

## Diálogos en torno del film *NOW*, de Santiago Alvarez.

### Apuntes sobre la representación fílmica

Lic. Betina Guindi  
Facultad de Ciencias Sociales, UBA  
betinaguindi@yahoo.com.ar

#### Introducción

*Pensar el cine*, pensar en sus fundamentos, puede consistir en un riguroso análisis de sus reglas, sus dispositivos y sus condicionamientos técnicos. Pero *pensar el cine* puede constituirse también en una empresa muy distinta. Lo cual no significa el abandono de cualquier análisis de reglas o gramáticas, de cualquier pretensión de conocimiento de un campo específico. Se trata de la apertura de una dimensión compleja e inasible: *el campo de las significaciones sociales*,<sup>1</sup> de modo tal de abordar el problema del campo fílmico en términos de una discursividad social. Desde este punto de vista podría pensarse al discurso como materia significativa,<sup>2</sup> asumiendo que toda configuración social es una configuración significativa.

La propuesta entonces consiste en una indagación acerca del estatuto del cine desde una perspectiva comunicacional a partir de algunas reflexiones suscitadas en torno del film documental *Now* (1965), realizado por el cineasta cubano Santiago

---

<sup>1</sup> “Significar quiere decir que los objetos no transmiten solamente informaciones, sino también sistemas estructurados de signos, es decir, esencialmente sistemas de diferencias, oposiciones y contrastes”. (Barthes, )

<sup>2</sup> Desde una perspectiva semiótica, por ejemplo, Eliseo Verón, diferencia al análisis discursivo de lo que sería un análisis de tipo textual. El análisis discursivo supone la superación de una dimensión de análisis estrictamente inmanentista, el análisis discursivo no es interno ni externo. “Una teoría de los discursos sociales reposa sobre una doble hipótesis que, pese a su trivialidad aparente, hay que tomar en serio:

A) Toda producción de sentido es necesariamente social: no se puede describir ni explicar satisfactoriamente un proceso significativo, sin explicar sus condiciones sociales productivas.

B) Todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido, cualquiera que fuere el nivel de análisis (más o menos micro o macrosociológico) (Verón, 1987). De todos modos, cabe señalar que la teoría veroniana dista de ser la única que trabaja con una conceptualización del problema del discurso. Foucault, Pecheux y Laclau, entre otros, retomaron este problema desde una perspectiva distinta de la propiamente semiótica. Por ejemplo en el caso de Laclau claramente la cuestión se dirime en términos de la lucha por la imposición de ciertas significaciones, es decir, la lucha por la hegemonía.

Alvarez. Esta opción resulta, a nuestro juicio, un recorrido seguramente más productivo.

### **Primera entrada: Rumores y voces que habitan el film**

*Now* es un film documental de aproximadamente seis minutos de duración, realizado en 1965 por el cineasta cubano Santiago Álvarez. Su gran reconocimiento puede pensarse a partir de dos facetas: por un lado su temática, que resulta un alegato contra las formas de discriminación y represión sufridas por la comunidad negra en los Estados Unidos de la década del '60. Por otra parte, su dimensión estética<sup>3</sup>: el film – considerado un antecedente directo de lo que sería el *video clip*<sup>4</sup> de los '80- es un documental de corta duración realizado a partir del montaje alternado de filmaciones y fotos de archivo, que se suceden acompañando a un tema musical basado en la canción judía Hava Naguila, en una versión renovada –tanto en la letra como en la música- e interpretada por la cantante afroamericana Lena Horne.

Las vinculaciones entre las distintas facetas o momentos podrían pensarse a partir de Bajtin cuando dice que los tres momentos –el contenido temático, el estilo y la composición- están vinculados indisolublemente en la totalidad del enunciado y se determinan, de un modo semejante, por la especificidad de una esfera dada de comunicación.

Sin embargo, dar cuenta de la especificidad de una esfera de comunicación, que en este caso podríamos definir artística, no supone restringirnos a las posibilidades de un análisis interno de esa esfera. En “El arte como sistema cultural” Geertz se pregunta cuál es el sentido del análisis y la reflexión acerca de la obra de arte. “*Toda reflexión sobre el arte que no sea simplemente técnica (...) pretende básicamente situar el arte en*

---

<sup>3</sup> Roman Gubert (1989) refiere al cine como la confluencia de múltiples fenómenos:

- Como producto industrial
- A partir de sus formas de regulación
- Como arte.

