

ÍNDICE

1. EL DISCURSO LITERARIO Y EL DISCURSO FÍLMICO	13
1.1. Cuestiones preliminares	13
1.2. La reflexión filosófica sobre el hecho cinematográfico	16
1.3. La teoría de la literatura y el cine.....	19
1.3.1. La crítica literaria tradicional.....	19
1.3.2. Los formalistas rusos	22
1.3.3. Los análisis semiológicos	29
1.3.4. La perspectiva pragmática	46
1.4. La aplicación a filmes concretos de algunas de estas teorías..	52
2. LAS ADAPTACIONES AL CINE DE OBRAS LITERARIAS	71
2.1. Adaptaciones de obras de la literatura universal.....	74
2.2. Adaptaciones de obras de la literatura española	97
3. PROCEDIMIENTOS CINEMATOGRAFICOS EN OBRAS LITERARIAS	135
4. REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS	169

1. EL DISCURSO LITERARIO Y EL DISCURSO FÍLMICO

1.1. CUESTIONES PRELIMINARES

La ruptura de las barreras entre las diversas manifestaciones culturales constituye una de las características más singulares del arte contemporáneo. Surgen así determinadas formalizaciones estéticas que se definen por la integración de los diversos códigos en una zona de los lenguajes artísticos tradicionales. Este tipo de correlaciones —aunque sea uno de los signos de nuestro tiempo— aparece ya considerado en la tradición clásica. Desde Simónides, Plutarco, Horacio, Leonardo, Lessing hasta la ruptura más generalizada de las fronteras interartísticas y la afluencia y circulación de elementos entre distintos campos estéticos, puede descubrirse un hilo teórico que alcanza su desarrollo pleno en nuestro siglo. Los intentos de poner límites infranqueables entre la literatura y las artes visuales no han dado resultado:

«En vano señaló Lessing... los límites entre la poesía y la pintura afirmando que el terreno de la primera es el espacio, mientras que el de la segunda es el tiempo, y descartando cualquier confusión entre una y otra; en vano calificó de falaz el paralelismo entre el *Filoctetes* de Sófocles y el *Laocoonte* ambos expresiones —según Winckelmann— del dolor en el arte: la tentación de explorar el misterio de la correspondencia entre las diferentes artes... ha vuelto a surgir una y otra vez en la fantasía de los artistas» (Praz, 1974).

A lo largo de los siglos

... dos frases consagradas... han gozado de un autoridad indiscutida: la expresión *ut pictura poesis*, tomada del *Ars poetica* de Horacio... y un comentario que Plutarco atribuye a Simónides de Ceos, según el cual la pintura sería poesía muda y la poesía una imagen que habla (...) Basta una hojeada a la vieja tradición que se inicia con Homero (véase su descripción del escudo de Aquiles) para convencernos de que la poesía y la pintura han marchado siempre codo con codo, en fraternal emulación de metas y medios de expresión» (Praz, 1974).

Las relaciones interartísticas enjuiciadas desde un punto de vista lingüístico aparecen ya en las investigaciones de principios de siglo. Así por ejemplo, Victor Perrot, en 1919, considera como un lenguaje el arte de pintar, el arte musical y el arte cinematográfico (Mitry, 1976: 265). Y Ricciotto Canudo, como observa Urrutia, aseguró que el «círculo en movimiento» de la estética se cerraba al fin triunfalmente con la fusión total de las artes en el cinematógrafo:

«Dos artes existen verdaderamente, englobando a todas las demás. Son los dos senos de la “esfera en movimiento”, de la elipsis sagrada del Arte, donde el hombre ha vertido desde siempre lo mejor de su emoción, lo más profundo de su vida interior, los signos más intensos de su lucha contra lo “huidizo” de los aspectos y de las cosas: la Arquitectura y la Música. La Pintura y la Escultura no son sino la figuración sentimental del hombre o de la naturaleza; y la Poesía no es sino el esfuerzo de la Palabra, y la Danza el esfuerzo de la Carne, para convertirse en Música. He aquí por qué el Cine, que resume esas artes, que es “Arte plástica en movimiento”, que participa de las “Artes inmóviles” a la vez que de las “Artes móviles”, según la expresión de V. de Saint-Pont, o de las “Artes del Tiempo” y de las “Artes del Espacio” según la de Schopenhauer, o también de las “Artes plásticas” y de las “Artes rítmicas”, es la séptima de ellas» (Urrutia, 1976: 38).

