toma en medium shot, el personaje sale de un hotel vestido con una chamarra delgada, un portafolio en la mano derecha y lentes en los ojos, con lo que se puede intuir que tuvo una noche difícil. El traveling se detiene cuando el personaje se detiene afuera del hotel, la toma se convierte, sin cortar, a un full shot que muestra desde adentro la calle que tiene hierba alta en la orilla y enfrente un edificio de departamentos aparentemente descuidado. Mientras Dimitry espera una camioneta negra se detiene

enfrente de él. Se abre la puerta. Desde la perspectiva de Dimitry, en un medium shot se revela a Vadim.

Vadim

Bueno, suba.

No voy a morderlo ¡vamos!

La toma cambia en medium close up a la perspectiva de Vadim, Dimitry duda si entrar o no a la camioneta.

Vadim

(voz)

Eres un tipo duro

Dimitry

Si no vuelvo en dos horas...

La toma vuelve a cambiar a la perspectiva de Dimitry, se mantiene el medium close up.

Vadim

No se preocupe, volverá

Vadim se reclina en el asiento esperando que Dimitry decida entrar. La toma regresa en medium close up para retomar a Dimitry desde la perspectiva de Vadim. Dimitry decide entrar cargando su portafolio.

La toma cambia para mostrar en full shot a la camioneta, que avanza con velocidad, la cámara la sigue en un pequeño travelling hasta que da vuelta en la siguiente esquina. En medium close up sin ningún tipo de angulación se muestra a Vadim calmado, tratando de iniciar plática con Dimitry.

Vadim

¿Noche difícil? Lo noto cansado

Dimitry

(voz)

¿A dónde vamos?

Vadim

Ya lo verá

La siguiente toma muestra a Dimitry, en medium close up con una pequeña inclinación a la izquierda, con el rostro serio y calmado.

Vadim (voz)

Nos sentamos y hablamos del asunto

Dimitry

¿Qué asunto?

Vadim (voz)

¿Cómo “qué asunto?”

Quieres el dinero ¿no?

Y yo quiero garantías

La cámara regresa a Vadim en medium close up. Se le nota seguro y en ocasiones burlón.

Dimitry

¿Garantías de qué?

Vadim

¿Ves? Ya estamos hablando. Ya sabes solo es un rápido cara a cara entre tú y yo

La toma cambia a un full extreme shot en el que vemos a la camioneta avanzar con velocidad mientras otra camioneta negra se incorpora al mismo carril para seguirlos por atrás hacia un puente. La toma permite mostrar un paisaje montañoso al fondo junto a lo que parece ser una entrada de mar, el día está nublado y la luz es tenue y grisácea. Después se muestran las mismas dos camionetas negras, en otra toma en full extreme shot, alejándose de la ciudad, en la toma se puede observar una carretera solitaria con pocas casas alrededor, torres de electricidad y montañas al fondo visiblemente más cercanas. La toma vuelve a cambiar mostrando en full shot a las camionetas avanzar por la carretera, ahora solitaria y envuelta en una espesa neblina. La cámara sigue a las dos camionetas en un travelling hasta que dan vuelta en un camino de terracería, rocoso y solitario, la espesa neblina grisácea no permite observar claramente el fondo, sin embargo, sobresale en segundo plano un enorme poste de electricidad que aparenta una cruz católica. (1:24:56). Las camionetas se detienen, Vadim y un hombre se bajan de la

camioneta principal y de la camioneta de atrás se bajan dos hombres que se acercan rápidamente hacia ellos. Se escucha en ese momento música diegética que viene de la camioneta de atrás.

La toma cambia a un medium shot que se combina con un full shot, ya que la cámara está puesta desde la perspectiva del conductor de la camioneta de atrás, en la toma se puede ver parte del tablero de la camioneta, en el retrovisor una parte del rostro del conductor, se escucha la música a todo volumen de manera diegética, al frente, afuera del parabrisas se puede observar como los hombres de Vadim sacan con violencia a Dimitry de la camioneta principal, quienes lo golpean y lo llevan cerca del poste de luz, donde Dimitry se queda hincado (1:25:26).

La siguiente toma nos muestra a Vadim y a uno de sus hombres esperando a que lo demás terminen de someter a Dimitry, la toma es un full shot que se convierte en medium shot en cuanto Vadim camina hacia Dimitry, la cámara se sitúa a la altura de Vadim dejando ver sólo una pequeña parte de la cabeza de Dimitry, demostrando de esta forma el poder de Vadim sobre Dimitri.

Vadim

Entonces ¿cómo se siente? ¿Por qué lo golpeaste en la cara? Aunque... ¡Ruslan!

Vadim le señala a uno de sus hombres y le da una pistola. Atrás de él se observa una parte de la camioneta negra y un hombre viendo la escena.

Vadim

¿Nada qué decir? Tus últimas palabras ¿no?

¿Ni siquiera algo para que le digamos a tu hija, tal vez?

La toma cambia desde la perspectiva de Vadim, en medium close up y ligeramente en picada se observa a Dimitry asustado, hincado y con la mirada al suelo.

Dimitry

Es suficiente

Bueno, si ese es tu último deseo

Vadim le apunta a la cabeza con la pistola y Dmitry la observa con miedo.

La siguiente toma nos muestra en medium shot desde la perspectiva de Dmitry como Vadim le apunta con la pistola. La toma está ligeramente en contrapicada, mostrando una parte de la cabeza de Dmitry y parte del cuerpo de Vadim. En ese momento Vadim desvía la mano, alejando la pistola de la cabeza de Dmitry y dispara al suelo.

La toma cambia a un full extreme shot que nos da una vista de todos los elementos que están alrededor; se ve un paisaje desolado apocado por una espesa neblina que oculta el horizonte, el suelo es rocoso y seco, las camionetas negras, los hombres, entre ellos Dmitry y Vadim, se perciben pequeños en comparación a una serie de postes de electricidad que aparentan enormes cruces (1:26:16).



Fotograma 2 (Andrey Zvyagintsev, 2014)

En la misma toma Vadim dispara varias veces al suelo, permanece un momento de pie y después, junto con sus hombres, se suben a las camionetas y se alejan. Dmitry se desmorona en el suelo. La última toma en full shot, se ve a Dmitry de cuerpo completo tendido en el suelo (1:26:43).

3. El esqueleto

Secuencia 8 (1:35:04 - 1:35:39)

A través de full shot en travelling la cámara sigue a Ramón (hijo de Kolya). Detrás de él se puede observar un paisaje montañoso sobre mucha agua azulada, la arena y las enormes rocas dan a entender que se trata de una playa. La cámara se mueve a la par de Ramón, a quien se le ve triste y enojado, y mediante un paneo se va descubriendo un esqueleto de ballena. El paneo se detiene en el momento en que el personaje se sube a una roca para contemplar el esqueleto. La siguiente toma, en full shot, muestra a Ramón está sobre la roca en posición fetal. En la toma se observa en primer plano el esqueleto de ballena sobre la arena mojada, al fondo las montañas y las rocas enormes alrededor de la playa, en medio de estos elementos se encuentra a Ramón sobre la roca, quien se muestra diminuto en comparación a lo demás. La iluminación se mantiene fría y predomina el color azul grisáceo en el agua, las montañas y en la ropa de Ramón, acentuando la desolación del paisaje. (1:35:39).



Fotograma 3 (Andrey Zvyagintsev, 2014)

4. El monstruo

Secuencia 15 (1:39:13 - 1:40:15)

En full shot se ve a Lilya (esposa de Kolya) salir de su casa durante la mañana, se muestra al mismo tiempo parte de la casa de color azul y rojizo opaco, junta a ella está una pequeña

camioneta de color azul, deslavada y grisácea, la iluminación es suave y fría. La toma se va convirtiendo en medium shot conforme la cámara se va moviendo junto a Lilya, se utiliza el paneo y el travelling para seguir al personaje mientras se va descubriendo un prado rocoso con poca hierba.

La toma cambia un full extreme shot con un ligero paneo que sigue a Lilya mientras camina por el prado envuelto en pasto verde, detrás de ella se ven las montañas, la casa de color azul junto a una torre de electricidad, predomina el color azul y la iluminación fría y tenue de la mañana. El viento sopla y Lilya se cubre con su chamarra color café. La siguiente toma es un full shot que sigue en un paneo a Lilya mientras camina por grandes rocas, se distingue el horizonte a la lejanía y la escasa luz de sol da cuenta que está a punto de amanecer. El paneo termina cuando Lilya se acerca a un acantilado y se detiene a contemplar el horizonte.

La siguiente toma muestra, en full shot, a una parte del acantilado y una parte del mar golpeando las rocas con violencia (1:40:05)

En medium shot se muestra a Lilya observando con tristeza al mar, en un plano sin movimiento y puesta la cámara a la altura de sus ojos. A continuación, se hace un contraplano situando la cámara detrás de Lilya tomándola en medium shot, en el plano se observa el mar azul e inmenso que se pierde en el horizonte entre el cielo, en ese momento, cerca de Lilya se observa una parte del cuerpo de una criatura indistinguible que se asoma fuera del mar. (1:40:29).



5. El castigo

Secuencia 20 (1:47:28 - 1:49:44)

Después de que Lilya desaparece, Kolya la busca desesperadamente sin encontrar rastros de ella. Sin embargo, en una mañana lluviosa tocan a su puerta para darle noticias de la desaparición. La escena empieza con Kolya acostado en su cama, la cámara inicia con un plano detalle de las fotos de la familia que están puestas sobre un tocador. Después la cámara hace un Tilt up para mostrar a Kolya reflejado en el espejo, vestido con pijama, despertando por los golpes en la puerta que se escuchan a lo lejos. Kolya le pide a Ramón que atienda, al no recibir respuesta se levanta de la cama, la cámara lo sigue en tilt up y se detiene enfocando una foto de Lilya que está sostenida en el espejo del tocador. La siguiente toma nos muestra a Kolya levantándose por completo de la cama, la cámara está puesta en medium shot, a la altura de la cabeza de Kolya, mostrando al personaje pequeño y desorientado. La cámara hace un tilt up y después panea hacia la izquierda para seguir al personaje. En el trayecto podemos ver parte del interior de la casa de madera; se observa parte de la sala y de la cocina, la cual tiene una mesa de madera pintada de azul y muchos trastes en el fregadero, se muestran ventanales que permiten ver a Kolya desde adentro, la iluminación continua siendo fría acompañada con elementos de color azul. En medium shot desde la perspectiva de Kolya, se observa que abre la puerta y aparece un oficial de policía (1:48:13).



Fotograma 5 (Andrey Zvyagintsev, 2014)

Oficial

La encontraron

La siguiente escena se muestra en full shot a la patrulla de policía salir de la casa de Kolya, un paneo a la derecha acompañado por un leve dolly in, permite visualizar una leve lluvia y el paisaje donde se encuentra la casa: en medio de un brazo de mar, que se convierte en un lago, un puente los conecta con una pequeña población que se observa a lo lejos, en donde se pueden ver pequeños edificios, casas y una torre de electricidad.

