

El cine filológico

La descripción siempre es posterior. El diagnóstico se basa en los síntomas que se manifestaron de la enfermedad. No debe, por ello, caerse en el error de opinar que un objeto no existe si no ha sido descrito o que no hay enfermos si carecemos de diagnóstico. Suele, de hecho, comentarse que, aunque Sigmund Freud sólo describiera el complejo de Edipo a partir de la carta a Fliess del 15 de octubre de 1897, los afectados habían existido siempre.

Así, es fácil entender que Pierre Francastel se preguntara, en 1955, por la posibilidad de que se hubiese dado un cine anterior al cine mismo. Aunque esto pudiera parecer un imposible, lo sería solamente físico (tecnológico), pero no tanto metafísico (conceptual) ya que, decía Francastel: «Se trata de saber si no ha habido en un pasado muy amplio cierta actitud que pudiera decirse pre-fílmica. Entre gentes que utilizaban modos de expresión con materiales absolutamente distintos»¹. Posteriormente, el crítico explicaba: «No se puede en modo alguno pensar que la humanidad actual haya descubierto una nueva forma de actividad desconocida hasta ahora por todos sus predecesores. Numerosos ejemplos prueban que, en el pasado, sociedades enteras utilizaron la vista como principal medio de fijación de la experiencia». Naturalmente, sin embargo, Francastel sabe bien que «la creación de la obra de arte es la culminación, no de una especulación intelectual por parte del artista, sino de una conducta esencialmente técnica». Ello no implica, tampoco, negar que «la técnica sola no ha per-

¹ «Il s'agit de savoir s'il n'y a pas eu déjà dans un passé très large une certaine attitude pour ainsi dire pré-filmique. Chez des gens qui utilisaient des modes d'expression matériels tout à fait différents» (Pierre Francastel, en la *Revue Internationale de Filmologie*, n.º 20-24, 1955; citado en Leglise, 1958: 13).

mitido jamás a un artista, quienquiera que fuese, realizar una obra comunicable»² (Francastel, 1972: 12).

No fue, sin embargo, dicho especialista francés de estética, el primero en tener la idea de que pudiera considerarse un cine anterior al cine, aunque sí lo fue en expresarla de un modo coherente y pretendidamente científico. En las *Réflexions sur la littérature* (1936), de Albert Thibaudet, se anuncia ya esa preocupación y, dentro de la crítica ibérica, tendríamos que citar, entre otros, a Dámaso Alonso, Alonso Zamora Vicente, Fidelino de Figueiredo o Joaquín de Entrambasaguas.

Este último observaba en un libro de 1954, anterior por lo tanto al trabajo de Francastel, que la literatura encuentra en el cine «la posibilidad de hacer efectivos sus confusos deseos desde tiempos antes angustiosamente latentes en muchas de sus creaciones, aunque no se haya hecho un estudio sistemático de ello, que sería, sin duda muy revelador desde el punto de vista de las creaciones estéticas comparadas» (Entrambasaguas, 1954: 60). Y es que «muchas de las creaciones literarias anteriores al cinematógrafo presentan, sin duda, para una sensibilidad puramente crítica, aspectos en verdad casi filmables sin gran modificación, porque el espíritu que los animó presentía inconscientemente aquella expresión cinemática, como puede comprobarse en numerosos casos sumamente reveladores» (*Id.*: 62). Joaquín de Entrambasaguas cita como ejemplo el *Ramáyana*, el *Mahabárata*, los cantos épicos medievales, la *Divina Comedia* o el teatro del Siglo de Oro. De la literatura greco-latina escribe: «La *Iliada* y la *Odisea*, o la *Eneida* misma no las concebiremos transformadas en la limitación de una obra teatral o desleídas en la prosa narrativa, pero sí en la amplia y rápida expresión cinematográfica en que se valoran todos sus elementos aisladamente, sin romper ni aun forzar el milagroso ritmo que los une» (*Id.*: 62-3).