Vicente Blasco Ibáñez, en su libro *Estudios literarios* dedica ya un capítulo a comentar estas y otras ideas de Canudo (Blasco Ibáñez, 1933, 153-162), y César Arconada profundiza y desarrolla las formulaciones del autor italiano:

«Desde luego (el cine) es el arte por antonomasia. Es todas las artes juntas, la poesía, la literatura, la música, la arquitectura, la pintura. En esa síntesis está precisamente su eficacia y, a la vez, su grandeza. Es folletín, es novela, es lirismo... Están copados todos los campos. Ya lo he dicho otras veces: sólo existen otras artes en tanto o en cuanto están próximas, relacionadas con el cine» (Arconada, 1974: 64).

En nuestro país, la correlación entre las artes, y en concreto la inserción de lo visual en los estudios literarios aparece ya en los estudios clásicos de Emilio Orozco *Manierismo y Barroco* (Orozco, 1975), *Mística, plástica y Barroco* (Orozco, 1977) y llega hasta los más recientes de Rafael de Cózar y otros investigadores (Cózar, 1991).

Ulrich Finke recopila en 1972 un importante volumen: *Frenh 19th century painting and literature* (Finke, 1972) y Jorge Urrutia analiza las relaciones de estructura composicional entre un cuadro de Mengs y el largo poema de su contemporáneo Francisco Gregorio de Salas (Urrutia, 1979).

Etienne Souriau, en su trabajo *La correspondance des arts*, sitúa en un mismo contexto el dibujo, la escultura, la pintura representativa, el cine, la fotografía, la pantomima, la literatura y la música dramática o descriptiva, y asegura que entre todas esas artes existe una cierta conformidad que puede precisarse, a veces, en una verdadera identidad de las formas secundarias. El relato aparece como una estructura común a diversos lenguajes. La actualización de los sistemas narrativos se hace fundamentalmente a través del cine y de la literatura (Souriau, 1969).

Claudio Guillén ha formulado interesantes observaciones sobre la comparación «interartística» en su trabajo *Entre lo uno y lo diverso* (Guillén, 1985: 129-130) y otros investigadores sostienen que las relaciones entre la literatura y la imagen deben inscribirse en el ámbito de la literatura comparada.

Según García Berrio, plantear actualmente el viejo símil *ut pictura poesis* puede resultar fecundo e incluso definitivo para demostrar que la poeticidad como valor se sustenta en principios universales.

«Estos han de ser buscados —escribe García Berrio— no en el espacio inconcreto de las nuevas armonías cósmicas pitagóricas, hoy tan inverificables como en los tiempos de Demócrito y Leucipo, sino en la realidad constatable del comportamiento antropológico, simbólico y pulsional de la imaginación. La cosa afecta de lleno, por tanto, a las especulaciones de la semiología del arte, que se ocupa de describir el comportamiento simbólico de los hombres ante el fenómeno de la comunicación artística, plástica, literaria o musical» (García Berrio, 1989: 443).

Piensa sin embargo que, dados los avances predominantemente lingüísticos y poetológicos de la Semiología actual, pudiera ser razonable invertir los términos del símil horaciano, hablando de *ut poesis pictura* (García Berrio-Hernández, 1988). Con eso se señala la superior explicitud actual de la Teoría lingüística sobre la Teoría del arte visual en sus capacidades descriptivas de la estructura superficial y profunda de los textos respectivos (García Berrio, 1989: 443).

Con este auge del contexto pluridisciplinar del arte ha coincidido la crisis de la *literariedad*, que ha rechazado el mito de la *obra en sí* —según la ajustada expresión de Gustave Flaubert—, y ha proyectado lo literario y lo textual a otros campos vecinos. El texto ha dejado de ser un material puramente lingüístico para convertirse, según la concepción de la Escuela de Tartu y la de muchos herederos de Bajtín, en un «conjunto sígnico coherente». Con una perspectiva todavía más amplia, el texto es definido como «cualquier comunicación registrada en un determinado sistema sígnico». Desde esta perspectiva, hablan de un ballet, de un espectáculo teatral, de una obra cinematográfica y de todos los demás sistemas sígnicos de comportamientos como de *textos*, en la misma medida, afirman, en que se aplica dicho término a un texto escrito en una lengua natural, a un poema o a un cuadro (Lozano, Peña-Marín, abril, 1982: 18).

