

JUAN DOMINGO VERA MÉNDEZ  
ALBERTO SÁNCHEZ JORDÁN (EDS.)

**Cine y Literatura:  
el teatro en el cine**

# De Edward Alleyn a Kenneth Branagh: los alumnos como actores y receptores de la obra de Shakespeare

BERTA CANO ECHEVARRÍA, EUGENIA PEROJO ARRONTE Y ANA SÁEZ HIDALGO  
*Universidad de Valladolid*

Con agradecimiento a nuestros alumnos

En los últimos años, la universidad de Valladolid ha aumentado la oferta de asignaturas de libre configuración incluyendo, a propuesta nuestra, un nuevo curso titulado «Shakespeare a través del cine». Este curso está abierto a los alumnos de cualquier carrera o especialidad, e incluso a los de la Universidad Permanente, que acceden al sistema universitario como adultos, sin necesidad de estar matriculados en una carrera ni haber cursado estudios previos. La buena acogida de esta asignatura queda reflejada en el incremento de matrícula este año académico, de 57 a 74.

El terna de nuestra comunicación se centra en el planteamiento de este curso y, sobre todo, en el análisis de la recepción de los alumnos de las distintas adaptaciones cinematográficas de las obras de Shakespeare y de cómo ellos elaboran sus propias versiones a partir de ese material.

Como es natural, en una asignatura en la que se estudia la adaptación de la obra de Shakespeare al cine, el punto de partida lo constituyen las diferencias entre el lenguaje teatral y el cinematográfico. En la tan consabida definición del cine como relato en imágenes hay implícita una confrontación de ambos lenguajes que los remite a dos categorías genéricas distintas en el orden literario: la dramática y la narrativa. Creemos que éste es un aspecto del proceso de adaptación cinematográfica del teatro sobre el que se hace necesario llamar la atención de los alumnos de esta asignatura, no sólo por las consecuencias de carácter técnico inherentes a la propia transformación, sino por sus repercusiones en el ámbito de la interpretación.

Partimos en el planteamiento de dichas diferencias de la consideración del cine como mirada interpuesta. Vicente Hernández Esteve define la obra cinematográfica como «el resultado del inicio y acabamiento de una mirada» (Hernández Esteve 1995: 205). Esta mirada del ojo de la cámara sitúa al espectador en un estado de pasividad en su percepción, imponiéndole un punto de vista en la presentación de las imágenes equivalente al que se encuentra en la narrativa. Fernando Savater manifiesta su sorpresa ante el hecho de que el cine se fijase ya desde sus inicios el modelo literario de la novela y no del teatro (Savater 1992: 4-7). Alega razones como la necesidad que tuvo el cine de distanciarse de su más directo competidor y la posibilidad cinematográfica del paisaje. Sin embargo, resulta difícil imaginar que alguien con una cámara en las manos pueda sustraerse de presentar su mirada a través de ella y trascender así los límites de la mera grabación, que no sería otra cosa sino teatro empobrecido. La diferencia entre la grabación de una representación teatral y una versión cinematográfica de ésta lógicamente es el primer paso en el planteamiento de esta cuestión. Así, se hace ver que la equivalencia con la novela que permite la cámara implica una manipulación del objeto por medio del punto de vista y la focalización. El teatro carece de estos procedimientos, al no contar con el elemento clave de la narrativa, la *narración*, por

medio de una voz que se viene a hacer equivalente a esa mirada interpuesta<sup>1</sup>. Ésta se ve complementada con otras muchas posibilidades de la narrativa tales como las analepsis, prolepsis, narración directa por medio de la voz en *off*, alteraciones de la isocronía, etc<sup>2</sup>. Una de las orientaciones principales que le conferimos a estas diferencias entre ambos lenguajes es la de poner de relieve cómo el cinematográfico se vale de sus recursos para mostrar una interpretación concreta del texto.

