

## LINGUISTICA Y CINEMA

*(Notas para una estilística de la expresión cinematográfica)*

**E**NTRE las comunicaciones presentadas en el Congreso de Cinematografía de Pésaro, se destaca un ensayo de Pier Paolo Pasolini, «Crítica y cine nuevo», formulado desde la doble vertiente que entraña la «expresión» como esencia del cine, y su terminología conectada con los problemas de la lingüística. El ensayo abre una sugestiva orientación estético-crítica en la estilística cinematográfica, y una metodología que pone orden en los valores que se generan en el hecho de la expresión fílmica.

Al potenciar ahora Pasolini el concepto de expresión como valor esencial en la génesis fílmica, recordamos conceptos tradicionales, y definiciones obtenidas en el campo de la ensayística literaria de indudable interés en la nueva reincorporación conceptual del cine. Recordamos también un ensayo de Ortega del año 1925 (1) donde hay una bella teoría de la expresión, montada sobre un título que define y ahorra el trascendente hecho. Una vez más, Ortega, entusiasta de definir con el giro lingüístico habitual lo que es esencial, lo que aparentemente parece trivial, pero es sin duda, lo más importante, dice que «la expresión», para ser ella, consiste más bien en que otra cosa sea». La definición nos interesa y nos aclara también el mismo concepto que hoy potencia Pasolini en el ensayo citado. Como a su vez, el autor de «Accattone» propugna una terminología lingüística cinematográfica, viene bien recordar, aunque sólo sea como coin-

---

(1) ORTEGA Y GASSET, J. «Sobre la expresión, fenómeno cósmico». O. C. vol. II, pp. 571, ss.



cidencia —en nuestro caso aleccionadora y estimulante—; aquel otro bello ensayo de Ortega sobre la obra de Menéndez Pidal, «Orígenes del español», donde hay un capítulo que se llama «Cinemática del lenguaje», y donde el ilustre filósofo demanda para la lingüística cinemática una lingüística dinámica (2).

Escribió Ortega sobre hechos semejantes a la citada tesis de Pasolini, aun cuando la dirección conceptual y crítica irrumpa en caminos de perfil distinto. El caso es que el hecho de la expresión, considerado en uno de los ensayos de Ortega como fenómeno cósmico, alcanza una proyección plástica y dinámica que incluye las variantes y aspectos del hombre en su desnudez, el gesto emocional, el vestido, etc., como manifestaciones que permiten la entrada y análisis en el cosmos de la expresión.

En otras páginas, la presencia del vocablo *cinema*, como control y método del movimiento lingüístico del idioma español, es un nuevo estímulo que nos llega a punto en estos años, en que un buen repertorio de films han alcanzado la condición de obras de arte. Desde los años en que Ortega escribe el primer ensayo, hasta la fecha, el hecho de la expresión sigue ofreciendo a la Filosofía del lenguaje, un rango de mayor capacidad y posibilidad que aquellas otras fases lingüísticas que intervienen, de una u otra forma, en este hecho importante del lenguaje.

Cuando la Filosofía del lenguaje decide caminar por el enorme boquete de la expresión, el horizonte semántico se curva hondo como imagen primaria y elemental del cosmos. En la expresión, el hecho adquiere la condición extraña y asombrosa que originan los grandes cambios, las inesperadas mutaciones. Desde la esencial realidad de la cosa que expresa, hasta la alusión que la expresión incluye siendo otra cosa diferente, la plenitud de las posibilidades se hace grandiosa a través del misterio de las transposiciones. Se explica uno bien que la nueva disciplina aplicada a la obra cinematográfica como pieza de arte, haya comenzado a dar el fruto que se recoge en el citado ensayo de Pasolini, el cual, a su vez, siguiendo el camino de la lingüística se ha afirmado en una estilística de la expresión cinematográfica, y en una terminología rigurosa que permita poner orden en el hecho artístico cinematográfico, de forma semejante a como acontece con la obra literaria o poética.

