

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LAS ADAPTACIONES DEL DRAMA DE SHAKESPEARE

Blanca López Román

En nuestro trabajo distinguimos dos partes claramente diferenciadas. Naturalmente, la primera de ellas es de carácter introductorio, para encuadrar el tema y delimitar el sentido de nuestro estudio. A partir de un concepto de teatro que no se centra exclusivamente en el texto dramático, se establece el concepto de adaptación objeto de nuestro estudio. Luego, en segundo lugar se buscan y se pretenden descubrir unas pautas unitarias que nos permitan acercarnos a la delimitación de la difusa influencia que el teatro de nuestro gran dramaturgo ha ejercido siempre en la cultura inglesa. La abundancia de adaptaciones de Shakespeare en el teatro del siglo XX no es más que una faceta de este complejo fenómeno.

1. Factores preliminares y delimitación del concepto de adaptación

Es un hecho, frecuentemente constatado que una gran mayoría de directores y productores dramáticos ha realizado representaciones de Shakespeare, con muy diversos grados de fidelidad a los textos originales y con muy variadas formas de experimentación y de modificación de los mensajes originales. También proliferan en el mundo, y especialmente en las grandes ciudades en las que se concentra la actividad teatral, los deseos de reproducción y de adaptación a nuestra época de las circunstancias materiales del teatro Isabelino, en la Inglaterra de la segunda mitad del siglo XVI. A todo ello se ha de añadir que el teatro en la Literatura ha dejado de ser el mero texto dramático, y se ha convertido en «escenario» de la representación. La palabra escenario se utiliza en el sentido estricto que nos da el Oxford Dictionary, incluso *The Concise Oxford Dictionary* de «table of scene distribution, appearances of characters, etc... in dramatic work»¹. Finalmente,

¹ *The Concise Oxford Dictionary*, fourth edition, Oxford University Press, London, 1961, pág. 4895.

y a partir de la Conferencia de Camberra de 1979, los conceptos de traducción y de transformación se aplican al estudio del teatro. Como consecuencia de ello se presta una atención especial a los sucesivos cambios que experimenta la obra desde su concepción hasta su puesta en escena en circunstancias también específicas en lo concerniente a su localización espacial y temporal².

La presencia Shakespeariana en el teatro de nuestro siglo se puede estudiar tanto en la enorme bibliografía, que de forma más o menos directa se ocupa de él, como en las también abundantes publicaciones sobre el teatro actual. No obstante este tipo de estudios está bastante disperso, y en general, muy poco sistematizado. En el caso de adaptaciones de autores importantes, nos encontramos con la dificultad adicional de que, a menos que el adaptador logre una calidad literaria aceptable, los textos pasan desapercibidos, se pierden o son muy difíciles de localizar. Sólo en épocas muy recientes y en circunstancias muy específicas, existe interés por archivar todo el inmenso material de figurines, bocetos, textos, etc... que conducen a una determinada puesta en escena. El Instituto Shakespeariano de Stratford-Upon-Avon es uno de los pocos lugares en los que se recoge el material que queda de las representaciones de the Shakespeare Company.

Comenzaremos estableciendo la distinción entre los conceptos de interpretación y de adaptación desde el punto de vista teórico. Hablaremos de *interpretación* de un drama, cuando el dramaturgo o el director teatral, pretenden ser fieles al texto original. Reservaremos el concepto de *adaptación* para aquellas representaciones en las que se intenta conscientemente apartarse, e incluso oponerse al drama inicial. De esta forma se consideran adaptaciones no solamente a los textos dramáticos o a las representaciones que son poco ortodoxas, comunmente llamadas arreglos en nuestra lengua, sino a aquellos dramas nuevos en los que su autor intenta escribir una nueva obra, tomando a Shakespeare como punto de partida, más o menos directo, o más o menos exclusivo de su propio texto. El autor moderno selecciona aquellos aspectos del texto original que considera importantes para su propia época, los desarrolla o los modifica, para reflejar mejor los presupuestos y problemas de su tiempo.