Entre estos procedimientos está la focalización; por medio de ella, el cine permite un acercamiento a la conciencia de los personajes más directo y conciso que el teatro, al menos en lo que respecta al llamado teatro burgués (Elam 1980), fundamentado en un diálogo que se ve sujeto a las reglas de la verosimilitud, que no dejan de ser una convención dramática más. Sin embargo, el teatro isabelino contaba con otro tipo de convenciones como los monólogos, los apartes, las intervenciones directas (prólogos, etc.), que, en su inmediatez, en cierto modo lo acercaban más al lenguaje cinematográfico. Un ejemplo, entre tantísimos otros, ilustrativo de la imbricación de lo teatral y lo cinematográfico lo encontramos en las versiones del monólogo del «To be or not to be» de *Hamlet* de Lawrence Olivier (1948) y Kenneth Branagh (1996). Se trata de un pasaje que ha dado lugar a cierta controversia en su interpretación. La primera imagen en la versión de Olivier es un contraplano en picado de Hamlet al borde de un acantilado y ante un mar embravecido. Son muchas las connotaciones que suscita esta visión, pero, sin duda, la interpretación inmediata incluso previa al texto es la de un intento de suicidio por parte del personaje, posteriormente corroborada cuando usa el estoque. Branagh, sin embargo, presenta al personaje pronunciando el monólogo al tiempo que se observa en un espejo: los espectadores contemplamos el reflejo con la cercanía que permite la pantalla, algo muy difícil de lograr a través de recursos teatrales. El acantilado de la versión de Olivier se ve sustituido por ese reflejo. La disyuntiva planteada en el texto, el hecho mismo de la reflexión propio de la dialéctica, que es el fundamento de la *quaestio* sobre la que se articula el discurso, queda manifiestamente subrayada por esta presentación cinematográfica, que le confiere al monólogo un viso distinto en su interpretación. Así, Branagh parece optar por la visión del personaje de Hamlet tan celebrada en el Romanticismo como un ser dominado por la reflexión e incapaz de actuar<sup>3</sup>.

Esta versatilidad de la interpretación se explica tomando como base las teorías de Umberto Eco (1962, 1968, 1979, 1990): la interpretación no es algo cerrado, sino abierto, y variable dependiendo de diversos factores. Partimos del hecho de que son susceptibles de interpretación tanto la comunicación no verbal (la pintura y, especialmente, la música son buenas muestras de ello) como la verbal, ya sea artística o no artística.

Si la interpretación de asuntos y elementos cotidianos y cercanos a nosotros puede ser dispar, el texto literario es fuente de una mayor variedad de posibilidades hermenéuticas. Al carácter literario se añade otro elemento que da lugar a una mayor amplitud y diversidad interpretativa: la distancia temporal, cultural y lingüística existente entre la versión original de la obra y las circunstancias de sus lectores.

---

<sup>1</sup> Javier Huerta Calvo dice que la epopeya y la novela, los dos géneros básicos dentro del grupo de los épico-narrativos, se caracterizan por «el hecho de ser narraciones de algún suceso o acontecimiento con propósito totalizador» (Huerta Calvo 1994: 151-2). La cursiva es nuestra.

<sup>2</sup> La aplicación del análisis narratológico al cine cuenta con toda una tradición que se vio corroborada al constatarse cómo muchas de las categorías de la narrativa analizadas por Gérard Genette (1972) se hallaban en «estado literal y, por tanto, más aprehensibles en el dispositivo enunciativo del cinematógrafo» (Sánchez-Biosca 1994: 479).

<sup>3</sup> Coleridge interpreta de este modo el personaje de Hamlet: «... a person in whose view the external world, and all its incidents and objects, were comparatively dim, and of no interest in themselves, and which to interest only, when they were reflected in the mirror of his mind» (Coleridge 1907: II, 150).

Del mismo modo, la interpretación de las obras de Shakespeare depende de diversos factores, desde el lingüístico hasta el cultural. La traducción misma del texto de su lengua original al español es ya un acto de interpretación. Pero el texto encierra algo más: el hecho de que se haya escrito en una época determinada implica unos condicionantes históricos, socio-políticos y culturales que es necesario conocer. En el caso que nos ocupa, es esencial ser consciente del peso que toma en la educación renacentista la retórica, sus estrategias y figuras, saber descifrar los lugares comunes, los textos usados en la formación primaria y los que pertenecían a la cultura común, etc. Las convenciones literarias de la época son otro factor de relevancia para entender los principios de la comunicación artística escrita: una de las más importantes es el género.

Por ello, es fundamental que los alumnos conozcan la clasificación genérica original de las obras de Shakespeare, para que comprendan cómo ha condicionado su recepción hasta su adaptación al cine en el último siglo. Desde que, tras su muerte, los miembros de su compañía publicaran sus obras organizándolas en tres grandes bloques genéricos, la recepción de los textos de Shakespeare ha estado condicionada por esa primera división en comedias, historias y tragedias. Los estudiosos del tema han planteado algunas divisiones alternativas pero, en general, se ha aceptado la original.