<sup>4</sup> Es interesante pensar al respecto que el film de Alvarez resulta un innegable antecedente del *video clip* en lo que respecta a la estética que propone (protagonismo del tema musical, montajes, ritmos, etc). Sin embargo, el *video clip* propiamente dicho se va a caracterizar por un elemento que dista bastante de la propuesta del cineasta cubano: el aspecto preeminentemente comercial.

*el contexto de esas otras expresiones de la iniciativa humana y en el modelo de experiencia que éstas sostienen colectivamente” (1994: 119).<sup>5</sup>*

¿Con qué otras expresiones de la iniciativa humana dialoga el film?

Bajtin continúa señalando:

*“Una obra es eslabón en la cadena de la comunicación discursiva; como la réplica de un diálogo, la obra se relaciona con otras obras-enunciados: con aquellos a los que contesta y con aquellos que le contestan a ella; al mismo tiempo, igual que la réplica de un diálogo, una obra está separada de otras por las fronteras absolutas del cambio de los sujetos discursivos” (1982: 265).*

Entonces, ¿dónde tiene su origen o a quién pertenece en última instancia la autoría absoluta de una palabra o una imagen? Siguiendo una vez más a Bajtin, probablemente convenga dar vuelta el asunto y abandonar la idea de un sentido originario. Todo enunciado está inexorablemente habitado por otros textos de modo tal que una pluralidad de voces emerge de un texto provocando lo que va a denominar polifonía. De este modo, todo texto está habitado por otros textos.

Veamos, entonces, qué ecos y reflejos de otros textos habitan las imágenes de *Now*.

Por un lado, habría que posar la mirada en el denominado movimiento de los derechos civiles de la década del '60, que consistió básicamente en la lucha llevada a cabo por los afroestadounidenses en los Estados Unidos. En la década previa se habían logrado algunas victorias sin embargo situaciones de discriminación racial – en muchos casos motorizadas por el mismo Estado norteamericano- seguían viviéndose cotidianamente. La década del '60 significó un momento de máxima expresión en la lucha por los derechos civiles.

Pero habría que pensar también qué otros debates impregnaban la época de producción del film. En 1965, fecha de su realización, habían pasado apenas dos

---

<sup>5</sup> Podríamos expresar esto en términos de Bourdieu cuando habla de la doble pertenencia del campo artístico: por un lado, a un campo de producción restringida y por otro, a un campo de producción amplia. (extraído de Marturet, “Arte, Modernidad y Posmodernidad: ¿Fin o reformulación de la Crítica Vanguardista en el Arte Contemporáneo?”).

décadas de la finalización de la Segunda Guerra Mundial, en la que tuvo lugar el exterminio de millones de personas, muchas de los cuales eran judíos. Hacia mediados de siglo, la declaración de los derechos humanos universales proclamaba la necesidad de asumir el concepto de humanidad en términos axiológicos (es decir como un valor merecedor de un rango de universalidad). Y, sin embargo, pese al protagonismo de este debate, la sociedad norteamericana mostraba violentas escenas de discriminación racial generadas por el propio Estado.

Estos problemas y debates participaron, de algún modo, en los sentidos particulares que cobró el film de Alvarez en su época de estreno y, seguramente, aportaron en cierta medida al reconocimiento que logró. Nos referimos a las vinculaciones del film con el campo de la política no en un sentido de que este último actúe a modo de “contexto” o “referente exterior”. La política se presenta en el film, a partir de una serie de transtextualidades, es decir, a partir de la participación secreta o evidente de otros textos (Genette, 1989). Por ejemplo, la presencia del tema Hava Naguila supone una transtextualidad que en términos de Kristeva (citado por Genette, 1989) presenta un tipo de relación intertextual –definida a partir de la presencia de un texto en otro.

