

Formas y estructuras cinematográficas en dos obras de teatro contemporáneo

La aparición y asentamiento del cine en las primeras décadas de nuestro siglo obligó, en un principio, a un replanteamiento de la naturaleza y función del arte dramático. Posteriormente, sin embargo, se empieza a dar una actitud ecléctica en varios dramaturgos, que aprovechan recursos y descubrimientos del lenguaje cinematográfico susceptibles de ser transformados y utilizados en el teatro. Entre ellos, se encuentran Tennessee Williams y Harold Pinter. La reciente reposición de *Sweet bird of youth* en Londres, dirigida por Pinter¹, parece la ocasión ideal para analizar y comparar la relevancia que tiene el cine en las obras de ambos. Para ello, nos basaremos en esta pieza de Williams, por una parte, y en *Betrayal* de Pinter, por otra.

Las constantes temáticas de *Sweet bird of youth* son el paso del tiempo, la sensualidad y la derrota, pero todas ellas quedan enmarcadas en un entorno geográfico muy concreto: el Sur de los Estados Unidos, al cual el dramaturgo considera relevante en el desarrollo de los acontecimientos que afectan a sus dos protagonistas. Chance nació en St Cloud, ciudad de la Costa del Golfo en la que tiene lugar la acción. Alejado de ella desde hace años, por causa de un ambiente hostil y asfixiante que no le dejaba llevar a cabo sus ambiciosos proyec-

(1) Harold Pinter, dir., *Sweet bird of youth*, de Tennessee Williams, con Lauren Bacall y Michael Beck, Theatre Royal Haymarket, Londres, agosto, 1985.

tos, retorna ahora, cuando le ha llegado el momento de enfrentarse con la realidad. Alexandra del Lago, por el contrario, llega de fuera y, al final de la obra, se vuelve a marchar, pero ha sido durante su estancia en el Royal Palms Hotel cuando todo su pasado ha vuelto a ella como una revelación y como una señal inequívoca de lo que va a ser su futuro. El lugar ejerce sobre ellos una atracción cierta en los instantes claves de sus respectivas ideas.

La única referencia al entorno la hace la Princesa (como le gusta hacerse llamar) al final de la obra:

Look. That little donkey's marching around and around to draw water out of a well... Look, a sheperd boy's leading a flock. What an old country, timeless. Look ².

Es un país perdido en el pasado, anegado de añoranzas de un tiempo glorioso, derrotado y humillado, inmóvil e incapaz de reaccionar desde la catástrofe, que se convierte en estación obligada en el perigrinaje de unos seres derrotados; un país que ha conocido las circunstancias en que ahora se encuentran los personajes y que, a fuerza de presenciar y padecer derrotas, ha asimilado su sabor amargo.

La obra nunca deja claro hasta qué punto ha tomado parte en su destrucción o si se ha limitado a ser testigo y a proporcionar un terreno abonado para su consumación. El enemigo real, de cualquier forma, es el tiempo, representado finalmente por el reloj cuyo tic-tac resuena sobre las últimas palabras de los actores (p. 110). Si un día los personajes, en la euforia de la juventud, creyeron poder superarlo y engañarlo, sólo alcanzan la sabiduría cuando se dan cuenta de la inexorabilidad de su acción devastadora y de que la única opción es seguir sobreviviendo. Esta actitud ante la vida se traduce en un ritmo característico, lento y resignado, que es parte importante de la estructura formal.

(2) Tennessee Williams, *Sweet bird of youth*, en *Sweet bird of youth and other plays*, ed. E. Martin Browne, Penguin Plays (Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1962), p. 110; todas las citas posteriores a la obra se referirán a la página correspondiente a esta edición.