Cada uno de estos géneros ha tenido desigual fortuna en el cine, saliendo en unos casos beneficiado y en otros perjudicado por los recursos cinematográficos utilizados en las versiones. Hacemos ver a los alumnos cómo el género más popular entre los directores de cine ha sido la tragedia, dato curioso teniendo en cuenta que el género trágico es, por naturaleza, más propio de la escena que de la pantalla<sup>4</sup>. Es probable que el prestigio y reconocimiento de las tragedias como las obras más relevantes de Shakespeare haya pesado para que los directores apostasen por un género tan ajeno a las convenciones cinematográficas, y en ocasiones las dificultades se han sorteado magistralmente. La posibilidad que da el cine de analizar introspectivamente a los personajes es, sin duda, una ventaja para plasmar la complejidad psicológica de los héroes trágicos de Shakespeare, los largos soliloquios se convierten en reflexiones íntimas y la evolución y contradicciones de un personaje como Otelo pueden ser más sutilmente matizadas. Pero los efectos de grandiosidad y de ejemplaridad propios de la tragedia son muy difíciles de alcanzar a través de una pantalla que nos acerca tanto al aspecto más humano y cotidiano de los personajes.

Las obras históricas o, más bien, el aspecto histórico de las obras de Shakespeare es el que más beneficiado sale en la adaptación al cine. No cabe duda de que los recursos de que disponen los estudios para lograr una ambientación realista que traslade al espectador al campo de batalla de Agincourt, o a los fabulosos decorados de Roma o Egipto superan las posibilidades de cualquier producción teatral. El teatro isabelino no se vio constreñido por las tres unidades y eso ha jugado a favor del cine, que saca el máximo partido de los cambios de escena pasando de interiores a exteriores o avanzando y retrocediendo en el tiempo sin menoscabo para la verosimilitud de la obra.

Por el contrario, la comedia shakesperiana ha presentado demasiados problemas cuando se ha trasladado a la pantalla y, comparativamente, tenemos muchas menos versiones de las obras cómicas de Shakespeare que del resto de su creación. Es interesante plantear ante los alumnos que, de un lado, la comedia sigue considerándose un género menor y, de otro, las comedias de Shakespeare tienen en general un elemento oscuro, a veces de crueldad, otras de destino fatal, que las acerca a la tragedia y que

---

<sup>4</sup> De las 73 películas comerciales de entre 1912 y 2000 que, según el «Poor Yorick Multimedia Catalogue», son adaptaciones de obras de Shakespeare, 51 son tragedias, 29 de las cuales son versiones de las cinco tragedias más populares: *Romeo y Julieta*, *Hamlet*, *El Rey Lear*, *Macbeth* y *Otelo*. Página <http://www.bardcentml.com> (Consulta 8 de noviembre de 2002).

resulta difícil de encajar con el tono que se espera en una comedia cinematográfica. En *Noche de Reyes* los sirvientes gastan una broma al presuntuoso mayordomo Malvolio haciéndole creer que está loco. El ridículo que hace Malvolio presentándose ante su señora Olivia vestido con unas calzas amarillas pensando que, de esta guisa, puede enamorarla, y su posterior castigo en el calabozo entusiasman al público isabelino<sup>5</sup>. Sin embargo, en la reciente versión cinematográfica de Trevor Nunn (1996), este episodio resulta incómodo y Malvolio se convierte en una víctima que despierta más compasión que antipatía. Otra parte de la comicidad de las obras de Shakespeare reside inevitablemente en el lenguaje, en los juegos de palabras y en las alusiones a circunstancias políticas o sociales concretas. Muchos de estos recursos han perdido su sentido inicial, o, cuando éste no es el caso, son difíciles de transmitir sin que resulte grotesco. Las escenas que fueron más criticadas tras el estreno de *Mucho ruido y pocas nueces* (Branagh 1993) son aquellas en las que Dogberry y su asistente montan unos caballos invisibles e interrogan a los sospechosos en un absurdo lenguaje plagado de hipercultismos (Rothwell 2001: 253). Por último, está la dificultad de la ambientación de las comedias, que en el texto shakesperiano suele ser indefinida en cuanto a tiempo y lugar, proponiendo espacios fantásticos e imaginarios. La elección de la Italia del cambio de siglo (del XIX al XX) en *El sueño de una noche de verano* (M. Hoffman 1999) es más una apuesta arriesgada que un acierto, y los dioses Teseo e Hipólita no parece que se encuentren en su entorno natural en semejante contexto de coches de manivela y bicicletas. Estos problemas y las soluciones de los directores en sus adaptaciones se analizan y discuten en clase después de haber visto las películas.