Dentro de la literatura crítica la diferencia entre los conceptos de adaptación e interpretación es mucho más estricta. La actitud habitual hacia estos dos conceptos se encuentra, por ejemplo, en un artículo de M. Waith «Interpretation versus Adaptation». Waith entiende que la interpretación correcta del drama recoge y lleva a escena todos aquellos aspectos que se pueden probar mediante lo que él llama «good textual authority». Para Waith la interpretación ideal es la que se mantiene fiel al texto original, no la que selecciona aquellos aspectos de la obra que se supone que interesan al público del siglo XX. La fidelidad al texto original de Shakespeare se entiende en cuanto que se basa en un supuesto consenso crítico o línea media de investigación con respecto al texto³.

² Como ejemplo de este nuevo tipo de estudios dramáticos mencionaremos la obra de Ortrum Zuber: *The Languages of Theatre, Problems in the Translation and Transposition of Drama*, Pergamon Press, Oxford, 1980.

³ Eugene M. Waith: «Macbeth: Interpretation Versus Adaptation», en *Shakespeare for an Age and for All Time*, ed. C.T. Prouty, Handen, Con., 1954.

En la práctica resulta muy difícil hablar de un consenso crítico general acerca de las circunstancias concretas de los dramas. Parece un hecho indiscutible que cada obra de teatro experimenta una serie de traducciones y de transformaciones, desde que el dramaturgo la concibe, hasta que se pone en escena dentro de un teatro. Luego, cada obra sufre nuevos procesos de traducción y de transformación, a medida que se la vuelve a representar en épocas posteriores y a medida que otros dramaturgos la utilizan para realizar sus propias adaptaciones. Estos procesos de traducción y de transformación se incrementan cuando el drama se representa en una cultura diferente, tal vez traducido a otra lengua. Así, en sentido estricto, puede decirse que incluso la interpretación más fiel o la interpretación que intenta basarse en el consenso crítico, lleva implícitos determinados procesos de traducción y de transformación. Una simple consulta a cualquier Historia del Teatro nos lo pone de manifiesto.

Hasta el siglo XVIII resulta muy difícil explicar cómo han sido las interpretaciones y las adaptaciones de Shakespeare, a pesar de que nuestra época está muy interesada en la llamada «Stage history». El congreso mundial sobre este autor de 1981, celebrado en Stratford-Upon-Avon, se realizó precisamente con el tema genérico de «Shakespeare Man of the Theatre». En este congreso también se trató el tema de su reescritura. Aunque existen algunas publicaciones dedicadas al estudio de determinadas adaptaciones de sus obras, la mayor parte de la información sobre el tema se halla desperdigada en los diversos libros dedicados al estudio del teatro contemporáneo, como el de Christopher Innes: *Holy Theatre. Ritual and the Avant Garde*⁴. Aparte del libro de Ruby Cohn, *Modern Shakespearean Offshots*⁵, únicamente hemos visto una Tesis Doctoral, no publicada, dedicada a este tema⁶.

Nuestra época es muy consciente de la dicotomía que existe entre el texto dramático, entendido como obra literaria, y su puesta en escena. En la representación dramática intervienen muchos factores nuevos, además del texto. Entre estos factores se puede citar al director, al productor y a los diversos factores técnicos que intervienen en el montaje, tales como la luz, el sonido, los factores económicos, etc...⁷.

La interpretación de los personajes del drama y el tratamiento de las diversas escenas se ha ido transformando al pasar por los escenarios de cada época. Así lo que, por ejemplo, Garrick en el siglo XVIII consideró como restauración del verdadero Shakespeare, frente a las adaptaciones del Teatro de la Restauración,

⁴ Jeremy Treglown: «Shakespeare's Macbeth's: Davenant, Verdi, Stoppard and the Question of Theatrical Text», en *English. The Journal of the English Association*, Vol. XXIX, 1980, págs. 95-113.

⁵ Christopher Innes: *Holy Theatre. Ritual and the Avant Garde*, Cambridge University Press, 1981, págs. 95-113.

Ruby Cohn: *Modern Shakespearean Offshots*, Princeton, New Jersey, 1970.