Nuestro trabajo no pretende abarcar ese universo artístico tan amplio ni analizar esa noción transdisciplinar, polisémica y difícilmente definible del texto. Quiere aproximarse tan sólo a las controvertidas relaciones entre lo filmico y lo literario, surgidas ya desde la aparición del cinematógrafo y todavía no suficientemente elucidadas. Nos impulsa a ello, entre otras cuestiones, las palabras de Jenaro Talens, según las cuales,

«... la teoría literaria no saldrá de su *impase* hasta tanto no incorpore los instrumentos metodológicos que han ido elaborando —al margen casi siempre del discurso académico establecido— los estudios sobre teoría y práctica del cine» (Company-Ramón, 1986: 11).

1.2. LA REFLEXIÓN FILOSÓFICA SOBRE EL HECHO CINEMATográfico

Como he señalado anteriormente, la teoría y la práctica cinematográficas merecieron ya desde sus primeros momentos la atención de otras disciplinas, entre las que destaca la reflexión filosófica. La ilusión de realidad y la percepción del movimiento en la proyección cinematográfica no podían pasar desapercibidas para la filosofía, y muy tempranamente Bergson en *Materia y memoria* (1896) y en *La evolución creadora* (1907) se ocupa de este asunto.

El filósofo francés analiza algunas de las paradojas de Zenón sobre la imposibilidad del movimiento y demuestra —en contra de lo postulado por éste— que no podemos dividir el movimiento en varias partes: el movimiento es ininterrumpido; en las paradojas del filósofo eléata se sustituye el movimiento por el camino recorrido por el cuerpo durante ese movimiento. Tomando como base estas ideas, enjuicia Bergson, como ya observó Víctor Sklovski y como más recientemente ha recordado Gilles Deleuze, el movimiento en el cine:

«El cine procede, en efecto, con dos datos complementarios: cortes instantáneos llamados imágenes; un movimiento o un tiempo impersonal, uniforme, abstracto, invisible o imperceptible, que está “en” el aparato y “con” el cual se hace desfilan las imágenes. El cine nos presenta, pues, un falso movimiento, es el ejemplo típico del falso movimiento. Pero es curioso que Bergson imponga un nombre tan moderno y reciente (“cinematográfica”) a la más vieja de las ilusiones. En efecto, dice Bergson, cuando el cine reconstruye el movimiento con cortes inmóviles, no hace sino lo que hacía ya el pensamiento más antiguo (las paradojas de Zenón), o lo que hace la percepción natural. En este aspecto, su postura se distingue de la fenomenológica, para la cual el cine rompería más bien con las condiciones de la percepción natural» (Deleuze, 1984: 14).

Filósofos posteriores han hecho hincapié en algunas de las intuiciones bergsonianas y han postulado el carácter de reproductibilidad indefinida como condición ontológica del arte cinematográfico (Benjamin, 1973).

Gianni Vattimo y Jean-François Lyotard han revisado, con distinta fortuna, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, de Walter Benjamin. Vattimo en *La sociedad transparente* propone una relectura de Benjamin afirmando que el estudio de esa obra es fundamental si se quiere analizar el problema del arte en una sociedad de «comunicación generalizada». Compara este trabajo de Benjamin con *El origen de la obra de arte*, de Heidegger, aparecido el mismo año 1936 y con el que presenta bastantes analogías:

«La tesis que intento proponer es: desarrollando la analogía entre el Stoss heideggeriano y el Schock de Benjamin, es posible trazar los rasgos esenciales de la nueva “esencia” del arte en la sociedad tardo-industrial, rasgos que la reflexión estética contemporánea, incluso la más aguda y radical —el primero de todos Adorno— ha dejado escapar» (Vattimo, 1989: 6).

Silvestra Mariniello corrige a su vez las tesis de Vattimo y argumenta que éste —desconociendo las relaciones que Benjamin ha establecido entre el cine y la era actual— asume que hay una época de la reproducción mecánica por un lado, y, por el otro, artes que la expresan, siendo el cine la más típica.