---

(2) ORTEGA Y GASSET, J. «Orígenes del español; cinemática del lenguaje». O. C. vol. III, pp. 511, ss.



La comunicación de Pier Paolo Pasolini en el Festival de Pésaro 1965, «Crítica y cine nuevo», abre a la crítica cinematográfica el campo de posibilidades cognoscitivas en cuanto a la naturaleza y esencia del cine. En primer lugar, los hallazgos obtenidos en la comunicación pasoliniana, estimulan y ahorman una disciplina conceptual y dialéctica, imprescindible, tanto en el diálogo crítico como en la bibliografía cinematográfica. Y, en segundo lugar, la tesis del citado ensayo (3), prevé, al mismo tiempo, una disciplina rigurosa y amplia, semejante a la empleada en el conocimiento y estudio del lenguaje.

Entre las afirmaciones más interesantes, se destaca el concepto de cine como «expresión», en oposición al concepto narrativo, que, hasta el momento, si no de forma científica, ha servido como medio de entendimiento. La tesis «expresión», fundada en lo que Pasolini entiende como esencia del cine, y que justifica a través de la teoría del lenguaje, desemboca en otro concepto, que da a determinados films categoría de obra de arte.

Las dos afirmaciones, entendidas sin otro alcance que el de su significado, podrían parecer poca cosa. Pero no es así, vista la dualidad conceptual en el cuerpo teórico del ensayo. Cuando Pasolini se decide a concretar los dos aspectos del cine, lo hace después de justificar la razón que le mueven las dos definiciones, montadas sobre la actual teoría de la expresión y semántica del lenguaje. Se trata, pues, de una metodología semejante a la de la actual ciencia lingüística, donde el concepto de «im-signo» (imágenes de la memoria y del sueño), señala la tendencia actual del cine, es decir, tendencia expresiva subjetivo-lírica.

Este valor expresivo de los «imsignos», evidentemente se conecta con la estilística del lenguaje hablado y escrito. Entre la condición del lenguaje de palabras y de «imsignos», existe una relación de valores semánticos generados de forma diferente, pero de resultados semejantes. Si con la palabra se señala un objeto, puede, a su vez, la misma palabra, señalar una imagen o aspecto de naturaleza diferente, pero de condición semejante. Palabras e imágenes pueden coincidir y señalar objetos y cosas, diferentes en su naturaleza y semejantes en concepto. Es una vieja cuestión filosófica perenne y actual que estimula la búsqueda de soluciones precisas y exhaustivas de la cuestión.

---

(3) PASOLINI, P. P. «Crítica y cine nuevo». Cfr. Rev «Nuestro cine», núm. 46, 1965, pp. 50, ss.



Expuesto, desde hace años, el problema lingüístico del cine —recuérdense las palabras de Flaherty, «se puede decir casi todo con la imagen y el sonido, y no se puede decir casi nada con la palabra», potenciando así la capacidad de expresión y dicción del cine; o aquellas otras de Meillet, «toda lengua expresa cuanto es necesario a la sociedad de que es órgano»—, el camino que recorre, es semejante a la dirección de los estudios lingüísticos y, en tal sentido, la bibliografía aumenta, a medida que el cine logra el nivel que ya se ha señalado en las producciones últimas, a partir de los años cincuenta.

Ambas direcciones, según nos muestra la crítica, siguen apoyándose en la doble vertiente lingüística de Saussure: «Lingüística sincrónica para mirar los hechos de coexistencia y lingüística diacrónica para mirar la historia que a cada concepto corresponde». Así, la crítica cinematográfica, desde la increíble cercanía histórica de las películas, sigue una metodología que nos hace pensar en los estados primarios del lenguaje, en un proceso de semejanzas, y en conceptos tan precisos como nos indica la condición abstracta de la imagen y la palabra.