La siguiente toma muestra al oficial de policía y Kolya dentro de una patrulla avanzando hacia un lugar cerca de la playa. La cámara se sitúa en la parte de atrás del piloto y del copiloto, en donde solo se permite observar parte de sus espaldas y el parabrisas siendo golpeado por la lluvia, no se logra distinguir ningún elemento fuera del vehículo, ya que tanto el parabrisas como el retrovisor están empañados. Aunque la cámara permanece estática, al estar dentro del vehículo se puede notar el movimiento y la velocidad, lo cual da cuenta de la urgencia por llegar al punto de encuentro. Antes de que la patrulla se detenga, se pueden distinguir sombras de personas que están paradas en el lugar, la patrulla se detiene, Kolya y el oficial salen, desde

adentro de la patrulla, a través del parabrisas todavía empañado, podemos ver a Kolya correr hacia el frente.

En un full shot, en el que la cámara se mueve en un paneo, se ve a Kolya dirigirse hacia un cuerpo que está tendido sobre la arena, a dos policías retirando a unos niños del lugar y a otro oficial de policía se sube en una patrulla estacionada a unos metros del cuerpo mientras dos perros olfatean en la arena, en segundo y tercer plano se observan las montañas, una parte de un brazo de mar y una casa de dos pisos de color azul sobre un pequeño monte y aunque se parece Kolya, por lo que no se sabe con exactitud si es la misma. La lluvia cae en abundancia y el escenario nublado no permite que se cuele alguna luz cálida, los elementos de color azul, como el agua, se tornan grises. (1:49:33).



Fotograma 6 (Andrey Zvyagintsev, 2014)

La secuencia termina en una toma que cambia a un medium shot, con la cámara puesta en cenital, para mostrar al cuerpo de Lilya que yace sobre la arena mojada, siendo sostenido por Kolya, quien inmediatamente lo empieza a limpiar. Por la posición de la cámara se puede sugerir que ambos están siendo observados por alguien desde arriba. (1:49:44)



Fotograma 7 (Andrey Zvyagintsev, 2014)

6. El leviatán

Secuencia 26 (2:05:49 - 2:00:15)

En un medium shot se observa desde adentro de la casa de Kolya un paisaje con montañas y un lago en medio, los cristales de las ventanas están empañadas y les escurre el agua de la lluvia, adentro, en primer plano vemos una serie de macetas con plantas de distintos tamaños. Cerca, se escuchan cristales quebrados y pisadas de personas que no se ven en el plano. El plano se abre a un full shot y se descubre que las ventanas forman parte del comedor de la casa de Kolya, donde se observan dos mesas con cristalería sobre ellas, sillas y objetos variados regados en todas partes. Un hombre entra al comedor buscando algún objeto mientras dos hombres bajan de las escaleras un mueble de madera. Se cambia la toma para registrar un cuarto, donde hay cosas tiradas, un buró de madera al centro, libros amontonados y cosas esparcidas por todos lados. La cámara empieza a hacer un leve dolly in mientras aparece detrás de las paredes de madera un brazo metálico de una excavadora que va destruyendo el cuarto llevándolo consigo a todas las cosas del interior. Atrás de la destrucción y del brazo se puede ver un cielo despejado. Después se muestra en full shot a las excavadoras por fuera, unas recogen tierra mientras que la otra destruye la casa, se ven trabajadores alrededor y en segundo plano el paisaje con las

montañas y el lago. La secuencia termina con otra toma del interior del comedor en full shot, en la que otro brazo de excavadora va destruyendo la pared y tira los objetos del interior, la cámara se mueve en un leve dolly in, mostrando el brazo mecánico imponente y peligroso. Afuera se escuchan los gritos de los trabajadores dando indicaciones y el ruido del motor de la excavadora que suena parecido a los rugidos de algún animal. Detrás, en segundo plano se ve el horizonte y el pequeño pueblo con pequeñas casas y pequeños edificios rodeados de montañas y del lago, que en realidad es un brazo de mar (2:07:02). La imagen del brazo de la excavadora destruyendo el interior de la casa remite al monstruo levithan de la biblia descrito en el apocalipsis del nuevo testamento y al levithan descrito por Thomas Hobbes en Leviathan (Tomas Hobbes, 1651).



Fotograma 8 (Andrey Zvyagintsev, 2014)

7. Dios

Secuencia 28 (2:09:45 - 2:13: 11)

La secuencia inicia en una toma en full shot en la que se ve una congregación dentro de una iglesia escuchando atentos al sacerdote con el que Vadim tuvo su primera plática. El sacerdote porta una túnica blanca y un gorro dorado que sobresale de su cabeza, detrás de él se pueden ver imágenes de rostros de Cristo, la virgen María y dos santos sin identificar, los decorados y

la ornamenta del lugar son de color dorado y blanco generando un ambiente armonioso. Las personas de la congregación que escuchan atentos visten de manera elegante; los hombres con sacos y abrigos oscuros y las mujeres portan mantas que cubren su cabeza y parte de la espalda . La cámara se mueve en dolly in mientras se acerca lentamente al sacerdote, quien da un largo discurso sobre la identidad rusa y los principios de Dios.



Fotograma 9 (Andrey Zvyagintsev, 2014)

Durante la mayor parte de la secuencia se puede escuchar al sacerdote hablar de manera clara y concisa. El discurso empieza en el minuto (2:09:45).

Sacerdote

Probablemente ni siquiera sepamos aun lo que realmente está sucediendo. Es un nuevo despertar del alma del pueblo ruso. Como el Gran Príncipe San Alexander Nevsky maravillosamente lo expresaba: “Dios no mora en fuerza, sino en verdad”. Y él tuvo razón: no con la fuerza, sino con amor, no con astucia, sino con la sabiduría de Dios, no con la ira y el odio, pero con coraje, hemos superado a los muchos enemigos de nuestra fe y de nuestra patria.

Pero lo más importante hoy en día es que debemos defender la fe ortodoxa, nunca traicionar la ortodoxia y hablar siempre con la verdad. La verdad es el legado de Dios. La verdad refleja al mundo de la manera en que realmente es, sin distorsión. Pero

solo el que conoce la verdad de Dios puede encontrar la verdad y la verdad de Dios es Cristo mismo. Pero cuando el Apóstol Pablo dijo “no soy yo el que vive, sino que Cristo vive en mí, él quiso decir que cuando un hombre deja entrar a Cristo en su alma, empieza a pensar como Cristo, a ver como Cristo, y finalmente, a actuar como el Señor ha mandado. Solo en ese momento el hombre llega a poseer la verdad. Y eso significa que puede considerar los sucesos y ver su verdadero significado y distinguir entre lo bueno y lo malo. Esa es la esencia de la verdad.

Cuando la gente destruye cruces, rompe iconos, deshonra el crucifijo y blasfema llamando oración a los ritos demoníacos, cuando la gente trata de convencer a otros de lo que hacen con buenas intenciones, están transmitiendo mentiras como la verdad ¿Cómo puede uno predicar mientras destruye los fundamentos de la moral?

Libertad es encontrar la verdad de Dios. La biblia nos enseñó esto: conoced la verdad y la verdad los hará libres. Solo un hombre que conoce la verdad y vive por ella, y la defiende, solo ese hombre es verdaderamente libre.

¡Mis amados y amadas hermanas de Cristo!

El mundo moderno está cambiando constantemente su punto de referencia. Los verdaderos valores están siendo reemplazados por falsos. Pero incluso en este mundo, nuestro sendero permanece inalterado. Nos conduce a Cristo. Sabemos que la iglesia nos protege y nos guía, pero la iglesia se compone de ustedes y yo. ¡Dios está con nosotros! Y defendiendo nuestra fe no nos comparemos con nuestros enemigos, sino que, tal como lo hizo Cristo, arrojemos luz sobre la verdad y exponamos la mentira con una sola palabra, entonces seremos iluminados por la iglesia, la palabra de Dios y la oración Santa en defensa de la fe ortodoxa. **Concluye en minuto 2:13:25.**

Mientras el sacerdote da su discurso un niño de ojos claros y con ropa elegante (chamarra gruesa, camisa azul y corbata negra) mira hacia el techo de la iglesia, la toma está en medium close up sin emplazamiento. Después se cambia la posición de la cámara en perspectiva del niño para mostrar en techo, donde vemos la cúpula pintada de blanco rodeada de pequeñas ventanas que dejan pasar la luz amarillenta del sol, en medio se puede ver un largo hilo que cuelga de la cúpula y que atora en una de las columnas de la iglesia, lo cual puede indicar que se trata del hilo con el cual se puede tocar las campanas. La cámara regresa al sacerdote que sigue dando su discurso en medium shot con una ligera inclinación en contrapicada, lo cual demuestra el dominio sobre la congregación, los símbolos religiosos se concentran en el plano mostrándose claramente: a los lados se encuentran las imágenes de Cristo y María, detrás, otra imagen del Cristo en pie, que se muestra arriba del sacerdote, de su cuello cuelgan collares de oro con cruces doradas con diamantes rojos, en su mano porta un bastón de oro que mueve lentamente mientras habla. Después se muestra en medium close up el rostro de una niña que escucha y observa atenta, la cámara cambia y muestra el rostro de tres monjas que visten túnicas negras que las cubren hasta el cuello y cabeza. Se muestran otros dos planos en medium shot de las personas que escuchan al sacerdote, todas prestando atención, incluso se puede ver a otro sacerdote que, por la manera en que está vestido (con túnica dorada y gorro morado) se puede inferir que es superior al sacerdote que habla, en un medium close up sin movimiento. La cámara regresa al sacerdote que sigue dando su discurso en medium close up, luego en medium shot se descubre que el niño que volteo hacia arriba es hijo de Vadim, quien le dice al oído:

Dios lo ve todo, hijo

La escena termina con el rostro de la imagen de Cristo en primer plano, simulando que está observando a la congregación.



Fotograma 10 (Andrey Zvyagintsev, 2014)

4. 2 Découpage

A continuación el découpage de Leviathan (Andrey Zvyagintsev, 2014) con las escenas seleccionadas.

No. de secuencia	No. de escena	No. de plano	Duración	Tipo de plano	Personaje	Descripción
			1'10"			
3						
	1	1		Medium Close up	Alcalde	Alcalde y obispo sentados frente a una mesa discuten sobre futuras elecciones.
		2		Medium Close up	Obispo	
		3		Full shot	Alcalde/Obispo	Detrás de ellos puede verse La última cena de Leonardo Da Vinci
5			1'18"			
	1	1		Full shot-Medium shot-travelling	Dimitry - Alcalde	El alcalde se acerca con una pistola en mano y le apunta a Dimitry. El Alcalde dispara al aire.