«Pero Benjamin —escribe Mariniello— nos habla del cine como del “agente más poderoso” de los dos procesos en que consiste la técnica de la reproducción: el de la separación de la cosa reproducida de la tradición, y el de la señalización. Dice también que la cuestión que debe plantearse a propósito de la fotografía y más aún del cine no debería ser el saber si la fotografía y más tarde el cine son un arte o no, sino si “la invención misma de la fotografía no habría completamente trastornado el carácter fundamental del arte”. Lo que está en juego en el ensayo de Benjamin no es, pues, la definición de la esencia del arte en la sociedad neocapitalista, sino el análisis del proceso de producción del arte y de la sociedad, el análisis de la acción y de los discursos en que consisten el arte y la sociedad» (Mariniello, 1992: 14-15).

Jean-François Lyotard comenta ese mismo texto de Benjamin y concluye que el cine constituye un verdadero desafío para la literatura narrativa y que ésta debe cuestionar las reglas recibidas de sus predecesores:

«El clasicismo parece prohibido en un mundo donde la realidad está tan desestabilizada que no ofrece materia para la experiencia, sino para el sondeo y la experimentación. Este tema parece familiar a los lectores de Walter Benjamin. Aún debemos entender su alcance exacto. La fotografía no ha sido un desafío lanzado a la pintura desde el exterior, como tampoco lo ha sido el cine en relación con la literatura narrativa (...) El desafío residió principalmente en que los procedimientos foto y cine pueden asumir mejor, más rápido y con una difusión cien mil veces más importante de lo que habrían podido hacerlo el realismo pictórico y el narrativo, la tarea que el academicismo asignaba a este último: preservar de duda a las consciencias. Cuando se trata de estabilizar el referente, fotografía y cine industrial tienen que aventajar a la pintura y a la novela (...) Si no quieren convertirse a su vez en sostenedores, segundones o habitantes de lo que existe, el pintor y el novelista deben rehusar estos usos terapéuticos. Les hace falta cuestionar las reglas del arte de pintar o de contar que han aprendido de sus predecesores» (Lyotard, 1982: 360).

Lyotard intenta definir la especificidad del arte, la esencia del arte en oposición al exceso de realismo de la fotografía o el cine, pero esa no es la cuestión

fundamental disputada en el texto de Benjamin. Como explica Mariniello, donde Benjamín dice que la función artística de la obra de arte «por el peso absoluto de su valor expositivo» se convertirá en «accesorio», Lyotard rechaza la materialidad de la producción artística para buscar la esencia del arte.

Para nuestro propósito, parece más pertinente el análisis que realiza Deleuze, al que se ha hecho mención con anterioridad y que ahora vamos a desarrollar. Deleuze, retomando los análisis de Henri Bergson, explica que el cine no transmite una imagen a la que él le añada movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen-movimiento:

«El cine procede con fotogramas, es decir, con cortes inmóviles, veinticuatro imágenes por segundo (o dieciocho, al comienzo). Pero lo que nos da, y esto se observó con frecuencia, no es el fotograma, sino una imagen media a la que el movimiento no se añade, no se suma: por el contrario, el movimiento pertenece a la imagen media como dato inmediato... En suma, el cine no nos da una imagen a la que él le añadiría movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen-movimiento» (Deleuze, 1984: 15).

Tomando ahora como base de su argumentación el primer capítulo de *Materia y memoria*, de Bergson, Deleuze concluye lo siguiente: 1§) no hay solamente imágenes instantáneas, es decir, cortes inmóviles del movimiento; 2§) hay imágenes-movimiento que son cortes móviles de la duración; 3§) hay imágenes-tiempo, es decir, imágenes duración, imágenes-cambio, imágenes-relación, imágenes-volumen, más allá del movimiento mismo (Deleuze, 1984: 26).

Al abordar la teoría fílmica de los formalistas rusos volveremos sobre algunas de estas ideas.