La tercera componente temática, la sensualidad, es lo que queda del amor tras la crisis y durante la búsqueda penosa de la propia identidad. Es el placer sexual, la atracción física, que emana de unos y otros pero que no pertenece a nadie. A veces supone, en palabras de la Princesa, «the one way to forget these things I don't want to remember» (p. 41). Otras, como en el último encuentro amoroso entre Chance y Heavenly, saca a relucir su carácter destructivo y precipita la caída de los personajes. En uno y otro caso, está siempre presente, suspendida en el aire y completando el perfil de la atmósfera sureña.

Se va configurando así una diferenciación clara entre personajes y entorno, que, a nivel formal, suele equivaler a diálogos, por una parte, y recursos escénicos, por otra. Por medio de la especificación detallada del uso que se les debe dar a estos últimos. Tennessee Williams extiende su radio de acción hacia un campo que tradicionalmente había sido responsabilidad de los directores de cada producción. El texto se inicia con la introducción del ciclorama³, en el que se representa un paisaje de palmeras azotadas por la brisa que, en palabras del autor, «should give a poetic unity of mood to the several specific settings» (p. 15). Esta imagen recurrente va siendo enriquecida con efectos de sonido intermitentes, como los cantos de los pájaros o el susurro del viento por entre los árboles, y con los decorados de la habitación del hotel, la mansión de Boss Finley y el bar, que son tratados con gran precisión.

Sin embargo, los dos códigos dramáticos pertenecientes a este grupo más utilizados son la música y la iluminación. El *lament* es una melodía temática que se superpone a los diálogos como un comentario paralelo, para subrayar algunos momentos significativos de la acción, mezclándose con el resto de los rasgos que componen la atmósfera. El uso contrapuntual y autónomo que se le da a este elemento dramático sigue las teorías que Eisenstein, siguiendo a los constructivistas,

(3) El ciclorama es un dispositivo ideado por Adolphe Appia artista suizo que contribuyó enormemente al desarrollo del diseño escénico sobre todo en Estados Unidos, a principios de siglo; consiste en una pantalla que cubre el fondo del escenario, sobre la que se proyectan diversas fotografías fijas a lo largo de la representación.

propugnaba para el teatro en su juventud⁴. Con su paso al campo cinematográfico, el autor ruso encontró un lenguaje en el que encajaban mejor sus ideas sobre la relación entre arte y realidad. De hecho, es en el cine y no en el teatro donde la banda musical cumple el papel de una de las partes resultantes de la descomposición previa de la realidad, que se une con los demás elementos, al mismo nivel que ellos, para componer el texto fílmico definitivo. Su aparición como parte de la atmósfera de *Sweet bird of youth*, en una utilización similar, constituye el primer punto de acercamiento entre el teatro de Williams y el lenguaje cinematográfico.

Las anotaciones sobre la iluminación escénica son también frecuentes y su carácter, rasgo significativo. Así, por ejemplo, un repentino rayo de sol que se cuela por entre las rendijas de la contraventana ilumina el rostro de la Princesa en el momento en que éste hace referencia a la belleza perdida (p. 44-5); o la llegada a las puertas del hotel de la caravana electoral de Boss Finley origina la intensificación de la luz en el lugar del escenario en que Chance ha quedado aislado de los demás (p. 88-9). En una secuencia de la primera escena del segundo acto, que se caracteriza por la masiva superposición de recursos escénicos, Charles, un criado de Boss Finley, enciende una lámpara. El autor indica que el cambio de luz originado no debe ser realista sino servir como excusa para expresar una división formal en la escena. A continuación, añade: «the light doesn't seem to come from the coach lamp but from a spectral radiance in the sky, flooding the terrace» (p. 61). Este brillo espectral del cielo sugiere y refleja la patética situación en que se encuentra Heavenly tras la operación a que ha sido sometida. El efecto de esta operación en su cuerpo y en su carácter encuentra como contrapartida formal el efecto de luz sobre su cara:

Heavenly is always looking that way, towards the Gulf,
so that the light from Point Lookout catches her face
with its repeated soft stroke of clarity (p. 61).