Como veníamos diciendo, en la década del '60, el significante judaísmo aparecía estrechamente asociado, por un lado al terror cometido por el régimen nazi y, por otra parte, se convertía en el símbolo de la lucha por la emancipación. Y en este juego de diálogos y transtextualidades, Alvarez hace uso del recurso de paralelismo entre el exterminio a los judíos y la represión a los negros. El punto en cuestión es que los sentidos que se tejen en torno del film tienen que ver con los diálogos que se establecen entre los significantes negritud y judaísmo en el contexto de la década del sesenta. Y en la apelación a estos diálogos, Alvarez eleva la represión sufrida por la comunidad negra en Estados Unidos a un avasallamiento a la humanidad y, de este modo, encuentra –entre otros recursos-, la fuerza argumentativa para su denuncia.

Desde este punto de vista, el film encarna un momento particular en los procesos de lucha por los derechos civiles. Pero justamente habría que pensar en aquello que desde su particularidad otorga relevancia al film. A diferencia de otros formatos de denuncia política, Alvarez opta por una estética que presenta un tratamiento artístico de

la imagen documental y esto no es un dato menor si asumimos con Bajtin que “*Todo estilo está indisolublemente vinculado con el enunciado y las formas típicas de enunciados, es decir, con los géneros discursivos*”<sup>6</sup>

Esta búsqueda expresiva a través del documental tiene cierto recorrido importante a lo largo del siglo XX.

“*Este nuevo lenguaje comenzó a ser creado por artistas mayores del cine desde los años 20, cuando aún no se había generalizado el entendimiento de que el documental es una visión particular. Documentalistas como el francés Jean Vigo («el documental es un discurso ilustrado»), el ruso Dziga Vertov («cine ojo, cine verdad»), el holandés Joris Ivens (que consideraba la poesía el componente esencial del documental), los americanos Robert Flaherty (transformaba personajes reales en actores en los años ‘30) y Orson Welles (contraponiendo realidades e imitaciones, verdades y mentiras en *F for Fake*, en los años ‘70)*” (Orlando Senna)<sup>7</sup>.

En esta sintonía, siguiendo a Senna, en el caso de Alvarez se podría hablar de un ensayo audiovisual, que superaría la frontera clásica entre cine documental y de ficción (“*informaturgia*”, lo llamaría el propio Alvarez).

Si bien no estamos en condiciones de afirmar, desde un punto de vista teórico riguroso, si el film de Alvarez puede ubicarse dentro de lo que se denomina una vanguardia estética<sup>8</sup>, seguramente podemos incluirla dentro de la clasificación más laxa de arte crítico, a partir de sus intenciones de reflexión y transmisión de valores de índole política y el cuestionamiento a los cánones de la cultura hegemónica.

---

<sup>6</sup> Recordemos que este autor denomina géneros discursivos o los tipos relativamente estables de enunciados.

<sup>7</sup> Citado en <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=4876>. Tomado del Catálogo del Festival Internacional de Documentales Santiago Álvarez In Memoriam.

<sup>8</sup> Consideramos que la magnitud de la afirmación requiere un trabajo teórico y analítico excede los alcances del presente trabajo. Nos referimos a la pregunta de si puede inscribirse a este film dentro de lo que sería “un cuestionamiento de la institución arte (la ruptura de las convenciones académicas vigentes y la creación de un lenguaje formal), en un contexto global de búsqueda de transformación de las condiciones sociales existentes y de convicción respecto de la capacidad del arte de dicha transformación”. (Marturet, *op cit*). Avanzaremos sobre la cuestión en futuros trabajos.

En términos de Susan Back-Morss: “*Sea la imagen de una cámara o de una pintura de caballete, la de un montaje filmico o de un diseño arquitectónico, lo que importa es que la imagen proporcione una experiencia sensual, cognitiva, que sea capaz de resistir la autojustificación del poder abusivo. El arte visual se convierte, de esta forma, en político*” (Citado por Marturet en “La imagen crítica”).

## **Modos de representación y producción de subjetividad**

¿Cuáles son las posiciones subjetivas que posibilita el film? ¿Qué modo de representación las habilita?

En *El tragaluz del infinito*, Burch se propone ahondar acerca de los modos que adoptó la representación cinematográfica estableciendo un contrapunto entre lo que sería un modo de representación primitivo y lo que va a denominar un modo de representación institucionalizado –sobre el que va a hacer foco su análisis.