1.3. LA TEORÍA DE LA LITERATURA Y EL CINE

1.3.1. La crítica literaria tradicional

En el campo de la teoría literaria, si exceptuamos las tesis formalistas, la atención prestada al cine en el primer tercio de nuestro siglo fue más bien escasa. En los años veinte las revistas literarias de España, Italia y Francia acogen las primeras críticas de cine. Según Albersmeier, las relaciones entre

cine y literatura aparecen tratadas por primera vez en la encuesta «Lettres, la pensée moderne et le cinéma», publicada en el número 16-17 de *Les Cahiers du mois*, en 1925 (Albersmeier, 1978). Pero ya en 1916 esta misma revista dedica al cine un número especial en el que se pondera su valor artístico. En Italia, entre los años 1926 y 1927, las revistas de literatura como *Convegno* o *Solaria* incluyen en sus números ensayos sobre cine (Aristarco, 1966: 299-311). España no se queda atrás, y las revistas literarias y la prensa periódica incluyen secciones dedicadas al cinematógrafo. En Barcelona *El Diario Mercantil*, *El Diario de Barcelona*, *El Correo Catalán*, *El Día Gráfico*, *El Diluvio*, *El Noticiero Universal*, *La Vanguardia*, entre otros; y en Madrid *El Liberal*, *Vida Nueva*, *El Sol*, *La Libertad*, *El Imparcial*, *Informaciones*, comienzan a dar cabida a secciones fijas dedicadas al cine.

En 1915 aparece la revista *España*, dirigida por Ortega y Gasset. En ella el profesor Federico de Onís se encarga de la crítica cinematográfica. Más tarde le acompañan en este menester el periodista Martín Luis Guzmán y el ensayista y diplomático Alfonso Reyes. Este último funda en Madrid la crítica europea de cine (Fernández Cuenca, 1960: 8-9). Rafael Utrera analiza con pormenor estas primeras contribuciones de los escritores al cine (Utrera, 1985).

La Revista de Occidente, dirigida por Ortega y Gasset, y *La Gaceta Literaria*, conducida por Ernesto Giménez Caballero, publican importantes trabajos sobre este lema. Entre ellos destacan el de Fernando Vela, «Desde la ribera, oscura (sobre una estética del cine)» y el de Antonio Espina, «Reflexiones sobre cinematografía», publicados en *Revista de Occidente* en 1924.

La Gaceta literaria, como han explicado Utrera y Jorge Urrutia, mantuvo una sección cinematográfica dirigida primero por Luis Buñuel y más tarde por Juan Piqueras. Los números veinticuatro y cuarenta y tres se dedicaron al cine. En el número veinticuatro se inserta un trabajo de Pío Baroja sobre el novelista y el cine.

Ernesto Giménez Caballero se interesó él mismo por el cine y rodó varios cortometrajes. Así, *Esencia de verbena* interpretada por el ensayista Samuel Ros y en la que aparece Ramón Gómez de la Serna como muñeco de pim-pam-pum y como matador de un toro de cartón. El propio Gómez de la Serna presentó *El cantor de jazz*, primera película sonora, en el cine-club. Otros presentadores del cine-club de *La Gaceta literaria* fueron Federico Gar-

cía Lorca, Benjamín Jarnés, Luis Buñuel, Gregorio Marañón, Álvarez del Vayo, etc. (Urrutia, 1984: 16-17).

Como se verá en un capítulo posterior, proliferan las adaptaciones de obras literarias clásicas, como *El Quijote* o *La Gitanilla*, y modernas, como *Terra baixa*. No faltan tampoco los escritores que se ponen detrás de la cámara para controlar las versiones fílmicas de sus escritos, como es el caso de Blasco Ibáñez con *Sangre y arena* (1916), de Jacinto Benavente con *Los intereses creados* (1918) y de Alejandro Pérez Lugín con *La casa de la Troya*. Algunas de estas obras literarias, como *La hermana San Sulpicio* (1928) de Armando Palacio Valdés alcanzaron un éxito sin precedentes (Sánchez Vidal, 1993: 125).

Pero no sólo se produce esta convergencia de géneros mediante las adaptaciones de textos de autores literarios, sino que éstos —quizás deslumbrados por los avances fulgurantes del cinematógrafo— incorporan muy pronto algunos de sus procedimientos. Así, Vicente Huidobro escribió en 1921 *Cagliostro*, novela fílmica de un humor punzante sobre el tema de la nigromancia, que definió como un texto visual con una técnica influida por el cine. En este mismo contexto vanguardista, Guillermo de Torre, además de su *Friso ultraísta. Film*, de 1929, dedicó toda una sección a unos denominados «poemas fotogénicos», cuya dedicatoria a Jean Epstein muestran una asimilación poco común de sus teorías cinematográficas.