Esta comunidad conceptual, que en ambos fenómenos acace, viene a justificar la necesaria atención que al cine debe concedérsele si se quiere obtener un sentido aproximativo al que se tiene del lenguaje. Su trascendencia, como obra de arte, obliga un comportamiento, que a su vez reclama una interesante disciplina mental.

La condición interna de los signos de expresión, es potencia que rebasa los límites habituales de las cosas. Es una extensión que se resuelve dando continuidad, variedad, tensión, a aquellos significantes que de suyo quedan limitados en un contorno. La línea de demarcación de los fenómenos objetivos, se ve así lanzada y estremecida con su alusión y significación a ese otro nuevo punto que es final y principio de algo que se va haciendo. Desde la expresión, «podemos ver las dos tradicionales concepciones de la obra de arte, el fondo y la forma, y en esa variedad lingüística de la expresión, la nueva estética, el arte nuevo, la nueva musicalidad y el sentido nuevo del mundo» (4).

### *ESTILÍSTICA DEL CINE*

La capacidad de alusión que entrañan los hechos del lenguaje, hizo

---

(4) IONESCU, E. «Notas y contrastes. Estudios sobre el teatro». Losada B. Aires, S. A. 1965, p. 84.



nacer la Estilística, disciplina lingüístico-artística, en la que Bally dispuso una metodología de las estructuras de la lengua y sus valores expresivos. Desde la aparición de esta nueva metodología hasta la fecha, las diferencias de criterio han sido numerosas; sin embargo, el tiempo y los hallazgos han afirmado la posición del profesor ginebrino a medida que se ha visto la posibilidad de extender el método del habla a la lengua literaria. De todas formas, la fuerte y compleja unidad de los hechos de la lengua, hablada o escrita, ofrece a la investigación un rico campo de experiencias lingüísticas.

Algo semejante ocurre con el cine. Postulada una estilística cinematográfica, con las reservas propias de un lenguaje que no puede considerarse institucionalizado como el de la lengua, el autor cinematográfico se ve en situación de mayor perplejidad cuando concibe la idea de creación. No teniendo a mano los programas estilísticos de que dispone el escritor, la obra va naciendo, como dice Pudovkin, desde el filo de las tijeras poéticas. Ensayo el autor cinematográfico en una situación de intentos, sin gran conciencia de resultados apriorísticos, mientras que el escritor ve nacer la obra más seguro, apoyado en la lengua hecha. Es la ventaja del que va creando estéticamente, aun cuando la marcha se interrumpa en los giros y expresiones que se corrigen, y casi como se anda, se escribe. Recuérdese lo que decía Nietzsche sobre Jorge Sand: «Se daba cuerda como a un reloj y escribía fríamente, como Balzac, como Víctor Hugo, como todos los románticos cuando se ponía a componer».

Pero la imagen, como la palabra, ha ido adquiriendo en su breve historia cinematográfica una realidad expresiva que le permite conseguir la espectacularidad semántica de la metáfora. No hace falta señalar ejemplos; los últimos años de la historia fílmica, demuestran hasta dónde se ha logrado expresar y decir con las imágenes.

Ha nacido, de esta forma, una estilística del cine que comienza a tener vigencia, sólo, por supuesto, en las obras de interés artístico.

Desde esta perspectiva ha comenzado a valorarse el cine, y la tendencia poética que muestra en los últimos años, canalizada por el admirable uso que se ha sabido hacer de los medios de expresión, ha permitido que el cine se haya apoderado de la limpieza retórica y luminosa significación de la poesía. Y aquí radica la mencionada posición de Pasolini, y su búsqueda de un lenguaje de poesía que contribuya a renovar y engrandecer la obra fílmica. Posición experta de escritor, que viene a continuar la



tesis crítica de Valéry que definía la poesía como arte del lenguaje, y este lenguaje, a su vez como una creación de la práctica (5). El nacimiento de una «tradición técnica de la lengua de la poesía en el cine, dice Pasolini, está ligada a una forma particular del estilo libre indirecto cinematográfico, es decir, a través no sólo de la psicología del personaje, sino también de su auténtico lenguaje. Cuando esto ocurre en el film, puede mirarse como se lee la obra poética, se oye la música o se contempla la pintura.