⁶ Mary Frances O'Connor: «The Adaptations of Shakespearean Tragedy in Twentieth Century Drama», Unpublished Thesis, London, Bedford College, 1979.

⁷ Véanse por ejemplo los siguientes libros:

— Edmund Wilson: *The Theatre Experience*, Mc Graw-Hill Book Company, N.Y., 1980.

— Theodore W. Katleen: *Orientation to the Theatre*, N.Y., 1972.

nuestra época lo considera impregnado con las ideas y la dicción de la propia época. Naturalmente lo mismo se puede decir de los siglos XIX y XX.

Para estudiar la evolución de las interpretaciones y adaptaciones Shakespeareanas hay que acudir a la bibliografía básica dentro de la Historia del Teatro como *The London Stage 1600-1800*, editada por William Van Lennep⁸, y a algunas publicaciones más específicas como el libro de Robert Speaight *Shakespeare on the Stage. An Illustrated History of Shakespearean Performance*⁹. Este último libro nos ofrece además, la ventaja de que contiene magníficas fotografías, muchas de ellas en color, y excelentes ilustraciones sobre determinadas representaciones importantes dentro de la Historia del Teatro. Igualmente nos encontramos con información indirecta sobre la puesta en escena en publicaciones dedicadas a la dirección teatral, tales como el libro de Edward Brown: *The Director and the Stage from Naturalism to Grotowski*¹⁰.

2. Pautas de aproximación a Shakespeare en las adaptaciones del siglo XX

La presencia de Shakespeare en el teatro inglés del siglo XX está profundamente ligada a su presencia en épocas anteriores, ya que se es muy consciente de que es muy difícil, o casi imposible, llegar a la representación o a la lectura ideal, con la que se logra la auténtica comunicación teatral y la experiencia viva del genial dramaturgo.

Durante el siglo XX se observa una difusa, y al mismo tiempo persistente influencia del teatro Isabelino en determinados directores y dramaturgos, tal como ellos lo entienden, lo cual no siempre coincide con una interpretación crítica exigente y fidedigna. Nos referimos a la corriente recientemente bautizada con el nombre de «Holy Theatre»¹¹, que transforma la experiencia teatral en una experiencia pseudoreligiosa y pseudomística. Se considera que el verdadero teatro es el que establece un auténtico ritual entre los actores y el público. Para este grupo de directores y de dramaturgos, Peter Brook, Charles Marowitz, etc..., el teatro de Shakespeare y el teatro Isabelino, representan un claro paradigma de la experiencia teatral en lo que ésta tiene de ritual.

Como ilustración de lo que acabamos de exponer vamos a citar unas palabras de Peter Brook, en su introducción al conocido libro de Jan Kott: *Shakespeare Our Contemporary*. Esta obra ha jugado un papel decisivo para la puesta en escena de los dramas de Shakespeare, en nuestra época y en determinados tipos de experimentación teatral. Peter Brook considera que el polaco Jan Kott en-

⁸ *The London Stage 1660-1800*, Parts 1,2, ed. William Van Lennep, Southern Illinois Press, 1965.

⁹ Robert Speaight: *Shakespeare on the Stage. An Illustrated History of Shakespearean Performance*, William Collins & Co., London, 1973.

¹⁰ Edward Brown: *The Directors and the Stage from Naturalism to Grotowski*, Methuen, London, 1982.

¹¹ Este es precisamente el título del libro de Christopher Innes que hemos citado en la nota 5.

carna el verdadero espíritu isabelino, tanto en su vida como en su actuación como director teatral:

...«Kott is an Elizabethan. Like Shakespeare, like Shakespeare's contemporaries, the world of the flesh and the world of the spirit are indivisible: they coexist painfully in the same frame: the poet has a foot in the mind, an eye on the stars, and a dagger in the hand. The contradictions of any living process cannot be denied: there is an omnipresent paradox that cannot be argued, but must be lived: poetry is a rough magic that fuses opposites»¹².