Siguiendo a Thibaudet, el estudioso también francés Étienne Fuzellier escribirá por su parte, en 1964, que desde Homero un gran número de escritores lo han sido ante todo *visuales*, guionistas, segmentadores o montadores, anticipándose con la letra a la imagen (Fuzellier, 1964: 23).

² Corrijo algo la traducción para obtener exactitud.

Existe, sin duda, una literatura que pretende *hacer ver*, que busca el entendimiento de una coherencia espacial teórica. Esto pudiera hacer pensar, más que en la intuición del cine, en que el poeta pretende promover en el lector (o en el oyente, en el caso de los poemas homéricos) la «imaginación de imágenes». También, claro es, se da una literatura que busca una suerte de espacialidad indescriptible – a la manera del filme de Carl Theodor Dreyer *La pasión de Juana de Arco* –, como la novela de Miguel de Unamuno *Abel Sánchez*. Pero Fuzellier, y otros críticos defensores de lo que se dio en llamar *le pré-cinéma* (el precinema), no se plantean estos problemas, sino que entiende que el cine y la literatura coinciden en la conformación de los géneros. El cine expresaría, con su propio lenguaje, las tendencias que los géneros literarios explicitan con el suyo: puede manifestar, según su propio género, todos los instintos que encontraron expresión literaria en la comedia, la novela, el lirismo, etc... Se trata de una postura contraria a la de ciertos teóricos de los años veinte, como el portugués Eduardo Scarlatti que, en su libro *Ideias dos Outros*, de 1927, distingue el cine del teatro porque el primero se basa en la sucesión de imágenes por un mecanismo eléctrico, frente a la sucesión de imágenes intelectual que condiciona el segundo (*Apud França*, 1992: 401).



Fuzellier lleva a cabo un estudio exclusivamente de contenidos y no tiene la cautela – como no la tienen ninguno de los teóricos del precinema – de advertir que la tecnología cinematográfica, por ser distinta de la tecnología literaria, debe matizar los géneros en sus manifestaciones fílmicas. Esto hubiera sido importante porque el conocimiento de los aspectos técnicos del arte – es decir: de todo aquello que se liga, depende y permite su materialidad – explica mucho de los enunciados y de los textos (cf. Urrutia, 1995), de modo tal vez más importante de lo que parecía opinar Pierre Francastel³. Una cosa es el arte (podamos o no definirlo) y otra distinta sus realizaciones.

³ No debe olvidarse, en cualquier caso, que Pierre Francastel es autor del libro *Art et technique* (Francastel, 1956).