(4) Ver J. Dudley Asdreus. *Las principales teorías cinematográficas* trad. Homero Alsina Thevenet (Barcelona: Gustavo Gili, 1978), p. 53.

El rayo suave proviene de un lugar real pero, al mismo tiempo, expresa dramáticamente el contraste entre la juventud que, ya perdida, se niega a desaparecer y permanece como un halo fantasmagórico, y la esterilidad efectiva de la persona gastada y vieja. El efecto se completa con una música tenue, como proveniente del viento, y una leve vibración de la pantalla del ciclorama, indicarán que «that night may be stormy, but now there is just a quickness and a freshness coming from the Gulf» (p. 61).

Se observa aquí una tensión entre la referencia a la realidad y una transformación de ésta, como uno de los rasgos de la atmósfera creada. Por una parte, una representación consistente de los paisajes y entornos geográficos en los que se inspira el texto; por otra, una estilización de éstos de forma que su transposición dramática no termina en sí misma sino que encuentra un objetivo más trascendental en la presentación de la influencia implacable que sobre los personajes tiene ese ente indefinible, ni totalmente externo a ellos ni obediente a sus decisiones o intenciones. Unas veces, parece que el escenario se convierte en reflejo de las mentes de los protagonistas; otras, se cierne sobre ellos desde fuera, limitando sus movimientos y provocando su caída. El entorno adopta formas y perfiles semejantes a los de las personas pero, al mismo tiempo, se muestra hostil hacia ellas, las juzga y las condena.

Un último elemento a tener en cuenta es la presencia y los movimientos de los personajes secundarios, seres anónimos que sólo intervienen como personificaciones pasajeras de la atmósfera que se respira. Cuando surge un enfrentamiento entre Chance y sus antiguos compañeros de St Cloud, hay una reacción inmediata en el bar del hotel:

There are a number of men now, sitting around in the darker corners of the bar, looking at him. They are not ominous in their attitudes. They are simply waiting for something, for the meeting to start upstairs, for something (p. 85).

St Cloud no aprueba la actitud de Chance y la agitación que

existe en sus entrañas ha ido en aumento desde su regreso y ahora parece estar a punto de dispararse.

El recurso a los movimientos de grupos numerosos sobre el escenario y a la iluminación como código fundamental en la representación, se basa, en gran medida, en la experimentación llevada a cabo y los resultados obtenidos en Alemania por Max Reinhardt. Curiosamente, son los cineastas germanos cuyos filmes aparecen en la primera mitad del siglo XX quienes más consistentemente aplican sus técnicas. No es de extrañar, pues, que sea en estas obras donde se encuentren técnicas y rasgos estilísticos similares a los que acabamos de resaltar en *Sweet bird of youth*. La ominosidad de los decorados y de las multitudes anónimas y su apariencia de seres vivos son de la misma naturaleza que las que hallamos en *Metropolis* de Fritz Lang. La utilización del universo como imagen distorsionada de la mente o del estado anímico de los personajes tiene en *Das Kabinett des Doktor Caligari* de Robert Wiener su contrapartida filmica. El énfasis poético y sólo levemente sostenible en un contexto realista de la iluminación de escena y personajes es característica común de estos filmes pero es quizás llevado a su máxima expresión en *Der letzte Mann* de F. W. Murnau⁵.