El tercer bloque temático de esta asignatura contempla el análisis y comparación de versiones historicistas con otras en las que se hubiese llevado a cabo una adaptación al mundo contemporáneo. A última hora, las imposiciones del calendario, como suele ser habitual, no permitieron el desarrollo deseado de esta parte. Nos limitamos, en consecuencia, a la proyección de *Romeo y Julieta* de Zeffirelli (1968) y *West Side Story* (J. Robbins 1961). La elección de estas dos películas vino determinada en parte por las circunstancias peculiares que las rodean. *West Side Story* se ha visto como una adaptación de la tragedia de Shakespeare en la que se ha llevado a cabo una versión totalmente contemporánea de la historia, con una exaltación del mito de la juventud muy en la línea característica de los años 60. En este sentido, se ha dicho que la obra de Zeffirelli se puede considerar una recreación de *El graduado* (M. Nichols 1967), con la insistencia en el tema del abismo generacional, en la misma medida que lo es de la obra de Shakespeare: (Cartmell 2000: 214). Sin embargo, *West Side Story* es el otro referente ineludible, obra por la que Zeffirelli sentía una gran admiración (Rothwell 2001: 225). Basta, por ejemplo, observar los comienzos de ambas películas, que presentan múltiples similitudes, tanto en la composición general como en planos concretos<sup>6</sup>. Así, la versión más historicista, y donde se presta una atención especial a las localizaciones históricas, tiene como una de sus fuentes de inspiración y referentes inmediatos otra que responde a una contextualización en el entorno de las bandas neoyorquinas de los 60. Consideramos que esta relación es de gran interés a la hora de establecer comparaciones, y, muy especialmente, de cara a la recepción por parte de un público

---

<sup>5</sup> John Manningham, en su diario, pone de manifiesto su entusiasmo con este personaje tras haber asistido a una de las primeras representaciones de esta obra. Citado por Mahood en la introducción a su edición de la obra (1968: 8).

<sup>6</sup> La visión panorámica de Nueva York con la que se abre *West Side Story* tiene su equivalente en el plano de arranque de *Romeo y Julieta* en una imagen de la supuesta Verona, y el enfrentamiento entre los jóvenes de las dos familias está rodado en una serie de secuencias que remedan las de *West Side Story*

joven al que le separan 40 años del estreno de dos obras que alcanzaron un gran éxito en su momento.

La recepción de los alumnos de estos planteamientos y de las proyecciones cinematográficas da muestra de unas tendencias generales comunes muy significativas en relación con sus intereses y el sustrato cultural sobre el que se cimientan. Con respecto al tema del género, la respuesta de los alumnos se puede deducir de uno de los trabajos que entregan a final de curso: un ensayo de tema libre en el que analizan algún aspecto concreto de una o varias películas. Nos llamó la atención que se inclinaron por la comedia, y más concretamente por el elemento romántico de la obra shakespeariana. Más de una cuarta parte giraban en torno al tema del amor, la cuestión del género, el papel de la mujer en la época o la guerra de sexos. Aunque la película de referencia era claramente *Mucho ruido y pocas nueces*, la relación de las dos parejas de esta obra se comparaba con otras parejas jóvenes y enamoradas como Catalina y Enrique en *Enrique V, Romeo y Julieta* e incluso, en ocasiones, Macbeth y Lady Macbeth, que eran sacados del contexto de su argumento trágico o político para ser analizados por su representatividad para comprender la relación de las parejas según Shakespeare.