El modo de representación primitivo (*MRP*) remite a un periodo de producción cinematográfico –primeros años del cine- caracterizado por la autarquía del cuadro, posición horizontal y frontal de la cámara, conservación del cuadro de conjunto y centrífugo, no clausura, final punitivo, ausencia de persona clásica, entre otros rasgos.

Burch hace coincidir el comienzo de lo que denomina el modo de representación institucionalizado (*MRI*) con la constitución de un sujeto ubicuitario planteado en el cine de Porter<sup>9</sup> y su afianzamiento con lo que va a ser la incorporación de sonoridad. Este modo de representación propone una interpelación al espectador al modo de una invitación: “*es la conciencia de estar sentado en una sala mientras se contemplan unas imágenes sobre la pantalla*” (1983: 209).

Retomando a Peirce, Burch explica. (...) *nos enfrentamos aquí a un sistema de significación cuya sustancia expresiva varía enormemente pero que es manifiestamente indicial, si consideramos la relación existencial (en el sentido de Peirce) entre este sistema y el ‘binarismo’ izquierda derecha del propio cuerpo del espectador*”.

El punto en cuestión es para Burch que esa sucesión de sintagmas, simultaneidad y contigüidad puede extenderse a un proceso de identificación del sujeto espectador con

---

la cámara provocando lo que el autor denomina “*efecto diegético*”<sup>10</sup>, esto es una ilusión de realidad que se constituye a su juicio en el principio hegemónico de la institución. Se refiere a un *efecto diegético* pleno y entero que borra cualquier referencia a las condiciones de enunciación. Cuando Burch se refiere a este modo de centrado del espectador básicamente se refiere a lo que se conoce como la producción fílmica de los grandes estudios de Hollywood.

Lo interesante en este sentido es asumir que estas posiciones de lo fílmico no sólo inscriben su huella en lo referente al visionado del cine sino que básicamente condicionan al tiempo que están condicionadas por las posibilidades que presenta el campo visual en un tiempo y espacio determinados. En un artículo del año 1987 en el que aborda el problema de la percepción y la representación visual, Nelly Schnaith propone tres planos relevantes de la cultura visual: perceptivo, representativo y sensitivo. Los tres están unidos en una misma dialéctica y los tres también están irremediamente expuestos a transformaciones. De allí que, según la autora, podríamos pensar en la iconografía de una cultura como un espacio simbólico o metafórico entendido como un espacio reconstruido, no mimético respecto de la naturaleza, explica siguiendo a Gombrich:

*“O sea, dice, que este espacio simbólico, metafórico, visualmente representado, es también un espacio conceptualizado”.*

En lo que refiere a los códigos de la percepción estas afirmaciones suponen la imposibilidad de una experiencia sensible natural: el objeto de la percepción como culturalmente coordinado, inscripto dentro de un campo de significaciones.

---

<sup>10</sup> “En el cine, la palabra *diégesis* se refiere a la instancia de la película representada, la suma de la DENOTACIÓN de la película, es decir, la narración en sí misma, más el espacio ficcional, las dimensiones temporales implicadas en y por la narración (personajes, paisajes, sucesos, etc) e incluso la historia tal y como es recibida y sentida por el espectador. La *diégesis* es por tanto una construcción imaginaria, el espacio y el tiempo ficcional en el que opera la película, el universo asumido en el que tiene lugar la narración” (Stam et al, 1999: 58). El propio Burch va a distinguir lo que denomina *producción diegética* (en el nivel del emisor), *efecto diegético* (en el nivel del espectador) y *proceso diegético* que engloba ambos niveles. (Burch, 1983).

Dice Burch sobre la constitución del *MRI*: “*Se trata de una historia eminentemente sobredeterminada, en la que el orden simbólico intervendría indudablemente un poco como una “fatalidad cultural”, y que, en última instancia, echa raíces, a través de toda la historia de Occidente, en la civilización greco-cristiana. Hemos examinado algunos aspectos socio-ideológicos y económicos de esta determinación. (...) Por el contrario, me parece evidente que el extraordinario éxito del cine como industria de placer y como instrumento de manipulación (o de movilización) procede precisamente de la perfecta armonización entre el sistema de representación construido entre 1895 y 1929 y las estructuras inherentes al psiquismo occidental tal como las formulan la teoría y la práctica psicoanalíticas*” (1983: 274).

