

utiliza el cine en "educación de la comunidad", debe aplicarse en un sistema social determinado, debe ajustarse a las realidades de la comunidad y no hay que olvidar el papel del educador como guía. Bien es cierto, por otra parte, que el cine en este proceso está todavía en la etapa experimental y por esto no se tiene cabal conocimiento de este medio como aplicación en las comunidades. Un obstáculo que no debemos olvidar, además, es su alto costo de producción.

No olvida, el autor, de mencionar la radiofonía como medio educativo. Debería prestar enormes servicios para tan noble causa, sobre todo si tomamos en cuenta sus características de inmediatez, su lenguaje directo y además su bajo costo. Sin embargo, a excepción de algunos programas culturales de emisoras que pertenecen a las universidades, las emisiones educativas en la mayoría de los países latinoamericanos es ínfima y en algunos ni siquiera existen.

La mayor crítica, sin embargo, se dirige a la televisión. Y no podía ser de otra manera, si tomamos en cuenta el enorme impacto psicológico de tan desprestigiado medio de comunicación para las masas.

Parte Bullaude afirmando que la televisión es un medio enajenante para los usuarios de América Latina. (Cabe destacar que el autor basa su estudio en informes y análisis de la realidad latinoamericana y hacia ella va dirigido.) Pero su afirmación no es antojadiza, puesto que señala con informes oficiales (UNESCO), la gran cantidad de programas televisados que tienen su origen en los 'Estados Unidos de Norteamérica. Además, fuera de ocupar el primer lugar el aspecto comercial, ese país exporta a hispanoamérica los peores. Para corroborar su posición crítica hacia la televisión, recurre a una frase que Aldous Huxley dijera al referirse a los medios de comunicación para las masas: "el hombre común no tiene más remedio que usarlos, ¿y qué es eso, sino esclavitud?"

Sin embargo, Bullaude analiza también su aspecto positivo y su aplicación a la educación. Destaca la gran importancia que están tomando los programas educativos en algunos países, sobre todo en aquellos en que las universidades tienen algún acceso a las estaciones de TV. Ahora bien, el autor aclara que "no porque existe este medio es obligación utilizarlo", puesto que al igual que el cine, es un medio que obliga a grandes gastos.

Luego traza un paralelo entre el publicista y el educador. Cita en esta parte a Erich Fromm: "la propaganda moderna, en un amplio sector, no se dirige a la razón, sino a la emoción; como todas las formas de sugestión hipnótica, procura influir emocionalmente sobre los sujetos, para someterles luego también desde el punto de vista intelectual". Y aquí radica justamente la diferencia, dice Bullaude, puesto que "el publicista no pretende hacer razonar al cliente y el educador sí".

Bullaude ve en el educador un agente del cambio si bien éste es lento y por etapas. Y es en este cambio donde los medios de comunicación cobran, o debieran cobrar, real importancia, siempre, por supuesto, bajo la atenta vigilancia del que tiene la responsabilidad directa sobre el educando: el educador.

Hugo Murialdo L.

GODED, JAIME. *Los problemas dramáticos del guión cinematográfico*, México, UNAM, 1969, 102 pp.

En *Los problemas dramáticos del guión cinematográfico*, Jaime Goded expone la teoría y la práctica de la creación del guión cinematográfico argumental, dramático. El libro puede ser considerado como un resumen trabajado, que abarcaría desde Aristóteles hasta los autores contemporáneos. El mérito del texto de ciento dos páginas reside en insistir en los puntos claves y clásicos sobre la dramaturgia desde una perspectiva revolucionaria.

Haciendo un intento de no reseñar mecánicamente *Los problemas dramáticos...*, la obra se puede dividir en dos partes. Los principios abstractos de síntesis: el movimiento y la contradicción dialéctica de la relación sujeto-objeto y conflictiva de la expresión. Los principios concretos de análisis: el sujeto dramático y el ritmo de la acción y la imagen.

