

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:

fue nombrado senador por el gobernador de su estado ya que, le dicen los periodistas, "dirá siempre que sí y votará a su favor". Mr. Smith se pone en pie y dice "buenos días... señores". Un murmullo de risas lo recibe en el Congreso de la Unión.

John Howard Lawson vuelve a insistir, al final de su obra, en la necesidad de darle un contexto social al personaje, una razón de ser más allá de una individualidad ficticia. El cine de masas con un personaje real, en una sociedad real tiene, dice, mucho que tomar aún de la inagotable literatura. Para apoyarse, cita a Walt Whitman en un verso de *Leaves of Grass* que "evocan un primer plano y un plano general largo":

*One's self I sing, a simple separate person yet utter the word Democratic, the word En-Masse.*

Y la última frase del libro dice:

Llegará el tiempo —ya no tan lejano— en que el cine norteamericano hará propia la visión de Whitman, cantando al hombre y a los hombres, reconociendo la dignidad del simple individuo aislado, exaltando "la palabra Democracia, la palabra Masa".

John Howard Lawson fue señalado por el Comité de Actividades Antinorteamericanas del nefasto Mac Carthy. Sin oportunidad de obtener empleo en su país, marchó a la Unión Soviética donde trabaja como guionista.

Gerardo Fulgueira

LAFFAY, Albert. *Lógica del cine*, Barcelona España, Editorial Labor, S. A., tercera edición, 1973, 165 pp.

Nos encontramos ante uno de los pocos libros que de una manera seria y profunda abordan el arte cinematográfico. *Lógica del cine* es un ensayo estético-filosófico producto de interesantes estudios técnicos y científicos, así como de agudas observaciones de la nueva realidad artística que representa el cine. El punto de vista en el que Albert Laffay se sitúa en este ensayo, está colocado vivencialmente en el centro mismo del alma del séptimo arte.

En esta obra se conjuga la especulación teórica de lato rango, y una pertinente consideración de los hechos cinematográficos vistos en lo que tienen de más específicos.

A lo largo de su libro, Albert Laffay va uniendo poco a poco y sistemáticamente, diferentes consideraciones que clarifican el difícil problema que se propuso tratar, pues nada sencillo es colocar al cine en la precisa interrelación que tiene con las demás artes, partiendo de que este nuevo arte es considerado como hijo natural de la ciencia. Califica al cine como punto de unión entre las artes que llama de reproducción o representativas —las que utilizan lápiz, pincel, cincel, etcétera— y las que provocan al hombre en su interior y que denomina de encantación o conmovedoras —como lo son la música, danza, poesía, etcétera.

Para responder a los cuestionamientos que se plantea en torno a las relaciones que existen entre el cine y el mundo y

los seres existentes, el autor destaca el pensamiento de Sartre; así, cuando trata el problema tiempo en el cine y más específicamente cuando analiza la traducción del presente en el séptimo arte, afirma:

El cine es un arte del presente porque es un arte fotográfico; es también una manera de indicar que no puede dejar de evocar constantemente la *presencia* de objetos, su peso, digámoslo así. Agrega: El cine será por lo tanto, un arte que expresará la superabundancia de la naturaleza, el exceso del mundo sobre mi espíritu, su validez, su resistencia a mis empresas.

Penetrantes observaciones configuran análisis estéticos que nos muestran al cine como un arte verdadero. Sus juicios en torno a la realidad y su transformación en la pantalla, constituyen valiosas aseveraciones. La música, los ruidos y la voz humana, el mundo, la memoria y el recuerdo, ocupan lugares precisos y de capital importancia en este ensayo, su interrelación le da la forma.

Laffay coloca al sujeto, el yo del espectador, en su justa dimensión al frente de la imagen cinematográfica, pues señala que la actitud de aquél es imaginativa, no perceptiva; el cine, más que reproducir la realidad, la disimula, la aparenta, pues como él mismo dice haciendo referencia a un filme de Charlotte: "El cine debe representar los sueños e insertarlos en la existencia; en él lo real está siempre a punto de convertirse en un surreal".

Reflexiones originales clasifican como los grandes temas de la pantalla: la necesidad del movimiento (sostén de la representación cinematográfica); el tema del viaje (la poesía pura del desplazamiento); la persecución y la convergencia (la descripción del espacio a la vez en sentido de una explicación progresiva y en sentido de un trayecto recorrido).

Difícil agotar las perspectivas desde las que este importante ensayo estético-filosófico valora al séptimo arte; nada escapa al pensamiento escrito del autor: El personaje y la actuación del actor de cine; el cine y la novela de hoy; la película, obra colectiva; lo romántico, etcétera. Concluamos esta reseña con dos frases de Laffay:

Sólo en el cine puedo VER al hombre en el mundo y al mundo en torno al hombre. El cine es la poesía de la extensión. Su caleidoscopio nos permite contemplar lo que la empresa de vivir no nos deja el tiempo de gustar a distancia, la servidumbre de espacio en la que se apoya precisamente nuestra libertad.

Así pues, *Lógica del cine* constituye un atinado intento que lleva el pensamiento filosófico al mundo de la cinematografía.

José Manuel Solórzano

LEFEBVRE, Henri. *Lógica formal. Lógica dialéctica*, México, Ed. Siglo XXI, segunda edición, 1972, 346 pp.

El especialista en ciencias sociales encontrará en este libro herramientas teóricas y metódicas para la formalización de sus estudios y la consiguiente especialización en cualesquiera de las disciplinas que le interesen.