

que pueden aparecer como causa o consecuencia de los primeros (*Qué bonito día*, para decir que se saldrá a la calle; *Pedro vino a verme: de seguro tiene problemas*, para decir que Pedro sólo viene por interés; *Ella sabe lo que quiere, compra jabón X*; *No me preguntes mi opinión, porque soy capaz de dártela*, etcétera). Estos procedimientos se basan en la organización interna del enunciado y se caracterizan por la presencia de una ausencia, aunque sólo el destinatario, y no el locutor, es designado para llenar el vacío. b) los que se fundan sobre el enunciado, es decir, los sobreentendidos del discurso. El acto de tomar la palabra no es ni libre ni gratuito: para realizarlo deben llenarse ciertas condiciones, responderse a determinadas necesidades y cumplirse ciertos objetivos. El interlocutor, a su vez, puede preguntarse si el locutor está autorizado a decir lo que dice en la forma en que lo dice, y cuáles son sus intenciones al decirlo.

6. La significación implícita se encuentra entonces añadida a la significación literal; la significación implícita siempre deja intacta la significación literal y el interlocutor tiene la posibilidad de elegir entre ambas interpretaciones, entre ambos sentidos. Además, la significación implícita no puede comprenderse más que si se ha comprendido antes la significación literal: la significación implícita depende siempre de la significación literal.

Jaime Goded

EINSENSTEIN, Serguei. *El sentido del cine*, Buenos Aires, Ed. La Roca, 1958.

Cuando el estructuralismo y su lingüística se debaten al fragor de la "necesidad" de la creación de una cinelengua. Cuando los esfuerzos de hacer efectiva la lingüística estructural son llevados hasta los extremos de la ampulita. Cuando las corrientes profilmicas de cualificación y estaticidad de los significados en el cine nuevo se discuten la definición de cámara. Cuando cien cineastas americanos y europeos sufren la contradicción del personaje-héroe y su libre competencia... Es el momento de revisar, como una necesidad y primer intento, la obra de Serguei M. Eisenstein.

Eisenstein es, antes que cualquier consideración, un revolucionario. Pero no en el sentido del término que pudiese compararlo con lo que se entiende por revolucionario-innovador en lo artístico, sino en lo ontológico. Su parte en la consumación de la Revolución de Octubre estuvo en las filas del Ejército Rojo, era para los combatientes el Prolet-Kult, organización en la que el joven Eisenstein trabajaba en la puesta en escena de obras teatrales. Al mismo tiempo, Eisenstein hereda sus profundos conocimientos de los principios de la dialéctica en la lectura de Hegel y Marx.

El cine para los cuatro grandes (Pudovkin, Dovchenko, Romm y Eisenstein) es mucho más que la elegante esteticidad. El hombre-productor-de ideas-arte-cine enfrenta una producción a la altura del contexto social que lo generó, en su momento histórico determinado/determinable. Eisenstein se constituye en ese microcosmos del pasaje macrocósmico que vive: la primera revolución socialista del siglo. Sin duda, la

relación que con lo real guarda la expresión de Eisenstein no se franquicia en la práctica utilitaria, sino que trasciende lo visible de las cosas para representar la esencia del fenómeno.

Así concebido, Eisenstein no produce *La Huelga*, por caso, a raíz de un "chispazo genial": es el resultado de un arduo trabajo de estudio y participación del cosmos y su *anthropos*. *La Huelga*, *El Acorazado*, *Octubre*... son el conocimiento pleno, saturado hasta la invención artística.

Las instancias cronológicas de la elaboración del filme son revisadas cuidadosamente: el montaje es la fase fundamental para Eisenstein. ¿Por qué?

Ninguna pantalla había reflejado, hasta entonces, una imagen de acción colectiva. Nosotros íbamos a representar la concepción de (colectividad)... porque colectivismo significa el máximo desarrollo de lo individual dentro de lo colectivo, una concepción irreconciliablemente opuesta al individualismo burgués.*

Precisamente el argumento (el argumento con la intensidad literaria heredada de Gogol, Gorki, Pushkin...) debía prever en el montaje la sincronía total de esa máxima subjetividad dentro de las grandes escenas de masas. La secuencia del carricoche del bebé en las escaleras del filme *El Acorazado* va diluida con las botas zaristas, pero humaniza hasta lo más cinematográfico la concentración obrera. Esto es el argumento y su montaje; ésta es, en la técnica, la forma en que se cierra el círculo dialéctico de la concepción de principio a fin. Mientras Eisenstein repasa el montaje literario de Flaubert, perfecciona el ensamble de los celuloideos.

Lo colectivo. Con la misma fuerza de la Joven Guardia (por usar un sinónimo) la necesidad de mostrar la revolución se colectiviza. El técnico de luces, el trabajador más sencillo en el proceso de producción es constantemente advertido de la envergadura de la escena a realizarse; los cuatro grandes suelen agregar notas en sus guiones dirigidas a ellos, improvisan discursos que exaltan el sentido de la victoria: *Iván el Terrible* es un mensaje conceptual sin tiempo.

Dejó Eisenstein un proyecto sin concluir, el de llevar a la pantalla *El capital* de Carlos Marx. Pero también de la obra, en cine, de Eisenstein, podría decirse *De te fabula narratur*.

Gerardo Fulgueira

GLEASON, H. A. *Introduction a la linguistique*, Paris, Librairie Larousse, 1969.

Para Gleason, la lengua es un complejo de estructuras de diversas naturalezas: su análisis implica el estudio por separado de las diferentes partes, pero sin perder de vista los lazos entre ellas. Las estructuras son significativas precisamente porque se mezclan e intercalan unas con otras para constituir un solo sistema integrado que los hombres utilizan para comunicar. Esta función esencial del lenguaje es el marco en cuyo

* Eisenstein, Serguei, *Teoría y técnica cinematográficas*, Madrid, Ed. Rialp, 1959, p. 35.

interior la lengua puede considerarse como un todo, perspectiva de estudio que permite comprender la comunicación como un proceso más vasto que el lenguaje.