«Fue, además —como escribe Sánchez Vidal— uno de los primeros intelectuales españoles en apreciar el talento de Charles Chaplin y escribió en el número 33 de *Cosmópolis* (1921) artículos como “El cinema y la novísima literatura: sus conexiones” en el que su percepción de las potencialidades simultaneístas, el cubismo, la segmentación de planos, la exaltación objetual y las metáforas visuales en concomitancia con la nueva poesía sólo serían superados por Buñuel con su artículo “Découpage o segmentación cinegráfica”, publicado en *La Gaceta Literaria* mucho más tarde (en octubre de 1928), cuando ya había tomado contacto personal y profesional con Jean Epstein» (Sánchez Vidal, 1993: 133).

Los hombres del 27, nacidos con el cine, le dedican especial atención. Destacan en esta labor Pedro Salinas, Luis Cernuda, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego y Manuel Altolaguirre. Sin embargo, llama la atención que estos escritores casi se desentendieran del

cine nacional con el que históricamente coexistieron —y que les era tan ajeno como el teatro conservador que acaparaba los teatros— para aproximarse al extranjero, que exploraba unas coordenadas de modernidad impensable en la rancia y castiza producción interna (Sánchez Vidal, 1993: 131).

Francisco Ayala, César Arconada, Benjamín Jarnés y Rosa Chacel, entre otros, son buenos ejemplos de la curiosidad que suscitó también entre los novelistas. El primero escribe en 1929:

«Yo he pensado el cine, mi coetáneo, con amor, con encanto y hasta con cierto desenfreno. El cine —no el circo— es el espectáculo que primero me sobrecogió de maravilla (...) El cine ha incorporado a nuestro tiempo —o quizá, por contra las ha recibido de él— una vibración, una agilidad, una instantaneidad insospechables antes» (Ayala, 1971).

Este sobrecogimiento y este entusiasmo deben de estar en el origen de narraciones como *Estrella polar* (1928) o composiciones en la línea de *A circe cinematográfica* (1929). Benjamín Jarnés previó en *Escenas junto a la muerte* (1931) una película titulada *Charlot en Zalamea*, donde los diálogos entre el personaje de Chaplin y Pedro Crespo habrían amalgamado los siglos áureos y las quimeras de oro, de modo semejante a como Alberti había adoptado el lema calderoniano *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* para referirse a los cómicos del cine mudo. Rosa Chacel indica al lector de su novela *Estación, ida y vuelta* (1930) —encadenada en auténticas secuencias fílmicas— que «mi drama será cinematizable a lo Harold Lloyd» (Sánchez Vidal, 1993: 133). De esta autora, como se verá más adelante, ha sido adaptada al cine su novela de corte autobiográfico *Memorias de Leticia Valle*.

Entre los escritores actuales, la influencia del cine ha sido muy determinante. Castellet ya se refirió a ello en su antología de los *Nueve novísimos*. Algunos de los allí antologados como Ana María Moix, Vicente Molina-Foix y Pere Gimferrer le han dedicado importantes ensayos. El último de ellos distingue, en su libro *Cine y literatura*, dos épocas por lo que se refiere al lenguaje narrativo: la anterior a Griffith y la posterior a él (Gimferrer, 1985: 5).

1.3.2. Los formalistas rusos

En la teoría de la literatura, una de las contribuciones más importantes al estudio del filme tiene su representación en la crítica formalista rusa. El

mismo Eisenstein es hijo del movimiento formalista y su concepción de la obra de arte es similar a la expuesta por Eichenbaum en *La teoría del método formal*. Si en esta obra se asegura que «en boca de los formalistas el concepto de forma adquiriría un significado global y llegaba por tanto a fundirse con la idea de la obra de arte en su conjunto» (Eichenbaum, 1965: 63-64), Serguei Eisenstein escribe en *Reflexiones de un cineasta*:

«En lo orgánico de la obra de arte, los elementos que sustentan la obra en su conjunto penetran en cada rasgo que integra la obra. Una misma lógica impregna no sólo el todo y cada una de sus partes, sino también cada esfera llamada a cooperar en la creación del todo» (Eisenstein, 1970: 89-90).