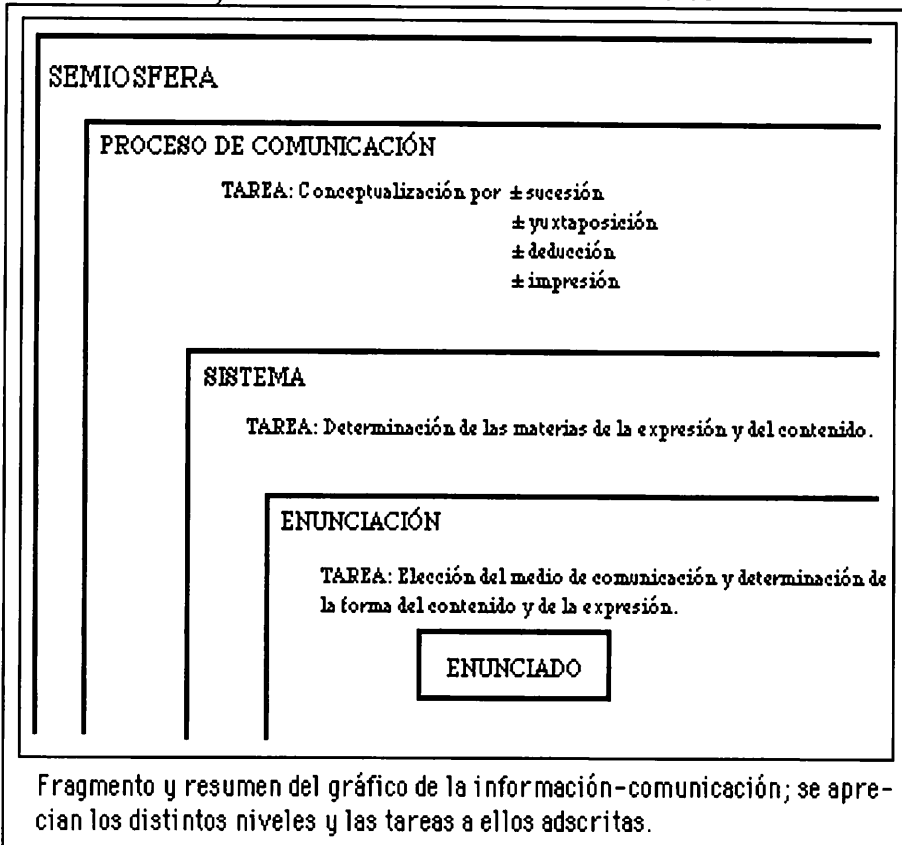
Parece evidente. No somos conscientes del arte sino en virtud de sus actualizaciones y éstas son ya materialidad, en el sentido más claro de objeto producido, fabricado. Problema distinto – que entiendo podría corresponder a la reflexión estética – es si cada obra es una actualización del arte o si el arte es la suma característica de las realizaciones de las obras (¿de la totalidad de las obras?). Probablemente, la primera posibilidad sea idealista, incluso platónica. Por eso, Pierre Francastel nos situaba en una perspectiva distinta de la expresada por los teóricos del precinema. No equiparaba el cine y la literatura, sino que se refería a un procedimiento peculiar de conformar el concepto o el mundo enunciados.

Para nosotros, un enunciado es producto de un acto de enunciación regido por un sistema semiótico (el sistema semiótico delimita no sólo el enunciado, sino también y primeramente el acto y las condiciones de enunciación). Previamente, el sujeto, la instancia emisora, ha tenido que conceptualizar. Es difícil separar el propio enunciado de la conceptualización, pero analítica y metodológicamente resulta lícito distinguir cuatro niveles: enunciado, enunciación, sistema y proceso de comunicación.

La frase que he citado, en la que Pierre Francastel distingue la especulación intelectual del artista («cierta actitud que pudiera decirse pre-fílmica») de su conducta técnica («entre gentes que utilizaban modos de expresión con materiales absolutamente distintos»), permite entender que, en el nivel del proceso, antes por tanto de la sistematización (y de decidir la materia de la expresión), puede conceptualizarse de modos distintos. La descripción, en cambio, es posterior, e implica la condición de que el objeto haya existido anteriormente.

Estimo que en el proceso de comunicación pueden conceptualizarse, al menos, de cuatro modos distintos: sucesión, yuxtaposición, deducción e impresión. En el modo de sucesión los elementos componentes del concepto se siguen los unos a los otros sin ruptura superficial alguna, en un *continuum* espacial y temporal. En el modo de yuxtaposición, en cambio, la continuidad sólo lo es a sacudidas, en virtud de un criterio de no sucesividad significativa. En el modo de deducción los elementos se siguen en

virtud de una lógica interna. Por último, en el modo de impresión la sucesión no existe, sino que tiende a la unidad y exige una expresión no desarrollada en el tiempo, instantánea, por la coexistencia de todos los elementos, a la vez, en el enunciado. Naturalmente, y dado que estamos en el proceso informativo/comunicativo, se trata siempre de una conceptualización elaborada en virtud de la expresión. El relato en imágenes suele corresponder a una conceptualización en sucesión, lo que no implica que no pueda conceptualizarse de otro modo para construir un relato. En el fragmento del gráfico general de la comunicación que se incluye pueden apreciarse los distintos niveles a los que me refiero con las tareas que, en cada uno de ellos, el sujeto o instancia emisora debe llevar a cabo.