El libro de Peter Brook, *The Empty Space*¹³, tan importante para el teatro experimental, defiende la necesidad de desnudar el escenario del teatro contemporáneo para acercarlo al teatro Isabelino, logrando así la auténtica comunicación con el público.

El dramaturgo contemporáneo John Arden, en su libro de ensayo titulado *To Present the Pretence*, también considera que el teatro Isabelino puede servir de modelo para nuestro teatro. En su propia actividad teatral, Arden y su esposa la actriz Margaretta D'Arcy, intentaron que la compañía que representa sus obras teatrales, reprodujera las relaciones personales y el ambiente que ellos entienden que tenía el teatro Isabelino, en donde:

«all the company, as a company, created the production together in conditions of reasonable artistic harmony»¹⁴.

Para conseguir el ideal isabelino, John Arden acude a métodos tan modernos y tan experimentales como la improvisación espontánea, realizada por el conjunto de actores hasta el momento de la primera representación.

Durante la década de los setenta, proliferaron dentro del teatro inglés determinadas adaptaciones de Shakespeare que acentúan los elementos místicos y sobrenaturales de los dramas Shakesperianos. Estos elementos se utilizan para evocar en el público respuestas residuales e instintivas. Se intenta crear una experiencia colectiva, de carácter no intelectual, que rechace abiertamente los elementos racionales. Dentro de esta línea se pueden incluir los *collages* que realizó Charles Marowitz de determinados dramas de Shakespeare¹⁵. También tienen esta intención ritualizadora los montajes experimentales de Schechner¹⁶.

En los collages de Marowitz el texto de Shakespeare sufre una manipulación total. Queda reducido a la agrupación, en forma de *collage* pictórico, de una se-

¹² Véase la introducción que Peter Brook hace a Jan Kott: *Shakespeare Our Contemporary*, Methuen, London, 1965, pág. x.

¹³ Peter Brook: *The Empty Space*, Penguin.

¹⁴ John Arden: *To Present the Pretence. Essays on the Theatre and its Public*, Methuen, London, 1972, pág. 222.

¹⁵ Véase por ejemplo: Charles Marowitz: *The Marowitz Mamlet*, Allen Lane, Penguin Press, 1968.

¹⁶ Richard Schechner realizó un collage y montaje experimental de *Macbeth* para el llamado «environmental theatre». El texto se publicó bajo el título de *Makbeth*, Hawthorn Books, Inc., Publishers, N.Y., 1973.

lección de frases tomadas del texto de Shakespeare y reunidas al azar para formar el collage. Se trata de representaciones donde la experimentación se hace exclusivamente desde el punto de vista del director. A pesar de que a la experiencia del teatro isabelino se le atribuye carácter paradigmático, el texto de Shakespeare se pulveriza y se destruye para adaptarlo a nuestra época.

Muchas de las principales corrientes dramáticas del siglo XX se encuentran representadas dentro del campo de las adaptaciones de Shakespeare. A lo largo de nuestro siglo sigue vigente la corriente realista, descendiente del naturalismo del siglo XIX. De esta forma, existen obras de teatro, de corte tradicional, que reescriben textos supuestamente Shakespearianos, partiendo de su consideración como figura suprema del arte dramático. Aunque la mayoría de estas obras son mediocres, son significativas en cuanto que confirman la presencia del genio isabelino en el teatro mayoritario sin pretensiones innovadoras.

Entre los dramas que reescriben a Shakespeare dentro de las convenciones realistas, mencionaremos en primer lugar la obra de Clemence Dane, titulada *Will Shakespeare (An Invention)*¹⁷, definida por el propio editor como:

«a highly fictionalized invention principally concerning the dramatist's relation with Ann Hathaway, Mary Fitton, Marlowe and his Queen».

Esta obra, que pretende ser fiel al espíritu isabelino, defiende los sentimientos sencillos y elevados, en consonancia con su época, y que naturalmente tienen muy poco que ver con el espíritu isabelino que nos presenta la Historia de la Literatura inglesa.

