

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 Rreja, 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 prevenir 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.