Fragmento y resumen del gráfico de la información-comunicación; se aprecian los distintos niveles y las tareas a ellos adscritas.

Podemos ahora situar en su exacto punto lo que la crítica francesa denominó el *pre-cinema*, aunque sus protagonistas nunca llegaron a formalizarlo teóricamente. Contemporáneos del desarrollo de la crítica estilística de la postguerra, anteriores al estructuralismo, entendían que, en ocasiones, el escritor puede llegar a topar con las paredes de la lengua. Ésta sería como una ciudad amurallada (no en cuanto sistema, sino en cuanto medio)⁴. Cuando estamos en el centro no vemos sus límites, pero según nos acercamos al exterior observamos cómo la libertad está cohartada. El escritor puede encontrarse con las limitaciones de la lengua (de hecho, la lucha por la expresión es constante, incluso como tema, en la literatura). Aquellos autores literarios que hayan llegado al límite de las posibilidades que la lengua pueda ofrecerles, aquellos autores literarios en cuyas obras se nota un continuo rebotar estilístico contras las paredes del idioma, éstos serían los creadores del cine. Y ello, no porque lo realizaran o inventaran, sino porque, inconscientemente, lo intuyeron, sintieron su necesidad.

Es claro que los autores anteriores a la segunda mitad del siglo XIX no hubieran podido nunca usar una forma de lenguaje como el cinematográfico, pues hubiese sido incomprendible, no sólo para sus contemporáneos, sino para ellos mismos. La propia necesidad de expresión que mueve al artista, el deseo de comunicación que experimenta, le lleva a utilizar medios asequibles para su público. Lo que no da pie para negar una oscura intuición, aunque desconociesen precedentes del cinematógrafo en la producción de imágenes (sombras chinescas, linterna mágica, etc...), puesto que la relación debería establecerse a una altura distinta, en línea mucho más de descubrimiento intelectual y expresivo que de realización visual.

Según Etienne Fuzellier, el precinema no consiste en entender la literatura como un repertorio de obras traducibles a imágenes; constituye una experiencia milenaria que ha perfeccionado sin cesar los procedimientos para conmover e interesar a los hombres por medio de artificios y, especialmente, aquellos que permiten presentar a la imaginación datos ficticios que

⁴ Recompongo aquí dos párrafos de mi libro *Imago litterae. Cine. Literatura* (1984).

procuren un placer y un enriquecimiento peculiares (Fuzellier, 1964: 17). Los cineastas, por lo tanto, contarían con precursores ilustres a los que sólo les faltó una cámara para ser genios del cine. Estas observaciones, que pudieran resumir el pensamiento de los teóricos del precinema, difieren de las del realizador soviético Eisenstein que, si bien acude asiduamente a comparar el cine con la literatura, lo hace sólo para entender mejor y resolver problemas filmicos.

Etienne Fuzellier considera el cine como un lenguaje tan rico como la literatura, con dos excepciones: no es apto para la filosofía ni cubre los dominios de la abstracción. Resulta evidente ya que en un filme puede hacerse filosofía y que diversos realizadores han conseguido alcanzar con el cine el ámbito del pensamiento abstracto. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier (1968: 226-27) aboceta la descripción de un arte cinematográfico que impusiera a la realidad concreta una interpretación puramente abstracta, oponiéndose a ella en lugar de llevarla a cabo, y proporciona una serie de ejemplos en los que se sugiere la ausencia de lo que cada imagen proponía con su presencia; unos filmes que no pueden interpretarse por el contenido expreso de sus imágenes. En cambio, para André Bazin y la crítica idealista francesa, que tanto influyó en el concepto de precinema, el cine es redentor de la realidad y a ella se liga.