Otra adaptación, también de corte tradicional, e igualmente pobre, de comienzos de siglo, la realizó Frank Harris, con el título de *Shakespeare and His Love*¹⁸, contemporánea de *The Dark Lady of the Sonnets* de Bernard Shaw. Su intención también fue la de:

...«give a dramatic picture of Shakespeare and his drama».

La tesis de Harris es que al verdadero Shakespeare hay que buscarlo en los protagonistas de sus grandes obras de teatro:

«into which he puts what he knows of himself».

Durante los años cincuenta, antes de la revolución teatral de mediados de esta década, nos seguimos encontrando con adaptaciones que reescriben a Shakespeare dentro de la corriente realista. Tal es el caso de *Ophelia*, de T.B. Morris¹⁹, que fue una pequeña obra de teatro publicada como selección entre las mejores de la década.

Un grupo importante, dentro de las adaptaciones de Shakespeare en el siglo XX, está constituido por aquellos dramas que intentan modificar lo que sus auto-

¹⁷ Clemence Dane: *Will Shakespeare (An Invention)*, William Heinemann, London, 1921-22.

¹⁸ Frank Harris: *Shakespeare and His Love*, ed. Frank Palmer, London, 1910.

¹⁹ T.B. Morris: *Ophelia*, 1950 en *The Best One-Act Plays of 1948-9*, ed. J.W. Mariott, George Harrap & Co., London, 1950.

res suponen que fue el mensaje de las diversas obras de teatro de Shakespeare. En algunas ocasiones se considera que el mensaje de Shakespeare es erróneo y en otras, que el mensaje necesita que se le actualice y se le haga más adecuado para nuestra época. En este sentido estas adaptaciones modernas nos recuerdan a las del periodo de la Restauración de la segunda mitad del siglo XVII.

Dentro de este grupo de adaptaciones, que discuten y rechazan los textos de Shakespeare, o al menos los modifican en algún aspecto importante, se puede incluir a grandes dramaturgos del siglo XX, tales como Bernard Shaw, Bertolt Brecht, Arnold Wesker y Edward Bond.

En *Caesar and Cleopatra*, Bernard Shaw²⁰, como político y como puritano, se opone al mundo cerrado del arte, porque carece de proyección social. Shaw se aleja intencionadamente del tipo de tragedia que nos presenta *Antony and Cleopatra* de Shakespeare. *Caesar and Cleopatra* debe de encuadrarse dentro del drama histórico, que tanto le gusta a Shaw, y que tanto abunda en nuestro siglo. Esta obra tiene intención didáctica y en ella se defiende a su personaje central Caesar, que encarna al poder ideal no corrompido. Se parte de los conocimientos básico que el público medio de la época podía tener acerca de Caesar, Marco Antonio y Cleopatra. El drama de Shaw se diferencia radicalmente de su modelo Shakespeariano, para transformarse en una farsa llena de juegos verbales y escénicos.

Bernard Shaw y Bertolt Brecht derivaron su interpretación de la historia, de Carlos Marx. Brecht trabajó con el Berliner Ensemble, para el que realizó su adaptación de *Coriolanus*. Parece ser que esta obra de teatro la utilizó Brecht para entrenar a los dramaturgos jóvenes del grupo y a los ayudantes de dirección. Brecht también realizó adaptaciones de otros grandes dramaturgos, como Marlowe y Molière.

En *Coriolanus*, Brecht intentó corregir el mensaje de Shakespeare, con el fin de transmitir al público, no solamente la tragedia de Coriolanus sino la tragedia del pueblo:

«We must at least be able to experience the tragedy not only of Coriolanus, but also of Rome, and specifically of the Plebs»²¹.

Dentro de las adaptaciones de Shakespeare de carácter político, *King Lear* de Edward Bond, ocupa un lugar destacable. Esta obra se estrenó en 1971 y se suele considerar como una de las obras más importantes de este autor²². En una entrevista Bond explicó su interpretación del *King Lear* de Shakespeare. Bond quiere definir de manera diferente las relaciones entre Lear y Cordelia. Desea sacar a Lear de su problema individual para hacerlo consciente del Problema de su pueblo, dentro de un socialismo no partidista:

²⁰ Bernard Shaw: *Three Plays for Puritans. The Devil's Disciple. Caesar and Cleopatra. Captain Brassbound Conversion*, Penguin, 1984.

²¹ Bertolt Brecht: *Collected Plays, Vol. I, Adaptations*, Vintage Books, 1972, pág. 374.

²² Edward Bond: *Lear*, Eyre Methuen, 1972.

«I wanted to explain that Lear was responsible, but that it was very important that he could not get out of his problems simply by suffering the consequence, or by endurance and resignation. He had to live through the consequences and struggle with them»²³.

Cuando este drama de Bond termina, está claro que el cambio social ya no es posible, y que, como en el caso del *King Lear* de Shakespeare, la verdadera sabiduría se consigue a través de durísimas experiencias personales. Algún crítico ha pensado que el mensaje final de la obra de Bond es que todo intento de mejorar las vidas de los demás es inútil y que en último término se trata de una obra pacifista:

«The play speaks passionately against political activity of any sort»²⁴.

Entre las adaptaciones modernas de carácter social hay que incluir a *The Merchant* de Arnold Wesker²⁵. Esta obra es una adaptación de *The Merchant of Venice* de Shakespeare. En *The Merchant*, Wesker individualiza fuertemente a Antonio y al judío Shylock. Los dos personajes están atrapados por el contrato que ambos hicieron como garantía de su entrañable amistad y simpatía. Wesker descubre antisemitismo y odio a los judíos en la obra de Shakespeare y desea alejarse de él en este sentido. Para Wesker la única causa del problema entre ambos, es la ley injusta que regula las relaciones entre gentiles y judíos.

En una entrevista Arnold Wesker explica que el motivo de su adaptación de Shakespeare fue su reacción ante la producción que hizo Jonathan Miller de *The Merchant of Venice*, en la que Lawrence Olivier hacía el papel de judío:

«It was the Jonathan Miller production of Shakespeare's *The Merchant of Venice* which I didn't like, and I certainly detested Olivier's 'oi,oi,oi' sort of Jew. When Portia suddenly gets to the bit about having a pound of flesh but not blood it flashed on me that the kid of Jew I know would stand up and say 'thank God!'. My first thought was that perhaps one day I would be able to do a production of Shakespeare's *Merchant* in which that's the way it would happen, and I discussed this with Ewan Hooper one day. He said. 'That's very interesting, but you'd have to do a lot of rewriting. I thought about it and realized it would be simple to write a new play»²⁶.

Las adaptaciones de carácter político y social, en sentido amplio, a que nos hemos estado refiriendo, tienen en común el hecho de que, sin admitirlo expresamente, quieren mejorar lo que sus autores suponen que fue el mensaje de Shakespeare. La diferencia entre estas adaptaciones y las del período de la Restauración,

²³ Entrevista realizada a Edward Bond por Roger Hudson y otros, publicada en *Theatre Quarterly*, Vol. II, N° 5, Jan - March 1972, págs. 3-4.

²⁴ Parry Nodelman: «Beyond Politics in Bond's *Lear*», *Modern Drama*, University of Toronto, N° 3, Sep. 1980, págs. 269-276, pág. 275.

²⁵ Arnold Wesker: *The Journalists. The Merchant. The Wedding Feast*, Vol. IV. Penguin, 1974.

²⁶ Entrevista realizada por Catherine Itzing y Glenda Leeming, «A Sense of What Should Follow», *TQ. Theatre Quarterly*, University of East Anglia, N° 28, Winter 1977-8, págs. 5-54, pág. 21.

está precisamente en que no se indica explícitamente que se intenta mejorar a Shakespeare. Otra gran diferencia es que las adaptaciones contemporáneas introducen muchos más cambios, porque su intención es la de escribir una nueva obra dramática. En tercer lugar, y en el caso de los grandes dramaturgos del siglo XX, estamos ante autores plenamente reconocidos dentro de la Historia del Teatro.