				Full extreme shot	Dimitry	Dimitry queda arrodillado y abandonado entre la espesa neblina mientras las camionetas se retiran.
				Full shot	Dimitry	Dimitry queda en el suelo
15			1'48"			
				Full shot - traveling	Ramón	Ramón corre enojado por una playa con grandes rocas, mientras se descubre una gran esqueleto de ballena
				Full shot		Ramón se sienta sobre una roca a llorar enfrente del esqueleto de ballena
20			48"			
	1	1		Traveling - full shot	Lilya	Lilya camina sobre un acantilado rocoso.
				Full shot		Acantilado y mar agitado
				Medium shot		Lilya se detiene y mira hacia el mar..
				Medium shot		A lo lejos se puede ver brevemente una criatura que saca a la superficie una especie de aleta.
26			44"			
	1	1		Full shot	Excavadora	Una excavadora derriba una parte de la casa de Kolya
28			3'35'			
	1	1		Full shot - dolly in	Obispo	El obispo da un sermón frente a un grupo de fieles.
				Medium shot	Hijo de alcalde	Un niño mira hacia el techo de la iglesia, mientras las personas escuchan atentamente. El Alcalde besa la frente del niño
				Close up		Una pintura del rostro de Jesús.
				Full shot	Techo de la iglesia	Techo de iglesia
				Medium shot	Obispo	Obispo dando el sermón
				Medium shot - conjunto	Fieles	Fieles escuchan atentos

		7	Medium shot- till down	Alcalde, esposa, hijo	Padres escuchan atentos, Alcalde baja la mirada y le da un beso al niño
		8	Close up	Rostro de Jesús	Rostro de Jesús en una pintura.

4.3 Tabla de análisis para tipos de intertextualidad

La siguiente tabla muestra los tipos de intertextualidad, según Jesús Camarero, que se encontraron en la puesta en cuadro y la puesta en escena de las escenas seleccionadas de la película Leviathan (Andrey Zvyagintsev, 2014).

Secuencias	Elemento intertextual		Tipo de intertextualidad según Jesús Camarero
No. de escena	Puesta en escena	Puesta en cuadro	
1. El poder de Dios (0:23:06 - 0:24:27)	Vestimenta de Sacerdote y Pintura "La última cena" de Leonardo Da Vinci.	Medium shot - Plano/contraplano Full shot	Referencia
			Alusión
2. El hombre (1:22:57 - 1:26:44)	Cruces (postes de luz que asemejan la cruz católica)	Medium shots - angulación picada y contrapicada - Full shot	Alusión
3. El esqueleto (1:35:04 - 1:35:39)	Esqueletos de ballena Cuerpo del Leviathan. Figura apocalíptica de la biblia.	Full shot - Travelling	Alusión
4. El monstruo (1:39:13 - 1:40:15)	Kolya sosteniendo el cuerpo de Lilya	Medium shot - plano/contraplano	Alusión
5. El castigo	Leviathan en forma física	Midieum shot - Cámara puesta en picada	Referencia

(1:47:28 - 1:49:44)			
6. El leviatán	El brazo de la excavadora destruyendo la casa de Kolya	Full shot del interior de la casa	Referencia, alusión
(2:05:49 - 2:00:15)			
7. Dios	Pinturas religiosas de Jesús y otros santos, túnica y gorro de Sacerdote. Vestimenta de fieles, Sacerdote	Dolly in, close up	Referencia, alusión
(2:09:45 - 2:13: 11)			

4. 4. Interpretación de las escenas seleccionadas

Relaciones intertextuales con los símbolos religiosos y la obra Leviathan (Thomas Hobbes, 1679).

4. 4. 1 referencia y alusión al poder de Dios

La escena inicia en el minuto 0:23:06 en el que dos personajes discuten por las próximas elecciones de un pequeño pueblo del norte de Rusia. Se sabe, por los diálogos y la vestimenta de los personajes que uno de ellos es Vadim, el actual alcalde del pueblo y que el segundo es un sacerdote católico. La cámara sigue el diálogo de los personajes con planos y contraplanos en *medium shot*, mostrando pocos elementos visuales de su alrededor, sin embargo, en la conversación se revela la primera relación intertextual con el libro *Leviathan de Thomas Hobbes*.



Fotograma 11 (Andrey Zvyagintsev, 2014)

Esta primera relación intertextual es la *alusión*, ya que se necesita de una carga cultural por parte del lector para entenderla o crear una relación indirecta a un texto conocido o común dentro de un determinado espacio cultural (Camarero. J, 2018, pág 5).

El diálogo (0:23:10-0:24:27) se desarrolla de la siguiente manera:

Sacerdote

(voz)

*Vadim, cada vez que vienes, sólo te preocupan las elecciones. Todavía
falta un año*

En la misma toma, Vadim contesta mientras se toma el licor que se sirvió

Vadim

. Cuando hay buen clima, prepárate para el malo

El sacerdote corta un poco de carne mientras mastica y le contesta a Vadim:

Sacerdote

Te va bien atendiendo asuntos mundanos... pero recuerda los divinos.

La cámara regresa de vuelta a Vadim en medium close up, sigue en primer plano, sin haber un emplazamiento de cámara. Vadim visiblemente molesto interrumpe al sacerdote escupiendo un pedazo de carne que tira en la mesa:

Vadim

Pero yo... ¿no lo he hecho ya?

Sacerdote

(voz)

Lo sé, lo sé. Eres un jefe...

En medium close up, el sacerdote dirige su mirada a Vadim, se reclina sobre la silla, mientras sigue masticando continúa respondiendo a Vadim:

Sacerdote

...muy caritativo. Incluso hoy has llegado lejos, dando regalos.

La toma vuelve a Vadim, se mantiene en medium close up, se le nota más calmado después de las palabras del sacerdote. Toma el licorero y se sirve un poco más de licor mientras continúa el diálogo con el sacerdote.

Sacerdote

(voz)

Come pescado.

Vadim

Está bien.

Obispo

(voz)

Te digo, no te preocupes tanto.

El sacerdote, tomado en medium close up, dirige nuevamente su mirada hacia Vadim.

Sacerdote

*Todo poder viene de Dios. Mientras Dios así lo desee, no tienes de
qué preocuparte.*

Vadim, en medium close up, mira con calma al sacerdote.

Vadim

¿Y Él lo desea?

El sacerdote sigue viendo a Vadim con detenimiento, mientras sigue masticando.

La toma vuelve a Vadim en medium *close up* mientras mira fijamente hacia el sacerdote.

Vadim

¿ A quién puedo preguntárselo, si no a ti?

¡Eres el sacerdote!

Termina diálogo (0:24:27)

La mención de Dios por parte del sacerdote en el diálogo, remite al espectador automáticamente al personaje bíblico de la iglesia católica, creador del cielo y de la Tierra. Sin embargo, conforme el diálogo avanza se muestra una segunda lectura que se relaciona con el libro *Leviatán* de Thomas Hobbes.

En el libro *Leviathan* (Thomas Hobbes) se describe la creación de una República del hombre para protección del hombre, la cual el autor le da el nombre de *Leviatán* o de Dios terrenal:

... Esto es más que consentimiento o concordia; es una verdadera unidad de todos ellos en una e idéntica persona hecha por pacto de cada hombre con cada hombre, como si todo hombre debiera decir a todo hombre: autorizo y abandono el derecho a gobernarne a mí mismo, a este hombre, o a esta asamblea de hombres, con la condición de que tú abandones tu derecho a ello y autorices todas sus acciones de manera semejante. Hecho esto, la multitud así unida en una persona se llama REPÚBLICA, en latín CIVITAS. Ésta es la generación de ese gran LEVIATÁN o más bien (por hablar con mayor reverencia) de ese Dios Mortal a quien debemos, bajo el Dios Inmortal, nuestra paz y defensa...

... Y en él consiste la esencia de la república, que (por definirla) es una persona cuyos actos ha asumido como autora una gran multitud, por pactos

mutuos de unos con otros, a los fines de que pueda usar la fuerza y los medios de todos ellos, según considere oportuno, para su paz y defensa común.

(Escohotado A., 2018, pág. 141 -142)

Por lo tanto, el primer elemento intertextual que se encuentra en la escena y que se relaciona directamente con el libro es la mención de Dios, que supone dos significados: uno con una lectura literal (creador) y otra que está implícita (república).

Durante el diálogo, el sacerdote menciona el poder de Dios como un aliado del alcalde, el cual, sin entender muy bien a qué se refiere, argumenta que no siempre puede ir todo bien y que todo puede cambiar.



Fotograma 12 (Andrey Zvyagintsev, 2014)

El sacerdote, sin embargo, insiste en que no debe preocuparse, ya que él es el *jefe*. Es aquí donde se descubre un segundo elemento intertextual: el propio Vadim como la figura de un *soberano*.

Escohotado A., (2018) menciona que:

En los cuerpos políticos, el poder del representante está siempre limitado. Y quien prescribe sus límites es el poder soberano. Porque el poder ilimitado es soberanía absoluta. Y en toda república el soberano es el representante absoluto de todos los súbditos y, por tanto, ningún otro puede representar a ninguna

parte de ellos sino en tanto en cuanto el soberano así se lo permita. Permitir que un cuerpo político de súbditos tenga un representante absoluto para todas las intenciones y propósitos supondría abandonar el gobierno de esa parte de la república y dividir el dominio, cosa contraria a su paz y defensa, lo cual no puede suponerse que haga el soberano en virtud de ninguna concesión donde se descargue sencilla y directamente a los súbditos de su sometimiento (pág 183).

Y continúa más adelante, relacionando al soberano con aquel Dios terrenal, también llamado leviatán.

La misión del soberano (ya sea un monarca o una asamblea) consiste en el fin para el que le fue encomendado el poder soberano, es decir, el procurar la seguridad del pueblo, a lo que está obligado por la ley de naturaleza, y de lo que tiene que rendir cuentas a Dios, autor de dicha ley, y a nadie más (Escohotado A., 2018, pág 270)

Por otro lado, el sacerdote, quien pareciera un personaje sin relevancia, se descubre al final de la escena como una representación imponente: Dios (creador). Esta idea se refuerza por el diálogo, ya que en se muestra la insistencia del sacerdote de que Dios protege a Vadim y que todo el poder viene de él, y por la puesta en cámara y la puesta en escena; la cámara hace un juego de plano contra plano de cada personaje en *medium shot*, lo cual establece a los personajes como iguales en un primer momento, pero la inclinación de la cámara en diagonal muestra al sacerdote sentado en una silla, cuyo respaldo, asemeja al de un trono. Al abrirse la toma en *Full shot* se observan más elementos como dos copas lujosas con vino, una licorera de cristal cortado, varios platos con comida, sillas sin ocupar con marco de madera y respaldo de tela. y al fondo la pintura de La última cena de Leonardo Da Vinci que se sitúa imponente sobre de ellos, que según, la iglesia católica, representa la unión de los apóstoles con Jesús y por lo tanto,

el poder de la iglesia como una institución. Por la forma en que está construida la toma y por los elementos que intervienen, se entiende que Dios, junto con su institución, respaldan las decisiones de Vadim.