Si algo caracteriza a estos filmes en su conjunto y en oposición a la pieza de Tennessee Williams es, paradójicamente, una mayor estilización de la puesta en escena. Su objetivo común es apartarse de la inflexibilidad y rigidez marcadas por el realismo de los filmes norteamericanos de su época, mediante una exploración y revolución de las técnicas cinematográficas. El dramaturgo, por el contrario, sin renunciar al carácter de «representación» del lenguaje dramático, considera que es sólo arraigando la acción de su obra en un entorno físico muy concreto y detalladamente reproducido o sugerido, como puede llevar a cabo su labor de estilización. Es decir, avanza en la misma línea que los cineastas alemanes pero en sentido contrario y, en cierta manera, los sobrepasa, acercán-

(5) Fritz Lang, dir., *Metropolis*, Ufa, 1927; Robert Wiener, dir., *Das Kabinett des Doktor Caligari*, Decla Bioskop, 1920; F. W. Murnau, dir., *Der letzte Mann*, Ufa, 1924.

dose más al realismo, aunque éste no sea su meta. En cualquier caso, es en este área de equilibrio entre realidad y estilización en la puesta en escena, en la que Tennessee Williams tiene puntos de contacto con el lenguaje cinematográfico.

Las limitaciones que este equilibrio le impone se hacen patentes en la escena antes aludida. Heavenly mira fijamente al mar y su padre la contempla extasiado. Con ambos en silencio e inmóviles durante unos segundos, la fuerza dramática del momento es grande. El autor sugiere que éste pudiera ser enfatizado con una frase musical de Mozart y un acompañamiento en los movimientos de los actores, como si de una danza se tratase. Es un recurso frecuentemente utilizado en la actualidad en la representación de piezas de autores clásicos. Así por ejemplo, en una reciente producción londinense de *Troilus and Cressida* por la Royal Shakespeare Company, la batalla final entre griegos y troyanos contiene una coordinación coreográfica de las evoluciones de los distintos personajes sobre el escenario⁶. No se trata de un número de baile pero el contexto en que se escenifica la pieza permite una estilización que, alejando a la escena de una representación realista, consigue sugerir la sensación de alboroto desordenado y tensión trágica que se asocian con el fragor de la contienda.

En la escena de *Sweet bird of youth*, sin embargo, de nuevo según el autor, «the change towards stylization ought to be held in check» (p. 62). Un recurso claro a la danza, similar al utilizado en la obra de Shakespeare, rompería el tono general de la pieza; es decir, transgrediría los límites que el realismo le impone. En la producción londinense se opta por prescindir por completo de este efecto, sin que el instante quede enfatizado más que por la interpretación de los actores.

Es la aparición recurrente y hasta cierto punto autónoma del tema musical la que posibilitaría la hipotética inclusión de un montaje coreográfico. El *lament* no sólo confiere un ritmo

(6) Howard Davies, dir., *Troilus and Cressida*, de William Shakespeare cor., Malcolm Ranson, Royal Shakespeare Company, Royal Shakespeare Theatre, Stratford-upon-Avon, julio, 1985.

y un tono peculiares a la obra sino que tiende a influir en la aplicación de otros recursos formales. En ello, esta pieza se asemeja a una tendencia existente en el más reciente cine norteamericano, que basa en la música tanto la puesta en escena como el ritmo y la estructura del filme. En *Liquid Sky* de Slava Tsukerman, por ejemplo, las imágenes se suceden al ritmo de la melodía central y, trascendiendo a la anécdota de la acción, se crea una atmósfera neoyorquina que pretende ser una metáfora de la vida de un cierto sector de la sociedad de esa ciudad, con una estilización de las imágenes que responde a una transposición a términos cinematográficos de las alucinaciones producidas por la droga en los personajes⁷.

La escena inicial de *Choose me* de Alan Rudolph nos remite directamente al enfrentamiento silencioso entre Heavenly y Boss Finley⁸. En ella, distintos personajes evolucionan por delante de la puerta de un bar y, al ritmo de la música de Tedy Pendergrass, sus entradas y salidas, sus encuentros y separaciones, se articulan en una composición coreográfica sin ninguna barrera hacia la estilización máxima. Sin embargo, esta escena es el prólogo del filme y sólo en esta posición inicial, independiente del resto y constituyendo una primera aproximación a su tema central, es factible su aparición. Un recurso similar probablemente cabría en *Sweet bird of youth* sin afectar su relación con la realidad.