El otro punto de interés común a muchos trabajos lo hemos encontrado en el análisis de los aspectos puramente cinematográficos y peculiares a cada versión. De este modo, un buen número de trabajos se centraron en temas tales como el vestuario, la iluminación, la escenografía, las circunstancias del rodaje, la interpretación de los actores, los movimientos de cámara o, incluso, la banda sonora de las películas. Ningún alumno optó por un análisis de la adaptación del texto literario. Se podría deducir, en principio, que el público joven universitario se siente más atraído por la comedia frente a la tragedia. Sin descartar esta obviedad, también hemos de señalar que, como contrapunto a las películas, organizamos la asistencia del grupo a la representación teatral de *Tito Andrónico* por el Teatro Corsario. La recepción de esta tragedia fue excepcionalmente positiva y muchos confesaron haber empatizado con los terribles acontecimientos que tienen lugar en escena. Una charla organizada con los actores dejó patente el interés que había despertado en ellos esta obra. Esto nos hace pensar que es probable que el hecho de evitar entrar en el análisis de los aspectos trágicos o literarios de las obras de Shakespeare en sus trabajos se deba más a un cierto respeto que desinterés.

Otro de los trabajos realizados ha sido la representación de una escena de una obra shakespeariana. Esta actividad se ha planteado como una puesta en práctica de los diversos conceptos que se analizan a lo largo del curso. Intentamos que sean conscientes del tipo de decisiones que se deben tomar: la elección de la obra, de la versión que se va a utilizar, del reparto de los papeles, del escenario, la música y el vestuario e incluso de los efectos especiales. Del mismo modo, se reflexiona sobre el trabajo con el texto y la relevancia de los estudios críticos. Gracias a las películas *En lo más crudo del crudo invierno* (K. Branagh 1995) y *Looking for Richard* (A. Pacino 1996) los alumnos pueden ver algunos ejemplos de este tipo de trabajo previo a una representación teatral y a una cinematográfica. Asimismo, la charla-debate con los miembros de la compañía Teatro Corsario les permitió acercarse a la complejidad de la puesta en escena.

A la hora de emprender los trabajos, no se les impone ninguna restricción. Esta libertad les supone, como contrapartida, un mayor grado de responsabilidad a la hora de tomar decisiones. La única limitación es de tiempo: entre diez y quince minutos.

A pesar de que se hace especial hincapié en la importancia del trabajo en grupo, se les pide que presenten por escrito un informe personal e individual sobre el proceso

de preparación de la representación<sup>7</sup>, Consideramos fundamental esta parte, no sólo porque permite ver el funcionamiento del grupo y la labor de cada alumno en particular, sino también porque ofrece puntos de vista complementarios sobre todo el proceso.

Los resultados de este trabajo en nuestro primer año de experiencia con la asignatura dan cuenta del modo en que los alumnos se han enfrentado a los problemas de representación e interpretación de Shakespeare, y también de la percepción que tienen de su obra<sup>8</sup>. Sin duda, el elemento que más ha costado abordar ha sido el del lenguaje. A pesar de que la mayoría de las representaciones se hicieron en español<sup>9</sup>, todos los estudiantes señalan la dificultad que les suponen los usos retóricos y las figuras del original, y los resuelven buscando expresiones más llanas, evitando cultismos y términos poco corrientes, adaptando los juegos de palabras o, como veremos más adelante, actualizando totalmente el texto.

Los trabajos de puesta en escena fueron todos de carácter teatral, con la excepción de uno, una versión cinematográfica de *El Mercader de Venecia*, donde se ha aplicado el cambio de lenguaje al que nos referíamos al principio, al utilizarse tanto la técnica del *flashback* como la de la voz en off.

La elección de la obra ha estado marcada claramente por dos factores: las películas proyectadas a lo largo del curso y el género de los textos originales. De los doce grupos, cuatro eligieron diversas escenas de *Mucho ruido y pocas nueces*, probablemente porque habían visto la versión cinematográfica dirigida por Kenneth Branagh (1993) –una película bien recibida, por su tono aparentemente desenfadado y alegre; de hecho, las escenas que representaron eran las más joviales de la película, donde los protagonistas son burlados. Otros tres grupos coincidieron al escoger la escena de las brujas de Macbeth, sin duda, debido al impacto que les produjeron las películas de Orson Welles (1948) y Roman Polanski (1971): los informes escritos revelan que se han inspirado en diversos elementos de ambas películas<sup>10</sup>.

Un segundo factor, el género, confirma la preferencia por la comedia que se observa en el primer trabajo. La mitad de las representaciones corresponden a comedias (MR, NR, MV) y cuando se han elegido obras de otros géneros (M, RL, RJ, H), se han tomado escenas ligeras o se les ha dado un tono humorístico, con elementos cómicos o satirizantes de actualidad<sup>11</sup>. Los motivos, según reflejan los informes, son tres: por un lado, las tragedias resultan más complejas de entender y se ven como un reto difícil de cumplir; por otro, se considera que la representación de una escena aislada de una tragedia, descontextualizada del resto de la obra, puede resultar más abstrusa para el público; y, finalmente, se piensa que algo cómico será mejor recibido.