Fotograma 13 (Andrey Zvyagintsev, 2014)

La escena es reveladora, ya que permite, a partir de la puesta en escena, la puesta en cuadro y el diálogo encontrar los símbolos y representaciones que construyen la relación intertextual con Leviatan de Thomas Hobbes. La relación intertextual quedaría de esta forma:

Gobierno = Leviatán

Vadim = Soberano

Sacerdote = Dios

4. 4. 2 Alusión al hombre

En la siguiente escena se encontró nuevamente la alusión, ya que la escena no presenta de forma explícita algún texto de la obra de Leviathan de Thomas Hobbes, sin embargo, se presentan elementos visuales y narrativos que infieren la relación intertextual; primero en el diálogo, segundo en la puesta en escena y tercero en la puesta en cuadro. Símbolos religiosos como las cruces, las cuales para la religión católica significan calvario o crucifixión.

La escena empieza en el minuto *1:22:57* en donde Dimitry, quien es abogado y amigo del protagonista (Kolya) sale de un hotel, y mientras espera afuera, una camioneta negra se detiene.

Se abre la puerta y se muestra Vadim, quien le pide que lo acompañe.

Dimitry acepta y entra a la camioneta, durante el viaje Vadim y Dimitry mantienen una conversación en la que se encuentra la primera relación intertextual.

El diálogo se presenta de la siguiente manera:

Vadim (voz)

Nos sentamos y hablamos del asunto

Dimitry

¿Qué asunto?

Vadim (voz)

¿Cómo “qué asunto”?

Quieres el dinero ¿no?

Y yo quiero garantías

Dimitry

¿Garantías de qué?

Vadim

¿Ves? Ya estamos hablando. Ya sabes, solo es un rápido cara a cara entre tú y yo

De manera implícita Vadim habla sobre un trato que hizo en el pasado con Dimitry, quien hasta ese momento trata de ignorar. Por sí mismo el diálogo parece no dar cuenta de la relación intertextual, más bien, es usado como herramienta narrativa que permite dar información al público, sin embargo, se encontró que en el libro de Leviathan de Thomas Hobbes se describe los pactos entre hombres:

Los pactos aceptados por miedo son, en la condición de mera naturaleza, obligatorios. Por ejemplo, si pacto pagar un rescate o servicio por mi vida a un enemigo, quedo por ello obligado, pues es un contrato en el que uno recibe el beneficio de la vida y el otro ha de recibir por ello dinero o servicios, y, por consiguiente, donde ninguna otra ley (como en la condición de mera

naturaleza) prohíba el cumplimiento, el convenio es válido. (Escohotado A., 2018, pág 114).

Este pacto que describe Hobbes, es válido sólo en la condición de naturaleza, en la que los hombres están en guerra unos con otros, es decir, que es un pacto realizado sin la existencia de un levitan (república) que castigue los actos. Pero, como se analizó anteriormente, Vadim representa al soberano y el soberano existe cuando el leviatán existe. La condición de soberano le permite hacer pactos y castigarlos, según sea el caso.

Corresponde también a la misión del soberano aplicar certeramente los castigos y recompensas, y dado que el fin del castigo no es la venganza y descarga de la cólera sino la corrección del ofensor, o de otros, por su ejemplo, los castigos severos deberán infligirse por aquellos crímenes que son más peligrosos para el público, como aquellos que proceden de malicia contra el gobierno establecido (pág 276)

Continuando con la escena, la conversación entre Vadim y Dimitry concluye cuando la camioneta en que van se desvía por un nuevo camino. La toma, que antes era un *medium shot* de los personajes, cambia a un *full extreme shot* en el que vemos a la camioneta avanzar con velocidad mientras otra camioneta negra se incorpora al mismo carril para seguirlos hacia un puente. La toma permite mostrar un paisaje montañoso al fondo junto a lo que parece ser una entrada de mar, el día está nublado y la luz es tenue y grisácea. En otra toma en *full shot*, la cámara sigue a las dos camionetas en un travelling hasta que dan vuelta en un camino de terracería, rocoso y solitario, la espesa neblina grisácea no permite observar claramente el fondo, sin embargo, sobresale en segundo plano un enorme poste de electricidad que aparenta una cruz (1:24:43).



Fotograma 14 (Andrey Zvyagintsev, 2014)

La puesta en cuadro permite mostrar los elementos visuales que revelan la siguiente relación intertextual: el paisaje montañoso y áspero donde se encuentra la cruz se relaciona con un pasaje de la biblia que describe la culminación del calvario de Jesús y la llegada a la crucifixión.

Al llegar al lugar llamado la Calavera, lo crucificaron allí, y con él a sus malhechores, uno a su derecha y otro a su izquierda. (mientras tanto Jesús decía: Padre, perdónalos, porque no saben lo que hacen). Después los soldados se repartieron sus ropas echándolas a suerte.

La gente estaba allí mirando: los jefes, por su parte, se burlaban diciendo: “Si salvó a otros, que se salve a sí mismo, ya que es el Mesías de Dios, el Elegido.” También los soldados se burlaban de él. Le ofrecieron vino agri dulce diciendo “Si tú eres el rey de los judíos, salvate a tí mismo” Porque había sobre la cruz un letrero que decía: “Este es el rey de los judíos” (Lucas 23:33, 23:34, 23:35, 23: 36, 23:37, 23:38, 23:39 Editorial Verbo Divino.)

En la misma escena, los hombres de Vadim sacan violentamente a Dimitry de la camioneta para someterlo y dejarlo hincado bajo el poste de luz. En ese momento, uno de los secuaces de Vadim le da una pistola. La toma es un full shot que se convierte en medium shot en cuanto Vadim

camina hacia Dimitry, la cámara se sitúa a la altura de Vadim dejando ver sólo una pequeña parte de la cabeza de Dimitry

Vadim

¿Nada qué decir? Tus últimas palabras ¿no?

¿Ni siquiera algo para que le digamos a tu hija, tal vez?

La toma cambia desde la perspectiva de Vadim, en medium close up y ligeramente en picada se observa a Dimitry asustado, hincado y con la mirada al suelo.

Dimitry

Es suficiente

Bueno, si ese es tu último deseo

Vadim le apunta a la cabeza con la pistola y Dimitry la observa con miedo.

La siguiente toma nos muestra en medium shot desde la perspectiva de Dmitry como Vadim le apunta con la pistola, en este punto Vadim se impone fuerte. En ese momento Vadim desvía la mano, alejando la pistola de la cabeza de Dimitry y dispara al suelo.



Fotograma 15 (Andrey Zvyagintsev, 2014)

La manera en cómo se sitúa la cámara refuerza la idea de que Vadim es poderoso e imponente en contraste con Dimitry, quien se retrata, con planos en picada, como un hombre empobrecido y miedoso.



Fotograma 16 (Andrey Zvyagintsev, 2014)

La última parte de la escena vemos en un full shot a Dimitry hincado sobre un páramo rocoso, donde una hilera de postes de luz de gran altura se asemeja a enormes cruces. El plano muestra específicamente tres cruces y un Dimitry tirado, imagen que remite al pasaje de Lucas antes mencionado, en donde Jesús llega después del calvario a la Calavera para ser crucificado junto a otros dos malhechores.



Fotograma 17 (Andrey Zvyagintsev, 2014)

Esta escena permite inferir lo siguiente: la relación intertextual que se crea en la escena con el pasaje de Lucas de la biblia y el diálogo de Vadim y Dimitry refuerzan la idea del leviathan, como gobierno que tiene a su mando un soberano, quien tiene poder absoluto sobre los hombres, y al mismo tiempo se infiere el control de Dios (creador) sobre el leviatán y el soberano.

4. 4. 3. Alusión al esqueleto

La escena inicia **1:35:04** en el minuto con un full shot Ramón corre por una playa, la cámara lo sigue hasta que el plano se convierte en un medium. Después la toma se abre y se descubre un esqueleto de ballena que se ve enorme, el cual llena más de la mitad del plano. Ramón por el contrario se ve pequeño e insignificante en comparación. Para esta escena se encontró nuevamente la alusión. En este caso, la relación intertextual se encuentra en el libro de Génesis y otros del libro de Job de la biblia, está relación refuerza los significados encontrados en las previas escenas .

Dios creó entonces los grandes monstruos marinos y todos los seres que viven en el agua según su especie... (Génesis 1:21. editorial verbo divino)

Cuando la cámara a través de un travelling y un paneo muestra el esqueleto de la ballena, la imagen que remite al espectador es al de un monstruo, el cual hace eco con el título de la película: Leviathan. El encuadre y la composición, en donde Ramón se sitúa diminuto en comparación al esqueleto infiere que aquellos monstruos, tal y como se describe en el génesis, han existido desde hace mucho tiempo. En ese sentido, es la primera vez que la película da indicios visuales de la existencia del leviatán.



Fotograma 18 (Andrey Zvyagintsev, 2014)

Con esto se refuerza el sentido que se viene trabajando desde la primera secuencia en el que se considera al leviatán como poderoso e indestructible, pero también puede tener un sentido de advertencia, de que aquel monstruo puede destruir todo a su paso. Se puede entender de esta forma, por las descripciones siguientes en otros pasajes de la biblia:

Maldíganla los que maldicen el día, los que están listos para despertar a
Leviatán. (**Job 3:8. Editorial verbo divino**)

No hay sobre la tierra quien se le parezca;

Animal hecho exento de temor (Job 33. Editorial verbo divino)

Menosprecia toda cosa alta;

Es rey sobre todas las fieras (Job 34. Editorial verbo divino)

En estos pasajes se logra leer ciertas características del poder del leviatán y dan una advertencia para no despertarlo. En la película se entiende que el leviatán ha existido desde hace tiempo y el esqueleto da cuenta de ello.

4. 4. 4 Alusión al monstruo

La escena empieza en el minuto **1:39:13**, en la que Lylia sale de su casa hacia un lugar desconocido. En un full extreme shot con un ligero paneo la cámara sigue a Lilya mientras camina por el prado envuelto en pasto verde, detrás de ella se ven las montañas, la casa de color azul junto a una torre de electricidad, predomina el color azul y la iluminación fría y tenue de la mañana.