La comparación, de cualquier forma, se hace relevante en el hecho de que allí donde Tennessee Williams se opuso a un alejamiento excesivo de la realidad, el cine, medio más comprometido con ella teóricamente, ha encontrado una serie de caminos —de los que el cine expresionista alemán de los años veinte y algunos cineastas norteamericanos contemporáneos no son más que dos ejemplos— para superar una dependencia que, al contrario que en el caso del teatro, le exige su propia naturaleza. En suma, no cabría, pues, hablar tanto de una adopción consciente de recursos cinematográficos por parte de este dramaturgo como del acercamiento de las técnicas dramáticas

(7) Slava Tsukerman, dir., *Liquid Sky*, mus., Slava Tsukerman, Brenda I. Hutchinson y Clive Smith, pr., Slava Tsukerman, 1982.

(8) Alan Rudolph, dir., *Chose me*, mus., Teddy Pendergrass, Island Alive, 1984.

utilizadas por él a las del cine, propiciado por una coincidencia, más o menos amplia, en los objetivos de transformación artística de la realidad.

El caso de Harold Pinter y, más concretamente, de su última obra de larga duración, *Betrayal*, es distinto. Una de las características del cine es la impresión de objetividad que transmite, independientemente de que las imágenes respondan o no a la realidad. Por el mismo mecanismo que la pantalla aleja a las imágenes del público, éstas son automáticamente identificadas con una realidad que ha sucedido en algún lugar fuera de la sala de proyección. La aparición de la «cuarta pared» en el teatro y la separación entre actores y público que trajo consigo sería un movimiento del arte dramático en la misma dirección, anterior o simultáneo al nacimiento del cine, pero aún así la fuerza objetiva de éste es mayor ya que presenta algo que no está siendo creado sino un producto completado de antemano y simplemente reproducido sobre la pantalla. De esta ventaja se va a aprovechar Pinter en su obra.

El argumento consiste en la relación amorosa que mantiene Jerry, un agente literario, con Emma, la mujer de su mejor amigo, a lo largo de siete años. A partir de este hecho, se realiza un análisis de las relaciones de amistad y amor entre estos personajes, pertenecientes a una clase social y cultural muy concreta. Para ello, al contrario de lo que es su práctica habitual, Pinter nos ofrece todo lujo de detalles sobre las circunstancias personales de sus protagonistas y utiliza lo que es el rasgo formal más llamativo en el texto: la acción es desarrollada, con algunas excepciones, en un orden cronológico inverso. Es decir, se empieza por el final, con Jerry y Emma de nuevo separados, se presentan las etapas intermedias y se termina en el momento en que él le declara su pasión por primera vez.

El concepto de traición, que preside sus relaciones, es el centro alrededor del cual giran la mayor parte de los recursos formales de la pieza. La traición de Jerry y Emma a Robert, ella como esposa y él como su mejor amigo, no es la única que tiene lugar entre ellos. Emma sustituye a Jerry por Casey,

un escritor, cuando termina todo entre ellos, pero también lo engaña en varias ocasiones, como cuando se queda embarazada de su marido mientras Jerry está en Estados Unidos. Robert también ha tenido otras mujeres, sin que ni su amigo ni su esposa lo supieran. A Jerry lo engaña, en primer lugar, al ocultarle durante cuatro años que sabe de sus relaciones con Emma, y, más recientemente, al sustituirlo por Casey en sus partidos de squash. Incluso existen indicios de que Judith, la mujer de Jerry, pudiera haberlo traicionado con un compañero de trabajo. Por encima de todas ellas, la traición más importante tiene a Emma como víctima a manos de los dos hombres, que se prefieren mutuamente, como ambos admiten en varias ocasiones y Robert apuntala cuando se niega a que su esposa los vea jugar al squash y los invite a comer en un restaurante después:

You don't want a woman within a mile of the place, any of the places really⁹.