Al intentar, pues, atender los problemas que el cine poético presenta, los conceptos y las palabras que usamos se unifican en el sentido general de la lingüística, en los medios de expresión, en la estilística. Cabe entonces preguntarse cuál es el lenguaje del cine como interrogante primera para un análisis estilístico y, en consecuencia, para un conocimiento de la concreta realidad de este lenguaje y sus elementos extracinematográficos.

Lo que se ha venido haciendo con el estudio del lenguaje, hablado o escrito, hace posible dar con las notas diferenciales del hecho lingüístico cinematográfico, mirando en la totalidad de las secuencias. Si los sonidos y la palabra son el elemento primario de la lengua con capacidad semántica, la imagen en el cine comienza iniciando un despliegue de significación expresiva. Desde el estatismo del fotograma hasta la continuidad luminosa de la pantalla, que permite ver la realidad dinámica de las imágenes, la expresión comienza en el primer punto gráfico y, en colaboración con el vidente que recoge en la retina las fases del movimiento, disponiéndose a entender lo que se muestra desde la significación universal de la narrativa en imágenes.

A partir de este momento, los medios de expresión que el cine usa, la técnica y su trucaje, sus inagotables posibilidades y desarrollo, la incorporación de la palabra y de la música al servicio de unos temas con su forma de decir, todo ello constituye las notas más importantes de su condición.

## *FONOESTILÍSTICA Y POESÍA FONÉTICA*

La incorporación del sonido y la palabra en el cine, aumentó la capacidad expresiva del texto fílmico y, como se sabe, en un período de pocos años, se ha conseguido más de lo que parecían prometer los primeros films

---

(5) VALÉRY, P. «Variedad». T. II. Edt. Losada B. Aires, 1956. «Teorías poética y estética», p. 177.



sonoros. El invento sonoro-hablado, que comenzó frenando una estilística ya clásica del cine mundo —citamos «Sombras blancas», de Flaherty y su espléndido ritmo de cámara—, ha sorprendido por su rápida perfección. Autores como Chaplin y Clair, entre otros, clamaron contra el sonido y la palabra; sin embargo, pronto aceptaron los nuevos elementos fonéticos y, como ejemplo de lo que en la estilística cinematográfica supone la individualidad del estilo, ambos autores han dado continuidad a su forma de concebir y realizar el film.

Los films mudos, que algunas veces, y «desde fuera», se apoyaron en la música para conseguir el efecto de unificar el tema de la película con el de la música, buscando mayor expresividad, iniciaban valores del cine nuevo. Estos ensayos, espontáneos e ingenuos, se debían al hecho de entender en el film situaciones acordes con el sentido de la música. Se aplicaba una norma semejante a la manera, también incipiente, que inauguraba un nuevo método de crítica literaria, mediante el cual se miraba en el arte poético, sobre todo, desde una triple visión musical, pictórica y literaria, consiguiendo aclarar aspectos del lenguaje poético, que desde la perspectiva musical o pictórica permitía un mejor acceso y comprensión de la capacidad expresiva, mediante un lenguaje de «color» distinto.

Al llegar la palabra al cine, las cosas cambiaron radicalmente. Los resultados y perspectivas adquieren posibilidades insospechadas. Ha bastado sólo unos años para que el hecho primario de la fonética fílmica se halle situado en punto de asombro. Entre el desarrollo conjunto de la imagen, la palabra y el sonido, la obra alcanza un nivel estético, cuyo goce supera, a veces, el placer de la lectura. La capacidad de emoción y ensueño del estado fílmico, es una realidad que potencia la condición del cine actual. El gran servicio de los elementos fonéticos han extendido los límites de la estilística del cine mudo.

