

La gramática universal del cine según Pasolini

Sin duda uno de los intentos gramaticales más cercanos y dependientes de la lingüística moderna y de la semiología sobre el cine ha sido el de Pasolini, con la particularidad que reúne en sí las competencias de autor y analista del lenguaje cinematográfico.

Como autor, además de su obra fílmica hay que reconocerle el concepto de *cine de autor* cuando aún no había sido acuñado,¹ y como teórico es famosa la discusión que entabló con Rohmer por su tesis del cine prosa en contraposición con el cine poesía. Por fin habría que resaltar en sus búsquedas artísticas la perspectiva crítica frente a la razón instrumental².

Según Pasolini:

...los discursos teóricos acerca del cine, hasta hoy, casi siempre han sido o de tipo estilístico parenético, o ensayístico mítico, o técnico (...) Sólo la intervención de la lingüística y de la semiología –que es muy reciente– puede garantizar la caída de dicha ontología, a la vez que una investigación de carácter científico sobre el cine. (Pasolini 1968: 12)

Ciertos presupuestos filosóficos sobre la acción como poema y la realidad como cine *in natura*³ le hacen volcar el argumento a favor de la premisa de que existe antes que nada un *lenguaje de la acción*⁴.

“Toda la vida –afirmará– en el conjunto de sus acciones es un cine natural y viviente: desde este punto de vista, en forma lingüística, se trata del equivalente de la lengua en su momento natural y biológico” (ibíd. 189). Por eso prefiere hablar, al contrario de Metz, de *realidad tout court* y de una *impresión de realidad*

como característica de la comunicación cinematográfica.

Epistemológicamente, según Pasolini, el significado último del cine yace en la realidad misma, y este debería ser el tema de estudio de una semiología general de la realidad y no precisamente de la lingüística, aunque reconoce dicha mediación.

Niega la exigencia de la doble articulación en la noción de lenguaje y afirma además que no es cierto que la segunda articulación no existe en el cine.

Explica la doble articulación con base a su concepción del lenguaje-realidad:

- a) “La unidad misma de una lengua cinematográfica la constituyen los diferentes objetos reales que componen un encuadre”.
- b) “Podemos llamar a todos los objetos, formas o actos de la realidad cinematográfica, con el nombre de ‘cinemas’, por analogía precisamente con ‘fonemas’. (...) A diferencia de los fonemas, sin embargo, que son pocos, los cinematográficos son infinitos o cuando menos innumerables”.
- c) “Del mismo modo que las palabras o los monemas están compuestos por fonemas, y tal composición constituye la doble articulación de la lengua, los monemas del cine –los encuadres– están compuestos por cinemas” (ibíd. 190).

Este planteamiento viene derivado de la lingüística de Martinet (1969), quien consagró el principio de la doble articulación del lenguaje en monemas –unidades significativas mínimas– y fonemas –unidades distintivas mínimas– (cuadro 1). A partir de esta distinción trasplantada a la

Pier Paolo Pasolini no solo fue un gran director de cine con obras importantes para recordar dentro de la historia del cine, sino que también se nos mostró como un teórico de la lingüística moderna y un analista crítico del lenguaje cinematográfico. Pasolini tiene el gran mérito de haber incentivado el debate del cine como arte digno de ser analizado con los instrumentos cada vez más afinados de la semiología lingüística.

Abstract

Pier Paolo Pasolini not only was a great director of the cinema with very important films to remember in the history of the cinema, but also he showed himself as a theorist of modern linguistics and a critical analyst of the cinematographic language. Pasolini has the merit of having promoted the debate about the cinema as art worthy of being analyzed with the most refined instruments of the semiotics linguistics.

cinematografía define la lengua del cine en los siguientes términos:

...la lengua del cine es un instrumento de comunicación según el cual se analiza –de manera idéntica en las diferentes comunidades– la experiencia humana en unidades reproductoras del contenido semántico y dotadas de una expresión, audiovisual, los monemas (o encuadres); la expresión audiovisual se articula, a su vez, en unidades distintivas y sucesivas, los cinemas u objetos, formas y actos de la realidad que permanecen reproducidos en el sistema lingüístico –los cuales son discretos, ilimitados, y únicos para todos los hombres, cualesquiera que sea la nacionalidad a que pertenezcan. (ibíd. 191)

A partir de esta definición esboza una gramática cuyas líneas fundamentales resumimos a continuación. El cinematógrafo no es sino el momento escrito de una lengua natural y total que es el actuar en la realidad. El fundamento y determinación de la gramática cinematográfica lo constituye el hecho de que las unidades mínimas de la cinelengua son los objetos, las formas y los actos de la realidad, reproducida y convertida en elemento estable y fundamental del significante.