Los escritos teóricos de Eisenstein, como ha explicado Giorgio Kriaski, reflejan una percepción estética análoga a la que desarrolla Sklovski en *Teoría de la prosa* y una noción del ritmo cinematográfico semejante a la expuesta por Iuri Tinianov en *Fundamentos del cine* (Kriaski, 1971). Esta «analogía impresionante», según Garroni, entre la concepción de la estructura fílmica de Eisenstein y la de la estructura literaria y poética de los formalistas rusos y de los estructuralistas de la Escuela de Praga, puede ser consecuencia de una dependencia histórica y de una convergencia cultural (Garroni, 1975: 67). Pero no sólo hay convergencia entre lo fílmico de uno y lo poético de los otros, sino que, según el mismo Garroni, las ideas de Eisenstein están muy próximas de las tesis sobre el propio lenguaje fílmico desarrolladas por Sklovski, Tinianov y Jakobson.

Eisenstein, como ha observado Jorge Urrutia, defiende una teoría sintética de las artes muy próxima a la de Canudo, según la cual existe una jerarquización de este tipo de manifestaciones, cuya cúspide será ocupada por el cine. Este empieza «donde las demás (artes) acaban» y las contiene y sintetiza a todas. Desde esta perspectiva, la teoría del cine es la teoría general del arte y exige el estudio de todas y cada una de ellas. De ahí que en sus escritos se entremezclen observaciones sobre crítica literaria, pictórica y teatral, estética general, lingüística, etc. (Urrutia, 1976: 74).

Algunas de estas concepciones eisensteinianas y, en general, de los demás teóricos formalistas, figuran entre los precedentes de la semiología fílmica. En este sentido, Ivanov considera fundamentales las investigaciones de Eisenstein para los estudios semiológicos, y no sólo por la importancia concedida a la sintaxis fílmica (o al «montaje», según sus propias palabras),

sino también por haber transformado esa sintaxis en medio de estudio de la semántica.

«Es lo que hizo por ejemplo —escribe Ivanov— cuando estudió la manera en que, mediante la asociación de dos representaciones, (de dos jeroglíficos pictográficos o imágenes cinematográficas), se llega a designar el concepto abstracto que la sola representación es incapaz de restituir» (Ivanov, 1976: 94).

En sus trabajos sobre la lengua del cine, Eisenstein se adelanta a investigaciones posteriores poniendo de relieve el papel particular que en éste tiene la metonimia. Al afirmar que el primer plano es una representación metonímica de la parte por el todo coincide con las opiniones de lingüistas y semiólogos posteriores. Es además esencial en la lengua del cine la comprensión de la metáfora como alternancia de signos diferentes en el terreno semántico dentro de contextos sintácticos idénticos. Los dos leones de *El acorazado Potemkin*, el que está sentado y el que está en pie, se interpretan como una metáfora precisamente porque se suceden en contextos idénticos. En el lenguaje cinematográfico, estos contextos se dan como tales a diferencia de la lengua poética donde están transformados en un texto único (Ivanov, 1976: 100).

Otro aspecto en el que Eisenstein sería un adelantado radica en su método de descripción a base de oposiciones binarias. Lo aplicó en la misma medida al estudio estructural de la *Trinidad* de Roublev, del tríptico de Utamaro que había entusiasmado a los Goncourt y, por fin, de *El acorazado Potemkin*. Eisenstein analiza uno de sus fragmentos oponiendo el centro y la periferia, la profundidad y el primer plano, la parte de arriba y la de abajo, lo negro (oscuro) y lo blanco (claro), lo par y lo impar (Ivanov, 1976: 101).

Ivanov se detiene especialmente en las conexiones entre algunos principios eisenteinianos y los descubrimientos de la antropología estructural, de la misma forma que pone en relación algunas secuencias de su filmografía —el cambio de ropas en la danza de Fedor o el cambio de papeles del zar y el vasallo en *Iván el Terrible*, por ejemplo— con la cultura carnavalesca estudiada por Mijail Bajtín. Conviene resaltar finalmente sus análisis de fragmentos de obras literarias describiendo sus equivalentes cinematográficas posibles y sus trabajos sobre las lenguas y el montaje.