Dentro de lo que se ha llamado Teatro del Absurdo también existen adaptaciones de Shakespeare importantes. Ionesco escribió su *Macbeth*, como adaptación de Shakespeare en el sentido amplio, en que venimos hablando de este término²⁷. Igualmente, *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, de Tom Stoppard²⁸, está en la línea de lo que Martin Esslin llamó Teatro del Absurdo²⁹. Stoppard explicó en una entrevista que su propósito al escribir esta obra era el de explotar unas escenas del *Hamlet* de Shakespeare, en las que existía un enorme potencial dramático y cómico. Su único propósito, a diferencia de Shakespeare, es el de entretener al público:

«The chief interest was to exploit a situation which seems to me to have enormous and comic potential»³⁰.

Shakespeare constituye un factor tan esencial en la educación inglesa tradicional, que incluso algún dramaturgo de los que como Snoo Wilson rechazan la tradición, han escrito adaptaciones de dramas de Shakespeare. Concretamente Snoo Wilson realizó una adaptación de *Pericles* en su primera etapa.

Dentro de la comedia musical, y de la comedia en general, también es muy notoria la presencia de Shakespeare. Basta asomarse a la cartelera de espectáculos londinense, para encontrar cada semana varios títulos de comedias de Shakespeare transformados en adaptaciones, a veces con gran éxito de público. Algunas veces se ha publicado el texto de la adaptación. Tal es el caso de *Romanoff and Juliet*, de Peter Ustinoff³¹.

El tipo más frecuente de adaptación está constituido por aquellas representaciones shakespearianas en las que, mediante cortes, manipulaciones especiales y diferentes medios técnicos, se ofrecen versiones alejadas de la *interpretación*, en el sentido que hemos definido al comienzo de este trabajo. Un ejemplo típico es el *Macbeth* dictador que Joan Littlewood llevó a escena en 1957. En esta línea, para seguir la pista de las representaciones de Shakespeare, se puede acudir al apartado de Theatre Reviews en la revista *Shakespeare Quarterly*, publicada por la Folger Library de Washington. También se pueden encontrar buenas reseñas de representaciones en *YWES, The Year's Work in English Studies*, publicado por The English Association.

²⁷ Eugene Ionesco: *Plays. Macbeth. The Mire. Learning to Walk*, Vol. 9, Calder & Royars, London, 1966-73.

²⁸ Tom Stoppard: *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, Faber, London, 1967.

²⁹ Martin Esslin: *The Theatre of the Absurd*, Revised and enlarged edition, Penguin, 1968.

³⁰ Tom Stoppard: «Ambushes for the Audience», *Theatre Quarterly*, Vol. IV, May-July, 1974, págs. 3-17, pág. 6.

³¹ Peter Ustinoff: *Romanoff and Juliet. A Comedy in Three Acts*, English Theatre Guild Ltd., London, 1957.

Antes de terminar nuestra breve introducción al presente y pasado de las adaptaciones de Shakespeare, indicaremos lo que consideramos que es el denominador común de las adaptaciones de nuestra época. Lo que se echa en falta en las adaptaciones contemporáneas, es que se ignora el carácter poético del teatro de Shakespeare, y como consecuencia también se ignora el complejo mensaje de sus textos. Gareth Lloyd Evans alaba las interpretaciones de John Gielgud en 1930, precisamente porque ponen de manifiesto la poesía de los textos. En la segunda mitad del siglo XX, Lawrence Olivier ha sido el actor que mejor ha comunicado el mensaje poético de Shakespeare³². En segundo lugar insistiremos en la necesidad de romper la fragmentación que actualmente existe, entre la crítica literaria de las obras de teatro y el mundo del teatro, desde el cual se suele estudiar la actuación de los actores y directores. Hay que buscar nuevos medios de hacer más asequibles para el investigador las reseñas que, sobre cada representación, aparecen en periódicos y revistas³³.



³² Gareth Lloyd Evans: op. cit. pág. 36.

³³ Las reseñas más importantes aparecidas en *The Sunday Times* se han recogido por James Fenton: *You Were Marvellous. Theatre Reviews from the Sunday Times*, Jonathan Cape, London, 1983.