El error del autor, según el análisis de lo discursivo, es comenzar por lo más complejo, alterando cualquier posibilidad de exposición teleológica. Su objetivo en cuanto a la forma didáctica es deductivo, lo suficientemente ortodoxo para evitar volver al principio con las mismas palabras. La concreción final dista mucho, en términos semánticos, de poder ser connotable con las afirmaciones-abstracciones sobre el arte del primer capítulo. Para encontrar la relación causal entre principios (tesis sobre el arte) y final (tareas concretas del guionista) se requiere un preconocimiento de la dialéctica expositiva que el autor podía haber obviado en el lector al concebir un lenguaje centrado en el concepto trabajo, que le permitiera cambiar de niveles de abstracción a partir de un sólo contexto semántico en donde "trabajo" y "arte" funcionaran como enunciados.

Lo anterior es importante destacarlo, especialmente en esta obra, pues *Los problemas dramáticos...* es precisamente un libro que dice cómo escribir, cómo exponer a partir del qué escribir.

Bajo el principio del autor, "El arte es una forma de conciencia social", el trabajo de escribir (o describir) imágenes mediante palabras requiere un enfoque especial hacia lo que va a ser escrito: un contorno o un alrededor provisto de imágenes identificables por el guionista. La práctica de traducir lo real a palabras es una forma de conciencia artística; todas las imágenes participan, pero la significación actúa para seleccionar y superar la forma, el pensamiento productor no existe si no es (en el guión) lo real a título y contenido de la lucha de contrarios expresada en lo épico o en lo dramático, expresada en el propio proceso de producción del guión. El guionista no sólo ve, sino que se ve a sí mismo; no sólo escribe, sino que se describe a sí mismo: no como subjetividad específica o partícipe en primera instancia, sino como elemento de lucha. Ninguna manifestación artística tiene sentido cuando participa en las formas y los contenidos tradicionales de sociedades tradicionales.

La sinopsis (breve exposición de una o dos cuartillas de contenido del guión), el argumento (cuento literario de alrededor de cincuenta cuartillas) y el guión (la imagen descrita y los diálogos de los personajes) son explicados como elementos o etapas del proceso de trabajo. El autor sólo enuncia el guión técnico. Es necesario comprender estas etapas

como un camino que disciplina el pensamiento práctico del guionista para lograr mejores resultados.

La relación entre el sujeto dramático y la realidad en que se ubica determinan la acción; al fijarse el cómo del desarrollo de la acción aparece el ritmo cinematográfico. Establecer el sujeto dramático implica un conocimiento de lo social sistematizado, ampliamente relacionado con la concepción del ritmo de la transformación; lo transformado no importa para el arte: realidad (sociología) y representación (arte) coinciden en el vértice del pensamiento práctico mediante imágenes y palabra escrita.

El autor retoma así el principio aristotélico de la materialidad de la imagen que sería desarrollado por la primera generación del cine soviético.

Mucho de lo que Kosík (ontogénesis) y Lefebvre (fiesta) han estudiado en la teoría requiere de explicitaciones prácticas sobre lo que se puede producir en términos de trabajo de autoconformación cultural. Hacia ahí apunta el libro de Goded.

Gerardo Fulgueira

HABERMAS, JÜRGEN. *La Science et la Technique Comme "Ideologie"*, París, Ed. Gallimard, 1973.

La interrelación entre ciencia, técnica e ideología en la moderna sociedad capitalista ha generado un sinnúmero de opiniones, polémicas y teorías que, en muchos casos, lejos de esclarecer y precisar esta interrelación, han dado lugar a múltiples confusiones. Existen, sin embargo, algunos trabajos que constituyen aportes fundamentales al esclarecimiento de esta problemática y que, por lo mismo, ameritan ser traducidos y difundidos en lengua española. Uno de ellos es el trabajo del que nos ocupamos a continuación.

Dado que, según Jürgen Habermas, el carácter ideológico de la ciencia y de la técnica se halla encubierto por un sistema de representaciones que tienen su origen y fundamento en el positivismo y en el tecnicismo, es preciso efectuar, de partida, una doble crítica a éstos. En primer término, el blanco de la crítica es el positivismo, entendido como una manera de hipostasiar la ciencia, como el equivalente a una nueva fe que pretende dar respuesta a todo, que eleva "los estrictos cánones metodológicos de las ciencias exactas al rango de exigencias, exclusivas de cualquier otro tipo de conocimiento" (pp. 35-6, Introducción). Y en segundo término el objeto de la crítica es el tecnicismo, que hace funcionar el saber científico y más aún la técnica (aplicación del saber científico) como ideología, de los que esperan soluciones a la totalidad de problemas que se nos plantean.