Por eso el gráfico de los modos gramaticales de la lengua del cine podría estar constituido por una línea vertical: es decir, una línea que pesca en el significando, lo asume continuamente, y lo incorpora a sí a través de su permanencia en la reproducción mecánica audiovisual.

En este eje vertical pescante en la realidad distingue los cuatro modos siguientes, muy estrechamente correlacionados análogamente con las modalidades gramaticales de la lengua:

- modos de la reproducción (u ortográficos),
- modos de substantivación (o cuasi-substantivos),
- modos de la cualificación (o calificativos),
- modos de la verbalización (o verbos).

a) Los modos de la reproducción u ortográficos consisten en esa serie de técnicas, que se adquieren mediante el aprendizaje, aptas para reproducir la realidad: conocimiento de la cámara, de los efectos de la toma, problemas de luz, etcétera; prácticas, además, en la composición del material profílmico.



Así concebido, para Pasolini, el encuadre o monema substantival correspondería a lo que en las lenguas escrito-habladas se llama proposición relativa.

PIER PAOLO PASOLINI

Poeta, novelista, traductor, pintor y cineasta, Pier Paolo Pasolini (1922-1975), fusionó su trabajo intelectual y creativo con una sólida y controvertida postura personal. Considerado por Alberto Moravia como el poeta más importante de su generación, escribió también varias novelas antes de arribar tardíamente al cine, con una mirada que se origina en el neorrealismo para insertarse después en una visión épico-religiosa. De su amplia filmografía destacan entre otras *El Evangelio según San Mateo* (1964), *Uccellacci e uccellini* (1966), *Teorema* (1968), la Trilogía de la vida: *El Decamerón* (1971), *Los cuentos de Canterbury* (1972) y *Las mil y una noches* (1974), así como su última cinta: *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975). Pasolini murió a manos de un joven marginal, que lo embistió con el auto del propio Pasolini, en el balneario popular de Ostia.

b) Los modos de substantivación, término menos adecuado, se refieren a los encuadres o monemas que pueden representar objetos, formas o actos de la realidad.

Téngase en cuenta que el encuadre en un primer momento es simplemente monema, o sea palabra, de carácter fundamentalmente substantiva, sin cualificación, ni relaciones con el resto del discurso a través de los nexos sintácticos establecidos por el montaje. Así concebido, para Pasolini, el encuadre o monema substantival correspondería a lo que en las lenguas escrito-habladas se llama proposición relativa.

En este sentido la primera forma incoactiva de sintaxis –o sea técnicamente de montaje– la tenemos, por lo

tanto, en el interior del encuadre, por acumulación de relativas coordinadas.

c) Los modos de cualificación sirven para cualificar a los substantivos o proposiciones relativas. Puede distinguirse principalmente un doble tipo que corresponde a varias fases, aunque no necesariamente cronológicas. La primera cualificación es profílmica y consiste en el aprovechamiento puro y simple o en la transformación de la realidad a reproducir. Es decir, en la manipulación, en las técnicas, en el trucaje de los objetos y de las personas. La segunda cualificación de carácter fílmico se obtiene mediante el uso de la cámara (por ejemplo seleccionando objetivos, marcando la distancia del objetivo al conjunto de las unidades de encuadre, etcétera). Esta cualificación puede ser activa (cuando prevalece el movimiento de cámara, *zoom* o *travelling*) o pasiva (cuando se mueve el objeto de la realidad y la cámara quieta apenas se nota). Según el mismo Pasolini, la cualificación activa predomina en los filmes de tendencia realista en que prevalece la confianza en la objetividad de la realidad. Por el contrario la cualificación pasiva es típica de los filmes líricos, en que el autor actúa con su visión subjetiva de la realidad.

d) Los modos de verbalización o sintácticos vienen definidos por la técnica del montaje y sus modalidades responden a la prevalencia denotativa o connotativa de la composición. En el montaje denotativo se realizan uniones de naturaleza elíptica, entre varios encuadres o monemas, que se articulan en el tiempo o duración de forma coordinada y subordinada. Esta sintaxis es lineal y progresiva. A su vez, en el montaje connotativo, que también llama rítmico, se presentan las duraciones de los encuadres, en sí mismas y con relación al resto de los encuadres del contexto. Confiere la expresividad que en la lengua dan el paréntesis, el cambio de tono, la línea melódica, el *cursum*, etcétera. Es decir, que el ritmo, figura retórica secundaria en la lengua, asume en el cine un valor expresivo particular.

Por fin Pasolini trata de mostrar a partir de la presentación de dos ejemplos: la secuencia en prosa de *El tempo si e fermato* de Ermano Olmi, y la secuencia en poesía de *Prima della rivoluzione* de Bernardo Bertolucci, la posibilidad de hablar

gramaticalmente con absoluta indiferencia, con términos absolutamente idénticos de dos productos acerca de los cuales, sin embargo, el discurso estilístico tiene que recurrir a definiciones diferentes según se trata de una u otra estrategia fílmica (cuadro 2).

Revisión crítica de su gramática

Desde un punto de vista crítico, sin negar ciertas intuiciones válidas como la posibilidad de una gramática cinematográfica previa a una fílmica o estilística por la necesidad de ahondar en el lenguaje de la acción, Pasolini introduce una ruta equívoca al confundir analíticamente el significado con la referencia.

Precisamente en un ensayo anterior, *Nota al cine de poesía*, asienta la tesis de que el signo lingüístico denota el significado, entendiendo por significado la referencia. Más aún, Pasolini habla de una realidad y de una acción en estado puro, libres y vírgenes de toda intervención convencionalizada de la cultura, dando por preexistente una competencia lectora de lo audiovisual en todos los seres humanos⁵.

Al hablar de la realidad como cine *in natura* le pasa desapercibido que no se trata simplemente de registrarla al modo de la teoría del cine-ojo de Vertov, sino de representar y codificar fílmicamente los diversos códigos de la vida, o antropológicos como diría Metz, culturalmente diferenciados como los perceptivos, icónicos, cinésicos, proxémicos, etcétera.

La distinción y la correlación entre los cinemorfemas de Pasolini (estructura cinematográfica) y los praxemas de Moles (estructura de los actos), pudiera ser sugestiva, pero esta correspondencia habría que establecerla desde la lógica de las estrategias y de las tácticas de acción, que se sitúa en el nivel de los códigos narrativos.

Hay que reconocer que la codificación cinematográfica, como reproducción de la realidad, asume un papel central y dominante, sobre todo en los inicios del cine, pero no se da una adopción mecánica de un lenguaje dado *in natura*, y prueba de ello es que desde un principio, y de la mano de Eisenstein y otros, se abre la vía del montaje intelectual, que se dispara por otros derroteros.

En este sentido el cine mudo sería el supuesto paradigma de ese lenguaje universal y el sonoro más bien supondría un cambio hacia la diferenciación por las distintas lenguas introducidas en un producto ya audiovisual. La película *El ar-*



Hoy, desde el punto de vista del análisis semiótico, valoramos como superiores las investigaciones realizadas por Metz y su conceptualización del lenguaje del cine, por cuanto rompió con el enfoque lingüístico en pos de una disciplina propia, inspirada más bien en la semiótica de Peirce y sus derivaciones.

**CUADRO 1:
DOBLE ARTICULACIÓN DE LA LENGUA**

MONEMA (unidad de sentido significativo)	
Lista Abierta Compuesta por	
Significado	Significante
	compuesto por
	FONEMAS (unidad vocal <i>distintiva</i>)
	Lista Cerrada
	compuesta por
	en el léxico en la gramática
LEXEMAS	MORFEMAS

tista –premio Oscar 2012– manifiesta con singular perspicacia los cambios introducidos por la inclusión del material sonoro, no solamente porque amplía el régimen de los códigos, sino porque introduce cambios en la misma gestualidad interpretativa de los actores.