La breve historia del sonido ha transformado y enriquecido la expresión. El sorprendente significado del silencio, la ordenada limitación de la palabra, la gradación armónica de voces, sonidos, ruidos y efectos sonoros, ha agigantado la capacidad expresiva del cine antiguo. Esta amplitud expresiva de los textos fílmicos ha abierto la tentativa de reconstrucción de la obra en su realidad sintáctica y estilística, valorando, como ocurre en el lenguaje, la concurrencia de elementos extracinematográficos, a través de los cuales se perfila la personalidad y el estilo del autor. Ya no tiene apenas sentido definir el cine desde su significado primario. La antigua



definición de imagen y movimiento es un concepto elemental, etimológico, sólo un sentido de posibles significaciones. Una elemental crítica cinematográfica pide el conocimiento de los elementos extracinematográficos y el de los procedimientos que el uso hace de los mismos. La concurrencia y ajuste de estos signos con aquellos otros que demanda la natural condición del cine, representa la realidad del hecho filmico, el cual, a su vez, rebasa el sentido primario de su semántica.

Prescindiendo de las diferencias que existen entre el uso que el escritor hace de las palabras, o el hablante de los medios de expresión, y el que de las imágenes hace el autor cinematográfico, existe en estos hechos una sintaxis de génesis semejante. Piensa el escritor que ha de decir unas cosas y hace girar su mentalidad hacia los instrumentos de la expresión; el uso que hace de ellos señala notas importantes de su personalidad y la selección de los vocablos es como el principio de su estilo. De igual manera, el film se inicia dando paso a los medios expresivos que pronto señalan también su condición artística.

En el cine mudo, la significación viene expresada desde la imagen; como en el lenguaje de palabras, el aspecto, o duración del eidos cinematográfico potencia su semántica en la mimesis o modo de la acción. En el cine de sonidos, la imagen se articula en la palabra, en la música, en el color y en otros medios de naturaleza sonora. Pero el cine no tiene a mano el sistema de signos arquetípicos de que dispone el lenguaje de palabras, y esto hace que el autor se esfuerce en ir reconstruyendo lo que piensa, creando las secuencias con el apoyo de la sintagmática que Pasolini llama «imsignos» (imágenes de la memoria y del sueño) y con los primeros planos, planos generales, planos de detalle, etc. Se trata de una creación, con su breve historia expresiva, la cual, desde el sonoro, se hace diferente con la incorporación de los nuevos medios y su capacidad semántica que enriquecen la expresión primaria y esencial de los estilemas.

El cine actual, potenciado desde el momento en que la cámara actúa, pide una nueva atención en el rodaje de valor sonoro y, en consecuencia, una cuidada selección de sonidos que inician en el conjunto de las secuencias el sistema fonostilístico, como acaece con la plástica y estilística cromática. Si en el cine mudo los textos complementaban el proceso articulado y semántico de las imágenes, ordenando el lenguaje de sonidos ausentes, en el sonoro las palabras o la música irrumpen con su fuerza de expresión. El poder expresivo de la música ahorma la creación, la somete y



disciplina en el maravilloso mundo del sonido y, en ocasiones —recordamos la cítara del «Tercer hombre»—, los primeros sonidos abren la línea emocional y estilística del film. Así también, en la poesía fonética, inspirada y concebida en ricas y expresivas zonas eídético-sonoras del cine; crea, armoniza y conjunta la voz, el sonido, la música, tras el logro estético de una sugestiva variante del hecho poético.

La poesía fonética, como el cine actual, entraña una gama rica de valores sonoros, donde se articulan las notas diferenciadas que constituyen el hecho real y conjunto del film y del poema, y donde puede aplicarse una metodología de la expresión sonora, una estilística sonora.

### FONOCOLOR Y ESTILEMAS.

El sonoro matiza fuertemente la expresión del mudo y la obra fílmica amplía las notas expresivas que colaboran y actúan en el hecho artístico. Sin renunciar a su esencia lingüística, el cine se ha transformado. Sigue siendo, como en sus comienzos, un hecho de dicción universal (6), que se enriquece en la técnica sonora y en el color.