Fotograma 19 (Andrey Zvyagintsev, 2014)

El viento sopla y Lilya se cubre con su chamarra color café. La siguiente toma es un full shot que sigue en un paneo a Lilya mientras camina por grandes rocas, se distingue el horizonte a la lejanía y la escasa luz de sol da cuenta que está apunto de amanecer. El paneo termina cuando Lilya se acerca a un acantilado y se detiene a contemplar el horizonte. El seguimiento que se hace por parte de la cámara a Lylia y los elementos que se insertan en la toma sugieren una relación intertextual con una parte del libro Apocalipsis de la biblia, en la que se describe a una mujer que combate contra la bestia:

Apareció en el cielo una gran señal: una mujer vestida del sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas.
(Apocalipsis 2)

Esta descripción de la mujer se acompaña con la descripción de un monstruo y el enfrentamiento que tienen ambos:

9 Y fue lanzado fuera el gran dragón, la serpiente antigua, que se llama diablo y Satanás, el cual engaña al mundo entero; fue arrojado a la tierra, y sus ángeles fueron arrojados con él.

13 Y cuando vio el dragón que había sido arrojado a la tierra, persiguió a la mujer que había dado a luz al hijo varón. 14 Y se le dieron a la mujer las dos alas de la gran águila, para que volase de delante de la serpiente al desierto, a su lugar, donde es sustentada por un tiempo, y tiempos, y la mitad de un tiempo. 15 Y la serpiente arrojó de su boca, tras la mujer, agua como un río, para que fuese arrastrada por el río. 16 Pero la tierra ayudó a la mujer, pues la tierra abrió su boca y tragó el río que el dragón había echado de su boca. 17 Entonces el dragón se llenó de ira contra la mujer; y se fue a hacer guerra contra el resto de la descendencia de ella

La guerra que se menciona en la cita 17 del apocalipsis se vincula con el clímax de la escena, en donde se muestra el rostro de Lylia en un primer plano y después en un contraplano en full shot se muestra, en pocos segundos, una pequeña parte de una criatura que emerge del mar, el cual luce inmenso y caótico.



Fotograma 20 (Andrey Zvyagintsev, 2014)

El juego de plano contra plano permite inferir el anuncio de una pelea, pero al mismo tiempo da cuenta de la grandeza de la criatura y de su poder. Esto se vincula con el pasaje de Job de la Biblia donde se describe brevemente al monstruo.

Aquel día el SEÑOR castigará con su espada feroz, grande y poderosa, a Leviatán, serpiente huidiza, a Leviatán, serpiente tortuosa, y matará al dragón que {vive} en el mar **Isaías 27:1**

Este es el primer avistamiento literal de una criatura que se relaciona con el título de la película: Leviathan, cuyas características también se describen en varios libros de la biblia

4.4. 5. Alusión al castigo

La escena empieza con Kolya acostado en su cama, la cámara inicia en con un *plano detalle* de dos fotografías, en las que se logra ver a Lylia de pequeña junto con personas, que se intuyen son sus padres, que están puestas sobre un tocador rodeado de objetos personales de Lylia . Después la cámara hace un *tilt up* para mostrar a Kolya reflejado en el espejo, vestido con pijama, despertando por los golpes en la puerta que se escuchan a lo lejos. Kolya le pide a

Ramón que atiende, al no recibir respuesta se levanta de la cama, la cámara lo sigue en *tilt up* y se detiene enfocando una foto de Lylia sonriendo que está sostenida en el espejo del tocador. La siguiente escena se muestra en full shot a la patrulla de policía salir de la casa de Kolya, un *paneo* a la derecha acompañado por un leve *dolly in*, permite visualizar una leve lluvia y el paisaje donde se encuentra la casa: en medio de un brazo de mar, que se convierte en un lago, un puente los conecta con una pequeña población que se observa a lo lejos, en donde se pueden ver pequeños edificios, casas y una torre de electricidad.

La siguiente toma muestra al oficial de policía y Kolya dentro de una patrulla avanzando hacia un lugar cerca de la playa. La cámara se sitúa en la parte de atrás del piloto y del copiloto, en donde solo se permite observar parte de sus espaldas y el parabrisas siendo golpeado por la lluvia, no se logra distinguir ningún elemento fuera del vehículo, ya que tanto el parabrisas como el retrovisor están empañados. . Antes de que la patrulla se detenga, se pueden distinguir sombras de personas que están paradas en el lugar, la patrulla se detiene, Kolya y el oficial salen, desde adentro de la patrulla, a través del parabrisas todavía empañado, se puede ver a Kolya correr hacia el frente.

En un *full shot*, en el que la cámara se mueve en un *paneo*, se ve a Kolya dirigirse hacia un cuerpo que está tendido sobre la arena, a dos policías retirando a unos niños del lugar y a otro oficial de policía se sube en una patrulla estacionada a unos metros del cuerpo mientras dos perros olfatean en la arena, en segundo y tercer plano se observan las montañas, una parte de un brazo de mar y una casa de dos pisos de color azul sobre un pequeño monte que no se sabe con exactitud si es la misma casa de Kolya. La lluvia cae en abundancia y el escenario nublado no permite que se cuele alguna luz cálida, los elementos de color azul, como el agua, se tornan grises. (1:49:33).



Fotograma 21 (Andrey Zvyagintsev, 2014)

La secuencia termina en una toma que cambia a un *medium shot*, con la cámara puesta en cenital, para mostrar al cuerpo de Lilya que yace sobre la arena mojada, siendo sostenido por Kolya, quien inmediatamente lo empieza a limpiar. Por la posición de la cámara se puede sugerir que ambos están siendo observados por alguien desde arriba. (1:49:44).



Fotograma 22 (Andrey Zvyagintsev, 2014)

Esta secuencia se relaciona directamente con las primeras tragedias que empiezan a suceder en la vida de Kolya a consecuencia de su necesidad por no otorgarle a Vadim su propiedad. Para esto hay que entender que Lilya era amante del abogado y amigo de Kolya, quien por amenazas

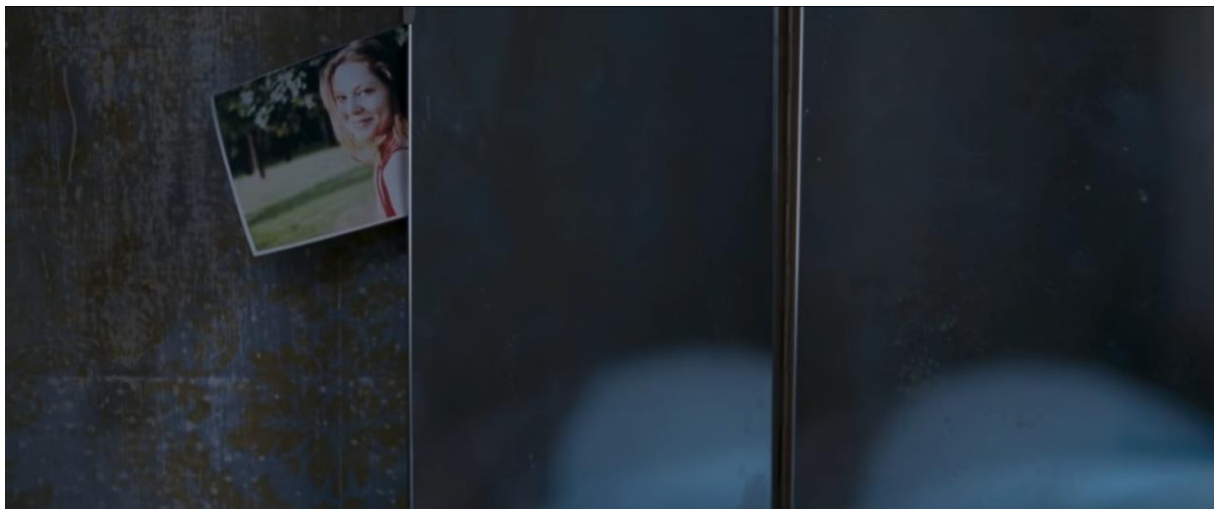
de Vadim tuvo que huir del lugar. El descubrimiento del engaño por parte de Kolya provoca una ruptura en la relación con su esposa que promueve comportamientos violentos. La huida del abogado, la convivencia violenta de Kolya y la monotonía del día refuerzan la idea de suicidio. El cuerpo de Lyla es encontrado después de que ella saliera de su casa y viera desde un acantilado el horizonte del mar. Sin embargo, no hay testigos que demuestren el suicidio más que el comportamiento de Lylia, en la que se nos muestra deprimida, ansiosa y triste. En cualquiera de los casos, la escena funciona como castigo divino hacia Kolya y que permite relacionarse con el pasaje de Job. La primera parte de la secuencia, en la que, a través de un travelling, se muestran fotos familiares de Lylia y sus objetos personales, se alude a la primera parte de la historia de Job en la que se menciona todas las dichas de su familia de sus propiedades:

Había en el país de Us un hombre llamado Job; era un varón perfecto que temía a Dios y se alejaba del mal. Tuvo siete hijos y tres hijas. Tenía muchos servidores y poseía siete mil ovejas, tres mil camellos, quinientas yuntas de bueyes y quinientas burras. Este hombre era el más famoso de todos los hijos de oriente. (Job 1: 1, 2, 3. Editorial Verbo divino)

Aunque esta descripción no incluye a su esposa, permite hacer la comparación con todo lo que Job ama y el sufrimiento que padece después de que lo pierda. Lo mismo ocurre con Kolya, quien ama a su esposa y no espera el trágico destino que le depara. Las fotografías, los objetos personales de Lylia y Kolya dentro de su cuarto revelan un pasado dichoso, la conformación de un hogar y al mismo tiempo el anhelo de que ese pasado pueda regresar.



Fotograma 23 (Andrey Zvyagintsev, 2014)



Fotograma 24 (Andrey Zvyagintsev, 2014).

La secuencia continúa con el aviso de un oficial policiaco que toca la puerta y le avisa a Kolya sobre una situación urgente. Kolya y el oficial se suben a la patrulla y avanzan sobre el camino; en toda la secuencia la iluminación es oscura, con colores en tonos azules y grises, además se observa una fuerte lluvia que cae mientras conducen que impiden la visión. Todo esto revela un momento caótico y el indicio de una revelación catastrófica para Kolya. Al llegar, Kolya baja del vehículo y camina hacia el lugar de los hechos, el recorrido que hace la cámara en full shot junto con el personaje revela lentamente al cuerpo de Lylia. En la toma se ve el suelo enlodado, la lluvia, el cielo nublado que crea en la luz tonos grises, al fondo se observa una casa en la colina y una torre eléctrica. La secuencia está definida por tres actos que construyen un

antes y un después en la vida de Kolya, el descubrimiento del cuerpo de Lyliya se realiza a partir de una dicotomía entre lo que se poseía (alegría, paz, familia) y de lo que no se posee. Lyliya representaba la unión de la familia y su cuerpo, a la orilla del mar, representa el castigo hacia Kolya y la pérdida de su familia para siempre. Esta construcción del castigo de la película *Leviathan* (Andrey Zvyagintsev, 2014) remite a las descripciones de los pasajes de Job de la Biblia, cuando Job va perdiendo todas sus propiedades y su familia:

Un día los hijos y las hijas de Job estaban comiendo y bebiendo en casa del hermano mayor. Vino un mensajero y le dijo a Job: Tus bueyes estaban arando y las burras pastando cerca de ellos. De repente aparecieron los sabores y se los llevaron y a los servidores se los pasaron a cuchillo. Sólo yo pude escapar para traerte la noticia.

