

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.

Como ya se anotó, la preocupación y el interés de los autores por desentrañar la trascendencia del arte cinematográfico en la historia de la humanidad, son razón suficiente para que no escape de su obra el análisis de la evasión psicológica por la alienación del hombre moderno; consideran que el empleo del tiempo del ocio de una forma creadora y la transformación del sistema de vida que enajena, serán las bases para una mejor convivencia.

Como colofón, el último capítulo del libro de Francisco A. Gomezjara y Delia Selene de Dios, desentraña la naturaleza artística del cine:

El arte debe aclarar la vida sin tratar de complicarla —añaden—, . . . pero el arte en su aspiración suprema de captar la verdad y transmitirla, se encuentra que la realidad social es desarmónica, opuesta a la belleza en tanto que deforma al hombre. . .

Así pues, no es necesario adivinar o ser precoz para intuir, puesto que los autores de este libro de Sepsetentas lo afirman:

El arte bajo el capitalismo ha llegado a convertirse en una mercancía cuyo valor de uso (gusto estético, humanizante) es sustituido por el valor de cambio (arte de evasión de la realidad, formalista, sin contenido social) . . . Por lo tanto, la obra de arte cinematográfica, para superar su condición enajenada y enajenante, debe penetrar al público no mediante la identificación pasiva, sino a través de un llamamiento a la razón que exige asimismo acción y decisión.

José Manuel Solórzano Vázquez

HOWARD LAWSON, John. *Teoría y técnica del guión cinematográfico*. La Habana, Ediciones ICAIC, 1963, 124 pp

En un breve y sustancioso relato de lo relacionado con el guión, Howard Lawson, uno de "los 10 de Hollywood", da por sentado el conocimiento especializado de la hechura del guión. Arranca sus consideraciones con una comparación entre el cine que él llama *plano* y el cine de la narración inagotable de las relaciones humanas.

Lo *plano* agruparía a todo lo que mal ha heredado la cinematografía del teatro, adecuando una caracterización errónea que se manifiesta por una cámara cansadamente fija, obsesionada en sí misma sin encontrar qué enfocar, qué tomar. Una cámara sin movimiento que traslada lo mínimo al espectador, que produce lo mínimo. Lo *plano* es, por otra parte, esa falta de solución en el corte de la escena. Esa llevadera pasividad que necesita de imágenes preestablecidas como la toma de una cortina, la ventana, después del corte, para poder introducir al personaje. Estereotipos en el corte que deshumanizan lo vital del personaje para darle existencia a partir del lugar en que se encuentra. El jardín público, por ejemplo, tradicionalmente gustará para "hacer sentir" lo solo que se halla el personaje, ante la imposibilidad del guionista de penetrar en la propia soledad.

Oponiéndose a lo *plano*, Howard Lawson destaca el guión-cine que se vale de la cámara como un elemento revolucionario propio de la cinematografía. Esta es la cámara que no es-

catima en abrir grandes cuadros, en subjetivizar e individualizar al personaje, dándole una vida propia, un contexto social específico en el que se desenvuelve. Que ha aprendido su verdadera cercanía con la literatura, dejando atrás al teatro. De los grandes acercamientos de la mirada de Alejandro Nevski, por caso, las secuencias de masas se suceden sin que sea necesario suavizar el corte, al mismo tiempo que los movimientos de cámara mucho más allá que "la emoción (?) de ir corriendo al lado de un tren". Son movimientos que escrutan lo más aparentemente imperceptible, que revelan al personaje y la trama mediante la exigencia en guión de producir un montaje superior, de hacer *actor* al actor.

Pero ¿cómo lograr esto? Howard Lawson continúa su enfrentamiento comparativo abriendo el cuadro de observaciones. En realidad sus primeros apuntes parecen indicarnos sólo la manifestación del problema. Los estereotipos también se dan en la totalidad del guión-cine. La gran producción de Hollywood nunca encuentra una solución social en sus argumentos. Se presenta un cine de fracturas, de rupturas entre la acción de los personajes y la solución argumental. Una gran cantidad de películas necesitan empezar con una serie de lentos encuadres de los edificios de New York, de gente-hormiga despersonalizada que va ausente por la calle y luego de ello, un acercamiento al personaje lo hace *personaje* por antonomasia. Basta que encienda un cigarrillo y contemple las piernas de una chica para conocer, automáticamente, la trama: una deleitosa persecución en la que (con una serie de ejemplos aportados por Howard Lawson en los que destacan *It Happened one night* y *Spellbound*):

1. El chico no tiene dinero, la chica sí.
2. El chico se niega a casarse hasta no ser de su altura, es decir, hasta que no tenga dinero.
3. La chica es un instrumento, la mujer que sólo siente o se emociona pasionalmente.
4. La chica deja al novio rico y va con el pobre que, por fortuna, ya es rico: vendió al periódico en que trabaja, la noticia de que se casa con la rica.
5. Fin.

Un estudio más actual y más detallado podría citar un número determinable de tipos de argumento que encuentran cien variaciones en infinidad de películas que, seguramente, mantienen dos proposiciones fundamentales: el hombre como conquistador (dinero, profesión, ascenso social), la mujer como parte de la conquista, un sujeto pasional.

Como ejemplo de un cine distinto, Howard Lawson cita *Mr. Smith goes to Washington*: el guionista ha necesitado de un día y una noche para enseñar la riqueza del hombre y su problemática socio-histórica.

Un Mr. Smith provinciano que ha sido electo senador y que confía poder influir en el desarrollo de su comunidad, pero que se encuentra en una trampa muy propia de la Washington city. Una llamada de voz masculina le da una cita con una destacada mujer del ambiente político. Asiste a la cita con toda su ingenuidad y tras la puerta un gorila le pone una paliza. Los diarios al día siguiente, comentan a ocho columnas el incidente. Mr. Smith va al Club de Periodistas donde ataca a golpes para quedar ridículamente en el suelo: