
NOTAS SOBRE ESTÉTICA Y LENGUAJE EN EL CINE

María Refugio Soto Suárez¹

Un ser humano puede tener distintos lazos sociales que lo une a distintos grupos, éstos, dados en el grupo que sea, comparten una característica en común; emergen de la vida cotidiana. En la cotidianidad existen grupos sociales unidos por prácticas artísticas. La práctica cinematográfica puede desarrollar un carácter artístico, siempre y cuando se llenen las expectativas propias de la estética. La estética contiene varios elementos entre los cuales figuran la belleza, el gusto, el uso, la expresión, la simetría, entre otros. Más allá de esto, el cine se compone de distintos elementos y en este apartado hablaremos sobre la estética y el lenguaje en su relación con el cine.

Podemos tomar como ejemplo el caso de la elaboración cinematográfica de Eisenstein para tratar su composición en relación con la estética. El director ha utilizado elementos de gran valor para elaborar sus películas, en *¡Que viva México!* 1932 se pueden observar tomas que juegan con la simetría y las formas, además es un trabajo que a pesar de estar inacabado aporta muchos elementos que pueden enseñar bastante sobre la manera de lograr el cine. Toma como objeto principal las tradiciones mexicanas y la vida cotidiana del país, pero aporta distintos temas en cada una de las secciones que se lograron filmar, esto hace posible que el espectador se traslade en varios escenarios y contextos y no se quede en uno solo, por ejemplo, en el capítulo de “Sandunga” se trata sobre el matriarcado y la felicidad femenina,

¹ Estudiante del Doctorado en Artes del Campus Guanajuato de la Universidad de Guanajuato.

así como su trabajo. En el Epílogo se trata sobre las festividades del Día de Muertos, aquí se nota la vida y la muerte como un punto de encuentro.

Sin embargo Eisenstein en *El acorazado Potemkin* 1925 muestra otro tipo de imágenes que ofrecen un acercamiento a la estética desde otra perspectiva. La lucha social, la injusticia y el caos se convierten en un tema que le da herramientas bastas para lograr imágenes que bien acercan al espectador al punto de la desesperación. La famosa escena de “El cochecito” se instala en un ambiente de desesperación, incluso de terror. Las emociones mencionadas se convierten en una vía para Eisenstein con el fin de dar énfasis al trabajo cinematográfico. Para Eisenstein inclinar la cámara le ayudó a mostrar que las emociones producidas en el espectador logran varios alcances y tienen un mayor impacto.



Secuencia *El acorazado Potemkin*

Además esta inclinación de la cámara le aporta a la imagen una mayor profundidad, que en este caso según el contexto de la imagen se refiere a un abismo. A su vez el hecho de que el bebé se encuentre en medio del caos y previamente Eisenstein muestre la imagen de una madre muerta provoca la sensación de un ser inocente, desprotegido, que va hacia el caos con riesgos de perder la vida, a pesar de irlo comenzando.

La utilización de la cámara es distinta en *¡Que viva México!*, pues se interesa por captar imágenes que se refieren a la cultura de una sociedad en sus elementos que la componen, y en su mayoría son planos que no cuentan con alguna inclinación. Vemos también que para la construcción de estas imágenes Eisenstein ha utilizado la artesanía como un objeto para la elaboración. Aunque es preciso detallar la diferencia entre el arte y la artesanía, pues el primero está elaborado con un fin práctico, es decir, tiene un uso para las necesidades del hombre, una pieza de artesanía puede repetirse, si acaso una llegara a faltar o desaparecer se puede elaborar otra y ser sustituida, en el caso contrario de la obra de arte ésta no tiene la característica de la sustitución.



Secuencia *¡Que viva México!*

Tenemos por otra parte el cine elaborado por Woody Allen, quien en la década de los noventa y muchos años después de Eisenstein comenzó a elaborar sus obras cinematográficas y han mostrado otros alcances dentro de la estética cinematográfica. Woody Allen se caracteriza por la inserción de elementos griegos en algunas de sus películas a manera de coros o referencias mitológicas. También el tema que abordan sus películas se desarrollan sobre todo en un ambiente citadino. Esto le impregna a la obra cierta velocidad en las historias, pues también se remite a la agilidad y las múltiples funciones que desarrollan las personas a lo largo del día en ellas. El cine de Allen también tiene un elemento propio que se refiere a la incertidumbre de los hechos, el espectador de momento no sabe qué va a pasar y existen casos en los que incluso la película termina y no hay una respuesta concreta. Esto da paso a la reflexión del espectador, elemento que también resulta valioso para la estética.

En fin, hablar de la estética del cine nos conduce sobre todo a otro aspecto de suma importancia que es el lenguaje. Tanto Allen como Eisenstein son dos casos que se separan con muchos años de diferencia pero que aportan elementos importantes para el estudio del cine a lo largo de su historia. El lenguaje no sólo en ellos sino en general es un concepto que interviene en el cine de manera vital, la práctica ha demostrado que las ideas abundan de forma inaudita en él, que el cine es un medio para transmitirlos, pero notemos que el lenguaje del cine tiene varias vertientes. Puede estudiarse desde su uso por parte de los personajes de las historias que se cuentan. Tenemos ejemplos singulares como es el caso de las películas de cine mexicano protagonizadas por Cantinflas. En este caso vemos cómo el lenguaje hablado del personaje se utiliza para expresar ideas que de cierta manera hacen juegos de palabras y transmiten ideas al espectador con la intención de divertirlo o bien, generar otros elementos como son la risa. La risa también es otro concepto importante dentro de la estética del cine, pues las obras cinematográficas en su relación con el teatro también tienen sus géneros que se pueden separar entre comedias, tragedias, etc. Esto muy propio del cine de Woody Allen.

Volviendo al punto del lenguaje en el cine, este también se puede estudiar desde su composición en tanto que es un medio por el cual circulan las imágenes y se envían mensajes a los espectadores. Sin embargo, tratar de estudiar el lenguaje del cine como se estudia el lenguaje en su calidad lingüística implica ahondar en especificaciones más agudas. Esto nos conducirá a definir el punto de nuestra búsqueda inicial en el tema, la metáfora cinematográfica y la insinuación cinematográfica.

Partiendo del lenguaje como un proceso de comunicación que tiene un uso, vemos que algunos autores como Ferdinand de Saussure, Charles S. Peirce y Jakobson se han

dedicado al estudio del lenguaje en tanto su estructura. El hombre ha utilizado el lenguaje para transmitir ideas e información a través de símbolos y signos. Existen a su vez distintos tipos del lenguaje como es el lenguaje oral, corporal, matemático, entre otros. Nosotros nos interesamos en definir el lenguaje cinematográfico y sus componentes. Se dice por ejemplo que el lenguaje oral tiene como finalidad expresar pensamientos y exteriorizar los deseos y afectos del hombre, sus herramientas son los sonidos articulados que se expresan para formar palabras. Cabría entonces preguntarnos ¿Cuáles son las herramientas del lenguaje cinematográfico y cuál es su finalidad? Vemos entonces que el estudio la composición cinematográfica cada vez se torna más compleja.

Las herramientas del lenguaje cinematográfico se componen de varios elementos, entre los cuales la cámara figura en uno de los de mayor importancia. La cámara produce las imágenes, que serán veinticuatro imágenes reproducidas en un segundo para que la velocidad proporcione en el ojo humano la ilusión de movimiento. Las imágenes se componen de los objetos que hay en el espacio fuera de la cámara, estos objetos pueden ser cualquiera, desde un cuerpo humano hasta un paisaje. Por otra parte los objetos puede que tengan cierta elaboración, por ejemplo en caso de tratarse de un cuerpo humano éste puede complementarse con indumentaria, maquillaje, estilo, del cual otros se encargarán. No obstante, la cámara sigue siendo la herramienta vital del lenguaje cinematográfico, así como lo son los sonidos articulados para el lenguaje oral. La cámara se encargará de crear los signos y símbolos idóneos para enviar el mensaje. Sin embargo hay que notar que también la cámara funciona como una especie de emisor pero este emisor no tiene un receptor específico ni tiene conocimiento de quién es, ni sabrá quién recibirá su mensaje ni el tiempo en que lo hará.

Sobre la finalidad del lenguaje cinematográfico difiere de un tanto de la finalidad del lenguaje oral, pues la cámara no es consciente de sus propios deseos y afectos dado que no es un ser consciente. La cámara sirve para comunicar los deseos y los afectos de alguien más, podrían ser los del director o los del guionista. Vemos entonces aquí un factor importante, que radica en que el cine es un lenguaje que en su construcción depende de varias personas, incluso podrían ser miles, si se hiciera una toma con mil extras. La finalidad del lenguaje cinematográfico sí es la de comunicar deseos y afectos pero esta finalidad es de naturaleza distinta a la finalidad del lenguaje oral.

Ejemplos como los anteriores pueden notarse entre todos los tipos del lenguaje, por eso es que resultaría difícil tomar el patrón de análisis de algún lenguaje y hacer una analogía de dicho lenguaje con el lenguaje cinematográfico para explicar su funcionamiento. El lenguaje oral es utilizado entre humanos y es interactivo entre ellos, en ocasiones uno se encuentra a la respuesta del otro para que pueda proseguir la comunicación. En el caso del lenguaje cinematográfico, la película no puede esperar la respuesta del espectador para poder seguir enviando mensajes, cabría entonces preguntarnos si el lenguaje cinematográfico tiene un carácter autónomo.

Para dar respuesta a esta cuestión tenemos dos opciones, podríamos considerarlo autónomo en el sentido que sólo envía un mensaje y ya, dice lo que tiene que decir y no depende de la respuesta del otro. El mensaje es un mensaje tajante, enviado en concreto y sujeto a un número infinito de interpretaciones. Por otro lado si consideramos todas las personas que intervienen en la elaboración de este mensaje es erróneo pensar que el lenguaje es autónomo pues envía el mensaje que otros quieren transmitir.

Se habla también de las dimensiones del lenguaje. En este sentido tenemos cuatro dimensiones tradicionales: La forma estructural, que se refiere a la combinación de los códigos que se utilizan. Aquí interviene el estudio de las señales en su forma material y en su complejidad, cada una por separado. El contenido, que es estudiado por la semántica que consiste en la codificación y descodificación de las señales. Y por último lo que se refiere a la pragmática o bien su uso.

El lenguaje en general tiene algunas funciones. Dentro de las básicas hayamos la función referencial que se ocupa de transmitir solamente la información en concreto. La función emotiva que se ocupa de transmitir sentimientos y emociones. La función apelativa que por lo general espera una respuesta reflexiva del interlocutor. Si pudiéramos diferenciar diferentes obras cinematográficas de acuerdo a estas funciones encontraríamos que existen filmes que cumplen con las mismas. Por ejemplo existen filmes que sólo se encargan de transmitir alguna información en concreto como aquellas que tienen un corte documental. Los filmes emotivos donde se exponen distintas situaciones que hablan sobre sentimientos, como por ejemplo los melodramas de la época de oro del cine mexicano y por último encontraríamos filmes que bien pueden considerarse con una función apelativa y que se invitan al interlocutor a la reflexión como es el caso del cine de Ingmar Bergman.

Las funciones complementarias del lenguaje tienen otra naturaleza. La función fática o de contacto, que se concentra en la interacción entre el locutor y el emisor. En el lenguaje oral se utilizan muletillas como ¿sabes? ¿Me entiendes? Con la finalidad de que exista una continuidad de ideas. En el caso del cine esta función complementaria se puede dar por ejemplo en el caso de la película *Canoa* de Felipe Calzas, que utiliza el efecto de distanciamiento de Bertolt Brecht. Se retira por segundos de la forma lineal de la narración

para tratar de concientizar al espectador de los problemas que se van planteando. Aunque éste efecto de distanciamiento se utilizó en el teatro, bien puede traducirse en el cine como una muletilla que nos diría “¿Me entiendes?”. La función metalingüística, que bien se destaca por el uso de comillas, es cuando el lenguaje habla del propio lenguaje. Existen casos de filmes que hablan sobre la elaboración del propio filme, *8 ½* de Federico Fellini es un excelente caso. Y por último tenemos la función poética o estética del lenguaje y quizá la que nos concierne más, pues en ella se trata sobre la forma del mensaje que se quiere transmitir. Tradicionalmente encontramos el uso de rimas y las figuras literarias entre las cuales se encuentra precisamente la metáfora.

Referencias

- BENVENISTE, E. (1982) “Comunicación animal y lenguaje humano” en *Problemas de la lingüística general*, México: Siglo XXI.
- BOLFI, C. (1994). “De la época de oro a la edad de la tentación” en Monsiváis, C. (ed.) *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. México: Ediciones el Milagro Instituto Mexicano de Cinematografía.
- DE LA PEZA, C. (1998). *Cine, melodrama y cultura de masas: estética de la antiestética*. México: Punto de fuga.
- FIGUEROA, F. “El pachuco vs el peladito: Tin Tan contra Cantinflas” en *El universal Confabulario segunda época*. 30 de junio de 2013. Recuperado de <http://confabulario.eluniversal.com.mx/el-pachuco-vs-el-peladito/>
- FRÍAS, X. “Introducción a la Lingüística”, *Ianua, Revista Philologica Románica*. Suplemento 06.
- MARTÍNEZ, G. A. “Tin Tan, un transgresor transgeneracional” en *El universal Confabulario segunda época*. 30 de junio de 2013. Recuperado de <http://confabulario.eluniversal.com.mx/tin-tan-un-transgresor-transgeneracional/>

MONSIVÁIS, C. (ed.). *A través del espejo, el cine mexicano y su público*. México: Ediciones el Milagro
Instituto Mexicano de Cinematografía.

RIVERA, J. A. (2006) *Carta abierta de Woody Allen a Platón*. España: Espasa.

SADOUL, G. (2000). *Historia del cine mundial*. México: Siglo XXI.

TIRAD, L. (2001). *Lecciones de cine. Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos*.
México: Paidós.

Películas

Eisenstein, S. (Director). (1932). *¡Que viva México!* Unión soviética.

----- (Director). (1925). *El acorazado Potemkin*. Unión soviética.

Grovas, J. (Productor) & Bustillo Oro, J. (Director). (1940). *Ahí está el detalle*. México: Grovas Oro.

Mier, F. (Productor) & Martínez Solares, G. (Director). (1949). *El Rey del barrio*. México: As Film.

Rodríguez, I. (Director). (1948). *Nosotros los pobres*. México: Estudios Tepeyac.

Woody Allen. (1995) *Poderosa Afrodita*.