Sea, pues, que el código cinematográfico asuma códigos sociales existentes en la realidad por ser profílmicos –intervénidos o no–, sea que se elaboren otros históricamente con base a las innovaciones técnicas, resulta desmedida y poco plausible la apuesta pasoliniana de que el lenguaje del cine es único y universal.

De ahí se desprende, como reconocen hoy muchos analistas, la importancia del trabajo de Christian Metz, quien además de su caracterización del cine como lenguaje y no lengua de doble articulación, precisa que la materia prima de la teoría fílmica no es ni la realidad social ni el medio particular de significación como lo son las atracciones del montaje, sino el proceso mismo de significación, postulando un lenguaje no lingüístico. En el cine, afirmará, no se da doble la articulación; esta se da solamente en la banda sonora. Ni el plano corresponde a una palabra, ni la secuencia a una frase. De ahí que Metz, siguiendo la tradición de Koulechov y Pudovkin, aborde el análisis de los regímenes temporales del filme, que constituyen los grandes tipos de funcionamiento narrativo, es decir la gran sintagmática (Metz 1972, 1973).

Por otra parte Rohmer, cineasta y crítico de *Cahiers de Cinema*, disienta de Pasolini y no admitía la equiparación cine de prosa=clásico y cine de poesía=moderno, al sostener que existía una forma moderna de cine de prosa y de cine *narrativo* donde la poesía está presente, sin que se la solicite expresamente.

Pasolini tiene, pues, el mérito de haber incentivado el debate del cine como arte digno de ser analizado con los instrumentos cada vez más afinados de la semiología lingüística, para superar el subdesarrollo de la crítica cinematográfica frente a las otras artes. Pero su trasposición casi mecánica de la lingüística de Martinet al campo audiovisual le juega una mala pasada.

Hoy, desde el punto de vista del análisis semiótico, valoramos como superiores las investigaciones realizadas por Metz y su conceptualización del lenguaje del cine, por cuanto rompió con el enfoque lingüístico en pos de una disciplina propia, inspirada más bien en la semiótica de Peirce y sus derivaciones.

Pasolini sigue brillando con propia luz por ser un artista integral y por convertirse en uno de los intérpretes más lúcidos de su tiempo a través de su obra fílmica. Su pretensión de búsqueda de un lenguaje universal del cine parece estar hoy más del lado de sus intuiciones sobre la vigencia del mito en el modo de conocer humano.

JESÚS MARÍA AGUIRRE

Miembro del consejo de redacción de la revista Comunicación. Jefe del Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Escuela de Comunicación Social de la UCAB. Profesor de pregrado y postgrado de la UCAB.

CUADRO 2
CONTRAPOSICIÓN ENTRE EL CINE DE PROSA Y EL CINE DE POESÍA

CINE DE PROSA	CINE DE POESÍA
1. Los planos se suceden en el orden en que fueron filmados. 2. Sucesión natural de los acontecimientos.	Los acontecimientos se suceden en el orden previsto por el realizador. Los planos se bajan.
• Los episodios sucesivos son mecánicamente contiguos.	Los episodios sucesivos se montan para formar un todo semántico.
• Plano general (grado neutral de aproximación).	Gran plano. Primer plano. Plano general.
• Angulo neutral (el eje visual es paralelo al suelo y perpendicular a la pantalla).	Ángulos expresivos (distintos tipos de desplazamiento del eje visual en vertical y horizontal).
• Cadencia neutral de movimiento	Ritmo acelerado. Cámara lenta. Parada.
• El horizonte del plano es paralelo al horizonte natural.	Distintos tipos de inclinación. Plano volcado.
• Toma a cámara fija.	Panorámica (filmación vertical y horizontal).
• Movimiento normal de la imagen.	Marcha atrás de la imagen.
• Toma no deformada del plano.	Utilización de objetivos y de otros procedimientos para distorsionar las proporciones.
• Rodaje sin trucos.	Sobreimpresión.
• Sonido sincronizado con la imagen y no deformado.	Sonido desplazado o transformado; se monta con la imagen, pero no coincide automáticamente con ella.
• Nitidez neutral de la imagen.	Fundido.
• Imagen solo en blanco y negro o en color.	Imagen en color y blanco y negro, grises, sepías.
• Plano positivo.	Plano negativo.