Todavía estaba hablando, otro que dijo: Cayó del cielo fuego de Dios y quemó completamente a las ovejas y sus pastores. Sólo escapé yo para anunciártelo. Aún no terminaba de hablar, cuando entró un tercero diciendo: Los caldeos, divididos en tres grupos, se lanzaron sobre los camellos, se los llevaron, dieron muerte a espada a tus mozos y sólo yo he escapado para anunciártelo. Estaba contando lo sucedido cuando un último lo interrumpió, diciendo: Tus hijos e hijas estaban comiendo y bebiendo vino en casa del mayor de ellos. De repente sopló un fuerte viento del desierto y sacudió las cuatro esquinas de la casa; ésta se derrumbó sobre los jóvenes y han muerto todos. Sólo yo pude escapar para traerte la noticia. (Job 1: 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19. Editorial Verbo Divino)

Esta parte de la narración de Job empieza con la pérdida de sus bienes materiales y culmina con la muerte de sus hijos, aunque en los relatos de Job se describen como pruebas de Dios para validar su fe, se puede trazar un paralelismo con el sufrimiento de Kolya. El derrumbe emocional de Kolya culmina cuando toma el cuerpo de Lyliya y le descubre y le limpia el rostro,

mientras la lluvia les cae encima. La cámara los muestra a los dos en medium shot en cenital, como si fuera Dios quien ve la escena. El paralelismo que trazan las dos obras, aunque por razones distintas, evidencian el sufrimiento del protagonista y la visión de Dios sobre los acontecimientos, en que el sufrimiento de Kolya sirve para cumplir un propósito divino, parecido a lo que Dios hace mandando las calamidades a Job para probar su fe y demostrar a Satán que los hombres le serán fieles ante todas las cosas.

4.4.6 Referencia y alusión al leviatán

La escena empieza en el minuto 2:05:49, donde se muestra el interior de la casa de Kolya, la cámara hace un recorrido en full shot de varios cuartos, pero se detiene en el último, que parece ser parte de la sala; en ella la cámara empieza a hacer un leve dolly in mientras aparece detrás de las paredes de madera un brazo metálico de una excavadora que va destruyendo el cuarto llevándose consigo a todas las cosas del interior. Atrás de la destrucción y del brazo se puede ver un cielo despejado.



Fotograma 25 (Andrey Zvyagintsev, 2014)

La toma en full shot muestra a la excavadora de manera imponente y majestuosa. Por la posición de la cámara y la posición de los elementos crean la imagen del leviatán, descrito de manera específica en el libro de Job de la Biblia.

Y a Leviatán ¿Lo pescas tú con anzuelo

y con una cuerda lo sujetas de la lengua?

¿Pondrás tú sogas en sus narices,

o con un gancho lo sacarás de las quijadas?

¿Acaso te hará largas súplicas y te hablará con timidez?

¿Hará pacto contigo, para que lo tomes por siervo perpetuo?

¿te entretendrá como un pajarillo,

lo atarás para gozo de tus hijas?

¿Habrá gente para hacer dinero de su carne

y venderla a los comerciantes?

¿Cortarás tú con cuchillo su piel,

¿O con arpón de pescadores su cabeza?

(Job 40: 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32 Editorial Verbo Divino)

Y continúa más adelante describiendo:

Te hablaré también de sus miembros,
te explicaré su fuerza incomparable.

¿Quién ha levantado la orla de su vestido,
y pasó su mano bajo su coraza?

¿Quién ha abierto la mandíbula de sus fauces?

¡Qué terror sólo ver sus dientes!

Su lomo son escudos en hileras,
unidos como piedras selladas.

Están tan juntos,
que no dejan pasar ni un soplo.

Se unen unos a otros,
formando una capa sin juntas.

si estornuda saltan chispas,
de sus pupilas sale un rayo de luz.

De su hocico salen llamaradas,
se escapan chispas de fuego.

Sus narices echan humo,
como caldera hirviendo al fuego.

Su aliento encendería carbones,

salen llamas de su boca.

Su codo está lleno de fuerza y ante él brota el miedo

su caparazón es sólo un conjunto,

resistente por doquier e inmovible.

Cuando se endereza se asustan las aguas

Su corazón es duro como roca,

resistente como roca de molino.

La espada que lo alcanza no lo clava

le rebotan la lanza y la jabalina.

Para él, el hierro es paja,

y el bronce, madera podrida.

Las flechas del arco no lo hacen huir,

recibe como paja las piedras de la honda.

La maza le parece caña, se ríe del dardo que vibra.

Por debajo tiene como tejas puntiagudas,

y como un rastrillo pasa por el barro.

Entran luego las aguas en ebullición,

el agua borbotea como carbones de incienso.

Deja tras sí un brillante surco,

un mar de blanca espuma

En tierra no tiene semejante,

fue hecho atrevido.

Mira de frente a los demás insolentes,

es el rey de las fieras. (Job 41: 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13,

14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26. Editorial

Verbo Divino)

Esta larga descripción que hace Yahvé a Job en el libro de Job sobre el leviatán es la descripción que usó en su momento Thomas Hobbes para representar y ejemplificar su idea de república, estas características permiten entender con más facilidad lo que Thomas Hobbes pensaba sobre las capacidades de dicha criatura artificial. Incluso la cita en su libro *Leviathan* de forma directa, exponiendo la fuente de inspiración.

Hasta aquí he expuesto la naturaleza del hombre (cuyo orgullo y otras pasiones le han forzado a someterse al gobierno), junto con el gran poder de su gobernante, a quien comparé con Leviatán extrayendo la comparación de los dos últimos versículos del capítulo 41 de Job, donde, tras haber establecido el gran poder de Leviatán, Dios lo llamó Rey de los orgullosos. Nada hay, dice, sobre la tierra comparable con él. Está hecho para no sentir miedo. Ve toda cosa por debajo de él, y es rey de todos los hijos del orgullo.

Pero siendo mortal y estando sometido a la corrupción, como todas las demás criaturas terrestres... (pág 253- 254)

De esta manera se establece dos relaciones intertextuales de la escena con la descripción de Thomas Hobbes, esta se encuentra primero como alusión en la película con el libro de Hobbes y después como cita en el ensayo de Hobbes con el pasaje de Job de la biblia. .

En los tres intertextos la figura del leviatán representa poder y dominio y se inserta en la narrativa como un ser indestructible capaz de destruir y castigar según le convenga. La figura del leviatán se muestra dentro de la película como un icono según Pierce.

4. 4. 7 Referencia y alusión a Dios

La escena empieza en el minuto **2:09:45** con un dolly in en full shot que muestra a una congregación de personas escuchando el discurso del Sacerdote dentro de lo que se intuye es una iglesia, el Sacerdote porta una sotana blanca con texturas plateadas, en su cabeza una corona dorada, en sus manos sostiene un bastón y le cuelgan del cuello dos collares con un dije en forma de cruz y otro con una incrustación de una imagen que no logra verse con claridad. La cámara en dolly in sigue acercándose al Sacerdote en contrapicado, lo cual sitúa al Sacerdote como alguien con poder y de manera diegética se escucha su voz, dando un sermón sobre “la verdad de Dios”. En esta primera parte de la escena se encuentran tres elementos importantes a analizar; el primero es la figura del Sacerdote, la segunda, las imágenes y símbolos religiosos y el tercero, el discurso.

En la escena el Sacerdote aparece con su vestimenta clerical ortodoxa, la cual es acompañada por objetos bañados en oro. La alusión a Dios se revela por el encuadre, que se encuentra ligeramente en contrapicado y un dolly in que acerca al espectador a su figura resplandeciente e inmaculada. Su fisonomía, avejentada, le da un aire de sabio y amable. (2:10:47).



Fotograma 26 (Andrey Zvyagintsev, 2014)

La imagen que se revela es parecida a la imagen de Dios en distintas pinturas que se han visto a lo largo de los años y que generan una imagen popular de la figura de Dios., por lo tanto, la escena establece una relación con esas distintas pinturas.

En el libro Leviathan de Thomas (Escohotado A., 2018) se describe lo que es Dios o la personificación de Dios en tres figuras religiosas.

EL DIOS VERDADERO

El Dios verdadero puede ser personificado, como lo fue primero por Moisés, que gobernó a los israelitas... En segundo lugar, por el Hijo del hombre, su propio Hijo nuestro Bendito Salvador Jesucristo, que vino a sojuzgar a los judíos y a llevar a todas las naciones al reino de su Padre, no como él mismo sino como enviado por su Padre. Y en tercer lugar, por el Espíritu Santo, o confortador, que habló y obró en los apóstoles, Espíritu Santo que no era un confortador que viniera por sí mismo, sino que fue enviado y procedía de aquellos Dos. (pág 135)

Se determina, entonces, que Leviathan (Andrey Zvyagintsev, 2014) alude a ambas descripciones, tanto a las pictóricas como a las escritas en el libro de Thomas Hobbes. Lo cual indica que el sacerdote representa a Dios, haciendo notar la relación intertextual en los tres textos.

4. 4. 7. 1. Imágenes religiosas - Referencias.

En la misma escena mientras los fieles escuchan atentos al Sacerdote, se muestran detrás de él cuatro imágenes puestas en marcos dorados: de izquierda a derecha se logran ver representaciones pictóricas de Jose, Jesús, María y Pablo. Conforme el dolly avanza sólo quedan, de lado derecho a María y de lado izquierdo la representación del rostro de Jesús. Las dos van teniendo más protagonismo conforme se va cerrando la toma, al mismo tiempo se va revelando al fondo otra imagen que por sus características, podría tratarse de otra representación de Cristo.

La cámara va bajando en contrapicado, situando la imagen del aparente Cristo arriba del Sacerdote.

4. 4. 7. 2 Discurso sobre la verdad

El Sacerdote da un discurso sobre la verdad mientras los fieles lo escuchan atento, la voz del Sacerdote puede escucharse durante toda la escena de manera diegética. **(2:09:45 - 2:13:25)**. En el discurso menciona que la verdad la tiene sólo Dios y que esa verdad mostrará el mundo como realmente es. El discurso hace eco de las imágenes que se muestran en la pantalla (Sacerdote, imágenes representadas de Cristo, María y otro Cristo).