En los cinco ensayos que componen este libro, Habermas, heredero de la escuela sociológica de Francfort (Horkheimer, Adorno, Marcuse), crítica y desarrolla algunas de las proposiciones teóricas contenidas en *Dialéctica del iluminismo* de Max Horkheimer y Th. W. Adorno (Buenos Aires, Ed. Sur, 1971), a la vez que critica y profundiza las tesis desarrolladas por Marcuse en *Industrialisierung und Kapitalismus im Werk*

*Max Weber, Trieblehre und Freiheit* y en *El hombre unidimensional*.

El punto de partida del trabajo de Habermas es la crítica del concepto, de racionalidad de Max Weber. Para éste, según Habermas, la racionalidad es la forma capitalista de la actividad económica, es la forma burguesa de los cambios al nivel del derecho privado y es también la forma burocrática de la dominación. En la crítica de Marcuse lo que Weber llamaba *racionalización* no es igual a *racionalidad*, sino a una forma de dominación política inconfesada que se efectúa en nombre de la racionalidad; es una manipulación técnica, es la racionalización de las condiciones de existencia, es sinónimo de institucionalización de una dominación que ya no es reconocida como dominación política. Sin embargo, afirma Marcuse, "la Razón técnica de un sistema fundado en la actividad racional con relación a un fin no pierde, por tanto, su contenido político" (p. 5). De aquí que Marcuse proponga lo que Habermas llama un correctivo en el interior del sistema: cambiar el contenido político de la ciencia; es decir, formular una "Ciencia nueva en relación con la Promesa de una 'resurrección de la naturaleza privada de la gracia'" (p. 11).

La proposición de Marcuse, dice Habermas, constituye una manera de renunciar a la técnica, en provecho de otra técnica, cualitativamente diferente; pero esto seguirá siendo imposible realizarlo mientras la organización de la naturaleza humana no se modifique (p. 14). En consecuencia, esta propuesta no deja de traducir cierta ambigüedad que Habermas se propone superar a partir de la redefinición del concepto weberiano de racionalidad, en el marco de otro sistema de referencias (p. 18). Para esta redefinición Habermas establece una distinción fundamental entre *trabajo* (fuerzas productivas) e *interacción* (relaciones de producción). Por un lado, el *trabajo* o "actividad racional con relación a un fin" es entendido como actividad instrumental, elección racional o una combinación de las dos. La actividad racional obedece a *reglas técnicas* que se fundan en un saber empírico y obedecen a presiones condicionales que, a su vez, pueden estar bien fundadas o ser falsas. La elección racional se regula de acuerdo con *estrategias*, que reposan en un saber analítico e implican deducciones (acertadas o no) sobre la base de preferencias (sistema de valores) y máximas generales (p. 21). Ejemplo: la teoría de los juegos.

Por otro lado, la *actividad comunicacional* es entendida como interacción mediatizada por símbolos, que se funda en *normas en vigor* de carácter obligatorio (p. 22). (El problema de la actividad comunicacional es objeto de una atención particular en la segunda parte del libro, donde Habermas se propone dar una respuesta a "la cuestión de saber cómo el poder de disponer técnicamente de las cosas puede ser reintegrado al seno del consenso de los ciudadanos comprometidos en diferentes acciones y negociaciones, p. 93.)

La sustitución de los conceptos *fuerzas productivas* y *relaciones de producción* por *trabajo* e *interacción* responde al propósito de redefinir el concepto weberiano de racionalidad en el marco de otro sistema de referencias. Sin embargo, el razonamiento teórico del que se sirve Habermas para justificar esta sustitución en lugar de representar, como él mismo lo afirma, un avance en relación a Marx (dados los cambios