Fuente: elaborado por Arturo Díaz Zurita.

Citas

- Una de las facetas más desconocidas de su universo es la de realizador dentro del ensayo cinematográfico como exegeta de su propia obra. Pasolini proponía distinguir entre la era clásica y la moderna diferenciadas en que el realizador antes empeñaba todo su arte en borrar las señales de su intervención, en esconderse detrás de su obra, mientras que ahora cada vez manifiesta más su presencia. <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/02/19/galicia/1298143894.html>
- Desde los inicios de la modernidad asistimos a una clara preeminencia de la lógica, que trajo como consecuencia una progresiva laicización del

mundo; sin embargo el pensamiento mítico-sagrado sigue existiendo en distintos niveles y no son pocos los artistas, intelectuales y pensadores de distintas extracciones que denuncian su necesario resurgimiento. Pier Paolo Pasolini se inserta en esta reivindicación. <http://www.jornada.unam.mx/2010/11/28/sem-natacha.html>

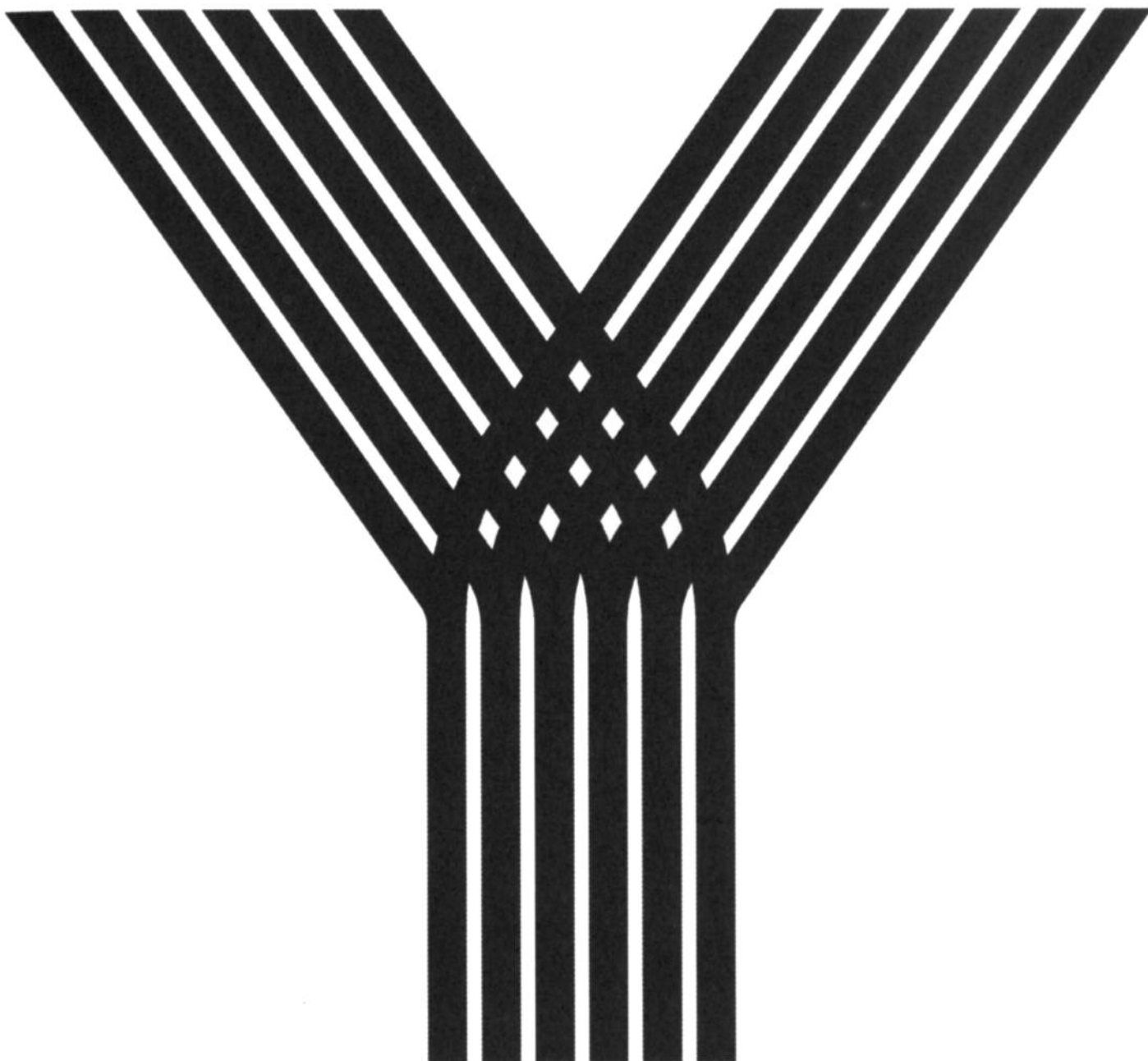
- Pasolini habla de la presencia de la realidad en su significatividad espontánea: “el primero y principal de los lenguajes humanos puede considerarse que fue la acción misma” (Pasolini 1969). Elude la génesis de los esquemas psicogenéticos, analizada por Piaget (1971), Moles (1983) y otros para analizar la comprensión de la acción y de los esquemas operativos irreductibles a la percep-

ción. Cabe la excusa de que aún no eran tan conocidas tales investigaciones.

- A diferencia de Pasolini, el semiótico Umberto Eco propone la distinción entre el código fílmico y el cinematográfico, ya que “este último codifica la reproductibilidad de la realidad por medio de aparatos cinematográficos, en tanto que el primero codifica una comunicación a nivel de determinadas reglas de narración” (Eco 1972: 274).
- La aseveración, por ejemplo, de que ese lenguaje sería universal, queda cuestionada por el hecho de que los códigos cinemáticos (gestos, mímicas...), proxémicos (especialidad y temporalidad...) y otros paralingüísticos, serían más bien antropológico culturales y a pesar de su apariencia espontánea estarían mediados por culturas particulares. Véanse: Didier-Larouss (1968) “Pratiques et langages gestuels”, en *Langages*, N. 10, juin; o Hall, E.T. (1959) *The Silent Language*, Nueva York.

Referencias

- PASOLINI, Pier Paolo (1969): “La lengua escrita de la acción”. En: *Ideología y lenguaje cinematográfico*. Madrid: Ed. Alberto Corazón.
- _____ (1966): “Crítica y cine nuevo”. En: *Nuestro Cine*, N°46, Madrid, pp.50-60.
- _____ (2006): *Cinema: el cine como semiología de la realidad*. 1a edición, trad. Miguel Bustos García, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / UNAM.
- MARTINET, A. (1960): *Eléments de linguistique générale*. París: Armand Colin.
- METZ, Christian (1972): “El cine: ¿lengua o lenguaje?”. En: *La semiología*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- _____ (1972): *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo.
- _____ (1973): *Lenguaje y cine*. Barcelona: Ed. Planeta.
- _____ (1976): “La Gran Sintagmática del Film Narrativo”. En: BARTHES, Roland y otros. *Análisis estructural del relato*. ed. Niebla.
- ECO, Umberto (1974): *La estructura ausente*. Ed. Lumen.
- _____ (2000): *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Ed. Lumen.
- APRA, Adriano (1970): *Cine de poesía contra cine de prosa*. Pier Paolo Pasolini-Eric Rohmer. <http://biblio3.url.edu.gt/magica/cineprosa.pdf>. recuperado el 3 de marzo de 2012.
- DÍAZ, Arturo: <http://www.monografias.com/trabajos10/seci/seci.shtml>
- MOLES, A., ROHMER, E. (1983): *Teoría de los actos. Hacia una ecología de las acciones*. México: Trillas.
- PIAGET, P. (1971): *Psicología y epistemología*. Ed. Ariel. p. 174
- AGUIRRE, Jesús María (1978): *Hacia una semiología crítica del cine*. UCAB. Texto inédito.



Galería de Papel. Yy. Carolina Arnal. Expo *Simple Tipo Gráfica*.