Al respecto, ¿qué podríamos señalar acerca de la posición subjetiva propuesta por Alvarez en *Now*? ¿Qué relaciones se pueden establecer entre este film y el *MRI*? Habíamos dicho que el *MRI* propiciaba el denominado *efecto diegético*, caracterizado fundamentalmente por el borramiento de las condiciones de enunciación.

Por su parte, y en primer lugar, *Now* –como también hemos dicho- es un film documental que toma imágenes del periodismo norteamericano y esto supone una propuesta de producción subjetiva que no resiste “el efecto de realidad” del *MRI* desde un punto de vista de ficcionalización del relato pero podría proponer un contrato de objetividad (Verón) que elige no asumir. Por el contrario, la utilización del montaje<sup>11</sup> remite permanentemente al punto de vista del autor, al modo de un editorial periodístico que busca subrayar la toma de posición del autor.

Las primeras imágenes recorren algunos hitos de la cultura y el Estado norteamericanos: el rostro de una mujer negra en una fotografía de la que luego, en la apertura del plano de la cámara, se descubre que está junto a un niño negro y ambos forman parte de la revista *Life*; el rostro de otra mujer en cuyos ojos se refleja Abraham Lincoln –líder norteamericano que representa la abolición de la esclavitud-, por ejemplo. Hasta ahí las escenas, si bien muestran desde un comienzo a la policía como

---

<sup>11</sup> “*La propiedad del montaje- sostiene Sel, siguiendo a Eisenstein- consiste en que dos trozos de film, de cualquier clase, colocados juntos, se combinan inevitablemente en un nuevo concepto, en una nueva cualidad que surge de la yuxtaposición. Es decir, que en cada toma relacionada existe ya una representación particular del tema general que, en igual medida, penetra todas las imágenes, las organiza en un todo, en una imagen generalizada mediante la cual, tanto realizador como espectador experimentan el tema*” (2007: 1)



fuerza represiva, hablan de cierta integración en la vida cultural de la sociedad estadounidense.

Pero a medida que avanza el corto, las escenas empiezan a mostrar situaciones más violentas. La intensidad está trabajada a partir de la crudeza de las imágenes y del efecto del montaje produce pero también por la técnica de encuadrar partes de una foto y otorgarles movimiento con la cámara. En más de una ocasión se realiza un encuadre corto, generando un efecto de campo/fueracampo<sup>12</sup> que inmediatamente va a ser quebrado cuando la cámara abra el plano de la foto y muestre que la imagen de un policía parado, por ejemplo, se completa con la evidencia de que su pie estaba pisando la cabeza de una persona negra.

Así, el movimiento de cámara propone un fuera campo para inmediatamente convertirlo en un campo, que sobresalta, conmueve al espectador. El movimiento de cámara torna evidente la operación enunciativa y, de este modo, restituye artificiosidad y la posición de autoría del film.

Y el movimiento de cámara abriendo el plano, a modo de develación del fuera/campo, rompe con la identificación del espectador con una diégesis completa, propia del modo de representación institucionalizado. Ese movimiento de cámara resulta una restitución de las condiciones de enunciación que aparecen borradas en el *MRI*, lo cual da cuenta de un modo de producción de subjetividad diametralmente opuesto al *MRI*.

Por otra parte, la música. El tema de Lena Horne marca en todo momento, al estilo eisensteniano, el ritmo de la duración de los planos y del montaje en general a lo largo del film. En realidad, el tipo de montaje que Alvarez realiza en *Now* tiene varios puntos de contacto con el montaje eisensteniano. Podríamos mencionar la relación entre la música y montaje en la producción del ritmo del film o la utilización del montaje paralelo presentes en *El acorazado de Potemkim*, por ejemplo.

Pero a la vez, en *Now* se genera un contrapunto entre lo que sería la virulencia de las imágenes y la fuerza esperanzadora del tema que no sólo proclama “El tiempo es

---

<sup>12</sup> En términos de Aumont se define al campo como la porción de espacio imaginario contenida en el interior del cuadro. En tanto el fueracampo es ese espacio invisible que prolonga lo visible (1995).

ahora” sino que, como ya dijimos rememora a una canción –el Hava Naguila- que en sí misma tiene un tono emancipatorio.