Debido a que Fuzellier no concibe el lenguaje fílmico más que como imágenes de una presencia, la adaptación de una obra literaria al cine le parece tan sólo un problema de cambio de lenguaje. Juzga imprescindible realizarla a través de un estudio de los géneros literarios y cinematográficos y su equivalencia, lo que es discutible, ya que ello significa considerar que existen de marcas de género previas al enunciado, probablemente integradas en la forma del contenido. Esto no tiene por qué ser rechazable, pero obligaría a definir el género de forma ahistórica y absoluta. Puede apreciarse aquí un problema teórico que al autor de *Littérature et cinéma* no le preocupa. Éste llega, finalmente, al estudio del precinema de modo práctico, dándole gran valor como método de estudio literario. Los teóricos del precinema, que hicieron más análisis que crítica, pretendían incluso renovar la ense-

ñanza de la literatura⁵, dividiendo en planos cinematográficos – y sin romper el esquema del escritor – los textos clásicos. Así lo había hecho, ya en 1947, Henri Agel (1947: 67-70). Lo hace Fuzellier y lo hará en 1958 Paul Leglise.

El nacimiento del cinematógrafo no es consecuencia de la aspiración de un cine pre-existente a contar con los medios técnicos que lo harían posible. Sí es producto del encuentro de una conceptualización en imágenes sucesivas con un momento de la evolución générica, técnica y económica del espectáculo, que sólo podía darse en la burguesía de la segunda mitad del siglo XIX y, a partir de entonces, del esfuerzo creador por extraer las posibilidades expresivas que dicho encuentro ofrecía, repercutiendo el nuevo medio sobre el proceso de comunicación. Y es que un lenguaje no existe con anterioridad a los medios que lo posibilitan.

Pero Henri Agel estimaba que la mayor parte de los procedimientos del cine se encuentran de algún modo latentes en la literatura más antigua. Creía que era conveniente estudiar la correspondencia entre un modo de expresión verbal y un modo de expresión visual que pretenden, ambos, producir idéntico efecto. El primer ejemplo que analiza lo constituyen cinco versos del final de la primera bucólica de Virgilio:

Hic tamen hans mecum poteris requiescere noctem
fronde super uiridi. Sunt nobis mitia poma,
castanex molles et pressi copia lactis:
et iam summa procul uillarum culmina fumant,
maioresque cadunt altis de montibus umbrae.⁶

Según Agel, si se quisiera adaptar a la pantalla estos versos, no habría más que seguir la segmentación técnica que estableciera Virgilio. Poco a poco se podría, por medio de un trávelin, alejar la cámara de los dos per-

⁵ Véase, por ejemplo: Agel, 1948; Fuzellier, 1953. Años más tarde se publicaría en los Estados Unidos el libro *The Motion Picture and the Teaching English* (Sheridan et al, 1965).

⁶ Aquí podrías reposar esta noche conmigo / en un lecho de hojas verdes. Hay frutas maduras, / castañas tiernas y queso fresco: / a lo lejos humean los tejados de las aldeas / y de lo alto de los montes cae y se extiende la noche.

sonajes y nos haría ver, a su alrededor y por encima de sus cabezas, el humo de las chozas y los montes desde los que descienden las sombras.

Ni de éste ni de otros ejemplos obtiene el crítico conclusiones de gran interés, pero conviene llamar a atención en la suposición de que «el séptimo arte permite expresar de forma concreta de encarnar de algún modo, una realidad artística abstracta», que podríamos interpretar a través del concepto greimasiano de estructura profunda. Conviene, sin embargo, tentarse antes la ropa, porque se corre el peligro de ver en todas partes y en todas las épocas ejemplos de cine *avant la lettre*. Como advierte Hassan El Nouty, un procedimiento común a dos o más artes puede desprenderse de una necesidad psicológica y no necesariamente de cualquier anticipación de uno o de otro (Nouty, 1978: 97).