Fotograma 27 (Andrey Zvyagintsev, 2014)

Mientras el Sacerdote da su discurso un niño mira hacia arriba, la cámara lo toma desde un medium close, después la cámara cambia de perspectiva a la del niño y se muestra el techo de la iglesia, la cual se muestra blanca con pequeños ventanales en la cúpula de en medio donde se cuelga una luz amarillenta, y donde se aprecia una soga, la cual se intuye es para tocar la o las campanas. No se muestra algo más, sólo un techo de iglesia, vacío. La cámara regresa al Sacerdote que sigue dando su discurso, luego se ven los fieles prestando atención en tomas en medium close y de vuelta al Sacerdote, hasta que la cámara retoma en medium close a la Vadim que está atento escuchando junto a una mujer, la cámara hace un tilt down para mostrar al niño, quien ahora presta atención. Vadim se acerca al niño y le susurra:

Dios lo ve todo, hijo

Vadim le da un beso en la cabeza y se reincorpora para seguir escuchando, la cámara se queda con el niño, quien se revela como hijo de Vadim. La siguiente toma muestra la imagen que representa a Cristo en close up, la cual pareciera estar observando al niño y a toda la congregación.



Fotograma 28 (Andrey Zvyagintsev, 2014)



Fotograma 29 (Andrey Zvyagintsev, 2014)

Con esto se reafirma la idea de que Dios lo observa todo. Esta escena revela numerosas alusiones y referencias y confirma la premisa de la película y su relación al libro de Job de la biblia y el ensayo de Hobbes. La película cumple con la promesa que hizo al inicio en un diálogo donde el Sacerdote le dice al alcalde de que todo poder viene de Dios; la escena puntualiza en numerosas ocasiones que Dios tiene el poder sobre sus súbditos, lo cual permite, en toda su construcción, descubrir la alusión al leviatán, ya no representado como un monstruo literal sino

como una institución formada por hombres que somete las voluntades de otros para ser gobernados; tal como lo describe Hobbes:

Lo cual equivale a elegir un hombre, o asamblea de hombres, que represente su persona; y cada uno poseer y reconocerse a sí mismo como autor de aquello que pueda hacer o provocar quien así representa a su persona, en aquellas cosas que conciernen a la paz y la seguridad común, y someter así sus voluntades, una a una, a su voluntad, y sus juicios a su juicio. Esto es más que consentimiento o concordia; es una verdadera unidad de todos ellos en una e idéntica persona hecha por pacto de cada hombre con cada hombre, como si todo hombre debiera decir a todo hombre: autorizo y abandono el derecho a gobernarme a mí mismo, a este hombre, o a esta asamblea de hombres, con la condición de que tú abandones tu derecho a ello y autorices todas sus acciones de manera semejante. Hecho esto, la multitud así unida en una persona se llama REPÚBLICA, en latín CIVITAS. Ésta es la generación de ese gran LEVIATÁN o más bien (por hablar con mayor reverencia) de ese Dios Mortal a quien debemos, bajo el Dios Inmortal, nuestra paz y defensa. (Escohotado A., 2018, pág. 141 -141)

La escena confirma las principales relaciones intertextuales entre Leviathan (Andrey Zvyagintsev, 2014) y el libro de Thomas Hobbes y al mismo tiempo se vincula con el análisis de la primera escena (El poder de Dios) donde desde un principio se establece las características de los personajes del Sacerdote y de Vadim y el poder que ambos tienen. En esa escena el Sacerdote predice los sucesos a acontecer como si supiera de antemano lo que iba a pasar. Las dos características principales de Dios, por ejemplo, son la omnisciencia y el conocimiento de

todos los hechos. Así mismo, Thomas Hobbes describe a su Leviatán como algo sumamente poderoso, impenetrable, como un Dios mortal al que todos los súbditos le deben reverencia (Escohotado A., 2018, pág. 142). De esta forma se confirma la sospecha de que el Sacerdote podría representar a la personificación del leviatán o del Dios terrenal, mientras que Vadim podría representar al Soberano, quien mantendría el poder para ejercerlo como pudiera para preservar sus intereses.

5. Conclusiones

Evidentes o no, las relaciones intertextuales existen dentro del cine, así como en cualquier otra obra artística como en la literatura, la pintura o la música. Construidas a conciencia (en su mayoría) sirven para rendir tributo a otra obra o para homenajear el estilo de otro autor. Muchas películas que construyen relaciones intertextuales se quedan en ese plano referencial, pero en el caso de *Leviathan* (Andrey Zvyagintsev, 2014) la construcción intertextual que se realiza por medio de la puesta en escena y la puesta en cuadro revelan símbolos y significados que remiten a obras literarias específicas, como al ensayo *Leviathan* de Thomas Hobbes y a los distintos pasajes bíblicos (principalmente al pasaje de Job del antiguo testamento) que son esenciales para entender la trama y a los personajes de la película en su totalidad.

Con base a la pregunta de investigación, *¿cómo se construye la intertextualidad en la puesta en escena en Leviathan (Andrey Zvyagintsev, 2014) para identificar los símbolos religiosos que nos remiten al pasaje de Job del Antiguo Testamento y a la obra de Leviathan de Thomas Hobbes (1651)?*, se puede afirmar, gracias a la propuesta metodológica de Cassetti di Chio (1991), que los elementos visuales dentro de la puesta en escena y la puesta en cuadro crean símbolos y signos que funcionan para construir relaciones intertextuales con las otras obras literarias y que más allá de ser puros acompañantes estéticos permiten sustentar la premisa central de la película. Las escenas analizadas plantean la construcción de la intertextualidad a

partir de una orquestación de símbolos, referencias y alusiones que guían al espectador a descubrir otros relatos que cuentan historias similares a la de Leviathan (Andrey Zvyagintsev, 2014).

Para el análisis de la puesta en escena y la puesta en cuadro se hizo, primero, una descripción a detalle de los elementos visuales que construyen la escena; desde vestimentas y objetos personales de los personajes hasta los lugares físicos que habitan, junto con una descripción de la forma en cómo la cámara retrata la acción de los personajes a ciertas distancias. En estas descripciones se encuentran símbolos religiosos que se relacionan directamente con otros relatos que plantean un tema recurrente: el poder de Dios para castigar al hombre.

Después se realizó un *decoupage* para determinar el tipo de relación intertextual que se encuentra en cada una de las secuencias y de las siete analizadas, todas presentaron la alusión como relación intertextual predominante; ya que como dice Camarero, J. (2018) la alusión transporta al lector a un orden análogo de cosas mediante una relación indirecta a un texto conocido o común dentro de un determinado espacio cultural (pág. 5). En la película Leviathan (Andrey Zvyagintsev, 2014) no se presentan, en la mayoría de las escenas analizadas, partes concretas de otras obras, más bien, construye a partir de símbolos y representaciones sus relaciones intertextuales.

Es por ello que en la película Leviathan (Andrey Zvyagintsev, 2014) la construcción de su puesta en escena sobresale los símbolos religiosos en primeros planos, que se muestran enormes ante las pequeñas figuras de los hombres, la mayoría captados por full shots que se mantienen estáticos. Esta construcción de la imagen (parecieran cuadros barrocos) crean un imaginario visual lo suficientemente poderoso para trasladar al espectador a un mundo antiguo, desolador e injusto. La puesta en escena configura todos los elementos visuales para significar y relacionar la historia con otras historias populares que vienen de la biblia y crean un conjunto de significados que dan un sentido universal al tema central en la película.

También es importante puntualizar que la construcción de la puesta en cuadro revela el punto de vista desde el cual se intenta contar la historia, que no es desde de la subjetividad de los personajes sino a través de un narrador omnisciente, como si espectador y cámara se movieran en una historia que ya conocen, de modo que la representación de Dios en *Leviathan* (Andrey Zvyagintsev, 2014) no sólo se encuentra en los objetos y personajes; también se presenta en la puesta en cuadro.

Esta serie de símbolos religiosos permite que el espectador las relacione con su bagaje cultural y religioso, ya que la mayoría de ellos contienen una carga significativa que gran parte de la gente católica/cristiana puede identificar y que a lo largo de la historia se ha difundido incluso entre la población de otras religiones. De esta forma, la puesta en escena y la puesta en cuadro articulan los símbolos para dar un contexto religioso y crear en el espectador cierta expectativa de lo que se le está narrando, ejercitando su capacidad de interpretación. Al mismo tiempo, lo encamina a reencontrarse con esas otras historias que a través de los años ha conocido y asimilado.

Las obras a las que hace alusión *Leviathan* (Andrey Zvyagintsev, 2014) fueron, en su mayoría pasajes bíblicos, tanto del antiguo testamento como del nuevo testamento, pero sobresale el pasaje de Job, en donde el protagonista recibe por parte de Dios varias pruebas para demostrar su lealtad, en esas pruebas se narra una serie de desafortunados eventos en las que Job pierde sus propiedades y su familia. Sin embargo, Job sale triunfante al final de su relato, mientras que en la película *Leviathan* (Andrey Zvyagintsev, 2014) Kolya, el protagonista, es castigado a tal punto de perder su dignidad y su libertad, encerrado en una cárcel de aquel pequeño pueblo de Rusia. Las dos historias, aunque con finales distintos, permiten dar cuenta del poder de Dios sobre los humanos. Tema que se repite en los pasajes de Génesis, Isaías y Apocalipsis.

De la misma manera, el análisis permitió aclarar la relación que tiene la película con el ensayo de Thomas Hobbes, su título, por ejemplo "*Leviathan*" da una pista sobre la premisa de la película, que si bien en un primer momento podría relacionarse más con el monstruo que se

describe en el pasaje de Apocalipsis de la biblia que con el ensayo de Thomas Hobbes, lo cierto es que su relación tiene que ver con las dos obras por igual, retomando conceptos y definiciones de ambas para crear imágenes que acercan al espectador a un imaginario violento y desolador en el que los hombres parecen criaturas insignificantes ante enormes esqueletos de ballenas varados en la orilla de un mar agitado, casas, edificios e iglesias en ruinas, páramos fríos y rocosos, naturaleza marchita que es golpeada por un fuerte viento y horizontes que no parecen tener fin. Estos elementos visuales y sonoros contienen un peso dramático importante dentro de la historia que muestra la presencia simbólica del leviatán.