Todas estas cuestiones habilitan, a nuestro juicio, la inclusión del film dentro de lo que se denomina “arte crítico”. Si como afirma Benjamín Buchloh, la función de la cultura hegemónica es “*sostener el poder (...) a través de la representación cultural*”, podemos incluir sin lugar a dudas en este grupo a las representaciones propias del *MRI*. En tanto, si consideramos que las expresiones del arte crítico “articulan la resistencia al pensamiento jerárquico, subvierten las formas de experiencia privilegiadas y desestabilizan de modo masivo y manifiesto las ideas dominantes de poder hegemónico” (Buchloh, citado por Marturet en “La imagen crítica”) reconocemos en esta línea el trabajo de Alvarez, teniendo en cuenta que el poder hegemónico al que cuestiona es el orden capitalista mundial bajo la hegemonía norteamericana en el contexto de los años sesenta.

### **Diferente entrada, nuevos fundamentos (o: *derrumbando las ventanas del realismo*)**

Con relación a lo anterior, podríamos detenernos en la reflexión acerca de cuáles son los fundamentos ópticos que propone el film y qué debates teóricos reactualiza.

Al respecto, Susana Sel afirma:

*“Desde fines de la década del ’10, se expresan dos grandes tendencias bien diferenciadas que dominan los modos ideológicos y filosóficos del propio cine”* (2007:1).

Por un lado Sel se refiere a una tendencia “*ampliamente dominante en la mayor parte de la historia del cine, (...) descrita por la idea de transparencia del discurso filmico, desvalorizando el montaje y sumiéndolo en la representación realista del mundo o instancia narrativa*”.

Esta mirada se enmarca en las estrechas relaciones entre el denominado cine primitivo (hasta 1915) y los fundamentos de la ciencia y la técnica del siglo XIX. Y,

según continúa explicando Sel, *“esta situación se complejiza al abordar el género documental (durante décadas asociado a la representación realista) desde las primeras producciones Lumière de fines del siglo XIX. En las ciencias de la observación o descriptivas, la imagen no es tanto la ilustración de lo expuesto como lo expuesto mismo. El cinematógrafo de Lumière será percibido universalmente como el resultado de esta larga búsqueda de “lo absoluto”, del secreto de la simulación de la vida. Será un éxito de la ciencia aplicada”* (2007: 1). Podríamos mencionar, en esta línea a Riccioto Canudo y su concepción esencialista del cine. En lo que se conoce como el primer texto de la estética del cine, conocido como el Manifiesto de las siete Artes, de 1914, este autor propone *“más que una teoría que implica descubrir algún principio fundamental, (...) una intención de deseos sobre la transformación comercial del cine en arte, y define el cine como arte de síntesis total”* (Sel y Gagioli, 2002: 1).

Y esta perspectiva realista es la que persiste en la mirada de Bazin cuando asume al cine en términos de *“una ventana abierta al mundo”*<sup>13</sup> que permite ver un mundo imaginario que no se agota en el propio cuadro. Esta apreciación, como decíamos, supone no sólo la continuidad de la representación realista/naturalista en teatro sino la pervivencia de una concepción dominante en la conceptualización del campo visual.

Otra mirada sobre el asunto, va a aparecer en la mirada de Lukács quien ya en 1913 hacía referencia al carácter construido del cine. Particularmente, va a asociar esa noción de construcción a la ideología burguesa de la representación. De modo tal que para Lukács *“el cine como espectáculo se realiza a través de la mediación técnica de signos y señales que finalmente materializan un ideal abstracto* (Lukács, citado por Sel et al, 2002). Por su parte, y en contraposición a Canudo, para Vertov las cosas no son aprehensibles en su esencia sino en las relaciones sociales que las constituyen (Sel et al). Dentro de esta línea, no podemos excluir a Eisenstein para quien el cine se concibe como un discurso articulado cuyo sentido se obtiene a partir de la yuxtaposición de elementos, es decir, a partir del uso del montaje.

---

<sup>13</sup> La metáfora realista de *“la ventana abierta al mundo”* remite al artista renacentista León Battista Alberti, para quien el arte *“requería trazar un objeto tridimensional en un espacio bidimensional, de modo que el espacio intervenía entre el ojo y el yo. (...) El espacio bidimensional debía concebirse literalmente como una ventana, sobre la que se proyectaba la realidad”*. (Marturet, H. *“El uso de la perspectiva en las artes visuales”*, Material de Cátedra PCPC Reigadas).

Estas referencias (Lukács, Vertov, Eisenstein) implican una primera ruptura con las intenciones propiamente realistas de la práctica cinematográfica, corroyendo la noción de adecuación de las representaciones a la realidad. En esa línea, Noël Burch, desde una concepción notoriamente alejada de la baziniana, va a propugnar la noción de cine en términos de “modos de representación”<sup>14</sup> cristalizados en la utilización de ciertos dispositivos tales como el montaje. Este punto de partida supone en sí mismo un alejamiento de una concepción naturalista, subrayando –por el contrario- las complejas relaciones que se establecieron entre la ciencia y la ideología desde los inicios del cine.

Retomando nuestra cuestión, insistimos con la pregunta acerca de los fundamentos que reactualiza el film. En su obra, Alvarez asume el documental como una praxis política modelizada en un tipo de arte crítico que, en cuanto propone correr un modo de representación institucionalizado, supone también transformaciones en los modos de conceptualización del campo visual. Nada queda en los movimientos de cámara, el montaje y la música puestas en juego en *Now* de una concepción realista del cine. La modalización de sus representaciones supone, en todo momento, una concepción del cine que busca restituir sus condiciones de enunciación y evidenciar su carácter artificial.

### **Hilvanaciones provisionarias (cuarenta años después)**

Como hemos venido señalando, el signo no posee una identidad clausurada sino que está sujeto a su variabilidad específica. Así, hemos tratado de dar cuenta de algunas de las significaciones producidas por el film en el marco de los años ‘60. La comparación entre las atrocidades sufridas por la comunidad judía en la Alemania nazi y la comunidad negra en los Estados Unidos, como vimos, es un claro ejemplo de ello.

El punto en cuestión, tal vez es interrogarnos acerca de qué relaciones de sentido se actualizan y cuáles perdido vigencia en torno del film *Now*. ¿Sigue el Hava Naguila convocando ese mismo espíritu emancipatorio que ha mediados del siglo XX? Casi

---

<sup>14</sup> Burch discute con la afirmación baziniana de cine como lenguaje ya que, según explica, la idea de lenguaje remitiría a una concepción esencialista. Si bien acordamos en líneas generales con el planteo de Burch respecto de la representación, disintimos en el rechazo a la noción de lenguaje. Consideramos que a partir de las postulaciones del giro lingüístico, resulta imposible seguir pensando que la noción de lenguaje remite estrictamente a una concepción esencial.

cincuenta años después, el judaísmo aparece asociado a un Estado nacional religioso cuyas prácticas políticas aparecen, en ocasiones, controvertidas en el marco de complejos conflictos políticos. Está lejos de la intención de este trabajo producir aquí una mirada crítica o analítica sobre las políticas del Estado de Israel. Lo que nos interesa señalar es el corrimiento de sentidos en torno de este tema que se fue dando en las últimas décadas. Dicho en otros términos, la pregunta que nos planteamos es ¿qué posibilidades existen hoy de que un film que se propone ser un alegato político, creado por un artista adepto a un régimen político como el de Cuba utilice símbolos provenientes del judaísmo? Presumimos, carece de posibilidades. Suponemos también, despertará nuevos sentidos en lo que respecta a la proclama de humanidad universal de hace casi medio siglo.

Pero pensemos incluso la cuestión desde la dimensión estética. ¿Qué posibilidades tiene el film de provocar ese efecto disruptivo tras varias décadas de institucionalización del *video clip* comercial? Quien escribe, por ejemplo, puede contar que hace poco tiempo, en un curso de educación media en el que se estaban abordando temas ligados al estética audiovisual, las vinculaciones que los alumnos proponían remitían en primer lugar a las prácticas discriminatorias hacia los migrantes latinoamericanos, luego –aparecían las referencias al nazismo, pero la cuestión de la estética llamaba la atención “*por lo raro de hablar de política con una canción*”. Sorprendía también la virulencia de la represión (que por suerte ya no se ve”) pero el lenguaje estético carecía de particular atracción hasta que la docente repuso algunas cuestiones particulares.