Se ofrece, así, el perfil de una sociedad en la que los hombres manipulan todos los mecanismos de control y las mujeres siguen, pese a algunas apariencias externas, totalmente supeditadas a ellos. Frente a esta situación, la mujer se defiende como puede y es en este contexto en el que se enmarcan las sucesivas decisiones de Emma de emprender su aventura con Jerry, de concluirla o de volver a empezar, esta vez con Casey. Son intentos desesperados para afirmar una libertad e independencia que su entorno le impiden.

De esta forma, *Betrayal* se compone de una red de engaños y secretos, de infidelidades sexuales y traiciones a la confianza y a la amistad. Cada episodio ofrece un aspecto distinto del concepto que da título a la obra. Es más, la estructura temporal está utilizada en relación con estas variaciones sobre un mismo tema, de forma que conforme se pasa de una escena a otra, ya sea ésta cronológicamente anterior o posterior, las distintas traiciones van siendo desarrolladas y se van multiplicando y relacionando entre sí. Ello exige que, en la mayoría de los casos, el avance del tiempo dramático su-

(9) Harold Pinter, *Betrayal* (Londres: Eyre Methuen, 1978), p. 69.

ponga un retroceso en el tiempo cronológico y que al final de la acción, el punto en que se llega a un sentido definitivo y total coincida con el principio histórico de los acontecimientos.

Cada sucesiva vuelta al pasado se lleva a cabo objetivamente. Entre los hechos que se presentan sobre el escenario y el espectador no media nadie más que el autor y los actores. Cada retroceso no depende del recuerdo más o menos digno de confianza de este o aquel personaje sino que los hechos son presentados tal y como tuvieron lugar, si bien desde la sabiduría que debería darnos el conocimiento del futuro.

Lo que hace Pinter es transponer a un lenguaje dramático tendente a la subjetivación la objetividad propia del cine, por medio de una estructura cinematográfica. Concretamente, la actitud ante el pasado es la siguiente: en vez de referirse a él, contarle o utilizar la memoria para evocarlo, lo reproduce «visualmente», como si, a todos los efectos, estuviera sucediendo de nuevo. En sucesivos flashbacks se consigue una objetivización formal de un tiempo dramático que no es objetivo, pues se opone diametralmente al tiempo histórico.

En obras anteriores para el teatro y el cine, el autor había explorado los efectos del paso del tiempo y los contornos del pasado, visto desde el presente. Simultáneamente, había ideado dispositivos para traducir esta relación entre presente y pasado a formas dramáticas y cinematográficas. En todos los casos, la acción de la memoria de uno o varios personajes había sido fundamental, tanto a nivel de expresión como de contenido. En *Betrayal* la preocupación por el paso del tiempo y su expresión dramática continúa pero la memoria ha desaparecido. Es como si ahora Pinter se liberara de la fascinación que sobre él ha ejercido y, al negar cualquier intervención que pueda tener entre el pasado y el presente, la destruye por una vez, conservando, sin embargo, la libertad en la construcción del tiempo dramático que ella había propiciado en sus otras obras.

Hay otros dos conceptos que quedan destruidos con esta especial estructura. Por una parte, la relación causa/efecto como

motor de la sucesión en la ocurrencia de acontecimientos. Dentro de la linealidad dramática de la obra, que no sólo no coincide sino que tampoco tiene ninguna relación directa con la linealidad histórica, cada escena sucede a la anterior independientemente de que haya ocurrido antes o después. Es, al contrario, el ordenamiento concreto de las escenas lo que hace que el sentido se vaya acumulando y el conflicto dramático se desarrolle.

Por otra parte, se contradicen los principales clásicos de la acción dramática, al no existir un desenlace. La separación entre Jerry y Emma es tan sólo el final cronológico de la historia. La confesión en Venecia es un punto álgido pero difícilmente podría ser considerado como desenlace. La última escena presenta hechos banales y fortuitos que tan sólo constituyen un anticlímax con respecto al resto de la acción.