Resulta de gran interés el análisis del tipo de adaptación que se realizó. Hay que advertir que, en cierta medida, las decisiones estaban condicionadas por la escasez de

---

<sup>7</sup> Hemos adaptado a la asignatura el denominado «método de proyectos», según las indicaciones pedagógicas del profesor J.A. Sánchez Núñez, que a su vez se basa en Grigliano-Villaverde (1966).

<sup>8</sup> En total, se hicieron doce trabajos: tres de ellos coincidieron en representar Macbeth 1.3 (nos referiremos a ellos como M1, M2, M3); el resto de las escenas representadas son: *El Mercader de Venecia* 4.1 (MV), *Mucho ruido y pocas nueces* 3.1 (MR1), 3.2 (MR2), 2.2 (MR3) y 3.4 (MR4), *El rey Lear* 1.4 (RL), *Hamlet* 5.1 (H), *Romeo y Julieta* 1.3-1.5 (RJ) y *Noche de Reyes* 2.5 (NR).

<sup>9</sup> Sólo uno de los grupos, compuesto por estudiantes extranjeras, prefirió el texto inglés (M2). El resto utilizó versiones españolas, en algunos casos, realizadas por los mismos alumnos.

<sup>10</sup> Una de las puestas en escena de Macbeth (M1) tomó de la película de Polanski la idea de caracterizar a cada bruja de manera diferente: una daba la imagen tradicional, otra representaba una bruja de ficción de un programa infantil de hace algunos años y la tercera una pitonisa –también de fama televisiva– de nuestros días. Otro grupo utilizó una iluminación con la «estética de la caverna de la película *Macbeth* de Orson Welles» proyectando las sombras de los actores en la pared y usando una luz muy tenue.

<sup>11</sup> Más adelante se señalan algunos elementos actuales usados en las representaciones (H, MV, RL, M1). Tan sólo dos de los trabajos basados en textos trágicos se apartan de esta tendencia general (M2, M3).

medios, tanto en cuestiones de vestuario como en la escenografía. Estos inconvenientes se suplieron, generalmente, con grandes dosis de imaginación. Sorprende, por ejemplo, lo que muchos de ellos han denominado «travestismo»: dada la desproporción entre el número de alumnos y alumnas, se ha recurrido en varias representaciones a invertir las normas teatrales isabelinas, las mujeres han representado papeles del sexo contrario (MV, MR1); uno de los grupos, sin embargo, ha optado por transformar todos los papeles masculinos en femeninos y viceversa (M3).

Tan sólo una de las representaciones (MR4) combinó una puesta en escena clásica (usando vestuario y escenografía «de época») con el respeto absoluto por el texto. Aunque son varios los trabajos en los que se ha mantenido el texto original con escasas alteraciones, sin embargo las representaciones correspondientes tienden a evitar marcar temporalmente la interpretación (NM, NR). En otros casos, han llevado a cabo versiones que podrían denominarse mixtas, ya sea porque preservan el texto original junto con un vestuario modernizado –la versión arabizante de *Macbeth* (M2)–, ya sea porque el texto mezcla fragmentos del original con otros adaptados a expresiones modernas o de cierto éxito televisivo (H, M1), o ya porque los efectos especiales o la banda sonora incluyen elementos contemporáneos (RL). Una de las representaciones más destacable en este sentido fue la escena de Hamlet, en la que el texto del príncipe de Dinamarca mantenía el carácter formal y retórico del original, mientras que la parte de enterrador se modernizó con expresiones humorísticas, satirizando personajes televisivos e incluyendo «muletillas que hacen reír en nuestros días al público joven en general».

Sin embargo, aproximadamente la mitad de las representaciones han actualizado tanto el texto como la ambientación. Se han buscado localizaciones en circunstancias próximas a los estudiantes: las escenas de burla de *Mucho ruido* se resitúan en un bar o una discoteca (MR1, MR3). Se ha hecho uso de temas de actualidad, identificando los juegos de poder político hoy en día con las tramas en *Macbeth* (M3), y ambientando el juicio de *El Mercader de Venecia* en el conflicto palestino-israelí, con la intervención de la ONU y de Estados Unidos (MV). Uno de los recursos más habituales para la actualización ha sido incluir personajes, música, expresiones y referencias culturales del presente que, según han justificado en los informes, podrían facilitar una mejor conexión con el público al ser de plena actualidad; por otro lado, la mayor parte de estas referencias dan muestra de la influencia de la cultura televisiva en nuestros días<sup>12</sup>.