En cualquier caso, y aunque sean muy breves y referidos a aspectos concretos, Henri Agel no es cuidadoso con los textos que analiza. Un ejemplo que toma de Tito Livio comienza con una expresión absolutamente literaria e imposible de llevar a imágenes con similar concisión: «Postero ac deinceps aliquot diebus...» (Al otro día y en los siguientes...) Puesto que busca la equiparación de la serie de palabras con la de imágenes, no debería ofrecer casos que la imagen sólo puede transformar en repetición. En uno similar me detuve cuando analicé cierta secuencia del guión de *Pascual Duarte*, frente a la conocida novela de Camilo José Cela. El cine carece, decía yo entonces, de formas durativas (Urrutia, 1984: 83).

Por otra parte, las lecturas fílmicas que hace Agel no se deducen realmente del texto, sino de su propia visión. Otro crítico podría suponer segmentaciones y movimientos de cámaras totalmente distintos. No es extraño por eso que cuando, tan sólo nueve años más tarde, Paul Leglise publique su análisis fílmico del canto primero de la *Eneida*, de Virgilio, ni siquiera lo cite, aunque Agel hubiera comentado ya algunos versos del canto IV. Leglise entiende que un poeta antiguo, desconocedor del cine, puede muy bien cantar paisajes, hechos, gestas, anotándolos exactamente según sus ojos los perciben. Como cree que la cámara es un ojo artificial, nada de particular le parece que tales anotaciones pudieran corresponder a las de un guión

cinematográfico (Leglise, 1958). La referencia a Lucrecio y su descripción de las visiones del sueño en *De rerum natura* resulta por ello obligada.

El arte fílmico no aparece, pues, en esta concepción típica del precine-
ma, ligado a un aparataje técnico que lo hace posible, sino que lo constituye
un don peculiar del poeta que lo hace capaz de describir cuadros, animarlos
y destacarlos por todos los procedimientos propios de la visión, situarlos
según planos diferentes en virtud de su naturaleza plástica o afectiva, en-
cadenarlos unos a otros artísticamente para asegurar la continuidad de la
acción y presentar el todo a la imaginación visual del lector (*Id.*: 24). El
propósito concreto del libro de Paul Leglise es el de analizar el arte fílmico
de Virgilio en el canto I de *La Eneida*, y lo publicó en París en 1958, bajo el
título *Une oeuvre de pré-cinéma, L'Éneide. Essai d'analyse filmique du premier
chant*.

Distribuye los versos virgilianos en dos columnas, a la manera de un
guión técnico cinematográfico. La columna de la izquierda corresponderá a
la imagen, la de la derecha al diálogo o, mejor dicho, los monólogos. Al-
gunos versos que carecen de carácter fílmico, se incorporan a la columna de
la derecha, con objeto de que sean pronunciados por un recitador. Advierte
Paul Leglise que debe fundamentalmente juzgarse de su trabajo si lo que
podiera proyectarse sobre una pantalla, en virtud de que la segmentación
realizada, corresponde o no al pensamiento de Virgilio. Del guión técnico
que redacta Paul Leglise incluyo aquí una página en la que se ve cómo cuida
la planificación, distribuyendo el texto latino según corresponde. En otros
ejemplos podría apreciarse en qué casos debe introducir un narrador que
resuelva los problemas. Indudablemente, sin personificar algún sustentador
del discurso, sería muy difícil llevar a cabo lo que pretende⁷.

⁷ Utilizo para la columna de los diálogos la traducción de Aurelio Espinosa Pólit (Virgilio – *Eneida*, Madrid, Cátedra, 1989). Leglise utiliza la edición francesa de las obras de Virgilio hecha por André Bellesort (Paris, Les Belles Lettres, 1952).