Siendo el cine un arte para ver, su comprensión es de capacidad universal. Las limitaciones del lenguaje literario y poético quedan superadas por la condición universal del lenguaje de imágenes. Como el lenguaje musical, el lenguaje de imágenes permite una total participación que no presta los idiomas. Los ojos y el oído son iguales en todo el mundo. La realidad de esta participación es evidente en la medida de su estructuración antropológica (7). A la natural condición ~~sincrética~~ de la forma más reducida de la significación —en este caso el estilema, como en el lenguaje de raíz o tema—, se agregan elementos análogos de la música y el color que potencian en su sincretismo el núcleo semántico y le disponen para su ulterior función y desarrollo. Los «elementos gramaticales» del blanco y negro, se potencian en el sonido y el color que se les confiere, y una fuerte capacidad semántica se incorpora en la estructura tensa y latente de los estilemas, los cuales comienzan a ensanchar su limitación visual y auditiva.

(6) MORIN, E. «Le Cinema»... Editions Gonthier, 1958. París, p. 158. «Le langage du cinéma, dans son ensemble est fondé, non sur les reifications particulières, mais sur les processus universaux de participation».

(7) Ob. cit. p. 159. «Le cinéma... est vertébré par les structures anthropologiques naissants».



Cabe preguntarse: ¿Estas incorporaciones son semejantes a los fenómenos extralingüísticos del habla, o participan de la esencia del lenguaje fílmico con mayor pureza? Para Morin, la fluidez del lenguaje fílmico lo acerca a la música más que a las palabras, ya que tanto el cine como la música pueden pasarse sin palabras (8). Se apoya Morin en la capacidad representativo-universal de la imagen y del sonido y creemos que, a su vez, esta conjunción puede verificarse por la condición analógica de los elementos y sus relaciones recíprocas.

Recordemos el comienzo de «El grito», de Antonioni. El nivel de atención se hace altísimo. Sólo unas notas musicales son suficientes para que nos demos cuenta del valor expresivo de este estilema sonoro. El juicio fílmico hay que radicarlo en la descripción y valoración de estos sonidos, la personalidad del director será entendida y juzgada junto con la incorporación sonora. La calidad fílmica habrá que radicarla en las notas del comienzo, y en las relaciones que obtendremos entre las imágenes y quien las dispone.

Es cierto que muchos problemas del arte fílmico escapan a un programa de clasificación, pero también es cierto que la iniciación del film nos pone en contacto con una estilística genética. Se trata de la selección estilemática. En el lenguaje, suele ser una cuestión de palabras; en el poema, de un hecho lírico inefable. La realidad estético-emocional rememora la tradición crítico-poética. Con la tesis de Verlaine, la prioridad sería para la emoción musical. Con la tesis poética de Valéry habría que ver en la presencia de la palabra. En el film, los «cine~~mas~~».

El poético énfasis de «El grito», sin imágenes coloreadas, nos recuerda la vieja cuestión sobre la capacidad de ensueño y valor literario del cine en blanco y negro. Sin embargo, otros estilemas como los que cita Pasolini a propósito de «Desierto rojo», dejan patente un nuevo concepto de belleza que se resuelve en la estilística cromática.

En el «opus» fílmico, de valor poético, podemos hallar esta admirable analogía de los elementos, y en sus relaciones recíprocas notar la calidad del film. La despótica disciplina de palabras que pedía Valéry para hacer el poema, puede observarse en los grandes films de los últimos años.

---

(8) Ob. cit. p. 157: «La fluidité qui différencie le cinéma du langage des mots le rapproche de la musique».



Imágenes, color, sonido, se incorporan en la dinámica plástica del film con un rigor semejante al del poeta que selecciona y construye. Estilemas sonoros, musicales, eidéticos, etc., disponen sus medios de expresión olvidando su autonomía en el conjunto expresivo de un hecho de arte.