Las modificaciones en la superficie del discurso son el resultado siempre abierto, variable y contingente. En cada época, con cada proyección aparecerán nuevos sentidos, se marcarán nuevos acentos, se establecerán nuevos diálogos porque los enunciados y sus tipos “*se someten con bastante facilidad a una reacentuación*” (Bajtin, 1982: 278). Schnaith afirma: “*No se representa lo que se ve sino se ve lo que se representa*”. Y seguidamente agrega: “*toda lectura crítica que conmueva nuestro concepto tradicional, de ver, conocer o representar, afecta de rebote nuestro concepto de realidad*”.

## Bibliografía:

- Aumont, Jacques y otros, *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Aumont, Jacques, *Esthétique du film*. París: F.Nathan, 1983.
- Bajtin, M., «El problema de los géneros discursivos», en *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México, 1982.
- Balázs, Bela, *L'esprit du cinéma*. París: Payot, 1977.
- Barthes, Roland, "Semántica del objeto", en *La aventura semiológica* (pp. 245–255), Barcelona, Paidós comunicación, 1964.
- Bazin, André, *¿Qué es el cine ?* Ediciones Rialp, Madrid, 1990.
- Burch, Noël, *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*, Cátedra, tercera edición, 1983.
- Caletti, Sergio, *Elementos de comunicación*. Carpeta de trabajo. Universidad de Quilmes, 2002.
- Canudo, Ricciotto, *L'Usine aux images*. Paris: Office Central d'Édition. Etienne Chiron, 1927.
- Eisenstein, Serguei, *El sentido del cine*. México, Siglo XXI, 1990.
- Eisenstein, Serguei, *Teoría y Técnica Cinematográfica*. Madrid: Rialp, 1966.
- Geertz, Clifford, "El arte como sistema cultural", en *Conocimiento local*, Paidós 1994.
- Genette, Gérard, "Palimpsestos. La literatura de segundo grado". Ed. Taurus, 1989.
- Gubert, Román, *Historia del cine*, Editorial lumen, Barcelona, 1989.
- Heller, A. y Feher, F, *Anatomía de la izquierda occidental*, Caps. "Occidente" y "¿Se pueden comparar patrones culturales?", Península 1985.
- Lukács, György, "Reflexiones sobre una estética del cine". En: *Sociología de la Literatura*. Barcelona: Península, 1989.

- Marturet, Hernán, « La imagen crítica », “El uso de la perspectiva en las artes visuales” y “Arte, Modernidad y Posmodernidad: ¿Fin o reformulación de la Crítica Vanguardista en el Arte Contemporáneo?”, Material de Cátedra PCPC, Reigadas.
- Pecheux, M., *Hacia el análisis automático del discurso*, Gredos, Madrid, 1978.
- Schnaith, Nelly, « Los códigos de la percepción del saber y de la representación en una cultura visual, Tipográfica 4, 1987, Material de Cátedra, Comunicación 1 y 2, María Ledesma, Fadu.
- Sel, Susana, «La dimensión política en los estudios sobre el cine », En Cine y fotografía como intervención política. UBA- Museo del Cine-Prometeo, Bs. As.
- Sel, S. y Gagioli, L., « A propósito de ‘Reflexiones sobre una estética del cine’ ( 1913) », Coloquio Georgy Lukács, UBA, Cedinci, 2002.
- Stam, R *et al*, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Paidós, Barcelona, 1999.
- Verón, Eliseo, *La semiosis social*, Gedisa, Buenos Aires, 1987.
- Vertov, Dziga, *Memorias de un cineasta bolchevique*. Barcelona: Labor, 1974.

### **Otras fuentes:**

- [http://www.salonhogar.net/INDICE\\_EU/Historia/C13.htm](http://www.salonhogar.net/INDICE_EU/Historia/C13.htm)
- <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=4876>