Versos	Plano N.º Tipo	Imagen	Monólogos y Diálogos
36	5 PP	<i>Cum Juno</i> Juno <i>Aeternum servans sin pectore vulnus</i> Trávelin hacia delante. El rostro de Juno refleja un sufrimiento moral.	
37		<i>Haec saucum.</i> Continúa el trávelin hasta encuadrar el rostro de Juno em primerísimo plano.	
37-49			« <i>Mene incepto... imponete honorem</i> ». <i>Juno</i> : ¡Conque vencida yo! conque no puedo/lejos de Italia echar al rey troyano!/Me ha puesto veto el Hado... Pero Palas/pudo, ella sí, quemar la flota argiva/y hundirla, por la culpa de uno solo, por el loco desmán de Áyax de Oileo:/ella desde la nube lanza el rayo /navios desbarata, olas agolpa;/a él, fulminado, el cuerpo echando llamas,/lo arrebatada en un vórtice y lo fija/ /sobre enhiesto peñón... ¡Y yo, que reina/de dioses me presento, yo la hermana/y la esposa de Jove, tantos años/estoy en guerra contra un pueblo solo! ¡Y quién habrá de hoy más que humilde adore/ los quehaceres de Juno, o que con súplicas/y con dones venere sus altares?
50-52		<i>Talia flammato... Aeoliam venit.</i> Durante el monólogo la cámara retrocede insensiblemente para centrar de nuevo a Juno em primer plano. Juno vuela luego por un cielo nublado, después muy tormentoso. <i>Hic vasto rex Aelus antro.</i> El rey Eolo en una amplia caverna. <i>Luctantes ventos tempestatesque sonoras</i> Llena por el tumulto de vientos y tormentas <i>Imperio premit</i> Panorámica desde Eolo en quien se centraba la imagen; permanece en plano hasta el general de las paredes de la caverna.	

«El ojo de Virgilio», como dice el crítico, organiza todo el discurso. Así, partir del verso 600 (cito por la edición española indicada) Eneas y Acates se acercan a Cartago.

Párase Eneas y suspenso admira
aquel grandioso emporio, antes tugurios

Eneas, explica Paul Leglise (Leglise, 1958: 77-9), contempla la ciudad y sus grandes monumentos. En sobreimpresión aparece un amontonamiento de chabolas. Luego la cámara avanza para encuadrar un plano más próximo. Virgilio encadena, en primer plano, sobre las puertas monumentales de la ciudadela, los adoquines de una calle animada y ruidosa. Naturalmente, en el poema leemos:

admira las entradas, el estrépito
y el rico pavimento de las calles.

Vista general de los Tirios trabajando arduamente, añade Leglise. Y leemos en la *Eneida*:

Ardorosos afánanse los Tirios:
unos alzan los muros y el alcázar
subiendo a mano poderosos bloques;
otros de su vivienda el sitio eligen
dejándolo acotado con un surco;
otros legislan, y votando nombran
magistrados y augustos senadores;
aquí se cava el puerto, allá se ensancha
para el teatro hondísimo cimiento,
y espléndida se labra en las canteras
la columnata que la escena adorne.

Leglise se detiene. Le llama la atención el verso 426 (613 y 614 de la traducción de Aurelio Espinosa Pólit): «Jura magistratusque legunt sanctumque senatum», en traducción literal: «Eligen jueces, magistrados y

un senado ilustre». Este verso – dice – no cabe en una traducción fílmica imagen a imagen, sería necesario precisar más las imágenes susceptibles de ser evocadas. Tampoco puede ser incorporado al texto del recitador, porque éste se refiere siempre a la imagen precedente – de hecho, Leglise observa que los versos que debe poner en boca del relator resultan ser siempre adaptación de algún autor anterior, generalmente Homero, hasta tal punto que el crítico no duda en afirmar que Virgilio es un espléndido adaptador fílmico de Homero.

Curiosamente, ese verso de discordia («Jura magistratusque legunt sanctumque senatum») se ha considerado en varias ocasiones ajeno a Virgilio. Interpolación de otra mano lo creen Heinsius, en su edición de Amsterdam (1676), Ribbeck (Leipzig, 1859-1868) o GÜthling (Leipzig, 1886). El método fílmico, estima Leglise, refuerza esta hipótesis. Y he aquí convertido el análisis fílmico en un método filológico apto para determinar la fijación de los textos.