Por lo tanto, se debe reconocer que Dios y leviatán son los conceptos que permiten dar cuenta de la relación intertextual que existe entre cada obra analizada. Thomas Hobbes retoma la imagen bíblica del leviatán para poder describir su concepto de Estado, el cual debería ser un mecanismo para la protección de los hombres, invencible, e incorruptible. Usa esta figura para acercar su definición a la práctica y no dejarla sólo en pura abstracción. Es más fácil imaginar el concepto que Thomas Hobbes da sobre la composición del Estado cuando nos remite a la imagen del leviatán del Apocalipsis, que si no lo hiciera y se limitará a describirlo desde la literalidad. Sin embargo, en ocasiones, Hobbes, también describe al estado como un ser conformado por una asamblea de hombres, omnipotente y omnisciente, con la imagen misma de un hombre. Esta descripción se acerca más a la imagen popular del Dios de la religión católica o religiones monoteístas y que al igual que la figura del leviatán representa un ser de poder. Mientras tanto, en el pasaje bíblico del Apocalipsis el leviatán es una figura monstruosa hecha de fuego que cae al mar que representa al diablo y la maldad. De esta manera, el concepto de Estado se adhiere a los conceptos de Dios y Leviatán para ser usados en la película *Leviathan* (Andrey Zvyagintsev, 2014) en el mismo nivel de significación, es decir, para representar fuerzas de poder que someten al hombre. Estas fuerzas de sometimiento están representadas en tres personajes que a lo largo de la película van cobrando más protagonismo; el obispo como Dios, a Vadim como el Estado, y el monstruo leviatán que aparece en repetidas secuencias

como en esqueletos, animales marinos, y excavadoras destruyendo la casa del protagonista. Estas representaciones y demás símbolos que acompañan a la película se retroalimentan mutuamente permitiendo la creación de nuevos significados para configurar un mundo de hombres sometidos por lo divino.

Los descubrimientos del análisis formal de la película *Leviathan* (Andrey Zvyagintsev, 2014) dan cuenta de la complejidad de la construcción intertextualidad que hay entre las obras principales referenciadas y dan un acercamiento al proceso de interpretación que cada obra realiza de los relatos de la biblia para articular y reconstruir sus propios significados, evidenciando un diálogo constante entre cada una de ellas.

Es importante destacar que los estudios sobre la intertextualidad en el cine deben continuar para entender la construcción intertextual a partir de lo audiovisual, identificar los elementos visuales y sonoros dentro de su puesta en escena y puesta en cuadro y reconocer la articulación de los símbolos y las representaciones sociales que posibilitan el descubrimiento de otras obras artísticas que dialogan entre sí por sus temas en común. De la misma forma, es oportuno mencionar que los resultados de este trabajo de investigación también revelan imaginarios sobre contextos sociales y políticos que resultan familiares.

Si bien *Leviathan* (Andrey Zvyagintsev, 2014) traslada al público directamente a un mundo puramente monstruoso, promovido principalmente por su título, también le da indicios al espectador sobre una compleja relación religiosa y política, en la que *Leviathan* podría asociarse a distintos temas. En el mismo sentido, la primera vez que la película es vista completa, es común que el espectador relacione la historia a asuntos puramente políticos, sin embargo, es lo suficientemente rica en símbolos, alusiones, metáforas y representaciones sociales que le da al espectador la curiosidad necesaria para buscar entre su bagaje cultural conceptos y significados que lo enriquecen para un segundo visionado. Por las mismas razones, los investigadores de las ciencias sociales pueden realizar distintas lecturas y analizar *Leviathan* (Andrey Zvyagintsev, 2014) desde un carácter metodológico y teórico que puede abarcar la semiótica, el análisis del

discurso, las representaciones sociales, la narratología, los géneros cinematográficos (es interesante ver cómo una película que está anclada a la realidad toma prestado elementos del género fantástico para construir su puesta en escena y puesta en cuadro para configurar su mundo. Las enormes cruces, los esqueletos de las ballenas y aquel animal inmenso que se asoma sobre el mar agitado dan cuenta de ello), e incluso los estudios culturales, en el sentido en que la película muestra la vida cotidiana de los habitantes del pequeño pueblo ruso, acercando al investigador a costumbres, ritos, valores, creencias y relaciones de una sociedad específica.

Así mismo, la investigación es importante para el ámbito social. Gracias a la identificación de símbolos religiosos que se relacionan con otros textos, también se puede entender la función del símbolo religioso como la representación de ideas, pensamientos y valores que conllevan a la formación de la cultura, de las costumbres y hasta de visiones hegemónicas del mundo; los símbolos religiosos son símbolos que la mayoría de las personas del mundo, sean fieles creyentes de la iglesia católica o no, pueden reconocer. Esto produce fenómenos sociales interesantes que permean en la cotidianidad de las personas, como en el uso del lenguaje, en los estilos de vida y en las percepciones sobre la verdad, la maldad y la bondad (entre otros conceptos). Es interesante, incluso irónico, como los símbolos religiosos trascienden los contextos sociales de cada país y al mismo tiempo son interiorizados, mezclándose con las costumbres, los colores y los sabores, aumentando, y muchas veces, deconstruyendo sus significados. En México se pueden encontrar muchos casos como ejemplos.

El impacto de este análisis en las investigaciones mexicanas referentes a intertextualidad y semiótica pueden abarcar también estudios sociales para comprender la manera en cómo los símbolos y las narrativas pueden construir imaginarios y visiones del mundo en común.

Finalmente, es necesario observar, como estudiante en ciencias de la comunicación, los distintos lenguajes con los que se construyen los discursos y a partir de ellos acercarse a las teorías y las metodologías sobre el campo de la comunicación. El análisis cinematográfico brinda lo necesario para poner a prueba las habilidades de síntesis, de investigación, de

evaluación de la información, de redacción y forma una mirada crítica sobre los fenómenos sociales y sus distintas expresiones artísticas. Gracias al lenguaje cinematográfico se pueden construir narrativas y discursos a partir de símbolos y representaciones que permean en una sociedad. Los resultados de un análisis formal sobre un filme, además de identificar elementos estéticos, sonoros y su relación con la creación de significados, permiten la discusión y la formación de conceptos que abonan a los numerosos estudios sobre las disciplinas de la comunicación.

Bibliografía.

Antonova N. (2015, junio) Leviathan Controversy Reveals Bruised Ego, The Moscow Times
<https://www.themoscowtimes.com/2015/01/19/leviathan-controversy-reveals-bruised-egos-a43002>

Becking, B. (2018) Leviathan at the Movies: Andrey Zvyagintsev's Film in Biblical Perspective. Bible in the Arts 2.

Camarero, J. (2008) Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural. Rubí (Barcelona). Antrophos editorial.

Camarero, J. (2018) Tradición y poligénesis.. Influencia, imitación y paralelismos. La imitación y los paralelismos.. La intertextualidad intertextual.

Casetti, F., & Di Chio, F. (1991), *Cómo analizar un film*, Paidós, Buenos Aires.

. Gibbs, J. (2002). *Mise-en-scène: Film Style and Interpretation*. London: Wallflower. Gibbs, J. (1999).

Denys Kondyuk (Junio, 2016) Sensing and Longing for God in Andrey Zvyagintsev's *The Return* and *Leviathan*. *Film and Lived Theology Religions* | Free Full-Text | Sensing and Longing for God in Andrey Zvyagintsev's *The Return* and *Leviathan* (mdpi.com)

Escohotado A. (2018) Thomas Hobbes, *Leviatán* o la materia, forma y poder de la república eclesiástica y civil. España. Editorial Planeta, S.A.

Gaudreault, A. (2011) *Cine y literatura: narración y mostración del relato cinematográfico*. México. D.F, Ediciones de educación y cultura, Universidad de Arte.

González J. (2015, febrero) *Leviathan*, la película de los Oscar que el gobierno de Putin no quiere que vea Occidente, BBC
https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/02/150217_cultura_cine_hollywood_oscar_2015_leviatan_rusia_polemica_jg?fbclid=IwAR3TBGr1WZyVjpdIEcVyjxMUMHVzMh-BJ_uVIZHoz9PaFA17yF1_EEjQWWY

Gribnau, E. (2020) *Chernukha in recent Russian cinema: an analysis of The Major (2013), The Fool (2014), Leviathan (2014), and Loveless (2017)* *Chernukha in recent Russian cinema: an analysis of The Major (2013), The Fool (2014), Leviathan (2014), and Loveless (2017)* | Student Repository (universiteitleiden.nl)

Graham, S. (enero 2013) *Tales of grim: Seth Graham en el lado oscuro del cine ruso*. *The Calvert Journal*. *Tales of grim: Seth Graham en el lado oscuro del cine ruso* - Flavor 77

Granda Arciniega D. (2021) *Estudio teórico-analítico del Estado y las amenazas a la seguridad*, *Revista Academia de Guerra del Ejército Ecuatoriano*, Volumen 14.

Hristova M. (2021, octubre) Corruption as Shared Culpability: Religion, Family, and Society in Andrey Zvyagintsev's *Leviathan* (2014)

https://digitalcommons.unomaha.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2112&context=jrf&fbclid=IwAR2jnTSJfQAFD2eoAm_YxKH03c4zdV1v88Rgq8Sbf7YabI8IfdCL3IXuF2w

Hunt. E., Marland J., Rawle. S. (2011) *El lenguaje cinematográfico*. Barcelona, España. Parangón Ediciones.

Hernández J.R. (2022) *Thomas Hobbes*. Barcelona. Arpa & Alfil Editores, S. L.

Isidro H. Cisneros (2014). *Norberto Bobbio: de la razón del Estado al gobierno democrático*. Instituto Electoral y de Participación Ciudadana del Estado de Jalisco, México

Kristeva, J. (1969) *Semiótica 1*. Madrid, España. Editorial fundamentos.

Martin, M. (2002) *El lenguaje del cine*. Barcelona. Editorial Gedisa.

Orozco Echeverri S. H. (2009) *Thomas Hobbes y la geometría del estado: anotaciones sobre el estado de naturaleza desde la historia de la ciencia* (pp. 153-175) Universidad de Antioquia

Piñeres Sus J. D. (2010) *De la antropología a la política en el Leviatán de Hobbes* (pp. 338-352) *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, vol. 24. Universidad de Antioquia.

Sanders Pierce C. (1974) *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión.

Vassilieva, J. (Marzo, 2018) *Russian Leviathan: Power, Landscape, Memory*. Film Criticism. *Russian Leviathan: Power, Landscape, Memory* (umich.edu)

Walker S. (Noviembre 2014) *Leviathan* director Andrei Zvyagintsev: 'Living in Russia is like being in a minefield'. *The Guardian* *Leviathan* director Andrei Zvyagintsev: 'Living in Russia is like being in a minefield' | *Leviathan* | *The Guardian*

Artículo “Los orígenes del conflicto en el mar negro” retomado el 18 de abril de 2019 de:

https://elpais.com/internacional/2018/11/28/actualidad/1543407946_891246.html?fbclid=IwAR1WA9TtT7YHyCiAUdMMH7-RmnAWdFFTDUDudZQy4wNg_JXDxExlVWgCvh8

Filmografía:

Rodnyansky, A. (productor) Zviáguintsev, A. (director) (2014) Leviathan. [cinta cinematográfica].: Non - Stop Productions.

Lesnevsky, D. (productor). Zviáguintsev, A. (director) (2003) The return. [Cinta cinematográfica].: Ren TV.

Zviáguintsev, A. (director) (2014) Elena. [cinta cinematográfica].: Non - Stop Productions.

Griffith D.W. (director) (1915) . El nacimiento de una nación [cinta cinematográfica]: David W.

Griffith Corp.