Los seis elementos básicos de todo proceso de comunicación, incluido el lenguaje, que interesan en particular al análisis lingüístico son: el *código*, conjunto arbitrario y preestablecido de señales; el *canal*, medio por el que son transmitidas las señales del código; el *proceso de codificación*, a través del cual algunas señales del código son seleccionadas e introducidas en el canal; el *codificador*, persona o aparato que realiza la operación de codificación; el *proceso de descodificación* por el que se identifican las señales; y el *descodificador*, persona o aparato que efectúa el proceso de descodificación.

Según Gleason, el codificador y el descodificador pueden ser personas o máquinas: una luz de semáforo forma parte de un sistema de comunicación sin importar que las señales sean escogidas por un agente de policía o por un procedimiento mecánico. El factor humano, esencial en el lenguaje, no lo es en la comunicación en su sentido general.

Gleason define a la lingüística como la ciencia que intenta comprender la lengua desde el punto de vista de su estructura interna.

La lengua utiliza dos tipos de materiales: en primer lugar, el ruido, el sonido; en segundo, las ideas, las situaciones sociales, las significaciones, los hechos reales o imaginarios que conciernen la existencia del hombre; todo aquello a lo que el hombre reacciona y que intenta comunicar a sus semejantes. Estos dos dominios son la expresión y el contenido. La lingüística analiza el discurso como una secuencia ordenada de sonidos y de grupos de sonidos específicos. Esta secuencia se ordena de acuerdo con un conjunto complejo de esquemas recurrentes que, al menos en parte, son previsible. La estructura de la *expresión*, componente esencial de la lengua, está constituida por estos esquemas.

El locutor percibe el objeto de su mensaje en función de una estructura de organización que lo conduce a escoger algunos rasgos para su descripción, le fija las modalidades de combinación de dichos rasgos y analiza y presenta la situación en forma específica. Al igual que los sonidos, los rasgos escogidos forman esquemas recurrentes que pueden preverse parcialmente. Estos esquemas constituyen la estructura del contenido, segundo componente esencial de la lengua.

Finalmente, un tercer componente fundamental, aunque menos característico y estable, es el léxico, que comprende todas las relaciones específicas entre la expresión y el contenido; entre las palabras y sus acepciones. En el aprendizaje de una lengua, la adquisición del léxico es relativamente sencilla; lo difícil es dominar las estructuras de expresión y contenido.

Jaime Goded

GOMEZJARA, Francisco A. y SELENE DE DIOS, Delia. *Sociología del cine*, México, Editorial Sepsetentas, 1973, 182 pp.

El descubrimiento y maduración de las diferentes facetas del cine, han llevado a este arte a buscar el perfeccionamiento de

su función social, y del papel tan importante con el que participa en la sociedad.

Cuatro años de una intensa y seria investigación por parte de los autores de *Sociología del cine*, han dado como resultado este pequeño ensayo; en él, y a la luz de una profunda preocupación activa por la vida en sociedad, estudian, analizan e interpretan las variadas formas a través de las cuales el séptimo arte influye y transforma las relaciones humanas.

El ensayo comprende entre otros temas, una visión del cine como arte, como ocio, como evasión psicológica, como formador de estereotipos y como concientizador en Latinoamérica en lo que se refiere a su función social.

Al referirse a la función social del cine, los autores parten de considerarlo como un arte propio de las masas, creador y testimonio de éstas, por lo cual reviste una gran trascendencia. Siendo un arte nuevo, y a causa de la condición histórico-social del hombre contemporáneo, el cine es considerado como mercancía, como medio de manipulación y como un instrumento que coadyuva el avance de la ciencia y el arte; de aquí que también las posibilidades revolucionarias que presenta pueden ser un factor decisivo en el proceso de la lucha de clases al usarse como concientizador de nuestra América Latina.

La cultura cinematográfica —y desenajenante a su vez— sólo podría imponerse en la medida que: a) aumente la insurgencia de la población a favor del socialismo, formándose un público que la sostenga económica y culturalmente, y b) estimule este cine a nuevos sectores sociales a tomar partido por la transformación social y llegue a ejecutarlo.

Una diferenciación clara y precisa entre el cine de los países socialistas y el norteamericano, desde el punto de vista de su carácter industrial, constituye el enfoque del segundo capítulo. El *happy end*, el cine color de rosa, la superficialidad, y la unión de los *trusts* con las grandes productoras cinematográficas de antes de la Segunda Guerra Mundial, como pilares —ambos— del imperialismo norteamericano, son juzgados frente al desarrollo de la industria cinematográfica en los países socialistas, gracias al monopolio estatal, algunas veces contraproducente.

Por supuesto que el cine mexicano, su censura y su sistema de producción, son también revisados: "pero lo que al grupo gobernante le importa más es que el cine juegue un papel despolitizador, porque en ello reside su permanencia al frente del Estado, a pesar de que significa disminuir las posibles ganancias".

La gama de plasticidad y riqueza del cinematógrafo lleva a los autores de este ensayo a considerarlo como uno de los mejores instrumentos educativos de la sociedad moderna, no sólo en las escuelas, sino también en la industria y la investigación.

El cine auténticamente encaminado a impulsar el desarrollo es aquél que coadyuva a formar la conciencia del latinoamericano como un hombre explotado por la oligarquía local, que a su vez representa a los grandes intereses monopólicos internacionales, y señala rumbos para liberarse y participar efectivamente del poder económico, político y social.