En otros casos, el método parece servir para localizar fragmentos pendientes de una redacción más detenida o denunciar episodios incompletos. Incluso permite apreciar cómo una descripción se repite casi de seguido, probablemente porque pudieran – según estima Leglise – estar los versos a la espera de la redacción definitiva.

El estudio precinemático queda reducido a la división en planos de la obra literaria, prescindiendo los críticos de extraer cualquier consecuencia, más allá de ciertas suposiciones sobre el valor docente del método de análisis. Por eso las observaciones filológicas de Paul Leglise resultan una excepción. No quiere ello decir que nadie, ni siquiera él mismo, pretenda sustituir ningún tipo de trabajo específico. Pero sí es verdad que permite comprobar el deseo que tantos escritores han tenido de ordenar el relato en virtud de la mirada y cómo, en ocasiones, ese deseo deocularizar atraviesa toda la narración.

Todavía hoy el esfuerzo analítico de Paul Leglise resulta, si no innovador, al menos sí sorprendente. Por eso, el autor de una reseña del libro, no sabiendo cómo concluir sus elogios mal razonados, terminaba su comentario

con una frase gloriosa: «¡Añadamos que si el Sr. Leglise es un excelente especialista en cine, no lo es menos en la obra de Virgilio!» (Chevallier, 1958: 25).

Jorge Urrutia é Professor Catedrático da Universidade Carlos III (Madrid), tendo anteriormente ensinado na Universidade de Sevilha. Os seus estudos mais salientes ocupam-se de temas literários, cinematográficos, teatrais e de semiótica geral. Dentre as suas obras mais recentes destacam-se *Imago litterae. Cine. Literatura* (1984), *Semió(p)tica* (1985) e *Literatura y comunicación* (1992).

Referências bibliográficas

AGEL, Henri (1947) – «Équivalences cinématographiques de la composition et du langage littéraires», *Revue Internationale de Filmologie*, n.º 1.

AGEL, Henri (1948) – «Sur l'utilisation de la syntaxe cinématographique dans l'explication des textes classiques», *Revue Internationale de Filmologie*, n.º 34.

CHEVALLIER, J. (1958) – Reseña, *Image et son*, n.º 133.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín (1954) – *Filmoliteratura. Temas y ensayos*, Madrid, C. S. I. C.

FRANÇA, Augusto (1992) – *Os anos vinte em Portugal*, Lisboa, Presença.

FRANCASTEL, Pierre (1956) – *Art et technique*, Paris, Éditions de Minuit.

FRANCASTEL, Pierre (1972) – *Sociología del arte*, Madrid, Alianza editorial.

FUZELLIER, Etienne (1953) – «De l'emploi du cinéma dans l'enseignement littéraire», *Image et son*, n.º 66 (Antes en *Bulletin de la Société Française de Pédagogie*, n.º 102).

FUZELLIER, Étienne (1964) – *Cinéma et littérature*, Paris, Éditions du Cerf.

LEGLISE, Paul (1958) – *Une oeuvre de pré-cinéma, L'Eneide – Essay d'analyse filmique du premier chant*, Paris, Nouvelles Éditions Debesse.

NOUTY, Hassan El (1978) – *Théâtre et pré-cinéma*, Paris, Nizet.

ROPARS-WUILLEUMIER, M.-C. (1968) – «Pour un cinéma littéraire», *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n.º 20.

SHERIDAN, M. C. *et al* (1965) – *The Motion Picture and the Teaching English*, New York, Appleton Century-Crofts.

URRUTIA, Jorge (1984) – *Imago litterae. Cine. Literatura*, Sevilha, Alfar.

URRUTIA, Jorge (1995) – «Tecnología de la literatura o lectura de una mañana de domingo», *Semiosfera*, nº 3/4, Madrid.