Esta preferencia por la actualización de la obra contrasta, sin embargo, con su recepción de las dos versiones de *Romeo y Julieta* proyectadas, la de Zefirelli y *West Side Story*. Los gustos mayoritarios se inclinaron por la versión historicista frente a la descontextualizada: el abismo generacional que en buena medida se recrea en ambas películas entre el mundo de los jóvenes y el de los adultos parece haberle jugado una mala pasada a Robins y se ha visto repetido esta vez entre la generación de los jóvenes de los 60 –con una estética e inquietudes propios– y nuestros jóvenes de comienzos del siglo XXI, mientras que el historicismo de Zefirelli parece conferirle un valor más atemporal a su obra.

Por tanto, observamos que no se da ningún problema en la asimilación de los conceptos técnicos relativos al cambio del lenguaje teatral y cinematográfico. Además, la canonización que directores teatrales y cinematográficos han llevado a cabo de las tragedias shakespearianas ha supuesto un reto demasiado inalcanzable para la puesta en escena por parte de los alumnos. Por el contrario, la comedia les ha resultado más cercana por varias razones. De una parte, probablemente la asocian con el tipo de cine

---

<sup>12</sup> El uso de temas musicales de éxito –en medios televisivos fundamentalmente– puede valer como muestra: al menos cuatro grupos se han servido de ellos en más de una ocasión (MV, MR1, MR2, RL).

más comercial, al que están acostumbrados en la gran pantalla y los productos televisivos al uso, muchos de ellos incorporados a sus representaciones; de otra, su propia experiencia en la recepción les ha llevado a pensar este género sería mejor acogido entre su propio público. Un último elemento que merecería ser comentado es la inclinación que muestran hacia una actualización de las obras, a pesar de que su experiencia con ciertas versiones como *West Side Story* pone en evidencia su posible caducidad.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARTMELL, Deborah, 2000, «Franco Zeffirelli and Shakespeare». Russell Jackson (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Cambridge, Cambridge University Press, 212-21.
- CIRIGLIANO, Gustavo F.J. y Aníbal VILLAVERDE, 1966, *Dinámica de grupos y educación: fundamentos y técnicas*. Buenos Aires, Humanitas.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, 1960 [1907], *Shakespearean Criticism*. T.M. Raysor (ed.), London-New York, Dent-Dutton.
- ECO, Umberto, 1962, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano, Bompiani.
- \_\_\_\_\_, 1968, *La struttura ausente: introduzione a la ricerca semiológica*. Milano, Bompiani.
- \_\_\_\_\_, 1979, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington-London, Indiana University Press.
- \_\_\_\_\_, 1990, *The Limits of Interpretation*. Bloomington-London, Indiana University Press.
- ELAM, Keir, 1980, *The Semiotics of Theatre and Drama*. London, Routledge.
- GENETTE, Gérard, 1972, *Figures III*. Paris, Seuil.
- HERNÁNDEZ ESTEVE, Vicente, 1995, «Teoría y técnica del análisis filmico». Jenaro Talens, José Romera Castillo, Antonio Tordera y Vicente Hernández Esteve, *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid, Cátedra, pp. 203-27.
- HUERTA CALVO, Javier, 1994, «La teoría de la crítica de los géneros literarios». Pedro Aullón de Haro (ed.), *Teoría de la crítica literaria*. Madrid, Trotta, pp. 115-74.
- ROTHWELL, Kenneth S., 2001 [1999], *A History of Shakespeare on Screen*. Cambridge, Cambridge University Press. [Primera reimpresión en rústica].
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, 1994, «La crítica literaria y la crítica cinematográfica». Pedro Aullón de Haro (ed.), *Teoría de la crítica literaria*. Madrid, Trotta, 477-84.
- SAVATER, Fernando, 1992, «La palabra imaginaria. Notas sobre cine y literatura». *Nosferatu* 8, pp. 4-7.
- SHAKESPEARE, William, 1968, *Twelfth Night*, MM. Mahood ed., Hardmonsworth, Penguin.