Estas tres ausencias no son sino tres características del nuevo tipo de objetividad que se está empleando. Una obra sin nexos temporales o de casualidad histórica, sin un punto de vista conductor y sin un desenlace, es una obra sin principio ni fin, no ya temporal sino también dramáticamente. *Betrayal* es, en cuanto a su concepción, la obra más radical de Pinter. Para la consecución de esta objetividad, se sirve del principio del montaje cinematográfico, que le proporciona la posibilidad de descomponer una historia, de dividirla en partes y recomponerla de acuerdo con su voluntad, sin necesidad, en teoría, de tener en cuenta ningún imperativo de la realidad.

Pinter ya había echado mano de este recurso en *Old Times*, pero en aquella ocasión se trataba de combinar presente y pasado en una sola acción dramática, con la memoria como referente y como intermediario entre el tiempo real y el tiempo dramático. Ahora su utilización responde a la necesidad no de aludir a un hecho o a un momento histórico sino de reproducirlo sobre el escenario. Las escenas son visuales no porque las palabras funcionen como imágenes ni porque los movimientos predominen sobre las palabras, sino porque son fruto de una abjetivización imposible, consistente en hacer que el público vea el pasado con sus propios ojos, sin indicios forma-

les que le hagan pensar que lo que está viendo no es lo que sucedió sino lo que recuerdan uno o varios personajes. De hecho, si tomamos la primera escena como punto de referencia, los sucesivos pasados a los que asistimos van sucediendo por primera vez en el escenario, como si antes nunca hubieran existido.

En definitiva, no se trata de una coincidencia en las formas de expresión utilizadas en una pieza dramática con formas de expresión cinematográficas, como era el caso en *Sweet bird of youth*. No son tampoco solamente transposiciones de un código cinematográfico concreto, como sucedía en *Old Times*, sino la creación de una estructura específicamente cinematográfica, adaptada a una obra de teatro.

La evolución en los menos de veinte años que separan los estrenos de estas dos obras ha sido considerable. Según se desprende de los datos aportados sobre ambas, se ha pasado del descubrimiento de un campo común en las formas de expresión de ambos lenguajes —y su consiguiente explotación por parte de un dramaturgo— a la utilización de rasgos expresivos y principios pertenecientes a los dos en la creación del armazón formal de un solo texto. Si en el primer caso existía un acercamiento en las evoluciones generales de cine y teatro, en un momento histórico concreto, que se reflejaba en un ejemplo práctico determinado, en el segundo caso es ya el texto en sí el que, mediante una intervención consciente del autor, aumenta las posibilidades de interacción entre los dos lenguajes y los acerca entre sí.

CELESTINO DELEYTO ALCALÁ
Universidad de Sevilla

BIBLIOGRAFIA

- Alsina Thevenet, Homero y Joaquim Romaguera i Ramió, eds. *Textos y manifestaciones de cine*. Imagen Fílmica. Barcelona: Fontamara, 1985.
- Dudley Andrews, J. *Las principales teorías cinematográficas*. Trad. Homero Alsina Thevenet. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- Ellis, Jack C. *A History of Film*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1979.
- Hartnoll, Phyllis. *A concise history of the theatre*. Londres: Thames and Hudson, 1968.
- Martin Brown, E., ed. *Sweet bird of youth and other plays*. De Tennessee Williams. Penguin Plays. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1962.
- Pinter, Harold. *Old Times*. Londres: Methuen, 1971.
- . *Betrayal*. Londres: Eyre Methuen, 1978.
- Sánchez Biosca, Vicente. «Vanguardismo y problemática del film alemán de la República de Weimar». *Contracampo*. N.º 38 (1985), pp. 84-97.
- Shipman, David. *The Good Film and Video Guide*. Londres: Consumers' Association y Hodder & Stoughton, 1984.